UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ALINE DA SILVA ALVES

MARLOS NOBRE: *VARIAÇÕES RÍTMICAS OPUS 15* PARA PIANO E PERCUSSÃO, UMA ABORDAGEM ANALÍTICA VISANDO À INTERPRETAÇÃO

CAMPINAS
2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ALINE DA SILVA ALVES

MARLOS NOBRE: *VARIAÇÕES RÍTMICAS OPUS 15* PARA PIANO E PERCUSSÃO, UMA ABORDAGEM ANALÍTICA VISANDO À INTERPRETAÇÃO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Práticas Interpretativas.
Orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin.
Coorientador: Prof. Dr. Fernando Hashimoto.

CAMPINAS
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

AL87m

Alves, Aline da Silva.
Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação / Aline da Silva Alves. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Mauricy Matos Martin.
Coorientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Nobre, Marlos, 1939-. 2. Variações (Opus 15 e piano) 3. Piano. 4. Instrumentos de percussão. I. Martin, Mauricy Matos. II. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida. III Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital
Título em inglês: Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 for piano and percussion, an analytical approach as a support to the interpretation
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Nobre, Marlos, 1939-.
Variations (Opus 15 and piano)
Piano
Percussion instruments
Área de Concentração: Práticas Interpretativas
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Mauricy Matos Martin [Orientador]
Jônatas Manzolli
Nahim Marun Filho
Adriana do Nascimento Araújo Mendes
Midori Maeshiro
Data da Defesa: 13-07-2012
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Aline da Silva Alves - RA 087952 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Presidente

Prof. Dr. Jônatas Manzolli
Titular

Prof. Dr. Nahim Marun Filho
Titular

Aos meus pais, às minhas irmãs, e ao Adriano,

com amor.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por ter concedido recursos financeiros durante 24 meses para a realização desta pesquisa;

ao Prof. Dr. Maurícy Martin, pelo carinho, confiança, dedicação e seriedade com que me orientou durante o mestrado;

aos Professores da Unicamp, em especial ao Prof. Dr. Jônatas Manzoli e à Profa. Dra. Adriana Mendes pelas valiosas sugestões dadas no exame de qualificação desta pesquisa;

aos Professores Nahim Marun e Jônatas Manzoli por aceitarem o convite de compor a banca de defesa dessa dissertação e contribuírem com inestimáveis sugestões para a finalização desse trabalho;

ao Prof. Ms. Eduardo Túllio, pela oportunidade de participar como pianista convidada do Grupo de Percussão da UFU no período de 2006 a 2009, ambiente onde surgiram as primeiras ideias para este trabalho;

ao Compositor Marlos Nobre, por gentilmente colaborar com este trabalho fornecendo informações valiosas;

aos meus pais Dirce e Nivaldo pelo apoio e amor incondicional;

às minhas avós Dirce e Maria, pelo apoio e carinho em todos os momentos;

às minhas irmãs Isabel, Sarah e Mariana e ao meu cunhado Lucas, por todo carinho e incentivo;

à Dona Nelly Lane, por todo apoio, carinho, amizade e acolhida, não tenho palavras;

ao amigo Guilherme Pozzi, pela amizade e ajuda em tantos momentos;

à amiga Magaly Otsuka, por ceder diversos materiais sobre o compositor Marlos Nobre;

à amiga Aline Andrade, pelo apoio e amizade mesmo a distância;

à amiga Rose Gonçalves, pelo carinho, amizade e apoio sempre;

ao *Amore*, Adriano Monteiro, pelo incentivo, apoio e sugestões em todos os momentos deste trabalho e, especialmente, pelo prazer da convivência.

RESUMO

Este trabalho aborda a peça Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão típica brasileira do compositor Marlos Nobre. Seu objetivo principal foi realizar um estudo analítico e um mapeamento histórico da peça a fim de proporcionar ao intérprete uma maior intimidade com a obra a ser executada. A metodologia divide-se em duas partes: estudo do contexto histórico sob o qual a obra foi criada e o estudo analítico da obra musical e do seu estilo através da análise da partitura. O estudo do contexto histórico foi realizado a partir de trabalhos que enfocam a biografia sobre o compositor, a revisão da literatura sobre sua obra e de trabalhos que abordam a história da música no Brasil. O estudo analítico teve como referência o trabalho de Jan LaRue (1998) que enfoca o estilo musical através de um estudo descritivo dos elementos musicais que compõem a peça. As sugestões de execução para o pianista, que se encontram no decorrer do texto de estudo analítico, abordam aspectos relacionados à utilização dos pedais, à equalização sonora e às questões técnico-motoras. Na conclusão foi evidenciado como o compositor relacionou elementos dodecafônico-seriais de composição com elementos rítmicos brasileiros e também em quais aspectos o estudo analítico contribuiu diretamente para a execução pianística. Os resultados demonstraram que *Variações Rítmicas opus 15* é uma peça que foi claramente influenciada pelo entorno cultural vivido pelo compositor no início dos anos 1960 e, apesar de ser uma peça de juventude, apresenta traços marcantes do estilo composicional de Marlos Nobre como a técnica de variação contínua e o uso de elementos nacionais.

Palavras-chave: Marlos Nobre, Variações Rítmicas opus 15, Piano e Percussão.

ABSTRACT

This dissertation deals with the composition *Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão típica brasileira* [Rhythmic Variations Opus 15 for Piano and Typical-Brazilian Percussion] by Marlos Nobre. Its main objective is to provide an analytical and historical study thus giving the interpreter more detailed knowledge of the piece for performance. The methodology adopted is divided in two parts: a study of the historical context in which the piece was composed and an analytical study of its style through an analysis of the score. The historical study was based on the literature concerning the composer's biography and his musical output, as well as the music historical context of Brazil. The analytical study is based mainly on the work of Jan LaRue (1998) which focuses on musical style through a descriptive approach of the musical elements that make up the composition. Suggestions of execution for the pianist, provided throughout the analytical study, deal with aspects related to pedaling, voicing and technical-motor issues. The conclusion demonstrates how the composer relates twelve-tone serialism to Brazilian rhythmic elements and also in which ways the analytical study contributes directly to the performance of the piano part. The results demonstrate that the *Variações Ritmicas Opus 15* is a composition clearly influenced by the cultural environment lived by the composer in the beginning of the 1960´s, and although it is a work from his youth, it still presents striking traces of Marlos Nobre's compostional style such as continuous variation and the use of nationalist elements.

Key words: Marlos Nobre, Variações Rítmicas opus 15, Piano and Percussion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	a) oito pulsações agrupadas simetricamente em 4+4 e b) oito pulsações agrupadas assimetricamente em 3+3+2.	25
Figura 2	Exemplo do ritmo designado *tresillo.*	25
Figura 3	Exemplo da síncope de tempo ou "síncope característica".	26
Figura 4	Exemplo das características rítmicas do "Samba de Escola" e do "Maracatu-de-baque-solto". Fonte: Frungillo, 2006.	28
Figura 5	Exemplos de como os agrupamentos dos padrões rítmicos são identificados no Capítulo 4 referente ao estudo analítico.	35
Figura 6	Setas demonstrando o movimento do punho para cada nota.	41
Figura 7	Setas demonstrando o movimento do punho a cada duas notas.	42
Figura 8	Aplicação do exercício de acento por meio da queda do punho (Variação I, c. 19-20). Fonte: Nobre, 1997.	42
Figura 9	Aplicação do exercício de acento por meio da queda do punho ao padrão rítmico 3+3+2 (Tema, c. 5). Fonte: Nobre, 1997.	43
Figura 10	Exemplo de execução de várias notas com um único movimento ascendente de punho (Variação IV, c. 101). Fonte: Nobre, 1997.	43
Figura 11	Exemplo de execução de dezesseis colcheias com um único movimento ascendente de punho (Coda, c. 218-221). Fonte: Nobre, 1997.	44
Figura 12	Exemplo de nível gradual de dinâmica ou, "dinâmica inclinada" (c. 6-10). Fonte: Nobre, 1997.	49-50
Figura 13	Exemplo de dinâmica em bloco (c. 36-39). Fonte: Nobre, 1997.	50
Figura 14	Representação das partes constituintes do Som. Fonte: LaRue, 1998.	51
Figura 15	Exemplo de trecho no qual as camadas do piano e da percussão são impenetráveis entre si (c. 5-8). Fonte: Nobre, 1997.	52

Figura 16	Trecho no qual as camadas do piano e da percussão são fundidas entre si (c. 9-10). Fonte: Nobre, 1997.	53
Figura 17	Organização Intervalar Atonal (c. 1-4). Fonte: Nobre, 1997.	54
Figura 18	Organização Dodecafônico-Serial (c. 19-20). Fonte: Nobre, 1997.	54
Figura 19	Exemplo de melodia com características dodecafônicas com destaque para série de doze sons (Variação II, c. 57-59). Fonte: Nobre, 1997.	56
Figura 20	Exemplo de trecho sem linha melódica tradicional (Variação VII, c. 159-160). Fonte: Nobre, 1997.	56
Figura 21	Exemplo de células de alturas (Variação IV, c. 88-91). Fonte: Nobre, 1997.	56
Figura 22	Efeito de articulação pelo aumento da densidade melódica (Bach, *O cravo bem temperado*, Livro I: Prelúdio n. 3). Fonte: LARUE, 1998.	57
Figura 23	Transição do Tema para Variação I, mudanças de tessitura e densidade melódica (c. 13-20). Fonte: Nobre, 1997.	58
Figura 24	Exemplo da inserção de compasso ternário na finalização da primeira parte da Variação III (c. 68-70). Fonte: Nobre, 1997.	60
Figura 25	Nível de atividade rítmica descendente (c. 15-18). Fonte: Nobre, 1997.	61
Figura 26	Nível de atividade rítmica ascendente (c. 62-63). Fonte: Nobre, 1997.	61
Figura 27	Agrupamento métrico em pulsos de três (c. 5, quadrante à esquerda), de duas (c. 32, mão esquerda do pianista, quadrante do meio) e de cinco colcheias (c. 88, quadrante à direita). Fonte: Nobre, 1997.	62
Figura 28	Ponto de maior tensão no final de *Variações Rítmicas* (c. 256-260). Fonte: Nobre, 1997.	62-63
Figura 29	Tipos de continuação entre as seções de *Variações Rítmicas opus 15*.	64

Figura 30	Transição do Tema para a Variação I. Exemplo de continuação por desenvolvimento (c.13-20). Fonte: Nobre, 1997.	65
Figura 31	Transição da **Variação V** para a **Variação VI**. Exemplo de transição por contraste (c. 122-130). Fonte: Nobre, 1997.	66-67
Figura 32	Motivo básico 1 (c. 1-2). Fonte: Nobre, 1997.	69
Figura 33	Uma das possíveis formas de pedalização do motivo básico 1 (c. 1-2). Fonte: Nobre, 1997.	70
Figura 34	Linha que deve ser ressaltada ao se tocar o motivo básico 1 (c. 1, linha superior da parte da mão direita).	70
Figura 35	Motivo básico 2 (c.5). Fonte: Nobre, 1997.	74
Figura 36	Exemplo com sugestão de equalização sonora e sugestão de pedalização. 1) Sugestão de equalização da dinâmica dos três planos sonoros (c. 5), onde a cor vermelha refere-se ao plano com mais intensidade, (lembrando que mesmo dentro deste plano, a voz superior deve ser mais enfatizada que a inferior) e as cores laranja e amarelo aos planos com menos intensidade sucessivamente. 2) Sugestão de pedalização.	75
Figura 37	Ostinato rítmico do motivo básico 2 tocado pelo pianista, na parte da mão esquerda e pelo percussionista nos atabaques (c. 218-221). Fonte: Nobre, 1997.	77
Figura 38	Tipos de agrupamentos rítmicos na Coda. Fonte: Nobre, 1997	78
Figura 39	À esquerda, 1º compasso da parte para piano e à direita, 5º compasso da parte para piano do **Tema** de *Variações Rítmicas Opus 15*. Coloridas estão as 12 notas do total cromático. Fonte: Nobre, 1997.	79
Figura 40	Exemplos dos diferentes timbres formados por diferentes tipos de toques e articulações em grupos de duas e três colcheias. Fonte: Nobre, 1997.	80
Figura 41	Relações intervalares nas diversas formações harmônicas. As notas pintadas de vermelho referem-se à organização da série. Fonte: Nobre, 1997.	81-82

Figura 42	Exemplo de algumas organizações motívico-melódicas das *Variações Rítmicas opus 15*. Fonte: Nobre, 1997.	83
Figura 43	Ocorrência de síncopas e contratempos acentuados no Tema (c. 1-4). Fonte: Nobre, 1997.	84
Figura 44	Exemplo de crescendo rítmico.	84
Figura 45	Exemplo de crescendo rítmico na Variação II durante o compasso 63 (c. 63-64). Fonte: Nobre, 1997.	85
Figura 46	Exemplo de *diminuendo* rítmico no final da **Variação II** (c.65-67). Fonte: Nobre, 1997.	86
Figura 47	Processo de intensificação rítmica do motivo básico 1 (Tema, c. 1-4). Fonte: Nobre, 1997.	86
Figura 48	Motivo Básico 2 em laranja e processo de decrescendo rítmico em verde (Tema, c. 5-8). Fonte: Nobre, 1997.	87-88
Figura 49	Transição contínua da **Variação I** para a **Variação II** (c. 44-46). Fonte: Nobre, 1997.	89
Figura 50	Crescimento criado através de contraste de dinâmica, de tipo de toque e de textura. Em amarelo está um variação do motivo básico 2 (c. 36-38). Fonte: Nobre, 1997.	90
Figura 51	Estrutura em forma de sentença da **Parte A** do **Tema** (c. 1-10). Apresentação da ideia musical (c. 1-5); Afirmação desta ideia musical através da repetição modificada (c. 6-7); e Desenvolvimento da ideia musical (c. 8-10). Fonte: Nobre, 1997.	92-93
Figura 52	Estrutura da **Parte A'** do **Tema** (c. 11-18): "afirmação modificada da ideia musical" (c. 12-14) seguida por um "desenvolvimento com liquidação" (c. 14-18). Fonte: Nobre, 1997.	94-95
Figura 53	Sugestão de pedalização do trecho do compasso 8 ao 10. Fonte: Nobre, 1997.	97
Figura 54	Exemplo de textura pontilhista nos compassos 17 e 18 do Tema. Fonte: Nobre, 1997.	97

Figura 55	Início da Variação I com reorganização das notas finais do Tema Si♭, Lá, Si♮ (c. 17-19). Fonte: Nobre, 1997.	100
Figura 56	Série em sua forma original apresentada no início da **Variação I** (c. 17-20). Fonte: Nobre, 1997.	101
Figura 57	Série com ordem das notas.	101
Figura 58	Compasso 20: reapresentação da série em sua forma principal, porém, incompleta (P). Compasso 21: apresentação da série em disposição retrógrada (R) e compassos 21 e 22 apresentação da série em disposição principal transposta (P_{4^aJ}) (c. 17-23). Fonte: Nobre, 1997.	102
Figura 59	Três reexposições da série retiradas dos compassos 20-22.	102
Figura 60	Início da **Parte I-B** da **Variação I** indicado pela seta (c. 25), compassos 23 e 24 funcionam como ponte (c. 23-26). Fonte: Nobre, 1997.	104
Figura 61	Trecho dos compassos 36-38 demonstrando contraste entre a textura e a dinâmica da variação do motivo básico 1 (c. 36, marcado em cinza escuro do lado esquerdo) e da variação do motivo básico 2 (c. 37-38, marcado em cinza claro do lado direito). Fonte: Nobre, 1997.	105
Figura 62	Principais intervalos que caracterizam a Série.	106
Figura 63	Passagem da **Variação I** para a **Variação II**. A parte da mão esquerda do pianista e a parte dos atabaques estão marcadas em cinza e são responsáveis pela transição entre uma variação e outra (44-47). Fonte: Nobre, 1997.	108
Figura 64	Primeira apresentação da série na **Variação II** de forma incompleta (c. 46-50). Fonte: Nobre, 1997.	109
Figura 65	Extração da série com a ordem das notas**.**	110
Figura 66	Segunda apresentação da série na **Variação II** (c. 51-56). Fonte: Nobre, 1997.	110-111
Figura 67	Extração da série com a ordem das notas**.**	111

Figura 68	Terceira apresentação da série na **Variação II** (c. 54-56). Fonte: Nobre, 1997.	112
Figura 69	Extração da série com a ordem das notas**.**	112
Figura 70	Quarta exposição da série na **Variação II** (c. 57-59). Fonte: Nobre, 1997.	113
Figura 71	Extração da série com a ordem das notas**.**	113
Figura 72	Início do tratamento intervalar-atonal (c. 60), primeira referência ao motivo básico 1 (c. 62) e início da **Parte II-B** com variação do motivo básico 2 (c. 64) (c. 60-64). Fonte: Nobre, 1997.	114-115
Figura 73	Entre colchetes tem-se a ideia melódica apresentada inicialmente pela mão direita da parte para piano é ressaltada na mão esquerda no final da **Variação II** (c. 65-67). Fonte: Nobre, 1997.	116
Figura 74	Transição da Variação II para a Variação III (c. 65-68). Fonte: Nobre, 1997.	117
Figura 75	Textura empregada na **Parte III-A** da **Variação III** (c. 68-70). Fonte: Nobre, 1997.	119
Figura 76	Início da **Parte III-B** (marcado em colchete). Mudanças na dinâmica, na textura e no tipo de toque pianístico (c. 77-79). Fonte: Nobre, 1997.	120
Figura 77	Sugestão de movimento do punho para realização dos compassos 78 ao 87 (fim da **Parte III-B**) (c. 77-79).	121
Figura 78	Escrita do final da **Variação III** e início da **Variação IV** (c. 80-91). As cores servem apenas para deixar clara a escrita imitativa entre as vozes. Fonte: Nobre, 1997.	122
Figura 79	Início da **Variação IV** com apresentação do motivo básico 1 em escrita imitativa (c. 88-91). Fonte: Nobre, 1997.	123
Figura 80	Trecho final da **Variação IV**. Sugestão de movimento de punho e de pedalização (c. 99-101). Fonte: Nobre, 1997.	124

Figura 81	Início da **Variação V.** Sugestão de pedalização sincopada (c. 102-106). Fonte: Nobre, 1997.	126
Figura 82	Variação do motivo básico 1 através da técnica de aumentação rítmica e variação harmônico-melódica (c. 102-106). Fonte: Nobre, 1997.	127
Figura 83	Variação do motivo básico 2 (c. 112-116). Fonte: Nobre, 1997.	127
Figura 84	Fim da **Variação V** e transição para **Variação VI** (c. 122-126). Fonte: Nobre, 1997.	128
Figura 85	Início da **Variação VI** com duas apresentações da série marcadas em colchetes (c. 127-130). Fonte: Nobre, 1997.	129
Figura 86	Primeira apresentação da série na forma original com permutação entre a décima primeira e a décima segunda notas (Mi♭ e Mi♮) e ausência da décima nota (Dó♮).	129
Figura 87	Segunda apresentação série na forma inversa com repetição da décima nota (Lá♭) e ausência da quinta e da sétima notas (Dó♮ e Dó♯).	129
Figura 88	Variação do motivo básico 1 e acentos métricos deslocados na parte do agogô (c. 135). Fonte: Nobre, 1997.	130
Figura 89	Exemplo demonstrando a escrita pontilhista da parte da percussão (c. 138-141). Fonte: Nobre, 1997.	131
Figura 90	*Variações opus 27* de Anton Webern, 1º movimento (c. 1-5). Fonte: Gordon, 1992, p.491.	132
Figura 91	Série apresentada na **Variação VII** na forma incompleta (c. 146-148). Fonte: Nobre, 1997.	133
Figura 92	Extração da série com ordem das notas. Ausência da décima segunda nota e permutação entre a terceira e a primeira notas e entre a quarta, a quinta e a sexta notas.	133
Figura 93	Tratamento polifônico e serial na **Variação VII** (c. 149-150)**.** Fonte: Nobre, 1997.	135

Figura 94	De baixo para cima tem-se: em vermelho, o quarto plano sonoro com apresentação das cinco primeiras notas da série na forma inversa; em amarelo, o terceiro plano sonoro com apresentação de seis notas da série na forma original transposta a um intervalo de 5ªJ; em azul, o segundo plano sonoro que apresenta mais 5 notas da série na forma original; em verde, o primeiro plano sonoro que explora harmonicamente os intervalos da série.	136
Figura 95	Compassos de transição da **Parte VII-A** para a **Parte VII-B** (c.156-158). Fonte: Nobre, 1997.	137
Figura 96	Início da **Parte VII-B** (c. 159-160). Fonte: Nobre, 1997.	139
Figura 97	Compassos iniciais da **Variação VIII** (c.163-170). Fonte: Nobre, 1997.	140
Figura 98	Entrada dos instrumentos enquanto os atabaques mantêm sua pulsação rítmica. (c. 171-174). Fonte: Nobre, 1997.	141
Figura 99	Compassos Finais da **Variação VIII** coincidência entre os acentos métricos dos atabaques e do restante dos instrumentos (c.183-191). Fonte: Nobre: 1997.	142
Figura 100	Demonstração da nova série empregada na **Coda** e de seus principais subconjuntos (c. 192-199). Fonte: Nobre, 1997.	143-144
Figura 101	Três tipos de acentos utilizados na **Parte C-I** da **Coda** (*staccato*, *marcato* e *tenuto*).	145
Figura 102	Seção **C-I** da **Coda** com destaque para as dinâmicas (c.192-208).	145-146
Figura 103	Fim da **Parte C-I** (c. 209) e início da **Parte C-II** (c.210) da **Coda** (c. 209-214). Fonte: Nobre, 1997	147
Figura 104	Sugestão de pedalização para trecho da **Parte C-II** da **Coda** (c. 209-210 acima e 212-214 abaixo)**.** Fonte: Nobre, 1997.	148
Figura 105	Início da Parte **C-III** da **Coda** com destaque para o padrão rítmico 3+3+2 na parte da mão esquerda do pianista e dos atabaques. (c. 118-221)**.** Fonte: Nobre, 1997.	149

Figura 106	Compassos 242-244. Fim da **Parte C-III** (c. 243) e início da **Parte C-IV** (c. 244). Mudança no apoio métrico da mão direita da parte do piano e da parte dos atabaques (c. 244). Fonte: Nobre, 1997.	150
Figura 107	Deslocamento métrico do padrão rítmico 3+3+2, desconsiderando a barra de compasso (c. 245-247). Fonte: Nobre, 1997.	151
Figura 108	Compassos 251-253. Padrão rítmico contínuo realizado pela parte do piano, do afoxé, do pandeiro e dos atabaques a partir do compasso 252. Fonte: Nobre, 1997.	152
Figura 109	Compassos finais das *Variações Rítmicas opus 15* (c. 256-260). Fonte: Nobre, 1997.	153

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Mudanças de andamento nas *Variações Rítmicas opus 15*.	59
Tabela 2	Mudanças internas de métrica nas *Variações Rítmicas opus 15*.	59
Tabela 3	Características dos elementos (som, harmonia e ritmo) na transição entre o **Tema** e a **Variação I**.	66
Tabela 4	Características dos elementos (som, harmonia e ritmo) na transição entre a **Variação V** e a **Variação VI**.	67
Tabela 5	Materiais musicais expostos no **Tema** e que são desenvolvidos no decorrer da obra, divididos pelas cinco categorias analíticas de LaRue.	68
Tabela 6	Variações do motivo básico 1. Fonte: Nobre, 1997.	72-73
Tabela 7	Variações do motivo básico 2. As notas pintadas em vermelho têm a função de destacar o contorno do motivo. Fonte: Nobre, 1997.	76
Tabela 8	Estrutura formal do **Tema**.	91
Tabela 9	Estrutura formal da **Variação I**.	99
Tabela 10	Estrutura formal da **Variação II**.	107
Tabela 11	Estrutura formal da **Variação III**.	118
Tabela 12	Estrutura formal da **Variação VII.**	132
Tabela 13	Estrutura Formal da **Coda.**	143

SUMÁRIO

Introdução **1**

Capítulo 1 – O Compositor e sua Obra **7**

1.1 Revisão De Literatura **7**

1.2 O Compositor e as Fases de sua Produção Musical **14**

1.3 A Formação Musical e as Principais Influências de 1959 a 1963 **17**

1.4 *Variações Rítmicas opus 15* **22**

1.4.1 *Variações Rítmicas opus 15:* A Linguagem Dodecafônico-Serial **23**

1.4.2 *Variações Rítmicas opus 15:* A Linguagem Rítmica "Típica Brasileira" **25**

1.4.3 *Variações Rítmicas opus 15:* Organização Formal **29**

Capítulo 2 – Metodologia **31**

2.1 Estudo Analítico **31**

2.2 Aspectos da Estrutura Musical **32**

2.3 Aspecto Rítmico **33**

2.4 Aspectos Harmônicos **35**

2.5 Sugestões de Execução **37**

Capítulo 3 – Síntese da Linha Técnico-Interpretativa **39**

3.1 Isabelle Vengerova **40**

3.2 Fundamentos da Técnica Pianística de Isabelle Vengerova **40**

3.3 As Bases da Técnica **41**

3.3.1 Exercícios de produção de acentos em uma nota **41**

3.3.2 Exercícios de produção de acentos a cada duas notas **42**

3.3.3 Exercícios de produção de acentos a cada três ou mais notas **43**

Capítulo 4 – Estudo Analítico e Sugestões de Execução para o Pianista **47**

4.1 Macro Análise **48**

4.1.1 Som **48**

4.1.2 Harmonia **53**

4.1.3 Melodia **55**

4.1.4 Ritmo **58**

4.1.5 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma **63**
4.2 Micro Análise **68**
4.2.1 Som **80**
4.2.2 Harmonia **81**
4.2.3 Melodia **83**
4.2.4 Ritmo **84**
4.2.5 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma **86**
4.3 Média Análise **90**
4.3.1 Tema **91**
4.3.1.1 A forma da Parte A **91**
4.3.1.2 A forma da Parte A' **93**
4.3.1.3 Tratamento conferido à percussão: trama **95**
4.3.1.4 Textura, Dinâmica e Andamento nas Partes do Tema **95**
4.3.1.5 Harmonia: Organização Intervalar- Atonal e Tratamento dodecafônico-serial **98**
4.3.1.6 Tratamento Rítmico **98**
4.3.1.7 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma **99**
4.3.2 Variação I **99**
4.3.3 Variação II **107**
4.3.4 Variação III **117**
4.3.5 Variação IV **122**
4.3.6 Variação V **125**
4.3.7 Variação VI **128**
4.3.8 Variação VII **132**
4.3.9 Variação VIII **140**
4.3.10 Coda **143**
Conclusão **155**
Referências **161**
Anexos **167**

INTRODUÇÃO

A composição das *Variações Rítmicas opus15* está intimamente relacionada com o contexto histórico-cultural vivido por Marlos Nobre desde seus estudos musicais iniciais até o momento de composição da obra.

O compositor desde a infância transitava livremente entre a música popular, a música de rua do folclore pernambucano e a música erudita, porém o seu entorno sempre tentou dissuadi-lo desta liberdade.

Nobre relatou em palestra assistida pela autora que houve dois momentos marcantes em que ele foi repreendido por improvisar ao piano música popular. O primeiro foi aos 6 anos por sua mãe que ao ouvi-lo improvisar músicas que havia apreendido nas ruas de Recife o censurou de que não devia tocar aquela música. O segundo momento ocorreu alguns anos mais tarde quando o compositor já se encontrava como aluno do Conservatório Pernambucano de Música e tentava improvisar as músicas ouvidas na rua ao piano, o próprio diretor do Conservatório disse a ele: "Aqui é lugar de música séria, você não pode tocar essa música de rua!" [1].

Ao 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.

Alguns anos mais tarde, Marlos Nobre estudou com Koellreutter e logo em seguida com Guarnieri (1960 e 1962 respectivamente) as duas personalidades mais antagônicas da música brasileira de então. De um lado um estimulador da vanguarda europeia e do outro um defensor do nacionalismo brasileiro.

Em 1963, o compositor se muda para Buenos Aires com uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar composição no *Centro Latino-americano de Altos Estúdios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella* em Buenos Aires com Alberto Ginastera, onde teve contato também com compositores como, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Aaron Copland e Luigi Dallapiccola.

[1] Informações obtidas em palestra proferida pelo próprio compositor durante o "Congreso Internacional de Piano" realizado em Buenos Aires, Argentina, em novembro de 2010.

Foi em Buenos Aires que o compositor sofreu seu terceiro choque cultural ao deparar-se em Buenos Aires com um grupo de compositores estritamente seriais e completamente avessos à música popular, o qual resultou na composição das *Variações Rítmicas opus 15*[2].

Estes três episódios revelam que Nobre nunca foi afeito às cisões e sim às fusões. Foram processos de fusão que descobrimos ao estudar as *Variações Rítmicas opus 15*. Fusão na utilização do piano, instrumento europeu junto a instrumentos de percussão típicos da música popular brasileira e, principalmente, fusão entre a linguagem dodecafônico-serial de vanguarda europeia junto a padrões rítmicos característicos da música brasileira. *Variações Rítmicas opus 15* é uma obra composta como reação aos limites pré-estabelecidos entre música brasileira e música de vanguarda europeia.

O próprio compositor afirma,

> Sou um inventor de música, movido pelo interesse e por um irresistível impulso interior de criar minha própria linguagem, síntese de minhas experiências auditivas e intelectuais e organizadas por um conceito composicional o mais rigoroso possível
> (Nobre, http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1.html).

É como resultado de experiências, não somente auditivas e intelectuais, mas também históricas e culturais do compositor, que percebemos a criação de *Variações Rítmicas opus 15*.

Em entrevista à Rádio MEC, Nobre relatou que sempre foi fascinado pela percussão desde a infância, tanto a percussão popular quanto a de concerto, especificamente pela percussão utilizada nas obras de Stravinsky como *Pretrushka, Pássaro de Fogo* e em especial a *Sagração da Primavera.* Comenta ainda que quando começou a escrever para piano, sempre tentava introduzir a escrita percussiva e que mesmo uma de suas primeiras peças, a *Nazarethiana Opus 2* (1960), já carrega traços desta escrita que ele chama de "piano percussivo"[3].

---

[2] Informações obtidas em palestra proferida pelo próprio compositor durante o "Congreso Internacional de Piano" realizado em Buenos Aires, Argentina, em novembro de 2010.

[3] NOBRE, Marlos. Compositores Brasileiros: Ciclo Marlos Nobre na Rádio MEC – Obras para Percussão: Rhythmetron, Sonâncias I e Sonâncias III. **Rádio MEC FM (98,9 Mhz)**, domingo, 22 horas, 15/07/07, 1CD.

A percussão foi a família de instrumentos que mais se desenvolveu no século XX, deixando de ter um papel ocasional para passar a ter um papel solista nas composições musicais (MARCO, 2006, p. 111).

Alguns compositores do século XIX já haviam explorado o caráter tímbrico e não apenas rítmico da percussão em suas obras orquestrais, porém, foi a partir do século XX que se começou a escrever para a percussão como solista.

O primeiro compositor a escrever para grupo de percussão foi o cubano Amadeo Roldán com as peças: *Rítmica nº 5* e *Rítmica nº 6*, nessas peças de 1930, Roldán utilizou instrumentos de percussão tradicionais de seu país (HASHIMOTO, 2003, p.32; MARCO, 2006, p.18). Tem-se também, com maior projeção, *Ionisation* (1929-1931) de Edgar Varèse, escrita para 13 percussionistas e 39 instrumentos de percussão, incluindo o piano. Além dessas, vale destacar como uma importante peça do repertório de música de câmara para piano e percussão, a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937) de Bela Bartók (1881-1945).

No Brasil a primeira peça escrita para grupo de percussão foi o *Estudo para Instrumentos de Percussão* (1953) de Camargo Guarnieri, a qual é objeto de estudo e análise no trabalho de Hashimoto (2003).

Dentre as obras para percussão e para piano e percussão de Nobre tem-se: *Variações Rítmicas opus 15* de 1963 (para piano e seis percussionistas), *Rhythmetron opus* 27 de 1968 (para dez percussionistas), Sonâncias *I opus 37* de 1972 (para um piano e um percussionista), e *Sonâncias III opus 49* de 1980 (para dois pianos e dois percussionistas).

A exploração da percussão enquanto solista teve o seu auge, dentro da obra de Nobre, na peça *Rythmetron, Opus 27*, a qual apresenta um caráter tímbrico, rítmico e não temperado, relativo à influência do pensamento musical de Varèse, porém adaptado às necessidades expressivas de Nobre (NEVES, 1981, p. 42).

Sendo um compositor atuante no cenário musical do século XX e para o qual a percussão possui um papel estético de extrema importância, *Variações Rítmicas opus 15* foi a primeira peça para piano e percussão de Marlos Nobre. Nela pode-se perceber a influência tanto da música brasileira como também das técnicas de vanguarda europeia.

A música brasileira está refletida não só no caráter rítmico dessa peça como também em sua instrumentação, para piano e "percussão típica brasileira" incluindo cuíca aguda, xocalho, afoxê, reco-reco, tamborim, 5 agogôs, padeiro e 3 atabaques.

Segundo Kater (2001), Villa-Lobos já havia tomado a iniciativa em 1925 de utilizar instrumentos típicos junto à formação orquestral dos *Choros 8 e 10* (puita, reco-reco, cocos, chocalhos, etc.) e também no *Noneto* de 1923 (assobios, pratos de louça e caxambu).

Porém, o que chama a atenção em *Variações Rítmicas opus 15* é o papel independente que estes instrumentos adquirem em toda a peça, ressaltando a oitava variação que é escrita somente para percussão solo. Nessa peça, em alguns momentos o piano desempenha a função rítmica enquanto a percussão explora os timbres dos diferentes instrumentos, em outras, o piano e a percussão se fundem para criar uma mesma sonoridade pontilhista.

O interesse por este trabalho se deu no decorrer da participação como pianista no Grupo de Percussão da UFU[4]. Surgiu então, a necessidade em conhecer, estudar e executar peças escritas para a formação instrumental piano e percussão, ainda pouco explorada por compositores e intérpretes/pesquisadores.

A escolha de *Variações Rítmicas opus 15* para piano e percussão típica brasileira (1963) do compositor Marlos Nobre, especificamente como objeto desta pesquisa, reside no fato de ser esta "a primeira peça de repercussão no cenário brasileiro para esta formação" (HASHIMOTO, 2003, p.71), e, além disto, é também uma peça notável no catálogo de Marlos Nobre, responsável pela inauguração de sua segunda fase composicional.

Desta forma, a proposta dessa pesquisa foi desvelar, por meio de estudos históricos e analíticos, a linguagem musical e os elementos composicionais empregados por Marlos Nobre em *Variações Rítmicas opus 15* a fim de proporcionar ao intérprete uma maior intimidade com a obra a ser executada. Além disso, pretendemos apontar quais foram as principais observações do estudo analítico que influenciaram diretamente a construção

[4] Grupo de Percussão da Universidade Federal de Uberlândia.

do projeto sonoro da obra resultando em decisões sobre o fraseado, a pedalização e equalização sonora.

O trabalho em questão está dividido em quatro capítulos, o primeiro aborda o compositor e a sua obra; o segundo apresenta a metodologia adotada no estudo analítico das *Variações Rítmicas opus 15*; o terceiro descreve, de forma sucinta, a linha técnico-interpretativa para execução da peça; e o quarto trata do estudo analítico e das sugestões de execução para o pianista.

O primeiro capítulo está dividido em quatro partes: a primeira apresenta uma Revisão de Literatura sobre trabalhos que têm como objeto de estudo a vida e a obra do compositor Marlos Nobre; a segunda aborda os cinco períodos estilísticos do compositor; a terceira trata da trajetória composicional de Nobre entre os anos de 1959 (ano do seu *opus 1*) a 1963, ano da composição de *Variações Rítmicas opus 15*; e a quarta parte contextualiza *Variações Rítmicas opus 15* dentro do conjunto geral de obras do compositor.

O segundo capítulo é referente à metodologia adotada para o estudo analítico da obra que tem como referência principal o trabalho de Jan LaRue (1998), dentre outros. Além disso, apresenta as principais ferramentas que fundamentam as sugestões de execução para o pianista que compõem o Capítulo 4.

O terceiro capítulo apresenta a linha técnico-interpretativa que guiou nossas escolhas e sugestões de execução da obra.

O quarto capítulo trata da aplicação da metodologia, exposta no Capítulo 2, ao estudo analítico da obra e das sugestões de execução para o pianista. Foi dividido em três partes referentes à observação do material musical como proposto por LaRue. As sugestões de execução para o pianista referem-se, principalmente, a questões de pedalização, de equalização da dinâmica, de contrastes texturais, de precisão rítmica e de independência de mãos.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR E SUA OBRA

Nesse primeiro capítulo é feita uma revisão de literatura das principais pesquisas realizadas sobre a vida e a obra de Marlos Nobre, bem como uma contextualização histórica da peça *Variações Rítmicas opus 15* junto à trajetória composicional desse compositor.

1.1 Revisão de Literatura

Marlos Nobre (Recife, 18 de fevereiro de 1939) é um dos compositores mais destacados no cenário musical atual nacional e internacional. Sua vida e obra têm sido estudadas e divulgadas tanto dentro como fora do meio acadêmico. É um compositor premiado em diversos concursos de composição e recentemente, em 2005, venceu o VI Prêmio Ibero-americano "Tomás Luis de Victoria", da Espanha. "Nobre foi declarado vencedor por unanimidade, pela primeira vez na história do prêmio, concorrendo com 57 compositores de 17 países". O júri internacional destacou "a excelente trajetória, transcendência e projeção internacional de sua obra, assim como a originalidade do seu pensamento estético" [5].

Por ocasião deste prêmio, em 2006 foi publicada sua primeira biografia em língua espanhola, o livro "Marlos Nobre: El sonido del realismo mágico" do escritor espanhol Tomás Marco. O musicólogo David Appleby afirma que:

> No período pós-nacionalista na América Latina, esta biografia é, de fato, uma das contribuições mais importantes de Marco, enquanto Heitor Villa-Lobos criou obras que foram reconhecidos no século XX como de inspiração e estilo brasileiros, Marlos Nobre é considerado o principal compositor pós-nacionalista latino-americano cujo estilo abrange elementos de várias culturas latino-americanas[6] (APPLEBY, 2007, p. 150-151).

[5] NOBRE, Marlos. http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1.html. Acesso em 15 de abril de 2011.

[6] Do original em inglês: "In the post-Nationalist period in Latin America, one of the important contributions of the Marco biography is the fact that, whereas Heitor Villa-Lobos created works that were recognized in the twentieth century as being Brazilian in inspiration and style, Marlos Nobre is convincingly portrayed as a major post-Nationalist Latin American composer whose style embraces elements of various Latin American cultures" (APPLEBY, p. 150-151).

Neste livro, o autor apresenta uma biografia completa e ilustrada de momentos importantes da carreira e da vida de Marlos Nobre, seguida por uma divisão da produção do compositor em: obras para piano, música vocal, obras para violão, obras orquestrais, obras para percussão, obras de música de câmara e peças de "música aplicada" (um capítulo que trata sobre as obras para balé e cinema). Além disto, o livro contém um catálogo de obras completo e atualizado, uma relação de discografia e um CD anexo com obras representativas de vários estilos do compositor, o qual enriquece ainda mais a biografia escrita por Marco.

Além desta importante biografia, nesse ano de 2012, foi publicado pela editora americana *The Edwin Mellen Press* o livro *The Piano Works of the Brazilian Composer Marlos Nobre: A Guide to the Repertoire* escrito pelo pianista Bernardo Scarambone, que traz análises de algumas das principais obras para piano do compositor, dentre as quais a *Nazarethiana opus 2*, a *Sonata Breve opus 24* e o *Frevo 2 opus 105*.

No âmbito acadêmico, Marlos Nobre tem sido tema de pesquisa em diversos trabalhos tanto no Brasil como no exterior, e especialmente nos Estados Unidos.

Notamos que grande parte destes trabalhos abarca principalmente a obra para piano de Nobre, dos quais listamos alguns a seguir.

The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language: The Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre foi escrita por Ingrid Barancoski em 1997 como requisto parcial para obtenção do título de Doutor em Artes pela Universidade do Arizona. Esta tese aborda cinco obras para piano de Marlos Nobre compostas cada uma em um de seus cinco períodos composicionais: *Nazarethiana opus 2* (1960); *Tocatina, Ponteio e Final opus 12* (1963); *Ciclo Nordestino n.3 opus 22* (1966); *Homenagem a Arthur Rubinstein opus 40* (1973); e o *Frevo do Ciclo Nordestino n.4 opus 43* (1977-1985). A autora analisa estas obras relacionando-as à evolução da linguagem composicional de Marlos Nobre, ressaltando a utilização de elementos folclóricos e nacionais junto a técnicas de composição contemporâneas. Além desta análise, a autora elabora um levantamento histórico das principais influências recebidas por Nobre, dentre as quais os estudos com Koellreutter e com Guarnieri, a influência recebida por compositores clássicos e modernos bem como, a influência estética de Mário de Andrade.

An Examination of Selected Piano Works by Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez and Marlos Nobre Using the Corresponding Brazilian Dances as a Guide to Their Performance foi escrita em 2006 por Simone Gorete Machado como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes pela Universidade do Arizona. Neste trabalho a autora faz uma relação entre o movimento coreográfico das danças brasileiras selecionadas – *caterete*ê*, jongo, congada e frevo* – com a execução pianística de peças como: o *Caterete*ê e a *Congada* de Francisco Mignone; o *Jongo* de Lorenzo Fernandez e o *Frevo* de Marlos Nobre.

Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas op. 74 - estudo analítico e interpretativo- foi escrita por Josely Bark em 2006 como resultado de seu trabalho de doutorado na Universidade Estadual de Campinas. A autora realiza um estudo analítico tendo por referência autores como Arnold Schoenberg, Felix Salzer, Stefan Kostka, John White e Joseph Straus e, a partir deste estudo analítico propõe soluções interpretativas para a obra em estudo. Além disto, o trabalho é enriquecido por uma entrevista com o compositor onde ele dá à autora orientações para a execução da obra.

The Piano Works of Marlos Nobre foi escrita em 2006 pelo autor Bernardo Scarambone como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes pela Universidade de Houston. Neste trabalho o autor analisa cinco obras do compositor, três delas referentes ao primeiro período composicional de Nobre (*Nazarethiana opus 2, Primeiro Ciclo Nordestino opus 5* e *Segundo Ciclo Nordestino opus 13*) e duas referentes ao segundo e quarto períodos respectivamente (*Sonata Breve opus 24* e *Sonatina opus 66*). Sua análise refere-se à estrutura formal, à estrutura rítmica e aos materiais composicionais empregados. Além disto, o autor se dedica a realizar uma biografia completa do compositor com base em dados obtidos por seu contato pessoal com Nobre. Em sua conclusão aponta para a influência dos ritmos folclóricos brasileiros como uma das principais características do estilo de Nobre.

Ciclos Nordestinos 1, 2 e 3 para piano de Marlos Nobre: uma abordagem analítico-interpretativa foi escrita em 2007 por Rachel Gico Casado Ferraz como resultado de seu trabalho de mestrado apresentado à Universidade Federal da Paraíba. Nesta dissertação a autora propõe uma análise musical a partir da teoria de Jan LaRue relacionada

aos conhecimentos teórico-práticos que possui sobre a música folclórica brasileira, especialmente a nordestina, a fim de oferecer subsídios para uma interpretação dos três ciclos nordestinos.

A Comprehensive Analysis of Jazz Elements in Marlos Nobre's Piano Music Through Selected Works foi escrita por Nelson Neves em 2007 como requisito parcial ao grau de Doutor em Artes Musicais pela Universidade de Nebraska. Nesta tese o autor traça um paralelo entre as características próprias do jazz e as características de algumas peças para piano de Marlos Nobre, ressaltando na análise as características rítmicas, melódicas e estilísticas. As peças por ele selecionadas foram: *Nazarethiana opus 2, Toccatina, Ponteio e Final opus 12*, *Homenagem a Arthur Rubinstein opus 40*, *Sonata Breve opus 24*, *Sonatina opus 66 e Sonata sobre um Tema de Bela Bartók opus 45.*

The Musical Language of Marlos Nobre Through His Orchestral Works foi escrita por Ilka Vasconcelos Araújo em 2007 para a obtenção do título de Doutor em Filosofia pela Universidade da Flórida. Segundo a autora, o estudo das obras orquestrais de Nobre ainda não haviam sido suficientemente exploradas e, portanto, o objetivo do seu trabalho foi analisar peças orquestrais deste compositor a fim de traçar seu estilo composicional. A autora selecionou oito peças para análise as quais foram divididas em três fases: 1) "Busca por uma identidade" que contém as peças, *Biosfera opus 35* (1970), *Mosaico opus 36* (1970), *In Memoriam opus 39* (1973/76) e *Convergências opus 28* (1968/1977); 2) "Primeiro estilo maduro (1980-1985)" com as peças, *Concerto II for String Orchestra, Op. 53* (1981) e *Abertura Festiva, Op. 56 bis (Festival Overture)* (1983); e 3) "Estilo maduro tardio" com as peças *Saga Marista: Passacaglia for Orchestra opus 84* (1997) e *Kabbalah opus 96* (2004). Araújo enfatiza o caráter musicológico das análises realizadas que tiveram como objetivo a comparação da linguagem musical das obras orquestrais de Nobre, com as tendências composicionais contemporâneas a fim de evidenciar o caminho de sua trajetória composicional.

Marlos Nobre: Aspectos motívicos em duas peças para piano: Sonata Breve, opus 24 (1966/2000) e Tango, opus 61 (1984) foi escrita em 2008 por Magaly Otsuka como resultado de seu trabalho de mestrado pela Universidade Estadual de Campinas. Otsuka realiza um estudo analítico e interpretativo de duas importantes peças para piano de Nobre.

Além de realizar uma análise formal das obras, a autora divide a análise do Tango e de cada uma das seções da Sonata Breve em três parâmetros: alturas, ritmos, e texturas e dinâmicas sempre seguindo-se a estas análises um tópico referente às sugestões de estudo. A autora teve como fundamentação para sua análise os trabalhos de Arnold Schoenberg e Ralph Turek.

A Synthesis of Modern and Brazilian Elements: An Investigation of Variantes e Toccata Opus 15a by Marlos Nobre foi escrita por Pablo da Silva Gusmão em 2009 como requisito parcial ao grau de Doutor em Artes Musicais pela Universidade da Carolina do Norte em Greensboro. O autor enfoca em sua análise, principalmente a organização das alturas (*pitch class*) e o tratamento rítmico da peça em questão. Além disso, apresenta uma breve biografia do compositor, separada por seus estilos composicionais. Além de discorrer sobre as influências rítmicas da música brasileira e das ideias musicológicas de Mário de Andrade na obra de Marlos Nobre.

Marlos Nobre – Sonata para piano sobre tema de Bela Bartók op. 45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual foi escrita em 2009 por Stefanie Freitas como requisito parcial ao título de mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesta dissertação, a autora apresenta uma análise sob a perspectiva da intertextualidade, tendo como objetivo principal identificar, através da análise comparativa entre a sonata de Nobre e o *Concerto para Orquestra* de Bartók, como Marlos Nobre manipula os elementos dos quais se apropria.

Três Sonatas contemporâneas brasileiras para piano: Estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório foi escrita em 2010 por Ederson José Urias Fernandes da Silva como resultado de seu trabalho de mestrado pela Universidade de São Paulo. O objetivo deste trabalho foi realizar uma análise de três sonatas de compositores brasileiros vivos e identificar nelas as transformações da forma sonata no século XX. Para isto, o autor selecionou a *Sonata Breve opus 24* de Marlos Nobre, a *Sonata para piano* de João Guilherme Ripper e a *Sonata I* de Roberto Victório.

Alguns artigos e entrevistas sobre o compositor e sua obra também são importantes fontes de pesquisa para estudiosos do tema, dentre eles destacamos alguns a seguir.

Nueve preguntas a Marlos Nobre trata-se de entrevista publicada pela *Revista Musical Chilena* em 1979, a qual contém declarações importantes do compositor em relação à sua formação musical e às suas principais influências musicais e períodos estilísticos.

Ukrinmakrinrin escrito por Maria Ester Grebe e também publicado em 1979 pela *Revista Musical Chilena* contém uma análise de uma das mais importantes obras de Nobre, escrita para soprano, instrumentos de sopro e piano e, considerada pela autora um "excelente exemplo do que nos dá hoje em dia a vanguarda musical latino-americana" (GREBE, 1979, p. 57).

Sonâncias III, opus 49 de Marlos Nobre foi publicado em 1994 na *Revista de Música Latinoamericana* e escrito por Maria Luíza Corker Nobre. Neste artigo a autora trata de alguns aspectos do processo composicional de Marlos Nobre somados a uma análise da obra baseada principalmente nos aspectos rítmicos, formais e no caráter aleatório da obra.

Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste foi escrito por Paulo de Tarso Salles e publicado na Revista *PerMusi* em 2003. Neste artigo o autor através da análise da peça *Momentos I opus 41* aborda aspectos da síntese entre o nacional e o universal presentes na formação musical e na obra de Nobre.

A música forte de Marlos Nobre trata-se de uma entrevista feita ao compositor por Clóvis Marques em 2006[7], na qual o compositor discorre sobre o processo de criação de diversas obras dentre as quais, *Variações Rítmicas opus 15* e também comenta sobre a influência de compositores como Bartók, Lutoslawski e Debussy em sua formação musical.

An Interview with Marlos Nobre escrita por Tom Moore em 2007[8], traz importantes informações sobre a vida cultural do compositor no período em que viveu em

[7] Disponível em: http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/musica/a-musica-forte-de-marlos-nobre/.
[8] Disponível em: http://musicabrasileira.org/marlosnobre/.

Recife. Dados referentes a seus estudos no Conservatório Pernambucano de Música, sobre a influência sofrida pelo compositor Ernesto Nazareth, sobre o período de estudos com Koellreutter e Guarnieri, e sobre o período de estudos em Buenos Aires no *Instituto Torcuato Di Tella*, dentre outras.

As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu foi escrito por Maristella Pinheiro Cavini e publicado pela *Revista Opus* em 2008. Neste artigo a autora aborda a forma de apropriação que Marlos Nobre faz do universo popular ao comparar duas de suas peças do 4º Ciclo Nordestino com as danças tradicionais do nordeste.

Percebemos que na maioria destes trabalhos os autores procuraram evidenciar, através das obras analisadas, a trajetória composicional e a linguagem musical de Marlos Nobre. Em todos os autores é comum a referência à influência do folclore brasileiro, especialmente no aspecto rítmico da música de Nobre, bem como a fusão entre estas influências e as técnicas de composição atonais, seriais, politonais e aleatórias, dentre outras. A clareza formal e a técnica da variação enquanto princípio formal são apontadas como um traço marcante na escrita de Marlos Nobre por Corker-Nobre (1994), Barancoski (1997), Scarambone (2006), Bark (2006), Araújo (2007), Otsuka (2008) e Gusmão (2009).

Encontramos em vários dos trabalhos citados anteriormente uma referência aos períodos composicionais de Nobre (Araújo, 2007; Barancoski, 1997; Bark, 2006; Gusmão, 2009; Neves, 2007; Nobre, 1979; e Scarambone, 2006). A divisão da obra do compositor em períodos é importante, pois situa cada peça estudada dentro do cenário geral de criação do compositor.

No capítulo seguinte, não nos ateremos a realizar uma biografia sobre o compositor, pois esta já foi abordada tanto pelo musicólogo Tomás Marco em seu livro sobre o compositor como em diversos trabalhos acadêmicos (Barancoski, 1997; Scarambone, 2006; Araújo, 2007; Neves, 2007 e Gusmão, 2009; dentre outros). Porém, consideramos importante pontuar a respeito de seus períodos composicionais a fim de situar *Variações Rítmicas opus 15* no contexto de sua produção musical.

1.2 O Compositor e as Fases de sua Produção Musical

Atualmente a divisão da produção musical de Nobre é feita em cinco períodos (BARANCOSKI, 1997). O próprio compositor, em 1979, em entrevista à *Revista Musical Chilena* já tinha a consciência da divisão dos três primeiros estilos da seguinte forma: 1ª fase: opus 1 ao opus 14 (1959 a 1963); 2ª fase: opus 15 ao opus 32 (1963 a 1968); 3ª fase: opus 3 ao opus 46 (1969 a 1977) (Nobre, 1979, p.43).

Em relação à Primeira Fase (1959 a 1963), Nobre declara que todas as obras "nasceram sob a influência de Ernesto Nazareth, o compositor brasileiro mais importante, que cristalizou e deixou no papel nossas melhores características populares" e Villa-Lobos (Nobre, 1979, p. 41). Dentre as obras desta fase inclui-se, *Concertino para piano e orquestra de cordas opus 1 (1959), Homenagem a Ernesto Nazareth opus 1a (1959), Nazarethiana opus 2 (1961)* e *Divertimento para piano e orquestra opus 14*, dentre outras. O compositor afirma que existe uma evolução na linguagem harmônica que pode ser claramente percebida do opus 1 ao opus 14 a começar pela linguagem tonal do *Concertino opus 1* e da *Nazarethiana opus 2* (que já apresenta alguns traços atonais) passando pela linguagem modal do *1º Ciclo Nordestino opus 5 (1960)*, pelo *Trio opus 4* (com característica atonal dodecafônica) e terminando com o *Divertimento opus 14* que é "politonal com tratamento dodecafônico (de seis notas do tango *Tenebroso*, de Nazareth) na ponte entre o primeiro e o segundo tema, e no ostinato do piano em toda a seção central de desenvolvimento do primeiro movimento" (NOBRE, 1979, p. 41).

A Segunda Fase (1963 a 1968) é marcada pela mudança de Nobre para Buenos Aires a fim de estudar como bolsista no *Instituto Torcuato Di Tella* em 1963. De acordo com o compositor, o seu contato com o dodecafonismo em Buenos Aires foi maior do que aquele que havia tido no Brasil, em 1960, ao estudar com Koellreutter (período que resultou em algumas obras atonais dodecafônicas da 1ª fase como, por exemplo, as *Variações opus 3*). Conforme Nobre, no período de estudos com Koellreutter o dodecafonismo ainda não era para ele uma necessidade estética, e ele devia percorrer um caminho natural de expansão da tonalidade durante toda a sua 1ª fase para, enfim, abordar a linguagem dodecafônica, o que coincidiu com o momento de estudos no *Instituto Torcuato Di Tella* sob a orientação de Alberto Ginastera e Riccardo Malipiero, dentre outros. Porém, o

compositor salienta que, para ele o "dodecafonismo, serialismo, multiserialismo, "aleatoriedade", não significavam dogmas inalteráveis, estáticos, mas sim pontos de estímulo, caminhos abertos e jamais planos prefixados" (NOBRE, 1979, p. 44). A primeira obra composta sob este cenário foi *Variações Rítmicas opus 15*(1963) "dodecafônica e serial, mas nada respeitosa da célebre regra dos doze sons que devem ser expostos antes de serem ouvidos e novamente empregados" (NOBRE, 1979, p.44). Posteriormente tem-se *Ukrinmakrinrin opus 17* (1964) com a primeira parte também serial, porém ainda mais livre que *Variações Rítmicas*, e a segunda parte marcada por processos aleatórios. Segundo o compositor muitas foram as peças que nasceram neste período como exceções estilísticas à linguagem dodecafônico-serial (essas exceções ocorrem em todas as fases) como, por exemplo, *Sonata Breve opus 24* (1966-2000) e *Rhythmetron opus 27*(1968), são como reminiscências da Primeira Fase "baseadas em constantes folclóricas nordestinas de linguagem harmônica" (NOBRE, 1979, p. 45).

A Terceira Fase (1969 a 1977) é mencionada por Nobre como uma fase de integração dos procedimentos assimilados por ele até aquele momento, como o serialismo, a música aleatória e os procedimentos politonais. Neste período, segundo o compositor, o que importava internacionalmente à maioria dos compositores era menos "o resultado sonoro e a realização de obras que partiam de ideias interiores e mais os conceitos teóricos e técnicos, de planos gráficos e ideias extramusicais (...) uma espécie de gráfico para tudo, do qual resultavam sons e por vezes ruídos" (NOBRE, 1979, p. 45). Marlos Nobre, porém sempre foi avesso a estas ideias.

> Este nunca foi o meu caminho. Este tipo de vanguarda deu origem a uma grande quantidade de obras estéreis. Fórmulas para distanciar-se dos cânones tradicionalistas. O resultado foi o afastamento do público, sua inadaptação e sua resistência a essa avalanche de música sem sentido artístico (NOBRE, 1979, p. 46).

Nobre declara que seu grande interesse técnico durante este período foi a "utilização simultânea de uma escrita livre (notação proporcional, notação aleatória) e uma escrita rigorosa" (Nobre, 1979, p.46). O compositor compara este princípio ao seu 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. Dentre as obras representantes deste estilo estão: *Concerto Breve opus 33*(1969) para piano e orquestra*, Ludus Instrumentalis opus 34* (1969) para orquestra de câmara*, Mosaico opus 36 (1970)* para orquestra*, Sonâncias I opus 37* (1972) para piano e percussão*, O Canto Multiplicado opus 38* (1972) para soprano e piano *e In Memoriam opus 39* (1973) para orquestra. Dentre as peças que nasceram neste período e são consideradas pelo compositor como exceções estilísticas estão: *Homenagem a Arthur Rubinstein opus 40* (1973), *Momentos I opus 41 n.1*(1974) para violão, *Momentos II opus 41 n.2* (1975) para violão, *Momentos III opus 41 n.3* (1976) para violão, *4º Ciclo Nordestino opus 43* (1977) para piano e *Sonata sobre um tema de Bela Bartók opus 45* (1977).

Na ocasião da entrevista à *Revista Musical Chilena*, em 1979, Nobre estava sem compor desde 1978, porém já vislumbrava um início para sua 4ª fase "mais maduro, livre, solto" (Nobre, 1979, p. 43). Segundo Corker-Nobre este tempo sem compor (1979-1980) trata-se de um "processo habitual neste compositor, no qual o criador necessita de determinado tempo de reflexão para a retomada da atividade criadora" (CORKER-NOBRE, 1994, p. 226).

A Quarta Fase do compositor, segundo Baranconski (1996) abarca os anos de 1980 a 1989. Em carta a essa autora, Nobre afirma que

> A música do meu quarto período caracteriza-se por uma progressiva libertação do atonalismo e serialismo e a adoção de uma tonalidade extremamente livre e expandida. Neste período adoto a convicção de que ainda tenho muito a descobrir em termos de tratamento harmônico pessoal, dos doze sons cromáticos, sem para isso apelar para o serialismo ou o sistema dodecafônico. Passo então a compor inteiramente liberado destes sistemas (BARANCOSKI, 1997, p. 56).

Corker-Nobre destaca como características deste período a ampla utilização dos elementos rítmicos característicos do folclore do nordeste brasileiro, a preferência por agregações politonais complexas sem definições harmônico-tonais, emprego de texturas densas e amplo uso da escrita contrapontística. Dentro do aspecto formal o compositor abandona os esquemas formais clássicos e tradicionais e se volta cada vez mais para "o princípio do desenvolvimento e da variação orgânica dos motivos e ideias iniciais de cada obra" (Corker-Nobre, 1994, p. 227). Dentre as obras desta fase estão: *Sonâncias III opus 49*

(1980) para dois pianos e dois percussionistas, *Yanomani opus 48(1980)* para coro misto, tenor e violão e *Sonâncias II (1980)* para piano e percussão.

A Quinta Fase de Nobre é considerada a partir de 1989 até os dias atuais. Em carta a Barancoski, Nobre define esta fase como

> um período de franca adoção de estruturas tonais, com a utilização de formas mais amplas, uma maior presença melódica e uma mistura constante entre elementos tradicionais e contemporâneos, fundidos e sintetizados em minha própria linguagem (BARANCOSKI, 1997, p. 56).

Dentre as peças deste período tem-se: o *Concertante do Imaginário opus 74* (1989) para piano e orquestra de cordas, *Concerto Duplo opus 82* (1995) para dois violões e orquestra, *Passacaglia opus 84* (1997) para orquestra, *Concerto para percussão e orquestra opus 89* (2000), *Kabbalah opus 96* (2004) e *Frevo n.2 opus 105* (2007). Duas peças para piano solo deste período tratam-se de duas versões de peças anteriores: *Variantes e Toccata opus 15a* (1997) baseada nas *Variações Rítmicas opus 15* e *Monólogos opus 37a (1997)* baseada em *Sonâncias I opus 37*.

1.3 A Formação Musical e as Principais Influências de 1959 a 1963

O musicólogo Tomás Marco afirma que "nenhuma obra artística se realiza em total isolamento e o conhecimento da obra de um criador se faz muito mais claro em relação a seus antecedentes imediatos e também à situação que o rodeia[9]" (MARCO, 2006, p. 17). Sendo assim, o objetivo deste subcapítulo é tecer alguns comentários em relação às principais influências na linguagem musical do compositor conforme sua produção do Opus 1 ao Opus 15, período relativo aos anos de 1959 a 1963.

Em entrevista à *Revista Musical Chilena* (1979), Marlos Nobre comenta sobre sua formação musical inicial, desde seus estudos de teoria musical e piano no Conservatório Pernambucano de Música – através dos quais entrou em contato com compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Villa-Lobos e Ernesto

[9] Do original em espanhol: "ninguna obra artística se realiza en total aislamiento y el conocimiento de la obra de un creador se hace mucho más claro en relación a sus antecedentes inmediatos y también de la situación que le rodea" (MARCO, 2006, p. 17).

Nazareth – até os estudos específicos de composição com o Padre Jaime Diniz de 1956 a 1959 no Instituto Ernani Braga de Recife.

Segundo Nobre, o Padre Jaime Diniz era um homem de notável cultura musical e além de introduzi-lo nos estudos de contraponto, polifonia e composição especificamente, levou-o a conhecer a fundo a produção musical de seu tempo, o que incluía o dodecafonismo, o serialismo e as obras de compositores como Boulez, Stockhausen, Webern e Messiaen, dentre outros[10].

Neste período de estudos com o Padre Jaime Diniz, Nobre escreveu diversas Missas (que o próprio compositor denominou de escolares), algumas destas escritas em ritmo de Baião, o que demonstra desde já, a sua indistinção entre música erudita e música popular[11]. Porém, a única peça que o compositor conservou referente a este período e a qual é considerada o seu Opus 1 foi o *Concertino para piano e orquestra de Cordas* de 1959.

Esta obra em três movimentos (I. Pouco Animado; II. Calmo e saudoso; III. Animado, Homenagem a Ernesto Nazareth)[12], apesar de ter sido escrita em 1959, quando Nobre já estava em contato com a expressão musical europeia de seu tempo, apresenta um discurso musical tonal expandido.

Em 1960 escreveu *Nazarethiana Opus 2*, para piano solo, com a qual ganhou o Primeiro Prêmio da Sociedade Cultural Germano-Brasileira de Recife, o qual lhe permitiu participar do Curso Internacional de Teresópolis, onde estudou com Koellreutter. Os reflexos destes estudos podem ser encontrados na peça *Variações, Opus 3* para oboé solo, considerada por Nobre como um estudo dodecafônico. Outra influência dessa fase refere-se à utilização de uma linguagem quase neoclássica nas peças *Musicâmera Opus 8 n. 2* e na *Sonata Opus 11*, tendo como modelo Hindemith (NOBRE, 1979, p.44), com o qual Koellreutter estudou em Berlim.

[10] Informações obtidas em: NOBRE, Marlos. Compositores Brasileiros: Ciclo Marlos Nobre na Rádio MEC – Obras para piano e orquestra (1): Concertino/Divertimento e Desafio VII. **Rádio MEC FM (98,9Mhz)**, domingo, 22 horas, 08/06/07, 1CD.

[11] Informações obtidas em palestra proferida pelo próprio compositor durante o "Congreso Internacional de Piano" realizado em Buenos Aires, Argentina, em novembro de 2010.

[12] Nobre também realizou uma versão para piano solo do terceiro movimento do Concertino intitulada Homenagem a Ernesto Nazareth, Opus 1a.

Em 1961 iniciou seus estudos com Camargo Guarnieri, desta época destacam-se *Tema e Variações Opus 7* (1961) e *16 Variações sobre um tema de Frutuoso Vianna Opus 8 n. 1* (1962), ambas para piano solo.

Osvaldo Lacerda, que também foi aluno de Guarnieri, afirma que este dava grande importância à forma e que no início das aulas, fazia com que os alunos trabalhassem Tema com Variações e Invenções antes de passarem para as formas mais complexas. Os temas eram selecionados pelo próprio Guarnieri que os retirava do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade e *Melodias registradas por meios não mecânicos*, uma coletânea que fora publicada pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo (LACERDA, 2001, p. 58).

Marco (2006) comenta que a Variação tornou-se uma constante estrutural na obra de Nobre que a princípio foi tratada como uma forma tradicional de composição e posteriormente transformou-se numa forma pessoal de estruturação de suas obras. O próprio compositor diz utilizar a variação como processo de transformação e ampliação orgânica de ideias (NOBRE, 1979, p.42).

Nobre revela ter descoberto o "princípio da variação contínua" nas obras de Mozart e, ao analisar uma de suas próprias obras, o *Tango Opus 61*(1984), para piano, comenta:

> Este princípio aprendi principalmente através do estudo aprofundado das obras de Mozart, mestre maior deste princípio. Mais do que qualquer outro compositor da história da música, Mozart jamais disse a mesma coisa duas vezes, sem que da segunda vez não exercesse o seu mágico domínio da variação (NOBRE, 1991).

A música popular brasileira e especificamente as manifestações populares do nordeste brasileiro também foram influências fundamentais destes primeiros anos. Recebidas naturalmente desde a infância, contribuíram para a construção da linguagem musical característica de Marlos Nobre. Sobre estas influências vale citar novamente o próprio compositor:

> Na minha infância escutei, dancei e vibrei com os Maracatus, os Frevos, os Caboclinhos, os Bumba-meus-bois, a Nau Catarineta. Mas, sobretudo, eram os Maracatus e sua percussão alucinante e mística que desenvolveram em mim um sentido rítmico profundo e inconsciente que logo alimentaram, hoje e sempre, mina criação musical. A polirritmia, os grandes *crescendi* sonoros, os contrastes de dinâmica, os acentos irregulares, submetidos sempre a uma poderosa pulsação

> métrica constante, os profundos toques graves de enormes ganzás, agogôs, bumbos, atabaques, são impressões sobressalientes de mina infância que estão vivas no meu sangue mais que na minha cabeça (NOBRE, 1979, p. 38-39).

Apesar de Marlos Nobre se declarar avesso à estética nacionalista, os elementos populares nacionais são constantes em toda a sua obra. Nobre encontrou nas teorias de Mário de Andrade um eco do que ele próprio acreditava a respeito da música brasileira.

Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* Mário de Andrade diz que:

> 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 pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística (ANDRADE, 1972, p.15-16).

Barancoski (1997) e Gusmão (2009) apontam Mário de Andrade como uma das maiores influências estéticas do compositor, mesmo sendo Nobre pertencente a uma geração posterior à de Mário de Andrade.

Em sua formação inicial notamos que Nobre cresceu recebendo tanto a formação clássica do conservatório quanto a influência da rítmica dos Maracatus e da música de rua do Recife. Segundo Barancoski (1997), o livro e as ideias de Mário de Andrade caíram-lhe como uma revelação.

> (...) Lendo Mário de Andrade eu me dei conta, deslumbrado, da existência da "música brasileira", isto é, de que não havia em princípio separação da música popular e da clássica ou tradicional, mas sim, cabia aos compositores amalgamá-las em um todo resultante. Quer dizer, para mim era a solução de um problema que me angustiava (Mariz (ed.), (1983) apud Baranconski, 1997, p.46).

Além disto, no início da década de 1960, Marlos Nobre estudou com as duas personalidades mais antagônicas da música brasileira de então, Guarnieri e Koellreutter.

> (...) bem o Koellreutter foi logo me dizendo: "Você é um compositor dodecafônico nato, esqueça estes "sambinhas" da música brasileira", ora na época, existia aquela rixa entre Guarnieri-Koellreutter e eu, querendo auscultar os dois lados, estudei com os dois. Guarnieri me criticava acidamente, quando fiz de um tema folclórico uma série dodecafônica, dizendo que aquilo era uma "irreverência" inútil. E por outro lado Koellreutter criticou duramente o meu Trio, dizendo que era uma concessão "brasileira". Ora, desta dualidade é que eu tirei meu próprio caminho, segui em frente, portanto tirando dos dois, aquilo que me era útil e descartando o inútil, ou seja, os preconceitos estéticos (SCARAMBONE, 2006, p. 137, grifo do autor).

De modo geral, as obras da primeira fase de Nobre refletem uma preocupação com a linguagem musical nacional que ainda era bastante forte no Brasil nesta época. Segundo Corker-Nobre "praticamente todos os concursos nacionais de composição nos anos entre 1950 e 1960 tinham uma menção obrigatória ou sugeriam a necessidade das obras concorrentes terem caráter "nacional brasileiro"" (CORKER-NOBRE, 1994, p. 237, grifo do autor).

Em 1963, Nobre se apresentou ao Concurso da Fundação Rockefeller no qual foi avaliado o seu conjunto de obras. Como resultado, ganhou uma bolsa de estudos para estudar durante dois anos (1963 e 1964) com um compositor à sua escolha. Escolheu Alberto Ginastera no *Centro de Altos Estudios Musicales del Instituo Torcuato di Tella* em Buenos Aires, Argentina.

O compositor Alberto Ginastera, que nesta ocasião era o diretor artístico do *Centro de Altos Estudios Musicales* do Institurto Di Tella, passava por um período de transição da linguagem nacional à dodecafônica, introduzida na Argentina pelo compositor e musicólogo Juan Carlos Paz (MARCO, 2006, p. 21-22).

Outros renomados compositores atuaram como professores convidados no *Instituto Di Tella* neste período, dentre eles: Aaron Copland, Olivier Messiaen, Ricardo Malipiero e Luigi Dallapiccola.

Em 1963, assim que Nobre mudou-se para Buenos Aires se inscreveu no Concurso Ernesto Nazareth da Academia Brasileira de Música vencendo com a peça *Divertimento Opus 14*(1963), para piano e orquestra. Esta obra marcou o fim da sua primeira fase composicional e já apresentava aspectos de sua evolução estilística com o uso do politonalismo e serialismo junto ao tonalismo[13].

Conhecendo a trajetória inicial de Marlos Nobre como compositor e estando a par de suas primeiras e marcantes impressões musicais absorvidas ainda na infância, como as manifestações folclóricas do nordeste e especificamente o Carnaval de Recife com ampla

[13] Informações obtidas em: NOBRE, Marlos. Compositores Brasileiros: Ciclo Marlos Nobre na Rádio MEC – Obras para piano e orquestra (1): Concertino/Divertimento e Desafio VII. **Rádio MEC FM (98,9Mhz)**, domingo, 22 horas, 08/06/07, 1CD.

utilização de percussão e metais[14], podemos imaginar o choque cultural sofrido por ele ao se deparar em Buenos Aires com um grupo de compositores de música estritamente serial e completamente avessos à música popular.

Segundo Nobre, Ginastera foi o responsável por lhe trazer de volta o equilíbrio em relação àquela situação quando lhe disse: "você é um compositor, e você não tem razão para escrever a música brasileira, nem para escrever a música serial. Você tem de conhecer e trabalhar com tudo" (NOBRE, 2007).

A partir disto e como uma reação àquela circunstância, criou *Variações Rítmicas, Opus 15 para piano e percussão típica brasileira*[15]. Primeira obra dodecafônico-serial de Nobre e também a primeira na qual o compositor combina a percussão com o piano.

1.4 *Variações Rítmicas opus 15*

Variações Rítmicas opus 15 apresenta traços do dualismo entre as estéticas nacionalista e de vanguarda europeia, especificamente dodecafônica. Pode-se dizer que tal dualismo teve o seu auge no Brasil durante a década de 1950, quando foram publicadas as cartas abertas[16]: *"Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil"*, escrita por Camargo Guarnieri, em novembro de 1950 e *"Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Guarnieri"*, escrita por Koellreutter, em dezembro do mesmo ano. O trecho a seguir demonstra a relação de Nobre com a técnica dodecafônica quando da composição das *Variações Rítmicas*.

> A rítmica que levo no sangue e minha prática pianística de acordes, arpejos e sequências rítmicas, etc., me levam muitas vezes a ignorar regras, passar por cima delas. Meu ouvido harmônico, minhas diferentes necessidades expressivas me empurravam, me obrigavam a buscar nos sentidos o som adequado, mas jamais na tabela de doze tons, suas retrogradações, inversões ou retrogradações das inversões e transposições (NOBRE, 1979, p.44).

[14] Cf. nota 9. Sobre o mesmo assunto, ver também (NOBRE, 1979, p. 37-47).

[15] Informações obtidas em palestra proferida pelo próprio compositor durante o "Congreso Internacional de Piano" realizado em Buenos Aires, Argentina, em novembro de 2010.

[16] Cartas publicadas abertamente pelos principais representantes no Brasil das vertentes nacionalista e dodecafônica. Para mais detalhes sobre este assunto ver: KATER, 2001.

Percebemos pela afirmação do próprio compositor que a técnica estava a serviço da expressão e não o contrário.

1.4.1 *Variações Rítmicas opus 15:* A Linguagem Dodecafônico-Serial

Segundo Nobre, as suas obras do opus 1 ao opus 15 traçam um caminho natural em direção ao dodecafonismo, que coincide com o período de estudos em Buenos Aires, porém, cabe ressaltar, que Nobre nunca seguiu a essa regra de forma estrita.

> (...) A expansão dos limites tonais em direção à politonalidade já existia em meu processo criador. Esta expansão encontraria o caminho natural em direção ao dodecafonistmo e ao serialismo. Mas não o dodecafonismo germânico de Schoenberg, Berg ou Webern, que nunca me fascinaram, mas sim o dodecafonismo latino, à italiana, à argentina, à brasileira. Livre, "desrespeitoso", não dogmático e nem extremista, à margem das consequências lógicas de um sistema teórico, sacrificando a teoria – se fosse necessário – pela expressão (NOBRE, 1979, p. 44, grifo do autor).

Provavelmente esta liberdade à regra dodecafônica foi transmitida à Nobre pelos compositores italianos com quem teve contato em Buenos Aires como, Luigi Dallapiccola e Ricardo Malipiero.

O **Tema** das *Variações Rítmicas opus 15* possui uma estrutura intervalar atonal que é a base de construção de toda a peça, composta principalmente por intervalos de trítono, e sétimas maiores e menores e suas inversões.

A recorrência desses mesmos intervalos também é um dos aspectos notados por Grebe (1971) ao analisar a peça *Ukrinmakrinkrin opus17*, também composta no período em Buenos Aires:

> Diversos recursos contribuem para consolidar a unidade estilística da obra que estudamos. Dentre eles cabe destacar a recorrência de intervalos de sétima maior e menor e suas respectivas inversões; o efeito expressivo da repetição reiterada de intervalos simples ou pequenos motivos e o emprego do procedimento aditivo na construção melódica (GREBE, 1971, p. 57).

Além da recorrência intervalar a utilização da repetição de pequenos motivos, e intervalos simples como efeito expressivo é percebido nas *Variações Rítmicas opus 15*, especialmente na última seção da **Coda**.

Em entrevista a Tom Moore (2007), Marlos Nobre comenta sobre o importante papel que Ginastera desempenhou em sua formação musical, principalmente no que diz

respeito ao dualismo entre as estéticas nacional *versus* dodecafônico-serial. Segundo Nobre, foi durante o contato com o compositor argentino que surgiu a ideia da composição das *Variações Rítmicas Opus 15*:

> Eu fiz um monte de trabalhos com ele (Ginastera) utilizando técnicas contemporâneas. Então eu escrevi Variações Rítmicas para piano e percussão, típica do Brasil, em Buenos Aires, uma peça que é serial e dodecafônica com a liberdade que eu uso, no tema e variações, e a percussão é tipicamente brasileira, com cuíca, agogô, reco-reco, atabaque, pandeiro - não poderia ser mais brasileiro. Isso soa muito estranho - a música dodecafônica com um ritmo brasileiro. Às vezes parece Webern -, mas um Webern brasileiro. Eu não queria fazer isso, mas dado o timbre que eu tinha em minha mente - este timbre dos agogôs, com cuíca, reco-reco, afoxê, atabaque, tamborins, pandeiros dá um efeito muito interessante - mas não é clichê. Você não ouve os ritmos do baião e do samba - que nada tem a ver com isso. Mas tem algo que sugere algo diferente[17].

A maneira como o compositor conciliou a utilização de certos processos seriais de composição aliado às características rítmico-melódicas da música brasileira demonstra uma preocupação já contida na estética musical da vanguarda brasileira das décadas de 40 e 50. Cabe citar, por exemplo, a *Suíte para violão* (1946) de Guerra-Peixe que foi caracterizada, segundo Vetromilla (2001) "como uma experimentação de um novo caminho - a "nacionalização do dodecafonismo"" (VETROMILLA, 2001, p. 44).

Além disto, é uma preocupação que já estava embutida na linguagem de Nobre desde suas primeiras obras. Segundo Salles (2003), "*Nazarethiana* apresenta um diálogo bem-humorado entre o lirismo nacionalista do choro com bruscas irrupções de frases atonais, mostrando que o jovem Marlos Nobre já se confrontava com essa dicotomia" (SALLES, 2003, p.190).

1.4.2 *Variações Rítmicas opus 15:* A Linguagem Rítmica "Típica Brasileira"

[17] Do original em inglês: "I did a lot of work with him on contemporary techniques. So I wrote the Variações Rítmicas for piano and percussion, typical of Brazil, in Buenos Aires, a piece that is serial and dodecaphonic, with the freedom that I use in the theme and variations, and the percussion is typically Brazilian, with cuíca, agogô, reco-reco, atabaque, tamborim – it couldn't be more Brazilian. It sounds very strange – dodecaphonic music with a Brazilian rhythm. Sometimes it seems like Webern – but a Brazilian Webern. I didn't want to do this, but given the timbre that I had in my mind – this timbre of the agogôs, with cuíca, reco-reco, afoxê, atabaque, tamborins, pandeiros gives a very interesting effect – but it is not clichéd. You don't hear those rhythms of baião or samba – that has nothing to do with it. But it does have something which suggests something different" (MOORE, 2007,
http://musicabrasileira.org/marlosnobre/, Acesso em: 17 de abril de 2011).

Diversos pesquisadores da obra de Marlos Nobre têm enfocado a presença do padrão rítmico 3+3+3+3+4 ou a variação deste padrão em 3+3+2 na análise rítmica de suas obras. Ele aparece nas análises das peças: *Nazarethiana opus 2, Toccatina, Ponteio e Final opus 12*, e *Homenagem a Arthur Rubinstein opus 40* por Barancoski (1997); *Nazarethiana opus 2*, *Martelo* do *1º Ciclo Nordestino opus 5*, *Sonata Breve opus 24*, e na *Sonatina opus* 66 feitas por Scarambone (2006); *Variantes e Toccata opus 15a* por Gusmão (2009); *Sonata (sobre um tema de Bartók), opus 45* (Freitas, 2009). Além destes, Neves (2007) faz uma abordagem comparativa destes padrões rítmicos presentes tanto na música de Nobre quanto na música de jazz norte-americana.

Em Sandroni (2001) encontramos a referência ao padrão que se constrói sob um ciclo de oito pulsações agrupadas assimetricamente em 3+3+2 pelo nome de *tresillo*. Este nome foi dado por musicólogos cubanos ao reconhecerem este ritmo como relevante para a música de seu país. Porém, o autor salienta que este ritmo é uma constante na música de muitos outros países onde se identifica a presença de escravos africanos, inclusive no Brasil (SANDRONI, 2001, p. 28).

a)

b)

Figura 1 – a) oito pulsações agrupadas simetricamente em 4+4 e b) oito pulsações agrupadas assimetricamente em 3+3+2.

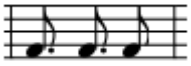


Figura 2 – Exemplo do ritmo designado *tresillo.*

De acordo com Sandroni (2001) este padrão rítmico aparece como padrão de acompanhamento em diversas peças de Erneto Nazareth e de seus contemporâneos menos conhecidos, bem como em muitas peças de compositores eruditos "nacionalistas" (SANDRONI, 2001, p.28-29) [18].

[18] Para maiores informações sobre este padrão rítmico ver trabalho de Gusmão (2009, p. 43-52).

Segundo Frungillo (2003), este ritmo já havia sido identificado por Mário de Andrade em seu livro *Musica de Feitiçaria no Brasil*, porém foi notado de outra forma pelo musicólogo:

> Uma peça notável de macumba traz admiravelmente expressa essa liberdade rítmica, que torna a linha melódica oscilante e desnorteadora é o ponto de Ogum. A rítmica está criada nele furtivamente, e apresenta uma série de dois compassos ternários, seguida sempre dum compasso binário (ANDRADE, 1983, p.41).

Mário Frungillo (2003, p. 86) detectou – a partir do levantamento e estudo da estrutura rítmica de peças significativas da música popular brasileira selecionadas do livro "*A canção no tempo"* dos autores José Severiano e José Eduardo Homem de Melo – a presença de algumas constâncias rítmicas na música brasileira, dentre elas o *tresillo* já comentado aqui e a "síncope de tempo".

A "síncope de tempo" formada pelo padrão semicolcheia-colcheia-semicolcheia (Figura 2) foi percebida por Frungillo (2003) como uma constante nas linhas melódicas de gêneros musicais como o maxixe, o choro e o samba (FRUNGILLO, 2003, p. 86).

A presença da "síncope de tempo" na música impressa brasileira do século XIX e início do século XX foi tão marcante que Mário de Andrade chegou a designá-la como "*síncope característica*" (SANDRONI, 2001, p.56).

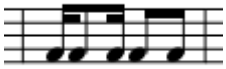


Figura 3 – Exemplo da síncope de tempo ou "síncope característica".

Marlos Nobre emprega na composição de *Variações Rítmicas Opus 15* elementos rítmicos baseados em padrões típicos da música popular brasileira, porém sem fazer alusão direta a algum gênero específico.

Influências das manifestações musicais populares do nordeste são notadas como uma constante rítmica nas obras do compositor, sobre a qual ele mesmo comenta:

> No plano rítmico, uma forte atração pelos acentos deslocados, dentro de uma métrica uniforme, criando uma polifonia métrica evidente. São constantes em minha obra os acentos de 3+3+3+3+4 dentro de um compasso de dois tempos, com inumeráveis variações nos deslocamentos de acentos. Esta tendência me vem diretamente da minha vivência dos percussionistas negros do Maracatu, Escolas de Samba, Candomblés, Macumba, a que levo em meu sangue mais que em minha mente (NOBRE, 1979, p. 42).

Em e-mail à autora o compositor comenta que "há modos rítmicos bastante claros da música brasileira popular nesta obra, ritmos como o Samba do Rio e o Maracatu de Recife, às vezes amalgamados e sempre transformados no momento da criação" [19].

Mário Frungillo (2003) destaca algumas das principais características rítmicas do "Samba de Escola". Um tipo de samba composto para o desfile da Escola de Samba no período do Carnaval para acompanhar o enredo, o qual tem como instrumental característico dois surdos, caixa, ganzá, tamborim, reco-reco, agogô, repinique, pandeiro e cuíca.

Dentre as características rítmicas do "Samba de Escola" apontadas por Frungillo tem-se o compasso binário; a base rítmica de pulsação de oito semicolcheias; contratempos executados na oitava semicolcheia do compasso por surdos e tambores e nas segundas, quartas e oitavas semicolcheias pelos tamborins, pandeiros e caixas. O autor destaca que as variações dos acentos encontrados nesse tipo de música, muitas vezes dependem da criatividade e possibilidade técnica de seus executantes (FRUNGILLO, 2003, p. 142-145).

Com relação ao Maracatu, o mesmo autor comenta sobre dois tipos existentes: o "Maracatu-de-baque-virado" e o "Maracatu-de-baque-solto". O primeiro tem andamento mais lento e é mais sincopado que o "maracatu-de-baque-solto". Este último apresenta as seguintes características rítmicas: compasso quaternário; base rítmica de pulsação por semicolcheias; contratempos feitos por acentos nos tambores, chocalhos e agogôs (FRUNGILLO, 2003, p. 120-123). A figura 4 abaixo apresenta os padrões rítmicos do "Samba de Escola" e do "Maracatu-de-baque-solto".

[19] NOBRE, Marlos. E–mail à autora, 27 de Março de 2011.

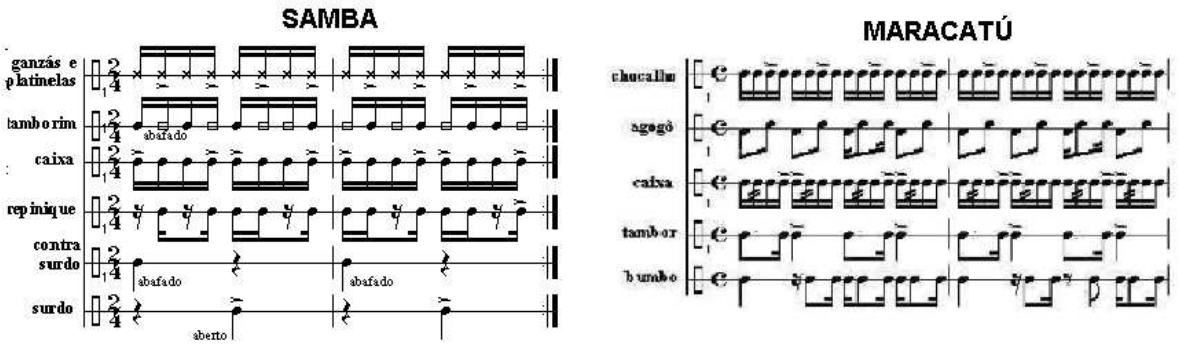


Figura 4 – Exemplo das características rítmicas do "Samba de Escola" e do "Maracatu-de-baque-solto". Fonte: Frungillo, 2006.

Na análise das *Variações Rítmicas opus 15* encontramos muitas semelhanças com estes dois ritmos, desde a semelhança da instrumentação da obra de Nobre com o instrumental característico das baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro, até características rítmicas como a pulsação básica por colcheias, contratempos acentuados, síncopes e utilização de acentos métricos deslocados nas quartas e oitavas colcheias de cada compasso.

O foco no elemento rítmico é uma constante na música de Nobre assim como na música do século XX. Turek (1996) comenta que os compositores do início do século XX buscavam liberdade métrica através de inúmeras técnicas rítmicas que não eram novidades, porém foram empregadas mais largamente pelos compositores a fim de conquistarem uma liberdade rítmica que ultrapassasse a barra de compasso.

A influência de Stravinsky no aspecto rítmico sob os compositores no decorrer do século XX é inegável. Segundo Griffiths (1998) a novidade rítmica da *Sagração da Primavera* foi impossível de ser ignorada. O ritmo nesta obra, especificamente na *Dança do Sacrifício,* é o principal elemento condutor da peça, o impulso motivador. Graças à sua estrutura em células e não em frases "a medida de tempo deixa de obedecer às barras de compasso, passando a depender da duração individual de colcheias e semínimas." (GRIFFITHS, 1998, p. 39).

O próprio compositor afirma que:

> Ritmicamente, a regularidade de uma pulsação e os pontos de referência métricos, aliados à mais ampla liberdade rítmica, sempre me pareceram os dois elementos básicos do paradoxo criativo. Aqui, a formação do meu inconsciente foi vivamente influenciada pelos ritmos afro-brasileiros da minha cidade natal,

> Recife, onde subsistem ainda hoje os ritmos fundamentais do maracatu, frevo, caboclinhos, cirandas e da macumba[20].

Tais características e influências rítmicas citadas aqui perpassam toda a obra de Nobre, desde suas primeiras composições inspiradas na obra de Ernesto Nazareth e também na música popular brasileira até as mais atuais, onde mescla com naturalidade a linguagem tonal, atonal, estruturas indeterminadas, bem como elementos do folclore popular.

1.4.3 *Variações Rítmicas opus 15:* Organização Formal

Variações Rítmicas opus 15 está organizada sob a forma contínua de *Tema e Variações* composta por um tema, oito variações e coda.

Sua construção se dá através do "Princípio da Variação Contínua" no qual, segundo Nobre, um tema nunca é "reexposto em sua forma original e sim constantemente variado" (NOBRE, 1991).

O material musical exposto nos compassos iniciais do **Tema** das *Variações Rítmicas opus 15* é elemento tanto de variação quanto de unidade em toda a obra. Este princípio da variação contínua foi ressaltado nos trabalhos de Corker-Nobre (1994), Scarambone (2006) e Otsuka (2008) dentre outros.

O que torna *Variações Rítmicas* uma obra singular na produção de Nobre é a fusão entre o serialismo e a rítmica brasileira ou, entre o universal e o nacional. A respeito dessa fusão vale citar o próprio compositor:

> Creio que os caminhos de minha obra sempre foram no sentido de descobrir sínteses. Assim foi com obras como as Variações rítmicas de 1963, onde eu trabalho uma tentativa consciente de síntese entre o serialismo e a rítmica brasileira (lembre que uso instrumentos típicos de percussão do Brasil), e sempre fui contrário a seguir ao pé da letra as correntes em voga da música contemporânea. (...) Acredito que nunca fui eclético nem vanguardista. Em minha ideia, era fundamental o estabelecimento de pontes e não de limites. (MARQUES, 2006).

Este processo de fusão entre linguagens diferentes, e por vezes antagônicas, se tornaria um procedimento cada vez mais natural e constante em sua produção musical

[20] NOBRE, Marlos. http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1.html. Acesso em 15 de abril de 2011.

despertando o interesse de diversos pesquisadores, dentre eles Barancoski, 1997; Salles, 2003; Neves, 2007 e Gusmão, 2009 dentre outros.

Variações Rítmicas opus 15 foi dedicada ao compositor e pianista italiano Riccardo Malipiero (1914-2003) e, a primeira performance da obra se deu no dia 25 de novembro de 1963 no Auditório do Museu de Ates Visuais do *Instituto Di Tella* em Buenos Aires, Argentina. Participaram desta performance o Conjunto de Percussão "Ritmus" de Buenos Aires, o pianista argentino Gerardo Gandini (1936-) e como regente, o compositor, pianista e regente argentino Armando Krieger (1940-).

Esta obra participou da Bienal de Jovens Artistas em Paris em 1965 e tem as seguintes gravações:

EMI ANGEL 063.422909 (Ensemble Bartok Switzerland);

EMI PATHÉ MARCONI 762.92791 (Ensemble Bartok Switzerland);

LEMÁN CLASSICS LC 44.100 (Ensemble Bartok Switzerland);

CD CCLAMA 001 MEXICO (Ensemble Bartok Geneve);

ELDORADO 116.87.0511 (Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto UNESP) [21].

A instrumentação inclui: Piano, Cuíca agudo, Xocalho, Afoxê, Reco-Reco, 5 Agogôs (2 agudos, 1 médio e 2 graves), Pandeiro, Tamborim e 3 Atabaques (1 agudo, 1 médio e 1 grave). É executada por 1 pianista e 6 percussionistas.

Neste capítulo, portanto, abordamos uma revisão de literatura sobre a obra de Marlos Nobre, bem como realizamos uma breve contextualização histórica de *Variações Rítmicas opus 15* apontando as principais influências sofridas pelo compositor que resultaram na composição desta obra.

No Capítulo 2 trataremos dos procedimentos metodológicos para o estudo analítico da obra.

[21] Informações de acordo com site do próprio compositor http://marlosnobre.sites.uol.com.br/.

CAPÍTULO 2

METODOLOGIA

O objetivo deste capítulo é apontar as ferramentas analíticas e técnico-interpretativas que foram utilizadas no Capítulo 4 deste trabalho.

2.1 Estudo Analítico

A proposta de LaRue (1917-2003) é a realização de uma observação sistemática do material musical em três dimensões, grande, média e pequena, a fim de obter informações sobre seu estilo e forma. Estas informações revelam o estilo musical da obra compreendido do ponto de vista estritamente musical (LaRue, 1998, p. XII).

Além desta divisão em três dimensões, LaRue propõe também cinco subdivisões dos parâmetros musicais em: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. Consciente de que a separação destes parâmetros é, praticamente, impossível em termos musicais, o autor a considera útil e necessária para a análise, prevenindo sobre a possibilidade de sobreposição dos elementos durante o estudo analítico (LARUE, 1998, p. 8).

O som, a harmonia, a melodia e o ritmo são considerados por LaRue como *elementos contributivos* para a forma, já o *crescimento*, é um elemento de *combinação*, que possui uma dupla essência, tanto como resultado da interação entre dois ou mais elementos contributivos, quanto como organizador desses elementos (LARUE, 1998, p. 7-8).

A palavra *crescimento* foi utilizada por LaRue em substituição ao termo forma e engendra "o sentido de continuação expansiva tão característica da música e, além do mais, a sensação paralela de estar fazendo algo permanente", para este autor "a forma musical é a memória do movimento" (LARUE, 1998, p. 88). O crescimento para LaRue é composto de movimento e forma, sendo, esta última delineada pelo movimento.

> Tal como sucede no deslocamento de um patinador, que deixa um traçado de arabescos visíveis no gelo quando já transcorreram as movimentações, uma peça musical à medida que transcorre seu discurso, cria uma configuração em nossa memória, um princípio de forma musical com a qual, inevitavelmente, relacionamos seu movimento posterior (LaRue, 1998, p. 1).

Provavelmente, este modelo proposto por LaRue influenciou o trabalho de John White *Comprehensive Musical Analysis* (1994) o qual substitui termos como grande, média e pequena dimensão por macro, média e microanálise, dos quais nos utilizaremos nesse trabalho.

O procedimento analítico proposto por LaRue proporciona uma visão clara, em três escalas (macro, média e micro) de observação do material musical utilizado pelo compositor na obra.

Entretanto, os termos harmonia, melodia e crescimento, propostos por LaRue, podem sugerir analogias tonais, contraditórias ao contexto atonal da peça em questão. Portanto, ressaltamos que nesse trabalho o termo "harmonia" carrega uma ideia ampla que descreve o processo de organização das alturas, nos sentidos vertical e horizontal da peça independente de relações harmônico-tonais, de escalas maiores e menores, de formações acordais triádicas e etc.; o termo "melodia" descreve os "perfis" horizontais de organização das alturas; e o termo "crescimento" indica a forma como o compositor manipula e inter-relaciona os outros elementos – som, harmonia, melodia e ritmo – o qual substituímos por modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma.

Além da terminologia proposta por LaRue também nos utilizamos de termos de autores como: Schoenberg (1996), ao abordar aspectos da estrutura musical; Kostka (2006), Straus (2005) e Lester (1989) ao discutir o tratamento harmônico; e Frungillo (2003) e Sandroni (2001) ao tratar de aspectos relacionados aos padrões rítmicos da música brasileira. A seguir detalhamos a importância destes e outros trabalhos para nossa metodologia.

2.2 Aspectos da Estrutura Musical

Arnold Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* define na primeira parte deste livro os conceitos de forma, frase e motivo, bem como aborda questões sobre como variar motivos e frases, como conectar formas-motivo e como construir temas. Trata também de questões importantes sobre os diversos tipos de acompanhamento de um tema, e sobre os diversos caráteres dos elementos musicais, relacionando todos estes conceitos ao sentido de lógica e coerência de uma forma musical.

Neste contexto, trata da utilização do motivo como o "germe" de uma ideia musical, com o qual todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade (SCHOENBERG, 1996, p. 35). De acordo com este autor a utilização do motivo requer variação, porém o autor adverte que "mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo" (SCHOENBERG, 1996, p. 36), ou seja, alguns elementos do motivo original devem ser mantidos na variação para que o motivo seja sempre reconhecido. Todos os elementos "rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações" (SCHOENBERG, 1996, p. 37).

De acordo com Schoenberg,

> o termo "variação" possui vários significados: a variação cria formas-motivo para a construção de temas, produz contraste nas seções intermediárias e variedade nas repetições. Mas no "Tema com variações", ele é o princípio estrutural de uma peça inteira (SCHOENBERG, 1996, p. 201, grifo do autor).

Esta teoria encontra eco na organização motívica que Marlos Nobre dá às *Variações Rítmicas opus 15* onde dois motivos iniciais da peça são os principais elementos de variação e unidade em toda a obra.

Scarambone ao analisar a *Nazarethiana opus 2*, umas das primeiras peças para piano de Nobre demonstra que o processo de variação também estava presente nesta obra e declara que o processo de modificar e transformar um material temático dentro de uma composição é uma marca registrada na obra de Marlos Nobre (SCARAMBONE, 2006, p. 50).

2.3 Aspecto Rítmico

Diversos autores abordaram a importância dada ao aspecto rítmico na música do século XX, dentre eles tivemos como base os trabalhos de Kostka (2006) especialmente o capítulo 6 onde o autor trata da importância dada ao ritmo pelos compositores do século XX; Lester (1989) com ênfase para o capítulo 2 no qual o autor compara a abordagem de termos como ritmo e métrica na música tonal e na música atonal, bem como comenta sobre a importância dada aos motivos rítmicos sob os motivos melódicos na música do século XX; Simms (1995) dedica o capítulo 2 de seu livro para tratar da liberdade rítmica que foi alcançada pelos compositores do século XX juntamente com a emancipação da

dissonância; e por fim o trabalho de Messiaen (1944), compositor com quem Nobre teve contato em Buenos Aires durante o período de estudos no Instituto Torcuato Di Tella, *Technique de mon langage musical* que trata especificamente dos conceitos teóricos do estilo musical de Messiaen.

Com relação à abordagem de padrões rítmicos típicos da música brasileira tivemos como referência os trabalhos de Frungillo (2003) e Sandroni (2001). Em sua dissertação de mestrado *Mapa de ritmos do Brasil*, Mário Frungillo (2003) discorre sobre as principais características rítmicas da música popular brasileira, bem como sobre as características dos principais estilos musicais brasileiros como o samba, o maracatu, o frevo e o maxixe, dentre outros. Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* trata especialmente das mudanças sofridas pelo samba do Rio de Janeiro no período de 1917-1933 e, em seu capítulo *Premissas musicais* (SANDRONI, 2001, p.19-38) enfatiza questões referentes à síncope e ao padrão rítmico 3+3+2 ao qual ele denomina *tresillo*, padrões estes constantes nas *Variações Rítmicas opus 15*.

Buscando salientar as características rítmicas da peça analisada identificamos no estudo analítico, os padrões rítmicos típicos da música popular brasileira, bem como, algumas das técnicas rítmicas exploradas pelos compositores do século XX.

Dentre as técnicas rítmicas exploradas pelos compositores do século XX estão: a síncope, as alterações de fórmulas de compasso, a polirritmia, a polimetria, as modulações métricas, a ausência de métrica, a utilização de fórmulas de compasso não tradicionais, e a serialização de valores de métrica, andamento e ritmo (KOSTKA, 2006, p.114-139; LESTER, 1989, p.15-32; SIMMS, 1995, p.92-113), além de técnicas particulares de certos compositores, como as de Olivier Messiaen, como: valores agregados, aumentação e diminuição rítmica, isorritmos e ritmo não-retrogradável (MESSIAEN, 1944).

Marlos Nobre na obra em estudo explora especialmente a polirritmia, as síncopes – tão características da música popular brasileira –, as mudanças de métrica, e os deslocamentos métricos em métricas tradicionais.

Entretanto, a principal característica rítmica desta obra é o emprego de padrões rítmicos caracterizados pelos acentos métricos deslocados e principalmente por acentos

agrupados em 3+3+2 e 3+3+3+3+4 em um compasso binário. Tais padrões foram destacados no Capítulo 4 através de colchetes com seus respectivos agrupamentos numéricos como, por exemplo:

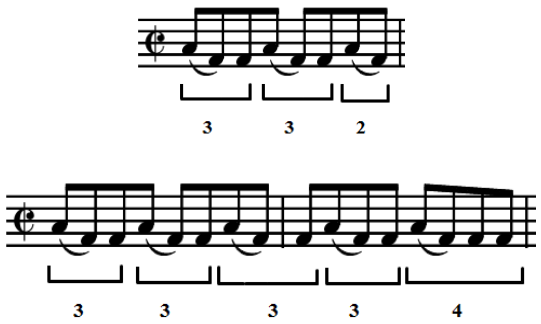


Figura 5 – Exemplos de como os agrupamentos dos padrões rítmicos são identificados no Capítulo 4 referente ao estudo analítico.

Note que na Figura 5 os padrões são definidos pelas ligaduras de expressão nas colcheias. Na peça encontraremos tanto padrões formados por ligaduras quanto padrões formados por acentos (>).

2.4 Aspectos Harmônicos

Dentre as metodologias de análise harmônica das músicas pós-tonais do início do século XX destacam-se trabalhos como os de Stefan Kostka (2006), Joseph Straus (2005) e Joel Lester (1989) que descrevem as relações intervalares de determinadas músicas do início do século XX através do sistema de *Pitch-classes* (classe de alturas) no qual o total cromático antes notado por letras de C a B ou, por nome de notas de Dó a Si, passa a ser notado por números inteiros de 0 a 11. Neste sistema Dó refere-se a todos os Dós independente da oitava em que aparecem, trata-se da equivalência de oitavas.

Apesar de nos utilizarmos de algumas das nomenclaturas sistematizadas por estes autores, nosso estudo analítico não pretendeu demonstrar a forma de organização das alturas nas *Variações Rítmicas* através do sistema de pitch-class[22], mas apenas ressaltar

[22] Uma abordagem analítica sob o viés do "pitch class" foi utilizada por Gusmão (2009) na análise das *Variantes e Toccata opus 15a* de Marlos Nobre.

quais as características da música pós-tonal o compositor lançou mão ao compor a obra em questão.

Em um dos primeiros contatos pessoais da autora com o compositor, este revelou que:

> Não faço nesta obra, nem em nenhuma obra minha um trabalho de papel, de diagrama, de notas pinçadas aqui e acolá. Portanto em seu trabalho não tente procurar as notas da música resultante na série inicial, porque é trabalho perdido, tente ver na música a estrutura rítmica, harmônica, formal, o ímpeto da obra, as combinações sonoras, etc.,etc, eu não trabalho nem trabalharei nunca baseado em padrões, sejam eles quais forem (NOBRE, 2011, e-mail à autora).

Entretanto, no decorrer da análise nos deparamos com alguns momentos de manipulação dodecafônico-serial quase sempre não estrita. A fim de sistematizar a notação de análise utilizada nestes momentos, utilizamos de acordo com Kostka (2006), as seguintes abreviações para denominar os quatro tipos de apresentação da série: **Principal (P):** a série original; **Retrógrada (R):** a série na ordem inversa; **Inversão (I):** a série na forma espelhada, com intervalos ascendentes substituídos por intervalos descendentes do mesmo tipo e vice-versa; **Inversão retrógrada (RI):** a forma espelhada (da inversão) na ordem inversa. (KOSTKA, 2006, p. 199-200).

A utilização dos números inteiros de 1 a 12 teve a função apenas de numerar as notas da série dodecafônica, indicando a posição de cada nota dentro da série. Assim como Kostka (2006) utilizamos sempre o número 1 para indicar a primeira nota da série seja ela qual for.

Deste modo as alturas foram referidas pelos nomes das notas iniciados em letra maiúscula Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, seguidos por ♯ (sustenidos) e ♭ (bemóis) quando houver, e os intervalos são referidos pelos números ordinais 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª seguido pela abreviação referente ao seu tipo: maior = **M**, menor = **m**, justo = **J**, aumentado = **A** e diminuto = **d**.

Para indicar as transposições da série, por uma questão de coerência com a denominação intervalar adotada, optamos pelo seguinte modelo: a abreviação $\mathbf{P_{2^{a}m}}$ representa a série escrita em sua forma original, porém transposta a um intervalo de 2ªm, ou seja, 1 semitom acima ou abaixo de sua altura original, $\mathbf{P_{2^{a}M}}$ representa a transposição a um

intervalo de 2ª M, ou seja, 2 semitons acima ou abaixo da altura original e assim sucessivamente.

Posto isto, ressaltamos que nosso enfoque analítico foi reconhecer os materiais composicionais empregados por Marlos Nobre, bem como conhecer os princípios gerais de organização da obra com a finalidade de melhor compreendê-la para realizar sua execução.

2.5 Sugestões de Execução

As sugestões de execução feitas especificamente para o pianista no decorrer do Capítulo 4 são referentes aos meus estudos na classe de piano do professor Maurícy Martin no período de desenvolvimento desta pesquisa (março de 2010 a março de 2012).

As sugestões envolvem as escolhas de tipo de pedalização, de movimentos de punhos e de equalização sonora, dentre outras.

Em relação aos tipos de movimentos de punho sugeridos, utilizamos o desenho de uma seta para cima (↑) para indicar o movimento ascendente de punho e seta para baixo (↓) para indicar o movimento para baixo. Tal abordagem tem como referência a escola pianística de Isabelle Vengerova e o trabalho de Robert Schick, *The Vengerova system of piano playing* (1982). Os princípios técnicos dessa escola pianística são detalhados no Capítulo 3 dessa dissertação.

As sugestões de pedalização foram adicionadas pela autora aos exemplos da partitura, pois esta não traz tais indicações.

Cabe ressaltar, que a consciência da individualidade nas decisões de caráter técnico e interpretativo prevalece em todas as sugestões de execução da obra.

CAPÍTULO 3

SÍNTESE DA LINHA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

A atividade pianística é extremamente complexa exigindo elevado nível cognitivo, sensorial e motor. O objetivo principal de um pianista é a expressão musical ou interpretação que exige um elevado grau de sensibilidade para transmitir e expressar as emoções ou significado das obras a serem apresentadas. Este objetivo, portanto depende de uma grande habilidade física, ou seja, de uma boa técnica pianística. Segundo Kaplan:

> é indiscutível que, no campo da realização instrumental – como em qualquer outro tipo de atividade – até que não adquirimos o domínio essencial do 'artesanato', do 'como fazer', não estamos em condições de expressar claramente aquilo que pretendemos. (KAPLAN, 1987, p. 12).

Existem várias escolas pianísticas para se adquirir este "como fazer". Basta observarmos grandes intérpretes como Vladimir Horowitz, que tocava com os dedos mais retos, ou Glenn Gould que se sentava ao piano numa cadeira extremamente baixa, deixando cotovelos e punhos abaixo do nível do teclado. É sabido que ambos os pianistas atingiram um elevado nível de execução e interpretação.

Independente da escola pianística escolhida, o importante é que o pianista necessita de uma técnica eficiente que lhe proporcione destreza dos dedos, controle de timbres, projeção da sonoridade, bem como, a sustentabilidade ao longo dos anos de estudo, evitando lesões.

Neste sentido, o objetivo deste capítulo é apresentar, através de exemplos específicos da peça *Variações Rítmicas opus 15*, alguns fundamentos da escola pianística de Isabelle Vengerova – um dos grandes nomes que se destacaram na pedagogia pianística do século XX – adotados pela autora no estudo e execução da peça.

Esta abordagem pianística provou, ao longo dos anos, ser eficaz na formação de um grande número de pianistas de alto nível artístico. Esta técnica pianística permite ao intérprete um maior controle do instrumento, o qual resulta em uma maior liberdade de expressão.

O conhecimento desses fundamentos foi adquirido pela autora, durante seus estudos com o pianista e professor Maurícy Martin, o qual estudou com dois representantes

reconhecidos desta escola, os pianistas e professores Bronja Foster e Anthony di Bonaventura.

3.1 Isabelle Vengerova

Isabelle Vengerova, ou Madame Vengerova, como era conhecida entre seus alunos, nasceu em 1877 na cidade de Minsk, na Rússia. Em 1923, imigrou para os Estados Unidos, lecionando principalmente em Nova Iorque e na Filadélfia obtendo uma prestigiada reputação como pedagoga. Sua atuação no *Curtis Institute*, Filadélfia, em companhia de Joseph Hofmann, Rudolph Serkin e outros importantes professores, lhe proporcionou, em 1950, o título de Doutor *Honóris Causa.* Teve como principais alunos Leonard Bernstein (1918-1990), Menahem Pressler (1923-), Sidney Foster (1917-1977), Anthony Di Bonaventura (1929-), Zadel Skolovsky (1921-), Joseph Rezits (1925-) e Jacob Lateiner (1928-2010) dentre muitos outros.

O principal fator desta abordagem técnica é o foco no controle do punho, através do qual pode-se adquirir um maior controle interpretativo, eficiência técnica e especialmente controle de timbres e projeção da sonoridade. O pianista Menahem Pressler afirma que o trabalho que realizou como aluno de Madame Vengerova, "revolucionou" sua maneira de pensar através da descoberta do punho (BROWN, 2009, p. 24).

3.2 Fundamentos da Técnica Pianística de Isabelle Vengerova

O controle do punho é primordial ao desenvolvimento de um alto grau de controle sobre os vários níveis de sonoridade e volume, uma vez que volume e sonoridade estão diretamente relacionados com a velocidade da queda do punho. Tal controle do punho também proporciona maior destreza e melhor canalização da energia na execução. O movimento do punho tanto para baixo como para cima serve de fonte geradora da produção do som. O movimento ascendente do punho é usado como uma forma de alavanca possibilitando a transferência do peso de um dedo para outro.

3.3 As bases da técnica

3.3.1 Exercícios de produção de acentos em uma nota

O primeiro exercício a ser realizado para a aquisição da técnica é a realização de acentos em cada nota. Esse exercício consiste em levantar o punho sem perder o contato dos dedos com as teclas e a posição arcada da mão. Feito isto, realiza-se um movimento rápido e descendente do punho, transferindo a energia da queda para a tecla por meio da ponta de cada dedo evitando uma reação nos demais. Este exercício, além de trabalhar a sonoridade, desenvolve a independência de cada dedo. Com isso, uma sonoridade forte ou acentuada é gerada não pelo movimento de articulação do dedo, mas sim pela velocidade e energia resultantes do movimento do punho. O grau de indução no dedo não deve ser excessivo, mas apenas o suficiente para manter o dedo firme, preservando a flexibilidade especialmente na articulação interfalângea proximal (articulação entre a primeira e a segunda falange), a qual possibilita uma queda mais livre do punho. Uma vez realizado o movimento de queda do punho, deve-se deixar o peso do braço descansar no dedo sobre a tecla. Em seguida, inicia-se um movimento ascendente gradativo e controlado do punho de maneira a preparar um novo impulso para a próxima queda em outra nota. Esse exercício deve ser realizado lentamente em todos os dedos, um de cada vez, até que se consiga um bom controle do punho e, consequentemente, da sonoridade. É importante que o braço e o cotovelo permaneçam descansados para não se dispersar a energia e o direcionamento do peso na ponta do dedo (Figura 6).

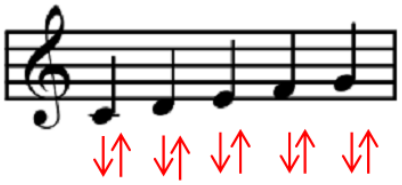


Figura 6 – Setas demonstrando o movimento do punho para cada nota.

É fundamental à realização deste exercício o pleno controle do movimento de pronação[23] do antebraço, o qual proporciona uma mão bem equilibrada e posicionada sobre

[23] O movimento do antebraço onde o rádio giro por cima da ulna que permanece imóvel trazendo a palma da mão para baixo.

o teclado. À medida que se obtém o controle desse exercício, quando aplicado numa passagem musical deve-se adequar a velocidade do ataque à sonoridade desejada.

3.3.2 Exercícios de produção de acentos a cada duas notas

Uma vez realizado o estudo anterior com sucesso, a aplicação do acento por meio da queda do punho passa a ser realizada não mais a cada nota ou dedo, mas organizando as notas em grupos de duas. Nesse novo agrupamento, a segunda nota não terá a mesma intensidade sonora da primeira, pois será tocada durante o movimento ascendente do punho, portanto com menos velocidade e peso. Nesse exercício é muito importante manter a regularidade rítmica das duas notas envolvidas no grupo (Figura 7).

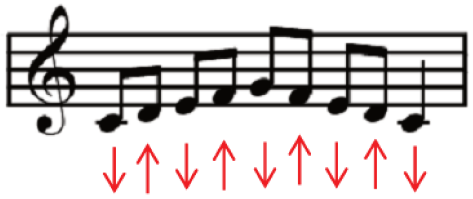


Figura 7 – Setas demonstrando o movimento do punho a cada duas notas.

Como a peça *Variações Rítmicas opus 15* é repleta de agrupamentos de duas e três colcheias esse tipo exercício é recomendado durante o estudo da peça (Figura 8).

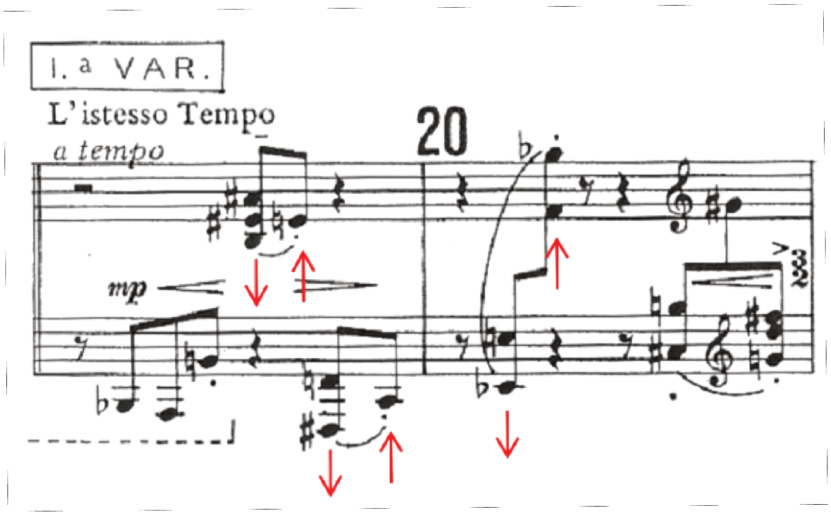


Figura 8 – Aplicação do exercício de acento por meio da queda do punho (Variação I, c. 19-20).
Fonte: Nobre, 1997.

3.3.3 Exercícios de produção de acentos a cada três ou mais notas

O mesmo processo deve ser feito com agrupamentos de três, quatro ou mais notas para cada gesto do punho. O objetivo é chegar a um grau de controle do movimento do punho que possibilite a execução de quantas notas forem desejadas em um único movimento ascendente do punho.

A figura 9 demonstra o agrupamento do padrão rítmico de 3+3+2 colcheias e como deve-se realizar o movimento do punho.

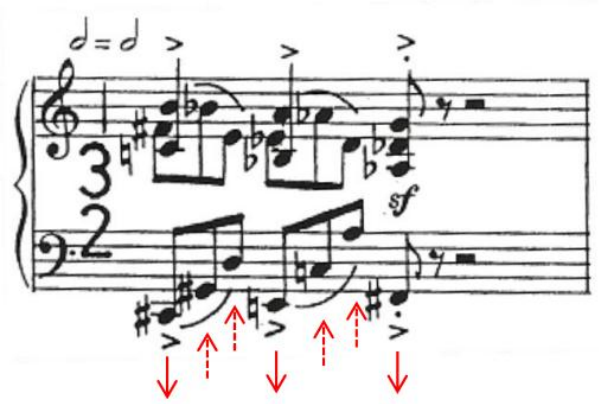


Figura 9 – Aplicação do exercício de acento por meio da queda do punho ao padrão rítmico 3+3+2 (Tema, c. 5). Fonte: Nobre, 1997.

Na figura 10, as colcheias são tocadas com um único movimento ascendente do punho para todo o compasso.

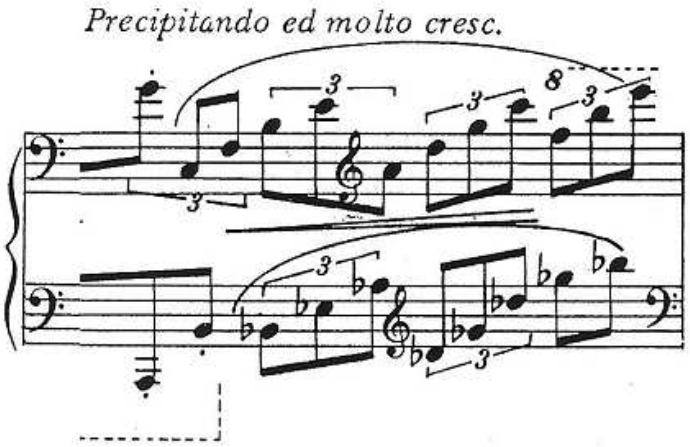


Figura 10 – Exemplo de execução de várias notas com um único movimento ascendente de punho (Variação IV, c. 101). Fonte: Nobre, 1997.

Na figura 11 sugerimos o agrupamento de dezesseis colcheias (dois compassos) em um único movimento ascendente de punho acompanhando assim o fraseado melódico do trecho.

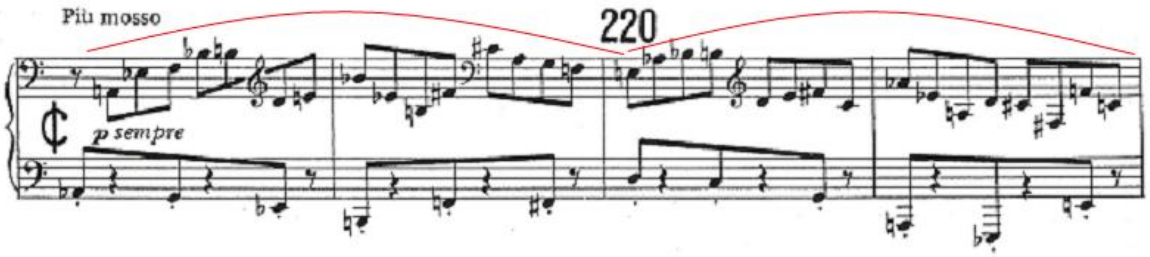


Figura 11 – Exemplo de execução de dezesseis colcheias com um único movimento ascendente de punho (Coda, c. 218-221).
Fonte: Nobre, 1997.

Como exercícios, esses movimentos de queda e elevação do punho – que, conjugados, geram um único movimento ou gesto – devem ser realizados de forma exagerada, o que auxilia na interiorização e no aperfeiçoamento do controle. No entanto, posteriormente eles se tornam mais discretos, quase imperceptíveis, sobretudo em trechos de andamentos rápidos.

A realização deste trabalho técnico ao instrumento resulta num maior controle sobre a igualdade sonora dos dedos além de ser de fundamental relevância à realização do *voicing*, cuja melhor tradução seria equalização, ou seja, controle do equilíbrio sonoro entre diversas vozes, ou camadas, envolvidas em um determinado trecho musical com o intuito de projetar de forma clara as diferentes linhas musicais. Evidentemente, este aspecto não requer apenas uma abordagem física, mas também uma cuidadosa ênfase na percepção auditiva do pianista, de maneira que ele saiba perceber e avaliar a sonoridade que está produzindo.

> Como a música é uma arte sonora, a tarefa mais importante, o principal dever do artista é desenvolver a sonoridade. No entanto, frequentemente, a preocupação dos alunos com técnica é limitada (isto é velocidade e bravura) e predominantemente relegando a sonoridade, o elemento mais importante para o segundo plano (NEUHAUS, 1973, p. 54) [24].

[24] Texto original: "Since music is a tonal art, the most important task, the primary duty of any performer is to work on tone. You might think that nothing could be more obvious. Yet frequently a pupil´s preoccupation with technique in the narrow sense of the word (i..e. velocity, bravura) predominates, relegating tone, that most important element to the second place."

A seguir realizamos uma análise que tem como objetivo principal revelar as principais características dos materiais musicais explorados pelo compositor na escrita da obra e, no decorrer desta análise indicamos algumas sugestões de execução para o pianista, que tem por base o exposto nesse capítulo.

CAPÍTULO 4

ESTUDO ANALÍTICO E SUGESTÕES DE EXECUÇÃO PARA O PIANISTA

Este capítulo apresenta um estudo analítico realizado a partir das ferramentas já mencionadas no Capítulo 2 e, além disso, expõe algumas sugestões para o pianista sob a execução da peça, seu objetivo é proporcionar ao intérprete uma maior intimidade com a obra a ser tocada.

Ao invés da nomenclatura grande dimensão, média dimensão e pequena dimensão proposta por LaRue, utilizamos os termos: macro média e micro análise.

Outras adaptações desse método foram feitas a fim de atender às necessidades da obra em questão, como na micro análise, por exemplo, que enfocamos o aspecto da variação motívica por ser este, uma forte característica da obra de Nobre e na média análise que, ao invés da subdivisão analítica em cinco parâmetros, utilizamos como subdivisões as partes que consideramos como partes médias da obra como o tema, cada uma das oito variações e a coda.

Segundo LaRue, para entendermos o sentido orgânico global de uma peça devemos começar por "considerar a peça como um todo, não em suas partes, nem ao menos como conjunto delas. Sempre compreendemos melhor o sentido de movimento e seu fluxo se tratamos de compreende-lo em sua totalidade" (LARUE, 1998, p.4).

Entretanto, ao invés da ordem proposta por LaRue, grande, média e pequena, optamos, pela ordem macro, micro e média, por uma questão de melhor fluidez do texto. Esta escolha está relacionada com as características individuais dessa obra, na qual o desenvolvimento do material musical se dá, principalmente, através da variação motívica e, portanto na micro análise observamos diversos elementos que são importantes para a compreensão da média análise.

Desse modo, esse capítulo encontra-se subdividido em três partes referentes às três escalas analíticas: macro, micro e média.

4.1 Macro Análise

Ao abordar a macro forma de *Variações Rítmicas opus 15* que se estrutura sob tema e variações observamos atentamente cada uma das quatro categorias analíticas propostas por LaRue, Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma.

4.1.1 Som

De acordo com LaRue (1998) as observações sobre o som se agrupam em três seções: 1) timbre, 2) dinâmica e 3) texturas e trama.

1)Timbre

Escrita para piano e percussão típica brasileira (cuíca agudo, xocalho, afoxé, reco-reco, agogôs, tamborins e atabaques), *Variações Rítmicas* possui uma variedade timbrística proveniente da utilização dos diferentes instrumentos de percussão todos de altura não definida e também pela exploração da tessitura pianística.

Além da exploração tímbrica de quase toda a extensão do piano, Marlos Nobre que também é um exímio pianista explora uma diversidade de toques e articulações que enriquecem a qualidade tímbrica da peça como acentos (>), *staccatos* (.), *tenutos* (-), *portatos* e *legatos*, dentre outros. Cabe ressaltar que Marlos Nobre não faz indicação sobre o uso de pedais na peça, importantes dispositivos tímbricos no piano, deixando para o intérprete as escolhas relacionadas à sua utilização.

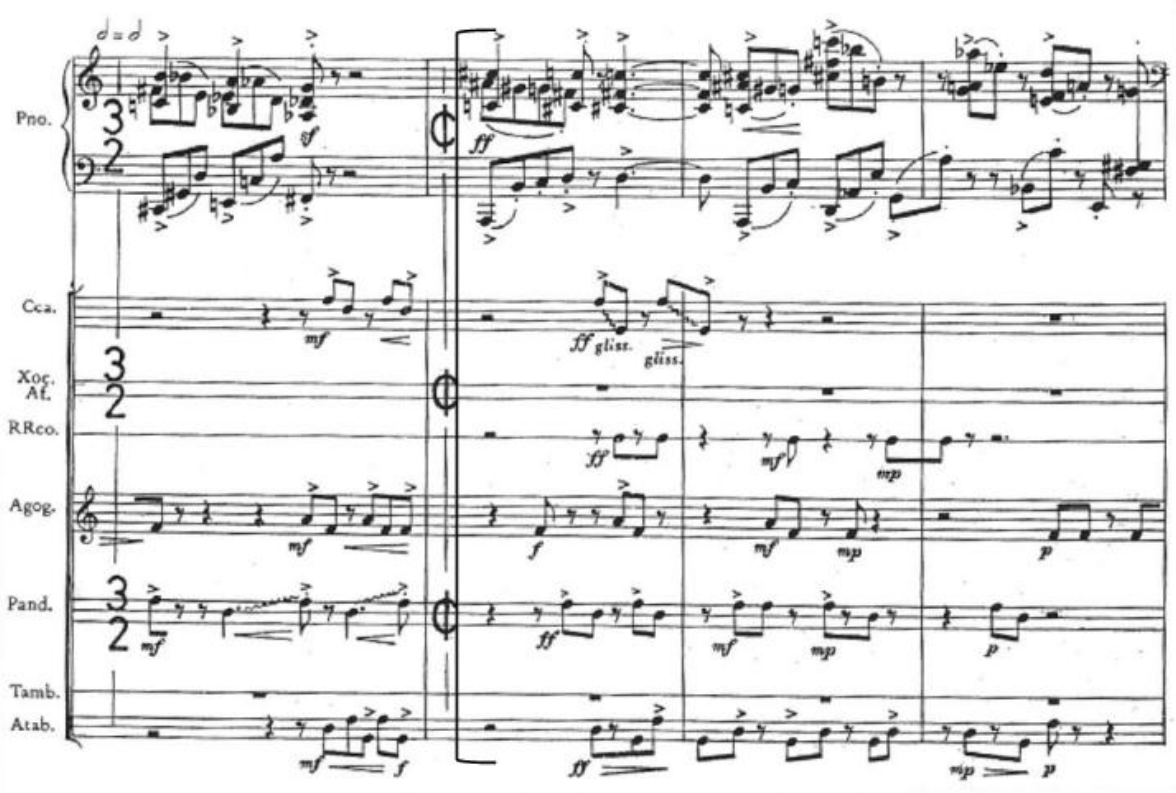
2) Dinâmica

Para LaRue, ao observar a dinâmica, o analista deve considerar tanto a dinâmica escrita quanto a dinâmica implícita na obra, sendo, esta última, resultante, dentre outros fatores, do tipo de textura, de orquestração e de tessitura exploradas em determinado trecho da obra (LARUE, 1998, p. 19).

As dinâmicas indicadas das *Variações Rítmicas* são feitas de forma minuciosa e há uma grande exploração dos âmbitos dinâmicos em toda a obra. Encontramos um amplo grau de contraste dinâmico do fortissíssimo (*fff*), ao pianíssimo (*pp*) e percebemos a dinâmica como um elemento de articulação entre as seções do **Tema** e das **Variações**.

Os amplos contrastes dinâmicos podem ser empregados de duas maneiras: dinâmicas em blocos e dinâmicas inclinadas (LARUE, 1998, p. 19-20). A primeira refere-

se às mudanças bruscas de níveis dinâmicos enquanto que a segunda diz respeito à mudança gradual de um nível dinâmico a outro. Nesta obra o compositor emprega amplamente um e outro modo, na figura 12 tem-se um trecho no qual utiliza-se a "dinâmica inclinada" e na figura 13 um trecho com dinâmica em blocos.



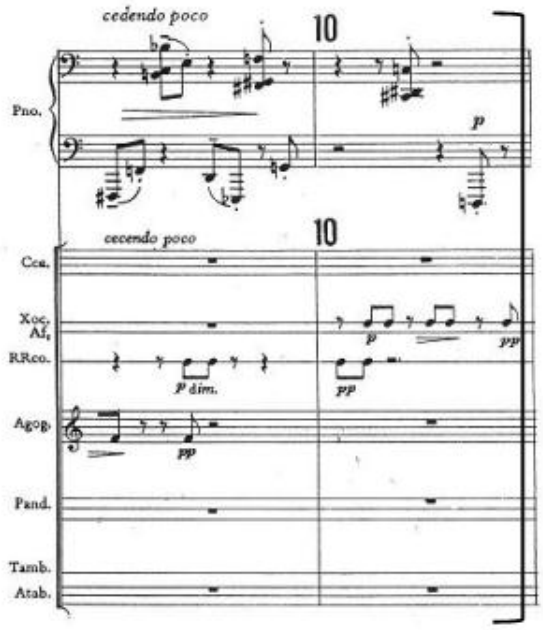


Figura 12 – Exemplo de nível gradual de dinâmica ou, "dinâmica inclinada" (c. 6-10).
Fonte: Nobre, 1997.

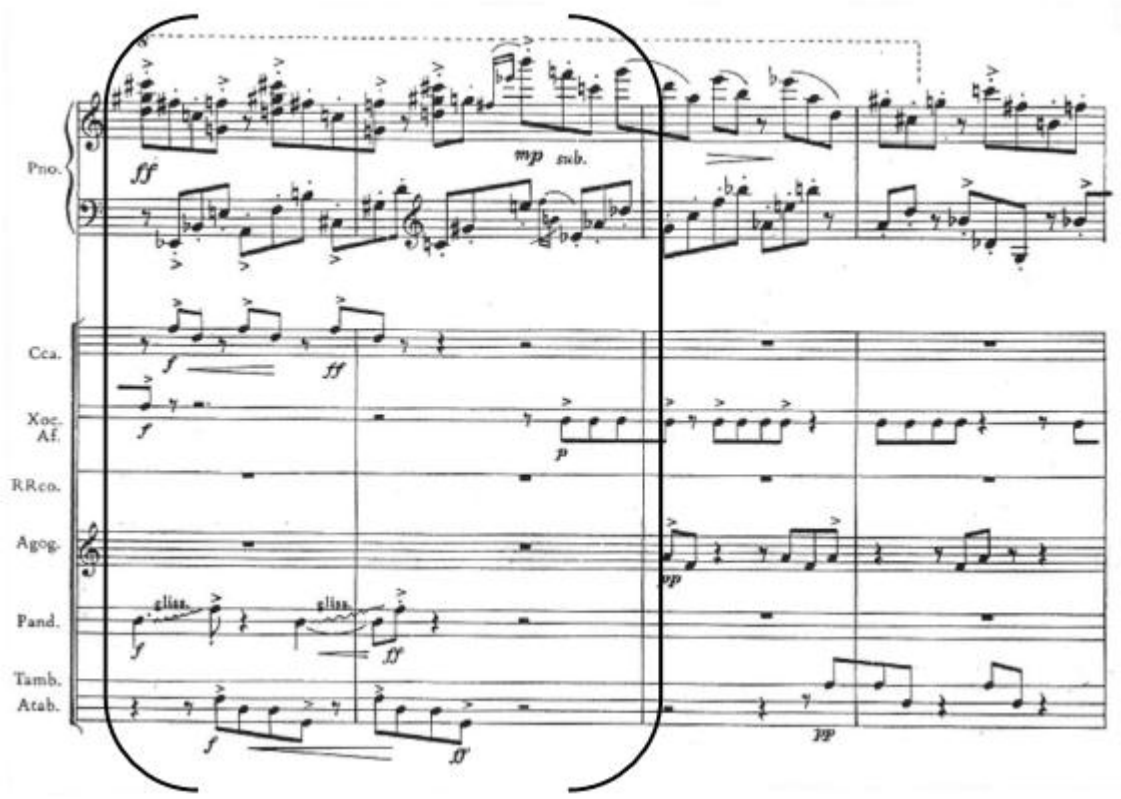


Figura 13 – Exemplo de dinâmica em bloco (c. 36-39).
Fonte: Nobre, 1997.

3) Texturas e Tramas

LaRue define de forma clara a diferença entre textura e trama. Para ele a textura resulta de combinações particulares e momentâneas do som e a trama é o resultado dos diversos tipos de texturas e níveis dinâmicos (LARUE, 1998, p. 20).

A figura 14 exemplifica bem o pensamento de LaRue com relação às características do timbre, da dinâmica, das texturas e da trama.

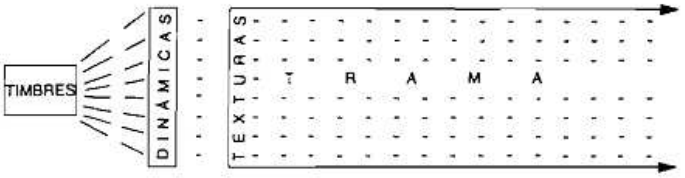


Figura 14 – Representação das partes constituintes do Som.
Fonte: LaRue, 1998.

Percebemos nas *Variações Rítmicas opus 15* uma trama formada por dois tipos de texturas em camadas, piano e percussão. Estes dois tipos de texturas são contrastantes e a mudança de um para o outro é feita, ora de forma gradual, ora de maneira súbita, assim como o são as mudanças entre os níveis dinâmicos comentados anteriormente. Estas duas camadas são, em alguns momentos impenetráveis e em outros são fundidas.

Um exemplo desse primeiro tipo de textura em camadas pode ser visto nos compassos 5 a 7 do início do **Tema** onde o piano realiza uma textura homorrítmica com blocos impermeáveis e a percussão uma textura de complementariedade rítmica[25] (Figura 15).

[25] A textura de complementariedade rítmica e/ou harmônica ocorre quando uma voz preenche os espaços vazios da outra, quando uma voz se movimenta a outra repousa e vice-versa (Schoenberg, 1996, p. 110).

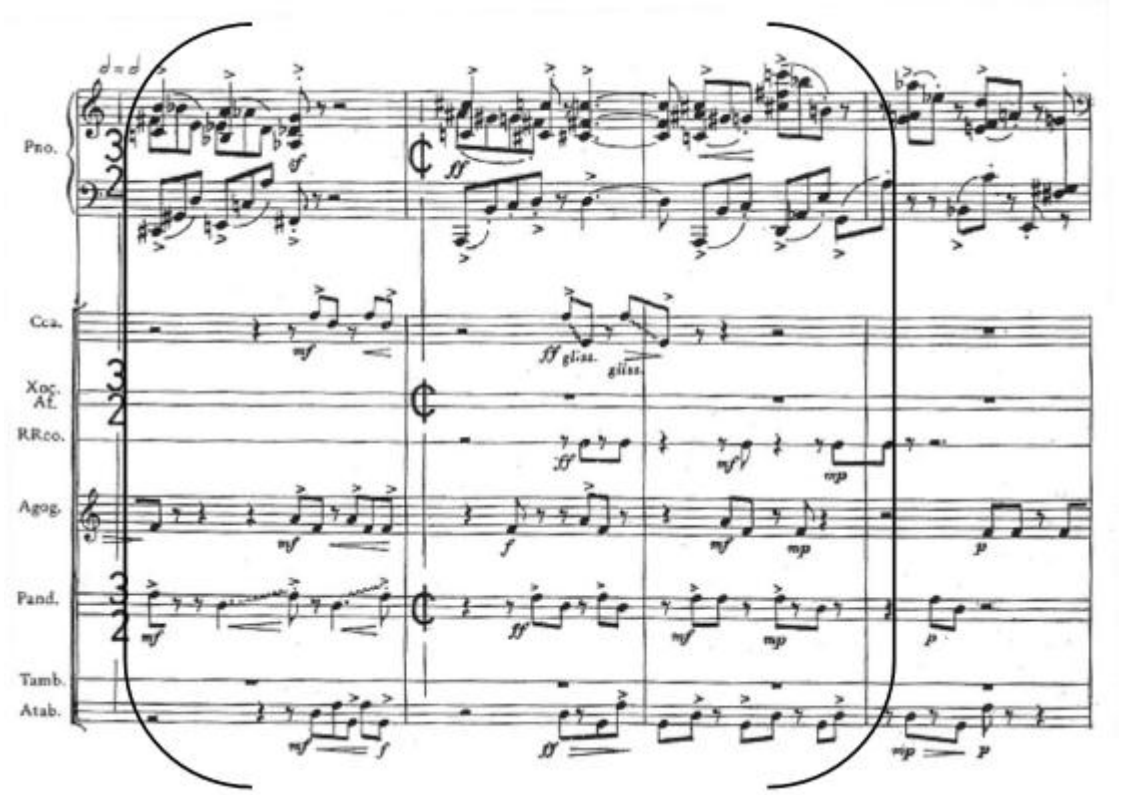


Figura 15 – Exemplo de trecho no qual as camadas do piano e da percussão são impenetráveis entre si (c. 5-8). Fonte: Nobre, 1997.

O segundo tipo de textura ocorre quando o piano e a percussão estão unificados em uma mesma textura de complementariedade rítmica e harmônica (Figura 16).

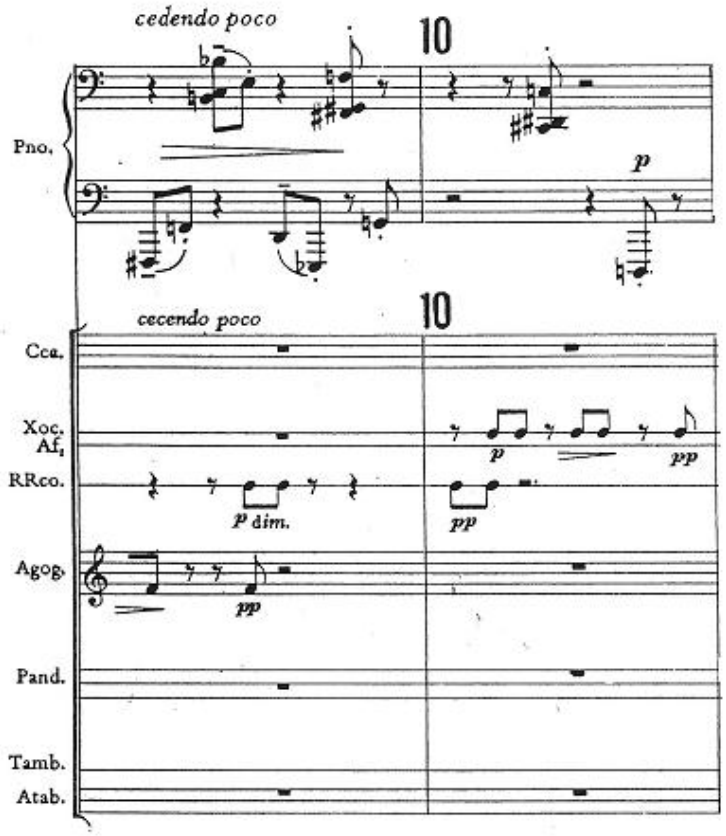


Figura 16 – Trecho no qual as camadas do piano e da percussão são fundidas entre si (c. 9-10).
Fonte: Nobre, 1997.

A utilização desses dois tipos de textura possui também uma função estrutural de pontuação entre as seções que é demonstrada na média análise.

4.1.2 Harmonia

Predomina nas *Variações Rítmicas opus 15* uma organização intervalar-atonal influenciada pelo pensamento musical de vanguarda europeia, com predominância dos intervalos de quartas, quintas, sétimas, segundas e trítonos, bem como uma organização dodecafônico-serial não estrita.

Para LaRue,

> A harmonia, vista como elemento analítico do estilo, não só compreende o fenômeno do acorde em seu sentido tradicional, como também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, incluindo o contraponto, as formas menos organizadas da polifonia e os procedimentos dissonantes que não fazem uso das estruturas ou relações familiares dos acordes (LARUE, 1998, p. 30).

A utilização dos intervalos mencionados é uma característica invariante em toda a obra, desse modo, o que produz variedade harmônica à peça é o tipo de organização conferida a esses intervalos. Em determinadas seções apresentam-se sob uma organização intervalar atonal e, em outras, sob uma organização dodecafônico-serial, estruturadas por texturas semicontrapontísticas ou por texturas homorrítmicas.

Na figura 17 pode-se notar a organização intervalar atonal presente no **Tema** com acordes formados por intervalos mistos, predominantemente por quartas, quintas e sétimas ou segundas e, na figura 18 nota-se a organização serial do início da **Variação II**.

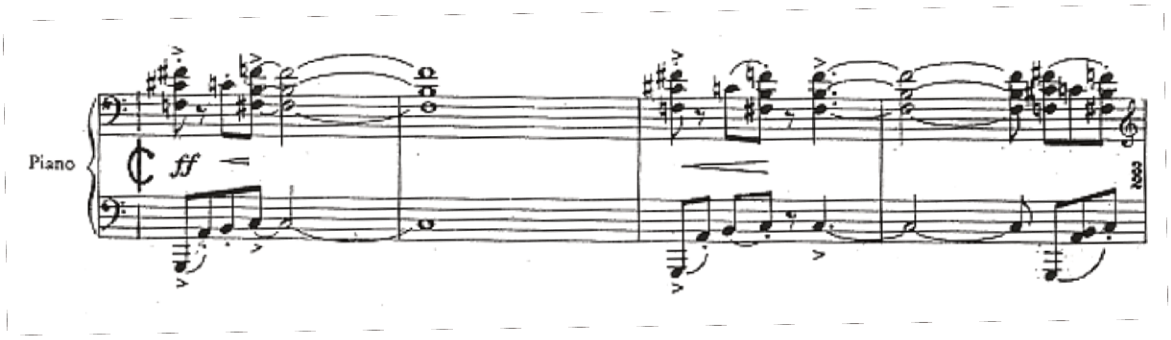


Figura 17 – Organização Intervalar Atonal (c. 1-4).
Fonte: Nobre, 1997.

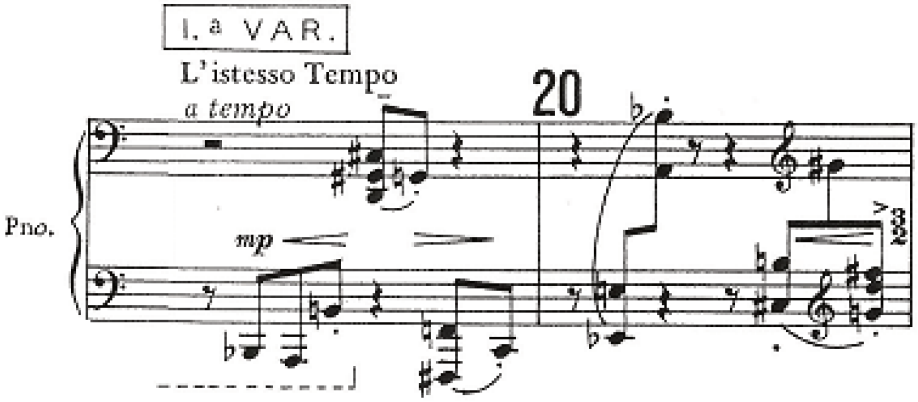


Figura 18 – Organização Dodecafônico-Serial (c. 19-20).
Fonte: Nobre, 1997.

Segundo Kostka, este tipo de escrita, que preza por intervalos dissonantes e por acordes formados por intervalos mistos, bem como por alturas oriundas da escala cromática, é característico do estilo atonal do início do século XX (KOSTKA, 2006, p. 176).

4.1.3 Melodia

A melodia é um parâmetro que durante todo o período da prática comum obteve posição de destaque na maioria das composições. Entretanto, a partir do século XX a tendência foi enfatizar outros aspectos musicais como o ritmo, a textura e o timbre (KOSTKA, 2006, p. 80).

Com relação às principais tendências no tratamento melódico da música do século XX, Kostka destaca a utilização de âmbitos de tessitura mais amplos; a ampla utilização de saltos; a preferência por melodias baseadas na escala cromática; a criação de linhas melódicas menos líricas; a ampla utilização de sinais de expressão; a característica de evitar implicações entre melodia e harmonia; o uso de frases com estruturas irregulares; o uso de motivos de células de classes de alturas (pitch-class cells); a utilização de melodias dodecafônicas e, em geral a ênfase menor dada à melodia em comparação às outras estruturas musicais (KOSTKA, 2006, p. 92).

Dentre estas características estilísticas citadas por Kostka, é recorrente nas *Variações Rítmicas* a exploração de toda a tessitura do piano, a utilização de saltos (especialmente de sétimas maiores e menores e oitavas aumentadas), e a grande quantidade de sinais de expressão. Além destas características gerais enfatizamos três tipos de organização melódica encontrados na peça:

1) Melodias com características dodecafônicas são encontradas na primeira seção da **Variação I**, na **Variação II**, na **Variação VI**, em trechos da **Variação VII** e da **Coda**;

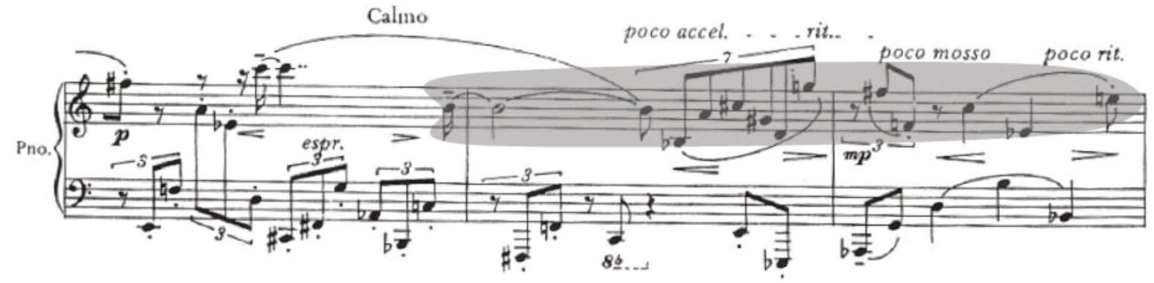


Figura 19 – Exemplo de melodia com características dodecafônicas com destaque para série de doze sons (Variação II, c. 57-59). Fonte: Nobre, 1997.

2) Ausência de linhas melódicas tradicionais são encontradas no **Tema**, na **Variação III**, na **Variação V** e na **Variação VIII** apenas para percussão;

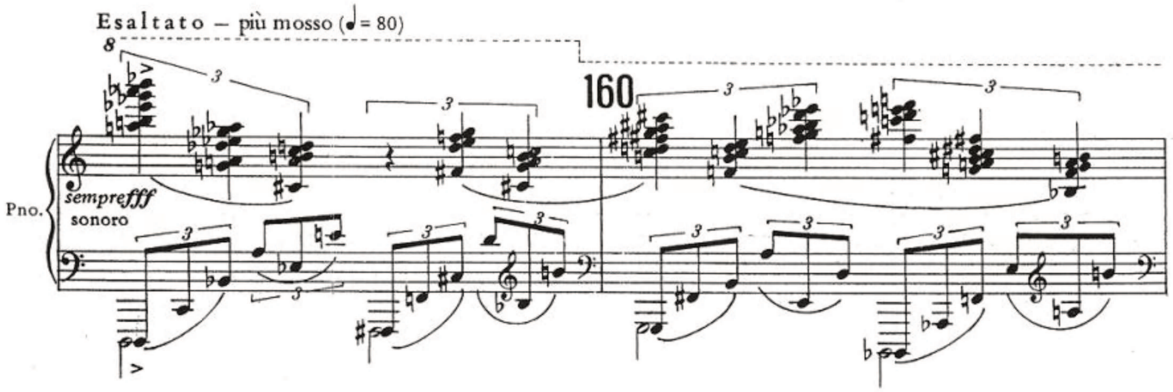


Figura 20 – Exemplo de trecho sem linha melódica tradicional (Variação VII, c. 159-160).
Fonte: Nobre, 1997.

3) Utilização motívica de células de alturas encontradas na **Variação IV**.

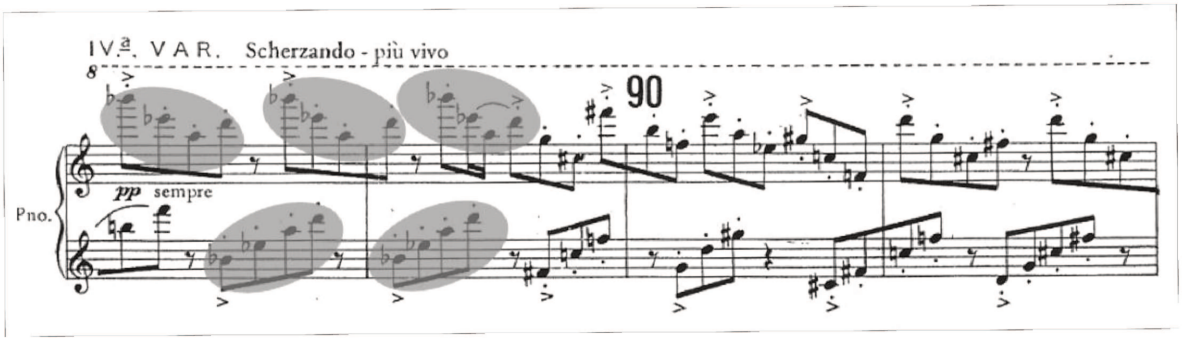


Figura 21 – Exemplo de células de alturas (Variação IV, c. 88-91).
Fonte: Nobre, 1997

LaRue sugere uma definição ampla para a melodia considerando-a como um perfil formado por qualquer conjunto de sons e chama a atenção sobre a experimentação musical dos compositores do século XX, os quais estenderam consideravelmente o espectro sonoro o que resultou em obras consideradas como não musicais (LARUE, 1998, p. 52).

Segundo este autor, a contribuição da melodia para a articulação da forma da obra pode ser observada na macro forma de duas maneiras: através do perfil e da densidade, relacionando densidade ao grau de atividade melódica (LARUE, 1998, p. 53-55). A figura 22, retirada do livro de LaRue, demonstra o aumento de densidade melódica que resulta em um momento de articulação na frase.

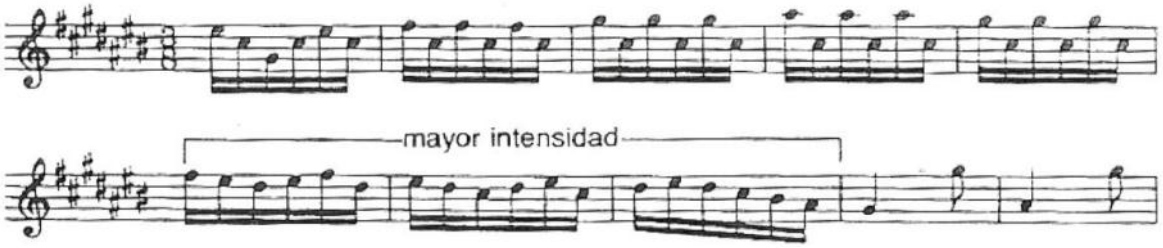


Figura 22 – Efeito de articulação pelo aumento da densidade melódica (Bach, *O cravo bem temperado*, Livro I: Prelúdio n. 3). Fonte: LARUE, 1998.

A exemplo disso, podemos perceber certa intensão, consciente ou não, do compositor em realizar a articulação entre algumas seções de *Variações Rítmicas opus 15* através da mudança na tessitura e na densidade melódicas. Por exemplo, na parte final do **Tema**, podemos perceber que a organização do seu perfil melódico possui uma função estrutural, pois parte da região médio-aguda (c. 12) e finaliza na região grave do piano (c.18). Tessitura esta que é mantida no início da **Variação I**. Deste modo não percebemos uma ruptura entre **Tema** e **Variação I** os quais soam contínuos, tanto pela preservação do perfil melódico quanto por outros aspectos relacionados ao som como a dinâmica e a textura. Já o grau de atividade melódica é reduzido pela maior utilização de pausas de colcheias nos compassos de 15 a 18 (Figura 23).

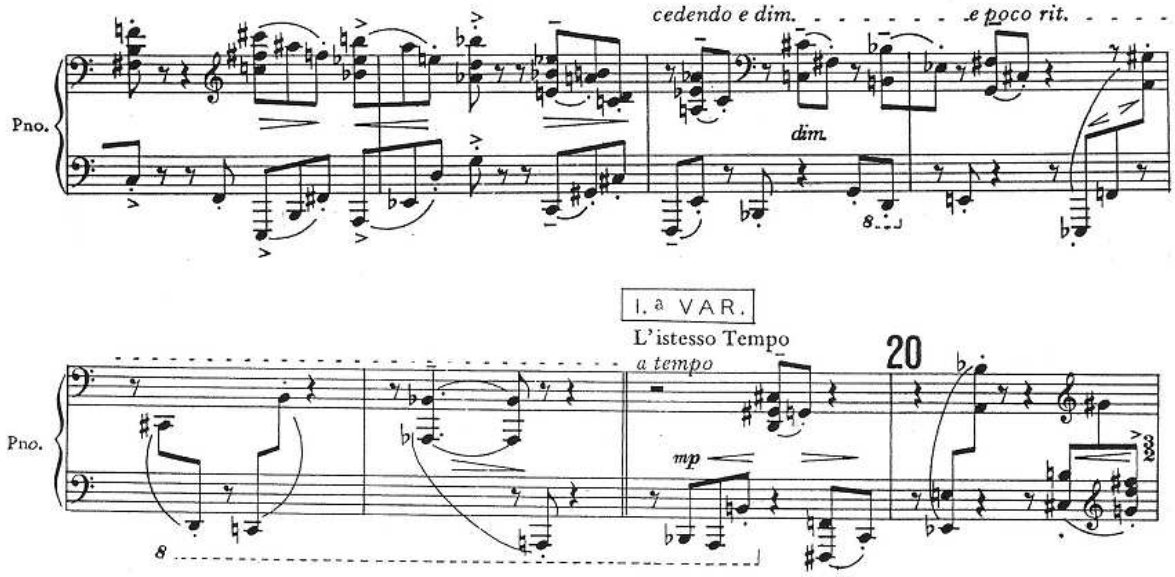


Figura 23 – Transição do Tema para Variação I, mudanças de tessitura e densidade melódica (c. 13-20). Fonte: Nobre, 1997.

4.1.4 Ritmo

LaRue considera o ritmo como o elemento mais problemático da análise por influenciar e ser influenciado por todos os outros elementos (LARUE, 1998, p. 67). Sugere ainda que o ritmo é um fenômeno estratificado em três partes: 1) regularidade na hierarquia métrica, pulsação; 2) organização temporal de valores ou, ritmo de superfície e 3) interações do ritmo com o som, a harmonia e a melodia (LARUE, 1998, p. 68).

Dessa forma, abordamos na macro análise questões relacionadas à pulsação, à métrica e ao ritmo de superfície (organização temporal de valores) nas *Variações Rítmicas opus 15*.

A seguir tem-se duas tabelas 1 e 2, a primeira contendo as mudanças de andamento e caráter de cada seção e a segunda as mudanças internas de métricas durante a obra.

Seção	Andamento / Caráter
Tema	𝅗𝅥=80 “Veemente – violento”
Variação I	L’istesso Tempo
Variação II	Calmo e rubato
Variação III	Subito violento – Iº Tempo
Variação IV	Scherzando – più vivo
Variação V	Marcato: L’istesso Tempo
Variação VI	Quase presto
Variação VII	Adagio / Calmo, livremente / Esaltato – più mosso (𝅗𝅥=80)
Variação VIII	Tempo I (𝅗𝅥=80)
Coda	L’istesso tempo / Piú mosso

Tabela 1 – Mudanças de andamento nas *Variações Rítmicas opus 15*.

Cabe ressaltar, que ocorrem diversas gradações nos andamentos marcados na Tabela 1 como *cedendos*, *accelerandos*, *ritardandos*, *alargandos*, *stringendos* e *precipitandos*, tais gradações são responsáveis, juntamente com outros elementos, pelas articulações entre as seções e as partes da obra.

Seções	Tema			Variação I			Variação II			Variação III			Variação IV
Compassos	1	5	6	19	21	22	46	66	67	68	70	71	88
Métricas	2/2	3/2	2/2		3/2	2/2	4/4	10/8	2/2		3/2	2/2	

Variação V	Variação VI	Variação VII	Variação VIII	Coda						
102	127	146	163	192	209	210	217	218	255	256 ao 260
2/2		4/4	2/2		3/2	2/2	3/2	2/2	3/2	2/2

Tabela 2 – Mudanças internas de métrica nas *Variações Rítmicas opus 15*.

Notamos pela Tabela 2 uma recorrência da métrica 3/2 alternando com os compassos binários (*ala breve*). Estes compassos ternários geralmente se encontram nos finais das partes ou seções da peça (Figura 24).

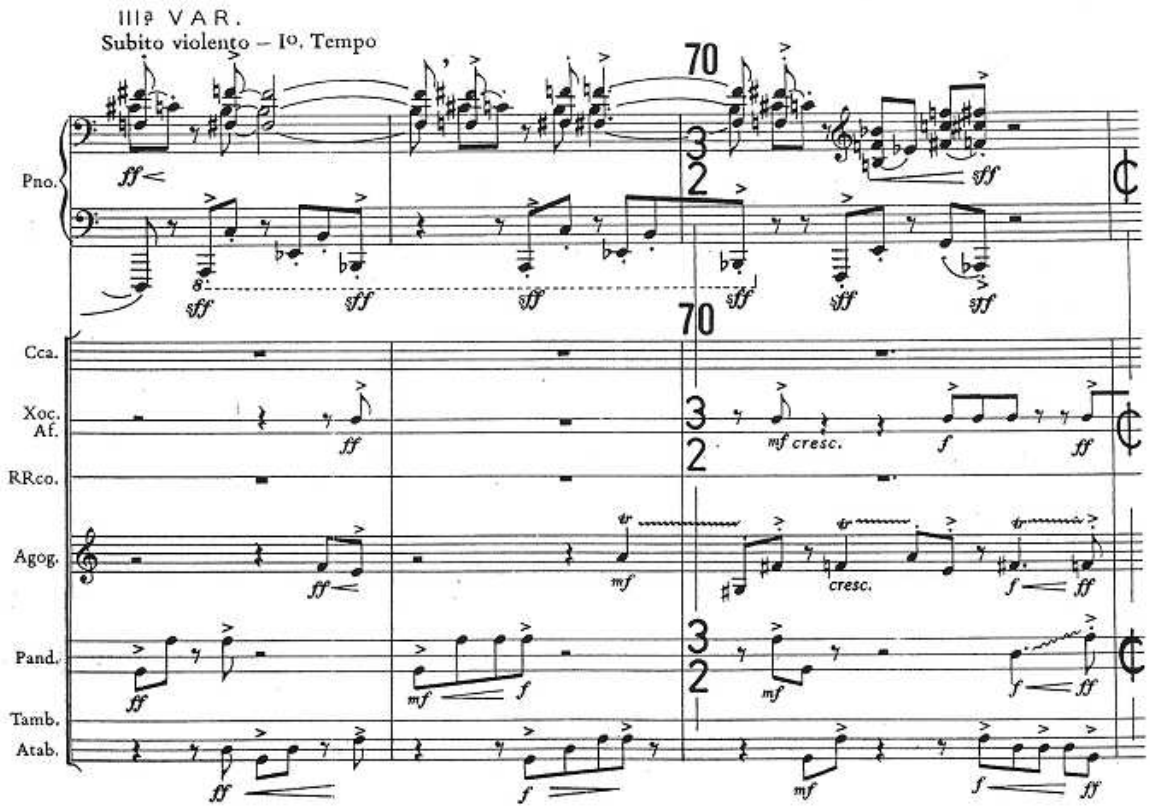


Figura 24 – Exemplo da inserção de compasso ternário na finalização da primeira parte da Variação III (c. 68-70). Fonte: Nobre, 1997.

O ritmo de superfície é marcado pela colcheia como figura rítmica recorrente, pelo uso de síncopes, contratempos e acentos métricos deslocados, e contribui sobremaneira para a articulação entre as seções e as partes das seções através do nível de atividade rítmica ora descendente (Figura 25), ora ascendente (Figura 26).

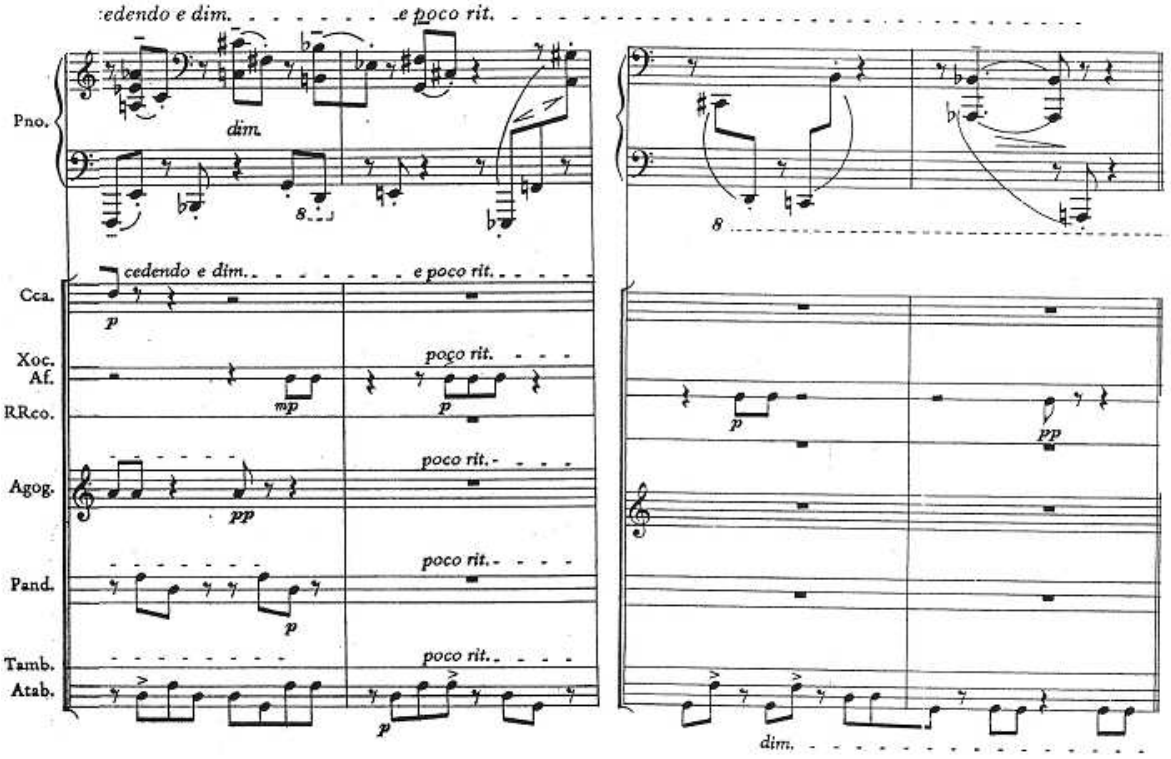


Figura 25 – Nível de atividade rítmica descendente (c. 15-18).
Fonte: Nobre, 1997.

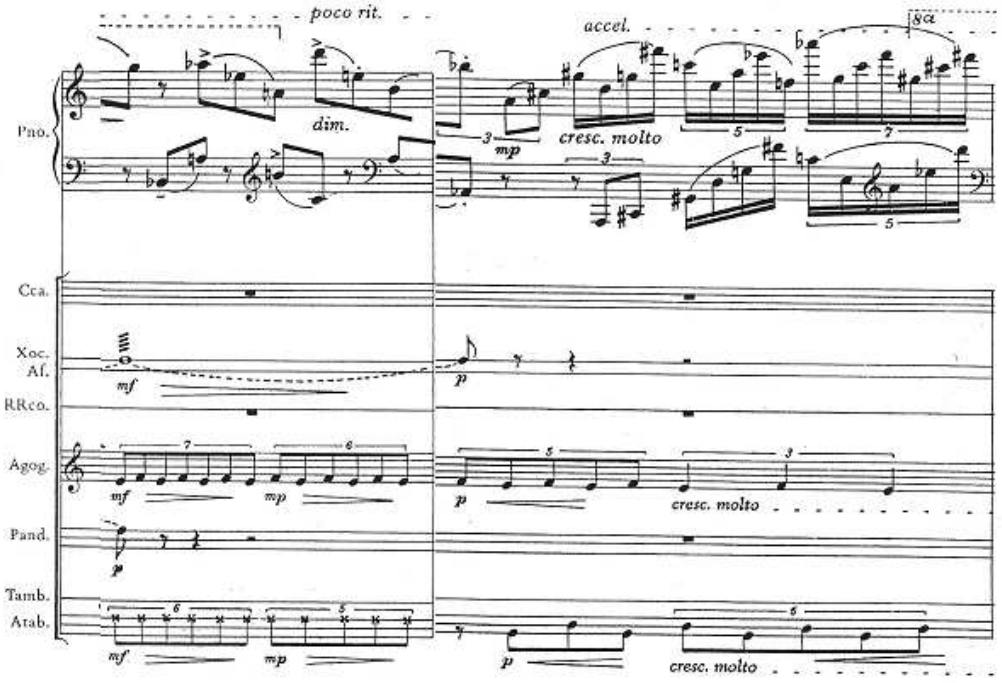


Figura 26 – Nível de atividade rítmica ascendente (c. 62-63).
Fonte: Nobre, 1997.

Além desses níveis de atividade rítmica, destacamos alguns motivos rítmicos como os agrupados em pulsos de três, dois e cinco, os quais são recorrentes em toda a obra (Quadro 1).

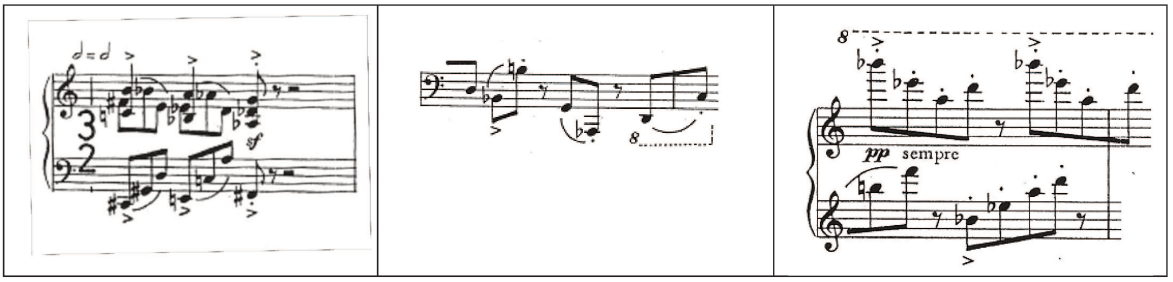
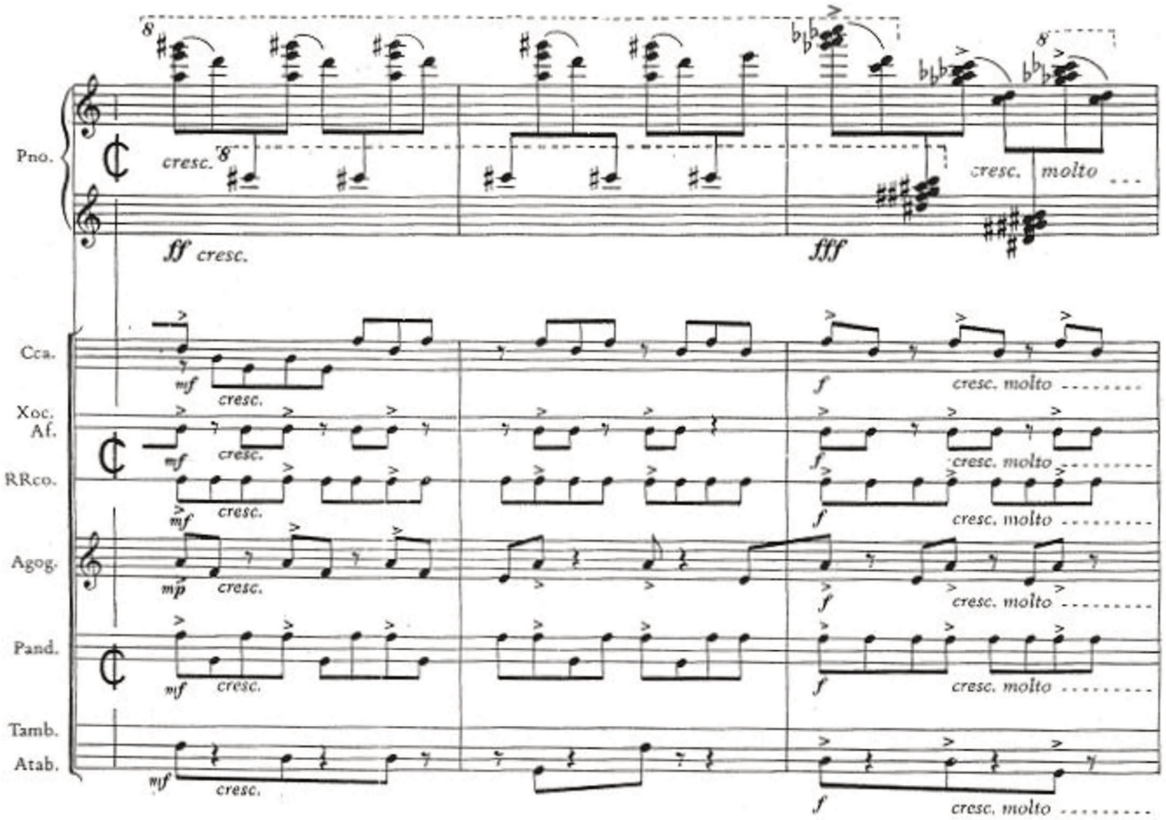


Figura 27 – Agrupamento métrico em pulsos de três (c. 5, quadrante à esquerda), de duas (c. 32, mão esquerda do pianista, quadrante do meio) e de cinco colcheias (c. 88, quadrante à direita). Fonte: Nobre, 1997.

O ponto de maior *tensão* rítmica, encontra-se na **Coda** a partir do compasso 250 até o final, essa tensão é criada principalmente pelo caráter repetitivo desses compassos finais somado à intensidade da dinâmica e à densidade da textura (Figura 28).



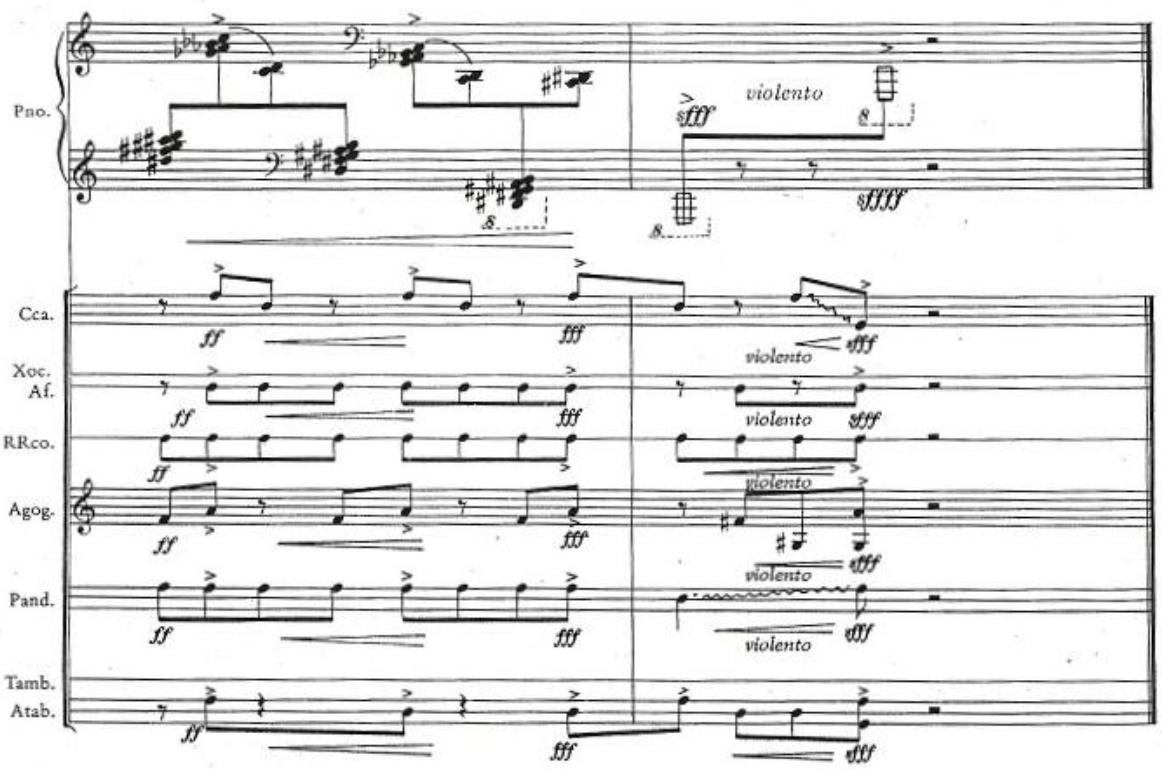


Figura 28 – Ponto de maior tensão no final de *Variações Rítmicas* (c. 256-260).
Fonte: Nobre, 1997.

Nas *Variações Rítmicas opus 15*, o ritmo é o elemento que possui o caráter temático de unificação da peça, o que é abordado no tópico 4.2 sobre as características dos motivos 1 e 2.

4.1.5 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma

Ao se tratar dos Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma é importante ter em mente a noção de constante mudança presente em qualquer obra musical, a qual é percebida através das articulações[26]. Segundo LaRue, ao realizar uma articulação, o compositor se depara com questões sobre a continuidade do movimento para as quais existem quatro opções, quais sejam: repetição ou recorrência, desenvolvimento, resposta e contraste (LARUE, 1998, p. 11 e 175).

[26] O termo articulação é preferido ao termo pontuação por LaRue, pois carrega ao mesmo tempo a ideia de interrupção e de conexão (LARUE, 1998, p.11).

A figura abaixo exemplifica os tipos de continuações que decorrem a partir das articulações entre o **Tema** e as **Variações**.

T---Var I---Var II /// Var III---Var IV /// Var V /// Var VI /// Var VII /// Var VIII---C

Figura 29 – Tipos de continuação entre as seções de *Variações Rítmicas opus 15*.
Legenda: (---) desenvolvimento; (///) contraste; (...) repetição ou recorrência; (***) resposta.

Podemos perceber, pela figura 29 que o movimento nas *Variações Rítmicas opus 15* se dá principalmente através do contraste e do desenvolvimento dos materiais musicais entre as seções.

Como *Variações Rítmicas opus 15* é escrita de forma contínua e não seccionada, suas mudanças acontecem mais frequentemente no interior das seções (na média escala) de modo que, quando ocorre a passagem de uma variação à outra, as mudanças de caráter, som, harmonia, melodia e ritmo já ocorreram anteriormente.

A seguir, discorremos sobre como se dá o tratamento do material musical na continuação por desenvolvimento e na continuação por contraste através de dois momentos: na passagem do **Tema** para a **Variação I** e na passagem da **Variação V** para a **Variação VI**.

1º momento – Articulação entre o **Tema** e a **Variação I** (continuação por desenvolvimento).

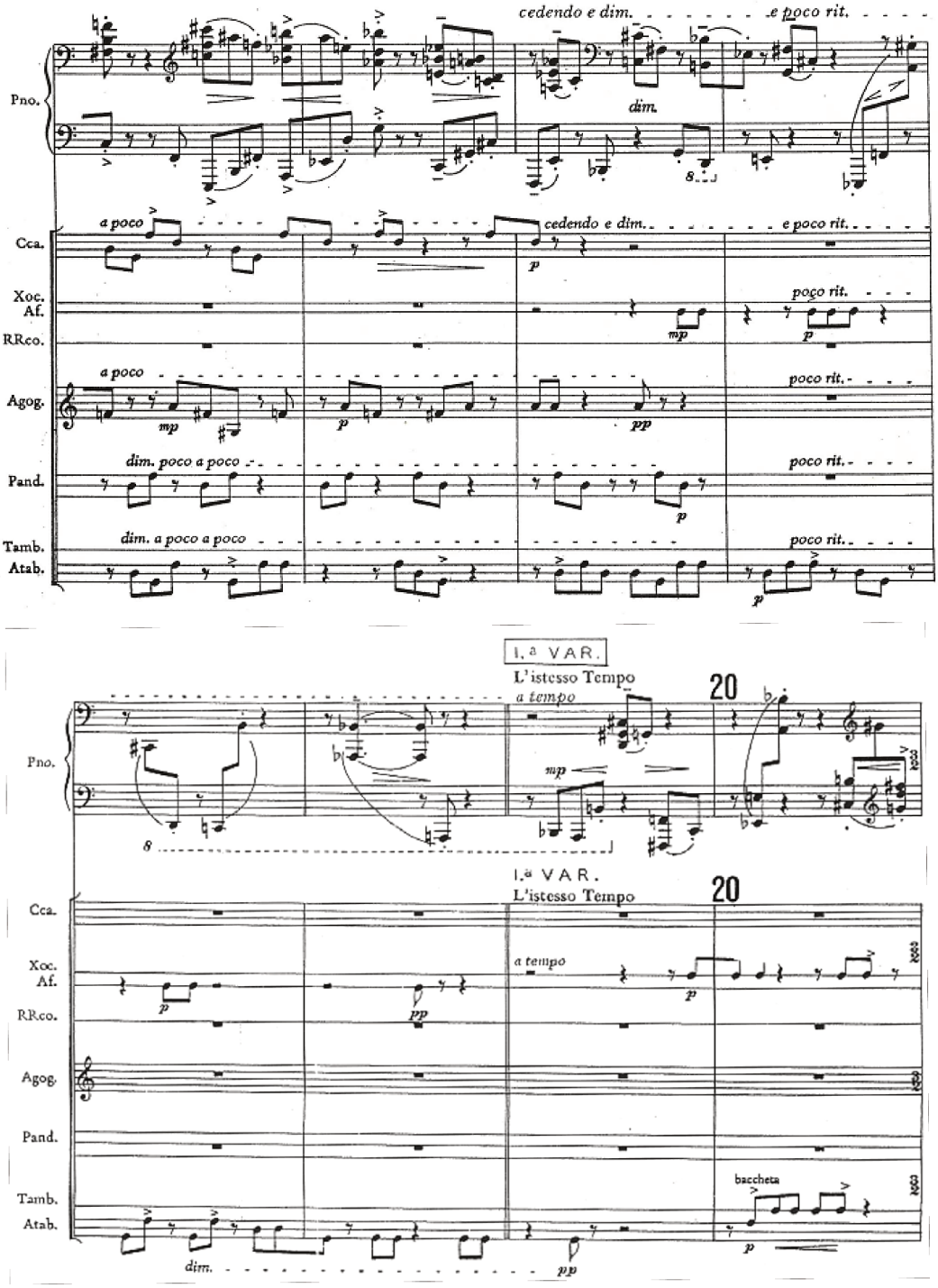
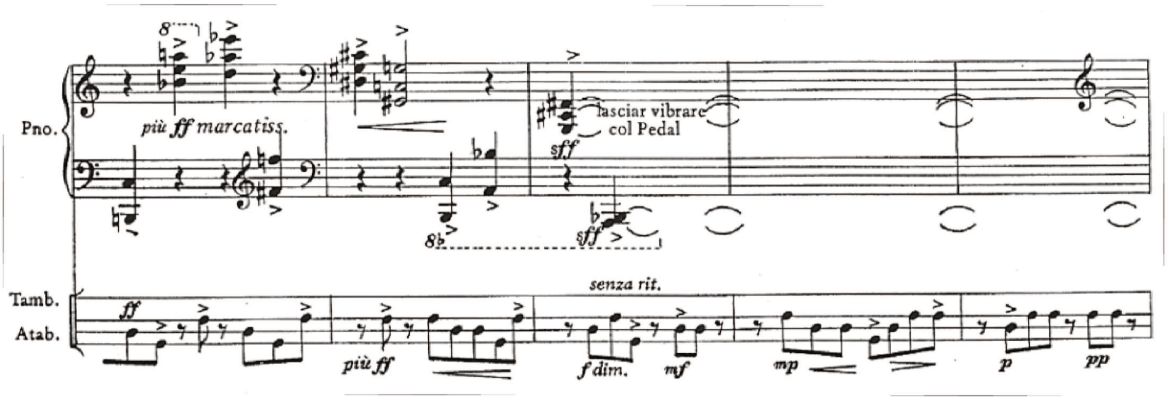


Figura 30 – Transição do Tema para a Variação I. Exemplo de continuação por desenvolvimento (c.13-20). Fonte: Nobre, 1997.

		Tema (c. 15-18)	Variação I (19-20)
Aspectos do som	**Timbre**	Piano e percussão	Piano e percussão
	Textura	Textural acordal e homorrítmica, no piano, que se transforma em textura de complementariedade rítmica e harmônica (c.15-16) e posteriormente em textura pontilhista (c. 17-18). A percussão acompanha o piano nesse movimento textural.	Inicia com textura pontilhista no piano e de complementariedade rítmica na percussão
	Tessitura	Passagem do registro médio-grave para o registro grave.	Inicia no registro grave.
	Dinâmica	Decrescendo.	Inicia meio piano (*mp*).
Aspectos da harmonia		Intervalar atonal e, a partir do compasso 15, apresenta complementariedade rítmica e harmônica entre as mãos direita e esquerda do pianista.	Dodecafônico-serial com complementariedade rítmica e harmônica entre as mãos direita e esquerda do pianista.
Aspectos rítmicos		Diminuição da atividade rítmica principalmente através da ampla utilização de pausas de semínimas e colcheias. O uso do *ritardando* juntamente com *decrescendo* também contribui para a sensação de menor atividade rítmica.	Inicia a tempo, com amplo uso de pausas como no fim do Tema, o que contribui para a textura pontilhista.

Tabela 3 – Características dos elementos (som, harmonia e ritmo) na transição entre o **Tema** e a **Variação I**.

2º momento – Articulação entre **Variação V** e **Variação VI** (continuação por contraste).



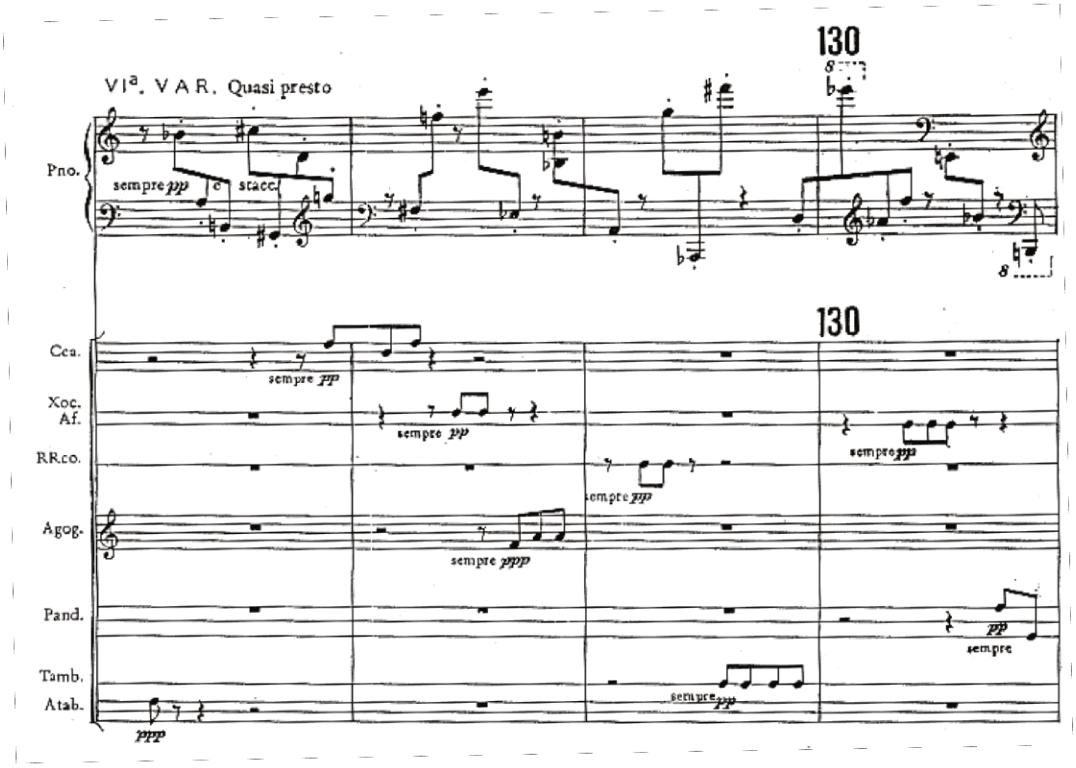


Figura 31 – Transição da **Variação V** para a **Variação VI**. Exemplo de transição por contraste (c. 122-130). Fonte: Nobre, 1997.

		Variação V (c. 122-126)	**Variação VI (127-128)**
Aspectos do som	**Timbre**	Piano e atabaques.	Piano e percussão
	Textura	Textura acordal no piano.	Textura pontilhista formada pelo piano e pela percussão
	Tessitura	Explora ampla tessitura no piano junto aos atabaques.	Explora ampla tessitura no piano e também todos os instrumentos de percussão de forma pontilhista.
	Dinâmica	Fortíssmo e marcatíssico com amplo uso de acentos (>)	Sempre pianíssimo (*pp*)no piano e na percussão com staccatos no piano.
Aspectos da harmonia		Intervalar atonal com disposição vertical (acordal).	Dodecafônico-serial com disposição horizontal (pontilhista).
Aspectos Rítmicos		Composta por figuras recorrentes: semínimas no piano e colcheias nos atabaques. Amplo uso de contratempos entre piano e atabaques.	Colcheia como figura recorrente no piano e na percussão.

Tabela 4 – Características dos elementos (som, harmonia e ritmo) na transição entre a **Variação V** e a **Variação VI**.

O aspecto melódico não foi abordado nas Tabelas 3 e 4, pois não existe uma linha melódica tradicional a ser analisada nessa obra, a não ser no âmbito da pequena dimensão quando tratamos dos perfis melódicos dos motivos.

Ressaltamos o contraste como característica estilística marcante na macro escala desta obra. Tais contrastes são produzidos pelos timbres, piano *versus* percussão típica brasileira; pelas texturas, acordal e/ou homorrítmica *versus* pontilhista e/ou semicontrapontística; pelas dinâmicas, muito fortíssimo (*fff*) *versus* muito pianíssimo (*ppp*); e pelas linguagens musicais, com utilização de padrões rítmicos próprios da música popular *versus* utilização de elementos da música dodecafônico-serial de vanguarda europeia.

4.2 Micro Análise

Marlos Nobre apresenta no **Tema** das *Variações Rítmicas opus 15* os materiais musicais que são explorados ao longo de toda a obra. A tabela 5 demonstra as características desses materiais divididos pelas cinco categorias analíticas definidas por LaRue.

SOM →	**Timbre →** piano e percussão. **Dinâmica →** ampla gama desde o *pp* ao *ff*. **Textura →** densa *versus* rarefeita. **Trama →** acordal *versus* complementariedade rítmica *versus* pontilhista.
HARMONIA →	Intervalar atonal *versus* Dodecafônico-serial.
MELODIA →	Não apresenta uma melodia clara no sentido tradicional do termo e sim, alguns padrões motívico-melódicos.
RITMO →	Compasso binário (*ala* breve); Base rítmica de pulsação colcheia (♪); Amplo uso de acentos métricos deslocados (>) e de contratempos; Uso do padrão rítmico 3+3+2.
ARTICULAÇÕES →	Articulações através de contrastes de dinâmicas e texturas.

Tabela 5 – Materiais musicais expostos no **Tema** e que são desenvolvidos no decorrer da obra, divididos pelas cinco categorias analíticas de LaRue.

Nesta subseção nosso foco será sobre o processo de variação contínua tão característico do estilo do Nobre e já comentado no tópico 1.4.3. De acordo com LaRue a pequena dimensão centra seu foco na menor unidade autossuficiente, ou seja, o motivo (LARUE, 1998, p.7). Portanto, nosso foco principal será sobre o motivo e suas principais características que são seus perfis rítmicos, melódicos e harmônicos.

O primeiro motivo apresentado por Nobre, que chamaremos motivo básico 1 aparece logo no primeiro compasso do **Tema**.

- **Motivo Básico 1**

O motivo básico 1 é caracterizado principalmente pelo ritmo sincopado no primeiro compasso do **Tema**, resultante do acento métrico deslocado na quarta colcheia do primeiro tempo em ambas as mãos da parte para piano e reforçado pela percussão. A figuração da mão direita da parte para piano é mais estática em relação à figuração da mão esquerda. A primeira explora acordes com intervalos de quartas e quintas sobrepostas, enquanto a segunda explora, melodicamente, intervalos de nona e segundas em movimento ascendente num âmbito de 11ªJ (Figura 32).

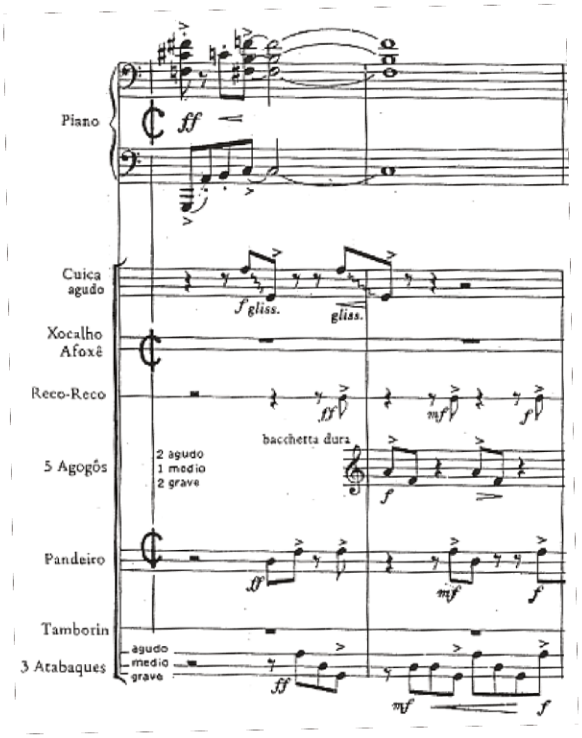


Figura 32 – Motivo básico 1 (c. 1-2).
Fonte: Nobre, 1997.

Escrito em dinâmica fortíssimo (*ff*) o uso do pedal direito certamente ajudaria na projeção sonora do motivo básico 1, porém, recomenda-se pedalizar de maneira econômica (Figura 33) apenas nos acentos para ajudar a enfatizar a síncope sem obscurecer a articulação composta por figuras "longas" (indicada através de ligaduras) e por figuras "curtas" (figuras escritas em stacatto), este tipo de pedal é conhecido como "pedal rítmico, ou pedal simultâneo, que é acionado de maneira curta, simultaneamente com o ataque dos dedos sobre o teclado" (Neuhaus, 1985, p.152 apud Pozzi, 2011, p. 94).

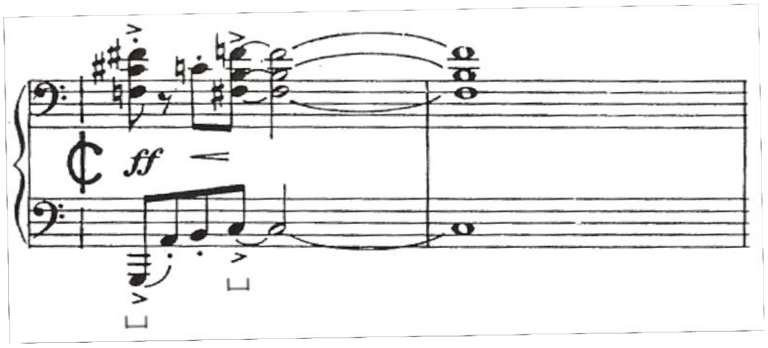


Figura 33 – Uma das possíveis formas de pedalização do motivo básico 1 (c. 1-2).
Fonte: Nobre, 1997.

A equalização sonora dos acordes da mão direita deve privilegiar as notas superiores Fá♯, Dó♮, Fá♮, deste modo as demais vozes devem soar com um pouco menos de intensidade (Figura 34).

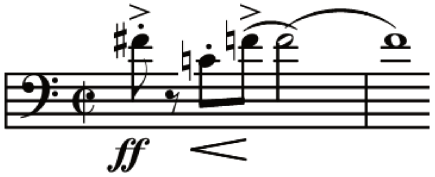


Figura 34 – Linha que deve ser ressaltada ao se tocar o motivo básico 1 (c. 1, linha superior da parte da mão direita).

Percebemos que o que mantém o motivo básico 1 reconhecível no decorrer das variações é o seu perfil melódico de três notas, fá♯-dó♮-fa♮, com movimento descendente e ascendente, respectivamente, juntamente com os acentos na primeira e na quarta colcheias do primeiro tempo. Algumas variações deste motivo mantém o perfil melódico original, porém o expande adicionando um dó♯, transformando-o em (dó♯)-fá♯-dó♮-fa♮, é o caso das

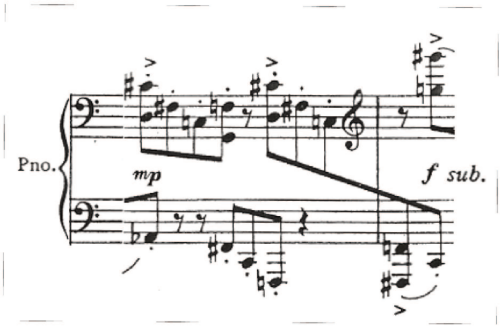
Variações I e **II**, da **Variação VII**, que substitui o fa♮ pelo mi♭ (dó♯-fá♯-dó♮-mi♭), e da **Coda**. Na **Variação IV** além da expansão o motivo apresenta-se transposto a uma 2ªA descendente, iniciando na nota si♭ (si♭-mi♭-lá-ré). Na **Variação VI** e na **Variação VIII** ocorre uma variação intervalar também, ao invés da sequência intervalar de 5ºJ-4ªA-4ªJ essas variações apresentam as sequências 4ªA-9ªM-8ªA e 3ªm-7ªm-7ªd sucessivamente (Tabela 6).

Além de variar o motivo básico 1 através da expansão e da variação intervalar, Marlos Nobre também realiza mudanças na tessitura, na dinâmica, na textura e no caráter originais. A base rítmica de pulsação de oito colcheias é mantida em, praticamente, todas as variações com alterações nos tempos em que ocorrem os acentos métricos deslocados em relação ao motivo original. Podemos perceber a utilização da técnica de variação canônica na **Variação IV** e na **Coda** (Tabela 6).

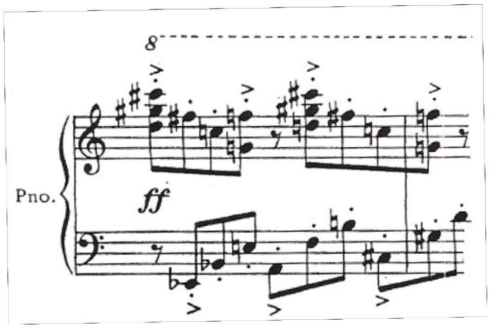
A **Variação III** apresenta o mesmo caráter do Tema e o motivo básico 1 aparece em sua forma original com sutil variação rítmica (c. 68) e também na forma ampliada e transposta (c. 74 e c. 77). A **Variação V** é diferenciada por seu caráter marcado e "pesante" variando o motivo básico através da técnica de aumentação rítmica (c.102), como mostra a Tabela 6.

VARIAÇÕES DO MOTIVO BÁSICO 1

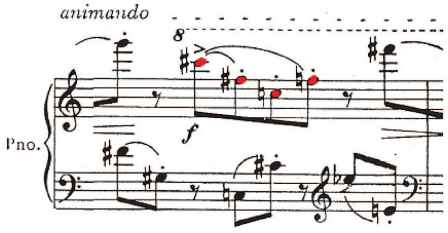
Variação I, c. 26



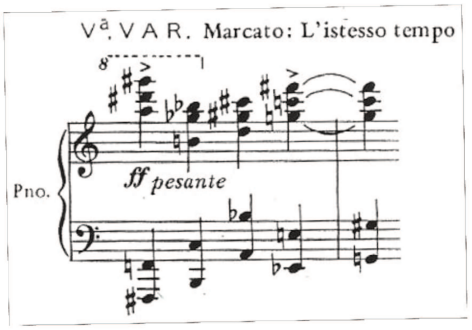
Variação I, c. 36



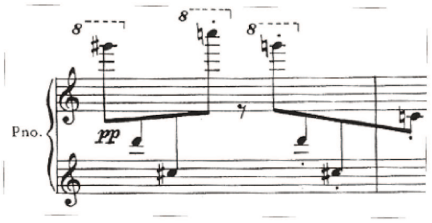
Variação II, c. 61



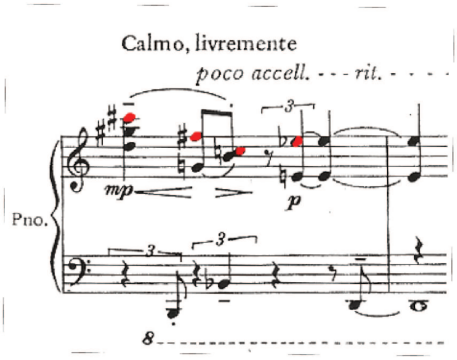
Variação V, c. 102



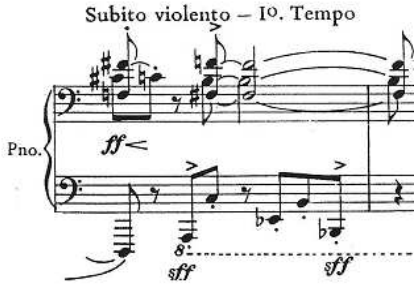
Variação VI, c. 135



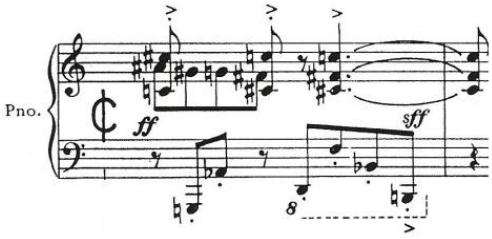
Variação VII, c. 151



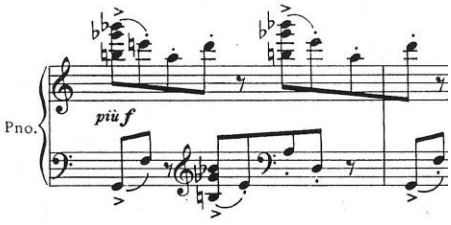
Variação III, c. 68



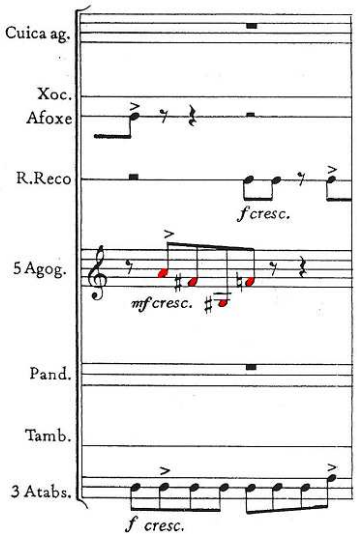
Variação III, c. 74



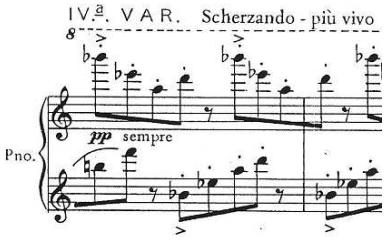
Variação III, c. 77



Variação VIII, c. 175



Variação IV, c. 88



Coda, c. 192-193

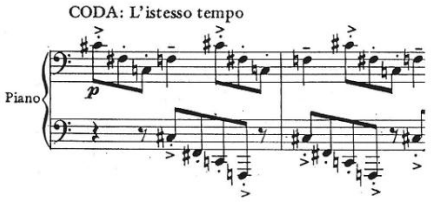


Tabela 6 – Variações do motivo básico 1.
Fonte: Nobre, 1997.

- **Motivo Básico 2**

O motivo básico 2 é escrito no compasso 5 e caracteriza-se por três acentos na primeira, quarta e sétima colcheias do compasso. Estes acentos configuram o padrão rítmico 3+3+2 (Figura 35).

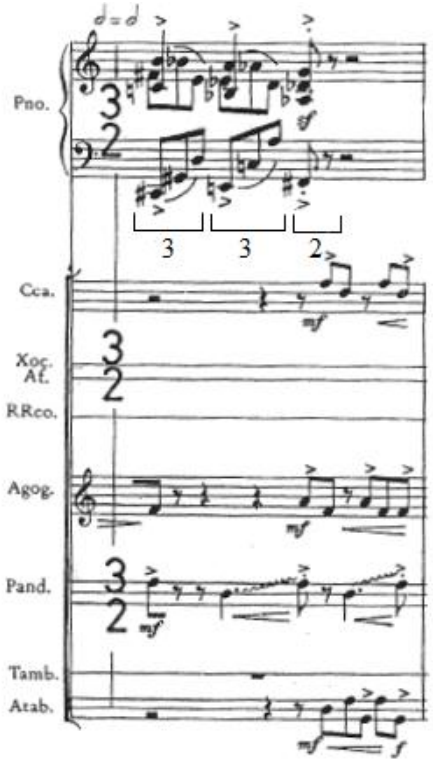


Figura 35 – Motivo básico 2 (c.5).
Fonte: Nobre, 1997.

A sonoridade geral desse compasso deve ser o fortíssimo (*ff*) indicado no primeiro compasso. Porém, sugere-se uma equalização dos planos sonoros na parte do piano de maneira que as colcheias sejam executadas com uma sonoridade menor que as semínimas ajudando assim na projeção clara de todas as vozes e deixando claro também o padrão rítmico 3+3+2 indicado pelo acento nas semínimas (Figura 36).

A pedalização sugerida aqui seria apenas nas últimas colcheias de cada grupo para auxiliar na conexão física dos intervalos executados pela mão esquerda do pianista, trata-se da pedalização sincopada (Figura 36). Com essa pedalização sugerida os elementos considerados importantes na parte do piano como a clareza das vozes e os contornos melódicos seriam preservados.

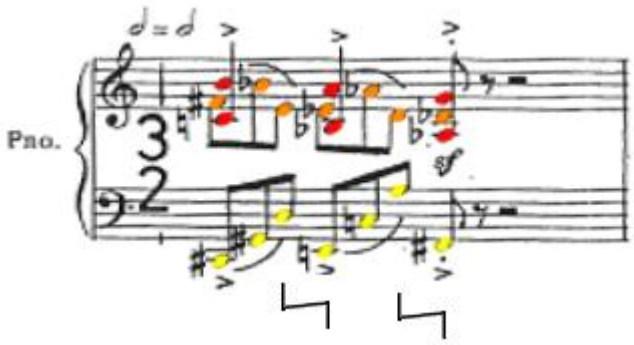


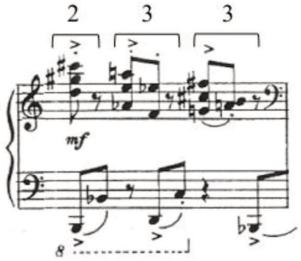
Figura 36 – Exemplo com sugestão de equalização sonora e sugestão de pedalização. 1) Sugestão de equalização da dinâmica dos três planos sonoros (c. 5), onde a cor vermelha refere-se ao plano com mais intensidade, (lembrando que mesmo dentro deste plano, a voz superior deve ser mais enfatizada que a inferior) e as cores laranja e amarelo aos planos com menos intensidade sucessivamente. 2) Sugestão de pedalização.

O contorno melódico de duas 2^{as}M descendentes resultante das notas superiores da parte da mão direita do pianista Si, Lá, Sol, é uma característica que define o motivo básico 2, juntamente com o padrão rítmico de 3+3+2, estas duas características o tornam reconhecível no decorrer das variações.

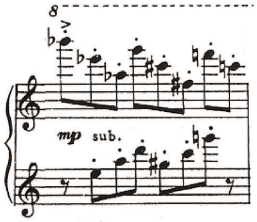
Porém, a característica principal do motivo básico 2 é o agrupamento rítmico irregular de oito colcheias em 3+3+2. Em algumas variações ocorre a inversão desse agrupamento métrico em 2+3+3, como na **Variação I** (c. 25) e, na maioria das variações esse motivo aparece escrito a duas vozes (**Variação I**, **Variação II**, **Variação III**, **Variação IV** e **Variação VIII**) (Tabela 7).

VARIAÇÕES DO MOTIVO BÁSICO II

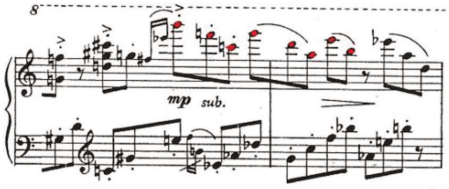
Variação I, c. 25



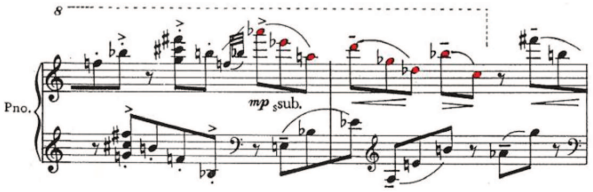
Variação I, c. 29



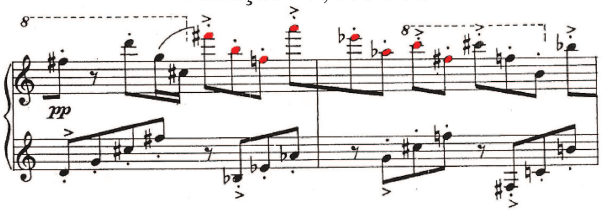
Variação I, c. 37-38



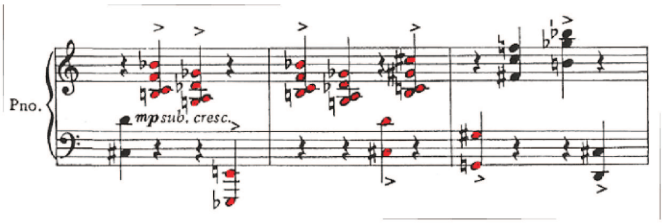
Variação III, c. 78



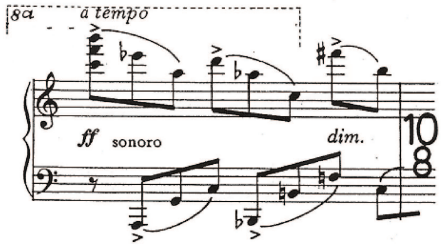
Variação IV, c. 92-93



Variação V, c. 114-115



Variação II, c. 64



Variação VIII, c. 178

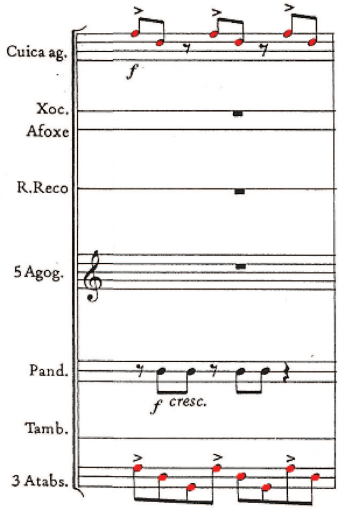


Tabela 7 – Variações do motivo básico 2. As notas pintadas em vermelho têm a função de destacar o contorno do motivo. Fonte: Nobre, 1997.

Na **Coda**, a partir do compasso 218 o padrão rítmico 3+3+2 torna-se um ostinato rítmico tocado pelo percussionista nos atabaques e pela mão esquerda do pianista, como pode ser visto na figura 37.

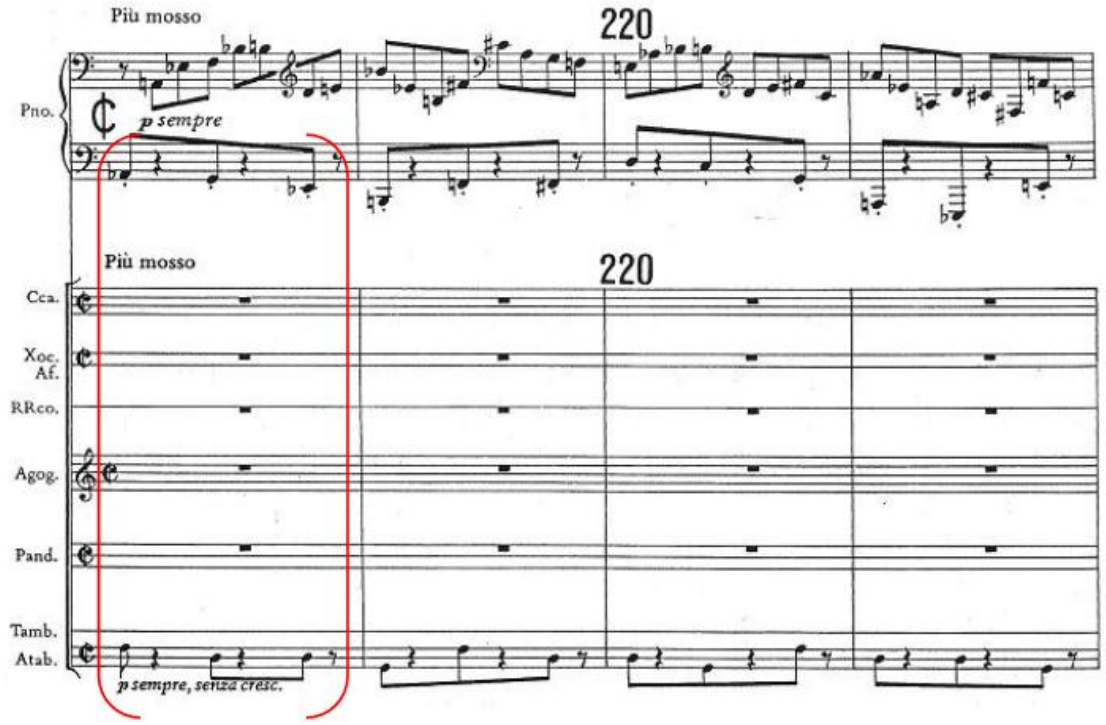
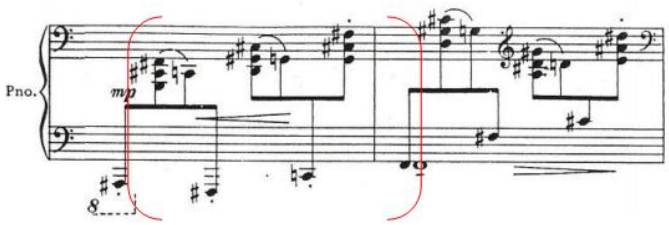


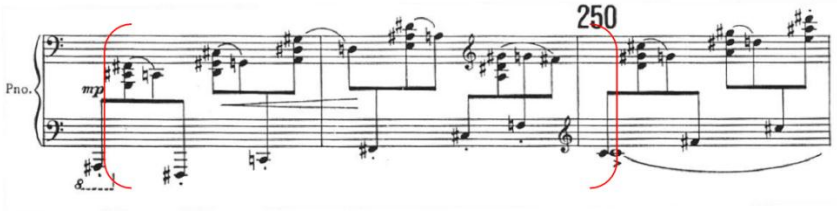
Figura 37 – Ostinato rítmico do motivo básico 2 tocado pelo pianista, na parte da mão esquerda e pelo percussionista nos atabaques (c. 218-221). Fonte: Nobre, 1997.

Este padrão rítmico é repetido incessantemente nos últimos 16 compassos da **Coda** (c. 244-260) provocando um deslocamento métrico que desconsidera a barra de compasso ao mesmo tempo em que transforma o padrão rítmico de oito colcheias 3+3+2 (c.244-248), num padrão de 16 colcheias 3+3+3+3+4 (c. 248-250) e posteriormente em outro padrão de 18 colcheias, 3+3+3+3+3+3 (250-255) e novamente em um de 16 colcheias 3+3+3+3+4 (c. 251-259) até atingir, no último compasso (c. 260) a figura rítmica do motivo básico 1, caracterizada pelos acentos na primeira e na quarta colcheia do primeiro tempo (vide exemplos da Figura 38).

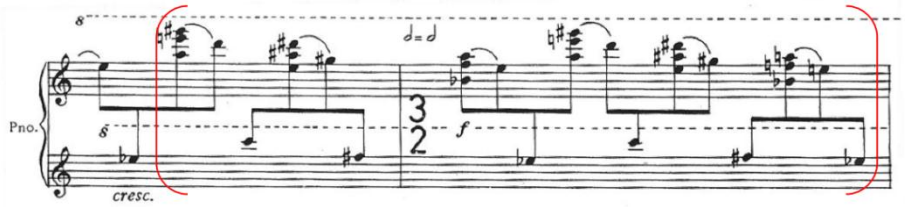
Coda, c. 246-247 (padrão de 8 colcheias: 3+3+2)



Coda, c. 248-250 (padrão de 16 colcheias: 3+3+3+3+4)



Coda, c. 254-255 (padrão de 18 colcheias: 3+3+3+3+3+3)



Coda, c. 258-260 (padrão de 16 colcheias 3+3+3+3+4)

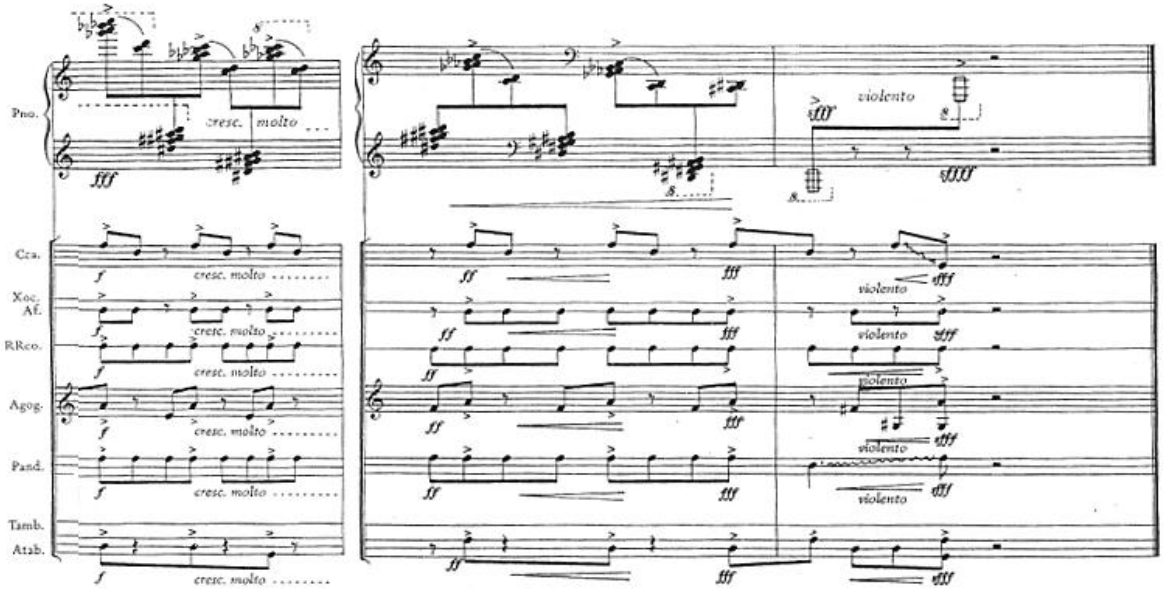


Figura 38 – Tipos de agrupamentos rítmicos na Coda. Fonte: Nobre, 1997

Além dessas características rítmicas e intervalares citadas anteriormente, a relação entre os motivos 1 e 2 apresentam um pensamento dodecafônico-serial muito particular do compositor revelado por ele à autora através de correspondência pessoal.

No motivo básico 1 (c.1) o compositor explorou apenas sete classes de alturas do total cromático e, no motivo básico 2 (c. 5) o compositor completa o total cromático inserindo as cinco classes de notas restantes, explorando assim, uma organização dodecafônica não estrita.

Na figura 39 demonstramos as sete primeiras notas que aparecem no primeiro compasso, fá♯, dó♮, fá♮, dó, si, sol, lá (no exemplo à esquerda) e as outras cinco no quinto compasso, sol♯, ré, si♭, mi, mi♭ (no exemplo à direita).

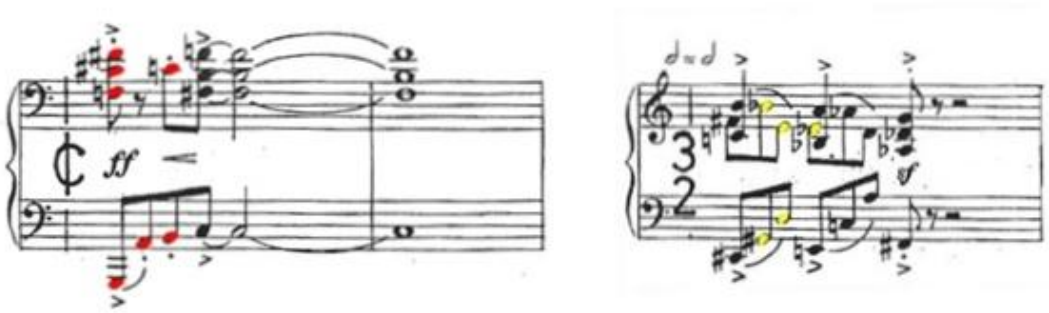


Figura 39 – À esquerda, 1º compasso da parte para piano e à direita, 5º compasso da parte para piano do **Tema** de *Variações Rítmicas Opus 15.* Coloridas estão as 12 notas do total cromático. Fonte: Nobre, 1997.

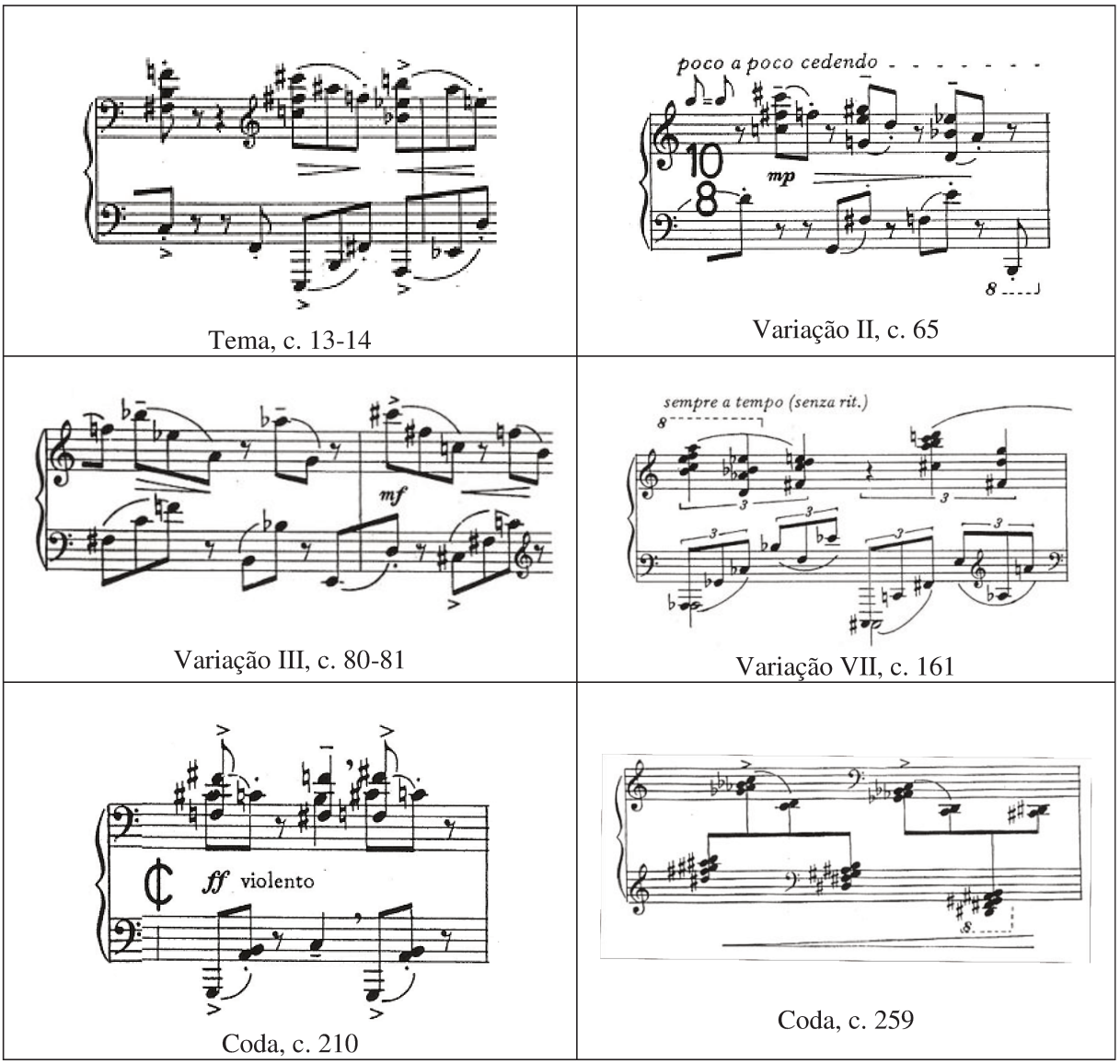
Esta forma de apresentar as doze notas do total cromático no **Tema** é apenas uma alusão que Marlos Nobre fez à técnica serial, pois nem mesmo a regra da não repetição de uma nota antes que todas as outras onze sejam apresentadas é preservada neste exemplo (visto que nos compassos 2-4 o compositor utiliza as mesmas alturas empregadas no compasso 1). Em e-mail à autora, o compositor comenta sobre o tipo de tratamento dodecafônico-serial que deu às *Variações Rítmicas opus 15*.

> [...] nesta obra, assim como todas as minhas obras, seriais ou não, nunca são estritas em busca de números, mas em busca da música. O que me importa é a música, a sonoridade que quero o som que me parece o adequado para usar, e a técnica dodecafônica eu só usei como uso ainda hoje, como ferramenta e não

como finalidade. Não respeito nenhuma regra, mas tenho minhas regras próprias, muito fortes e estritas[27].

4.2.1 Som

Na micro análise de *Variações Rítmicas opus 15*, podemos destacar, em relação ao timbre, a recorrência dos sinais de acento (>), tenuto (-) e staccato (.) em articulações formadas por grupos de duas e três colcheias (Figura 40).



Tema, c. 13-14 | Variação II, c. 65

Variação III, c. 80-81 | Variação VII, c. 161

Coda, c. 210 | Coda, c. 259

Figura 40 – Exemplos dos diferentes timbres formados por diferentes tipos de toques e articulações em grupos de duas e três colcheias. Fonte: Nobre, 1997.

[27] Nobre, Marlos. E-mail à autora em 4 de fevereiro de 2011.

As características sonoras gerais da peça, no aspecto da dinâmica explora um âmbito amplo que abarca do pianíssimo (***pp***) ao fortíssimo (***ff***) atingindo, inclusive um fotissíssimo ***fff*** no compasso 258 e um muito *sforzatissíssimo* ***sfff*** no compasso 260 da **Coda**. No aspecto da textura explora tanto a textura pontilhista, como a textura semicontrapontística e a textura acordal. Em relação ao timbre, faz amplo uso de acentos, *tenutos*, staccatos e *sforzatos*.

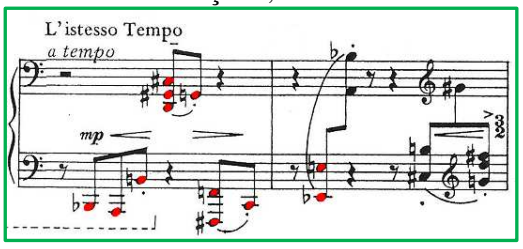
Duas variações resumem os extremos dessas características, quais sejam, a **Variação V** e a **Variação VI**. Na **Variação V** a sonoridade é constituída por dinâmica fortíssimo, por toques acentuados e textura acordal, enquanto que na **Variação VI** encontra-se uma sonoridade caracterizada pela dinâmica pianíssimo, por toques em *staccato* e textura pontilhista.

4.2.2 Harmonia

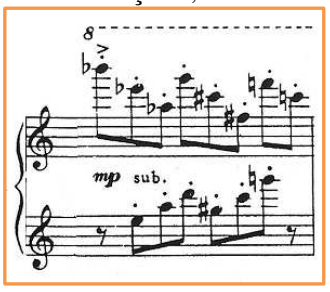
No que diz respeito à harmonia percebemos que os intervalos de quartas, quintas, trítonos, sétimas e segundas são explorados na peça tanto nas estruturas seriais[28] quanto nas relações acordais e semicontrapontísticas. Ressalta-se também a utilização de clusters pentatônicos (teclas pretas) (c. 258-259) e diatônicos (teclas brancas) (c.260) no final da **Coda**. Na figura 41 demonstramos as principais estruturas harmônicas da peça.

Estruturas seriais
Estruturas semicontrapontísticas
Estruturas acordais
Clusters

Variação I, c. 19-20

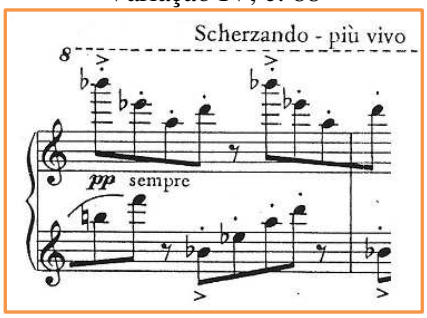


Variação I, c. 29

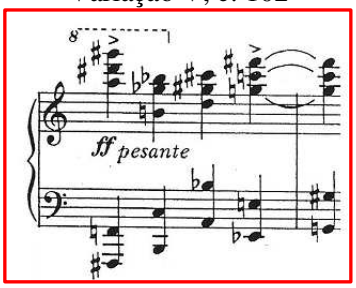


[28] Mais informações sobre a organização serial da peça pode ser encontrada no subtópico relativo à Média Dimensão.

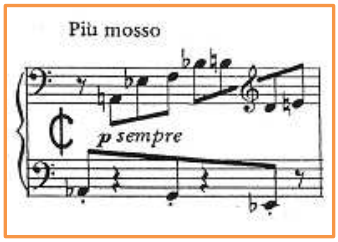
Variação IV, c. 88



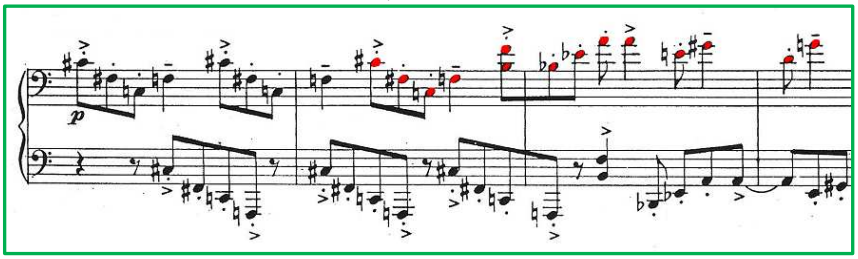
Variação V, c. 102



Coda, c. 118



Coda, c. 192-195



Coda, c. 259-260

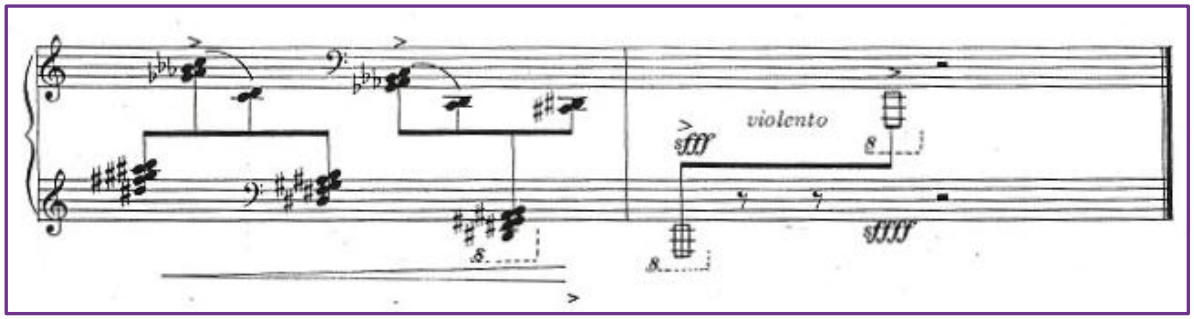


Figura 41 – Relações intervalares nas diversas formações harmônicas. As notas pintadas de vermelho referem-se à organização da série. Fonte: Nobre, 1997.

4.2.3 Melodia

Variações Rítmicas opus 15 não apresenta organizações melódicas tradicionais como temas ou frases, a não ser quando expõe as estruturas seriais (as quais são abordadas na subseção sobre a Média Análise), suas formações melódicas são restritas à pequenos motivos com predominância de saltos de quartas, quintas, sétimas e oitavas (Figura 42).

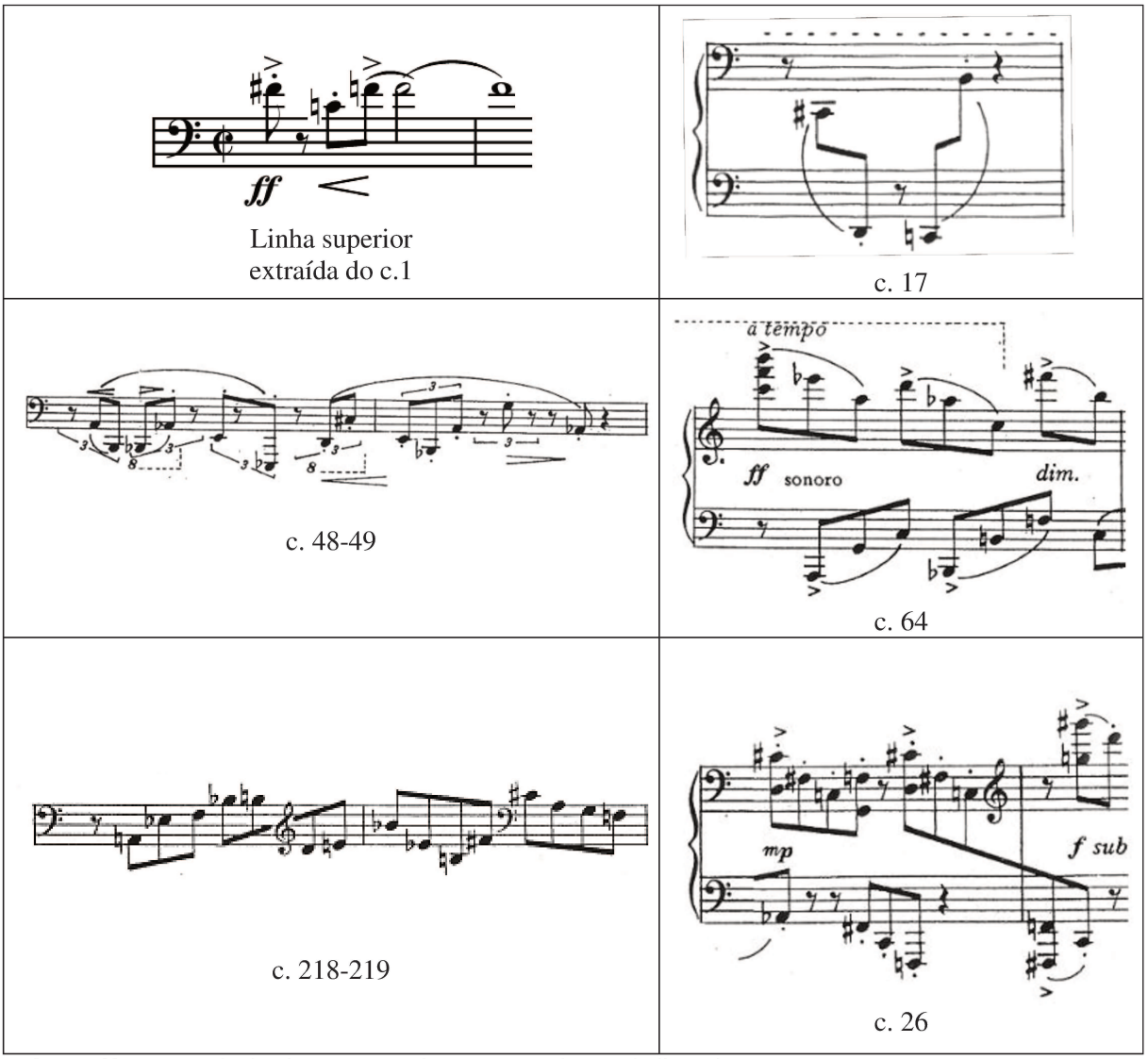


Figura 42 – Exemplo de algumas organizações motívico-melódicas das *Variações Rítmicas opus 15*.
Fonte: Nobre, 1997.

4.2.4 Ritmo

Variações Rítmicas opus 15 tem a colcheia como figura rítmica recorrente em toda a obra, e é quase completamente escrita em 2/2. Apresenta diversos padrões rítmicos como síncopas, acentos métricos deslocados e polirritmias. Nos primeiros compassos do **Tema** podemos observar a ocorrência de síncopas com acentos na parte do piano e contratempos acentuados no piano e na percussão (Figura 43).

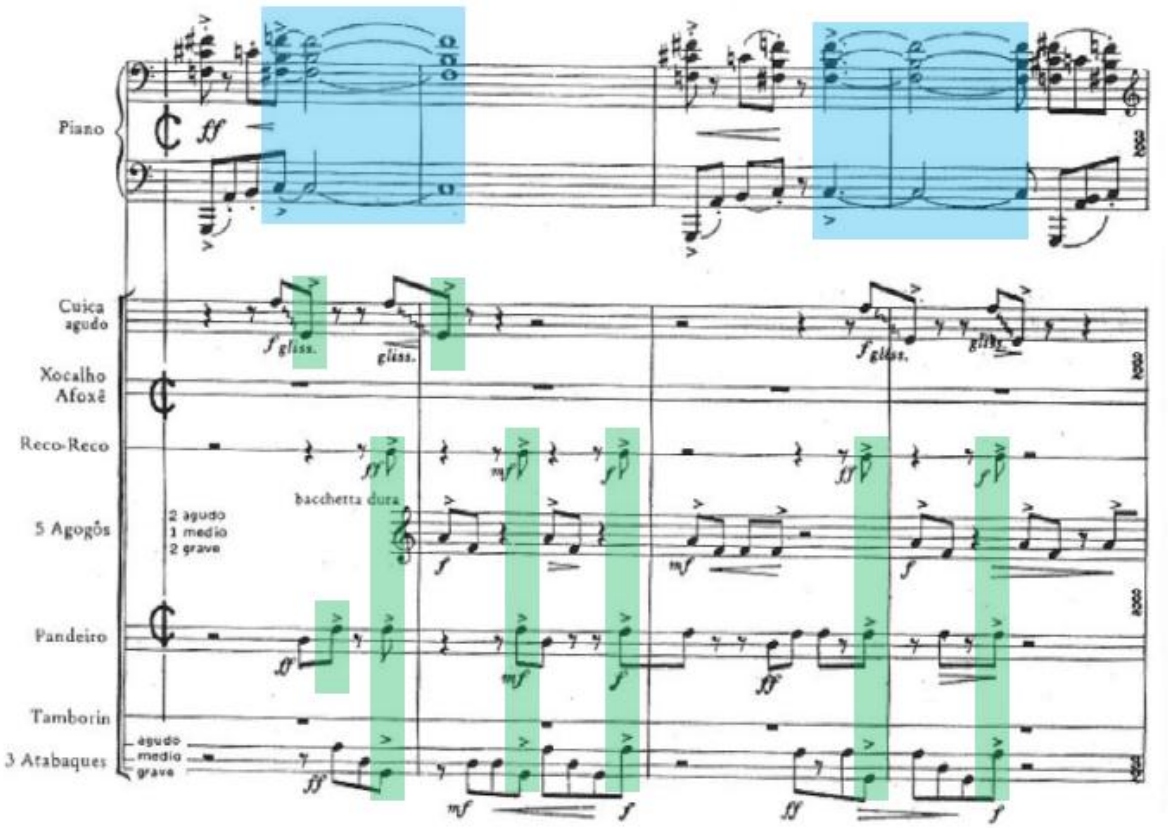


Figura 43 – Ocorrência de síncopas e contratempos acentuados no Tema (c. 1-4).
Fonte: Nobre, 1997.

Percebemos também que o ritmo contribui fortemente para a construção de pontos climáticos através de *crescendos* rítmicos, os quais LaRue exemplifica através da seguinte sequência de figuras rítmicas:

Figura 44 – Exemplo de crescendo rítmico.

Na figura 45 o crescendo rítmico no compasso 63 contribui para enfatizar a referência ao motivo básico 2 no compasso 64.

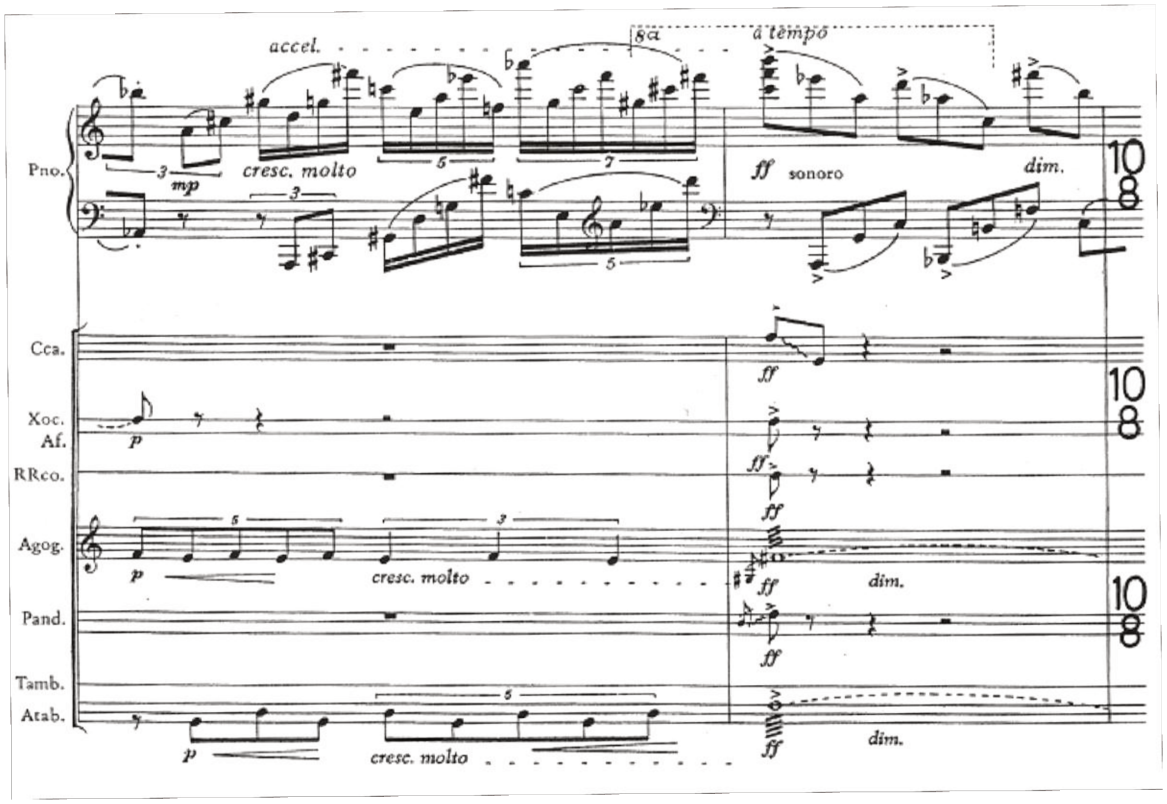


Figura 45 – Exemplo de crescendo rítmico na Variação II durante o compasso 63 (c. 63-64).
Fonte: Nobre, 1997.

Nobre também lança mão de *diminuendos* rítmicos para pontuar finais de seções, inserindo não só figuras mais longas como também, e principalmente, fazendo uso de pausas (Figura 46).

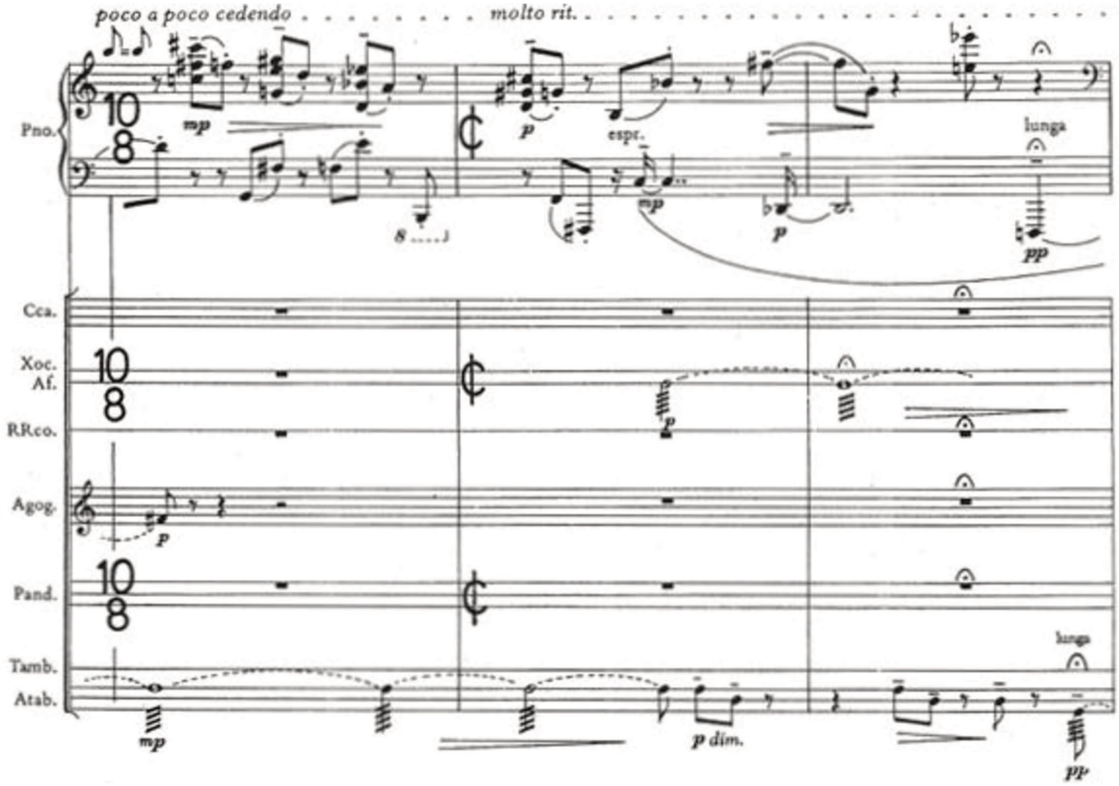


Figura 46 – Exemplo de *diminuendo* rítmico no final da **Variação II** (c.65-67).
Fonte: Nobre, 1997.

4.2.5 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma

Em relação aos modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma na Micro Análise destacamos as transformações motívicas.

No **Tema**, por exemplo, apontamos para o processo de intensificação rítmica do motivo básico 1 na parte para piano nos compassos 1 a 4 (Figura 47).

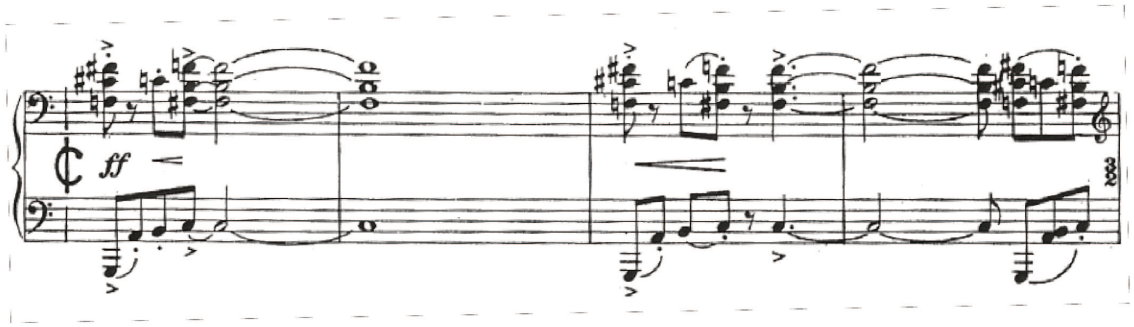
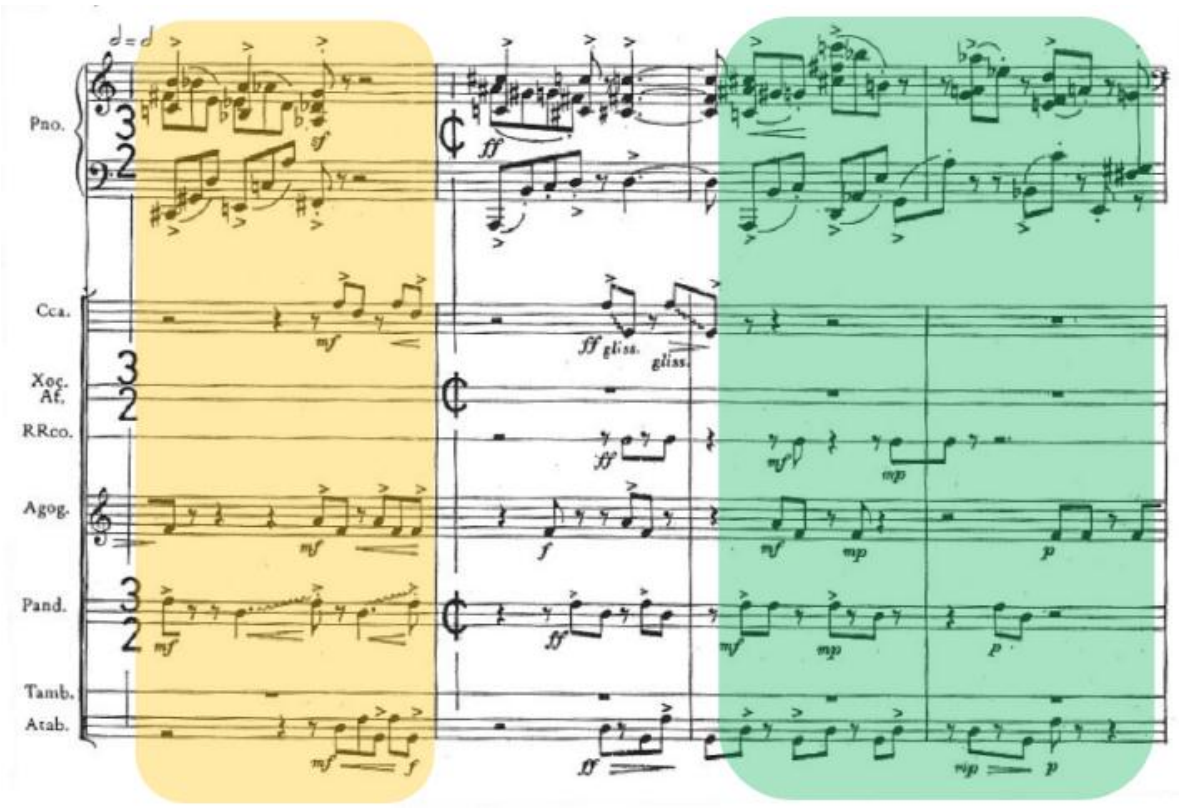


Figura 47 – Processo de intensificação rítmica do motivo básico 1 (Tema, c. 1-4).
Fonte: Nobre, 1997.

Note que esse processo de intensidade rítmica é resultado da variação rítmica aplicada ao motivo básico 1 que, originalmente possui uma extensão de 2 compassos e no final do compasso 4 apresenta-se reduzido a 3 pulsos de colcheias.

Podemos considerar que o motivo básico 2 trata-se de uma variação harmônica e ampliada dessa célula de 3 pulsos de colcheias do motivo básico 1. A partir do compasso 7, o motivo básico 2 passas por um processo de decrescendo rítmico resultante da introdução de pausas de colcheias e da relação de 3 para 2 e de 2 para 1 no agrupamento das colcheias (Figura 48).



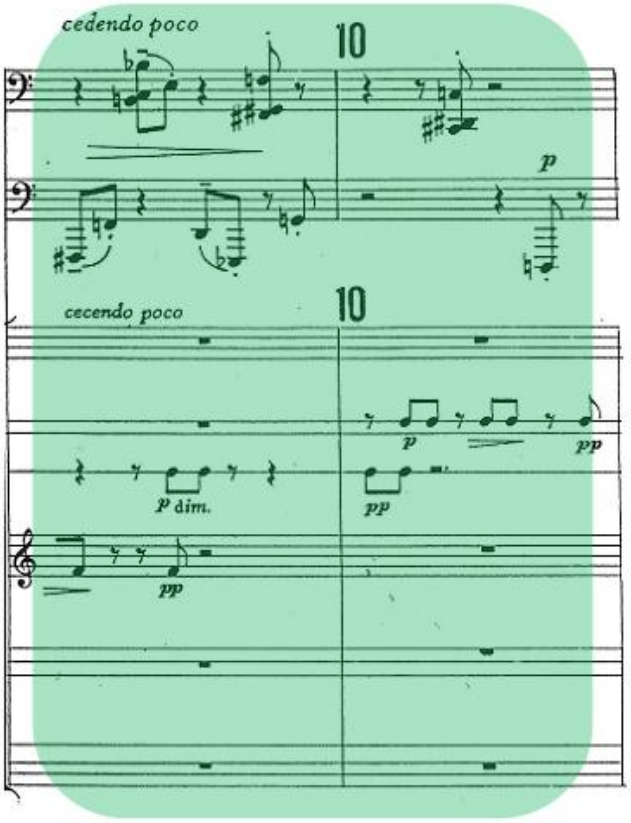


Figura 48 – Motivo Básico 2 em laranja e processo de decrescendo rítmico em verde (Tema, c. 5-8).
Fonte: Nobre, 1997.

Algumas transições entre certas variações utilizam-se da transformação ou da conservação motívica para criar uma continuidade e não uma ruptura entre as seções. Esse é o caso da passagem da **Variação I** para a **Variação II**, na qual a parte da mão direita do pianista realiza um decrescendo rítmico enquanto a parte da mão esquerda mantém o motivo rítmico de colcheias no final da **Variação I**, o qual inicia a **Variação II** (Figura 49).

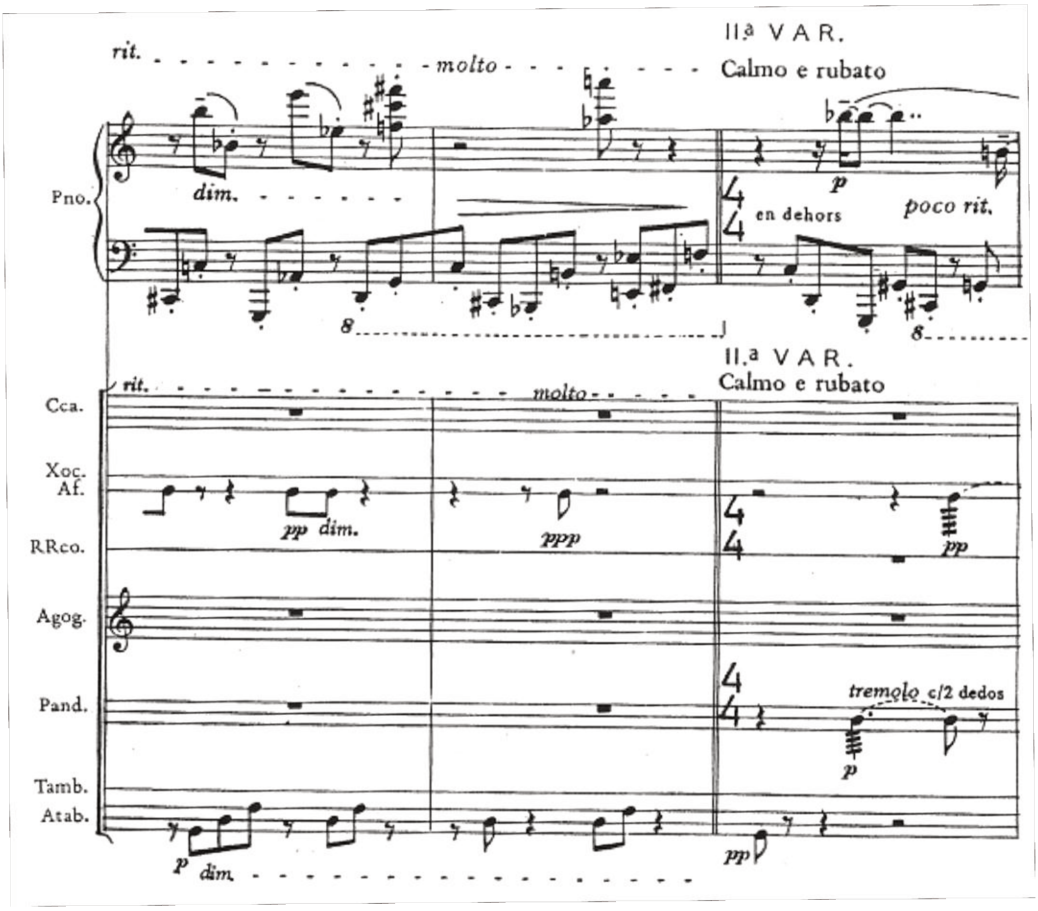


Figura 49 – Transição contínua da **Variação I** para a **Variação II** (c. 44-46).
Fonte: Nobre, 1997.

Note pela figura 49 que juntamente com o decrescendo rítmico ocorrem *diminuendos* e *ritardandos.*

Concluímos, a partir das figuras 48 e 49 que os modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma nas *Variações Rítmicas opus 15* são constituídos mais por relações de estabilidade que por instabilidade entre os elementos do Som, da Harmonia, da Melodia e do Ritmo.

As exceções a esta condição ocorrem apenas nos momentos em que as articulações são construídas através de transições bruscas como, nas passagens entre a **Variação II** e a **Variação III** e entre a **Variação VII** e a **Variação VIII**, abordadas na Média Análise. Destacamos também as apresentações do Motivo Básico 2 durante a

Variação I, o qual é atacado sempre com dinâmica *mp súbito* em contraste ao movimento antecedente em dinâmica fortíssimo, *ff* (Figura 50).

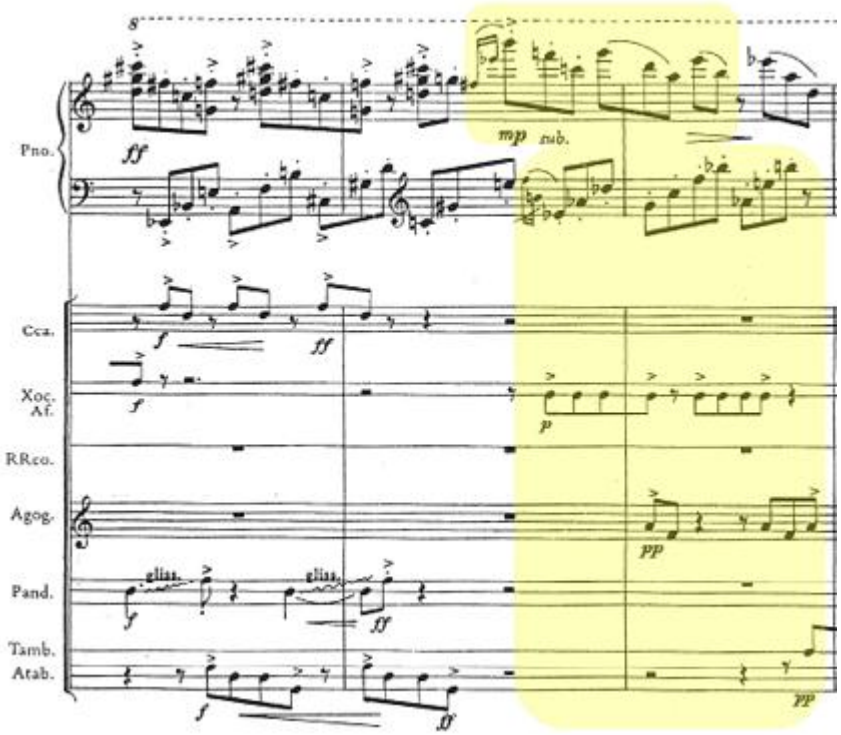


Figura 50 – Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma criado através de contraste de dinâmica, de tipo de toque e de textura. Em amarelo está um variação do motivo básico 2 (c. 36-38). Fonte: Nobre, 1997.

Note pela figura 50 que o contraste se dá não só na dinâmica como também na textura, que se torna mais rarefeita e no tipo de toque que combina *legato* e *staccato* na apresentação do motivo básico 2.

4.3 Média Análise

Este subcapítulo encontra-se subdividido de acordo com as seções da peça, que são: **Tema**, oito **Variações** e **Coda**.

Ao tratar do **Tema** realizamos algumas subdivisões relativas aos seguintes elementos: forma, trama, textura, dinâmica, ritmo, harmonia e modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma. Estas divisões se fazem necessárias no **Tema,** pois trata-se do momento no qual esses elementos são apresentados para, posteriormente serem

desenvolvidos nas variações. Ao discutir cada uma das variações não utilizaremos o mesmo procedimento em subdivisões, mesmo assim esses elementos se fazem presentes na discussão.

4.3.1 Tema

O **Tema** em andamento 𝅗𝅥=80 e de caráter "*Veemente-violento*" é constituído de 18 compassos (dezessete compassos binários, *alla breve*, e um ternário, 3/2), numa forma binária com seções bem semelhantes entre si, que chamaremos de **Parte A** e **Parte A'**.

Partes	A	A'
Compassos	1-10	11-18

Tabela 8 – Estrutura formal do **Tema**.

4.3.1.1 A forma da Parte A

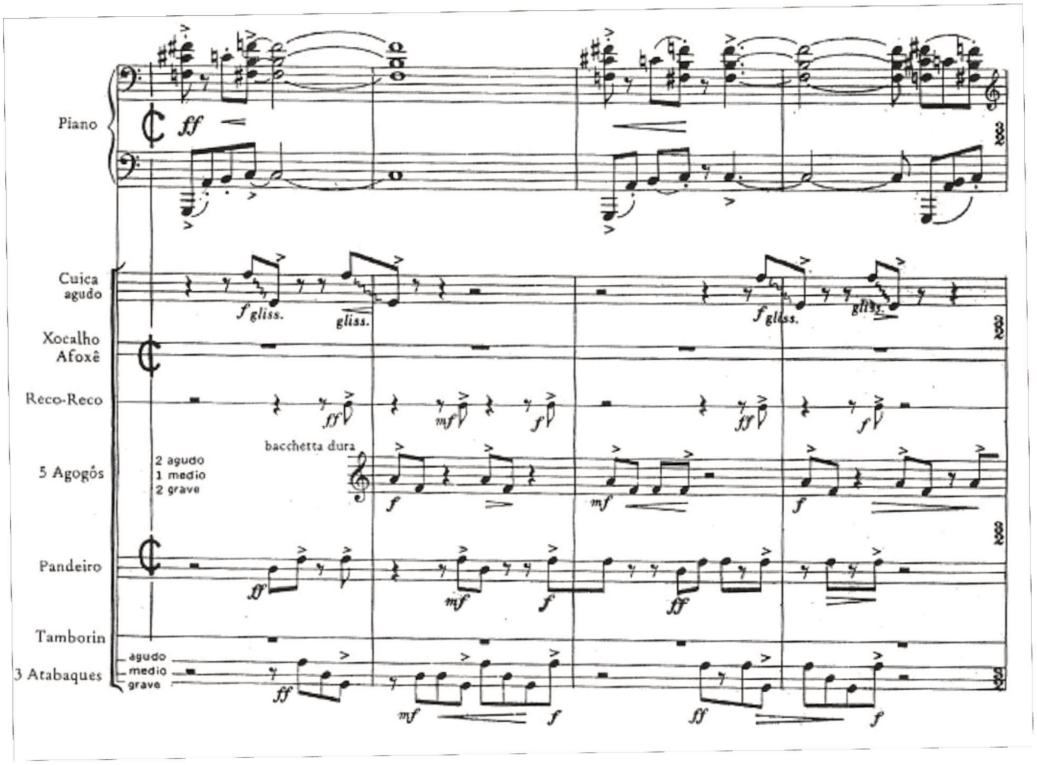
A **Parte A** do **Tema** está estruturada em três subpartes sob a forma de sentença. De acordo com Schoenberg o que caracteriza uma sentença é a apresentação da ideia musical que contém o motivo básico, seguida pela repetição imediata dessa ideia, seja essa repetição exata ou não, e finalizada por um desenvolvimento (Schoenberg, 1996, p.48).

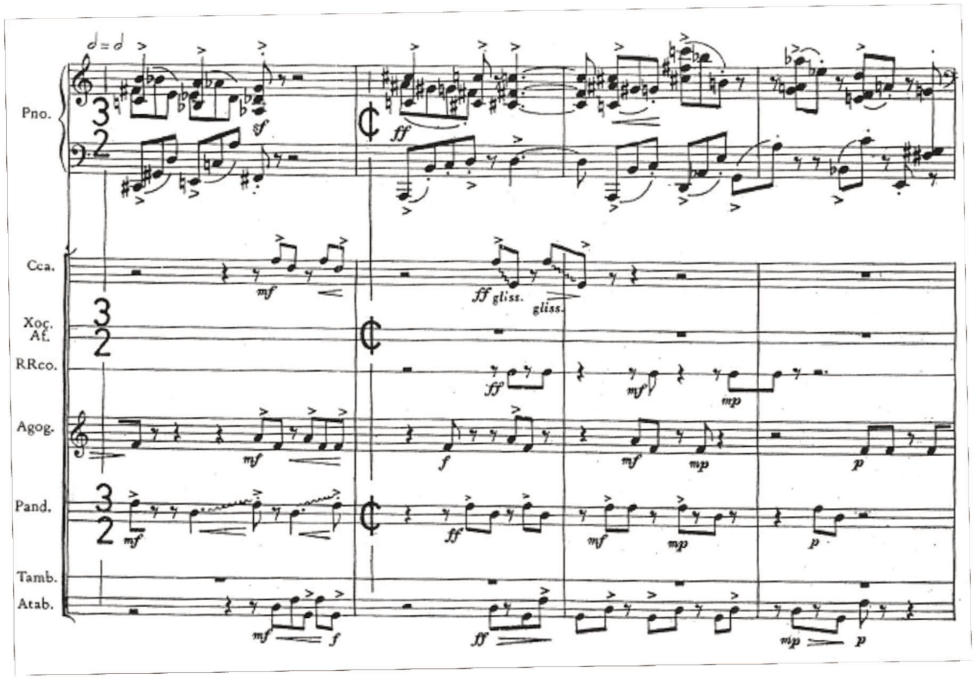
Deste modo as três subpartes da **Parte A** são:

1) apresentação da ideia musical (c. 1-5);

2) afirmação desta ideia musical através da repetição modificada (c. 6-7) e

3) desenvolvimento da ideia musical (c. 8-10) (Figura 51).


Piano
Cuica agudo
Xocalho Afoxê
Reco-Reco
5 Agogôs
2 agudo
1 medio
2 grave
bacchetta dura
Pandeiro
Tamborin
3 Atabaques
agudo
medio
grave


Pno.
Cca.
Xoc. Af.
RReco.
Agog.
Pand.
Tamb.
Atab.

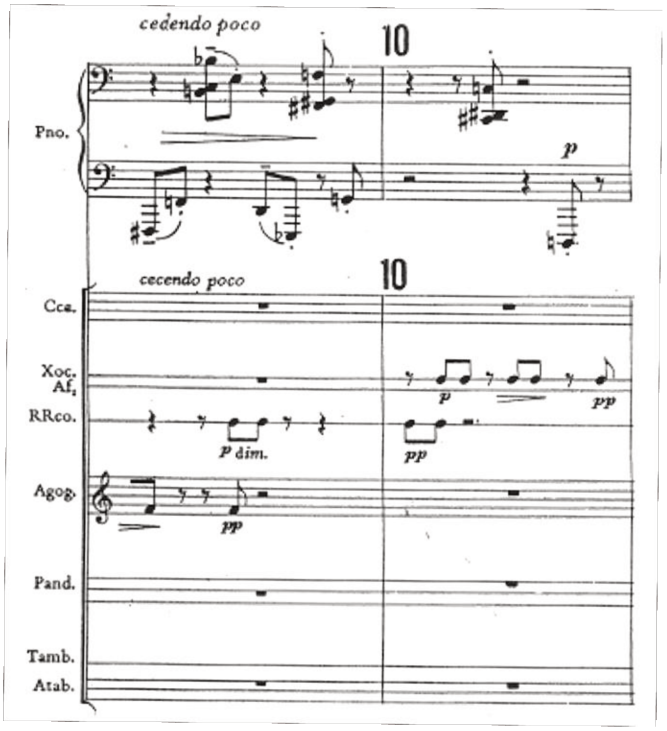
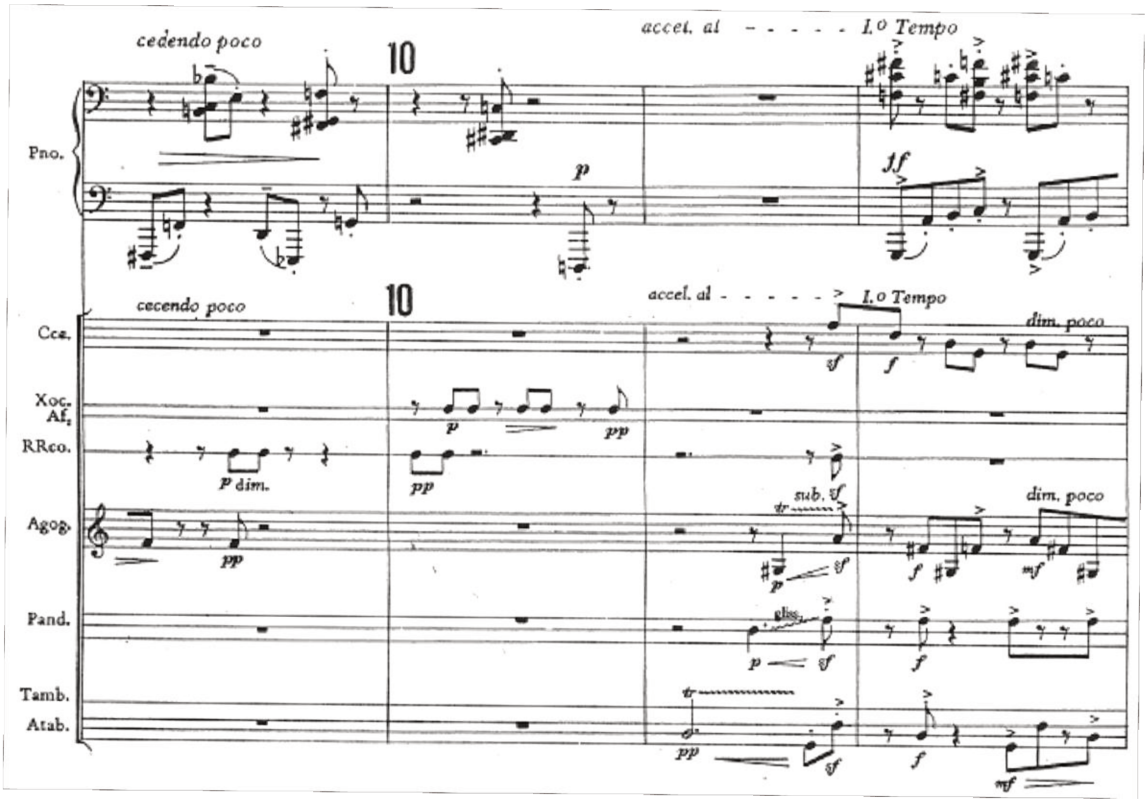


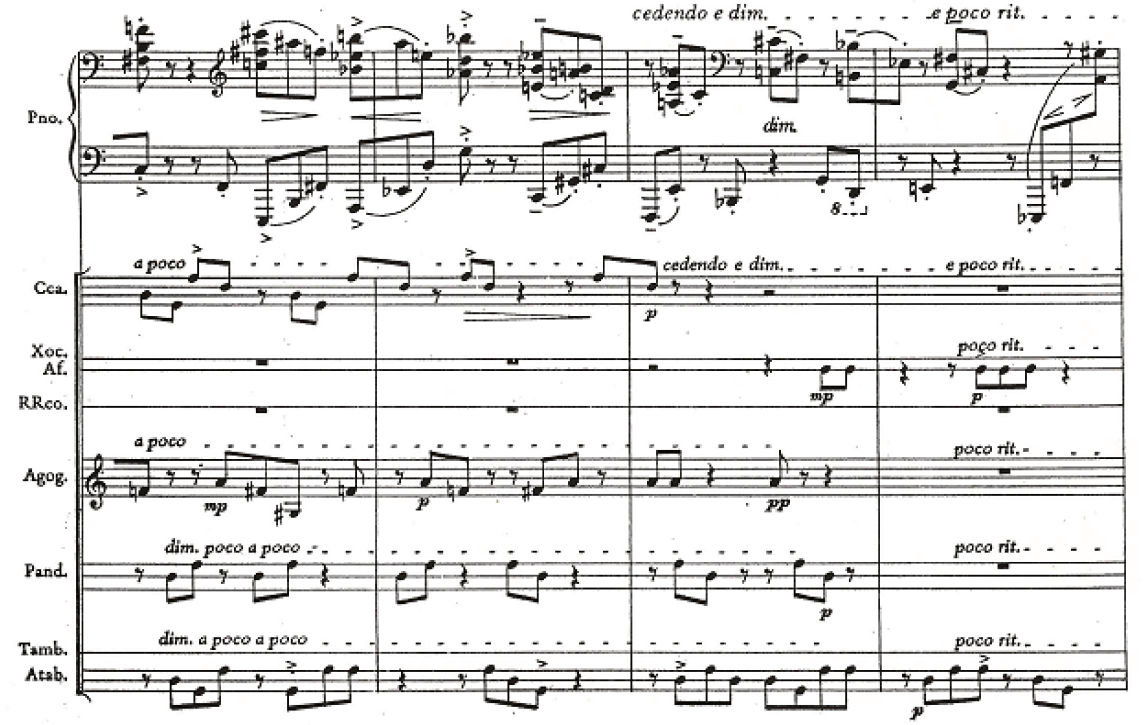
Figura 51 – Estrutura em forma de sentença da **Parte A** do **Tema** (c. 1-10). Apresentação da ideia musical (c. 1-5); Afirmação desta ideia musical através da repetição modificada (c. 6-7); e Desenvolvimento da ideia musical (c. 8-10). Fonte: Nobre, 1997.

O desenvolvimento, segundo Schoenberg, "implica não apenas crescimento, aumentação, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação" (SCHOENBERG, 1996, p. 59). O desenvolvimento engendra o processo de "liquidação", responsável por "neutralizar a extensão ilimitada" da ideia musical (SCHOENBERG, 1996, p. 59). Percebemos este processo de liquidação e condensação da ideia musical a partir do compasso 8 da figura 51.

4.3.1.2 A forma da Parte A'

A **Parte A'** é uma repetição modificada da **Parte A**. A diferença entre elas é que na **Parte A'** o momento da sentença musical relativa à "apresentação da ideia musical" (Figura 52) não ocorre. Esta seção se inicia com mais uma "afirmação modificada da ideia musical" (c. 12-14) seguida por um "desenvolvimento com liquidação" (c. 14-18), conforme ilustrado na figura 52.


cedendo poco
10
accel. al - - - - - I.o Tempo
Pno.
p
ff
cecendo poco
10
accel. al - - - - - I.o Tempo
Cca.
dim. poco
Xoc. Af.
RRco.
p dim.
pp
sub. sf
Agog.
dim. poco
Pand.
gliss.
Tamb.
Atab.


cedendo e dim. - - - - - - - e poco rit. - - - -
Pno.
dim.
a poco
cedendo e dim. - - - - - - - e poco rit. - - - -
Cca.
Xoc. Af.
poco rit. - - -
RRco.
a poco
poco rit. - - -
Agog.
dim. poco a poco
poco rit. - - -
Pand.
dim. a poco a poco
poco rit. - - -
Tamb.
Atab.

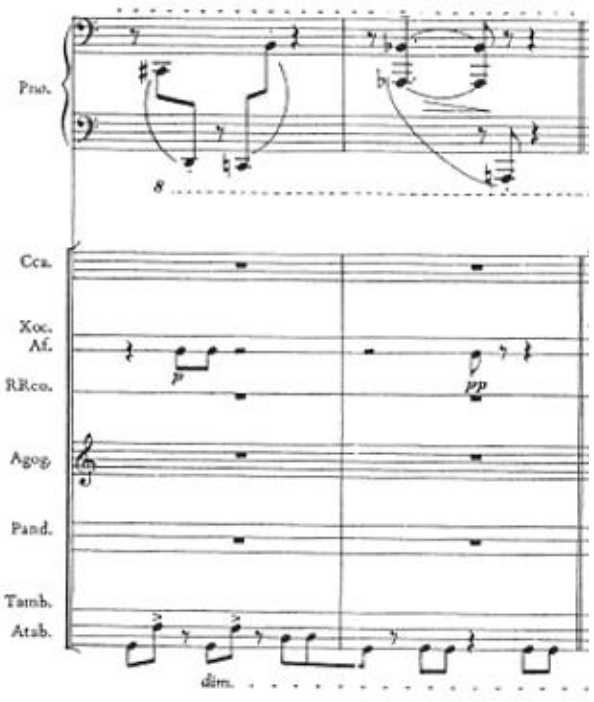


Figura 52 – Estrutura da **Parte A'** do **Tema** (c. 11-18): "afirmação modificada da ideia musical" (c. 12-14) seguida por um "desenvolvimento com liquidação" (c. 14-18). Fonte: Nobre, 1997.

4.3.1.3 Tratamento conferido à percussão: trama

O papel da percussão nos compassos iniciais tanto da **Parte A** (c. 1-7) quanto da **Parte A'** (c. 11-14) é de reforçar os acentos métricos deslocados, bem como de proporcionar variedade tímbrica ao **Tema** já que a parte do piano nestes compassos não apresenta grande variedade de timbres. Além disso, apresenta também uma função estrutural, pois realiza uma ponte, no compasso 11, responsável pela transição da **Parte A** para a **Parte A'**. Já nos compassos finais de cada seção **A** (c.8-10) e **A'** (c. 15-18) assume um papel relevante na construção da textura pontilhista juntamente com o piano.

4.3.1.4 Textura, Dinâmica e Andamento nas Partes do Tema

Nas figuras 51 e 52 (tópicos 4.3.1.1 e 4.3.1.2) percebemos claramente a transformação que ocorre na textura geral (piano e percussão) do início ao fim da **Parte A** e da **Parte A'**, evidenciando a estrutura formal do **Tema**. Do compasso 1 ao compasso 7 da

Parte A e do compasso 12 ao compasso 15 da **Parte A'** tem-se uma textura densa, acordal e homorrítmica, com coincidência de pulsos e acentos métricos deslocados entre as duas mãos do pianista, textura essa reforçada pela percussão. A partir do compasso 8 até o compasso 10 da **Parte A** (Figura 51) e do compasso 16 ao compasso 18 da **Parte A'** (Figura 52) ocorre um processo de rarefação desta textura através do desmembramento da textura inicial em curtos motivos rítmicos entre as mãos direita e esquerda do pianista separados por pausas e com acentos métricos não mais coincidentes entre si. Essa rarefação da textura somada à diminuição da quantidade de instrumentos na percussão resulta numa textura pontilhista.

Segundo Kostka (1999),

> pontilhismo é o nome de uma técnica utilizada por alguns pintores franceses no século dezenove que representavam cenas por meio de pontos de cor em vez de linhas, a textura pontilhista na música é aquela que se caracteriza por pausas e saltos grandes, uma técnica que isola os sons em "pontos". [29]

Para preservar a textura pontilhista na parte do piano, e ao mesmo tempo auxiliar na execução em *legato* dos intervalos executados pela mão esquerda do pianista no trecho do compasso 8 ao compasso 10 da **Parte** A, sugerimos pedalizar na primeira nota de cada grupo de duas colcheias retirando o pedal na segunda colcheia. Deste modo conferimos um pequeno apoio na primeira nota do grupo e auxiliamos na conexão física das notas (especialmente nas notas que estão distanciadas uma da outra com intervalos maiores que uma oitava), além de preservarmos o *stacatto* da segunda nota do grupo (Figura 53).

[29] Do original em inglês: "Pointillism gets its name from a technique used by some French painters in the nineheenth century that represented scenes by means of dots of color rather then lines. A pointillistic texture in music is one that features rests and wide leaps, a technique that isolates the sounds into "points" (KOSTKA, 2006, p. 238, grifo do autor).

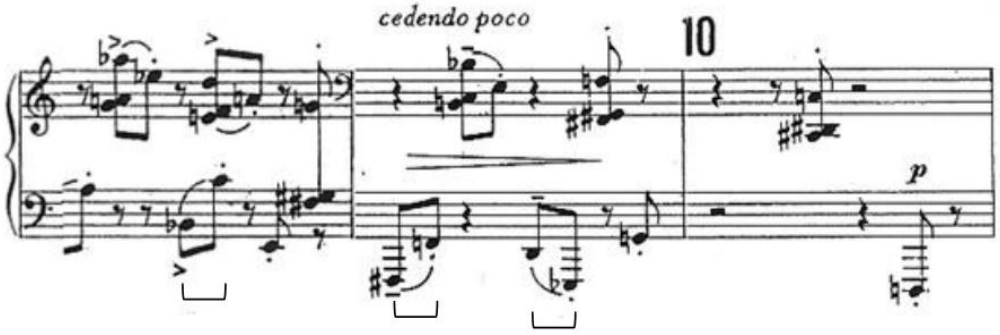


Figura 53 – Sugestão de pedalização do trecho do compasso 8 ao 10.
Fonte: Nobre, 1997.

Nos compassos 17 e 18 da **Parte A'** esta pedalização é desnecessária, pois é possível realizar a ligadura entre as mãos (Figura 54).

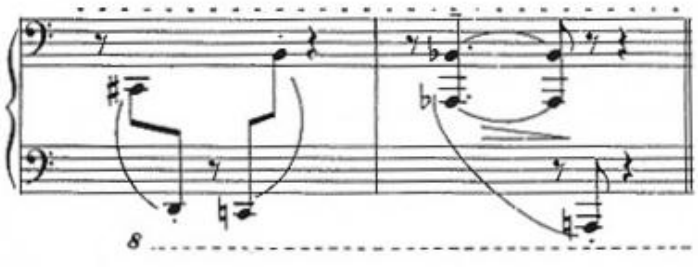


Figura 54 – Exemplo de textura pontilhista nos compassos 17 e 18 do Tema.
Fonte: Nobre, 1997.

A dinâmica, assim como a textura, também reforça a estrutura formal do **Tema**, escrita inicialmente em fortíssimo (*ff*), segue nesta sonoridade até o compasso 9 onde inicia um decrescendo atingindo uma dinâmica piano (*p*) na parte do piano e pianíssimo (*pp*) na parte da percussão (c.10) que pontua o final da **Parte A**. Este decrescendo que dura apenas dois compassos é, juntamente com a textura, um elemento de contraste entre o final da **Parte A** e início da **Parte A'** a qual tem seu início marcado por um crescendo na dinâmica do pianíssimo (*pp*) ao fortíssimo (*ff*) (c. 11) e finaliza com um *diminuendo* a partir do compasso 15 até o compasso 18, pontuando o fim da **Parte A'**.

As oscilações de andamento também reforçam a divisão formal, dado que somente nos finais das duas partes **A** e **A'** é que são feitas indicações de *cedendo poco* e *ritardando*.

4.3.1.5 Harmonia: Organização Intervalar- Atonal e Tratamento dodecafônico-serial

Predomina no **Tema** uma organização intervalar-atonal com predominância dos intervalos de quartas, quintas, sétimas, segundas e trítonos.

O tratamento harmônico do **Tema** não possui um papel fundamental no movimento da seção em comparação a outros elementos como a textura, a dinâmica e o ritmo. Seu colorido é realçado por contrastes entre a utilização de procedimentos acordais e homorrítmicos *versus* a utilização de procedimentos de complementariedade rítmica e harmônica, ambos em torno da mesma relação intervalar de quartas, quintas, sétimas, segundas e trítonos.

4.3.1.6 Tratamento Rítmico

As principais características rítmicas do **Tema** são o compasso binário (com exceção do compasso 5 que é ternário), amplo uso de acentos métricos deslocados pelo piano e pela percussão, colcheia como figura recorrente, execução de contratempos nas quartas e oitavas colcheias de cada tempo (vide compassos 1-4 da figura 51) e presença do padrão rítmico 3+3+2 na parte do piano (vide compasso 5 da figura 51).

Note que a única mudança métrica ocorre no compasso 5 e possui uma função estrutural de articular a parte da "apresentação da ideia musical" para a "parte da afirmação da ideia musical" (Figura 51).

A sensação de pontuação entre as partes A e A' é alcançada tanto por *cedendo poco* e *poco ritardando* quanto pelo amplo uso de pausas, que também conferem o caráter pontilhista a essas finalizações.

O ponto de maior tensão rítmica no **Tema** se dá no primeiro tempo do compasso 12 no início da última "afirmação da ideia musical" precedida por uma transição realizada pela percussão que parte da dinâmica pianíssimo (c.11) e atinge o fortíssimo (c.12) (Figura 52). Nesse trecho pode-se perceber o movimento da dinâmica reforçando o ponto de tensão rítmica.

4.3.1.7 Modos de inter-relação dos materiais musicais e da forma

Todos os elementos contribuem para que o momento de maior tensão estrutural se dê no início da **Parte A'** (c.11-12). O compasso 11 funciona como transição entre o final da **Parte A** (c. 10) – caracterizado por dinâmica *pp*, textura pontilhista, tempo *cedendo poco* e estado rítmico de relativo repouso – e, o início da **Parte A'** (c.12) – que é caracterizado por dinâmica *ff*, textura acordal, andamento *a tempo,* e estado rítmico mais tenso. Desse modo, esse ponto é também o momento de maior contraste dentro do **Tema**.

As semelhanças entre as características dos materiais musicais empregados nos inícios e nos finais das partes **A** e **A'** proporcionam unidade e equilíbrio ao **Tema**.

4.3.2 Variação I

Escrita em *L'istesso Tempo* (O mesmo Tempo), a **Variação I** é constituída de 27 compassos, dos quais 26 são binários (alla breve), e um é ternário (3/2). Está organizada numa forma binária, como o **Tema**, porém com seções contrastantes entre si, que chamaremos de **Parte I-A** e de **Parte I-B**.

Partes	I-A	I-B
Compassos	19-22	23-45

Tabela 9 – Estrutura formal da **Variação I**.

Este contraste é definido basicamente pelo tipo de tratamento conferido às alturas e pelas diferentes texturas. A **Parte I-A** apresenta uma organização dodecafônico-serial estruturada sobre uma textura pontilista e a **Parte I-B** expõe uma organização intervalar atonal, a mesma apontada no **Tema**, organizada sobre uma textura semicontrapontística.

O principal elemento que confere novidade à **Variação I** é o tratamento dodecafônico-serial do início da **Parte I-A** e as mudanças súbitas de dinâmica e textura que ocorrem na **Parte I-B**. Este tratamento conferido à dinâmica e à textura é oposto ao que ocorre no **Tema** onde a rarefação da textura e os contrastes de dinâmica são "construídos" gradativamente.

A **Parte I-A** da **Variação I** tem apenas 4 compassos e se inicia com a apresentação da série dodecafônica em sua forma original. Curiosamente, as três notas iniciais da série (Si♭, Lá, Si♮) são uma reorganização notas finais do **Tema** (Figura 55).

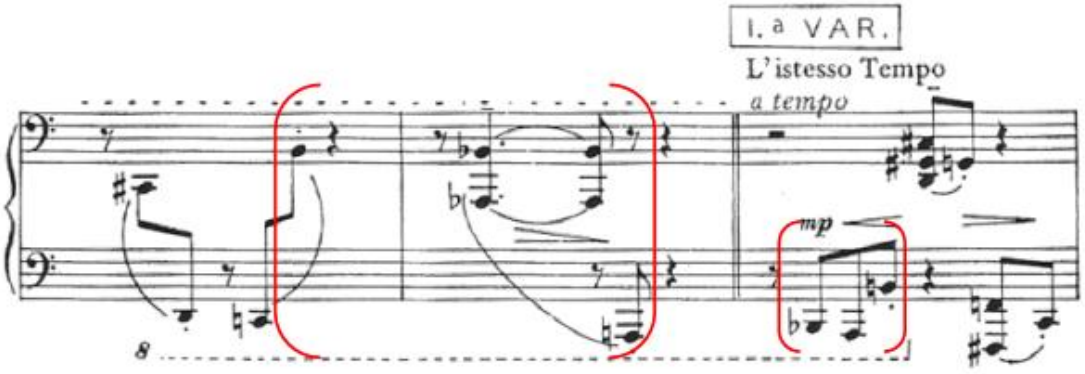


Figura 55 – Início da Variação I com reorganização das notas finais do Tema Si♭, Lá, Si♮ (c. 17-19).
Fonte: Nobre, 1997.

Essa relação entre as alturas finais do **Tema** e iniciais da **Variação I**, somada ao fato da textura pontilhista do final do **Tema** ser mantida na primeira parte dessa variação transmite ao ouvinte uma sensação de continuidade entre o **Tema** e o início da **Variação I**.

Na figura 56 apontamos a série e na figura 57 a destacamos separadamente com os números arábicos indicando a ordem das notas.

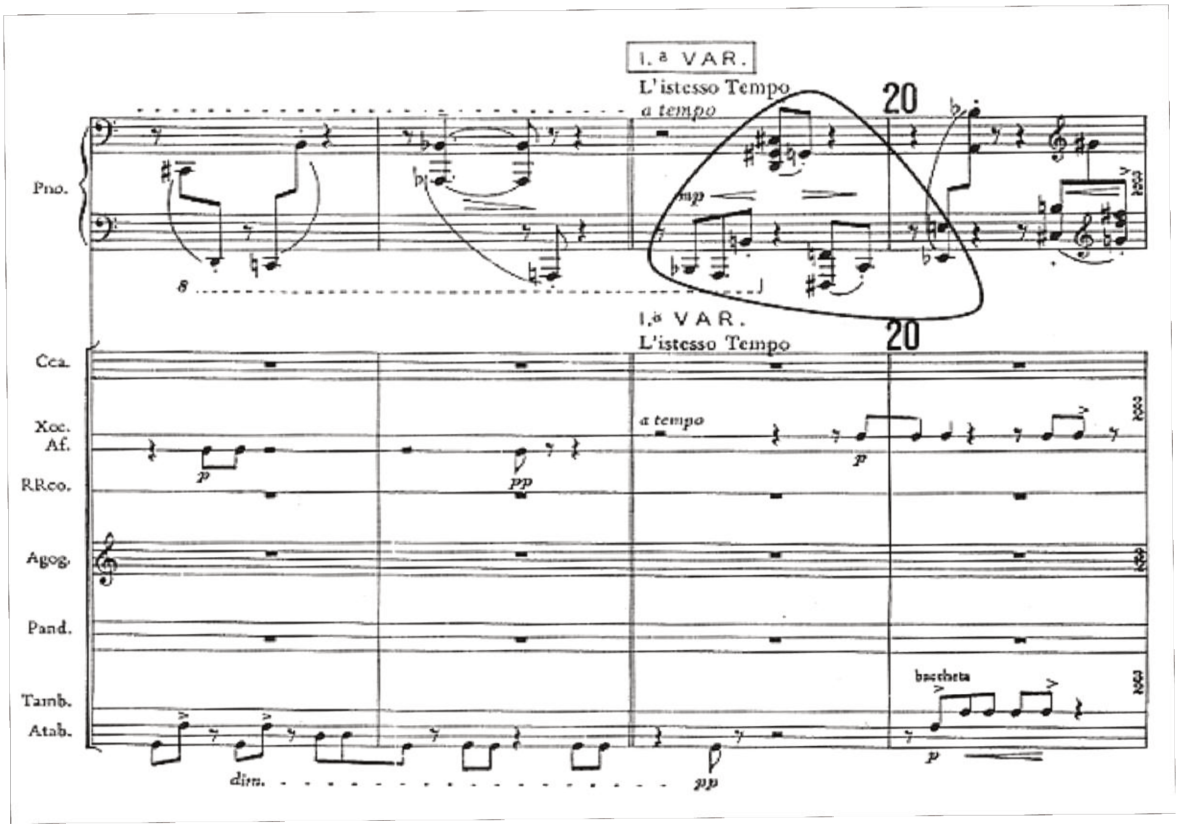


Figura 56 – Série em sua forma original apresentada no início da **Variação I** (c. 17-20).
Fonte: Nobre, 1997.

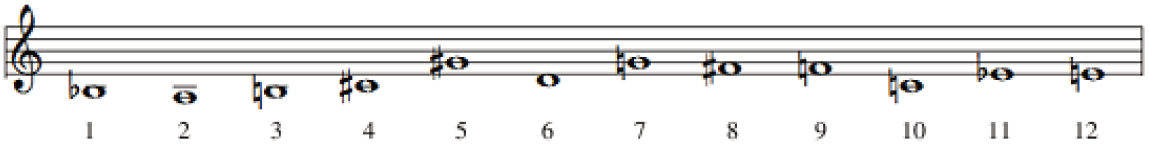


Figura 57 – Série com ordem das notas.

Após esta primeira exposição da série seguem-se mais três reexposições. A primeira novamente em disposição original, porém, incompleta, a segunda na disposição retrógrada de forma completa e, a terceira, na disposição original transposta a uma 4ªJ acima ou, inversamente, a uma 5ªJ abaixo iniciando na nota Fá♮ e não na nota Si♭ (Figura 58).

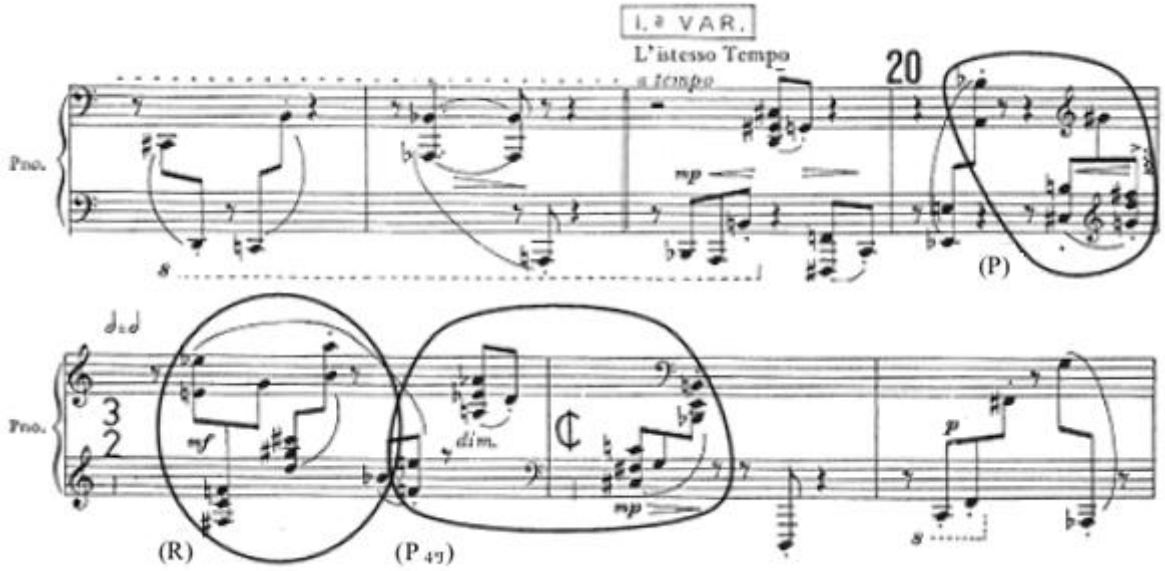


Figura 58 – Compasso 20: reapresentação da série em sua forma principal, porém, incompleta (P). Compasso 21: apresentação da série em disposição retrógrada (R) e compassos 21 e 22 apresentação da série em disposição principal transposta ($P_{4ªJ}$) (c. 17-23). Fonte: Nobre, 1997.

Na figura 59 destacamos estas três reexposições da série com a notação da ordem das notas.

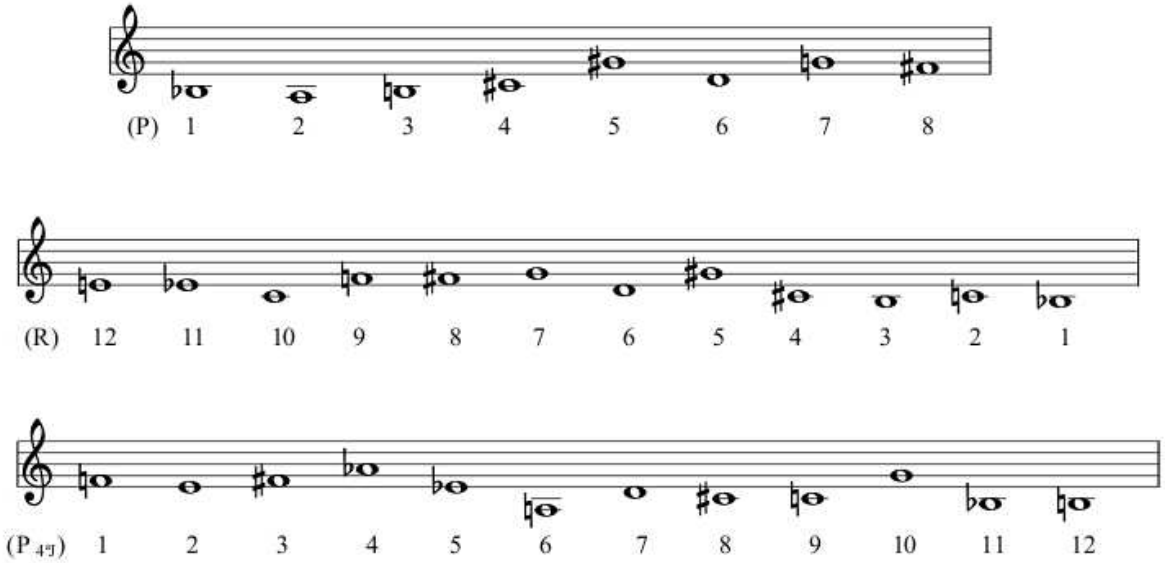


Figura 59 – Três reexposições da série retiradas dos compassos 20-22.

Assim como no **Tema**, a **Variação I** apresenta um único compasso ternário (c. 21) no final da Parte I-A, o qual soa como um alargando que junto com o *dimunuendo* pontua esta parte no compasso 22.

Podemos comparar esses quatro compassos iniciais da **Variação I** com os quatro compassos iniciais do **Tema**, nesses o compositor ressalta o motivo básico 1, repetindo-o com pequenas modificações e, na **Variação I**, ele enfatiza a série através das várias formas de apresentá-la.

Recomendamos que durante toda a **Parte I-A** da **Variação I** (c.19-22) o pedal direito seja utilizado apenas para auxiliar nas ligaduras dos grupos de colcheias para que, assim como na seção final do **Tema**, a textura pontilhista não seja obscurecida.

A **Parte I-B** inicia-se no compasso 23 e apresenta variações dos Motivos Básicos 1 e 2[30]. Os compassos 23 e 24 são uma pequena ponte responsável pela transição entre a textura pontilhista e a dinâmica *mp* da **Parte I-A** para a textura semicontrapontística e a dinâmica *mf* do início da **Parte I-B**. Na percussão são adicionados ao chocalho, ao tamborim e aos atabaques – instrumentos utilizados na **Parte I-A** –, o afoxé, o reco-reco, o agogô e o pandeiro (Figura 60).

[30] As variações sofridas no decorrer da peça pelos Motivos Básicos 1 e 2 são expostas no subcapítulo 4.2 referente à Micro Análise.

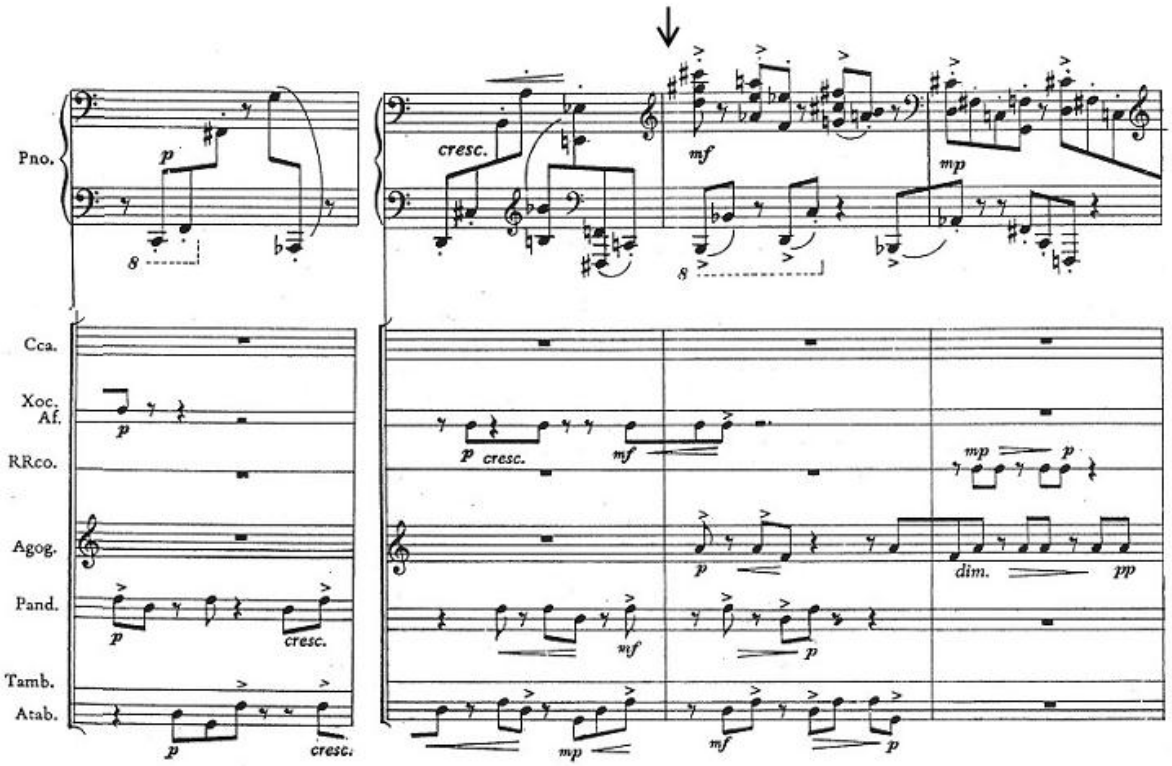


Figura 60 – Início da **Parte I-B** da **Variação I** indicado pela seta (c. 25), compassos 23 e 24 funcionam como ponte (c. 23-26). Fonte: Nobre, 1997.

Ao contrário da **Parte I-A**, a **Parte I-B** está estruturada sob a organização intervalar atonal, a mesma exposta no **Tema** e apresenta contrastes súbitos de dinâmica e de textura. Sempre que ocorrem variações do motivo básico 2, a dinâmica antes forte (*f*) ou fortíssimo (*ff*) é escrita em meio piano súbito (*mp súbito*) e a textura caracteriza-se pela diminuição do número de instrumentos na percussão e por uma rarefação na escrita da parte do piano. Estas mudanças bruscas na dinâmica e na textura fazem com que as variações do motivo básico 2 soem como pequenas intervenções pontilhistas em meio ao contexto geral da variação (Figura 61).

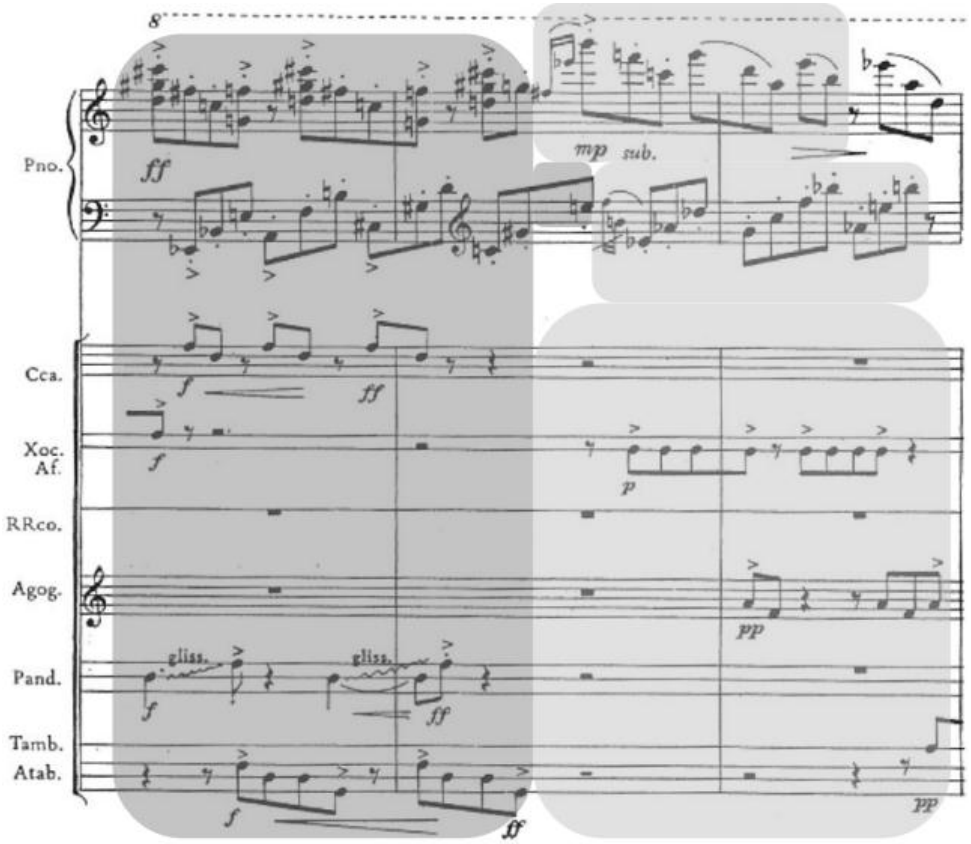


Figura 61 – Trecho dos compassos 36-38 demonstrando contraste entre a textura e a dinâmica da variação do motivo básico 1 (c. 36, marcado em cinza escuro do lado esquerdo) e da variação do motivo básico 2 (c. 37-38, marcado em cinza claro do lado direito). Fonte: Nobre, 1997.

Na execução de trechos como os dos compassos 37 e 38 (Figura 61) é necessário adquirir uma completa independência entre as mãos para realizar com clareza o toque *staccato* na mão esquerda e *legato* na mão direita. Sugerimos que não se utilize o pedal direito do piano e que o estudo de cada mão seja realizado separadamente buscando a independência entre elas. Além disto, recomendamos que os grupos de três e duas colcheias com ligaduras, como os do compasso 38 na mão direita da parte do piano sejam realizados com um único movimento ascendente de punho para cada grupo.

A forma da **Parte I-B** é delineada pela alternância entre os desenvolvimentos de ideias musicais derivadas do motivo básico 1 e do motivo básico 2. Sua organização harmônico-melódica resulta do tratamento serial empregado pela primeira vez de forma tradicional na **Parte I-A** e da organização intervalar atonal da **Parte I-B**.

De acordo com Straus,

> Uma série é um repositório de ideias musicais, os seus subconjuntos. Ao escrever uma série, um compositor escolhe intervalos, tricordes, tetracordes, etc., preferidos e os embute na série. [....] a estrutura de subconjuntos da série irá modelar profundamente a sonoridade e a estrutura de uma obra baseada nela (STRAUS, 2005, p. 194-195).

Em e-mail à autora, Marlos Nobre comenta que criou "uma série onde os intervalos de quartas, quintas e trítono são primordiais para identificar o tema. Esta ideia é, portanto fundamental em toda a obra" [31]. A figura 62 abaixo demonstra os principais intervalos da série através da sua segmentação em subconjuntos.

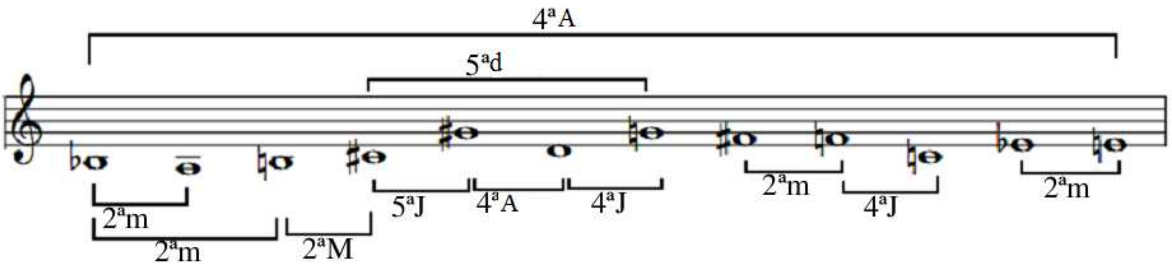


Figura 62 – Principais intervalos que caracterizam a Série.

Observamos que, além dos intervalos citados pelo compositor em e-mail à autora, os intervalos de 2as maiores e menores também são muito recorrentes na série e, portanto, caracterizam juntamente com as quartas, quintas e trítonos a sonoridade geral da obra. Este fato é claramente percebido pelo intérprete durante a execução da obra pela sensação física desses intervalos nas mãos.

Como já foi dito, os procedimentos harmônicos têm influência direta na estrutura da forma da **Variação I**. A relação estrutura serial *versus* estrutura intervalar atonal divide essa variação em duas partes e as características harmônicas, rítmicas, melódicas e texturais dos motivos básicos 1 e 2 definem as subpartes da **Parte I-B**, como mostrado na figura 61.

A finalização da **Variação I** é marcada por um *ritardando molto* no andamento e um *diminuendo* na dinâmica que leva ao início da Variação II.

[31] Nobre, Marlos. E-mail à autora em 4 de fevereiro de 2011.

4.3.3 Variação II

Escrita em andamento "*Calmo e rubato*", a **Variação II** compõe-se de 22 compassos dos quais, 19 compassos são quaternários (4/4), um compasso é escrito em 10/8 e os dois compassos finais são binários (2/2). Estrutura-se em duas partes contrastantes como na **Variação I**, a primeira caracterizada pelo tratamento dodecafônico-serial, que chamaremos **Parte II-A** e a segunda pela organização intervalar atonal, que chamaremos **Parte II-B**.

Parte	II-A	II-B
Compassos	46-63	64-67

Tabela 10 – Estrutura formal da **Variação II**.

A passagem da **Variação I** para a **Variação II** é escrita de forma "contínua", pois existe uma relação entre os materiais musicais finais de uma seção e os materiais iniciais da seção seguinte. Neste caso o material responsável pela continuidade entre uma variação e outra é a ideia musical formada pelas colcheias em *staccato* tocadas pela mão esquerda do pianista e pelos atabaques. Além disto, o final da **Variação I** é marcado por características sonoras que antecipam o caráter da **Variação II**, que são: *ritardando molto* no andamento, *diminuendo* na dinâmica e rarefação da textura geral (Figura 63).

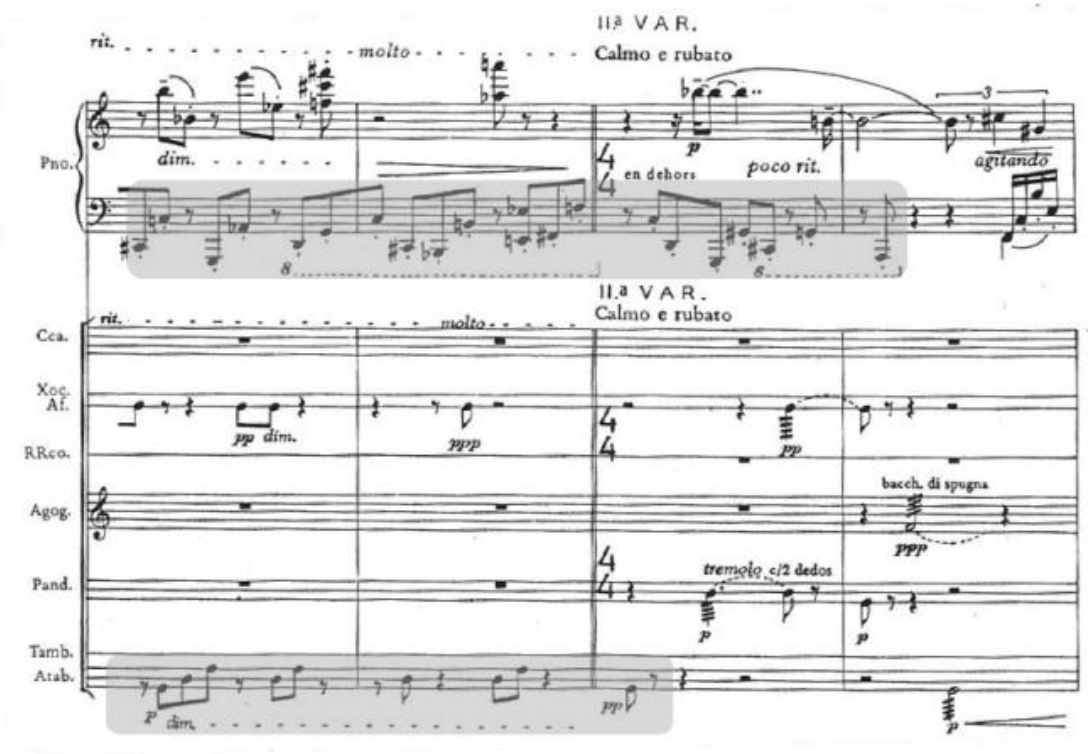


Figura 63 – Passagem da **Variação I** para a **Variação II**. A parte da mão esquerda do pianista e a parte dos atabaques estão marcadas em cinza e são responsáveis pela transição entre uma variação e outra (44-47).
Fonte: Nobre, 1997.

A **Parte II-A** se caracteriza pelo tratamento dodecafônico-serial e é estruturada em quatro subpartes que possuem uma textura pianística a duas vozes. Estas subpartes são delineadas pelas quatro exposições da série.

A primeira exposição da série está disposta em sua forma original incompleta como mostram as figuras 64 e 65.

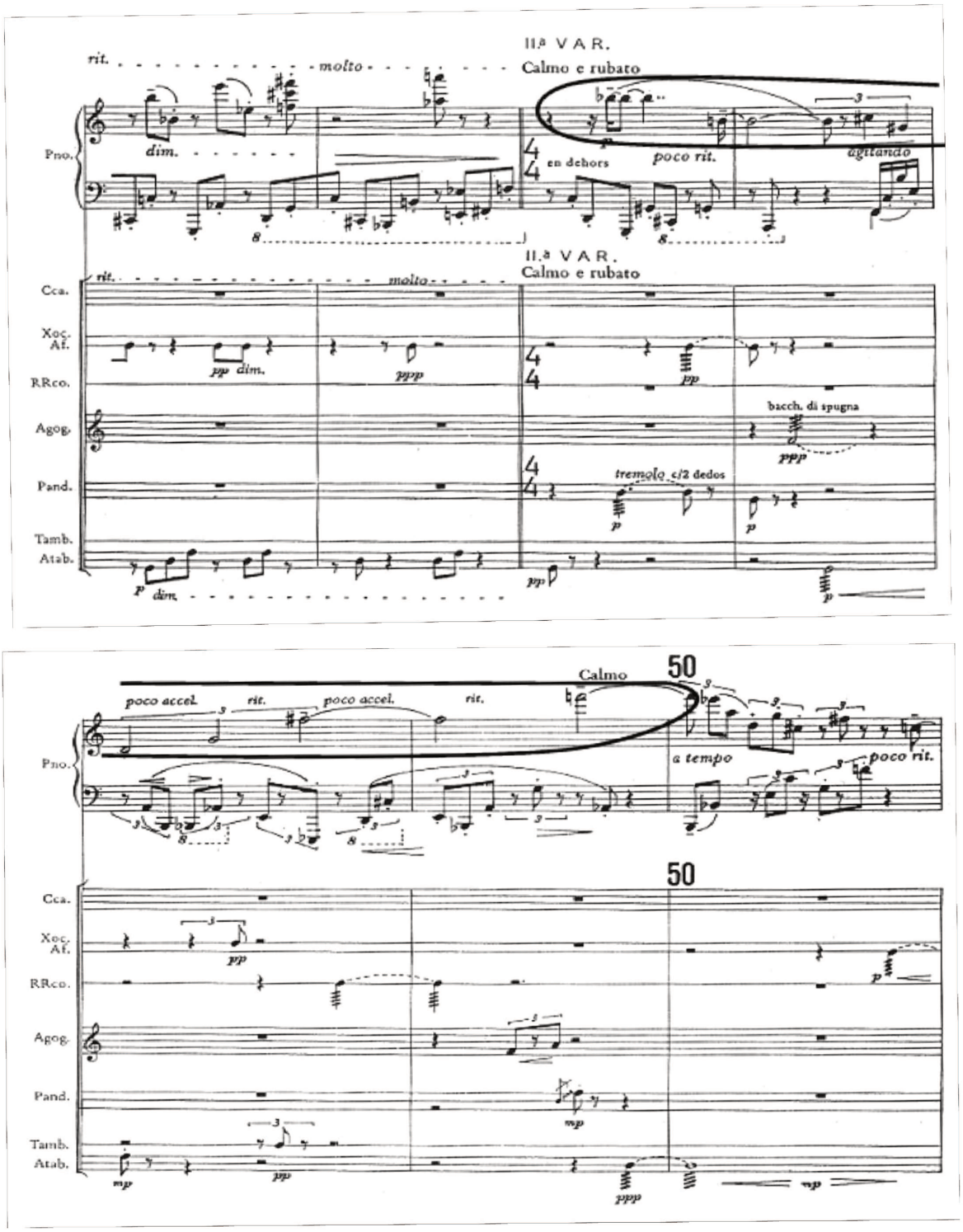


Figura 64 – Primeira apresentação da série na **Variação II** de forma incompleta (c. 46-50).
Fonte: Nobre, 1997.

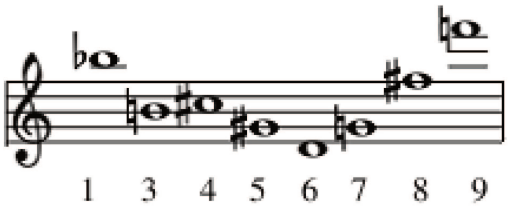
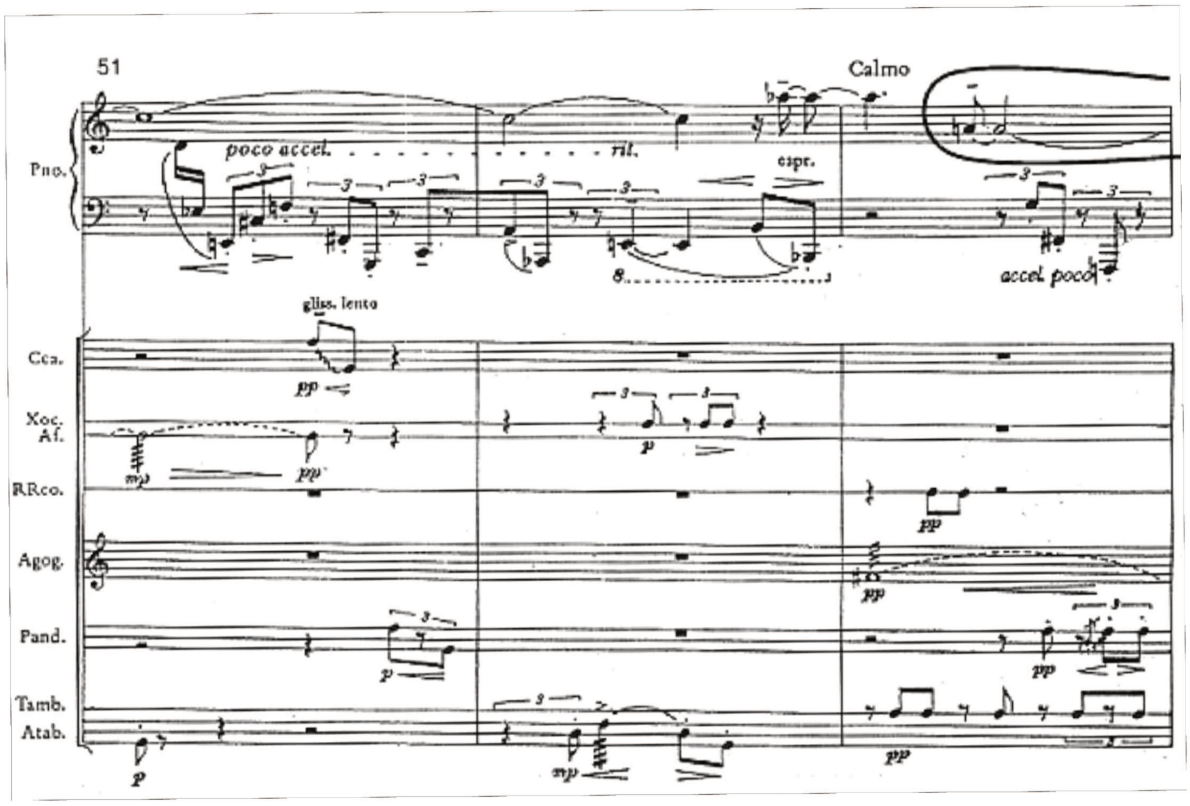


Figura 65 – Extração da série com a ordem das notas**.**

A segunda exposição da série também está na formal original incompleta, porém se inicia na segunda nota da série (Figuras 66 e 67).



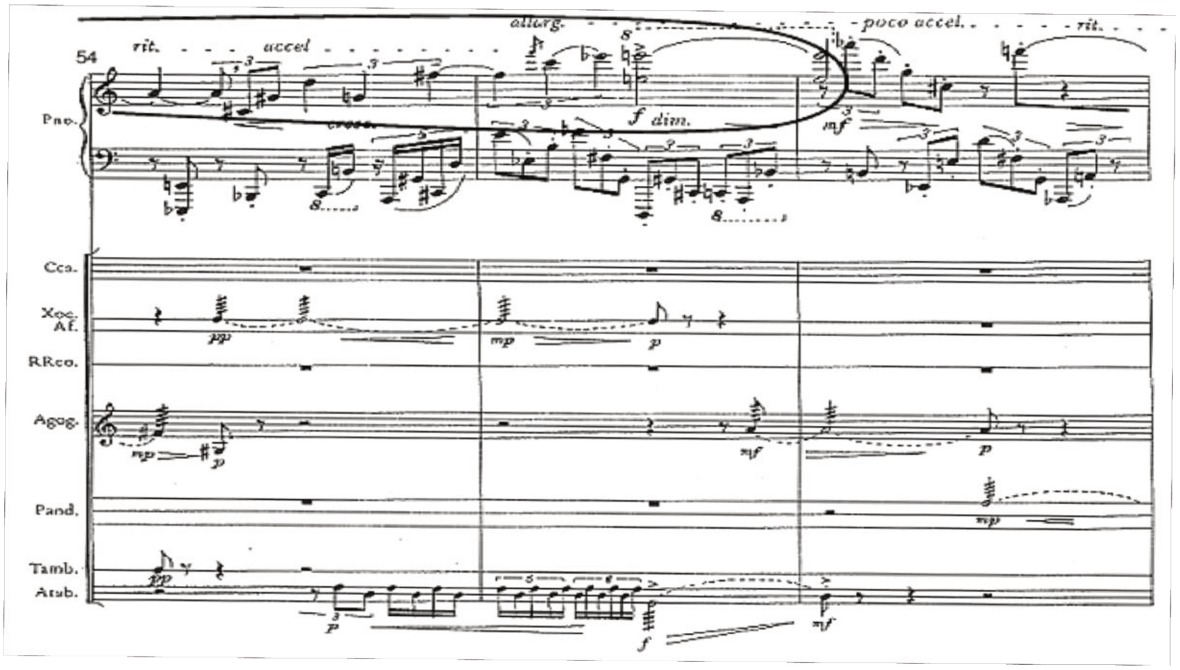


Figura 66 – Segunda apresentação da série na **Variação II** (c. 51-56).
Fonte: Nobre, 1997.

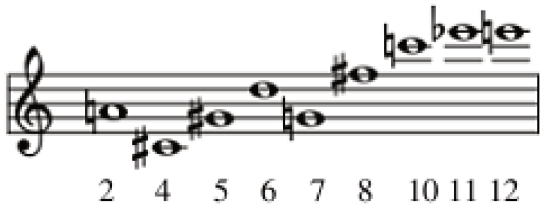


Figura 67 – Extração da série com a ordem das notas**.**

A terceira exposição da série se inicia antes que a segunda exposição termine e está escrita na mão esquerda da parte para piano na forma retrógrada completa com permutação entre a terceira e décima notas da série (Do♮ e Si♮) sob uma figuração rítmica em tercinas. É o primeiro momento em que a dinâmica atinge a intensidade forte (*f*) nesta variação (Figuras 68 e 69).

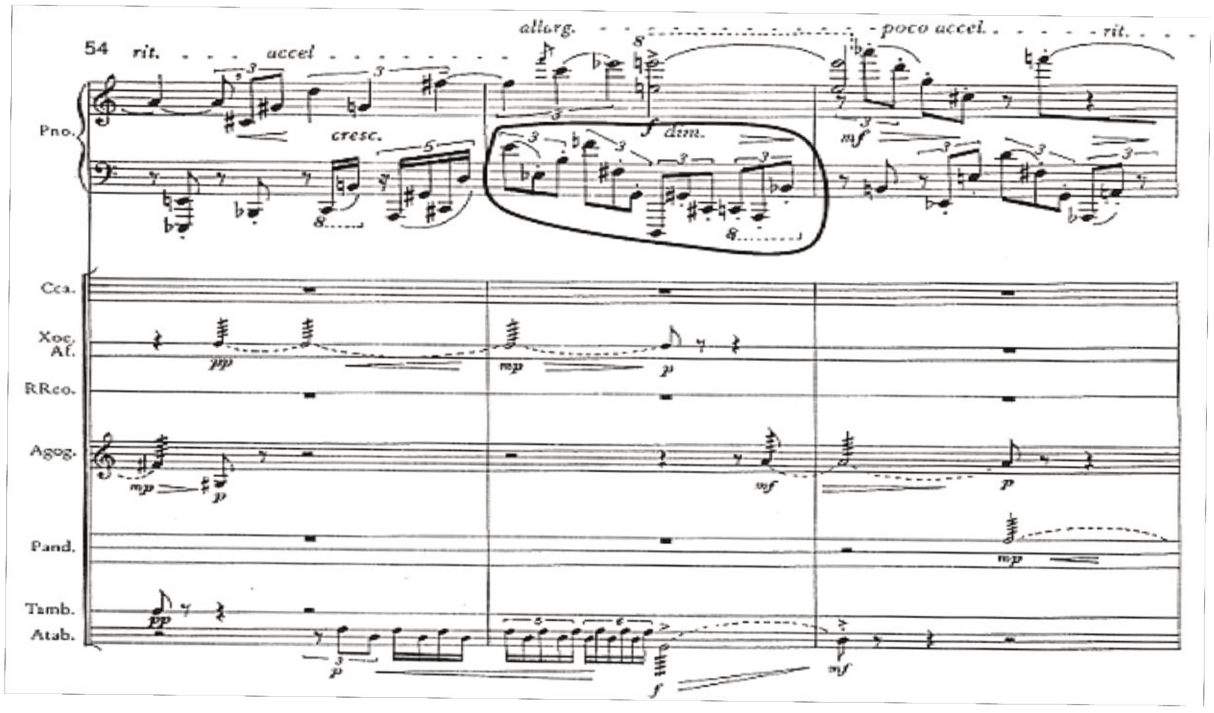


Figura 68 – Terceira apresentação da série na **Variação II** (c. 54-56).
Fonte: Nobre, 1997.

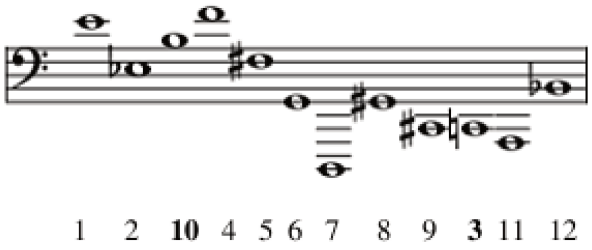


Figura 69 – Extração da série com a ordem das notas**.**

A quarta exposição da série é estruturada na forma original com permutação entre a primeira e segunda notas da série (Si♭ e Si♮) (Figuras 70 e 71).

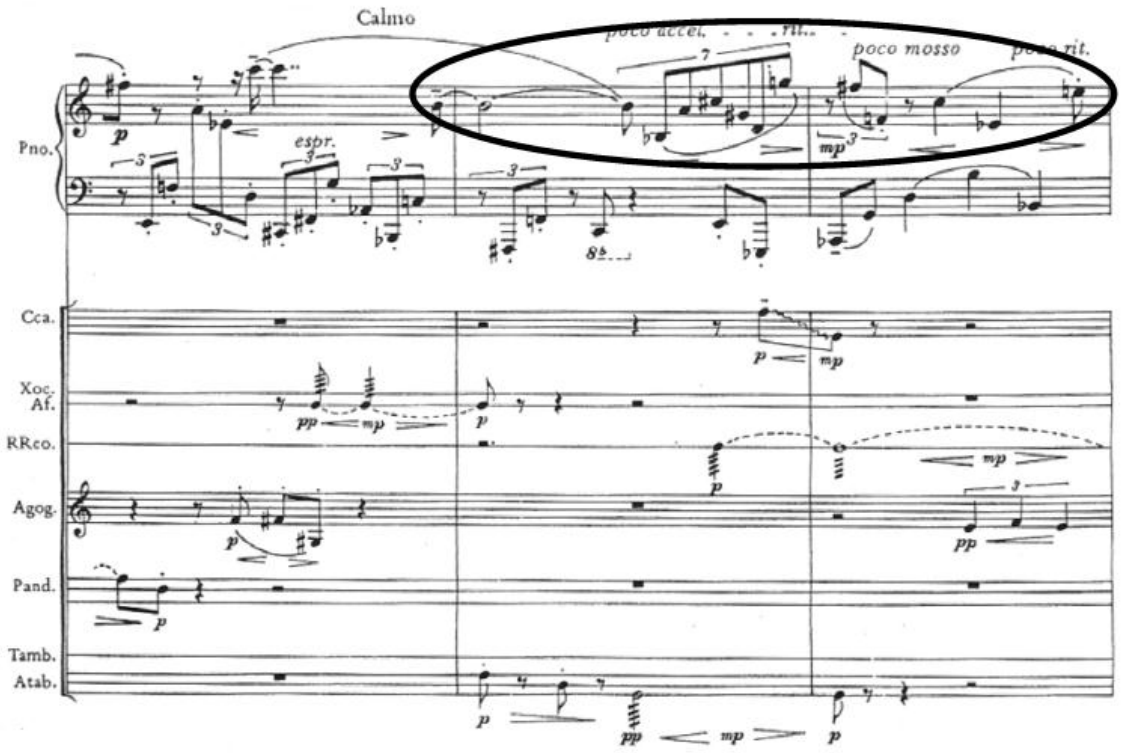


Figura 70 – Quarta exposição da série na **Variação II** (c. 57-59). Fonte: Nobre, 1997.

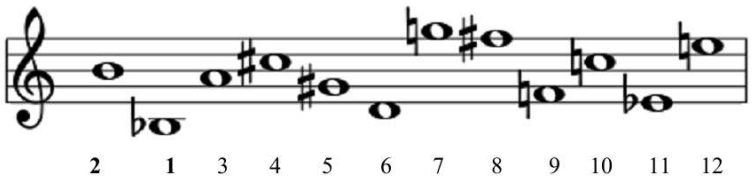
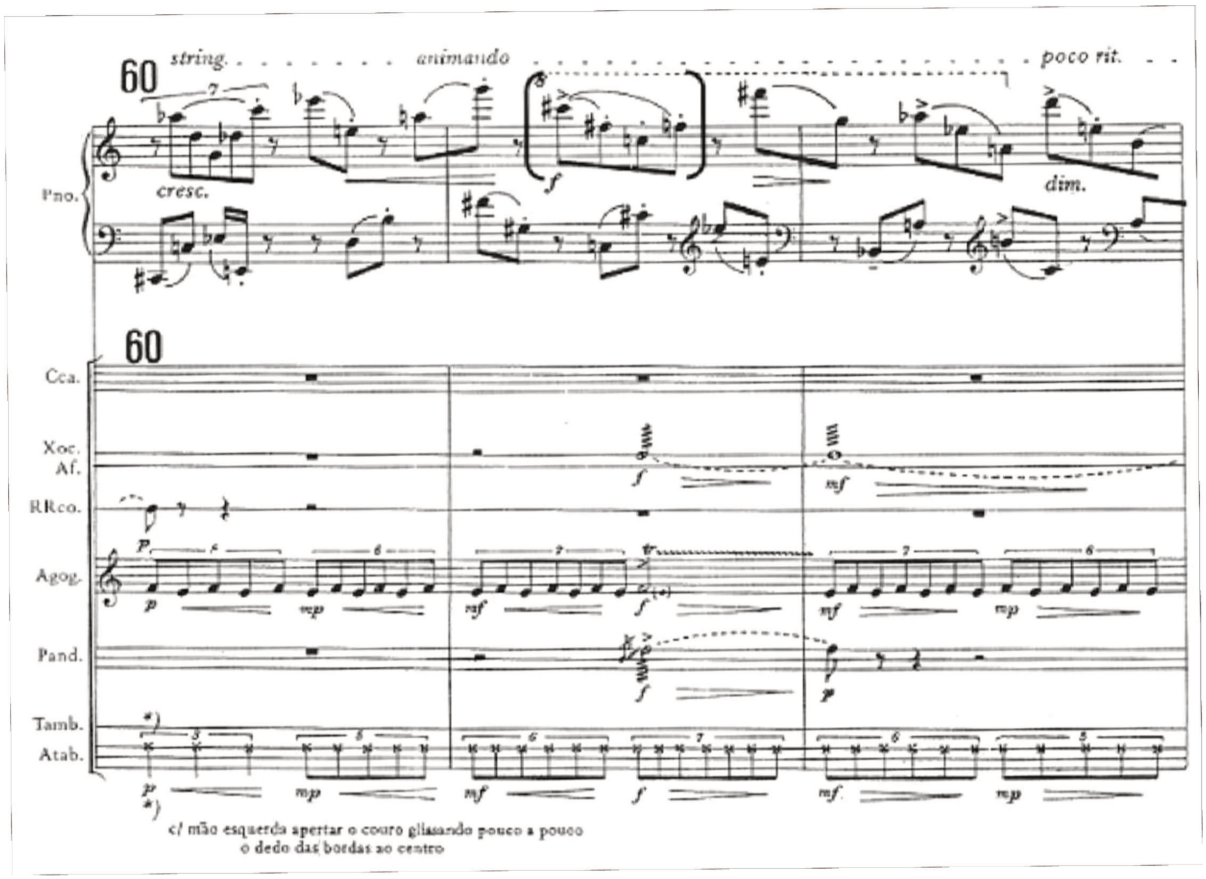


Figura 71 – Extração da série com a ordem das notas**.**

Cabe notar que, embora a série seja exposta na parte da mão direita do pianista, exceto na terceira exposição, é a voz executada pela mão esquerda que o compositor ressalta com a anotação: *en dehors* (que significa que dever soar em primeiro plano com relação à parte da mão direita). Esta voz caracteriza-se por toques predominantemente em *staccatos*, e em *portatos* e é constituída essencialmente por intervalos de segundas maiores e menores e suas inversões. A parte da percussão é marcada, até então, por curtos eventos sonoros como trêmulos, glissandos, rulos e trilos.

A partir do compasso 60 a relação entre as vozes passa a apresentar um tratamento intervalar-atonal e o motivo básico 1 é “lembrado” pela primeira vez nesta variação no compasso 61 onde é marcado com a dinâmica forte (*f*) (Figura 72).

A percussão se torna mais presente, com o uso de polirritmias entre o agogô e os atabaques e, posteriormente entre estes dois instrumentos e o piano. A partir do compasso 62, o compositor indica um *accelerando* no andamento e *crescendo molto* na dinâmica que culminam no início da **Parte II-B** com a apresentação do motivo básico 2 (Figura 72).



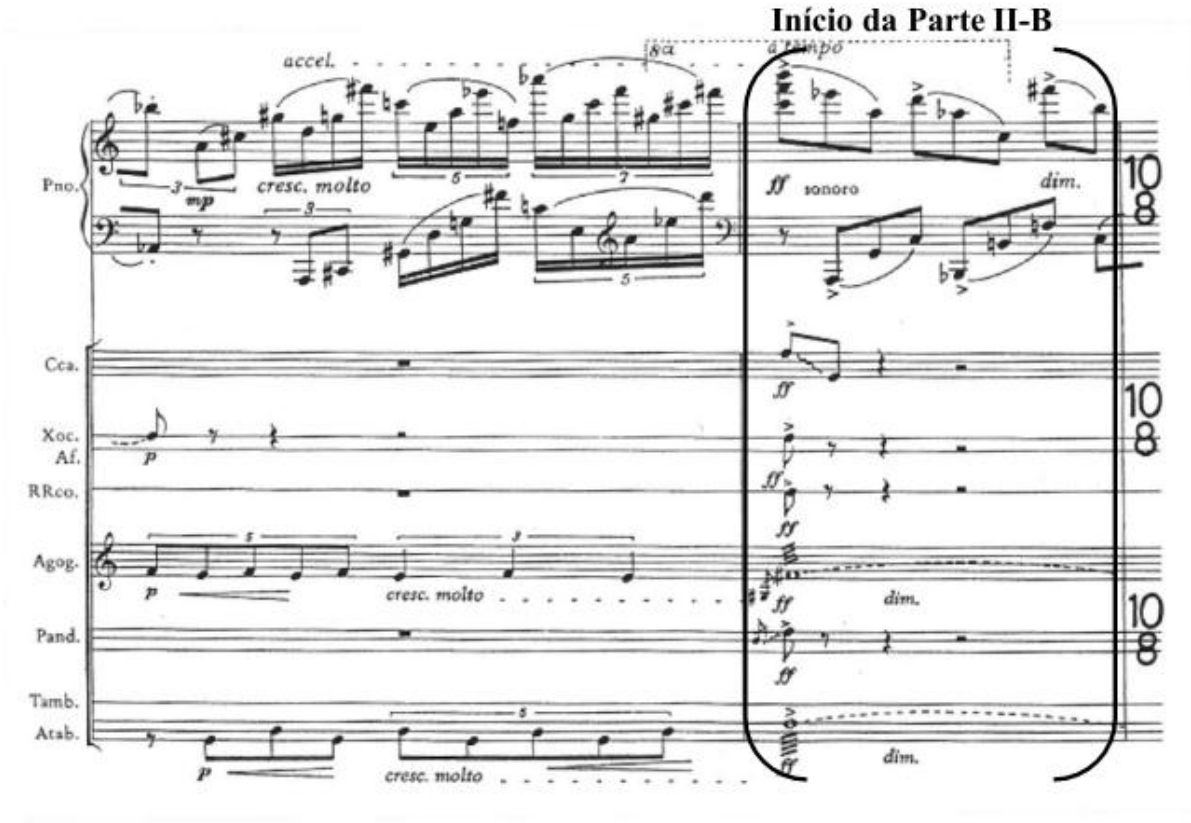


Figura 72 – Início do tratamento intervalar-atonal (c. 60), primeira referência ao motivo básico 1 (c. 62) e início da **Parte II-B** com variação do motivo básico 2 (c. 64) (c. 60-64). Fonte: Nobre, 1997.

Como pode ser notado na figura 72, o início da **Parte II-B** (c. 64) é marcado pela variação do motivo básico 2 a duas vozes com defasagem métrica de uma colcheia entre as mãos direita e esquerda do pianista. É a primeira vez na **Variação II** onde o início de uma ideia coincide com o início da métrica do compasso e esse momento é realçado pelo apoio em fortíssimo (*ff*) no primeiro tempo do compasso tanto na parte do piano como na parte da percussão.

No compasso 65 a percussão retoma a escrita com figuras esporádicas que apresentava inicialmente, escrito em 10/8 esse compasso é mais um exemplo de mudança métrica que ocorre no final da seção e resulta em um *alargando* escrito resultante da mudança de 4/4 para 10/8 (com ♪=♪).

Nos dois compassos finais da **Variação II** a métrica volta a ser 2/2 e a parte do piano retoma a textura a duas vozes do início da variação. A ideia melódica inicial da parte

da mão direita do pianista caracterizada por saltos descendentes ora de 8ªd (primeira e segunda exposições da série), ora de 9ªM (quarta exposição da série) antes em segundo plano com relação à ideia da parte da mão esquerda é "lembrada", nos dois últimos compassos, na parte da mão esquerda da parte do piano com salto descendente de 9ªM e indicação de "expressivo" (*espr.*, do italiano). Estes três últimos compassos são indicados com *diminuendo* na dinâmica e *poco a poco cedendo* e *molto ritardando* no andamento (Figura 73).

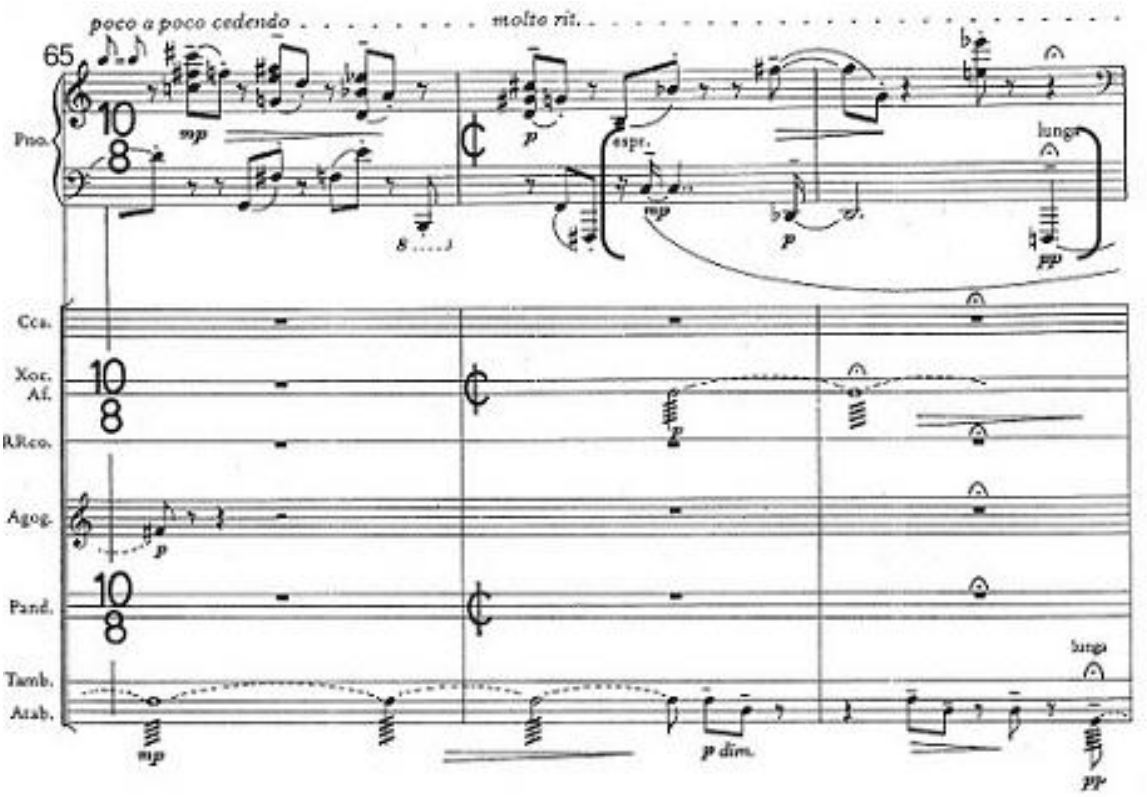


Figura 73 – Entre colchetes tem-se a ideia melódica apresentada inicialmente pela mão direita da parte para piano é ressaltada na mão esquerda no final da **Variação II** (c. 65-67). Fonte: Nobre, 1997.

Concluímos que sempre que o compositor anota uma dinâmica entre o forte e o fortíssimo nessa variação, ele tem a intenção de evidenciar alguns aspectos como, ressaltar a apresentação da série exposta pela voz da mão esquerda da parte do piano no compasso 55 (dinâmica forte, ***f***); destacar a variação do motivo básico 1 no compasso 62 (dinâmica forte, ***f***); evidenciar o início da **Parte II-B** no compasso 64, onde pela primeira vez na

Variação II, o início de uma ideia musical coincide com o início da métrica do compasso (dinâmica fortíssimo, ***ff*** *sonoro*).

O uso do pedal direito deve servir apenas para auxiliar as passagens nas quais não é possível realizar o *legato* apenas com a mão para que a clareza dos diferentes tipos de toques – como o *staccato*, o *portato* e o *legato* – mesclados em toda a variação seja preservada.

4.3.4 Variação III

A **Variação III** escrita em 2/2 com indicação de caráter "*Subito violento – 1º Tempo*" retoma o mesmo caráter do **Tema**. Como apresenta uma mudança brusca de caráter em relação à variação anterior, a ligação entre elas é feita apenas por uma nota em comum, um Ré1[32] que é atacado no último compasso da **Variação II** (c. 67) e mantido na primeira metade do primeiro tempo da **Variação III** na parte da mão esquerda do pianista (Figura 74).

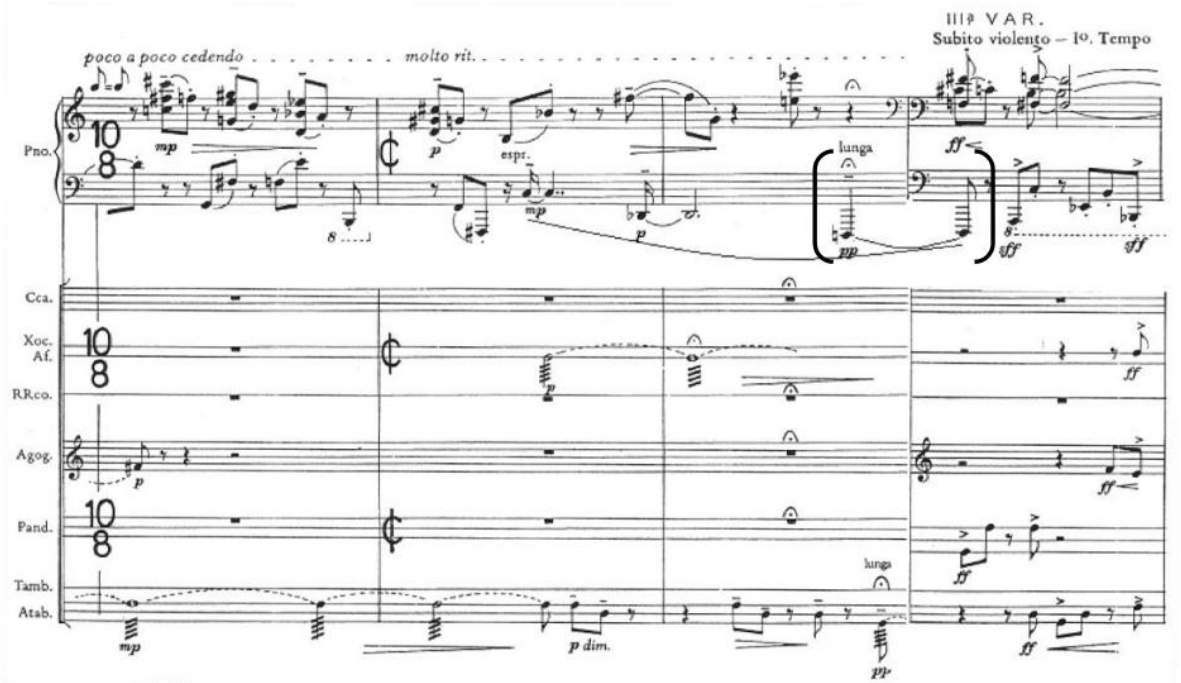


Figura 74 – Transição da Variação II para a Variação III (c. 65-68). Fonte: Nobre, 1997.

[32] Tomamos como referência o Dó Central como sendo o Dó4 para descrever a localização das alturas das notas no teclado. Para maiores informações ver: KOSTKA (2009).

A **Variação III** compõe-se de 20 compassos, dos quais 19 são binários e 1 é ternário (*ala breve*), que podem ser divididos em 2 partes **III-A** e **III-B** as quais são contrastantes por suas diferentes texturas.

Seções	III-A	III-B
Compassos	68-78	78-87

Tabela 11 – Estrutura formal da **Variação III**.

A **Parte III-A** apresenta uma textura mais densa entre o piano e a percussão e entre as duas vozes da parte do piano, onde a mão direita executa variações do motivo básico 1 e a mão esquerda executa um motivo de acompanhamento com notas no registro grave do instrumento. Já a **Parte III-B** apresenta uma textura contrapontística a duas vozes, mais rarefeita na relação entre o piano e a percussão e com redução do número de instrumentos na percussão.

Enquanto a primeira parte expõe diversas variações do motivo básico 1 com variações no perfil rítmico e harmônico, a segunda parte é marcada pela variação do motivo básico 2 (caracterizado pelo padrão rítmico 3+3+2).

Na **Parte III-A,** a percussão está escrita em fortíssimo com acentos métricos deslocados nas primeiras e quartas colcheias de cada tempo o que produz uma variedade rítmica entre a percussão e o piano, e também entre as duas vozes da parte do piano na qual os acentos entre as mãos direita e esquerda do pianista não se coincidem (Figura 75).

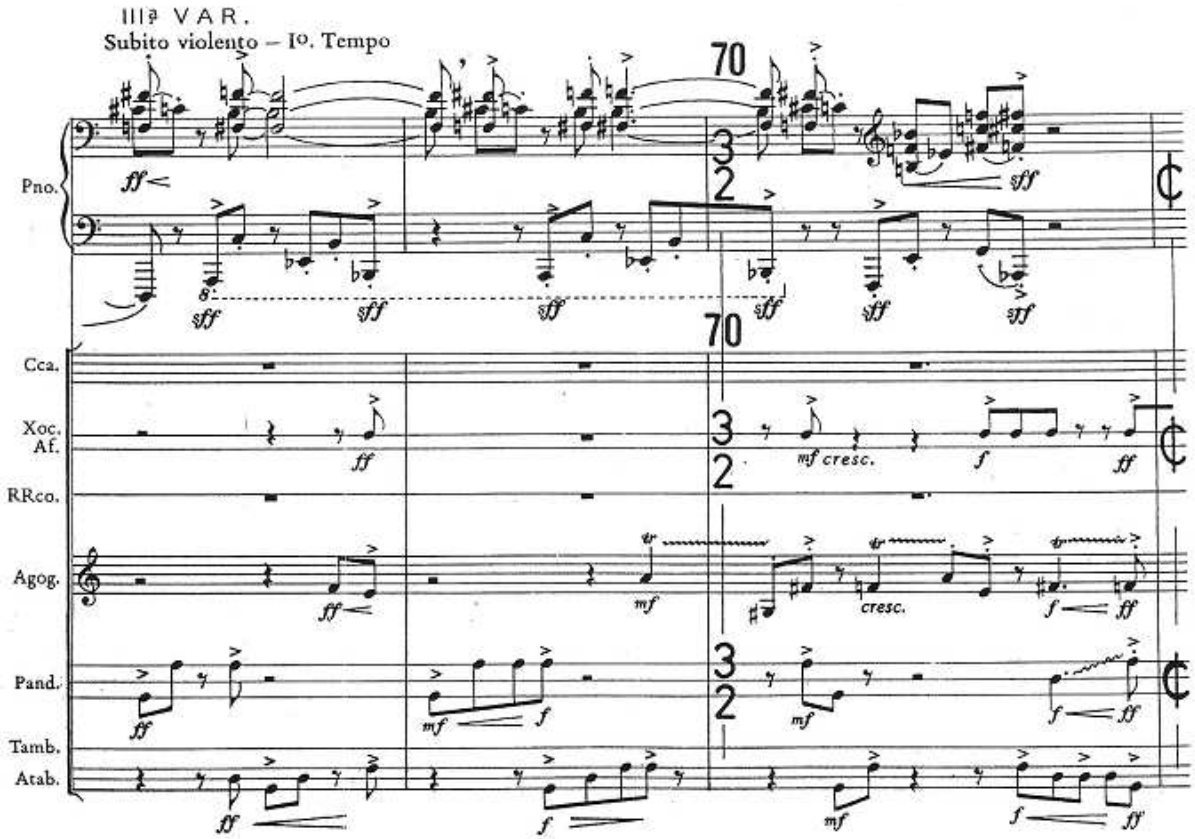


Figura 75 – Textura empregada na **Parte III-A** da **Variação III** (c. 68-70). Fonte: Nobre, 1997.

Como a dinâmica predominante na parte do piano é o fortíssimo (***ff***) e o *sforzatíssimo* (***sff***), com toque em *staccato* e com acentos, recomendamos o uso do peso do braço juntamente com o movimento descendente de punho nas figuras que apresentam ligaduras de expressão para que se consiga a sonoridade desejada. A ressonância das notas graves realizadas pela mão esquerda também contribuem para a construção desta sonoridade. O uso do pedal direito não é recomendado aqui por se tratar de um trecho repleto de *staccatos* e pausas.

Não existe uma separação clara entre a **Parte III-A** e a **Parte III-B** que se inicia na anacruse do compasso 79. A passagem de uma seção para outra pode ser notada pelo ouvinte através das mudanças bruscas de dinâmica, de tipos de toques pianísticos e mudança na textura geral. A dinâmica forte (*f*) muda para meio piano súbito (*mp* súbito), o toque pianístico, antes predominantemente *staccato* muda-se para um toque com ligaduras de fraseado de três e duas colcheias e a textura torna-se rarefeita com um tratamento

semicontrapontístico entre as vozes na parte do piano e na percussão que mantém apenas os atabaques (Figura 76).

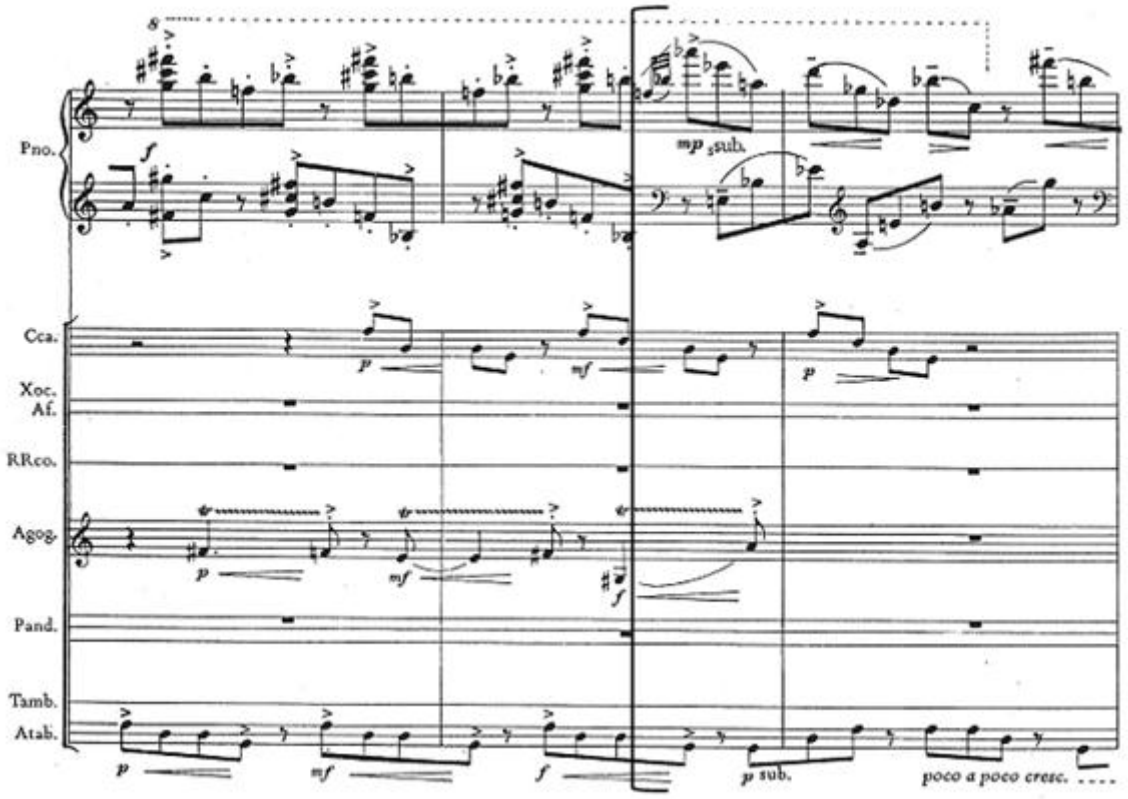


Figura 76 – Início da **Parte III-B** (marcado em colchete). Mudanças na dinâmica, na textura e no tipo de toque pianístico (c. 77-79). Fonte: Nobre, 1997.

Recomendamos que na **Parte III-B** o pianista utilize um único movimento de punho para tocar todas as notas de cada ligadura de três e duas colcheias. Pode ocorrer uma dificuldade em adequar o movimento de descida e subida do punho entre as mãos direita e esquerda, pois enquanto o punho da mão direita começa a subir o punho da mão esquerda se abaixa e vice-versa. Recomenda-se, portanto, o estudo de mãos separadas e exagerando o movimento de descida do punho no inicio de cada grupo em ambas as mãos até que este movimento se automatize (Figura 77).

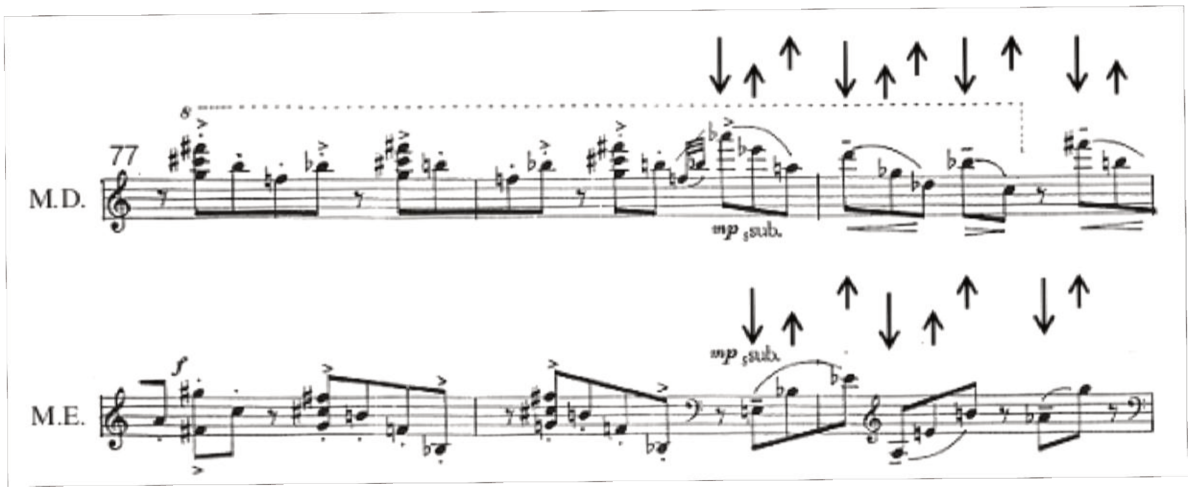


Figura 77 – Sugestão de movimento do punho para realização dos compassos 78 ao 87 (fim da **Parte III-B**) (c. 77-79).

Tanto na **Parte III-A** quanto na **Parte III-B**, aconselhamos que a voz da parte da mão direita seja tocada um pouco mais forte que a voz da parte da mão esquerda desse modo, conseguimos um equilíbrio sonoro na dinâmica geral e maior clareza das vozes, pois do ponto de vista acústico as notas do registro grave normalmente soam mais que as notas do registro agudo.

Do compasso 80 ao final da **Variação III**, compasso 87, as mãos direita e esquerda do pianista executam uma escrita imitativa utilizando-se de um material melódico caracterizado por intervalos de quartas e quintas que faz a transição diretamente para a **Variação IV** (Figura 78).

Nesses compassos ocorre a substituição dos *tenutos* (-) pelos acentos (>) e recomendamos que o pianista continue com o mesmo movimento de punho demonstrado na Figura 77, porém para que se diferencie os dois tipos de toque é necessário que a velocidade de ataque do acento (>) seja maior que a do *tenuto* (-).

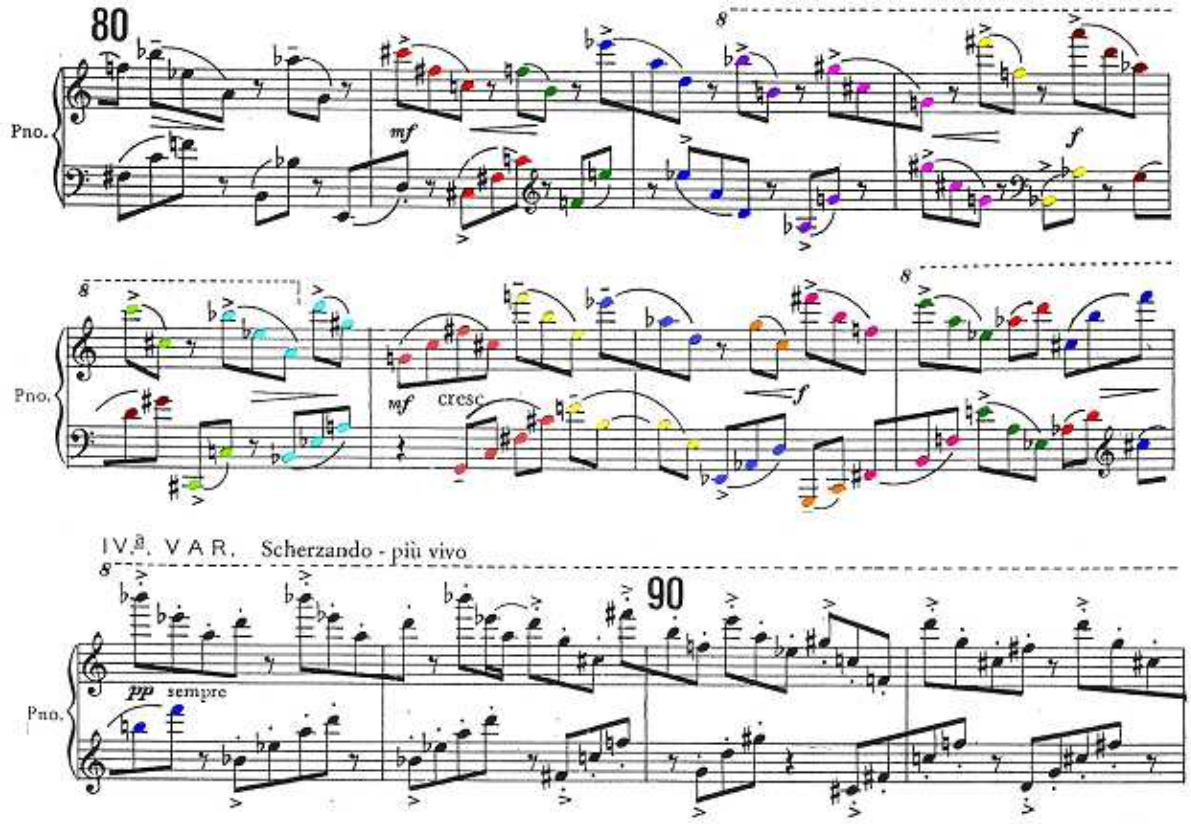


Figura 78 – Escrita do final da **Variação III** e início da **Variação IV** (c. 80-91). As cores servem apenas para deixar clara a escrita imitativa entre as vozes. Fonte: Nobre, 1997.

Note que, dentre todas as transições entre as variações, esta é a que soa mais imperceptível, pois a escrita imitativa do final da **Variação III** continua no início da **Variação IV**, ocorrendo apenas mudanças no tipo de toque, que volta a ser *staccato*, e na dinâmica que torna-se pianíssimo sempre.

4.3.5 Variação IV

Esta variação de compasso binário e andamento *Scherzando – più vivo*, possui uma única parte com 14 compassos. O motivo básico 1 é reconhecido logo nos compassos iniciais, escrito a duas vozes em estilo imitativo entre as vozes da mãos direita e da mão esquerda do pianista, que em seguida dá lugar à textura semicontrapontística com acentos métricos deslocados entre si e exploração da organização intervalar atonal.

O tratamento harmônico caracteriza-se em toda a variação pela exploração melódica dos intervalos de quartas, quintas e sétimas. O tratamento rítmico apresenta a colcheia como pulso básico com diferentes agrupamentos métricos resultantes dos acentos métricos deslocados. O tratamento conferido à parte da percussão também faz alusão à textura semicontrapontística da parte do piano, apresentando uma textura de complementariedade rítmica entre as linhas do xocalho, afoxé, reco-reco e pandeiro em dinâmica pianíssimo (***pp***) *e* muito pianíssimo (***ppp***) (Figura 79).

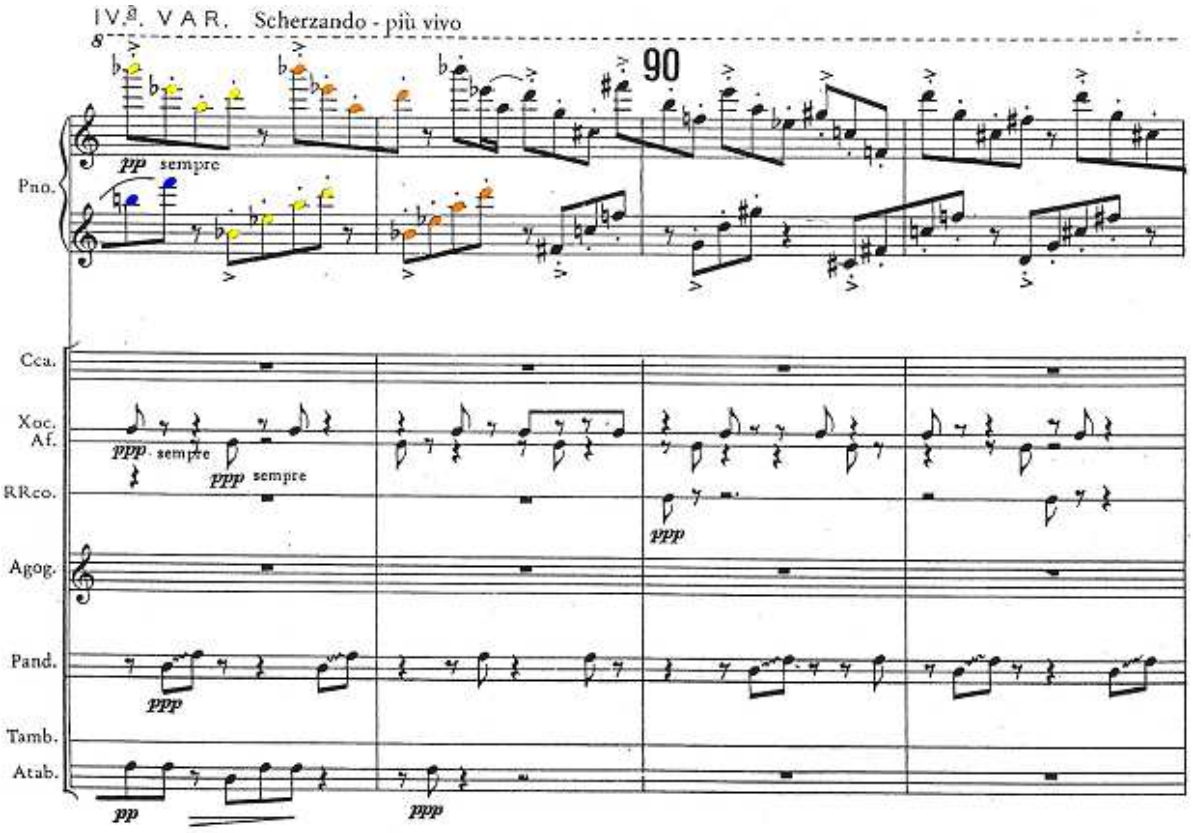


Figura 79 – Início da **Variação IV** com apresentação do motivo básico 1 em escrita imitativa (c. 88-91).
Fonte: Nobre, 1997.

O mesmo movimento de punho demonstrado na figura 77 da **Variação III** (tópico 4.3.4) deve ser utilizado nesta variação na qual cada acento (>) indica quando o movimento do punho deve ser em baixo e as notas em *staccato* (.) quando o punho deve estar subindo. A diferença nesta variação está no controle da velocidade de ataque que deverá ser bem menor para a produção de uma intensidade em pianíssimo (***pp***), lembrando

que se a notação da dinâmica geral é pianíssimo (***pp***) a mão esquerda deve ser tocada com um pouco menos de intensidade (***ppp***) resultando numa projeção mais clara das vozes**.**

No último compasso da **Variação IV** o toque notado é o *legato* e as duas mãos do pianista se coincidem ritmicamente numa escrita em tercinas com intervalos de 8ª aumentada, em que a mão direita toca as teclas brancas e a mão esquerda as teclas pretas do piano.

Sugerimos que neste momento seja realizado um único movimento ascendente de punho para as nove colcheias da mão direita da parte para piano e as oito colcheias da mão esquerda e que o pedal direito seja utilizado para auxiliar no *legato* entre as notas de uma tercina e outra. A subida do punho do final da **Variação IV** funciona como uma alavanca para o ataque em fortíssimo do início da **Variação V** (Figura 80).

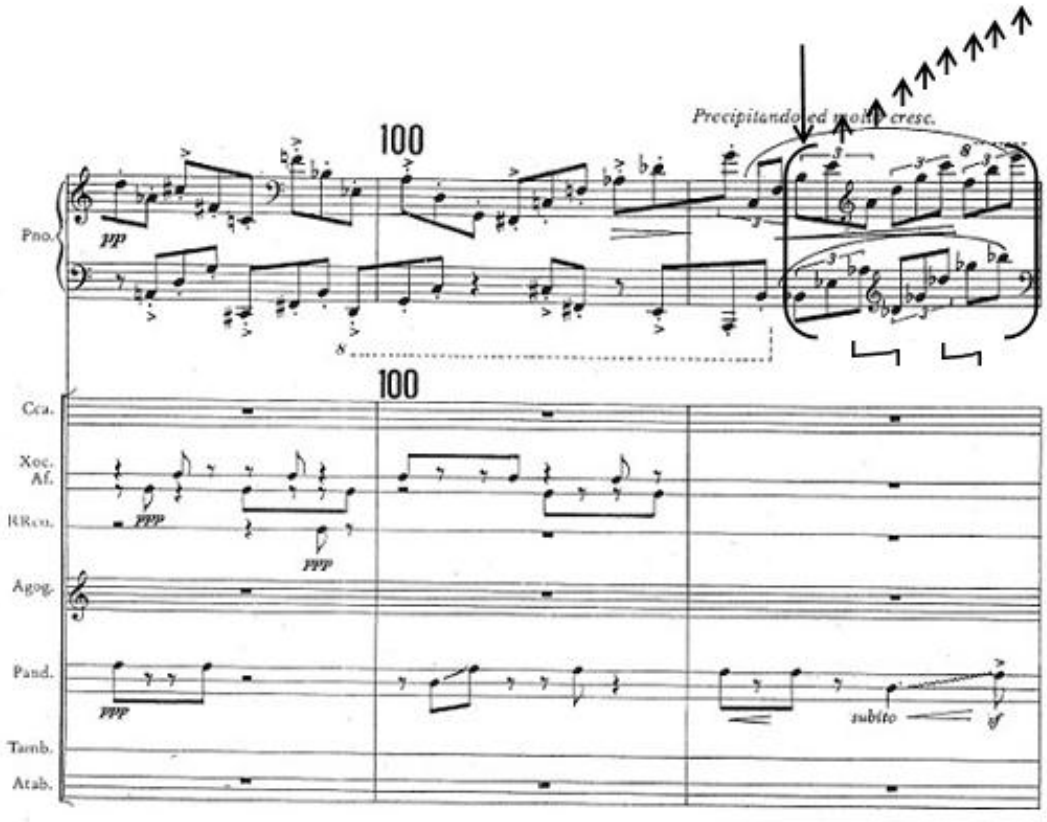


Figura 80 – Trecho final da **Variação IV**. Sugestão de movimento de punho e de pedalização (c. 99-101). Fonte: Nobre, 1997.

4.3.6 Variação V

A **Variação V** também é estruturada em apenas uma parte, porém é o oposto da **Variação IV** em relação ao caráter, ao tipo de toque e à dinâmica. Escrita em *Marcato: L'istesso tempo* possui 25 compassos quaternários, apenas para piano e atabaques com dinâmica predominantemente em *fortíssimo pesante.*

O ritmo é caracterizado por pulsos de semínima na parte do piano com agrupamentos métricos de 3 e 2 semínimas resultantes dos acentos (>) e, na parte dos atabaques pela execução de colcheias nos contratempos.

O tratamento harmônico é marcado por acordes formados pela sobreposição de intervalos de quartas e quintas na parte da mão direita do piano e, na parte da mão esquerda, por intervalos ora de 8ªA, ora de 7ªM e ora de 7ªm. Essa pequena mudança intervalar na mão esquerda da parte do piano apresenta uma dificuldade para o pianista, pois as aberturas entre um intervalo e outro são ligeiramente diferentes a cada tempo.

Nessa variação, aconselhamos para a parte do piano uma pedalização em cada tempo para auxiliar tanto na sonoridade *fortíssimo pesante* como na conexão entre os acordes (Figura 81).

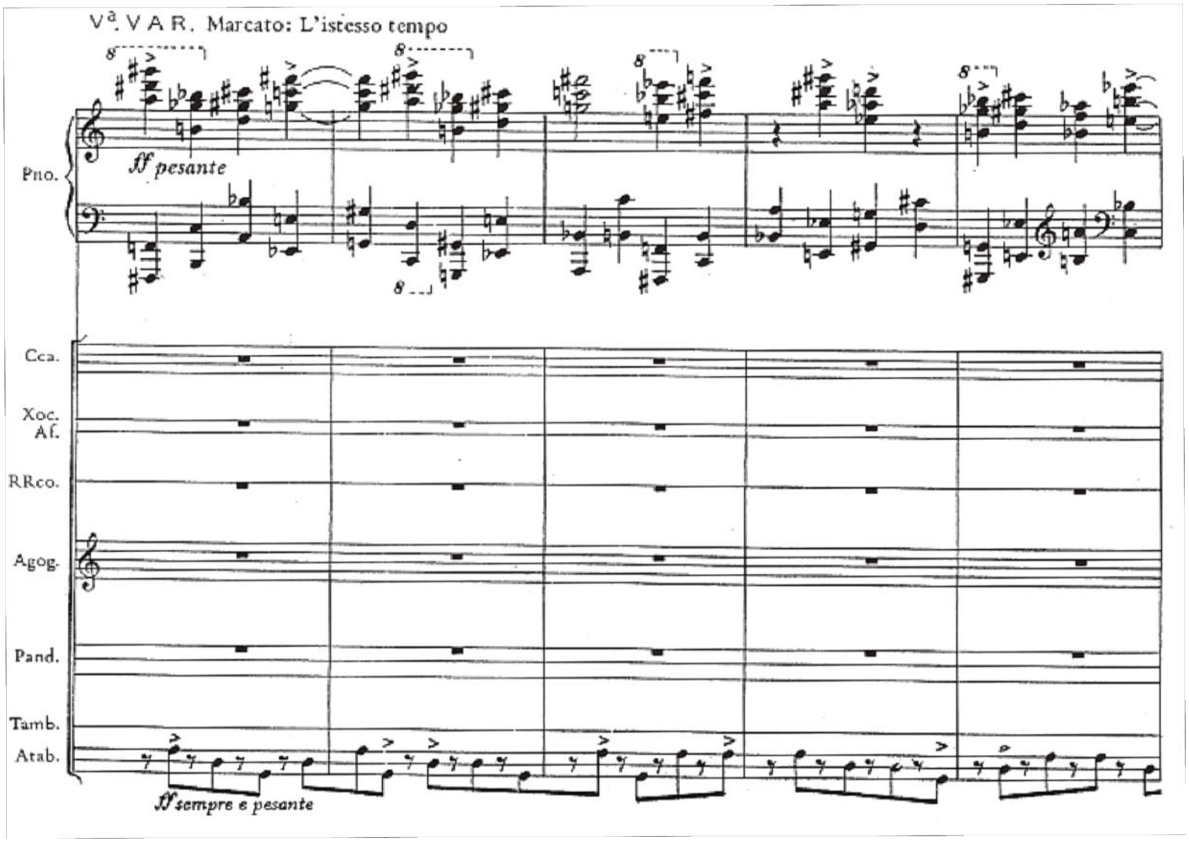


Figura 81 – Início da **Variação V.** Sugestão de pedalização sincopada (c. 102-106). Fonte: Nobre, 1997.

Mão direita e mão esquerda do pianista devem realizar o mesmo movimento de punho, orientando-se pelos apoios métricos da parte da mão direita, para que o caráter *pesante* seja alcançado.

O motivo básico 1 é variado através da técnica de aumentação rítmica, que faz com que esta variação soe mais lenta em relação ao **Tema** apesar de estarem escritos no mesmo andamento ("*L'istesso tempo*"). O perfil harmônico-melódico do motivo básico 1 também apresenta variações (Figura 82).

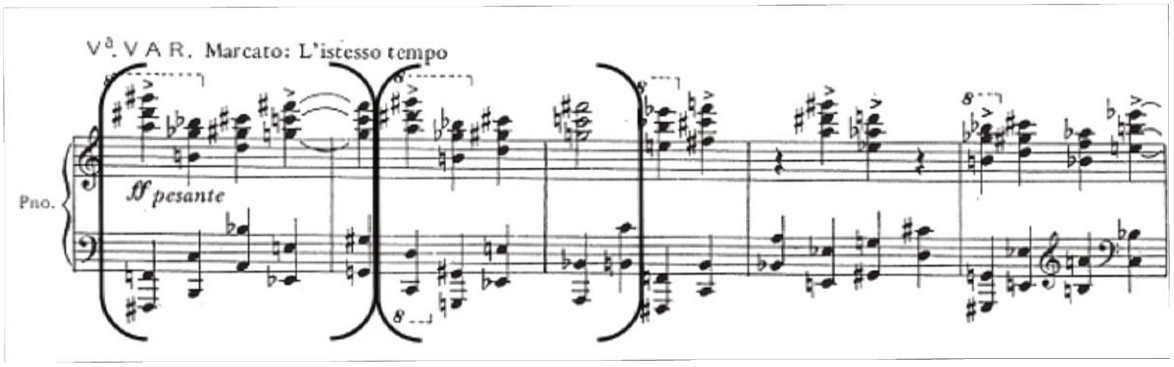


Figura 82 – Variação do motivo básico 1 através da técnica de aumentação rítmica e variação harmônico-melódica (c. 102-106). Fonte: Nobre, 1997.

O compasso 114 apresenta uma configuração que remete ao perfil rítmico do motivo básico 2, também variado através da técnica da aumentação rítmica (Figura 83).

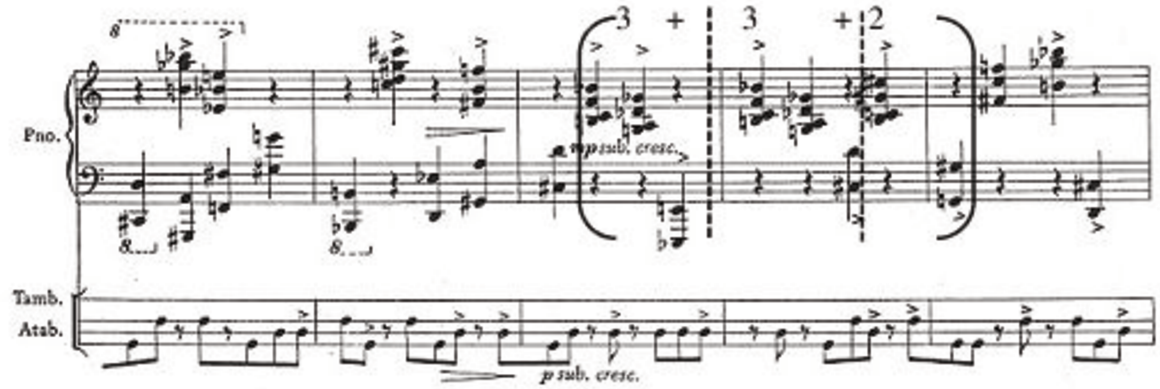


Figura 83 – Variação do motivo básico 2 (c. 112-116). Fonte: Nobre, 1997.

Notamos que esta variação explora o caráter harmônico do **Tema** em contraste à variação anterior que explorou o seu caráter melódico. A dinâmica predominantemente em fortíssimo apresenta uma intensidade meio piano súbito (*mp sub.*) somente quando da apresentação do padrão rítmico do motivo básico 2 (Figura 83).

4.3.7 Variação VI

A preparação da **Variação V** para a **Variação VI** é realizada principalmente pelo percussionista responsável por tocar os atabaques, o qual realiza um grande *diminuendo* a partir do compasso 124 da **Variação V** até o início da **Variação VI** no compasso 127.

O pianista também realiza um diminuendo a partir do compasso 124 juntamente com o percussionista, mas trata-se de um diminuendo acusticamente natural, resultante do decaimento do som do instrumento após o seu ataque. Segundo indicado na partitura, os acordes devem ser atacados e em seguida deixados vibrar até o final da **Variação V** (Figura 84).

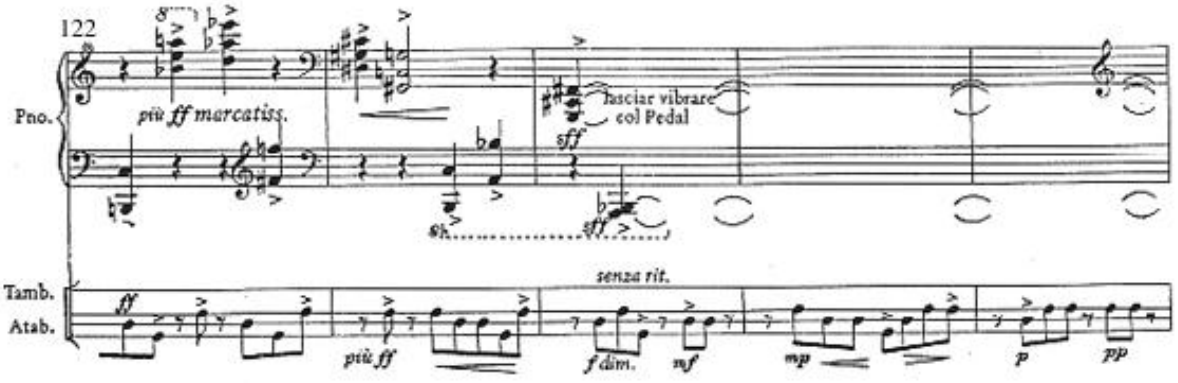


Figura 84 – Fim da **Variação V** e transição para **Variação VI** (c. 122-126). Fonte: Nobre, 1997.

Escrita em andamento *Quase presto*, a **Variação VI** também tem apenas uma parte de 19 compassos binários. Essa variação é contrastante com a variação anterior e caracteriza-se principalmente por sua textura pontilhista, pela dinâmica pianíssimo, pelo toque *staccato* (*sempre pp e stacc*.) e pelo tratamento dodecafônico-serial.

A variação se inicia com duas apresentações da série, a primeira na forma original e a segunda na forma inversa, ambas incompletas e com permutações na ordem das notas (Figuras 85, 86 e 87).

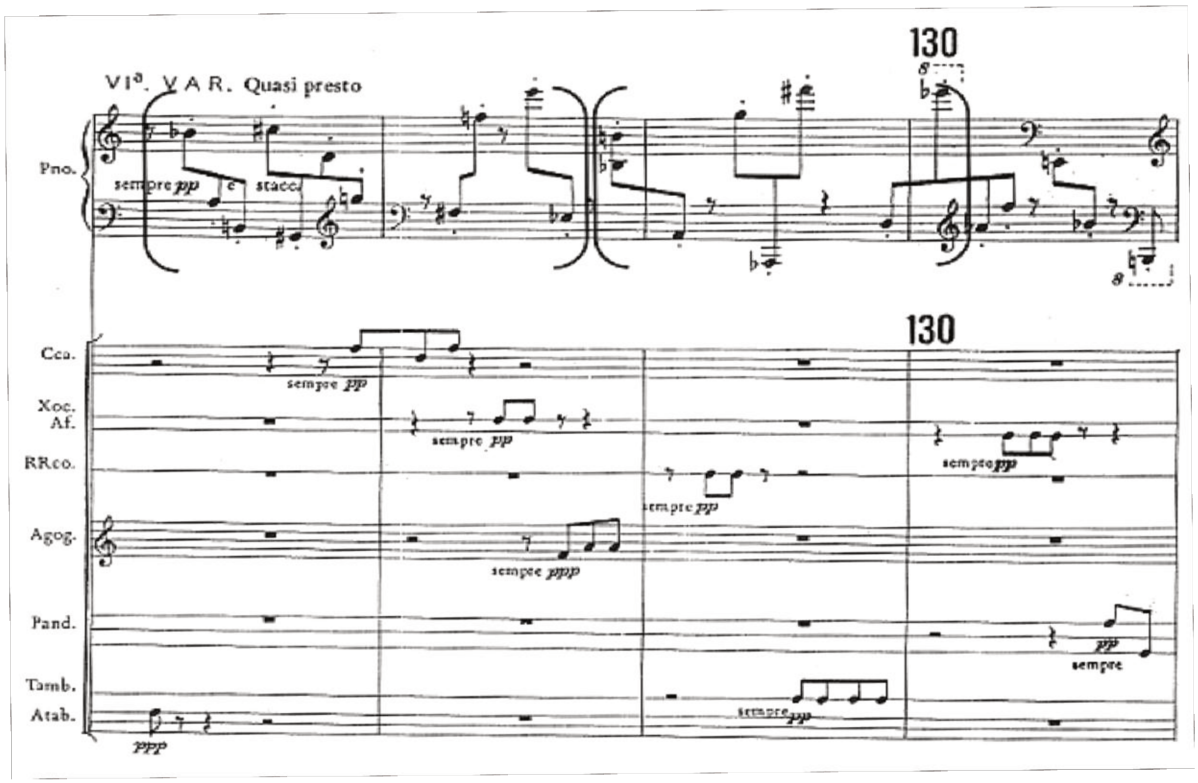


Figura 85 – Início da **Variação VI** com duas apresentações da série marcadas em colchetes (c. 127-130).
Fonte: Nobre, 1997.

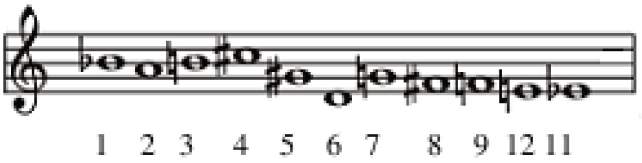


Figura 86 – Primeira apresentação da série na forma original com permutação entre a décima primeira e a décima segunda notas (Mi♭ e Mi♮) e ausência da décima nota (Dó♮).

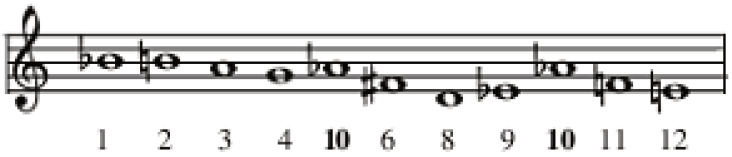


Figura 87 – Segunda apresentação série na forma inversa com repetição da décima nota (Lá♭) e ausência da quinta e da sétima notas (Dó♮ e Dó♯).

Nos compassos 135-136 tem-se uma variação melódica do motivo básico 1 e é um dos poucos momentos nesta variação em que o compositor escreve acentos métricos deslocados, como os da parte do agogô (Figura 88).

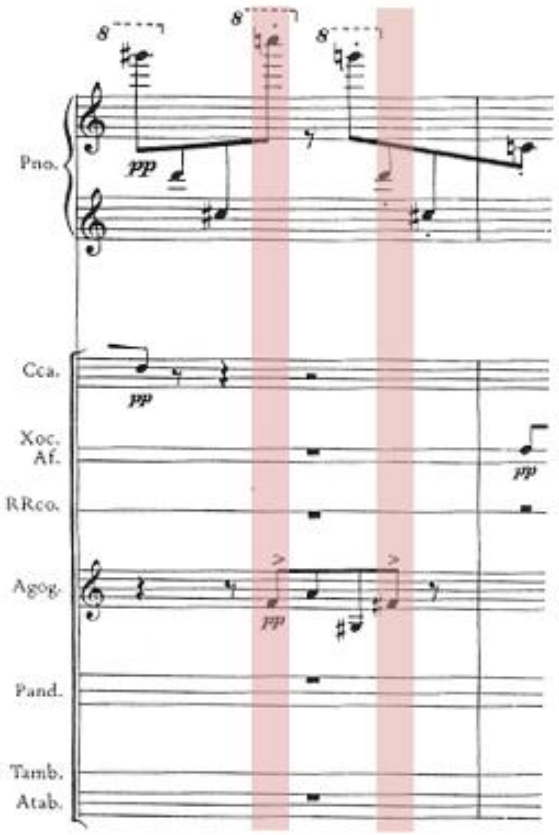


Figura 88 – Variação do motivo básico 1 e acentos métricos deslocados na parte do agogô (c. 135).
Fonte: Nobre, 1997.

A textura pontilhista é enfatizada pelo tratamento dado à percussão onde cada instrumento soa como uma intervenção diferente e com seu timbre próprio como mostra a figura 89.

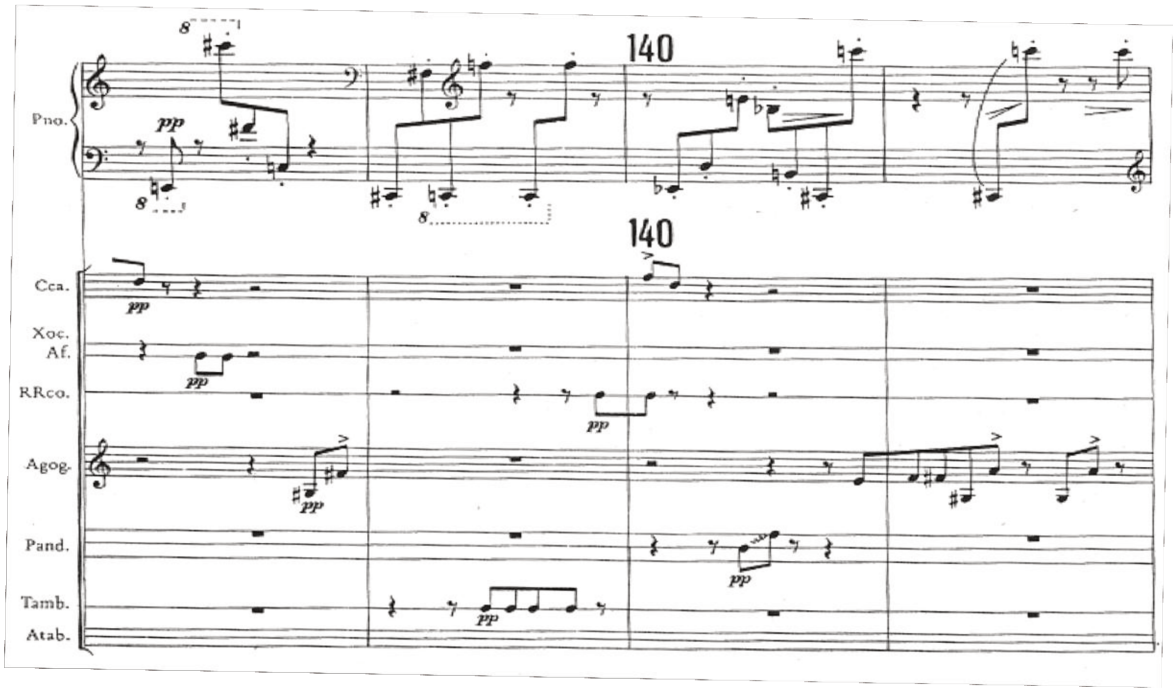


Figura 89 – Exemplo demonstrando a escrita pontilhista da parte da percussão (c. 138-141).
Fonte: Nobre, 1997.

Para realizar o toque sempre pianíssimo e *staccato* desta variação sugerimos que o pianista utilize um toque com todo o braço, o qual executado todas as vezes da mesma altura (distância entre os dedos e o teclado do piano) proporcionará igualdade de volume em todas as notas. Segundo Leimer-Gieseking tal toque se dá quando o pulso e o cotovelo mantêm-se fixados não mais do que o necessário para que o braço possa se mover como um todo desde o ombro. Trata-se do toque da livre queda que, de acordo com o autor, "nos permite executar tanto o mais forte fortíssimo, quanto o mais fraco pianíssimo" (LEIMER-GIESEKING, 1931, p.16).

Esta variação assim como a **Variação II** explora o caráter serial bem como, utiliza uma linguagem bem próxima do estilo serial de Webern, especialmente o estilo das *Variações para piano opus 27*, porém com uma sonoridade bem particular que lhe é conferida pelo timbre dos instrumentos de percussão.

Segundo Gordon (1996), nas *Variações para piano opus 27*, Webern concebe o termo variação tanto como técnica quanto como estrutura, este autor comenta que logo nos

compassos iniciais da peça encontra-se o tipo de escrita intervalar que permeia toda a obra (GORDON, 1996, p.490) (Figura 90).

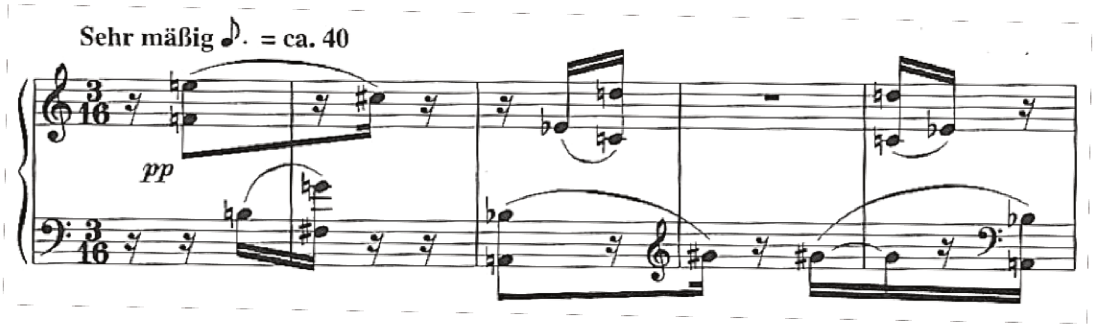


Figura 90 – *Variações opus 27* de Anton Webern, 1º movimento (c. 1-5). Fonte: Gordon, 1992, p.491.

O exemplo dado por Gordon (1996) nos remete a duas semelhanças entre as *Variações opus 27* de Webern e as *Variações Rítmicas opus 15* de Nobre. A primeira é a recorrência dos intervalos harmônicos de sétimas e nonas e, a segunda trata-se da figuração caracterizada por agrupamentos de figuras separadas por pausas curtas em toda a peça de Nobre e especialmente na **Parte I-A** da **Variação I** e nas **Variações II** e **VI**.

Porém como já mencionamos, *Variações Rítmicas opus 15* de Nobre carrega uma sonoridade particularmente brasileira pela presença dos instrumentos de percussão e pela rítmica sincopada.

4.3.8 Variação VII

A **Variação VII** possui 19 compassos quaternários e é escrita em dois andamentos contrastantes entre si que acabam por definir suas duas partes, a primeira, **Parte VII-A**, é um *Adagio* e, a segunda, **Parte VII-B**, um *Esaltato – più mosso* (♩= 80).

Partes	VII-A	VII-B
Compassos	146-158	159-162

Tabela 12 – Estrutura formal da **Variação VII.**

O início da **Parte VII-A** coincide com o final da **Variação VI** através da nota elíptica Lá0 atacada no último oitavo de tempo da **Variação VI** e mantida durante todo o primeiro compasso da **Variação VII**.

O segundo compasso da **Variação VII** (c. 147) apresenta a série na forma original incompleta com permutações entre a terceira, a segunda e a primeira notas e entre a quarta, a quinta e a sexta notas. (Figuras 91 e 92).

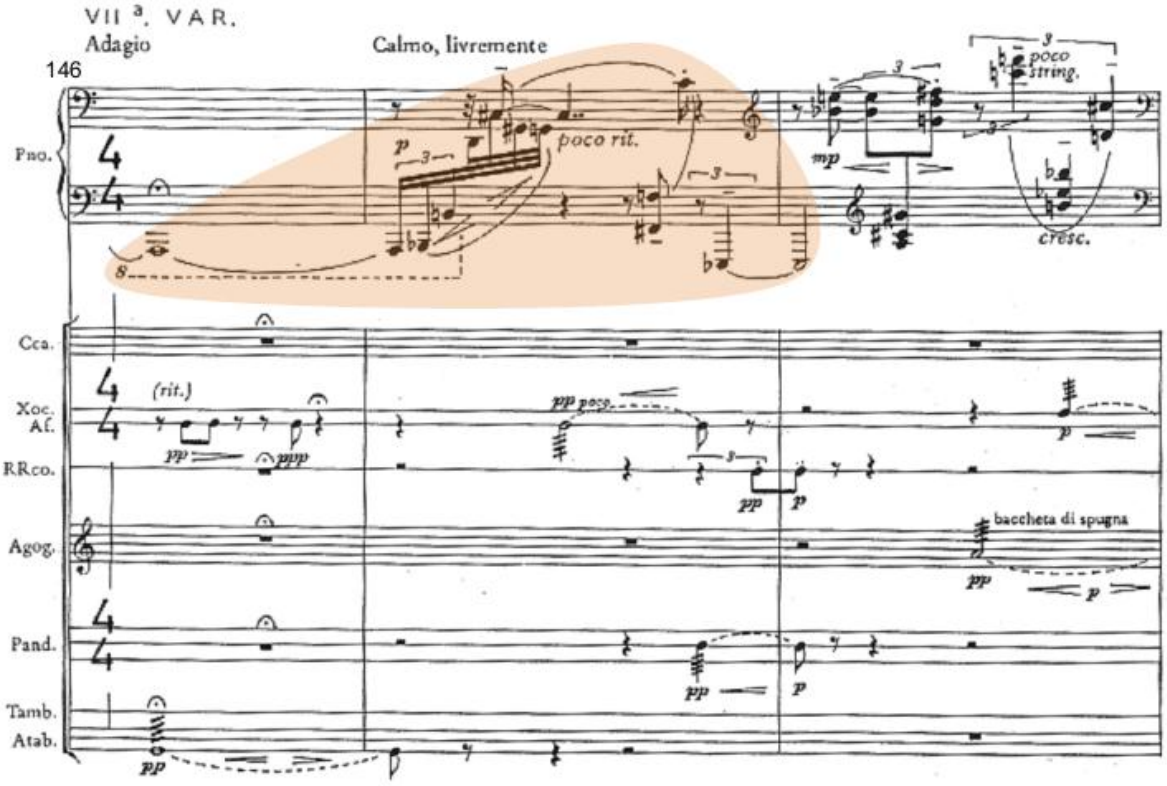


Figura 91 – Série apresentada na **Variação VII** na forma incompleta (c. 146-148). Fonte: Nobre, 1997.

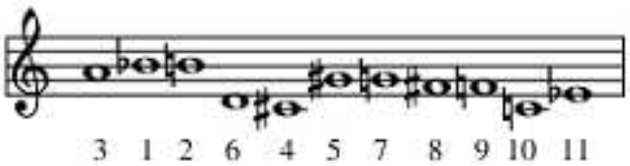


Figura 92 – Extração da série com ordem das notas. Ausência da décima segunda nota e permutação entre a terceira, a segunda e a primeira notas e entre a quarta, a quinta e a sexta notas.

Como se pode notar pela figura 91, existe uma variedade de toques – *legato*, *tenuto* e *portato* – utilizados nesse pequeno trecho em que a série é exposta, os quais devem ser cuidadosamente executados.

A parte da percussão na **Variação VII**, assim como na **Variação II**, é marcada por curtos eventos sonoros escritos em dinâmica piano, pianíssimo e muito pianíssimo (*p, pp, ppp*), na maioria das vezes com figuração de trêmulos.

A partir do compasso 149, a textura pianística se torna contrapontística, escrita em quatro planos sonoros, através dos quais o compositor explora a série. O quarto plano (marcado em vermelho na Figura 93) apresenta as cinco primeiras notas da série na forma inversa. O terceiro plano (marcado em amarelo na Figura 93) está escrito duas oitavas acima do quarto e apresenta uma parte da série na forma original transposta a um intervalo de 4ªJ abaixo (ou, inversamente, uma 5ªJ acima). O segundo plano (marcado em azul na Figura 93) entra após a segunda nota do quarto plano e insere mais cinco notas da série na forma inversa completando as notas do quarto plano. Por fim, o primeiro plano (marcado em verde na Figura 93) consiste dos principais intervalos que caracterizam a série, que são a 5ªJ, a 5ªA e a 8ªd tocados harmonicamente.

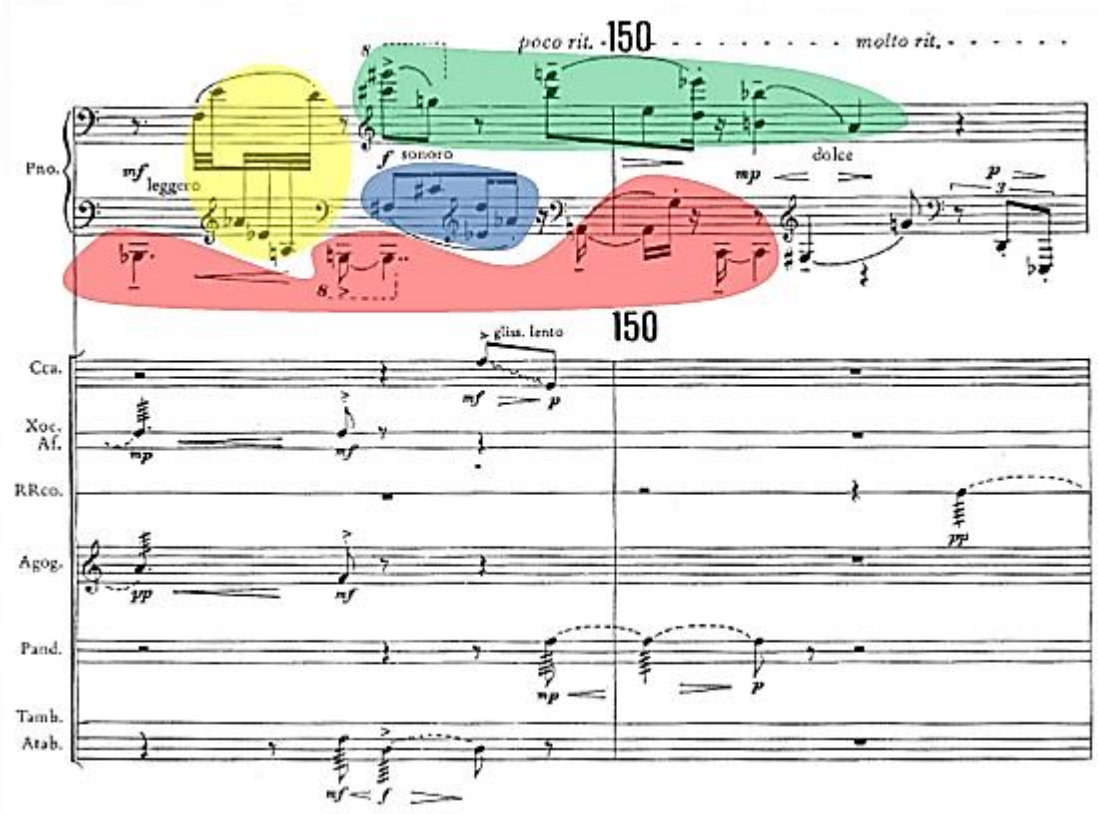


Figura 93 – Tratamento polifônico e serial na **Variação VII** (c. 149-150)**.** Fonte: Nobre, 1997.

Na figura 94 destacamos separadamente cada plano sonoro que apresenta a série.

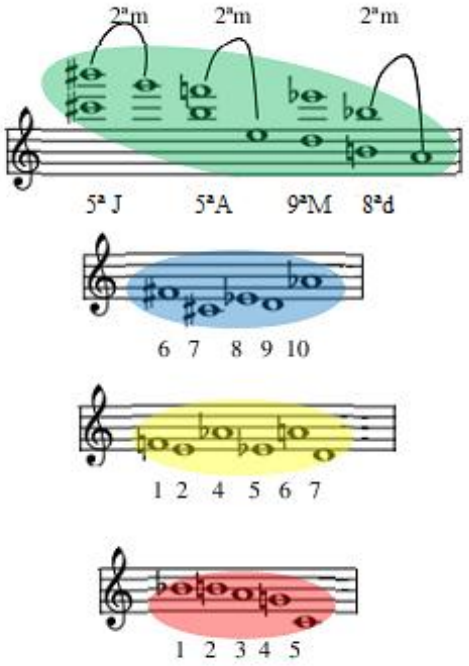


Figura 94 – De baixo para cima tem-se: em vermelho, o quarto plano sonoro com apresentação das cinco primeiras notas da série na forma inversa; em amarelo, o terceiro plano sonoro com apresentação de seis notas da série na forma original transposta a um intervalo de 5ªJ; em azul, o segundo plano sonoro que apresenta mais 5 notas da série na forma original; em verde, o primeiro plano sonoro que explora harmonicamente os intervalos da série.

Ressaltamos a importância do estudo individual de cada um dos quatro planos sonoros deste trecho para que o ouvido do pianista se acostume com o fraseado de cada um deles, desta forma a execução polifônica tornar-se-á mais fácil e consequentemente mais clara para o ouvinte.

A partir do compasso 156 inicia-se uma intensificação rítmica com uso de polirritmias tanto entre as partes das mãos direita e esquerda do pianista quanto entre o piano e a percussão, o que resulta em um adensamento na textura que culmina no compasso 159 no início da **Parte VII-B** (Figura 95).

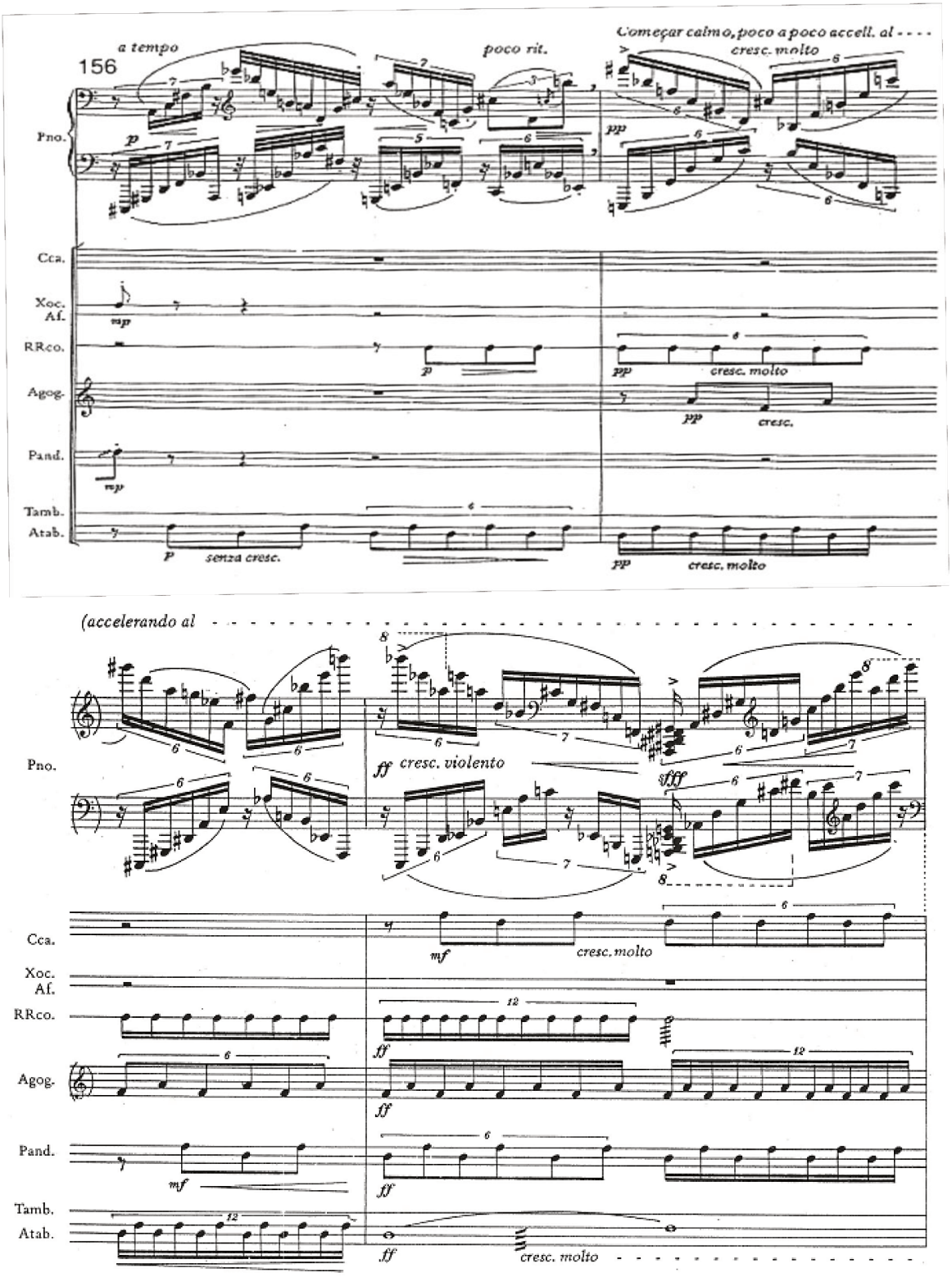


Figura 95 – Compassos de transição da **Parte VII-A** para a **Parte VII-B** (c.156-158). Fonte: Nobre, 1997.

Este trecho apresenta notações de andamento como "*poco ritardando*" e "*poco a poco accellerando*", entretanto é aconselhável que no estágio de estudo inicial da peça, ele seja estudado em um único andamento lento e tendo a semínima como pulsação básica, até que se alcance a devida precisão rítmica entre os instrumentistas. Tal precisão rítmica possibilitará ao grupo realizar, posteriormente, as nuances de andamento notadas pelo compositor sem colocar em risco a exatidão rítmica das polirritmias.

Esta transição se faz necessária para atingir o caráter *Esaltato,* o andamento *più mosso* (𝅗𝅥. = 80) e a dinâmica *sempre fortissíssimo (sempre fff, sonoro)* que caracterizam a **Parte VII-B**.

Essa parte é estruturada em uma textura a duas vozes na parte do piano, onde a parte da mão direita realiza acordes formados por intervalos mistos[33] e a parte da mão esquerda realiza uma linha melódica formada por intervalos de sétimas maiores e menores, oitavas aumentadas e diminutas e nonas maiores e menores. Ritmicamente caracteriza-se pelo uso da polirritmia entre quiálteras de semínimas na parte da mão direita do piano e quiálteras de colcheias na parte da mão esquerda (Figura 96).

[33] De acordo com Kostka, acordes com intervalos mistos são aqueles construídos a partir de dois ou mais tipos de intervalos (Kostka, 2006, p. 62).

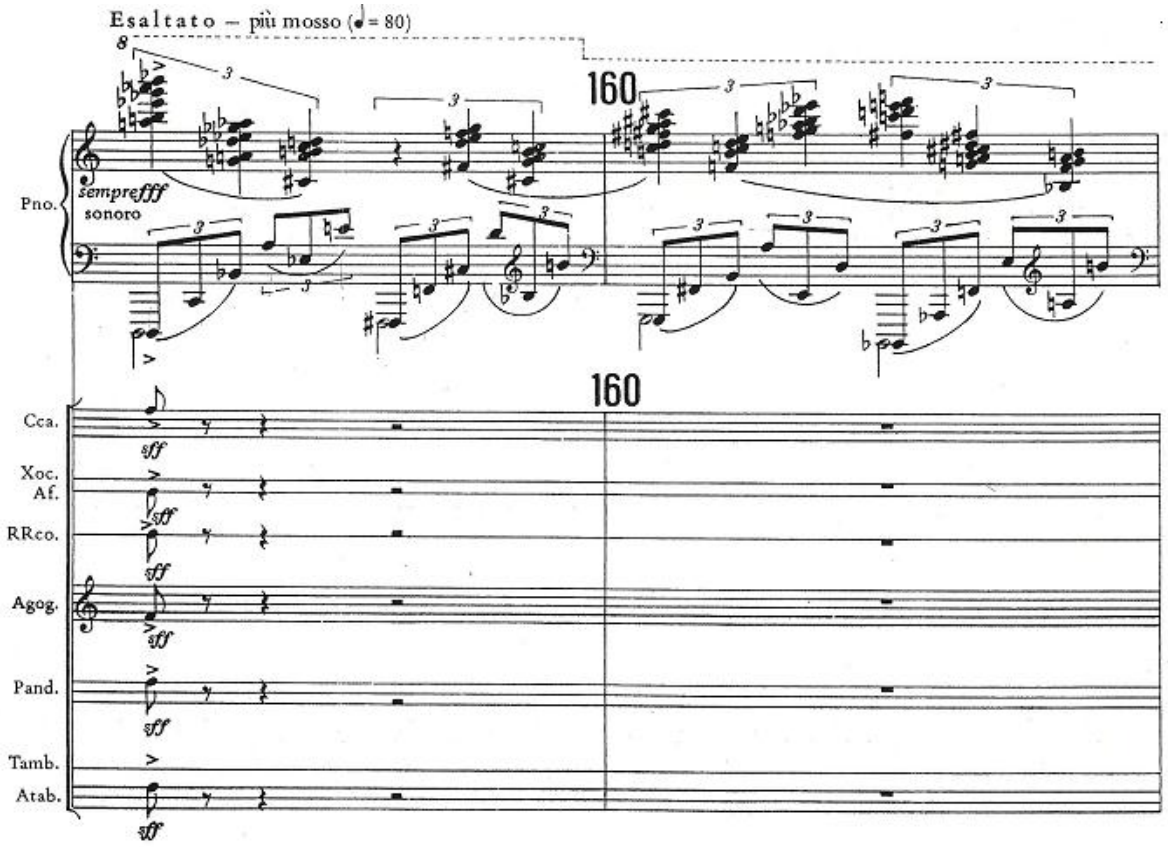


Figura 96 – Início da **Parte VII-B** (c. 159-160). Fonte: Nobre, 1997.

A expressão "Calmo, livremente" da **Parte VII-A** e a escrita repleta de *ritardandos, stringendos* e *accellerandos* conferem a esta variação um caráter de improvisação, bem como uma liberdade métrica. Entretanto, apesar dessa "liberdade" escrita pelo compositor, recomendamos um estudo inicial metronômico, pois é uma parte ritmicamente complexa tanto para o pianista quanto entre o pianista e os percussionistas.

Desta forma, sugerimos que do início da **Variação VII** até o compasso 151 mantenha-se a colcheia como pulsação num andamento lento e confortável à leitura e, a partir do compasso 152 deve-se pensar na semínima como pulsação, pois é a partir deste compasso que se iniciam as quiálteras e as polirritmias.

4.3.9 Variação VIII

A passagem da **Variação VII** para a **Variação VIII** é feita através da nota elíptica Lá0 tocada pela mão esquerda do pianista que, ao mesmo tempo finaliza a **Variação VII** e inicia a **Variação VIII**. Esta variação é escrita para percussão solo e possui 29 compassos que se iniciam apenas pelos atabaques em dinâmica *piano súbito*.

O ritmo inicial realizado pela parte dos atabaques caracteriza-se por grupos de cinco colcheias. Apesar da quarta colcheia de cada grupo não ser acentuada, a pausa no quinto pulso de colcheia faz com que esse agrupamento rítmico dos atabaques soe semelhante ao agrupamento do motivo básico 1 realizado pelo piano no **Tema** (Figura 97).

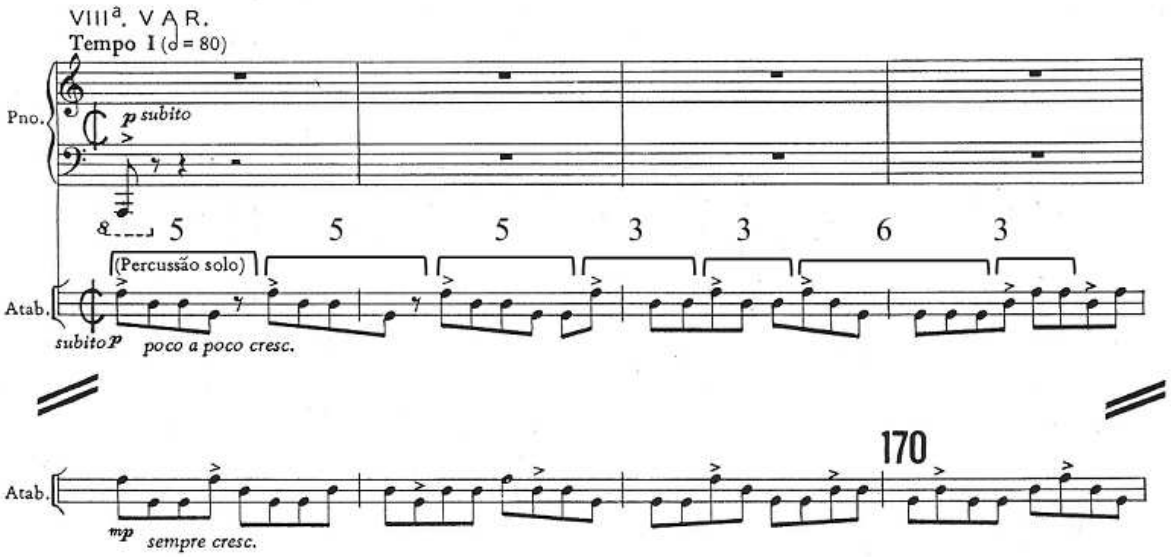


Figura 97 – Compassos iniciais da **Variação VIII** (c.163-170). Fonte: Nobre, 1997.

Na figura 97 destacamos com os colchetes os agrupamentos métricos formados pelos acentos nesta variação.

A partir do compasso 171 os outros instrumentos de percussão vão entrando um a um (cuíca, xocalho, afoxé, agogô, reco-reco e pandeiro) exceto o tamborim, enquanto os atabaques mantêm-se contínuos em sua pulsação básica de colcheias até o final da variação (Figura 98).

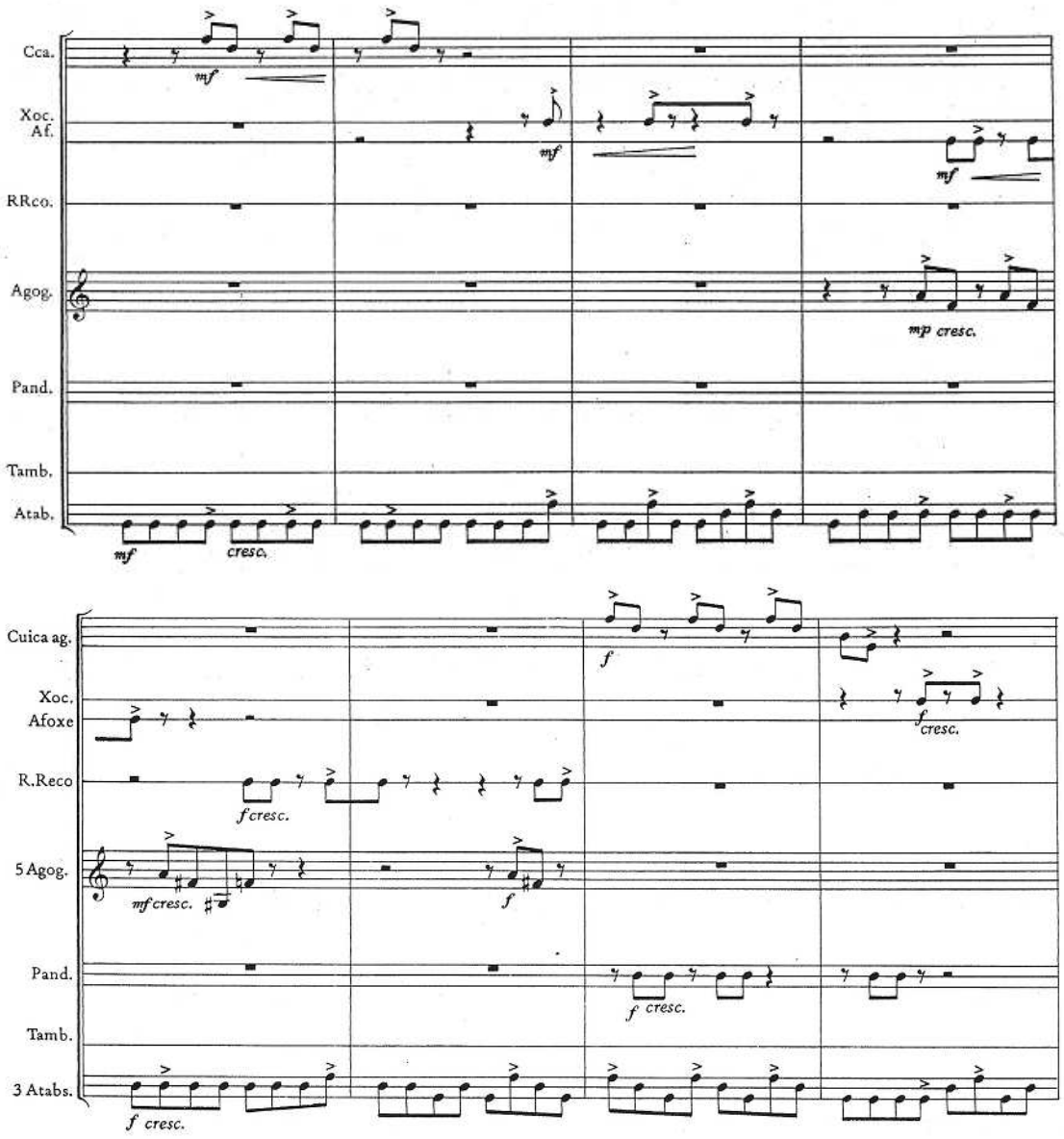


Figura 98 –Entrada dos instrumentos enquanto os atabaques mantêm sua pulsação rítmica. (c. 171-174). Fonte: Nobre, 1997.

A cuíca, o xocalho, o afoxê, o reco-reco, o agogô e o pandeiro têm a função de reforçar os acentos métricos deslocados realizados pelos atabaques, pois todos os acentos entre eles são coincidentes, como mostra a figura 99.

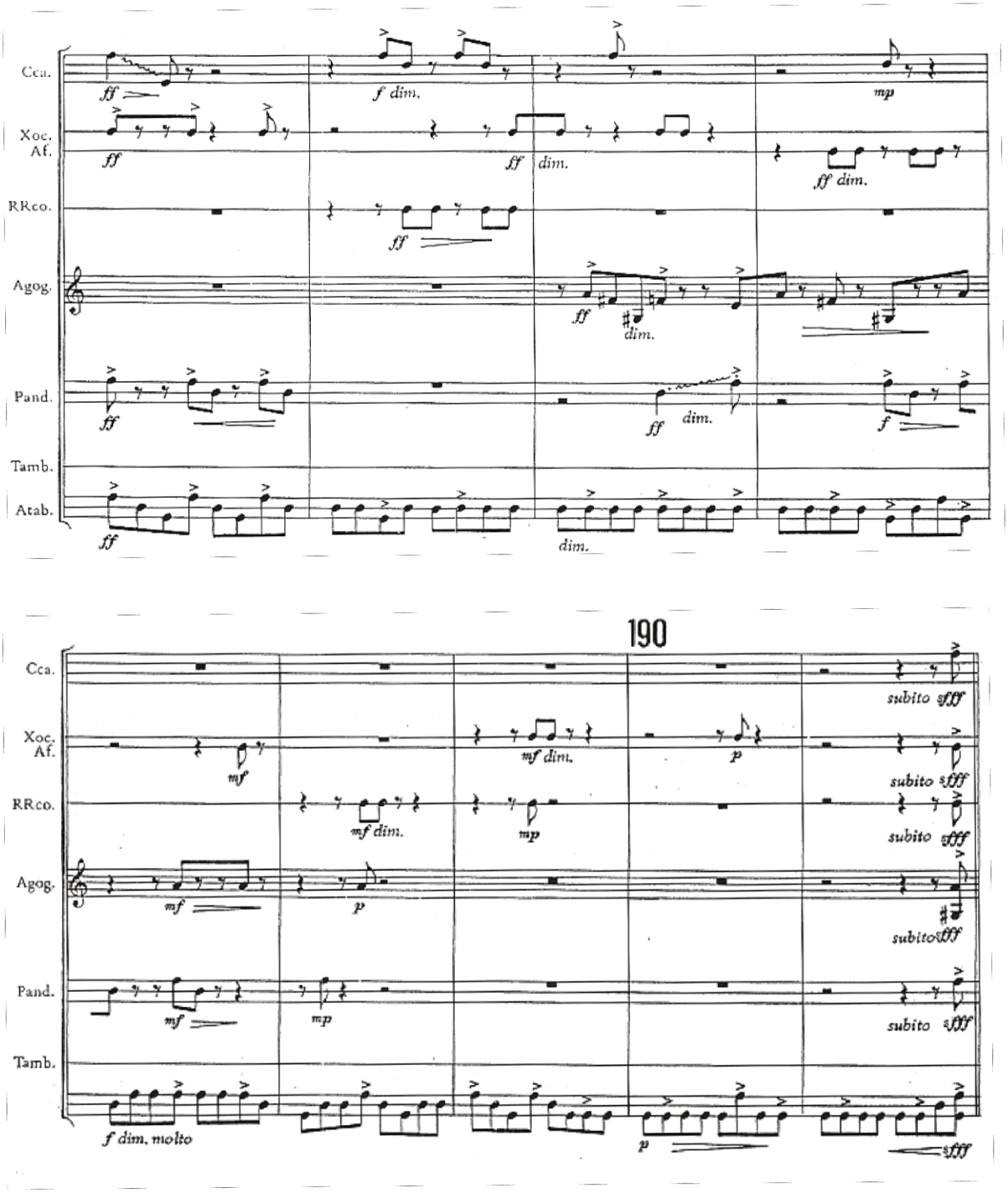


Figura 99 – Compassos Finais da **Variação VIII** coincidência entre os acentos métricos dos atabaques e do restante dos instrumentos (c.183-191). Fonte: Nobre: 1997.

Podemos perceber que assim como os instrumentos de percussão entraram um a um a partir do compasso 171, a partir do compasso 187 eles vão se retirando um a um, até

que no último oitavo de tempo do compasso 191 atacam com um *súbito sfff* finalizando assim esta variação (Figura 99).

4.3.10 Coda

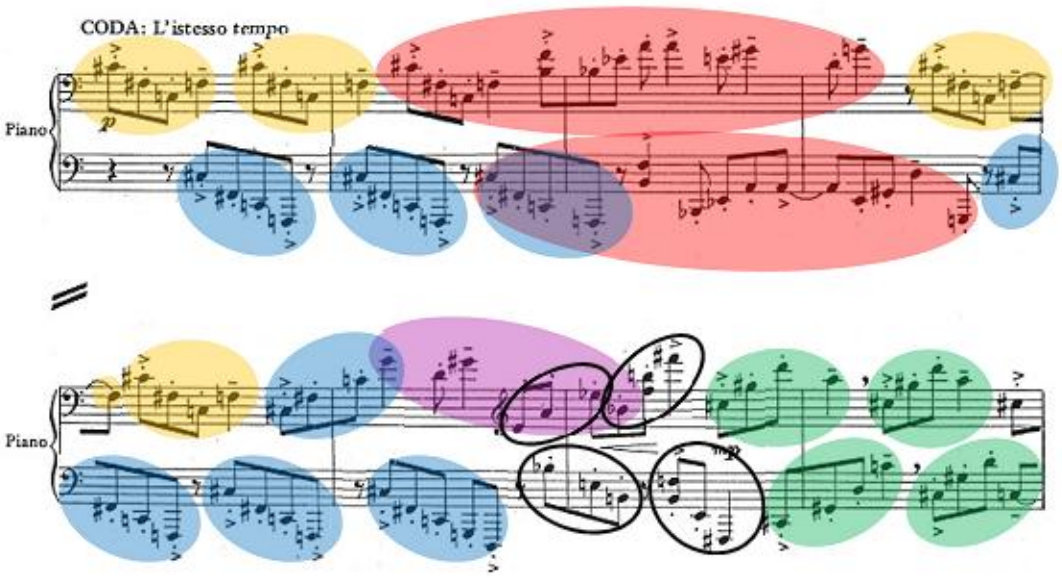
Escrita em *L'istesso tempo* a Coda possui 69 compassos que podem ser divididos em quatro partes: C-I, C-II, C-III e C-IV.

Partes	C-I	C-II	C-III	C-IV
Compassos	192-209	210-217	218-243	244-260

Tabela 13 – Estrutura Formal da **Coda.**

A **Parte C-I** é caracterizada por uma escrita para piano solo a duas vozes com textura semicontrapontística e por apresentar uma nova série que tem como principal subconjunto, o tetracorde Dó♯ Fá♯ Dó♮ Fá♮, que é repetido por toda a **Parte C-I**. Este tetracorde tem um perfil rítmico e melódico muito semelhante ao motivo básico 1 do **Tema**.

Na figura 100 as cores são empregadas para demonstrar a apresentação da série e dos motivos procedentes da série.



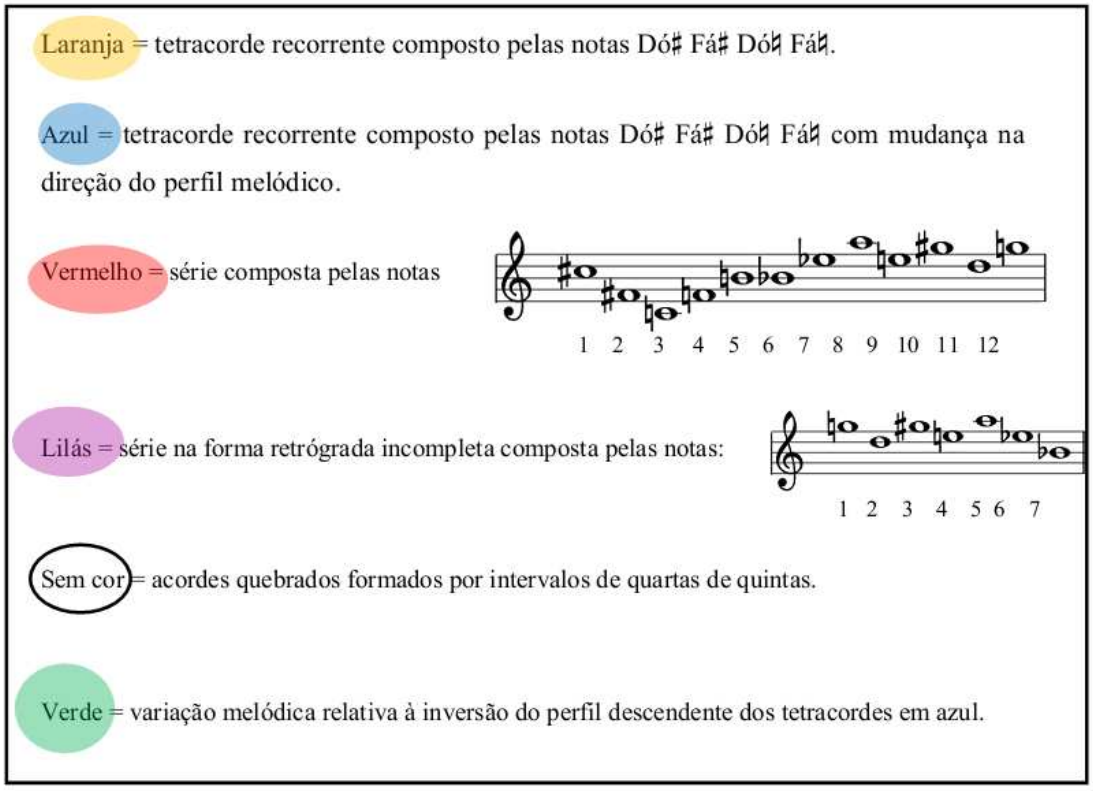


Figura 100 – Demonstração da nova série empregada na **Coda** e de seus principais subconjuntos (c. 192-199). Fonte: Nobre, 1997.

É importante nesta seção trabalhar a independência entre as mãos direita e esquerda do pianista, pois como se trata de uma escrita semicontrapontística tanto os acentos quanto os fraseados motívicos não se coincidem. O fraseado pode ser observado pela figura 91 através das cores, as elipses menores representam os fraseados dos motivos e as maiores os fraseados da série. Note que, às vezes, o final do fraseado de um motivo coincide com o início do fraseado da série, o que é consequência do tipo de escrita semicontrapontística.

Os três tipos de toque, *staccato* (.), *tenuto* (-) e o *marcato* (>), devem ser muito bem definidos no momento do estudo. Com relação à intensidade, o *marcato* é o acento com mais intensidade e o *staccato* o acento com menor intensidade, o *tenuto*, por sua vez deve soar um pouco mais que o staccato e um pouco menos que o marcato. Além da intensidade, o *staccato* tem a particularidade que sua duração é sempre menor que o valor da figura.

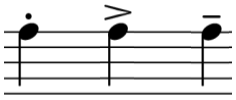
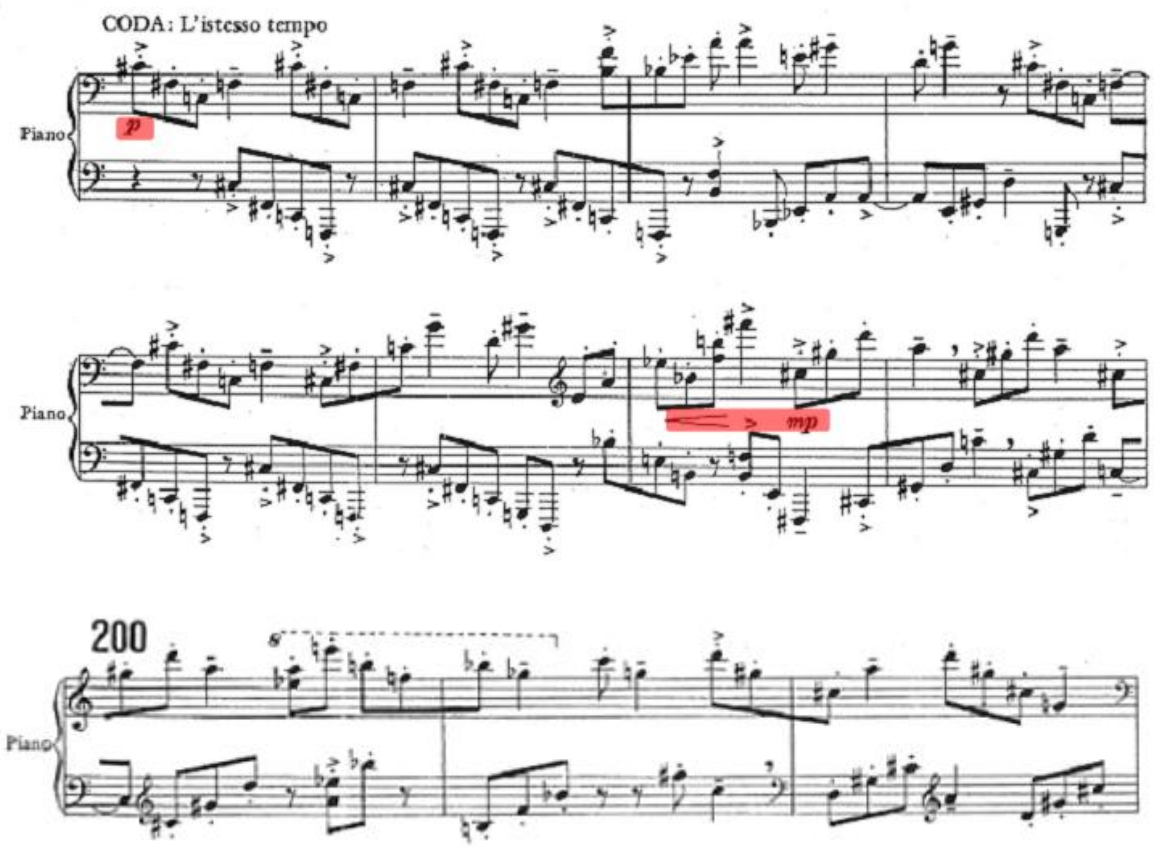


Figura 101 – Três tipos de acentos utilizados na **Parte C-I** da **Coda** (*staccato*, *marcato* e *tenuto*).

A dinâmica da **Parte C-I** é escrita predominantemente em piano (*p*), a partir do compasso 205, o compositor escreve crescendo pouco a pouco (*cresc. poco a poco*) e, este crescendo deve ser construído dentro de 4 compassos para que no compasso 209 alcance a dinâmica fortíssimo (*ff*) que marca o início da **Parte C-II**. Consideramos as indicações de meio piano (*mp*) no compasso 198 e de meio forte (*mf*) nos compassos 203-204 como casos isolados dentro da dinâmica geral em piano (*p*) da **Parte C-I** (Figura 102).



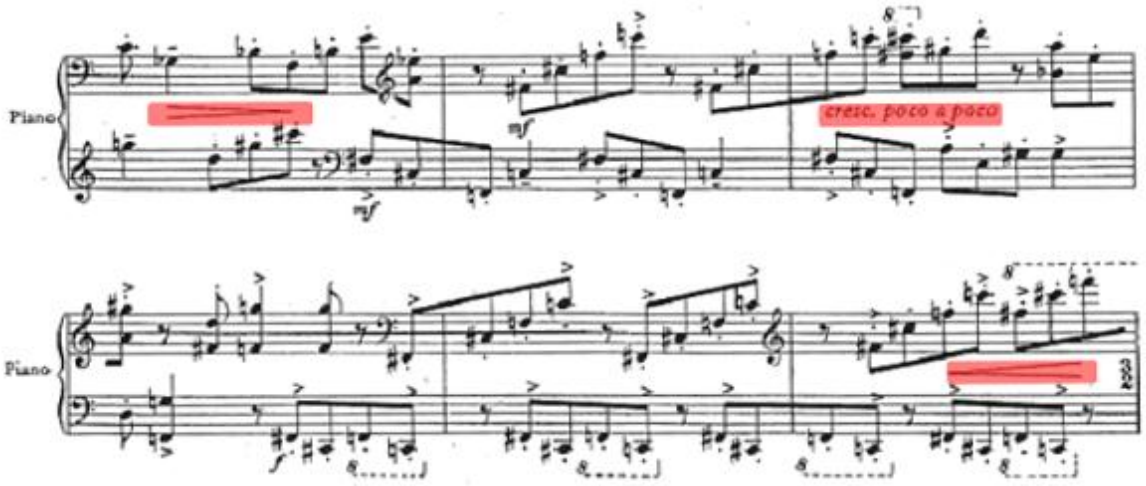


Figura 102 – **Seção C-I** da **Coda** com destaque para as dinâmicas (c.192-208).

Cabe ressaltar que dentro do contexto de cada dinâmica citado acima, para se atingir um equilíbrio de intensidade entre as mãos, o toque da mão direita deve ser um pouco mais intenso que o da mão esquerda, pois, como já dissemos, é natural do piano que o registro grave soe mais que o registro agudo.

O último compasso da **Seção C-I** da **Coda** é escrito em 3/2 e já introduz alguns elementos da **Seção C-II** como a sonoridade em fortíssimo (*ff*) e a textura acordal na mão direita acompanhada por figuras de colcheias escritas em intervalos melódicos de nonas e sétimas pela mão esquerda.

A **Seção C-II** inicia-se no compasso 210, em compasso binário e possui apenas 8 compassos. Essa seção é constituída por duas subpartes similares de 4 compassos cada. No primeiro de cada quatro compassos, o piano apresenta uma variação do motivo básico 1 (c. 210 e c. 214) e nos três compassos seguintes o piano explora um motivo agrupado em três pulsos de colcheias, variante do motivo básico 1, que possui um caráter de piano-percussivo (c. 211-213 e c. 215-217) (Figura 103). Nos compassos 211-213 o grupo de percussão reforça os acentos realizados pela parte do piano gerando uma métrica de 21 colcheias acentuadas em uníssono em grupos de 3+3+3+3+3+3+3 (Figura 103).

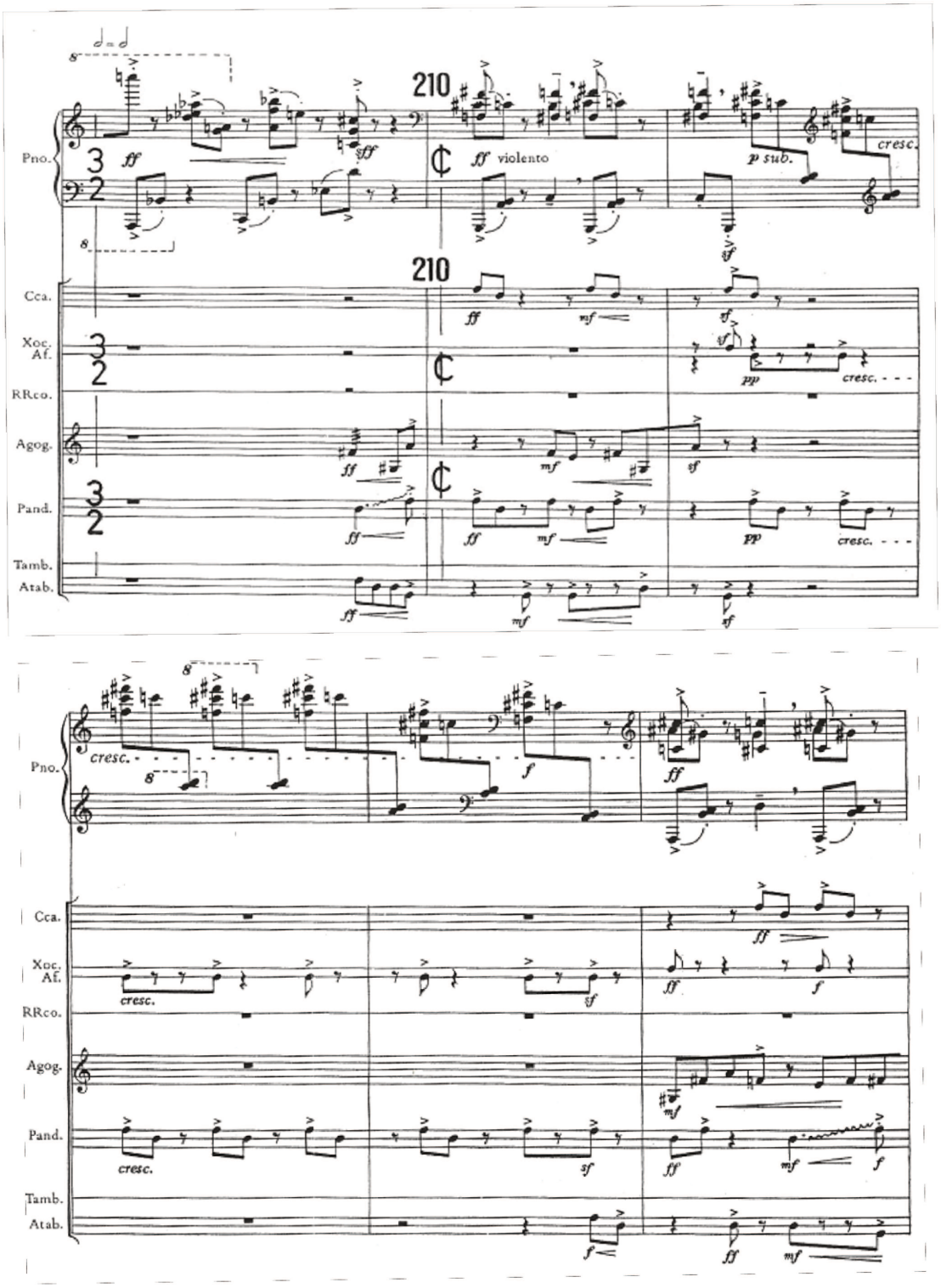


Figura 103 – Fim da **Parte C-I** (c. 209) e início da **Parte C-II** (c.210) da **Coda** (c. 209-214).
Fonte: Nobre, 1997

Recomendamos o uso do pedal direto apenas para realçar a sonoridade em fortíssimo nos compassos 210 e 214, pedalizando apenas nos acentos para não obscurecer a articulação indicada, trata-se do uso do "pedal rítmico" já comentado anteriormente (Figura 104).

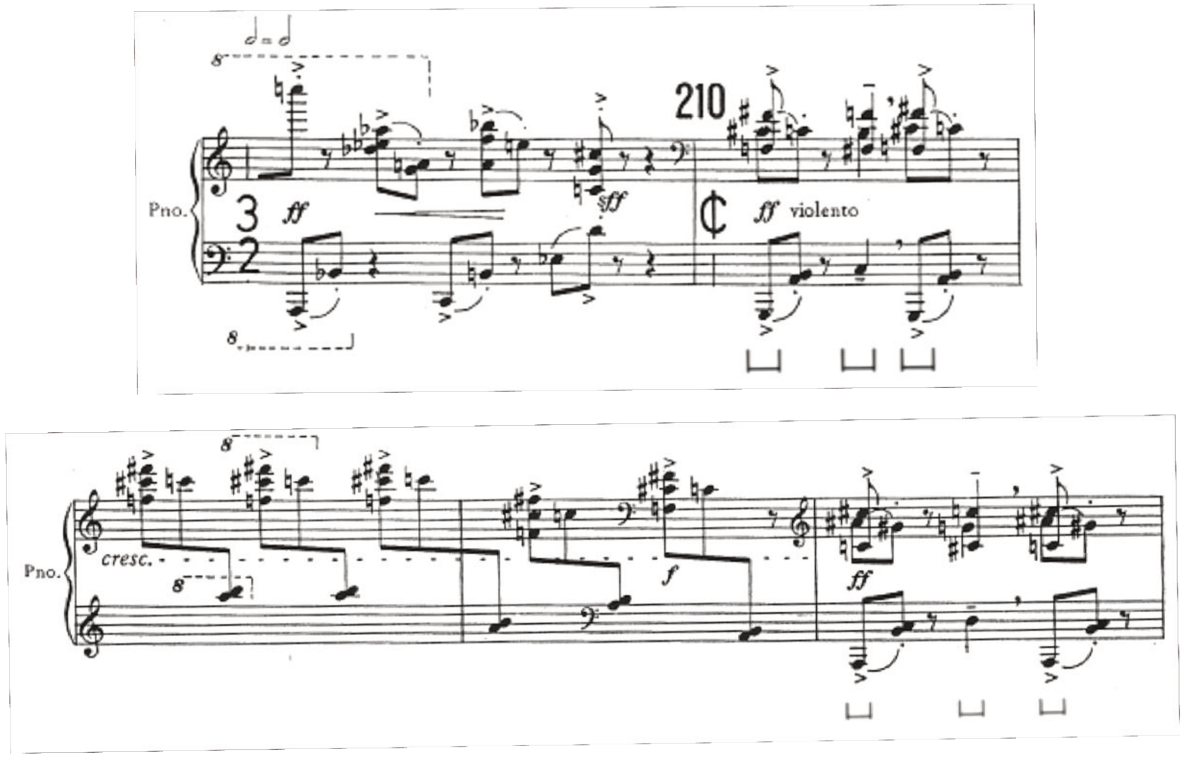


Figura 104 – Sugestão de pedalização para trecho da **Parte C-II** da **Coda** (c. 209-210 acima e 212-214 abaixo)**.** Fonte: Nobre, 1997.

A passagem da **Parte C-II** para a **Parte C-III** ocorre de modo súbito através de uma pausa de semínima com fermata. Enquanto a **Parte C-II** explorou o aspecto percussivo do piano, a **Parte C-III** explora uma escrita típica dos instrumentos de teclas, que é o estilo *tocatta*.

A **Parte C-III** possui 26 compassos (c. 218-243) é escrita em andamento *Più mosso* e, em dinâmica *"piano sempre"*. A escrita pianística caracteriza-se por duas vozes divididas entre as partes das mãos direita e esquerda do pianista, a mão direita realiza um movimento contínuo de colcheias que lembra um estilo de tocata, com perfil melódico baseado na escala cromática, e a mão esquerda, juntamente com os atabaques, realiza um ostinato rítmico sob o padrão 3+3+2 (Figura 105).

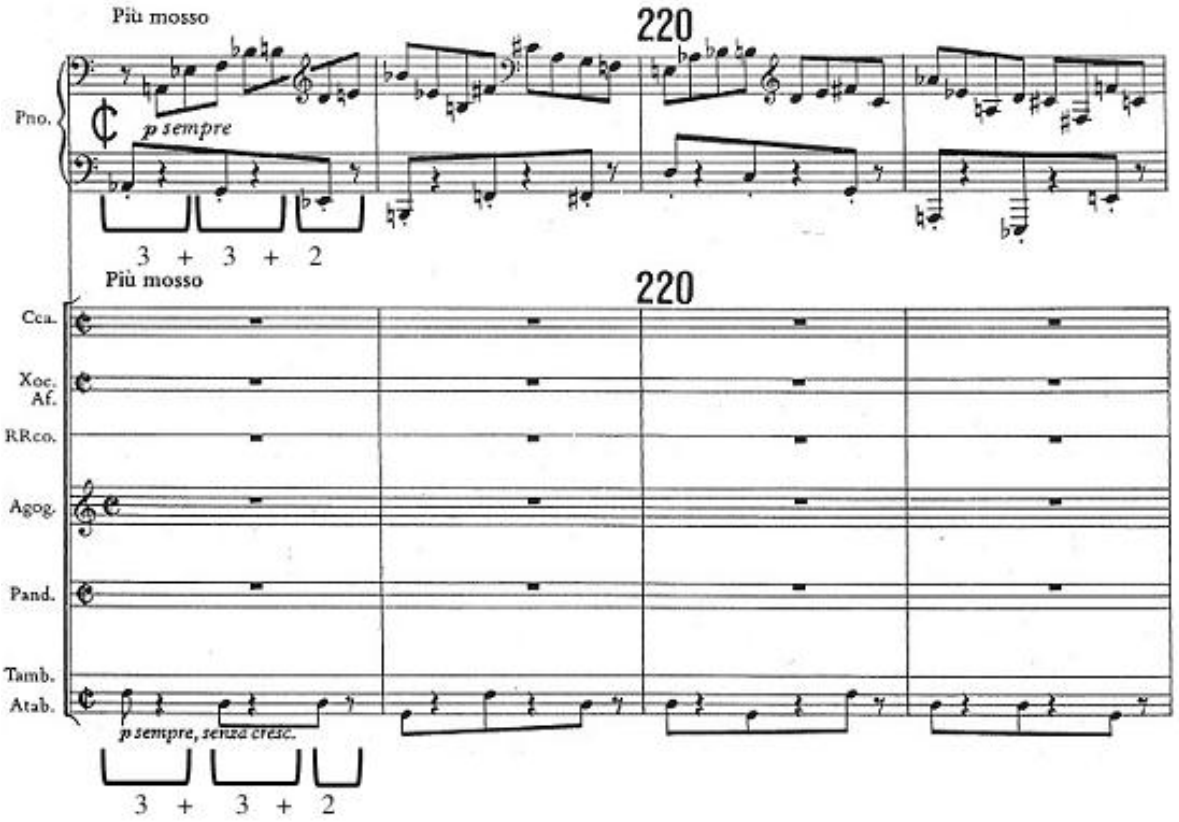


Figura 105 – Início da Parte **C-III** da **Coda** com destaque para o padrão rítmico 3+3+2 na parte da mão esquerda do pianista e dos atabaques. (c. 118-221)**.** Fonte: Nobre, 1997.

Optamos por utilizar o toque *legato* na parte da mão direita do piano pelo tipo de escrita predominantemente por graus conjuntos e em contraste com o toque em *staccato* da mão esquerda.

A passagem da **Parte C-III** para a **Parte C-IV** se dá de forma contínua. A textura a duas vozes da parte do piano na **Parte C-III** dá lugar a uma figuração rítmica de oito colcheias com perfil melódico ascendente na qual a parte da mão esquerda continua tocando os baixos em *staccato* e a mão direita realiza um apoio nas segundas e quintas colcheias de cada compasso, este apoio é resultante das ligaduras empregadas, as quais devem ser realizadas com um único movimento de punho para cada uma delas. Os apoios métricos dos atabaques e do pandeiro se dão juntamente com esse apoio da parte da mão direita do pianista (Figura 106).

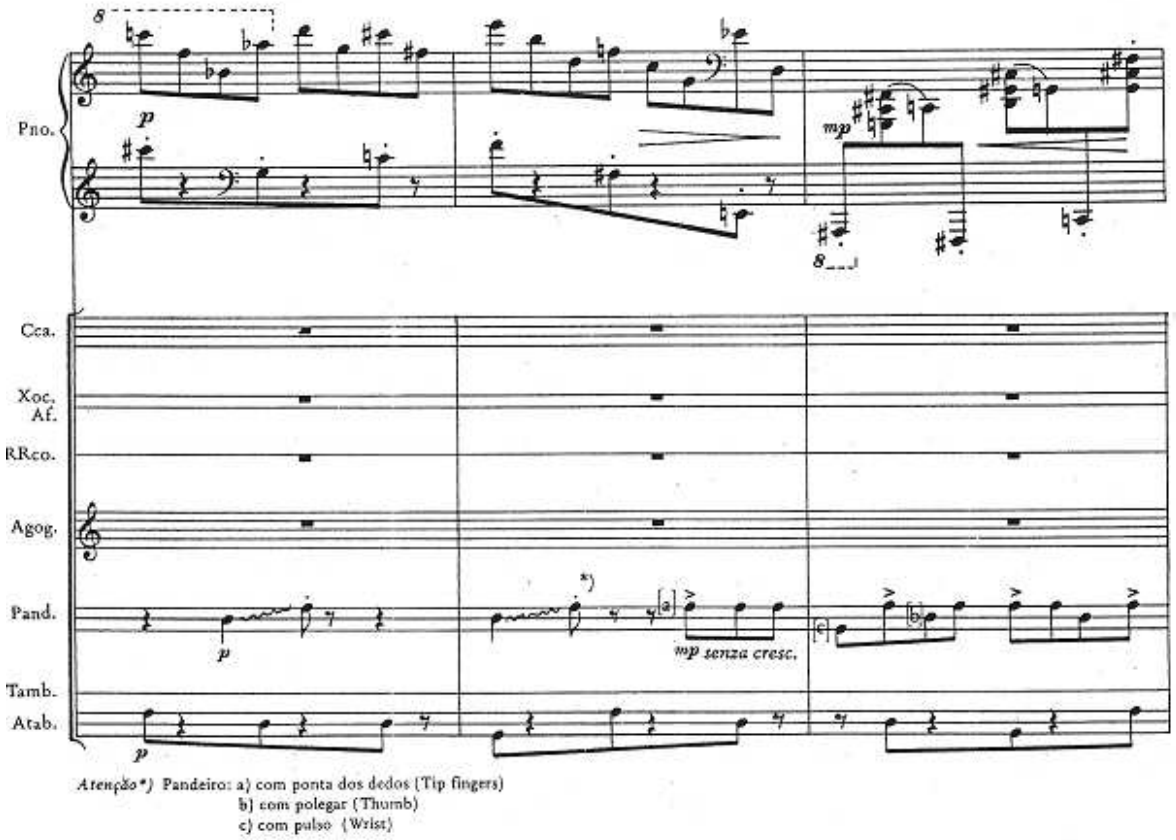


Figura 106 – Compassos 242-244. Fim da **Parte C-III** (c. 243) e início da **Parte C-IV** (c. 244). Mudança no apoio métrico da mão direita da parte do piano e da parte dos atabaques (c. 244). Fonte: Nobre, 1997.

O resultado dos apoios métricos da parte da mão direita do pianista com a parte da percussão cria uma defasagem métrica de uma colcheia no padrão rítmico 3+3+2 que ultrapassa a barra de compasso (Figura 107).

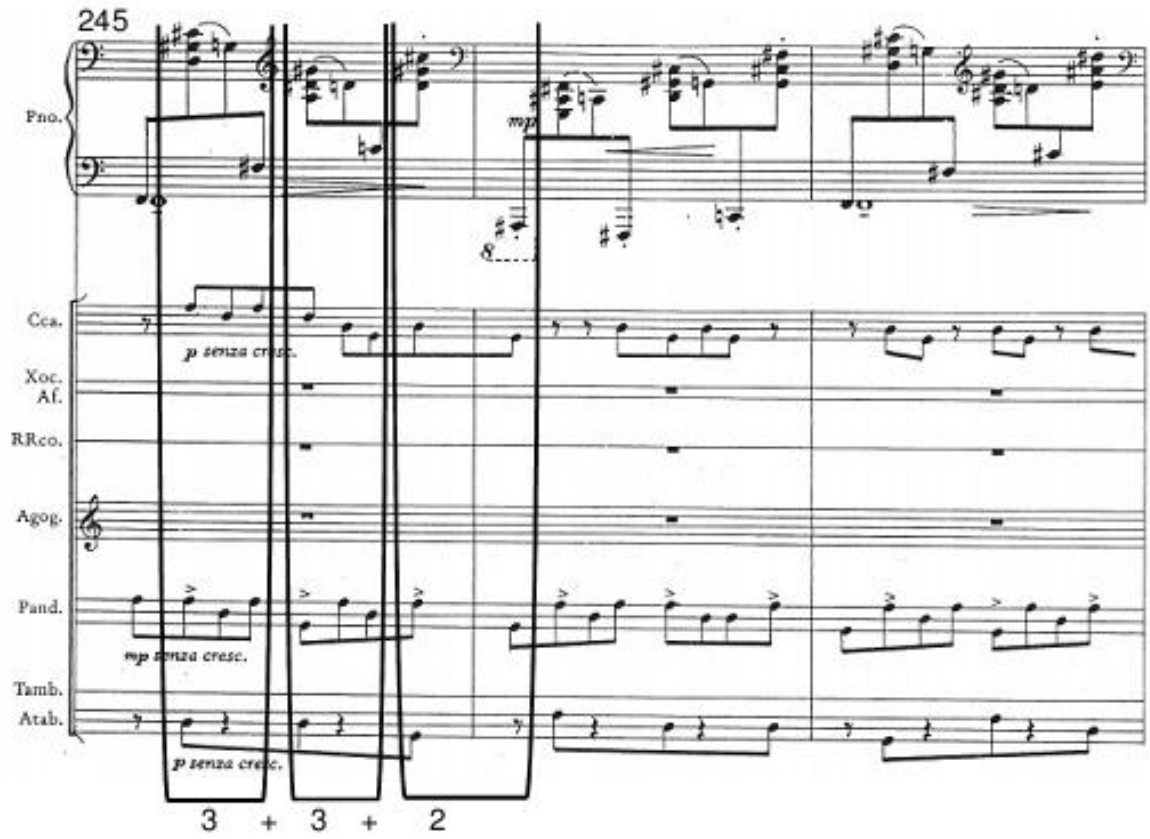


Figura 107 – Deslocamento métrico do padrão rítmico 3+3+2, desconsiderando a barra de compasso (c. 245-247). Fonte: Nobre, 1997.

Este deslocamento métrico do padrão rítmico 3+3+2 que ultrapassa a barra de compasso persiste até o compasso 251. A partir do compasso 252 até o compasso 255, o piano, o afoxé, o pandeiro e os atabaques realizam um novo padrão rítmico contínuo agrupado em 3+3+3 que parte da dinâmica pianíssimo (*pp*) e realiza um crescendo até o fortíssimo (*ff*) no compasso 256 (Figura 108).

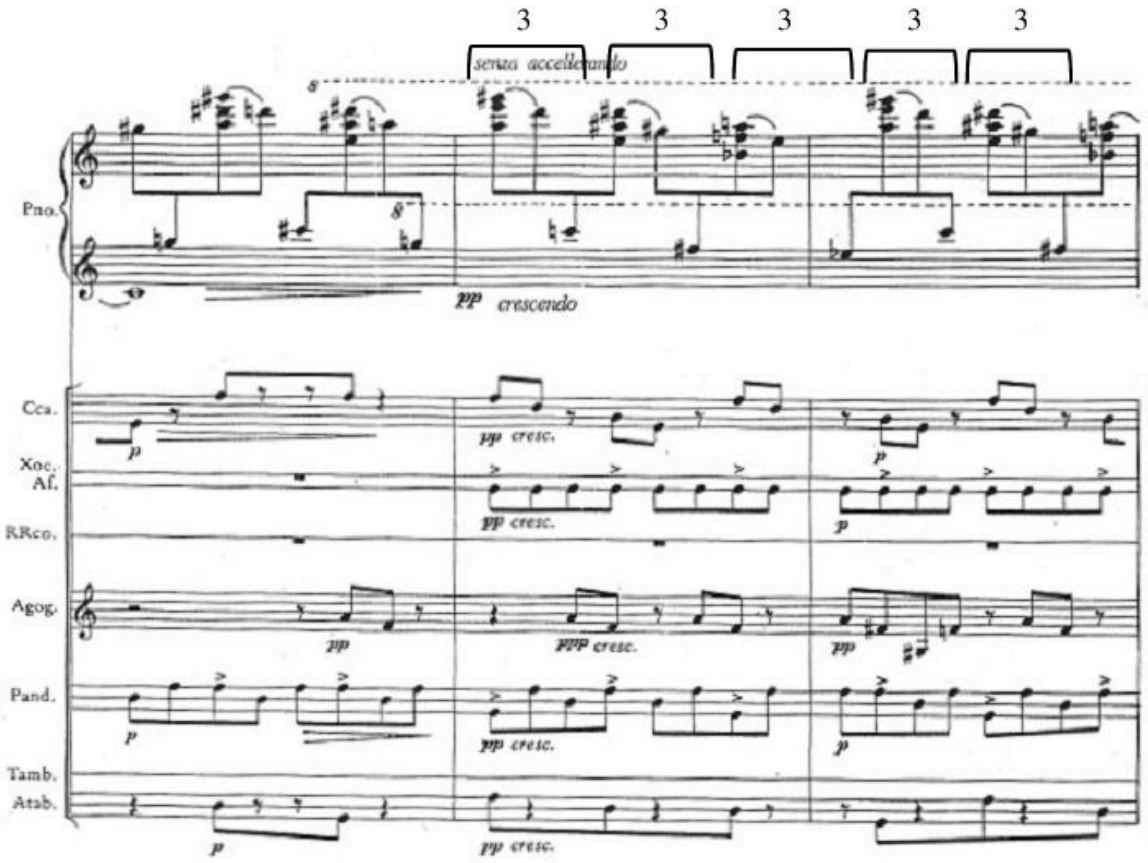


Figura 108 – Compassos 251-253. Padrão rítmico contínuo realizado pela parte do piano, do afoxé, do pandeiro e dos atabaques a partir do compasso 252. Fonte: Nobre, 1997.

Os compassos 256-259 caracterizam-se pela repetição do padrão rítmico agrupado em 3+3+3+3+4, este ritmo repetitivo aliado à dinâmica fortíssimo sempre crescendo (*ff cresc.*) confere um caráter ritualístico ao final da peça.

A partir dos compassos 258 e 259 a parte do piano realiza acordes de quatro e cinco notas formados por intervalos de segundas em dinâmica muito fortíssimo (*fff*) e crescendo muito (*crescendo molto*) (Figura 109).

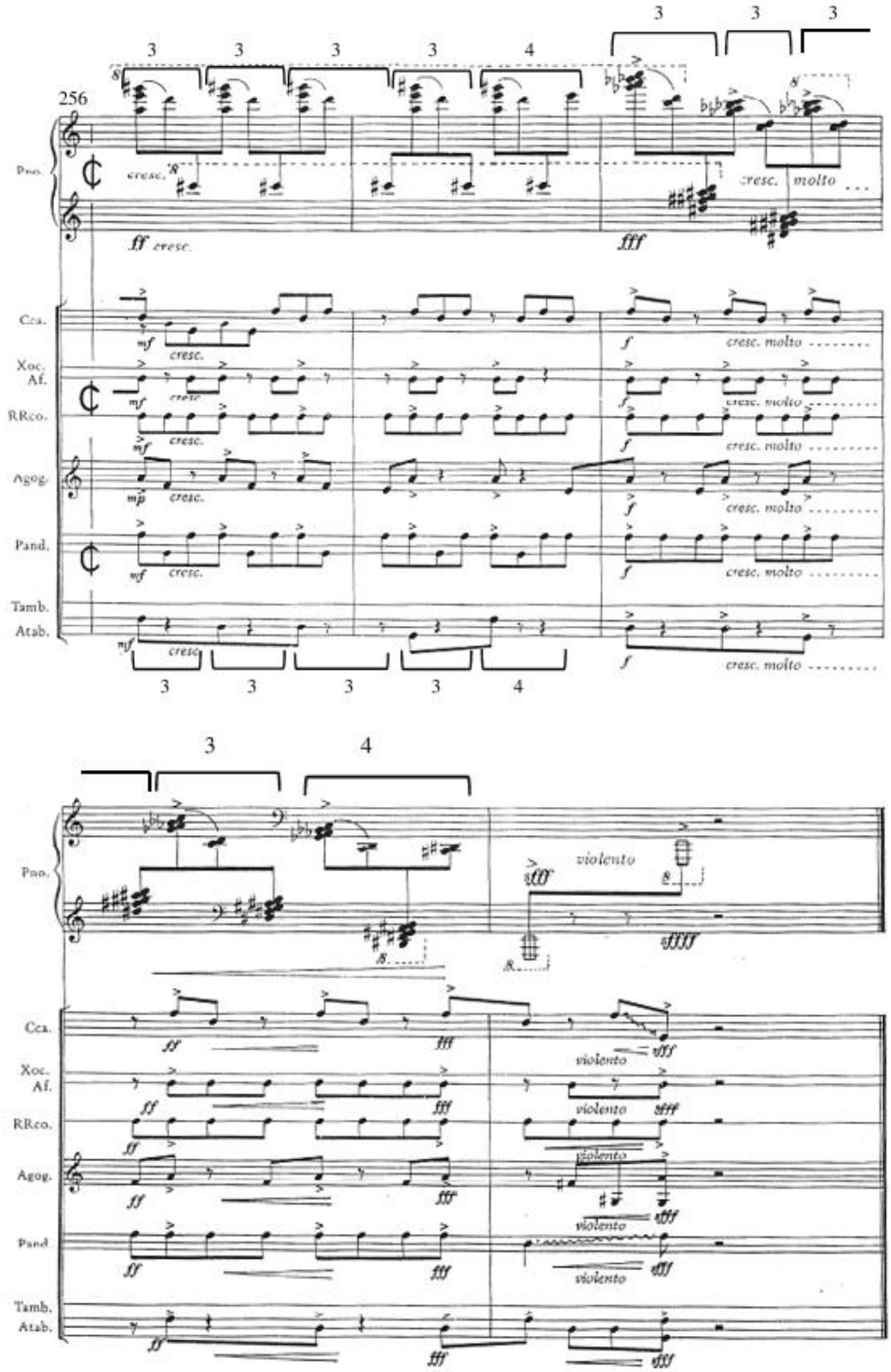


Figura 109 – Compassos finais das *Variações Rítmicas opus 15* (c. 256-260). Fonte: Nobre, 1997.

Essa sonoridade contribui para o adensamento da textura e para o aumento da intensidade sonora, que deve atingir, no compasso final a dinâmica "*sffff violento*" com a qual o ritmo do motivo básico 1, que se caracteriza pelo acento na primeira e quarta colcheia do primeiro tempo, é atacado pelo piano através de cluster diatônicos e pelos instrumentos de percussão num final fortemente conclusivo (Figura 109).

CONCLUSÃO

Apresentamos nesse trabalho um estudo analítico da peça *Variações Rítmicas opus 15* de Marlos Nobre precedido por uma contextualização histórica e cultural do período que antecede a criação dessa peça. Desse modo, visamos reconhecer as características que conferem singularidade a essa obra a fim de contribuir para uma interpretação da mesma.

Segundo LaRue para se avaliar o valor de determinada obra musical há que se considerar quatro pontos: 1) âmbito ou dimensão (o tamanho e os requisitos da obra); 2) considerações históricas; 3) valores objetivos e 4) valores subjetivos (LARUE, 1998, p. 150).

Ao avaliar o primeiro ponto, âmbito ou dimensão, além da questão do tamanho da obra que, segundo informações no site do compositor, tem duração de nove minutos, deve-se considerar como aspecto relevante a questão da complexidade (LARUE, 1998, p. 150).

Do ponto de vista do intérprete, os aspectos mais complexos de *Variações Rítmicas opus 15*, a partir dos dados analisados anteriormente, estão relacionados à vitalidade rítmica, à desenvoltura técnico-pianística e à interação entre o pianista e os percussionistas. Para o ouvinte, podemos supor que o desafio para uma completa compreensão da obra esteja relacionado principalmente com questões relativas à linguagem e estrutura da peça. Como, por exemplo, o modo particular com que o compositor manipula a técnica dodecafônico-serial junto aos aspectos rítmicos da música brasileira, bem como a compreensão do momento histórico que levou Nobre à necessidade dessa fusão entre as duas linguagens, nacional e dodecafônico-serial.

Pianisticamente, as *Variações Rítmicas opus 15* é uma peça complexa que aborda aspectos técnicos como independência de mãos, equalização sonora, controle dinâmico, precisão rítmica, polirritmias, contrastes texturais, constrastes dinâmicos, exploração de ampla tessitura do piano e amplas aberturas da mão. Sabemos que Nobre é um exímio pianista dotado de uma facilidade excepcional, e também que possui uma

estatura alta e mãos grandes, portanto os fatores pianísticos abordados na peça refletem também as características físicas e artísticas do Pianista que é o compositor Marlos Nobre.

Apesar de ser uma peça que atribui certa independência à percussão (sendo que a **Variação VIII** é escrita para percussão solo), a parte do piano apresenta muito mais desafios técnicos, tanto o é que, em 1997 o compositor escreveu uma versão apenas para piano dessa peça. *Variantes e Toccata opus 15a*, consiste praticamente da parte para piano solo das *Variações Rítmicas opus 15* com algumas pequenas modificações[34]. Em e-mail a Gusmão, Nobre comenta sobre a criação da versão:

> Não tenho como dizer o porquê fiz isso, é que me deu vontade, simplesmente isso: um dia eu comecei a tocar somente a parte de piano da obra e gostei tanto que pensei e resolvi: fica bem com o piano solo e assim vai ser, um opus 15a (Gusmão, 2009, p. 36).

Cabe ressaltar que, como a complexidade é um juízo que não está isento de valores subjetivos, estes aspectos levantados estão relacionados à nossa experiência pessoal com a obra.

No contexto histórico-musical brasileiro, *Variações Rítmicas opus 15* não é a primeira peça a apresentar características de fusão entre as linguagens nacional e dodecafônico-serial, como vimos no Capítulo 1, porém, é, sem dúvida inovadora, em relação à sua instrumentação. Entretanto, quando avaliamos a trajetória composicional de Marlos Nobre, identificamos *Variações Rítmicas opus 15* como uma das primeiras peças na qual o compositor explora a linguagem dodecafônico-serial que caracterizou o início de seu segundo período composicional.

Essa peça apresenta a influência de compositores como Webern, o qual influenciou inúmeros jovens compositores do período pós-guerra (SCHWARTZ, GODFREY, 1993, p.43-55), Alberto Ginastera e Ricardo Malipiero.

Com relação à receptividade desta obra entre intérpretes e ouvintes, e até mesmo sobre sua complexidade, vale citar o próprio compositor:

> As pessoas dizem “isso sugere a floresta” - não tem nada a ver com a floresta. Americanos ouvem uma “floresta tropical”. Que diabos é isso? Em sua imaginação, estes sons se parecem com uma floresta tropical. Esta é uma obra

[34] Esta obra foi objeto de estudo do trabalho de Pablo da Silva Gusmão em 2009, ver tópico 1.1 desta dissertação.

> estritamente construída do ponto de vista técnico. Minha principal preocupação é em ser um bom artesão – minha obra tem que ser sólida em termos técnicos. Com ideias, ou então seria simplesmente uma questão de construção. Assim, esta peça de 1963 ainda está no repertório, é tocada na Rússia, por exemplo, e por conjuntos europeus. Maravilhosos! Nunca estive com eles, mas através da partitura, tocaram o que eu estava procurando. Músicos suíços! O compositor torna-se internacional com base na qualidade da escrita. Eu sei que meu trabalho é bem feito, tecnicamente bem feito. Ravel colocava desta forma: "Acima de tudo, eu sou um artesão" (NOBRE, 2007, grifo do autor).

A partir dessa citação, percebemos a importância dada por Nobre à observação atenta do que está na partitura para se alcançar uma boa interpretação de sua obra. É exatamente sobre isso que trata o terceiro ponto de LaRue, a avaliação dos valores objetivos, ou seja, compreender como o compositor controla os aspectos relacionados ao *Som*, à *Harmonia*, à *Melodia*, ao *Ritmo* e ao *Crescimento* visto nos tópicos 4.1, 4.2 e 4.3. LaRue afirma que "muito pouco do pensamento humano pode escapar completamente do ponto de vista pessoal e da influência emocional" e, portanto, ao invés de valores objetivos, seria mais apropriado o termo "valores supostamente objetivos" (LARUE, 1998, p.154).

Para avaliar o controle do compositor sobre os valores objetivos deve-se levar em consideração três aspectos do material musical: unidade, variedade e equilíbrio (LARUE, 1998, p. 156).

Dessa forma podemos destacar nas *Variações Rítmicas opus 15* diversos elementos que contribuem para a unidade da peça, como o motivo básico 1 e o motivo básico 2 que permeiam toda a obra e são manipulados através da variação (como pode ser visto no tópico 4.2), as relações intervalares que se mantêm praticamente invariantes em toda a obra, e a coerência entre a dinâmica e outros elementos como a manipulação harmônica e o tipo de textura. Em todos os momentos em que a textura é pontilhista, a dinâmica varia entre o *p* e o *mf* e a organização harmônica é dodecafônico-serial e, por outro lado, sempre que tem-se uma textura acordal, a dinâmica varia entre *mf* e *ff* e a harmonia é intervalar-atonal.

Entretanto, o elemento que confere maior unidade à peça é o elemento rítmico, e isto fica claro quando o compositor escreve no último compasso da parte do piano o padrão rítmico que caracteriza o motivo básico 1 com *clusters*, ou seja, independentemente

das alturas, das dinâmicas, das texturas e dos timbres empregados a característica rítmica do motivo básico 1, é inconfundível.

Com relação à variedade podemos apontar: as nuances empregadas na dinâmica que se estende do pianísssimo, *pp* (Variação IV) ao fortissíssimo, *fff* (final da Coda); a diversidade timbrística – conferida principalmente pelos instrumentos de percussão, pelo uso de ampla tessitura pianística e pela utilização de diferentes tipos de toque no piano –; e, os tipos de texturas pontilhista, semicontrapontística e acordal. O elemento harmônico é variado a partir dos tipos de manipulação, ora intervalar-atonal, ora dodecafônico-serial e, o elemento rítmico apresenta grande variedade de inflexões – como *accelerando*, *cedendo poco*, *poco ritardando*, *poco mosso* e etc. – e variedade no uso de padrões rítmicos e acentos métricos deslocados.

O equilíbrio entre unidade e variedade pode ser notado principalmente nas variações que mais se distanciam do **Tema** em relação ao caráter, como é o caso das variações II, VI e VII, nas quais uma breve recorrência ao motivo básico 1 ou ao motivo básico 2 logo remete o ouvinte à sensação de unidade novamente.

Além do mais, a ideia de equilíbrio também está relacionada à dualidade entre as linguagens nacional *versus* dodecafônico-serial. A necessidade de equilíbrio entre estas duas linguagens está intimamente relacionada ao contexto histórico-composicional de Nobre que, como vimos, teve em sua formação a experiência de vivenciar os dois lados destas correntes composicionais antagônicas.

Já em relação ao valor subjetivo, LaRue aponta três aspectos a serem observados: o registro emocional, a intensidade emocional e o caráter de atração (LARUE, 1998, p.167). Os dois primeiros aspectos estão inter-relacionados e podem ser respondidos através das perguntas: "quais são as diferenças de caráteres? Os caráteres são muito intensos?" (LARUE, 1998, p. 168).

Observada sobre essa perspectiva, *Variações Rítmicas opus 15* apresenta dois caráteres contrastantes principais, *veemente-violento* e *calmo e rubato* (os demais são apenas variações destes) e, em todos os momentos são empregados com intensidade, o que pode ser verificado através da diversidade de dinâmicas empregadas. Já com relação ao caráter de atração que, segundo LaRue está relacionado à popularidade que certa obra

alcança, a única informação de que dispomos é relativa às gravações e às performances já realizadas da obra, as quais constam descritas no tópico 1.4.3.

Através deste trabalho pudemos entrar em contato com o contexto histórico-cultural de criação das *Variações Rítmicas opus 15* e perceber as influências desse na obra estudada, tal reflexão foi exposta no Capítulo 1 desta dissertação.

No Capítulo 2 discorremos sobre a metodologia utilizada no estudo analítico e nas sugestões de execução para o pianista, bem como definimos alguns termos que foram recorrentes no Capítulo 4.

No Capítulo 3 apresentamos uma síntese da linha que direciona nossas escolhas e sugestões técnico-interpretativas presentes no Capítulo 4.

Percebemos pelo exposto no Capítulo 4, referente ao estudo analítico e à sugestão de execução para o pianista que nem todos os aspectos que possuem importância analítica são fatores que afetam diretamente o processo de execução da peça. Por exemplo, a identificação da organização e da manipulação serial possui relevante importância analítica, mas em nada contribui para a escolha do tipo de toque, ou para a definição de fraseados ou para o tipo de pedalização, ou sobre o tipo de equalização sonora adequada para se tocar determinados trechos musicais. Por outro lado, o estudo atento sobre os tipos de texturas, dinâmicas, ritmos e articulações empregados pelo compositor em determinados trechos comprometem diretamente as escolhas relativas à execução musical.

Entretanto, mesmo alguns dados que apresentam maior importância analítica contribuíram de alguma forma para a execução musical, como por exemplo, para a fixação racional[35] do trecho analisado na memória do pianista.

Desse modo, concluímos que trabalhos que enfoquem a execução musical a partir da análise musical podem ampliar as possibilidades de compreensão do estilo de determinada obra, enriquecendo assim, a experiência emocional do intérprete, e também do ouvinte e, consequentemente contribuindo para a qualidade de execução da obra estudada.

[35] Por racional entendemos um tipo de memória que ajuda a firmar o significado e a estrutura da composição. Maiores informações ver: KAPLAN, 1987, p.70.

REFERÊNCIAS*

ALVES, A. S.; MARTIN, M. M. Fusão estilística nas Variações Rítmicas Opus 15 de Marlos Nobre. In: Performa´11 Encontros de investigação em Performance, 11., 2011, Aveiro. **Anais...** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. p. 1-15.

ANDRADE, M. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica, 1972.

APPLEBY, D. P. **The Music of Brasil.** Austin: University of Texas Press, 1989.

_____. El sonido del realismo mágico (review). **Latin American Music Review**, [S.l.], v. 28, n. 1, 150-151, Spring/Summer 2007.

ARAÚJO, I. V. **The Musical Language of Marlos Nobre Through His Orchestral Works**. 2007. 200 f. Tese (Doctor of Musical Philosophy) – Graduate School, University of Florida, Gainesville. 2007.

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado.** Tradutor: Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BARANCOSKI, I. **The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language: The Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre.** 1997. 157 f. Tese (Doctor of Musical Arts with a Major in Performance) – Faculty of the School of Music, University of Arizona, Tucson. 1997.

BARK, J. M. M. **Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas op. 74 - estudo analítico e interpretativo-.** 2006. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

CAVINI, M. P. As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu. **Revista Opus**, Goiânia, v. 14, n.1, 25-49, jun. 2008.

CERQUEIRA, D. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **Revista Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, 105-124, dez. 2009.

COPE, D. **New Directions in Music.** Long Grove: Waveland Press, 2001.

COPLAND, A. **Como ouvir (e entender) música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Editora Artenova S.A., 1974.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CORKER-NOBRE, M. L. Sonâncias III, Opus 49 de Marlos Nobre. **Latin American Music Review**, Austin, v. 15, n. 2, 226-243, 1994.

FERRAZ, R. G. C. **Ciclos Nordestinos 1, 2 e 3 para piano de Marlos Nobre: uma abordagem analítico-interpretativa.** 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2007.

FINK, S. **Mastering Piano Technique:** a Guide for Students, Teachers, and Performers. New Jersey: Amadeus Press, 1992.

FREITAS, S. **Marlos Nobre – Sonata para piano sobre tema de Bela Bartók op. 45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual.** 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

FRUNGILLO, M. **Mapa de Ritmos do Brasil**. 192f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo, 2003.

_____. **Dicionário de Percussão.** Editora Unesp, 2003.

GORDON, S. **A History of Keyboard Literature**: Music for the Piano and Its Forerunners. New York: Schirmer Books, 1996.

GREBE, M. E. Ukrinmakrinkrin. **Revista Musical Chilena**, Santiago de Chile, v. 33, n. 148, 48-57, 1979.

GUSMÃO, P. S. **A Synthesis of Modern and Brazilian Elements: An Investigation of Variantes e Toccata Opus 15a by Marlos Nobre**. 2009. 87 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – Faculty of The Graduate School, The University of North Carolina, Grensboro. 2009.

HASHIMOTO, F. A. A. **Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil.** 2003. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

KAPLAN, J. A. **Teoria da aprendizagem pianística**. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KATER, C. **Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.** Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Tonal Harmony,** with an introduction to twentieth-century music. McGraw-Hill: New York, 2009.

LACERDA, O. Meu professor Camargo Guarnieri. **O tempo e a música**. São Paulo: Funarte. p.57-71, 2001.

LARUE, J. **Análisis del estilo musical.** [S.l.]: Universitaria, 1998.

LEIMER, Karl - GIESEKING, Walter. **Como devemos estudar Piano**. Tradução de Tatiana Braunwieser. São Paulo: Edição "A melodia", 1931.

LESTER, J. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music.** New York: W. W. Norton & Company, 1989.

MACHADO, S. G. **An Examination of Selected Piano Works by Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez and Marlos Nobre Using the Corresponding Brazilian Dances as a Guide to Their Performance.** 2006. 98 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – Faculty of the School of Music, University of Arizona, Tucson. 2006.

MARCO, T. **Marlos Nobre – El sonido del realismo mágico**. Premio Tomás Luis de Victoria 2005. Madrid: Fundación Autor, 2006.

MARTIN, M. M.; ALVES, A. S. Fundamentos da Escola Pianística de Isabelle Vengerova. In: Congreso Internacional de Piano, 1., 2010, Buenos Aires. **Anais…** Buenos Aires: Copyright Escuelas Pianísticas, 2010, p. 276-282.

MESSIAEN, O. **The Technique of my Musical Language.** Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

NEUHAUS, H. **The Art of Piano Playing.** London: Kahn & Averill, 1993.

NEVES, J. M. **Música contemporânea brasileira.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NEVES, N. **A Comprehensive Analysis of Jazz Elements in Marlos Nobre's Piano Music Through Selected Works.** 2007. 155 f. Tese (Doctor of Musical Arts) –Faculty of The Graduate College, University of Nebraska, Lincoln. 2007.

NOBRE, M. Nueve Preguntas a Marlos Nobre: entrevista. [out./dez. de 1979] Cidade de Chile: **Revista Musical Chilena**, [S.l.], v. 33, n. 148, 37-47, 1979.

_____. A música forte de Marlos Nobre: entrevista. [21 de agosto, 2006]. **Opinião e Notícia.** Entrevista concedida a Clóvis Marques. Disponível em: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/musica/a-musica-forte-de-marlos-nobre/>, Acesso em: 12 de novembro de 2011.

_____. An interview with Marlos Nobre. [junho de 2007]. **Música Brasileira.** Entrevista concedida a Tom Moore. Disponível em: <http://musicabrasileira.org/marlosnobre/>, Acesso em 15 de agosto de 2010.

_____. **Marlos Nobre**. [on-line] Disponível em: <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/ >.

_____. **Compositores Brasileiros**: Ciclo Marlos Nobre na Rádio MEC – Obras para percussão: Rhythmetron, Sonâncias I e Sonâncias III. Rádio MEC FM (98,9 Mhz), domingo, 22 horas, 15/07/07, 1CD.

_____. **Compositores Brasileiros:** Ciclo Marlos Nobre na Rádio MEC – Obras para piano e orquestra (1): Concertino/Divertimento e Desafio VII. **Rádio MEC FM (98,9Mhz)**, domingo, 22 horas, 08/06/07, 1CD.

_____. **Compositores analisam sua própria obra.** Marlos Nobre, Tango para piano, Opus 61. Cadernos de Estudo - Análise Musical Nº4 - Abril 1991. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_4/tango.htm>. Acesso em: 28/01/2011.

_____. E-mail à autora, 2011-2012.

_____. **Variações Rítmicas para piano e percussão típica brasileira Opus 15**. Rio de Janeiro, Marlos Nobre Edition, 1997. 1 partitura, (36p.). Partitura completa.

OLIVEIRA, J. P. P. **Teoria Analítica da Música do Século XX.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

OTSUKA, M. *Marlos Nobre:* **Aspectos motívicos em duas peças para piano: Sonata Breve, opus 24 (1966/2000) e Tango, opus 61 (1984).** 2008. 291 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008.

PEREIRA, A. S. **Ensino moderno de piano.** São Paulo: Ricordi, 1933 .

POZZI, L. G. **Harry Crowl: Marinas Para Piano** – Aspectos da Construção da Performance nas Peças 'Guaratuba e Antonina', 'Cabo da Roca' e 'Piran e Portoroz'. 2011. 118 f. Dissertação. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

RICHERME, C. **A Técnica Pianística: Uma Abordagem Científica.** São João da Boa Vista, SP: Air Musical Editora, 1996.

SALLES, P. de T. **Aberturas e impasses:** o pós-moderno na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste. **Revista *PerMusi***, v. 7, 37-51, Belo Horizonte, jan./jun., 2003.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SCARAMBONE, B. **The Piano Works of Marlos Nobre.** 2006. 151 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – The Faculty of de Moores School of Music, University of Houston, Houston. 2006.

SCHICK, R. D. **The Vengerova System of Piano Playing.** University Park: Pennsylvania State University, 1982**.**

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical.** Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

SCHWARTZ, E.; GODFREY, D. **Music Since 1945**: issues, materials and literature. New York: Schirmer Books, 1993.

SILVA, E. J. U. F. **Três Sonatas contemporâneas brasileiras para piano: Estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório.** 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

SIMMS, B. R. **Music of The Twentieth Century**: Style and Structure. New York: Schirmer Books, 1995.

STRAUS, J. N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

TUREK, R. **The elements of music: concept and applications**, vol. II. New York: Ed.:The McGraw-Hill, 1996.

VETROMILLA, C. A Suíte Para Violão de César Guerra-Peixe e as Vanguardas de '40 e 50'. **Cadernos do Colóquio.** UNIRIO, 41-48, dez. 2001.

WHITE, J. **Comprehensive musical analysis.** Metuchen: The Scarecrow Press, 1994.

WEISS-SANTOS, K. S. **A peça concatenação nº162 do Ludus Brasiliensis de Ernst Widmer: uma proposta de análise musical.** 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

ANEXO

PARTITURA
VARIAÇÕES RÍTMICAS OPUS 15

MARLOS NOBRE

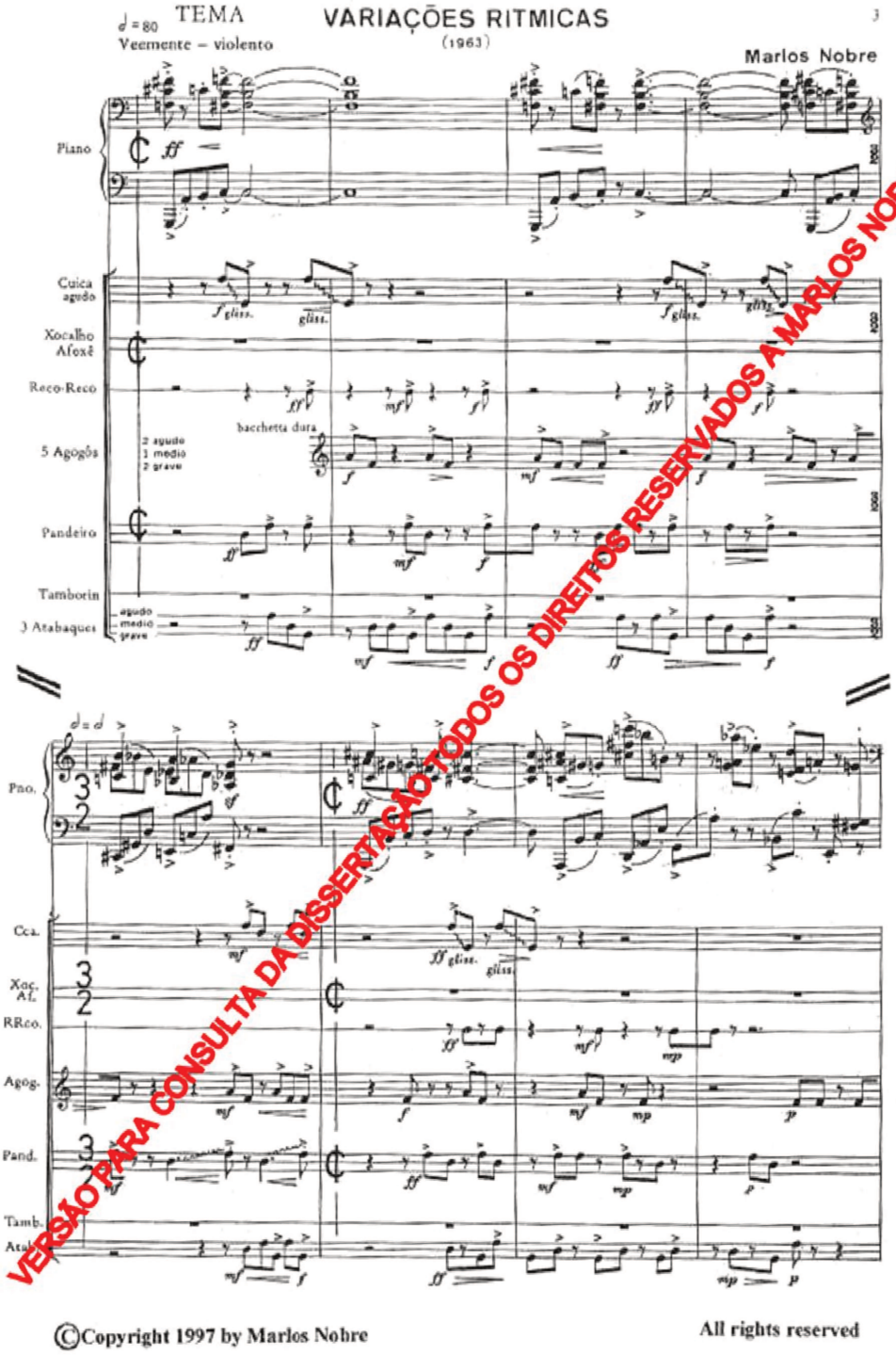
VARIAÇÕES RÍTMICAS

para piano e percusão típica brasileira

Opus 15

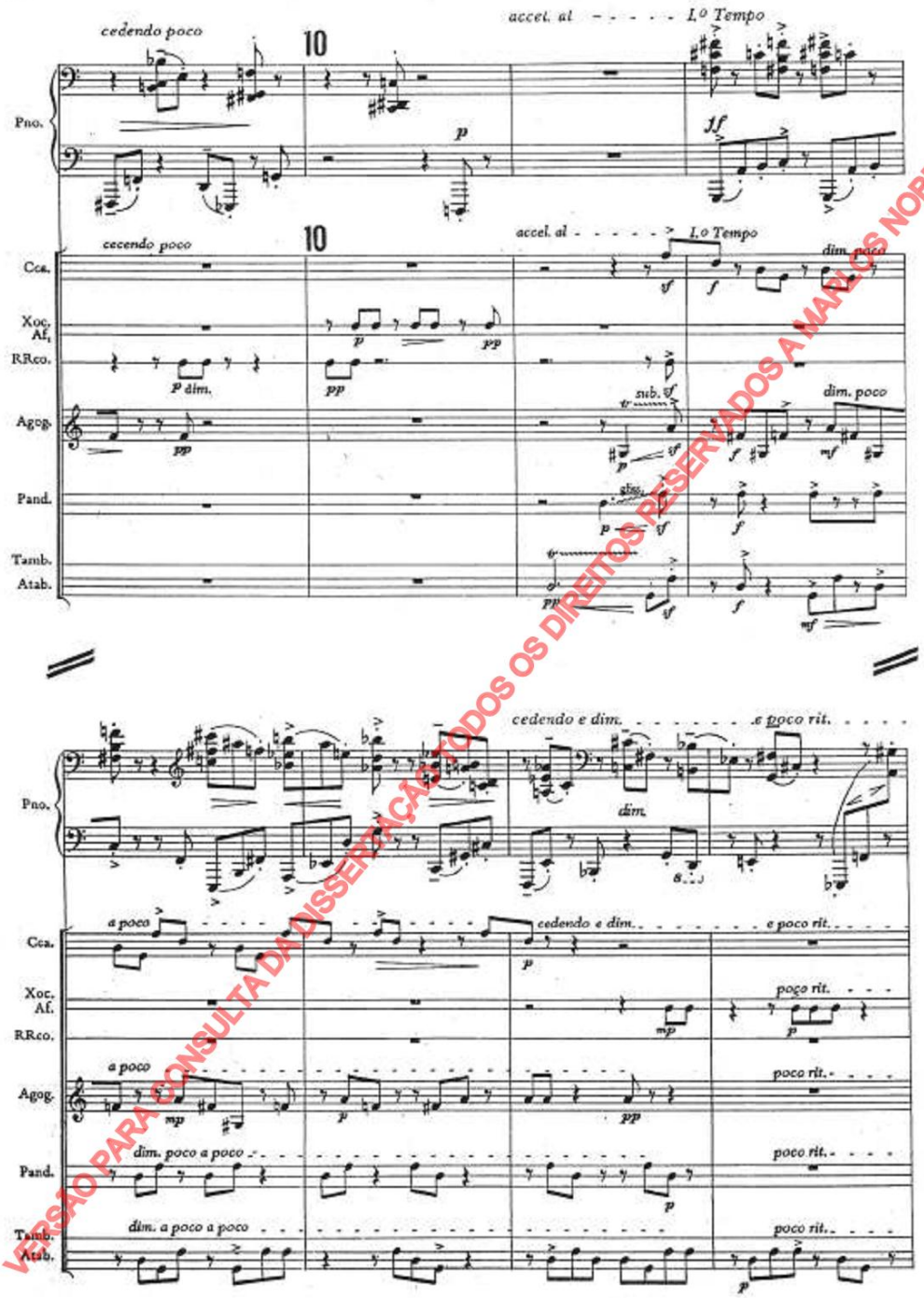
Marlos Nobre Edition

VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

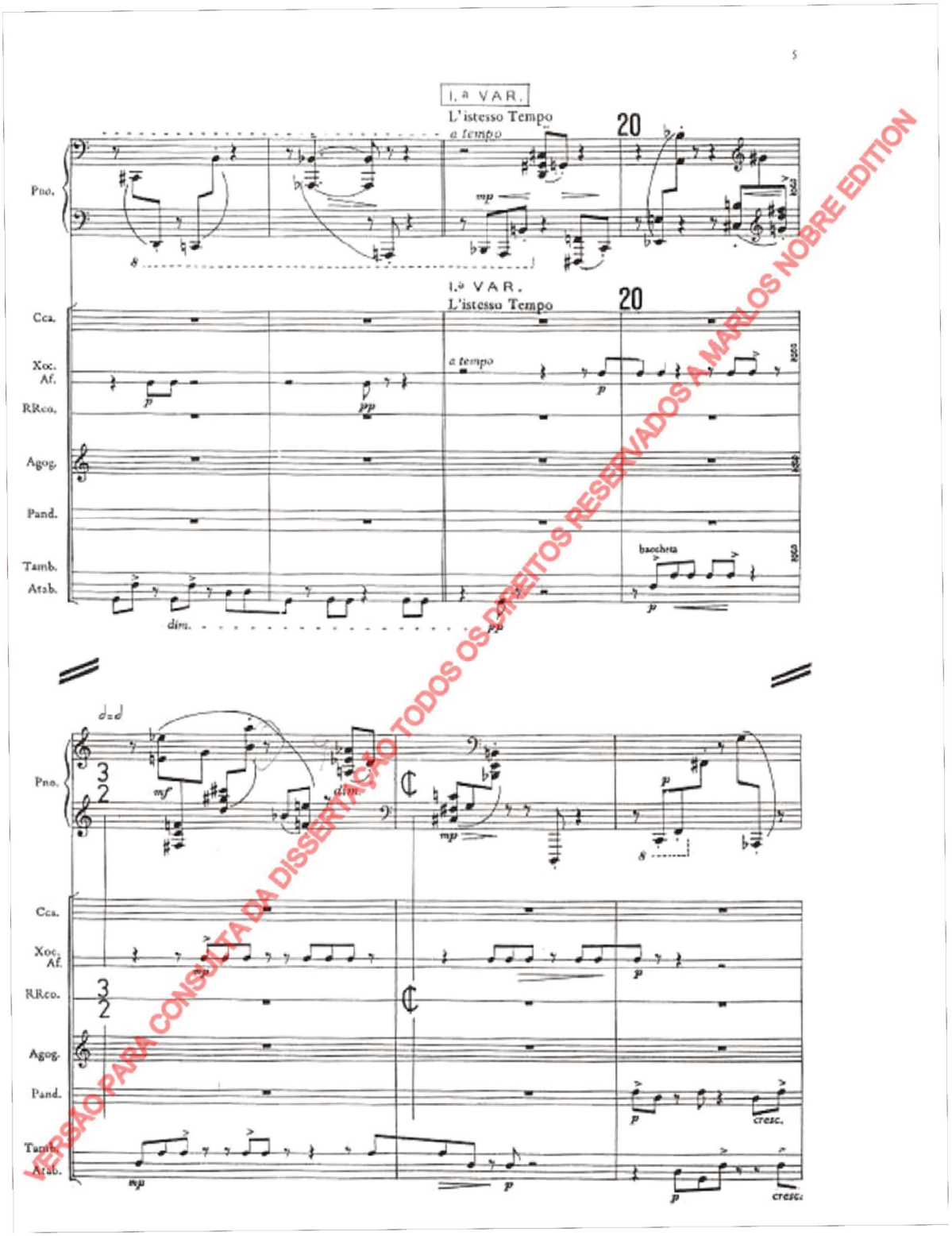


VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

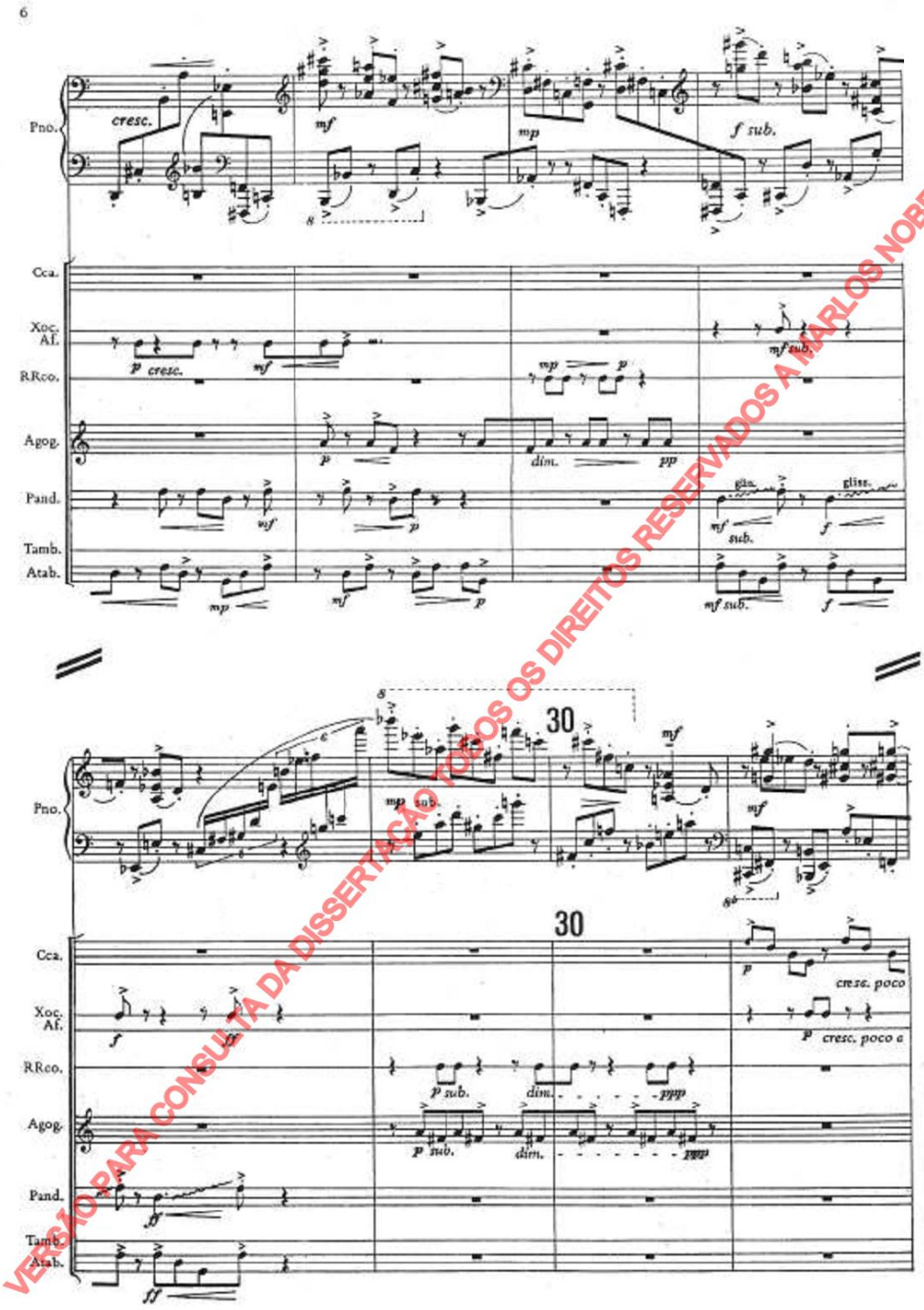
©Copyright 1997 by Marlos Nobre All rights reserved



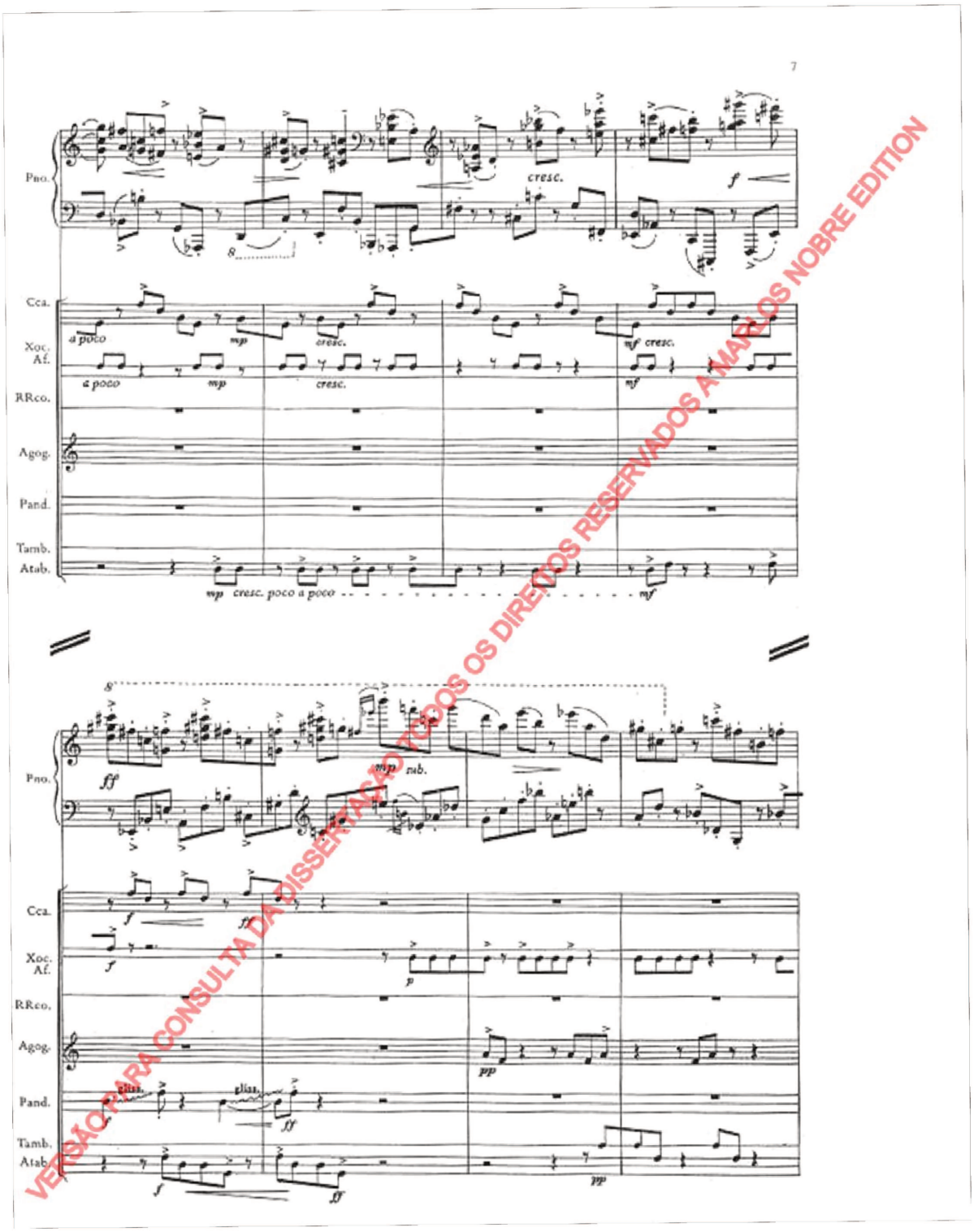
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO - TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



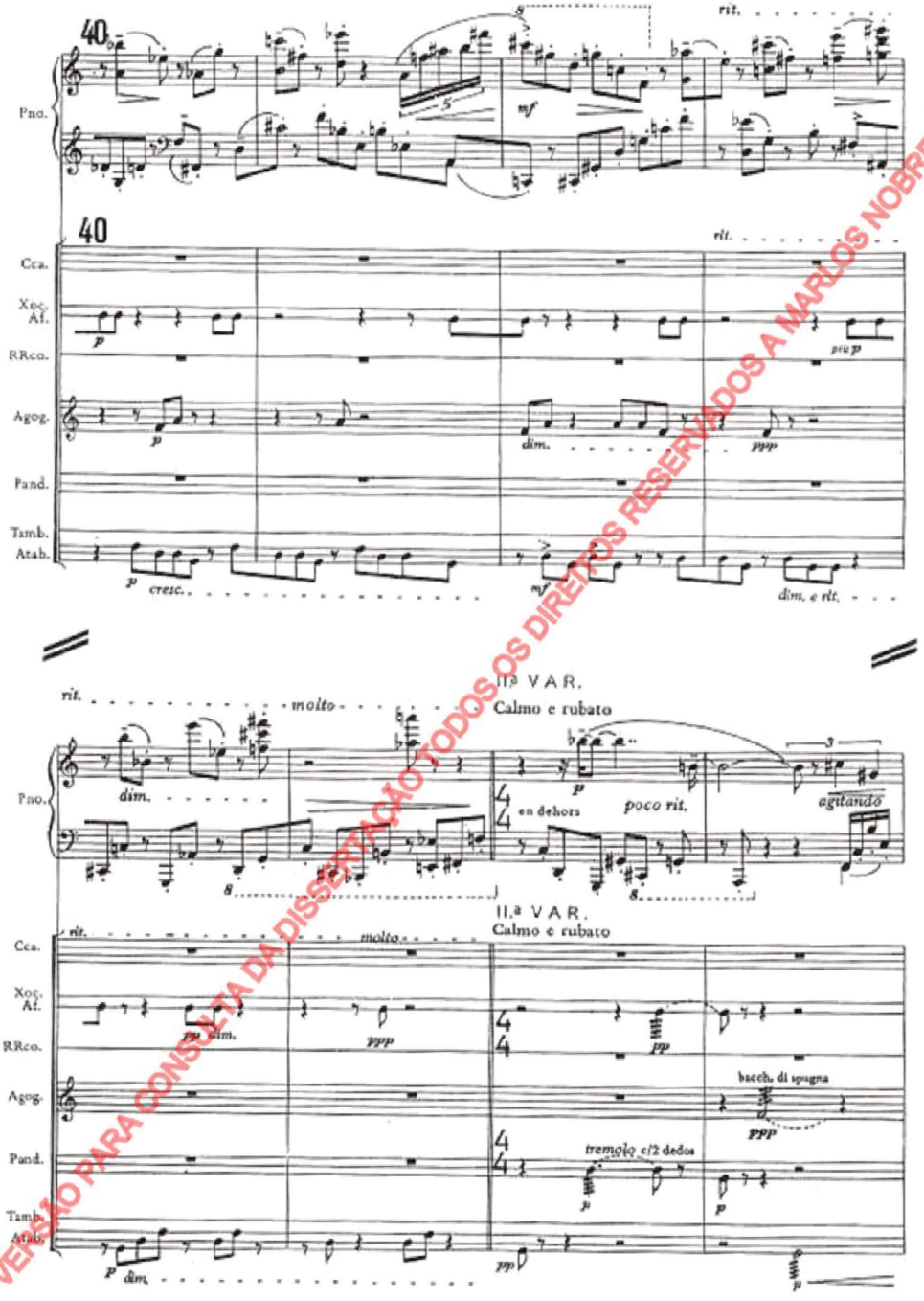
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À MARLOS NOBRE EDITION



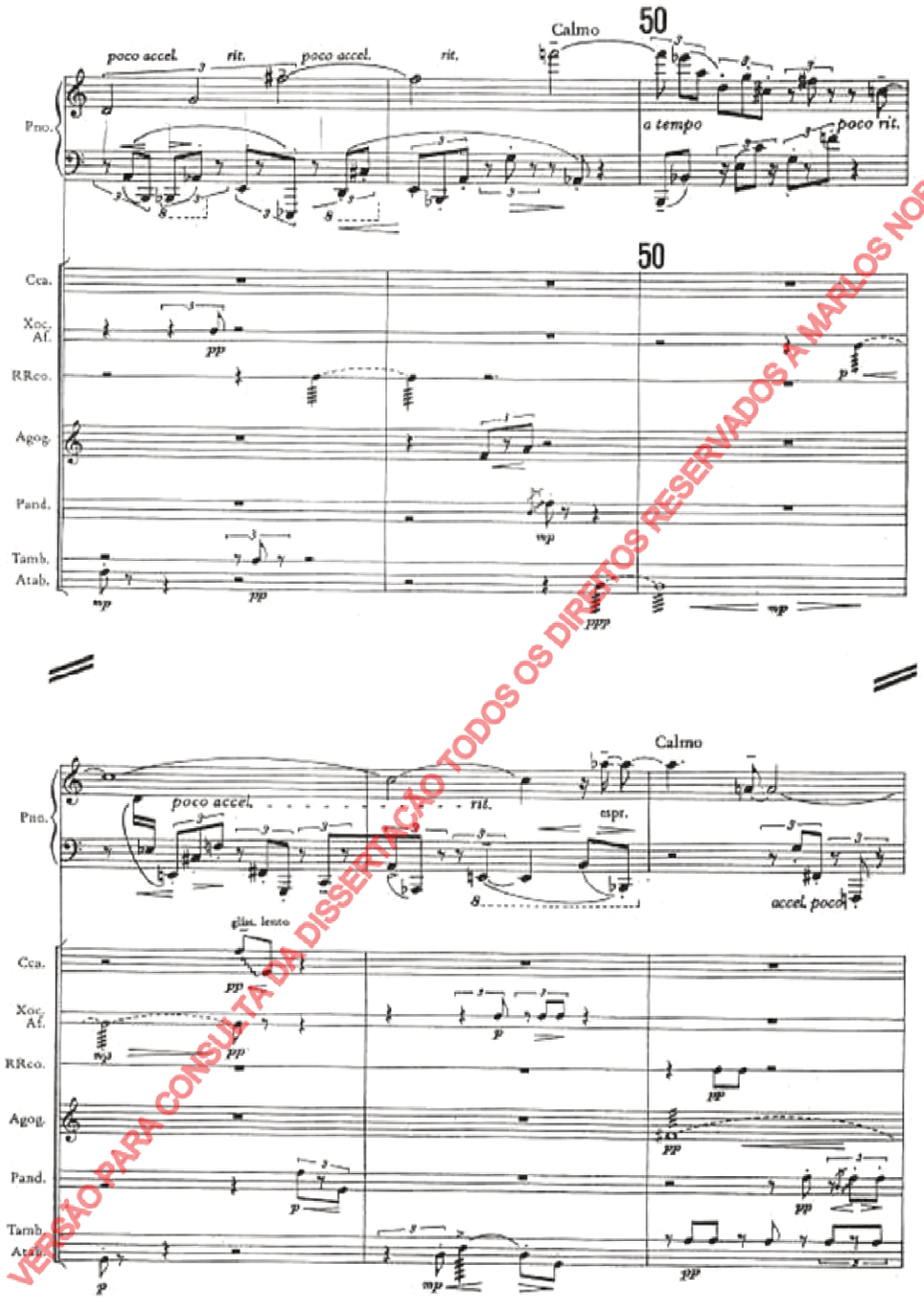
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO | TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



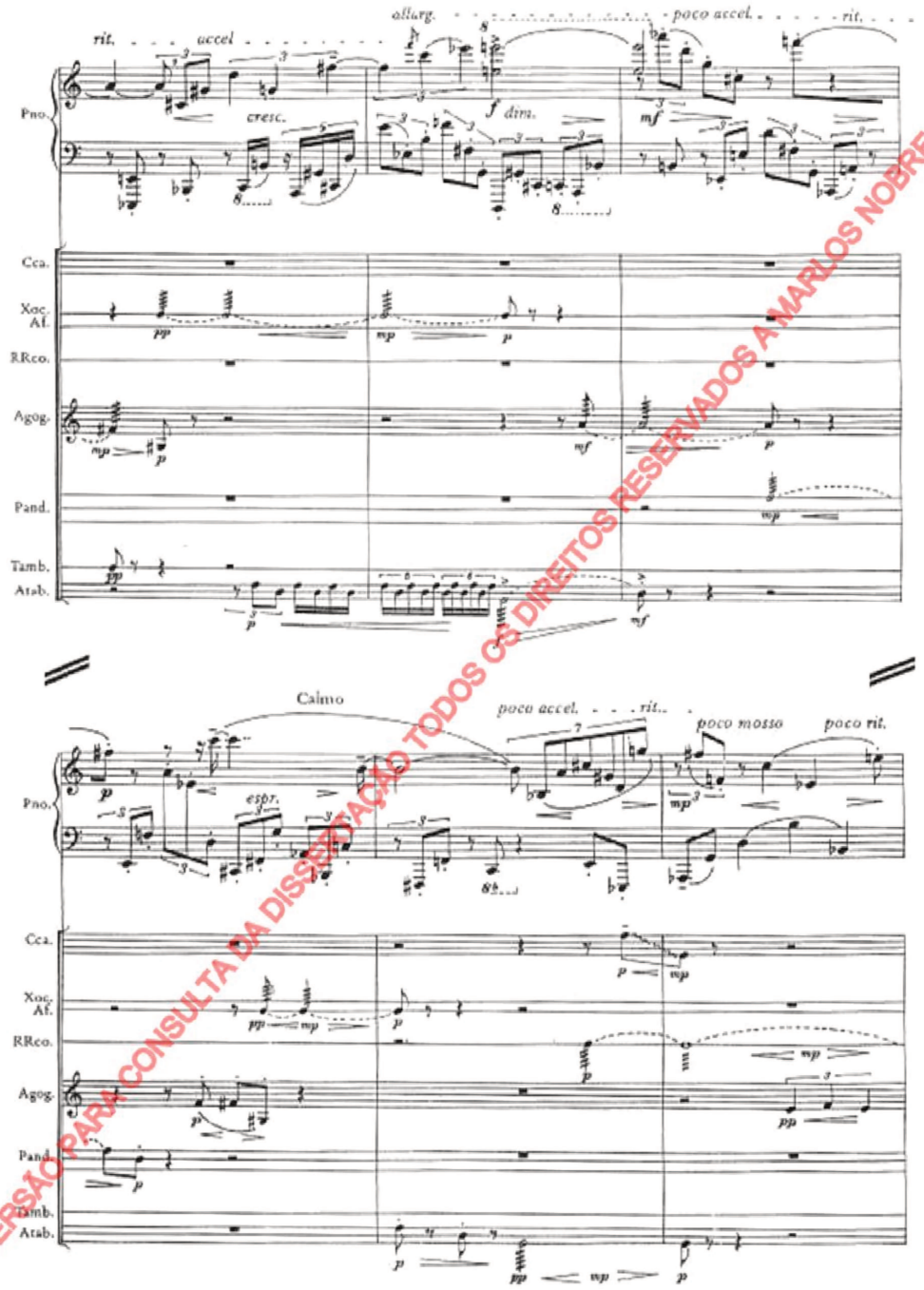
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



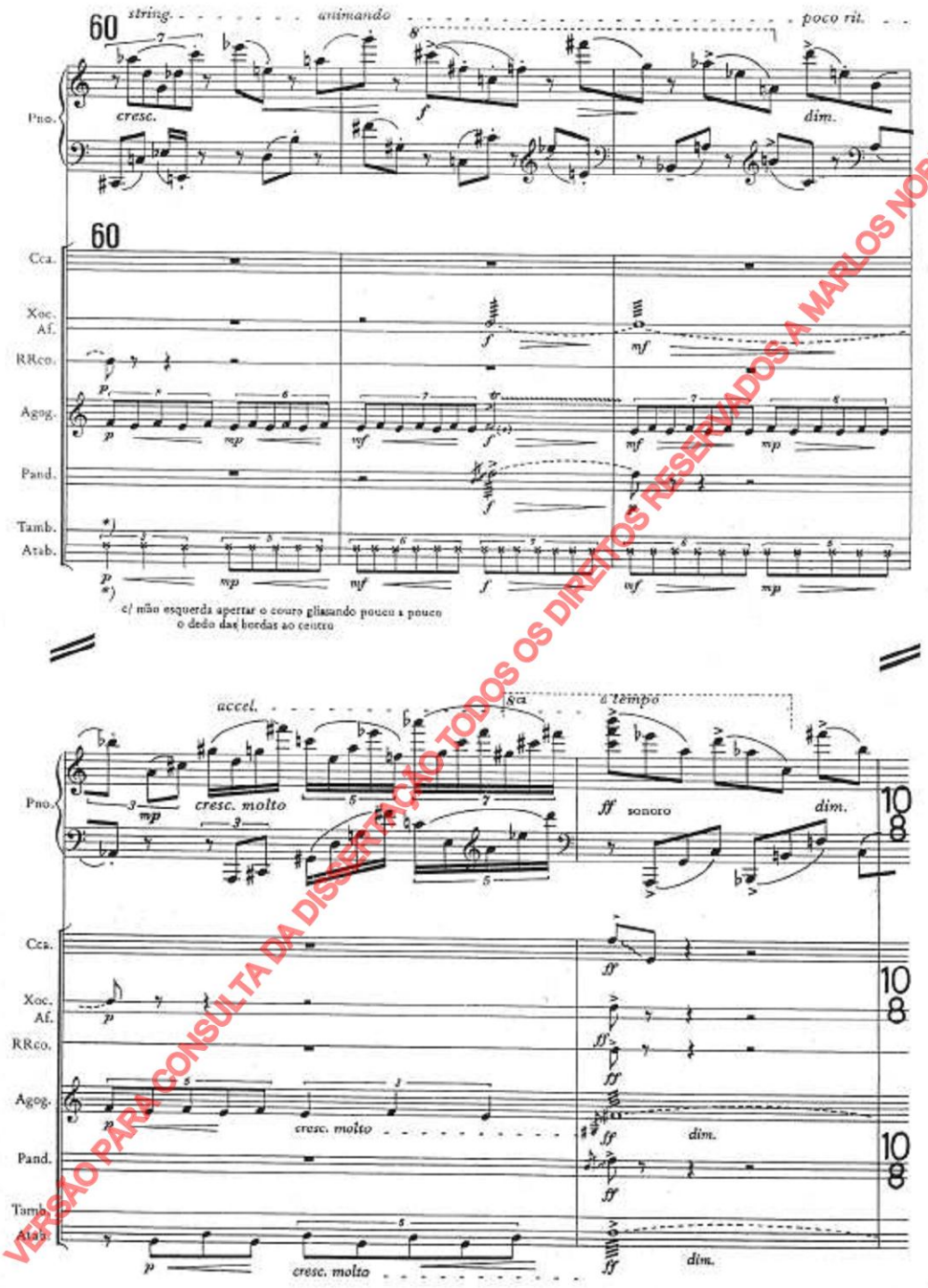
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



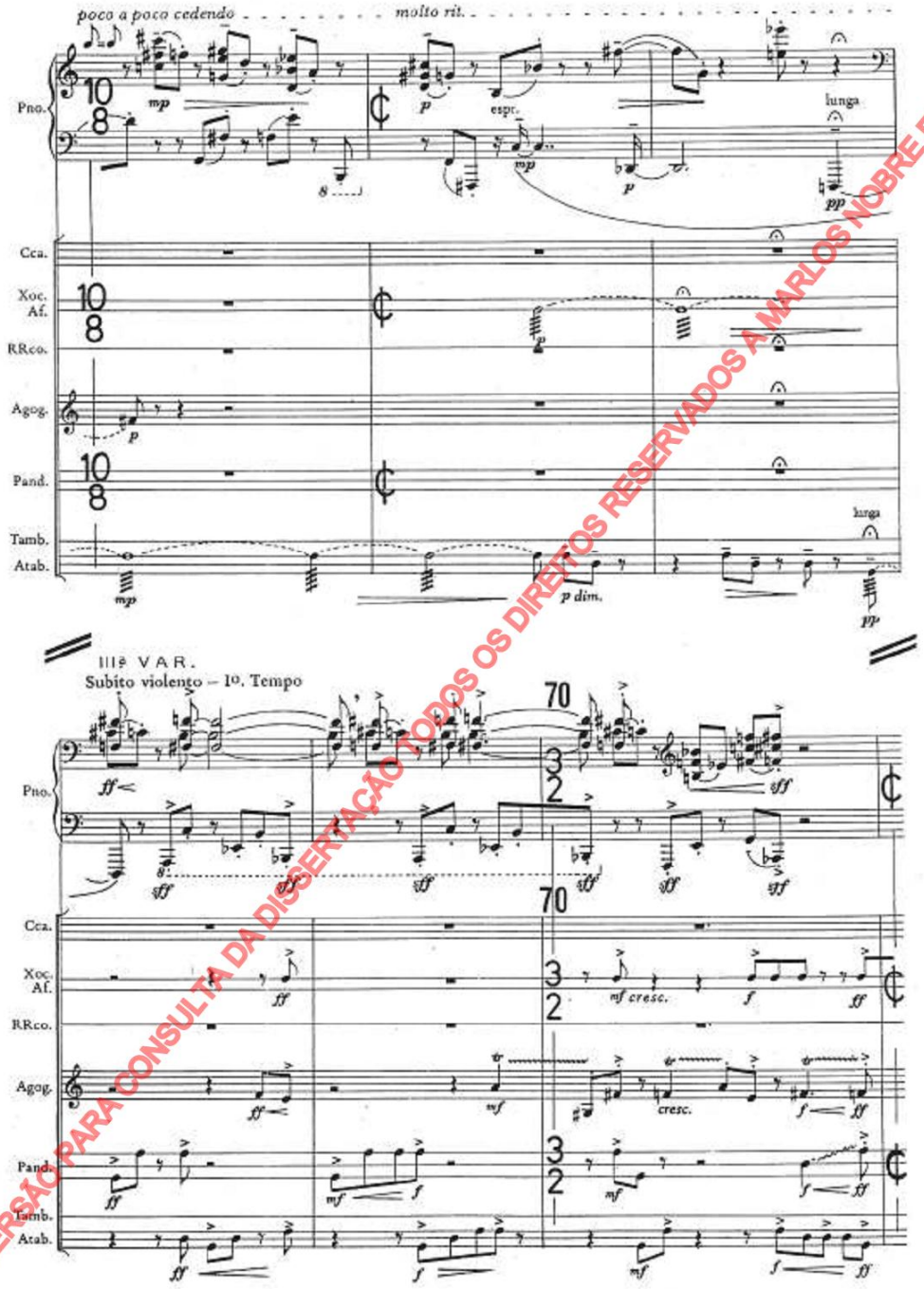
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À MARLOS NOBRE EDITION



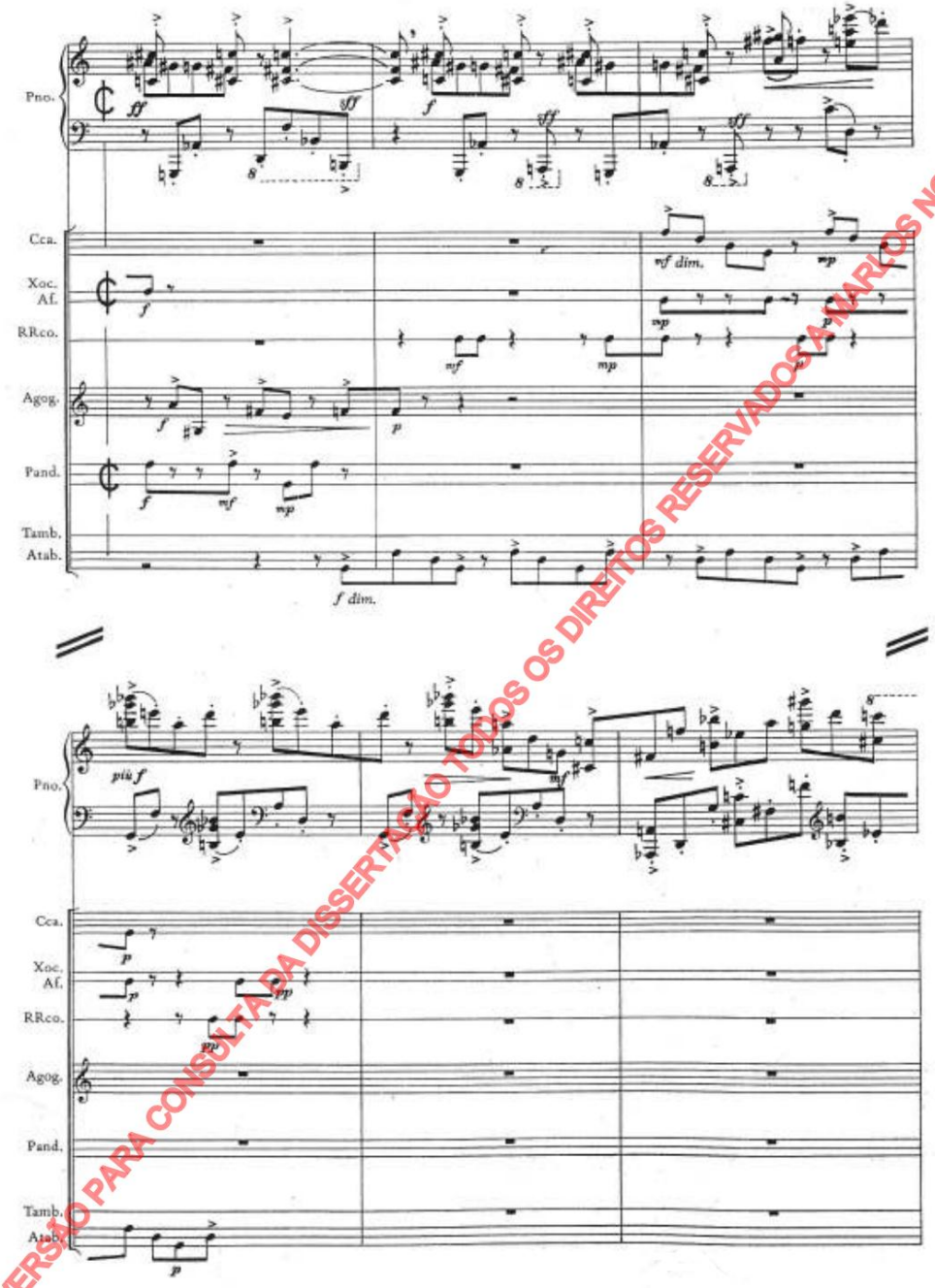
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



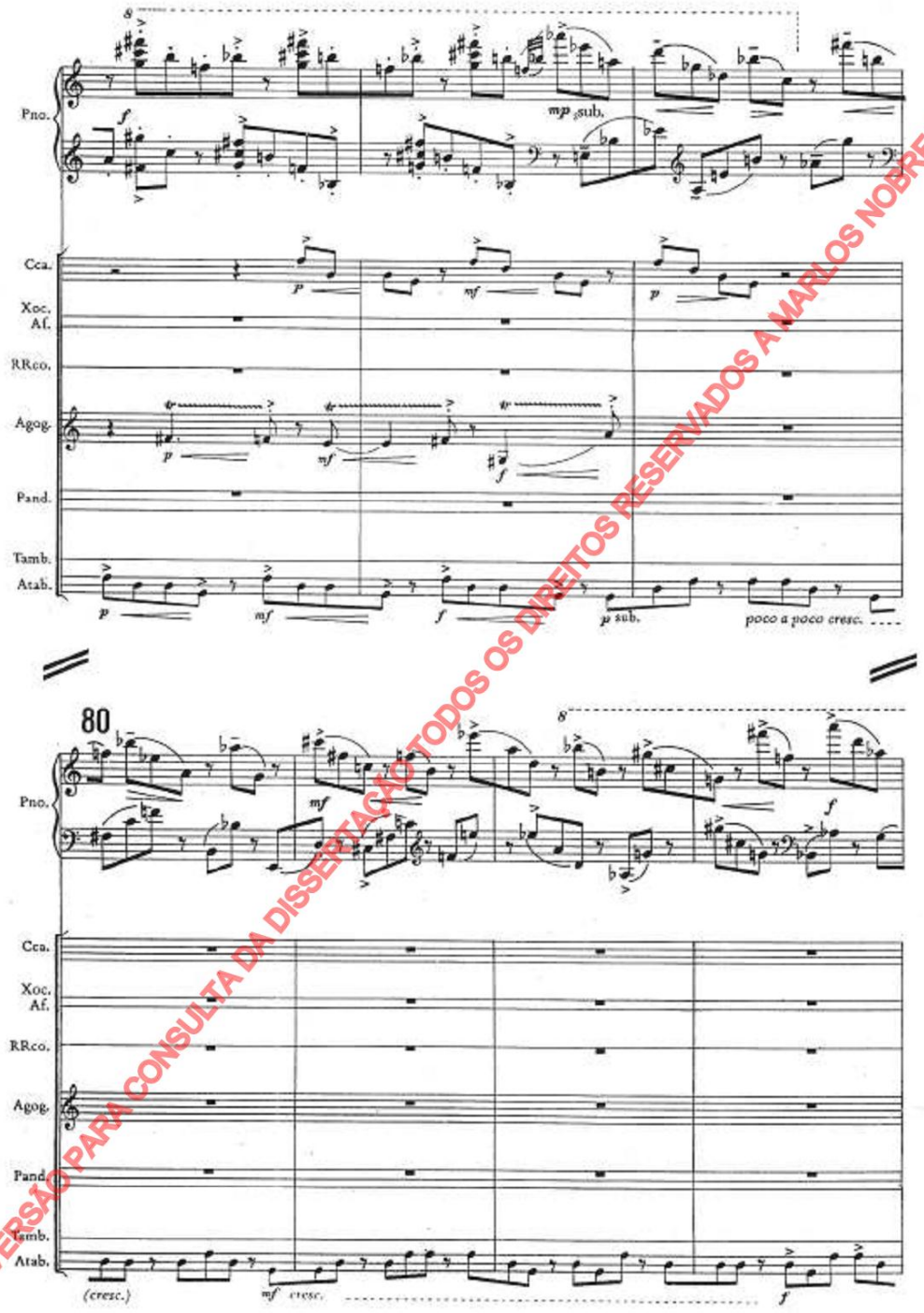
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À MARLOS NOBRE EDITION



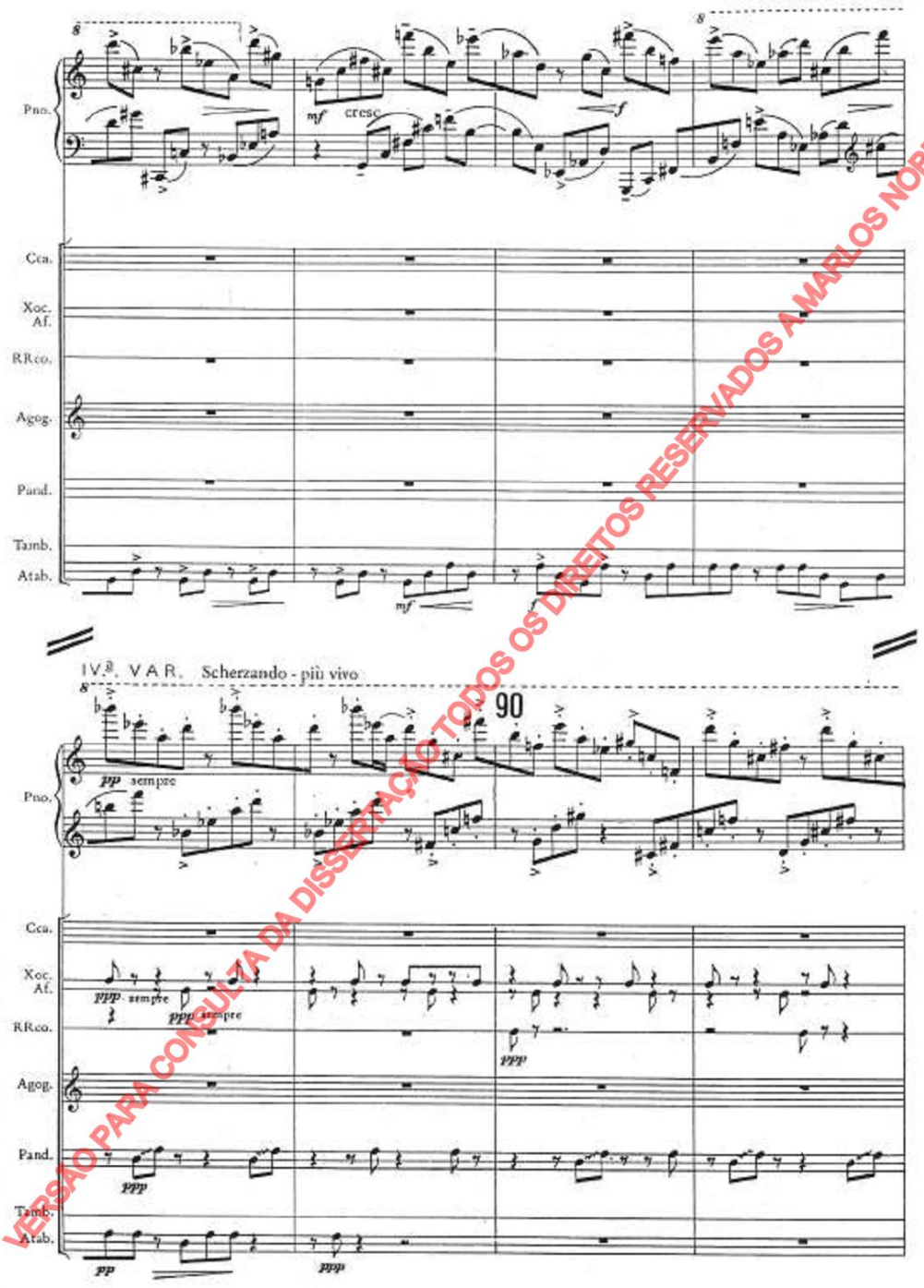
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



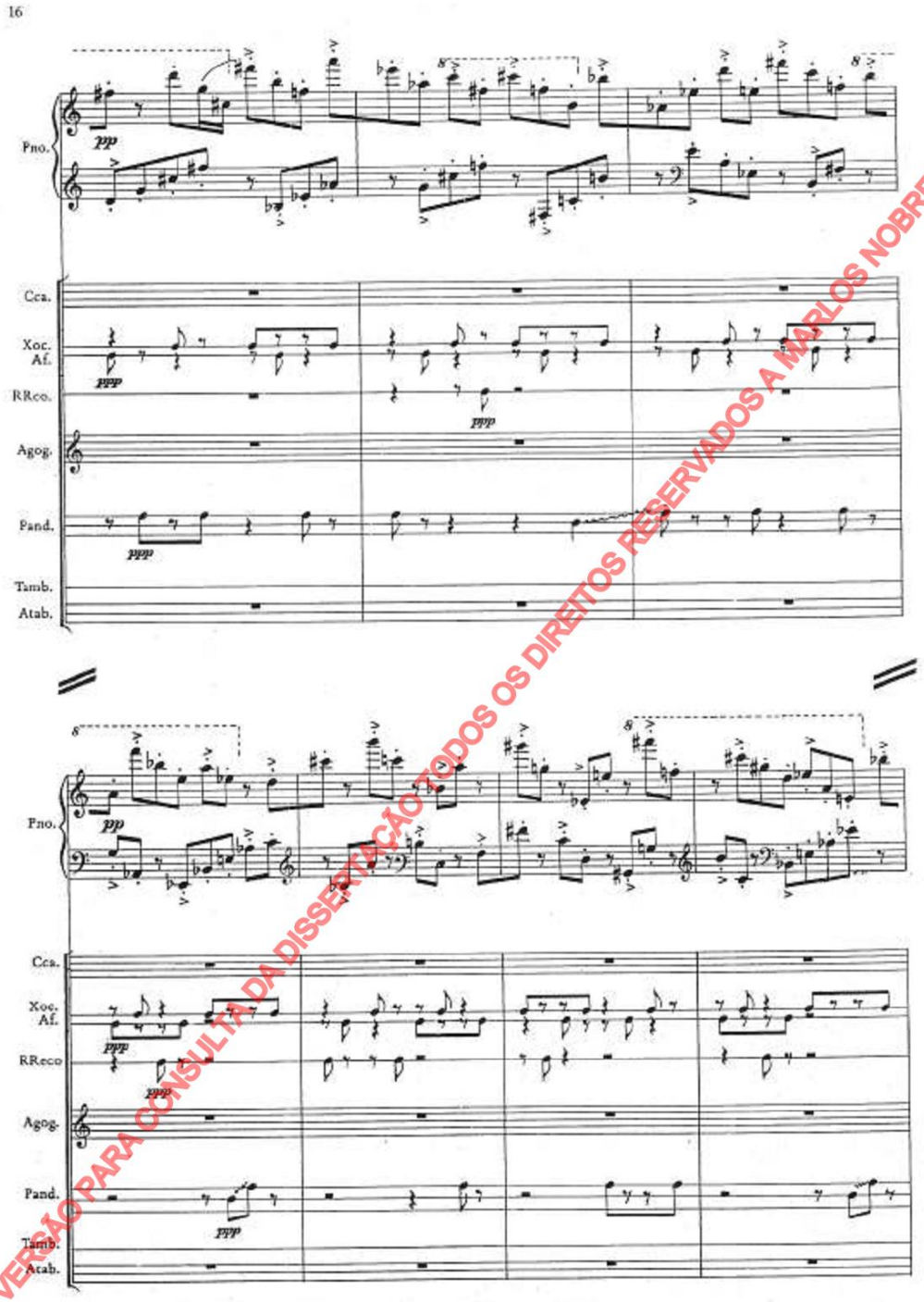
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



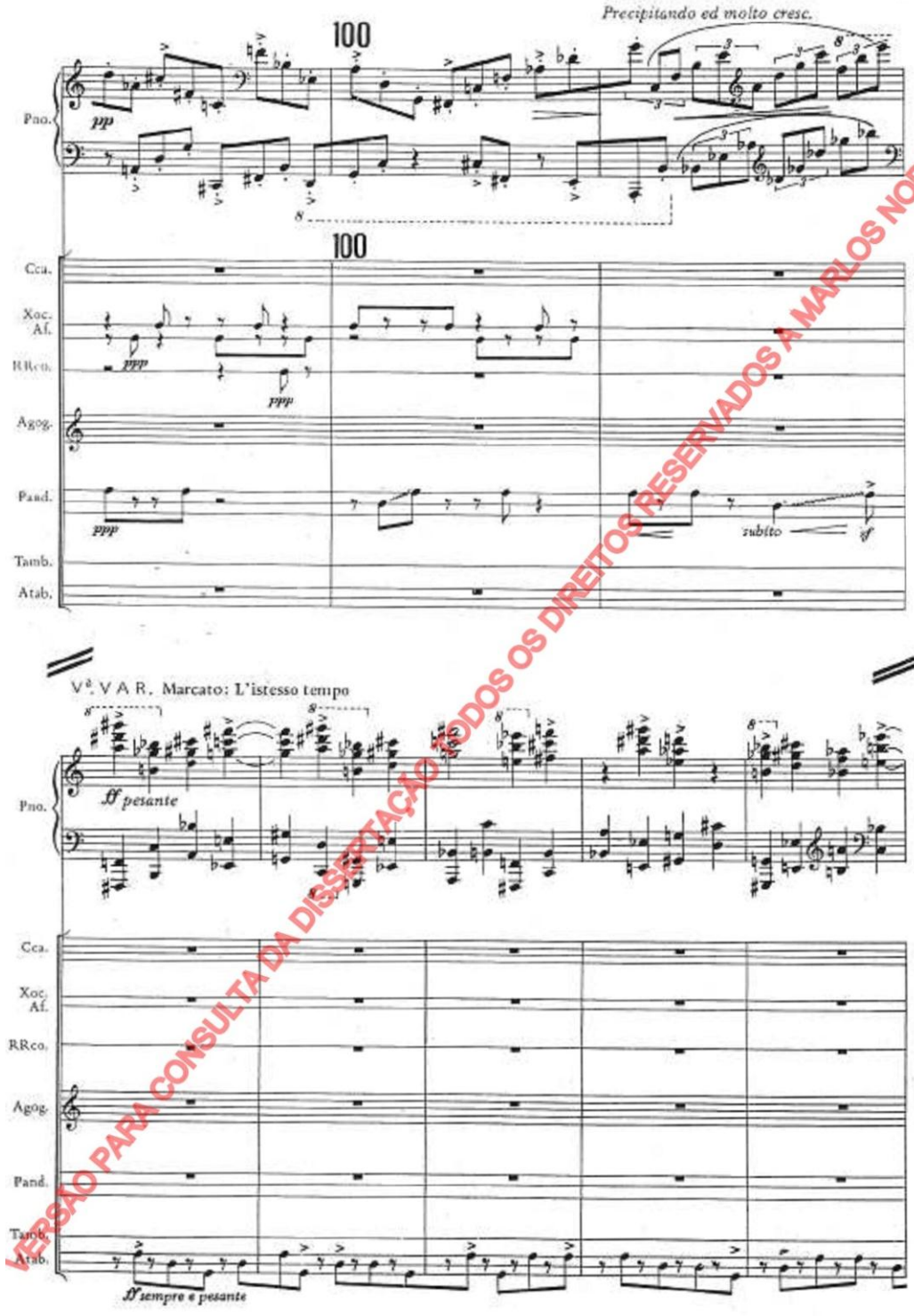
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



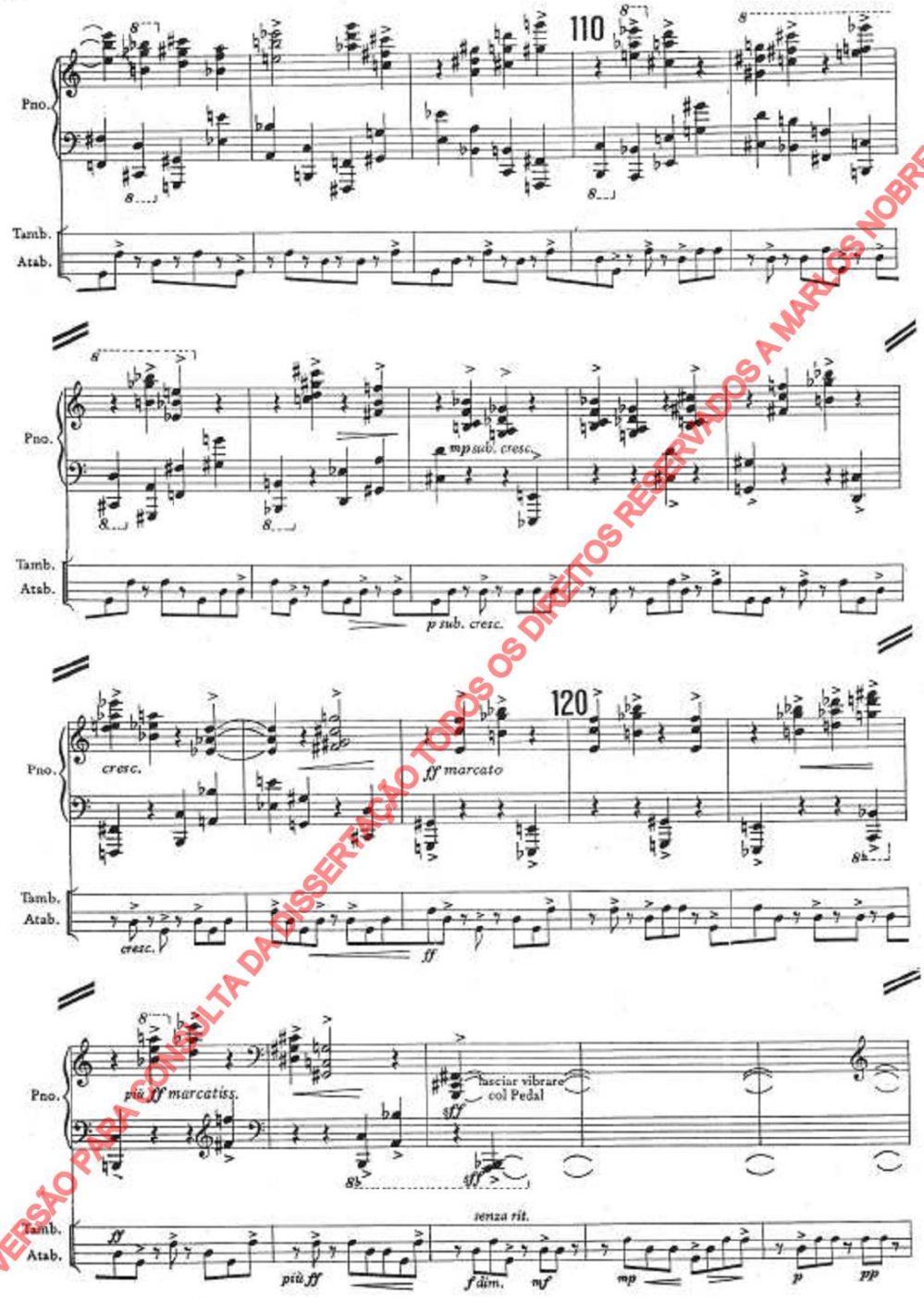
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



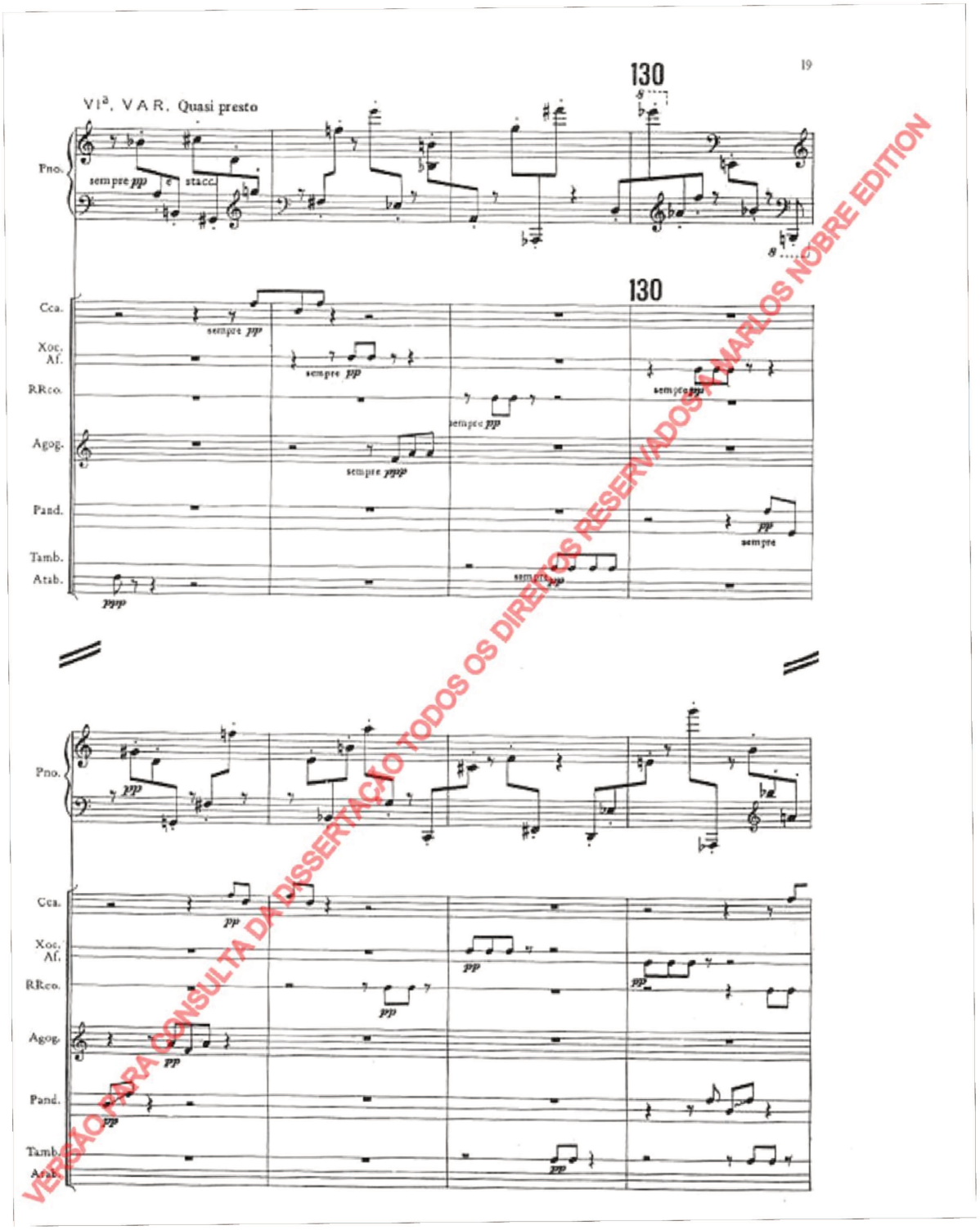
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



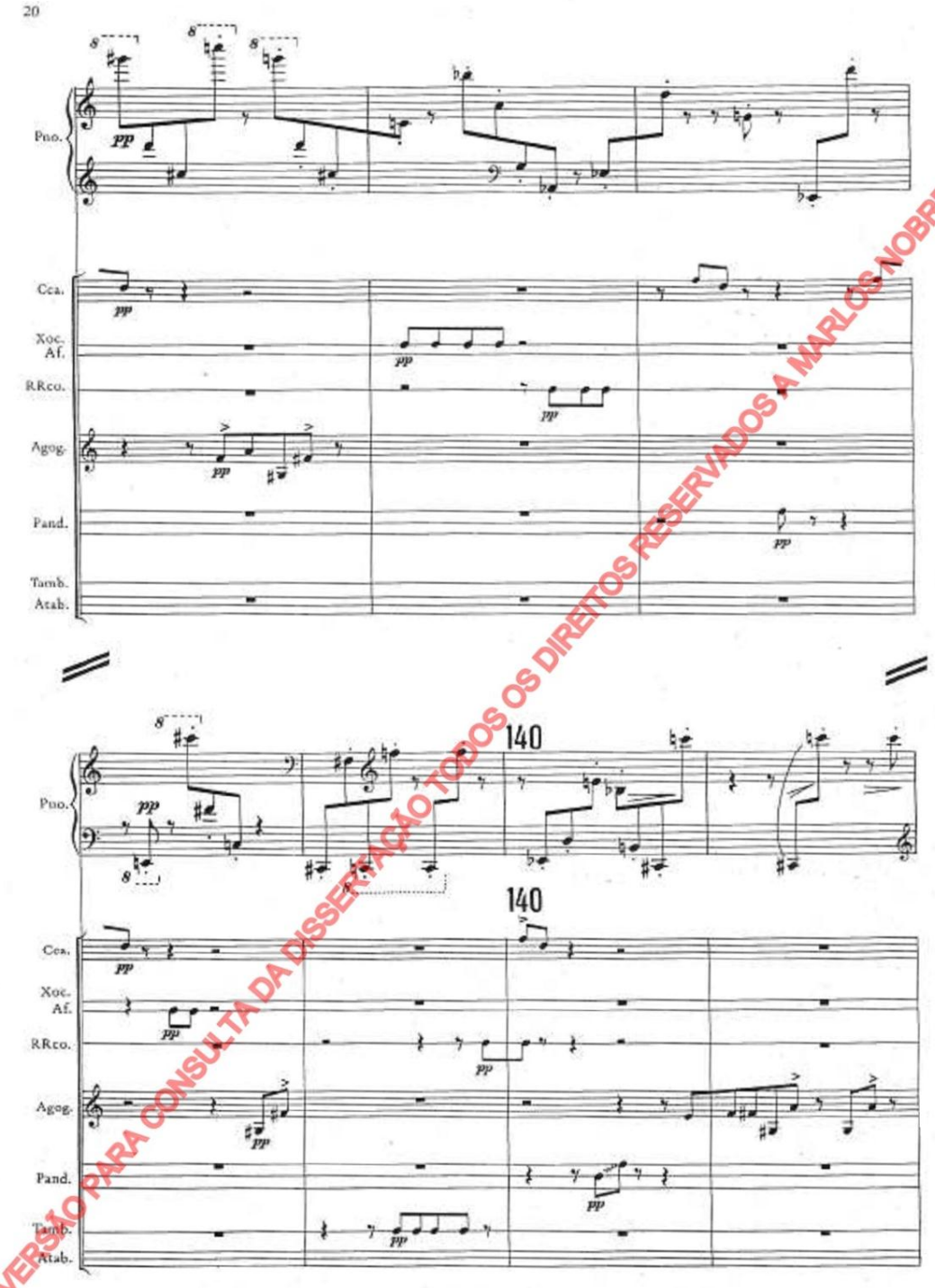
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



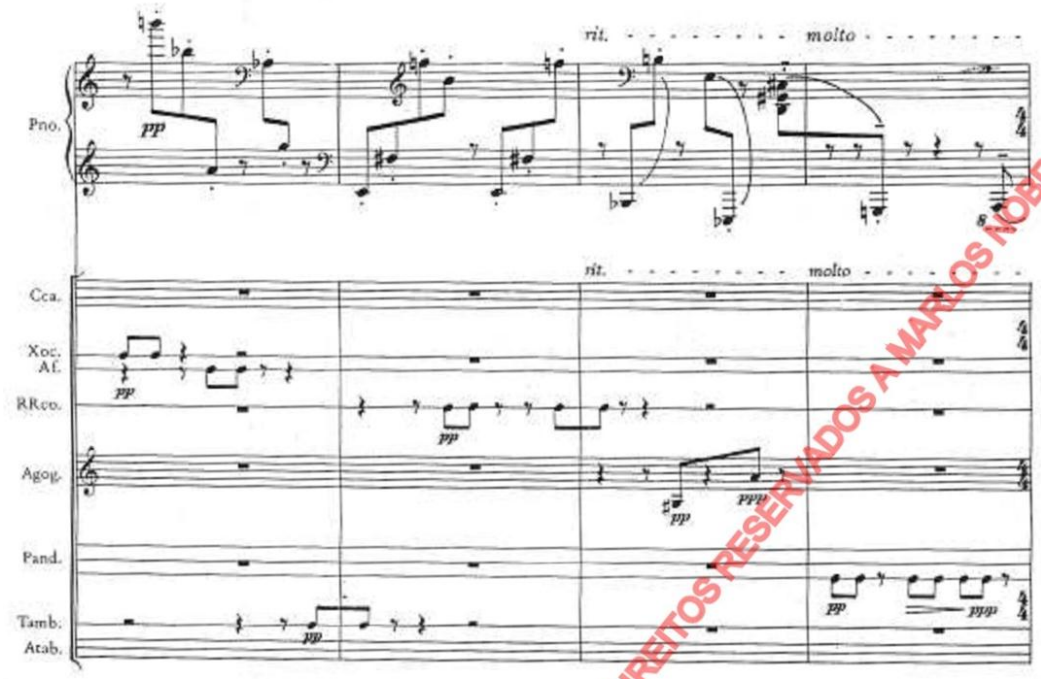
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

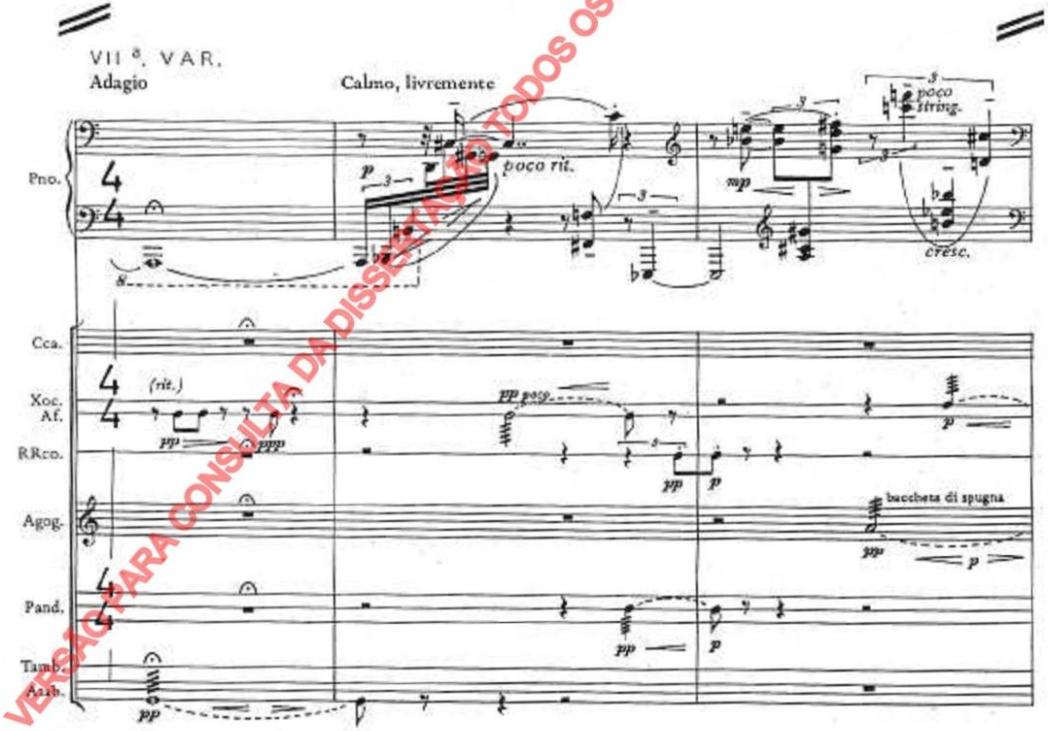


VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS © CARLOS NOBRE EDITION

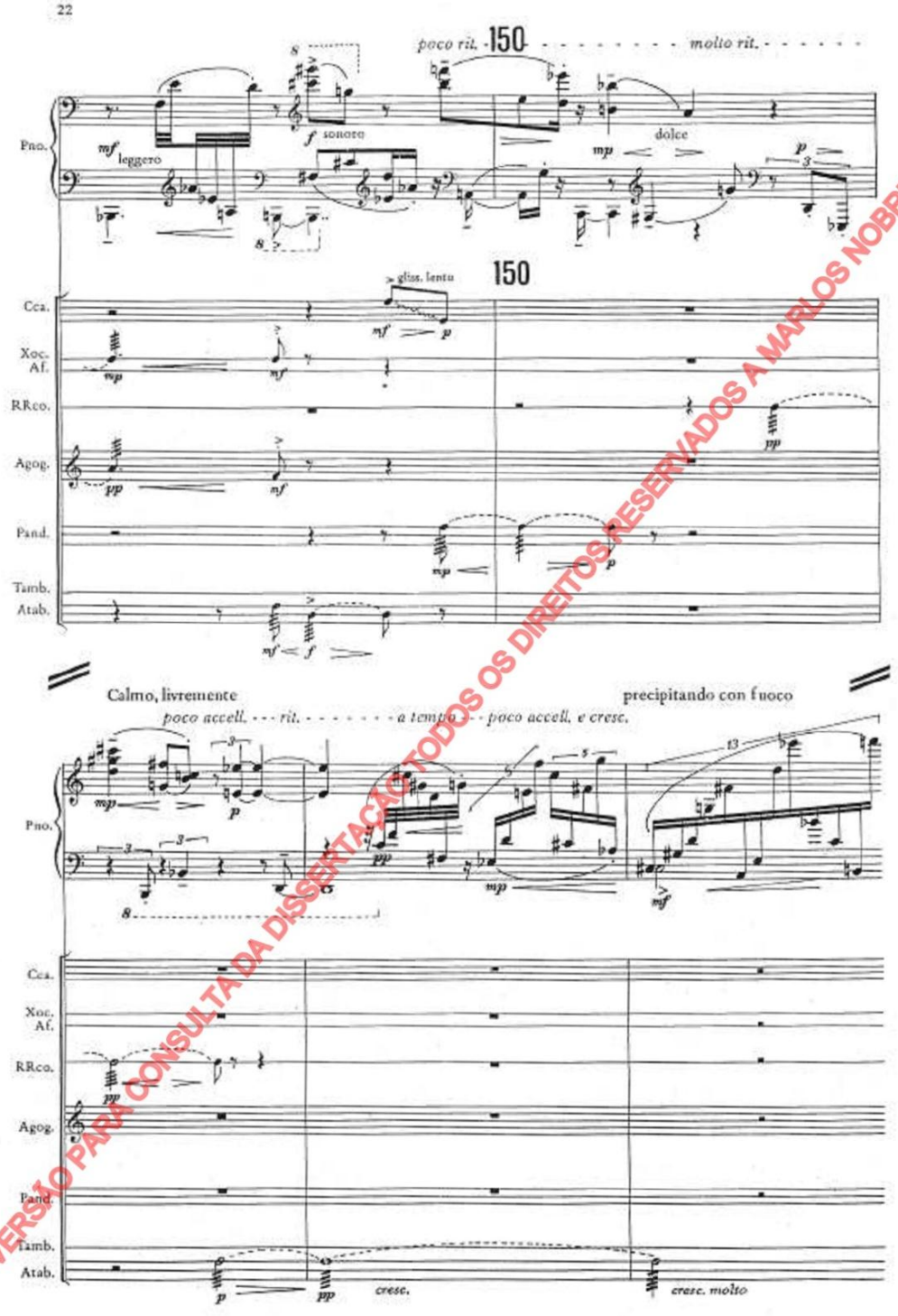


VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

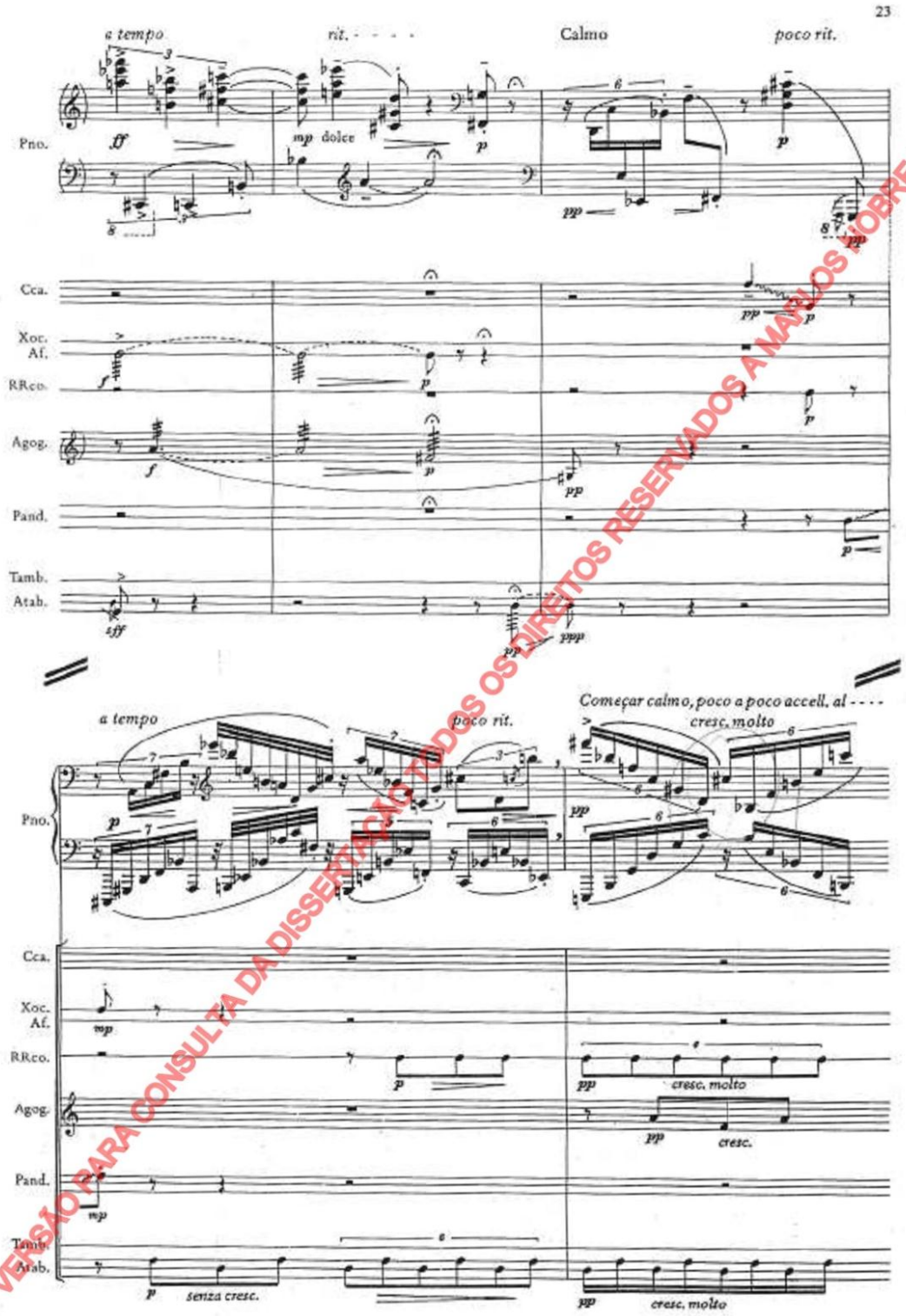




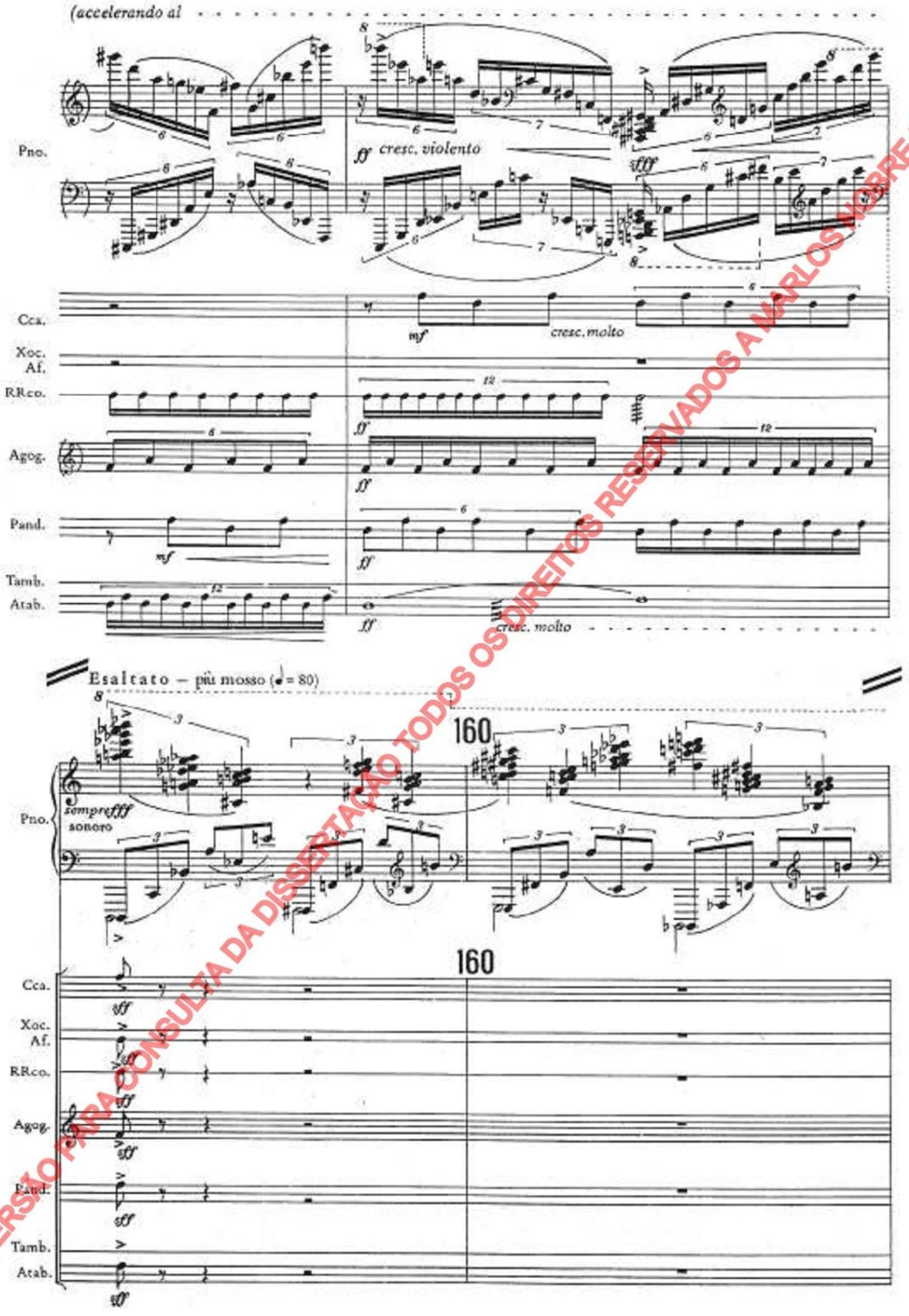
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO © TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



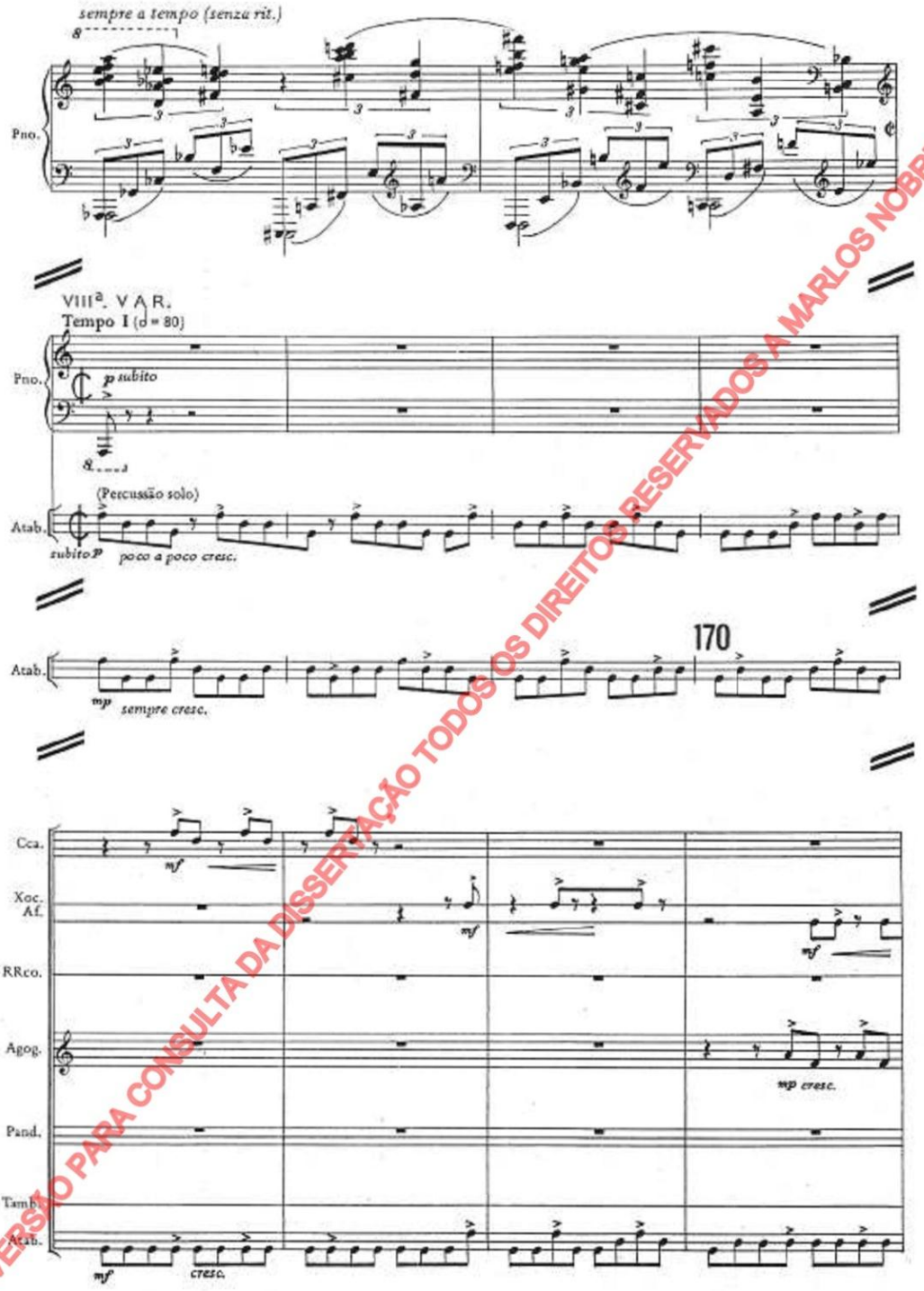
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À MARLOS NOBRE EDITION



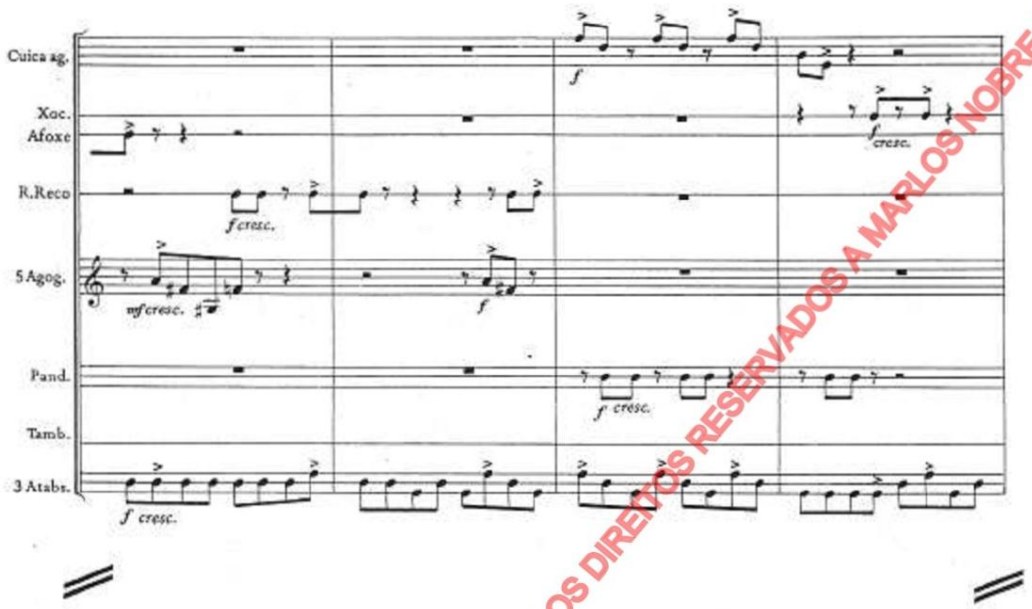
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MAPLOS SOBRE EDITION

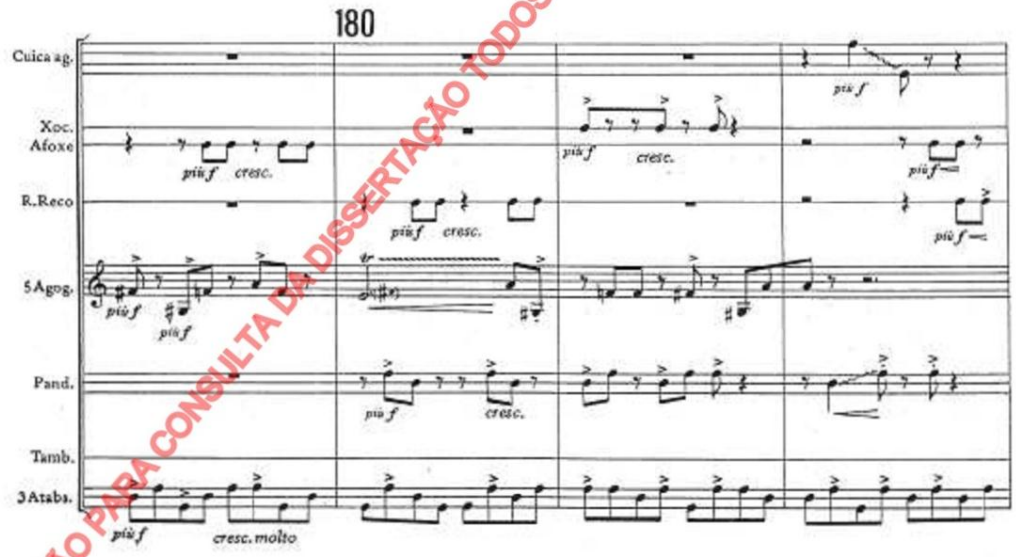


VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

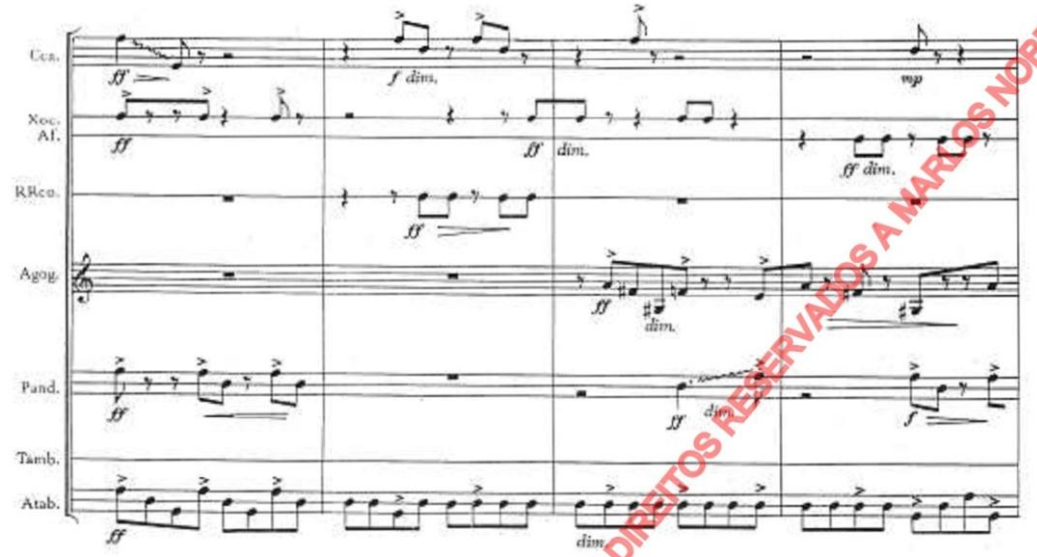


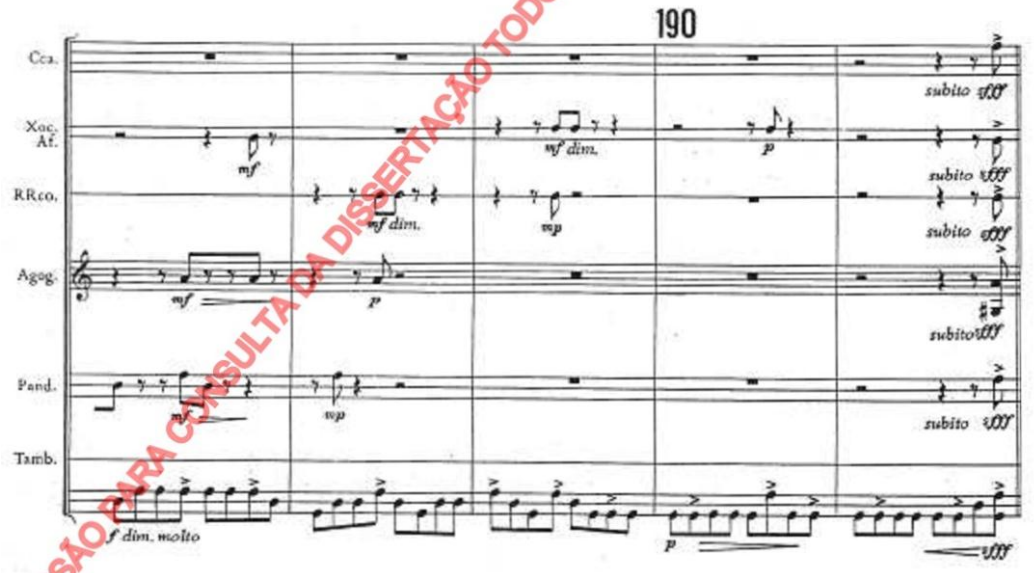
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



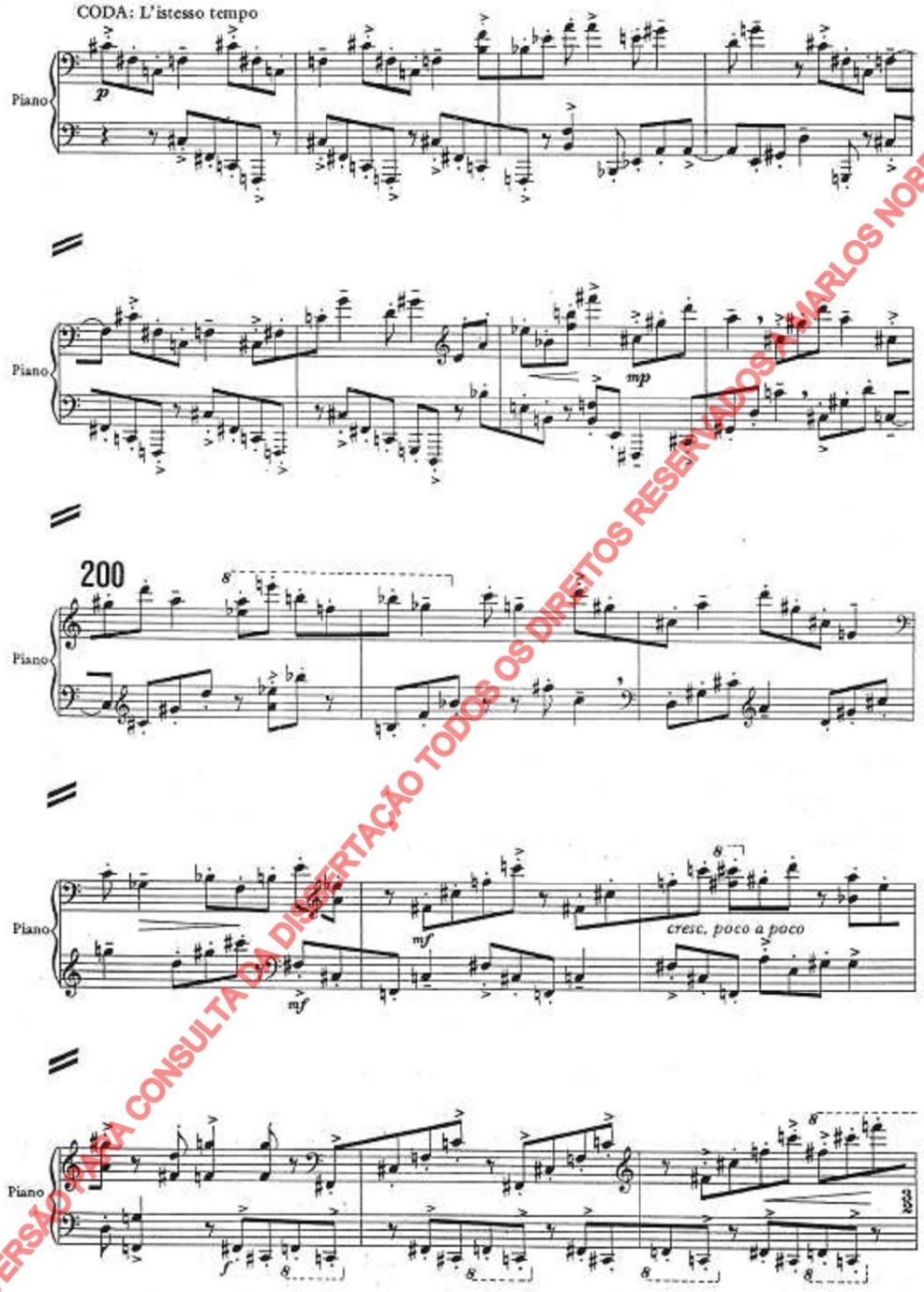


VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION

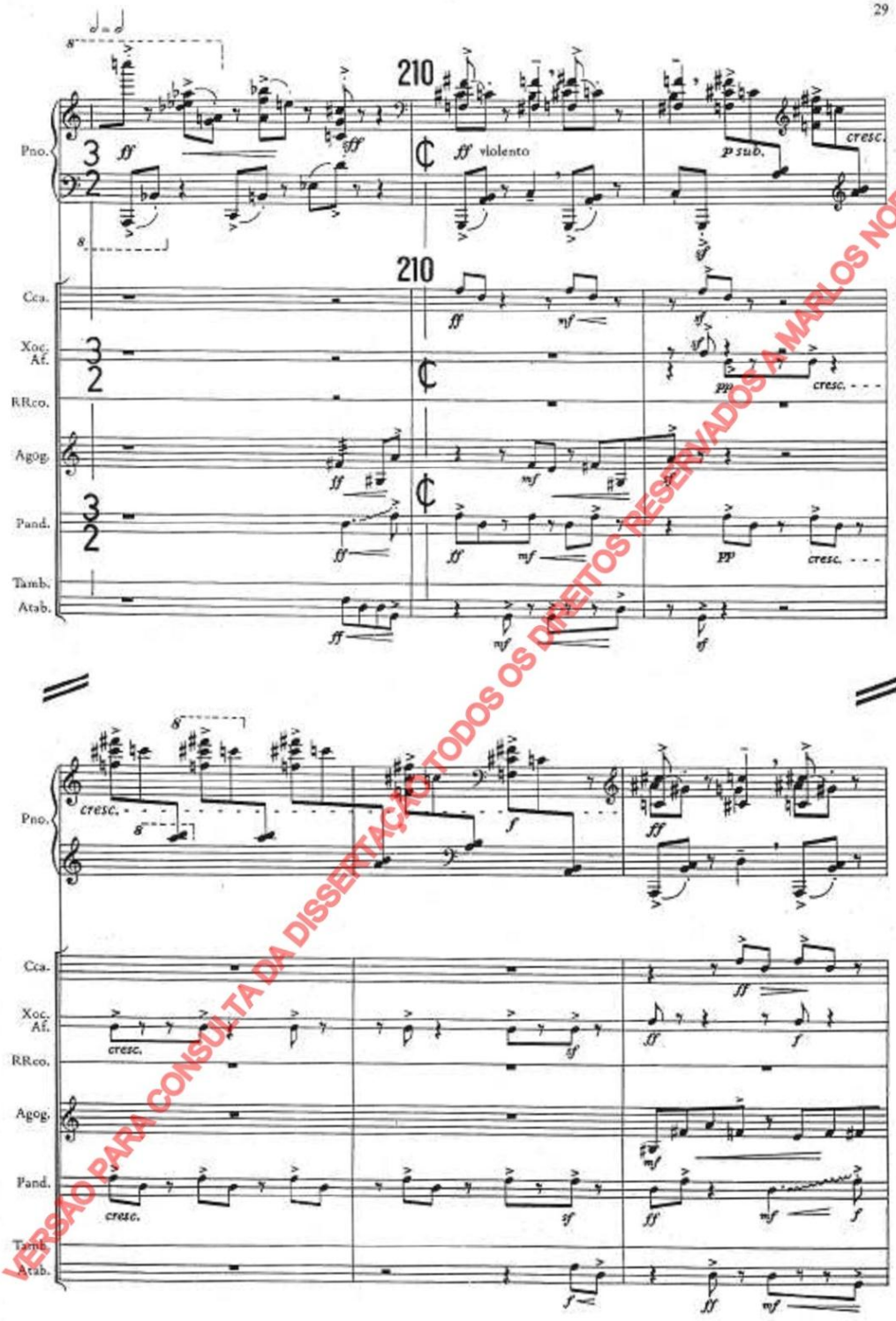




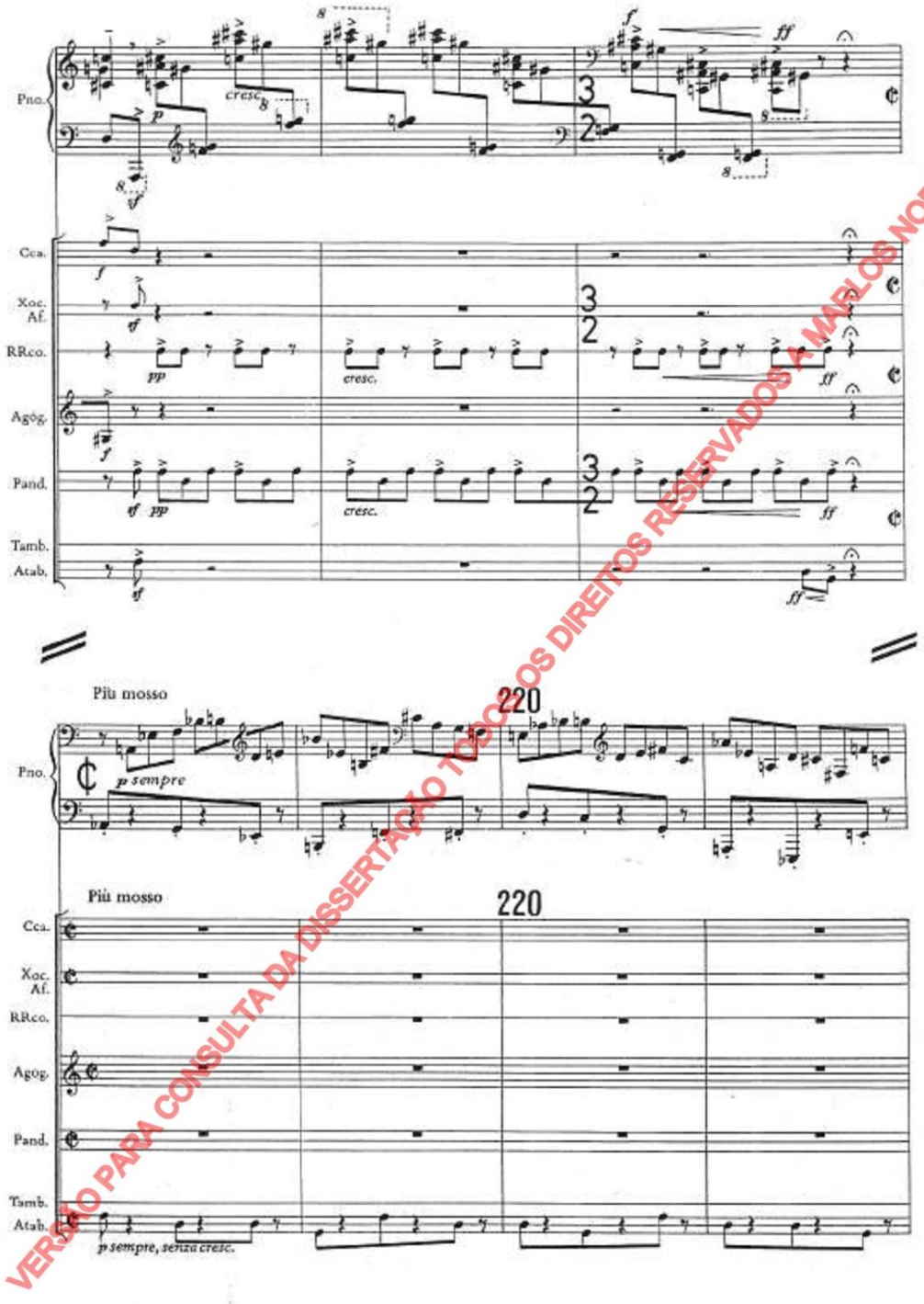
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARIOS NOBRE EDITION



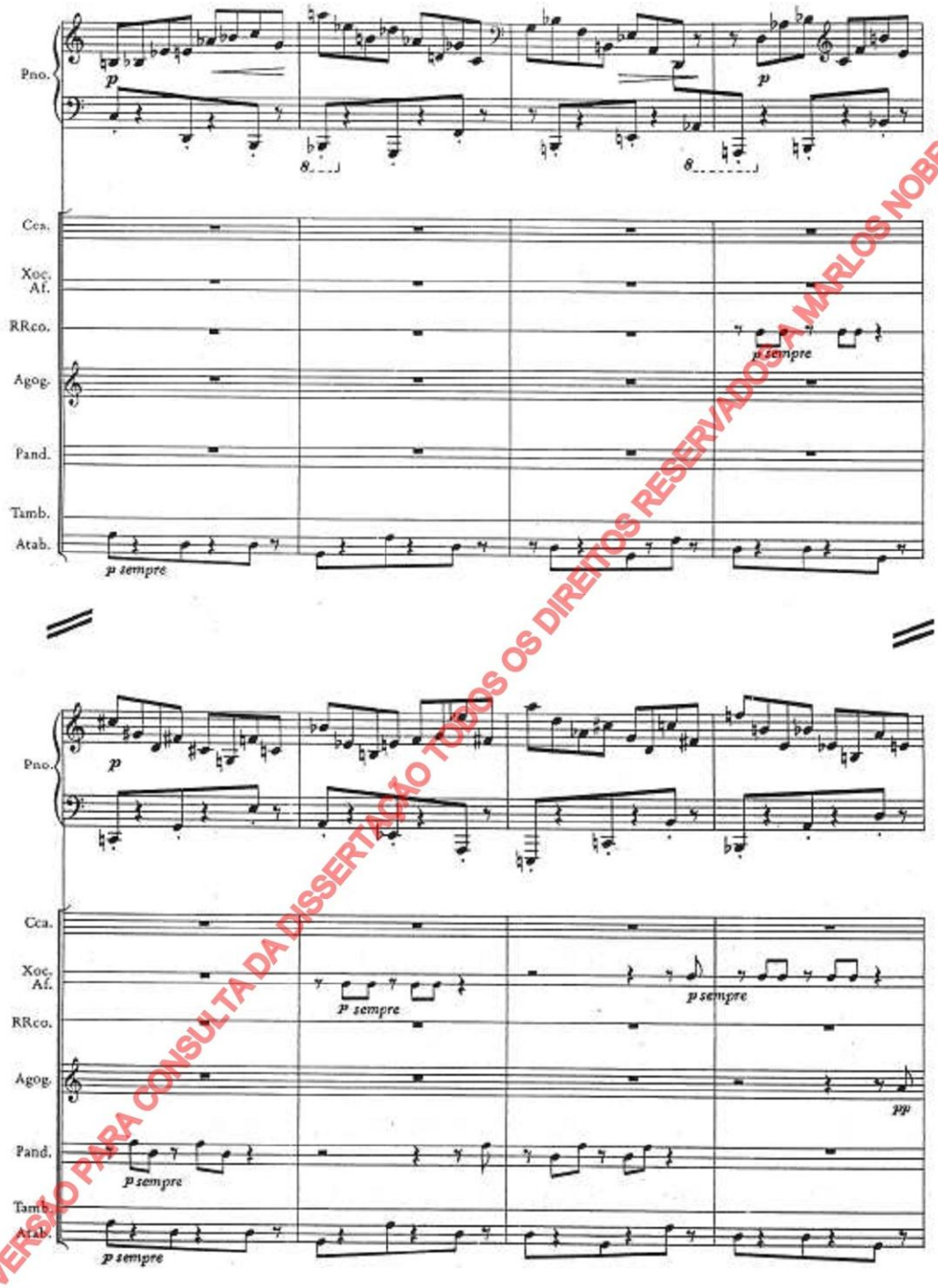
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A CARLOS NOBRE EDITION



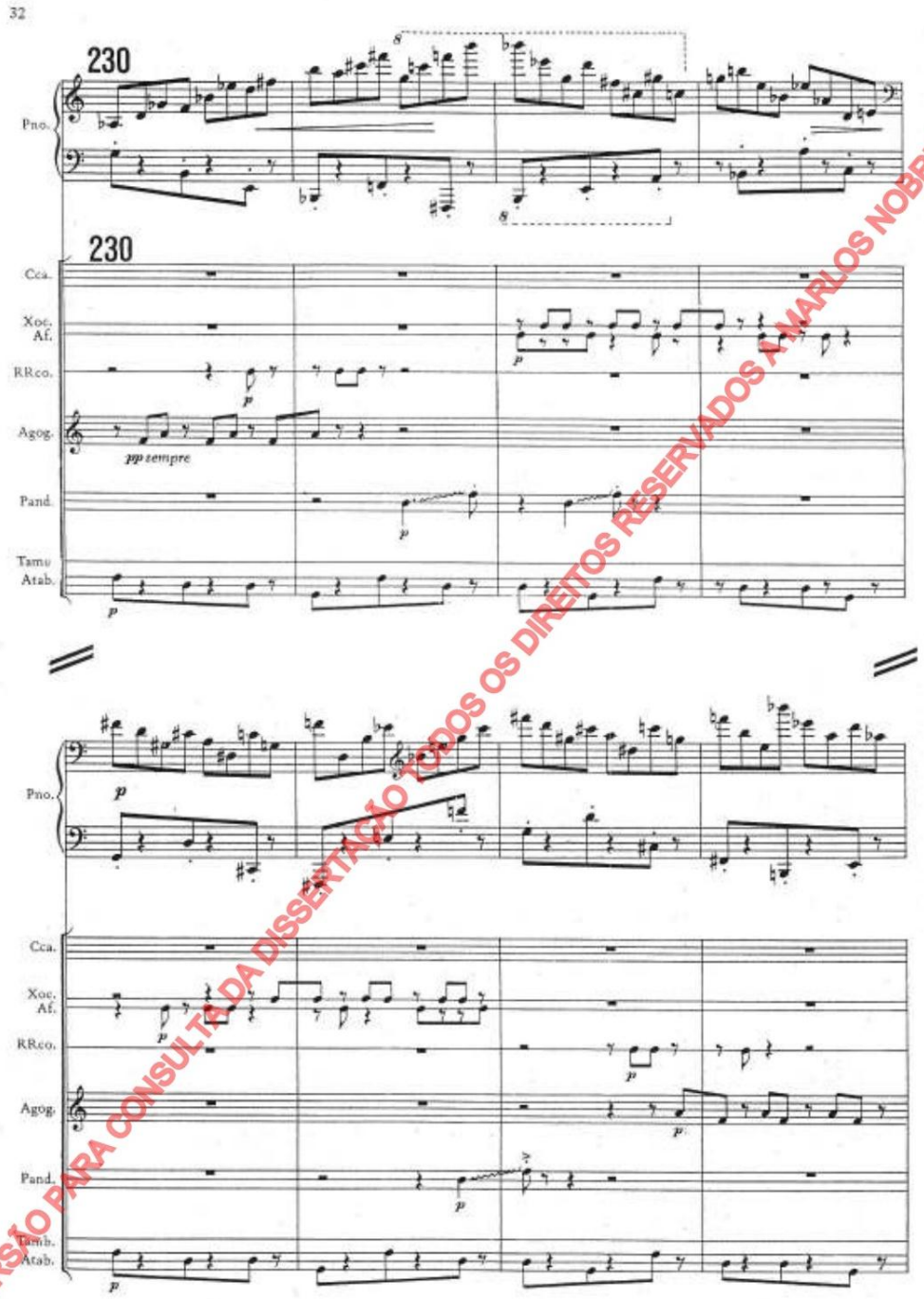
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



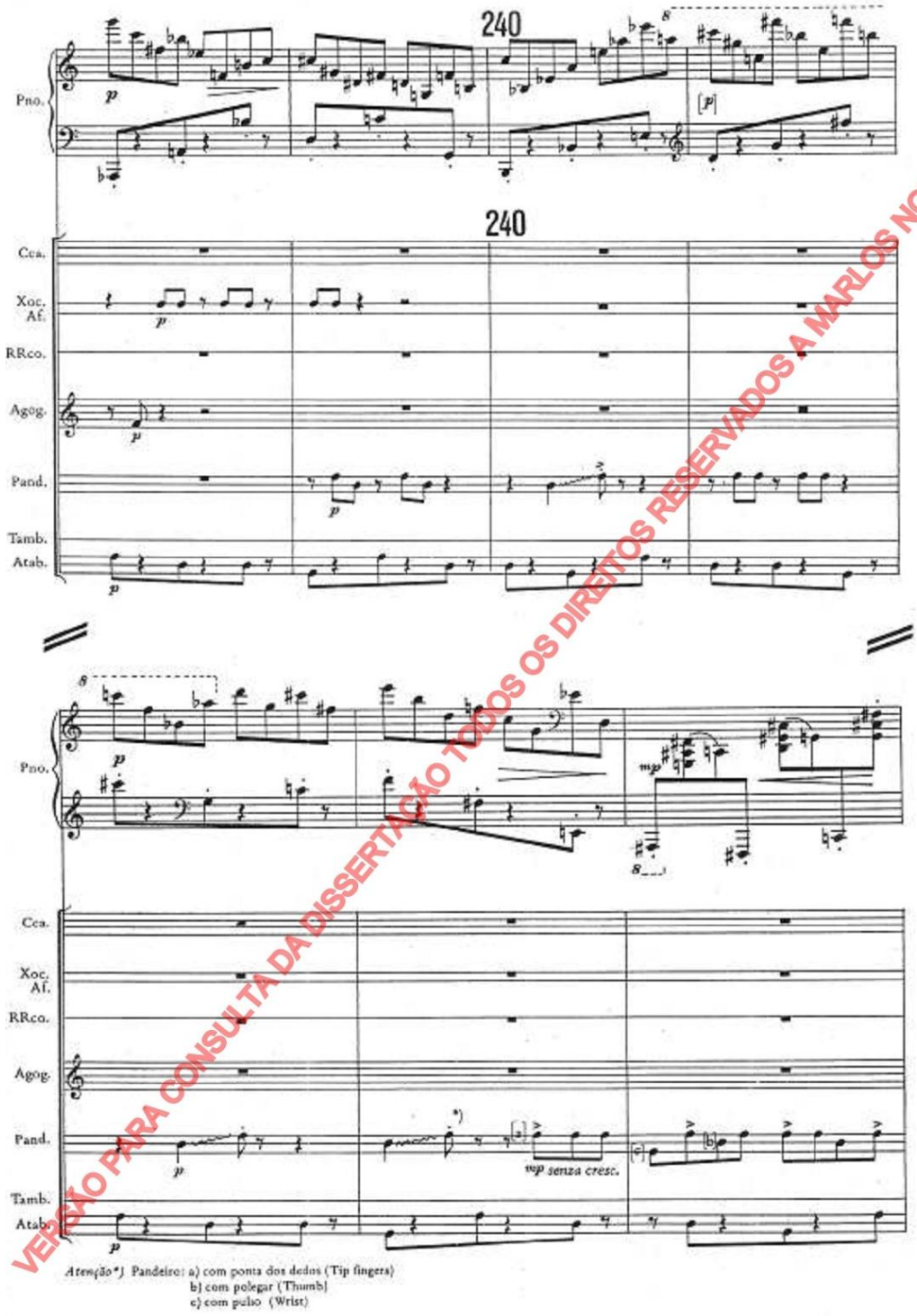
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



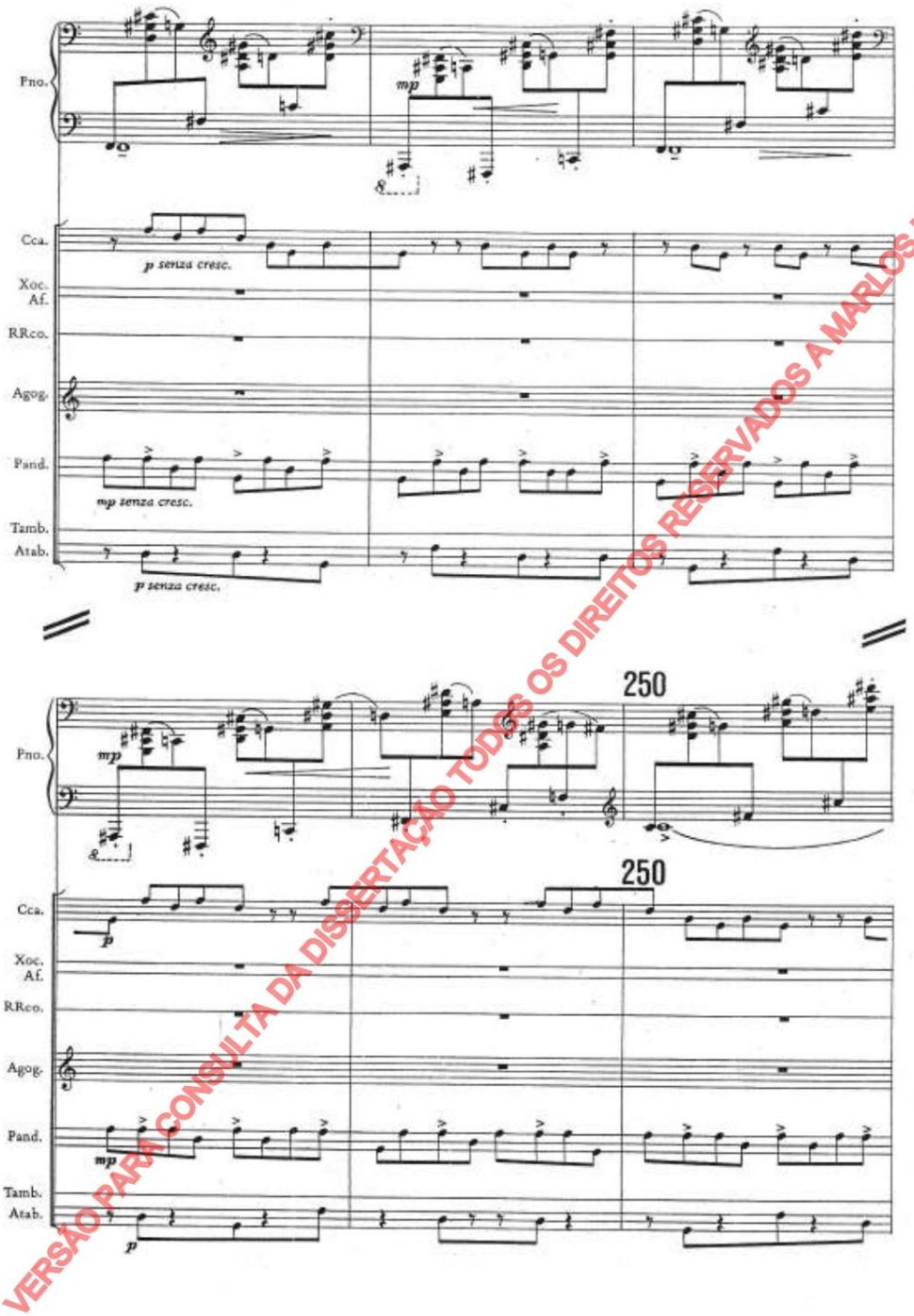
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



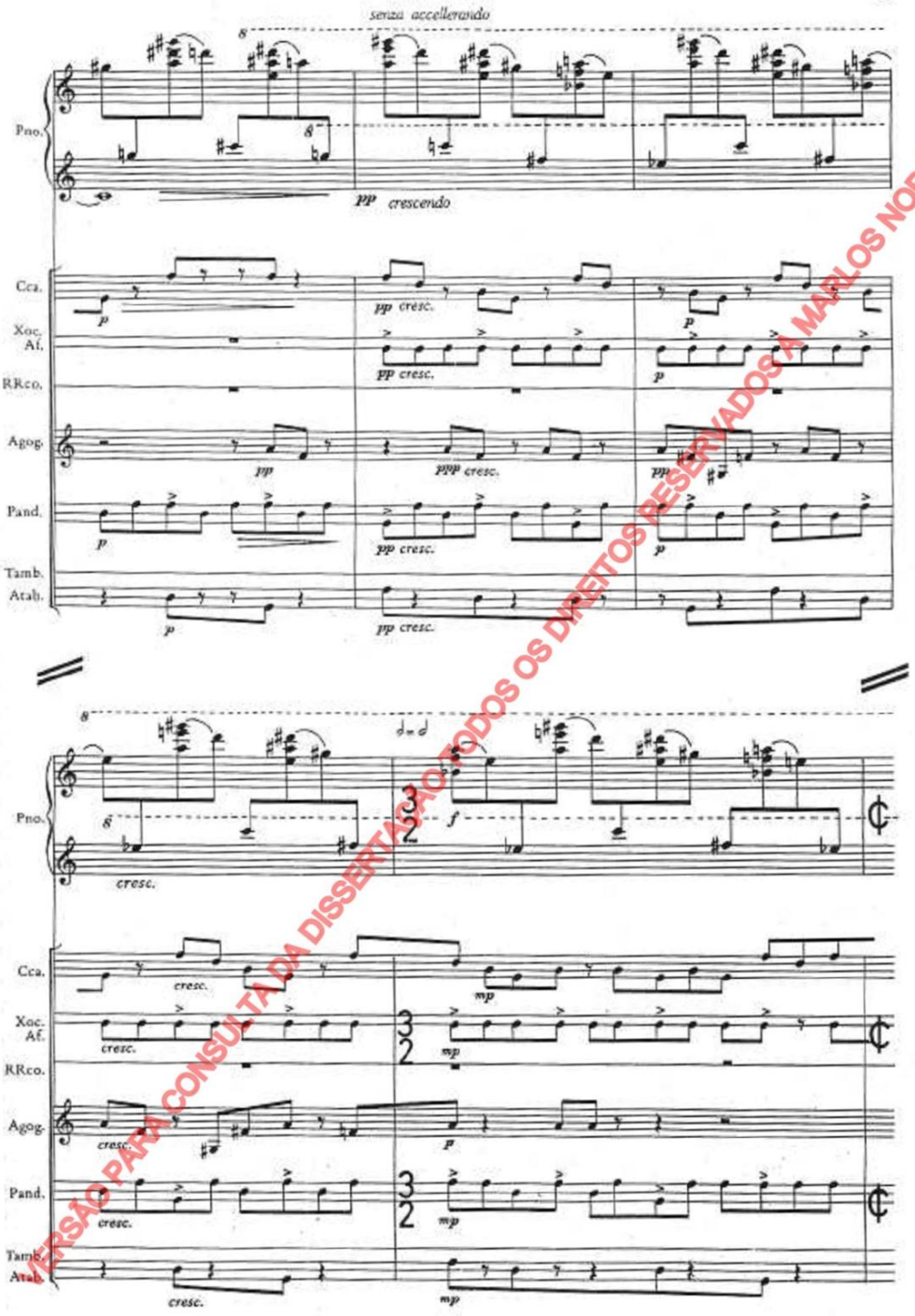
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



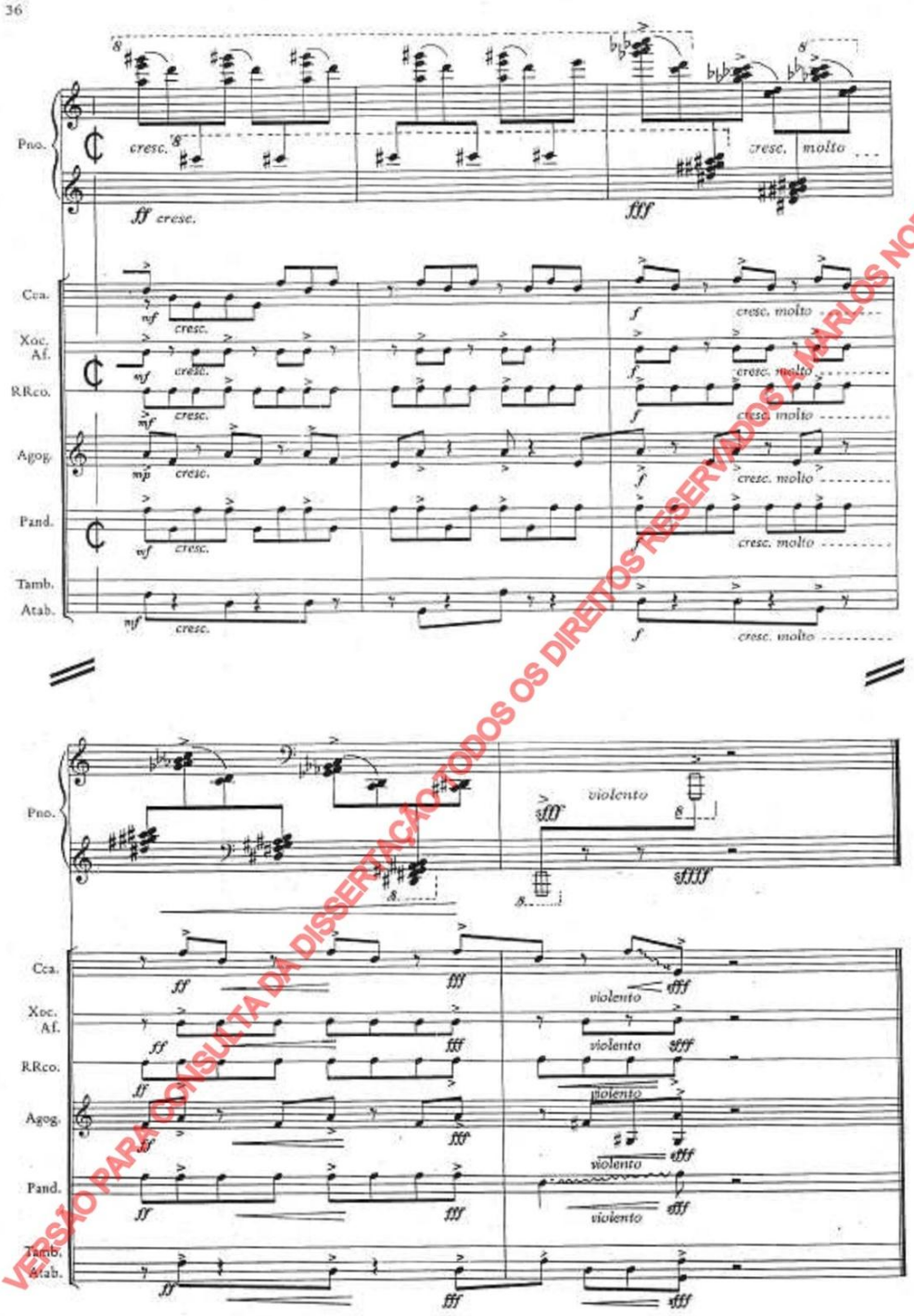
VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS A MARLOS NOBRE EDITION



VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À MARLOS NOBRE EDITION



VERSÃO PARA CONSULTA DA DISSERTAÇÃO TODOS OS DIREITOS RESERVADOS © MARLOS NOBRE EDITION