

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP**

**INSTITUTO DE ARTES  
DOUTORADO EM MÚSICA**

**MARLOS NOBRE:**

**CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO**

**PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS OP. 74**

**- ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO -**

*JOSELY MARIA MACHADO BARK*

**CAMPINAS - SP**

**2006**



JOSELY MARIA MACHADO BARK

**MARLOS NOBRE:**  
**CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO**  
**PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS OP. 74**  
**- ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO -**

TESE APRESENTADA AO CURSO DE DOUTORADO EM MÚSICA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP, COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM MÚSICA.

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN  
CO-ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA LÚCIA SENNA  
MACHADO PASCOAL

CAMPINAS – SP / 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B24m      Bark, Josely Maria Machado.  
Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e  
orquestra de cordas Op.74 – estudo analítico e interpretativo. / .  
Josely Maria Machado Bark– Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Mauricy Matos Martin.  
Co-orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Nobre, Marlos, 1938- . 2. Imaginário. 3. Piano.  
4. Análise. I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria  
Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de  
Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “Marlos Nobre: Concertante do Imaginário for piano and string orchestra Op. 74 – analysis and interpretative study”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Nobre, Marlos, 1938- Imaginario – Piano - Analysis

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Prof. Dr. Marcelo Verzoni

Prof. Dr. Fernando Corvisier

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Prof. Dr. André Rangel(suplente)

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Jr.(suplente)

Data da defesa: 23 de Novembro de 2006

Programa de Pós-Graduação: Música



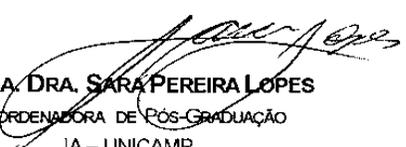
Instituto de Artes  
Comissão de Pós-Graduação



## DECLARAÇÃO

A Coordenadora da Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Artes declara que a aluna Josely Maria Machado Bark, regularmente matriculada sob registro acadêmico N° 990118, junto ao **Doutorado em Música**, defendeu sua Tese de Doutorado no dia **23/11/2006**, sob o título: Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas Op. 74 - Estudo Analítico e Interpretativo -, perante a banca examinadora composta por: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin - DM/IA/UNICAMP - Presidente, Prof. Dr. Marcelo Verzoni - ESCOLA DE MÚSICA/UFRJ, Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier - ECA/USP RIBEIRÃO PRETO, Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini - DM/IA/UNICAMP e Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren - DM/IA/UNICAMP, tendo sido considerada APROVADA. Para que o respectivo título possa ser concedido, com as prerrogativas legais dele advindas, é necessário que ocorra à homologação do exemplar definitivo da respectiva dissertação pelas instâncias competentes da UNICAMP.

*Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 23 de novembro de 2006.*

  
PROFA. DRA. SARA PEREIRA LOPES  
COORDENADORA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
IA - UNICAMP

Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Artes/UNICAMP

✉ Caixa Postal 6159,  
CEP 13.081-970

☎ 019 3788-7196 e 3788-6587  
☎ 3788-7827

🌐 www.iar.unicamp.br/pg  
✉ posmusica@iar.unicamp.br



*Dedico este trabalho...*

*Aos meus pais Gualberto e Emília, que conduziram meus primeiros passos para o piano.*

*Ao meu marido Jamil, que estima o estudo como uma das mais nobres atividades humanas, por sua constante colaboração, apoio e incentivo recebidos.*

*Ao leitor, que na inquietante jornada em busca do conhecimento chegou até esta pesquisa.*



## AGRADECIMENTOS

\*\*\*\*\*

Expresso minha gratidão aos que direta ou indiretamente ajudaram a desenvolver o presente trabalho:

à **Co-orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal**, pela sua preciosa orientação, desde a estruturação das primeiras idéias para a pesquisa até o término de sua elaboração. Seu acompanhamento permanente e incansável, através de correções, sugestões e recomendações, bem como a extrema dedicação, o carinho e compreensão inigualáveis a mim dispensados, possibilitaram, juntamente ao desenvolvimento da pesquisa, a aquisição de enorme aprendizado em vários campos do conhecimento, que não só o musical.

ao **Orientador Prof. Dr. Mauricy Matos Martin**, pelos seus ensinamentos com relação ao aperfeiçoamento da técnica e da interpretação pianística. Seu acompanhamento durante o estudo teórico e prático do *Concertante do Imaginário Op. 74*, bem como de outras obras com aspectos técnicos e musicais a ela semelhantes, contribuiu imensamente para a melhor execução e o melhor entendimento das mesmas, enriquecendo de forma singular o conhecimento até então alcançado.

ao **Compositor Marlos Nobre**, por sua gentil receptividade na concessão da entrevista integrante dessa pesquisa, a qual incorpora ampla abordagem de tópicos da área musical e relacionados à obra analisada, desde a primeira idéia da composição até sugestões para sua interpretação ao piano. Também agradeço o auxílio fornecido através da indicação de bibliografia a seu respeito e de gravações de suas obras, bem como a autorização concedida para a reprodução de trechos da obra no presente trabalho.

à **Pianista Maria Luiza Corker-Nobre**, esposa do compositor e secretária geral do Comitê Brasileiro de Música – Seção Brasileira do CIM – UNESCO, por sua colaboração junto à entrevista.

à **Profa. de Português Emília Maria Müller Paraguassu Machado**, minha mãe, por seu auxílio nos assuntos relacionados à obra poética de Cecília Meireles, a qual possui vínculo direto com a peça em estudo.

ao meu marido **Jamil Mamedio Bark**, exímio fagotista, pelo inestimável apoio e colaboração recebidos no decorrer da pesquisa, manifestados, dentre outras formas, através de revisões da redação e de profícuas opiniões, e através da sua participação como gravador durante a entrevista com o compositor.

à **CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**, pelo subsídio concedido ao presente trabalho.

Se a maior tarefa da humanidade, à medida que caminha do século XX para o século XXI, é acabar de uma vez por todas com as hostilidades e violência que desfiguram hoje a Terra, então a música, que permite que as pessoas comuniquem seus sentimentos mais interiores uns aos outros, certamente está destinada a desempenhar um papel vital. Ela oferece os meios mais eficazes e efetivos pelos quais podemos buscar cumprir essa tarefa.

Daisaku Ikeda



## RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico e interpretativo do *Concertante do Imaginário para Piano e Orquestra de Cordas Op. 74* de Marlos Nobre. Para introduzir e contextualizar esse estudo, apresenta na Primeira Parte um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor. A Segunda Parte focaliza a obra. Inicialmente, descreve de forma sucinta as técnicas de análise musical desenvolvidas por John White, Arnold Schoenberg, Felix Salzer, Stefan Kostka e Joseph Straus, e destaca os principais termos empregados para o estudo da obra. Segue com o estudo analítico segundo os movimentos *Desenho*, *Motivo* e *Retrato*. Desse estudo são levantadas sínteses a respeito da linguagem empregada, quais os elementos composicionais característicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. Também de acordo com esse estudo analítico, estão indicadas sugestões sobre a execução da obra, apontando aspectos relevantes da interpretação pianística. A conclusão reúne as informações de maior interesse obtidas da análise efetuada, da entrevista complementar realizada com o compositor no Rio de Janeiro e de suas orientações a respeito da execução da obra. Em anexo se encontra a matriz da série  $O_0$  de doze sons, material formador do terceiro movimento *Retrato*.

Palavras-chave: Concertante, Imaginário, piano, cordas, Marlos Nobre, análise.



## ABSTRACT

The main objective of this study is to present an Analysis of the *Concertante do Imaginário for Piano and String Orchestra Op. 74* by Marlos Nobre, and an Interpretative Guide to it. For the sake of contextualization, the First Part presents biographical and historical data of the composer's life. The Second Part focuses on the piece proper, followed by the Analysis of its three movements - *Desenho*, *Motivo* and *Retrato* - based on the techniques developed by John White, Arnold Schoenberg, Felix Salzer, Stefan Kostka and Joseph Straus. The aim of the Analysis is to provide information about the compositional language and its elements, and how the composer uses them, as well as suggestions concerning the pianistic performance of the piece. The conclusion gathers the most prominent information acquired from the overall Analysis of the work and from the complementary interview with the composer in Rio de Janeiro, and his advices on the performance of this piece as well. As an appendix, there is the twelve-tone matrix of the tone row used for the third movement *Retrato*.

Key Words: Concertante, Imaginário, piano, strings, Marlos Nobre, analysis.



## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Violinos I e II (cc. 1 a 10).....	47
Fig. 2.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 10 a 14).....	49
Fig. 3.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Piano (c. 10): intervalos utilizados.....	49
Fig. 4.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (c. 11): intervalos modificados.....	50
Fig. 5.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (c. 13): intervalos modificados.....	50
Fig. 6.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 10 a 14).....	51
Fig. 7.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 14 a 17): Bloco 1A.....	51
Fig. 8.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (c. 14): intervalos utilizados.....	51
Fig. 9.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 18 a 23): Blocos 2; supressão de notas da escala cromática e síncopes adicionais .....	52
Fig. 10.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Subseção 1b (Blocos).....	55
Fig. 11.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> (cc. 39 e 40).....	57
Fig. 12.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> (cc. 43 a 50).....	57
Fig. 13.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (c. 43): intervalos utilizados.....	58
Fig. 14.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 56 a 63): Blocos 2.....	59
Fig. 15.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> (cc. 43 a 50).....	60
Fig. 16.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 46 a 55).....	60
Fig. 17.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Subseção 2b (Blocos).....	63
Fig. 18.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 68 a 80).....	64
Fig. 19.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Transição da Subseção 3b (violinos I e II) para a <i>Cadenza</i> (piano).....	66
Fig. 20.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> – Variações Harmônicas do Bloco 2.....	66
Fig. 21.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 7 e 8).....	67
Fig. 22.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 9 a 12): alterações nos intervalos e nas distâncias entre as vozes.....	67
Fig. 23.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 17 a 24)...	68
Fig. 24.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 24 e 25)...	69
Fig. 25.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Transição da Subseção 3b para a <i>Cadenza</i> .....	70
Fig. 26.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Início da <i>Cadenza</i> .....	71
Fig. 27.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 3 a 6).....	72
Fig. 28.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 7 e 8).....	72
Fig. 29.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> (cc. 111 a 113).....	74
Fig. 30.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 10 a 17).....	84
Fig. 31.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 18 a 23).....	85

Fig. 32.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 24/25): uso do pedal.....	85
Fig. 33.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 1 e 2).....	87
Fig. 34.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (cc. 21 a 24)...	88
Fig. 35.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> – <i>Cadenza</i> (c. 33).....	89
Fig. 36.	Gráficos de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 1a.....	97
Fig. 37.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 1b.....	99
Fig. 38.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 1c.....	101
Fig. 39.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 1d.....	103
Fig. 40.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 1e.....	105
Fig. 41.	Série O <sub>0</sub> sobre o intervalo de 5 <sup>a</sup> j ascendente utilizada a partir da 2 <sup>a</sup> Seção.....	106
Fig. 42.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 35 a 40).....	107
Fig. 43.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 41 a 44) – Reforço enarmônico e sustentação de alguns sons da série primeiramente nos Violinos II e Violas, e depois, nos Violinos I e Violoncelos.....	108
Fig. 44.	Material B <sup>1</sup> : Série O <sub>1</sub> .....	108
Fig. 45.	Subseção 2b – piano: ostinato na voz superior.....	109
Fig. 46.	Subseção 2b – piano: ostinato na voz superior.....	109
Fig. 47.	Material B <sup>2</sup> : Série O <sub>7</sub> .....	110
Fig. 48.	Violoncelos e Contrabaixos: Motivo básico formador do material C.....	111
Fig. 49.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 68 a 72).....	112
Fig. 50.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 73 a 75).....	113
Fig. 51.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 3a.....	115
Fig. 52.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 3b.....	117
Fig. 53.	Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Subseção 3c.....	119
Fig. 54.	Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> .....	129
Fig. 55.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 1 a 3) – <i>Thesis</i> e <i>Arsis</i> ..	132
Fig. 56.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> - Motivos 3 e 5.....	132
Fig. 57.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 9 a 12).....	133
Fig. 58.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 23 e 24).....	134
Fig. 59.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (piano, c. 45) – utilização do pedal.....	134
Fig. 60.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (cc. 84 a 88).....	135
Fig. 61.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> (piano: cc. 97 e 98).....	136
Fig. 62.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (cc. 1 a 3).....	143
Fig. 63.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – Série O <sub>0</sub> (cc. 1 a 3).....	144
Fig. 64.	Série O <sub>0</sub> (cc. 1 a 3): análise das classes de intervalos – ICs.....	144
Fig. 65.	Utilização da inversão I <sub>1</sub> (cc. 5 a 8).....	145
Fig. 66.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (cc. 5 a 8).....	145
Fig. 67.	Utilização da série transposta O <sub>3</sub> (cc. 9 a 15).....	146

Fig. 68.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (cc. 9 a 15).....	147
Fig. 69.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (cc. 16 a 18).....	148
Fig. 70.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (piano: cc. 19 a 24) – Blocos formadores da Seção 1b – Amplitudes intervalares, centros e terminações.....	150
Fig. 71.	Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Mov.: <i>Retrato</i> – Subseção 1b.....	151
Fig. 72.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc. 25 a 27).....	152
Fig. 73.	Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 25 a 32).....	153
Fig. 74.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> (cc. 33 a 36).....	154
Fig. 75.	Gráfico de movimentação cromática - 3 <sup>o</sup> Mov.: <i>Retrato</i> (cc. 33 a 41).....	155
Fig. 76.	Gráfico de prolongamento e movimentação cromática - 3 <sup>o</sup> Mov.: <i>Retrato</i> (cc. 33 a 41).....	156
Fig. 77.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Mov.: <i>Retrato</i> (piano: cc. 41 a 47) – Blocos formadores da Subseção 2b.....	159
Fig. 78.	Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – Subseção 2b.....	160
Fig. 79.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc. 48 a 51).....	161
Fig. 80.	Série O <sub>6</sub> a partir da Série O <sub>0</sub> (do 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> ) sobre o intervalo de 5 <sup>a</sup> j ascendente.....	162
Fig. 81.	Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 48 a 54).....	162
Fig. 82.	Seqüência melódica suporte para voz inferior do piano (cc. 48 a 54).....	162
Fig. 83.	Transcrição da Subseção 1a (cc. 5 e 6) deslocada (cc. 54 e 55) e conjunto adicional.....	164
Fig. 84.	Comparação da terminação nos contrabaixos (entre cc. 9 e 59) e posição das pausas entre a Série transposta O <sub>3</sub> .....	165
Fig. 85.	Diferença nos contrabaixos (cc. 15 e 65): naipe em uníssono e terminação. Acorde de Mi <sup>7</sup> sustentado (c. 66).....	166
Fig. 86.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Mov.: <i>Retrato</i> (piano: cc. 67 a 73) - Blocos formadores da Seção 3b.....	168
Fig. 87.	Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – Subseção 3b.....	169
Fig. 88.	Gráfico de expansão x direção - Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – Subseções 3a, 3b e 3c.....	170
Fig. 89.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc. 74 a 76).....	171
Fig. 90.	Série transposta O <sub>6</sub> a partir da Série O <sub>0</sub> (do 2 <sup>o</sup> Mov.: <i>Motivo</i> ) sobre o intervalo de 5 <sup>a</sup> j ascendente.....	172
Fig. 91.	Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 74 a 80).....	172
Fig. 92.	Seqüência melódica suporte para voz inferior do piano (cc. 74 a 80).....	173
Fig. 93.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (c. 80).....	173
Fig. 94.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc. 81 a 83).....	174
Fig. 95.	Série transposta O <sub>4</sub> a partir da Série O <sub>0</sub> (do 2 <sup>o</sup> Mov.: <i>Motivo</i> ) sobre o intervalo de 5 <sup>a</sup> j ascendente.....	175
Fig. 96.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc. 86 a 88).....	177
Fig. 97.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – Coda: Subseção 4c (cc. 89 a 93).....	178

Fig. 98.	Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> : Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.....	186
Fig. 99.	Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> : Coda.....	187
Fig. 100.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Violinos I (cc. 29 a 32): Tema normal.....	219
Fig. 101.	Concertante do Imaginário – 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> – Violinos I (cc. 29 a 32)....	219
Fig. 102.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 10 a 14) – Pedal.....	225
Fig. 103.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 14 e 15) – Dedilhado na voz inferior.....	226
Fig. 104.	Concertante do Imaginário – 1 <sup>o</sup> Mov.: <i>Desenho</i> – Piano (cc. 68 a 70) – Pedal.....	226

Todas as reproduções, como indicado na Fig. 1 (p. 47), foram autorizadas pelo compositor.

\*\*\*\*\*

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1.	Seção 1 e Subseções formadoras do 1 <sup>o</sup> Mov. – <i>Desenho</i> – do Concertante do Imaginário.....	45
Quadro 2.	Seção 2 e Subseções formadoras do 1 <sup>o</sup> Mov. – <i>Desenho</i> – do Concertante do Imaginário.....	45
Quadro 3.	Seção 3 e Subseções formadoras do 1 <sup>o</sup> Mov. – <i>Desenho</i> – do Concertante do Imaginário.....	46
Quadro 4.	Seção 4: <i>Cadenza</i> e Final do 1 <sup>o</sup> Movimento – <i>Desenho</i> – do Concertante do Imaginário.....	46
Quadro 5.	Motivos Básicos do 1 <sup>o</sup> Movimento: <i>Desenho</i> .....	75
Quadro 6.	Variações do Motivo 1.....	78
Quadro 7.	Variações do Motivo 2.....	79
Quadro 8.	Seções e Subseções formadoras do 1 <sup>o</sup> Mov. – <i>Desenho</i> – do Concertante do Imaginário.....	83
Quadro 9.	Seção 1 e Subseções formadoras do 2 <sup>o</sup> Mov. – <i>Motivo</i> – do Concertante do Imaginário.....	94
Quadro 10.	Seção 2 e Subseções formadoras do 2 <sup>o</sup> Mov. – <i>Motivo</i> – do Concertante do Imaginário.....	94
Quadro 11.	Seção 3 e Subseções formadoras do 2 <sup>o</sup> Mov. – <i>Motivo</i> – do Concertante do Imaginário.....	94
Quadro 12.	Motivos Básicos do 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> .....	121
Quadro 13.	Variações do Motivo 3.....	123
Quadro 14.	Variações do Motivo 4.....	124
Quadro 15.	Variações do Motivo 5.....	126
Quadro 16.	Variações do Motivo 6.....	126
Quadro 17.	Seções e Subseções formadoras do 2 <sup>o</sup> Movimento – <i>Motivo</i> – do Concertante do Imaginário.....	131
Quadro 18.	Seção 1 e Subseções formadoras do 3 <sup>o</sup> Mov. – <i>Retrato</i> – do Concertante do Imaginário.....	141
Quadro 19.	Seção 2 e Subseções formadoras do 3 <sup>o</sup> Mov. – <i>Retrato</i> – do Concertante do Imaginário.....	141
Quadro 20.	Seção 3 e Subseções formadoras do 3 <sup>o</sup> Mov. – <i>Retrato</i> – do Concertante do Imaginário.....	142
Quadro 21.	Seção 4 e Subseções formadoras do 3 <sup>o</sup> Mov. – <i>Retrato</i> – do Concertante do Imaginário.....	142
Quadro 22.	Concertante do Imaginário – 3 <sup>o</sup> Movimento: <i>Retrato</i> – (cc . 80 a 85).....	175
Quadro 23.	Motivo Básico (original do 2 <sup>o</sup> Movimento: <i>Motivo</i> ) utilizado no 3 <sup>o</sup> Movimento – <i>Retrato</i> .....	180
Quadro 24.	Variações do Motivo 6 utilizadas no 3 <sup>o</sup> Movimento – <i>Retrato</i> .....	182
Quadro 25.	Seções e Subseções formadoras do 3 <sup>o</sup> Mov. – <i>Retrato</i> – do Concertante do Imaginário.....	188

\*\*\*\*\*



## LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

c.	=	compasso
cc.	=	compassos
Fig.	=	figura
Figs.	=	figuras
Mov.	=	movimento
p.	=	página
pp.	=	páginas
B.	=	Contrabaixos
B. I	=	Primeiros Contrabaixos
B. II	=	Segundos Contrabaixos
C.	=	Violoncelos
P	=	Piano
VI. I	=	Primeiros Violinos
I	=	Primeiros Violinos
VI. II	=	Segundos Violinos
II	=	Segundos Violinos
Vle.	=	Violas
Dó <sup>7</sup>	=	Acorde de Dó Maior com Sétima
I	=	1 <sup>o</sup> grau – Tônica
II	=	2 <sup>o</sup> grau – Supertônica
III	=	3 <sup>o</sup> grau – Mediante
IV	=	4 <sup>o</sup> grau – Subdominante
V	=	5 <sup>o</sup> grau – Dominante
VI	=	6 <sup>o</sup> grau – Superdominante
VII	=	7 <sup>o</sup> grau – Sensível
Ibidem	=	na mesma obra (usada em substituição aos dados da nota anterior, pois o único dado que varia é a página).
Idem	=	do mesmo autor (para diferentes obras de um mesmo autor).
Loc. cit.	=	<i>Loco citato</i> , no lugar citado (para designar a mesma página de uma obra citada anteriormente, mas com intercalação de notas).
Op. cit.	=	<i>Opus citatum</i> , na obra citada.
Sequentia ou et. seq.	=	seguinte ou que se segue (para informações que se seguem, quando não se deseja citar todas as páginas da obra referenciada).
v.	=	volume

\*\*\*\*\*



# SUMÁRIO

\*\*\*\*\*

INTRODUÇÃO	1
<b>PARTE I: MARLOS NOBRE</b>	17
1. DADOS BIOGRÁFICOS	19
2. MÚSICA PARA PIANO	25
<b>PARTE II: CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS OP. 74 - ANÁLISE -</b>	29
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A ANÁLISE	31
2. <i>CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO</i> PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS OP. 74	39
2.1. 1º Movimento – <i>Desenho</i>	41
2.1.1. Macro-Análise	45
2.1.2. Média-Análise	47
2.1.3. Micro-Análise	75
2.1.4. Síntese	80
2.1.5. Sugestões para Interpretação	83
2.2. 2º Movimento – <i>Motivo</i>	91
2.2.1. Macro-Análise	94
2.2.2. Média-Análise	95
2.2.3. Micro-Análise	121
2.2.4. Síntese	127
2.2.5. Sugestões para Interpretação	131
2.3. 3º Movimento – <i>Retrato</i>	137
2.3.1. Macro-Análise	141
2.3.2. Média-Análise	143
2.3.3. Micro-Análise	180
2.3.4. Síntese	183
2.3.5. Sugestões para Interpretação	188

3. ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARLOS NOBRE	193
CONCLUSÃO	227
BIBLIOGRAFIA	237
ANEXOS	
1. Matriz da Série $O_0$ utilizada no 3 <sup>o</sup> Movimento – <i>Retrato</i>	245

## INTRODUÇÃO

Até o final da década de cinquenta, a história da música brasileira destaca, na área da composição, dois grandes pólos de desenvolvimento: Rio de Janeiro e São Paulo. Esses dois centros atraíam a maior parte dos compositores até então, pois mantinham escolas de música e maior número de agrupamentos orquestrais e corais, desenvolvendo, dessa forma, programação mais intensa. Essas cidades também ofereciam maiores oportunidades de trabalho, especialmente junto às emissoras radiofônicas, que apresentavam necessidade de orquestradores e de regentes. Assim, muitos compositores originários de diferentes regiões do país dirigiram-se para esses dois centros, em busca do aprofundamento dos conhecimentos, de trabalho e de maior projeção.

No Rio de Janeiro e em São Paulo viveram compositores de significativa participação no cenário da música brasileira. Já ao final do século XIX, despontaram Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) e, no decorrer do século XX, Luciano Gallet (1893-1931), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989), entre outros. Apesar dessa centralização da vida musical brasileira, os compositores mencionados acima souberam guardar características fundamentais da música folclórica de suas regiões de origem. Mesmo aqueles provenientes desses dois grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo) utilizaram em suas obras elementos do populário de outras regiões rurais, nas quais as tradições se conservaram com maior pureza. Como exemplo desse fato, considere-se que Villa-Lobos, nascido no Rio de Janeiro (1887), empregou em sua música material folclórico do interior dos estados das várias regiões do país e o combinou com características marcantes da música popular urbana, gerando assim uma linguagem musical específica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984, p. 145.

Villa-Lobos, em sua estada na Europa, tomou conhecimento de diversos recursos técnicos de composição adotados por Debussy, Stravinsky e pelo Grupo dos Seis<sup>2</sup>. Segundo o autor Gerard Béhague, no livro *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*<sup>3</sup>, a produção desse compositor pode ser classificada em diferentes períodos, definidos pela variedade de estilos empregados. O período inicial, anterior a 1922, reflete a busca do compositor pela definição de um estilo. Nos períodos seguintes, formados a partir de 1923 e pelas décadas subseqüentes, observam-se pesquisas do compositor nos campos do neoclassicismo e neo-romantismo, associadas a aspectos da música popular brasileira. Os estilos não são determinados somente pela técnica, mas por escolhas pessoais e afinidades estéticas, freqüentemente ditadas por fatores histórico-culturais.

No primeiro período anterior a 1922, em obras como *Sonata-Fantasia N<sup>o</sup> 2* e o *Trio N<sup>o</sup> 2*, percebe-se claramente a forte influência da técnica de composição pós-romântica francesa, com o uso de escalas de tons inteiros, progressões de acordes de nonas, décimas-primas e décimas-terceiras em movimento paralelo, melodias modais e pentatônicas, passagens melódicas atonais junto a figurações ricas em ornamentos. Nesse período estão, entre outras obras, o *Quarteto de Cordas N<sup>o</sup> 3* (1916), e as obras para piano: *Suíte Floral* (1916-1918), *A Fiandeira* (1921), *Valsa Mística* (1917) e *Rodante* (1919); estas apresentadas na Semana de Arte Moderna, em São Paulo.<sup>4</sup>

No segundo período (década de 20, a partir de 1923), denominado por Béhague, “Período de Experimentação”, há uma procura por uma nova expressão musical nacional, com rica utilização e manipulação dos ritmos originais da música popular urbana, como o maxixe, o samba e o choro. Nesse período estão *Noneto* (1923), os *Choros* (1920 a 1929) e

---

<sup>2</sup> *Les Six* – ou o *Grupo dos Seis* – consistia de um grupo de compositores franceses: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc e Tailleferre, que se reuniu no Conservatório de Paris, entre 1910 e 1920, e foi inspirado por Satie. Jean Cocteau tornou-se seu porta-voz. Apresentavam suas próprias composições nos seus concertos, as quais se caracterizavam pela brevidade e espírito. O principal objetivo do grupo era evitar o elemento remanescente do romantismo na música francesa. O grupo desfez-se em 1925. HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de Música Zahar*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 345.

<sup>3</sup> BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Texas: Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1994.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 47 et seq.

as peças para piano: *Rudepoema* (1921-1926), *Prole do Bebê Nº 2* (1921) e *Cirandas* (1926).<sup>5</sup>

Segundo Béhague, as obras posteriores a 1930 apresentam tendência neoclássica, com a busca pelo universalismo, menos etnocentrista, o qual representa a síntese entre o particular e o geral. Nessa fase estão as *Bachianas Brasileiras* (1930 a 1945), que pretendem mostrar a conjugação possível entre o espírito da música de Bach (e dos pré-clássicos) e a música brasileira; a *Sinfonia Nº 6* (1944), *Quartetos para Cordas Nºs 5* (1931), *6* (1938) e *11* (1947), as peças para piano *Ciclo Brasileiro* (1936) e *Homenagem a Chopin* (1949), entre outras.<sup>6</sup>

Villa-Lobos representa uma figura singular no panorama musical da época. Consegue, já desde a década de 20, uma integração expressiva entre os domínios popular brasileiro e erudito internacional, a qual confere tipicidade às suas obras. Suas “extravagâncias”<sup>7</sup> instrumentais não denotam uma concepção sistemática da linguagem musical moderna, na medida em que emprega procedimentos contemporâneos de composição europeus – politonalidade, *clusters* e polirritmia – junto à incorporação de músicas populares urbanas, como as serestas, os choros e os maxixes. Assim, há um deslocamento relativamente progressivo no eixo de duas diferentes posturas: uma caracterizada pelo modernismo nacional, fundada em formas musicais típicas presentes nos dois centros urbanos Rio e São Paulo, outra pelo nacionalismo histórico-geográfico, que recorre a temáticas culturais representativas do país.

Se o modernismo nacional fez recursos ousados e originais à experimentação, revolucionando a linguagem musical da época – em termos de materiais, formas, discursos, texturas – o nacionalismo histórico-geográfico se caracterizou preponderantemente por empréstimos e evocações da tradição cultural brasileira – várias vezes sob forma de valores de nossa história – articulados em uma retórica tonal-romântica. Desse modo, a força da

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 69 et seq.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 104 et seq.

<sup>7</sup> Como exemplos, nos *Choros 8 e 10*, há a inclusão de instrumentos típicos – como a puita, reco-reco, cocos, chocalhos –, e no *Nonetto* acrescenta ainda: assobios, prato de louça e caxambu, todos eles de uso inusitado na produção musical de concerto brasileira e absolutamente original na música estrangeira da época. KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001, p. 33.

personalidade expressiva de Villa-Lobos instalou-se em cada uma de suas obras como registro particular de um modo de fazer autêntico.<sup>8</sup>

Villa-Lobos, nas melodias a partir do folclore, aproximou-se da terceira fase defendida por Mário de Andrade, ou seja, a fase da inconsciência nacional, aquela em que o compositor não necessitava empregar trechos integrais dos cantos folclóricos puros.<sup>9</sup>

Em 1946, Villa-Lobos afirmava a sua postura diante da arte musical contemporânea:

*“Todas as atividades e agitações livres em favor do pensamento criador na composição musical de várias escolas, sejam quais forem os princípios, tendências ou épocas em que se situem, são necessárias à vida progressiva da arte. Pelo menos, elas representam a mais justa reação à rotina que é absolutamente o maior inimigo do progresso de uma civilização.”*<sup>10</sup>

Nesse mesmo ano – 1946 – Koellreutter, Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Catunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda e Santino Parpinelli lançaram o manifesto “Música Viva”, denominado “Manifesto 1946”, o qual defendia uma visão mais racional da música. Sugeria uma linha de composição de teor científico, derivada do estudo e da experimentação dos sons e de seus componentes físicos, isto é, passava a haver uma preocupação com a estruturação da linguagem sonora e com o fenômeno acústico em si e suas diversas variantes.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 37-38.

<sup>9</sup> Segundo Mário de Andrade, as três fases que os compositores brasileiros deveriam necessariamente seguir para escrever obras de conotações nacionalistas são: 1) fase da *tese* nacional; 2) fase do *sentimento* nacional; 3) fase da *inconsciência* nacional. Só nessa última, a arte culta e o indivíduo sentem a necessidade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Todos os compositores brasileiros ligados direta ou indiretamente aos critérios estabelecidos por Mário de Andrade procuraram aproximar-se da terceira fase (*inconsciência* nacional), com o objetivo de se distanciar da música como símbolo do pastiche das canções folclóricas. Atrair uma composição de um autor nacionalista à primeira ou segunda fases significa chamá-lo de “mediocre”, “sem inspiração”, “compositor de pouco talento” ou preso aos ideais totalitários de direita ou de esquerda. CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 36.

<sup>10</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Boletim Latino-Americano de Música*, v. VI, Montevideu: 1946, p. 498.

<sup>11</sup> O texto de apresentação do Movimento “Música Viva” denominado “Manifesto 1946” defendia “a construção de um estilo novo, livre e universal”: novo pela exploração dos recursos técnicos da música contemporânea, livre pela postura estética de questionamento permanente, e universal pelo desejo de superar as fronteiras cavadas pelo nacionalismo. KOELLREUTTER, H. J. “Música Brasileira”. *Revista Música Viva*, n. XII, Rio de Janeiro, 1947. Este documento foi publicado sob o título “Manifesto Música Viva”/ Declaração de Princípios, também na *Revista Paralelos*, n. 5, São Paulo, 1947, pp. 49-51.

No final dos anos cinquenta, Hans Joachim Koellreutter, o líder do “Música Viva”, estava de partida do Brasil, dirigindo-se para Munique, mas ficavam no país os centros musicais por ele criados e orientados: os Seminários Livres de Música de São Paulo, do Rio de Janeiro e da Bahia, os Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis, além de discípulos talentosos e empreendedores em diversas capitais estaduais. O grupo “Música Viva” tendeu pouco a pouco para a prática da técnica dodecafônica, que servia muito bem como elemento estrutural da nova linguagem musical, garantindo-lhe unidade e coerência. A atuação dos ex-alunos de Koellreutter<sup>12</sup> – na mesma linha de inconformismo que caracterizara o “Música Viva” – estará na origem de quase todos os movimentos de renovação musical que se desenvolveram no Brasil posteriormente. As idéias defendidas pelos discípulos e companheiros de Koellreutter deram origem a uma nova visão do ato composicional, que perde a função estrita de refletir uma cultura definida (pela retomada de seus elementos mais marcantes e mais aparentes), mas se volta para a expressão universalizada desta cultura em contínuo desenvolvimento.

O manifesto “Música Viva” acreditava no poder da música como linguagem universalmente inteligível, e portanto, na sua contribuição para a maior compreensão entre os povos. Admitia, por um lado, que o nacionalismo substancial representava uma etapa na evolução musical de um povo, mas, por outro, combatia o falso nacionalismo voltado para a exaltação de sentimentos de superioridade, os quais estimulavam tendências egocêntricas e individualistas.<sup>13</sup>

Em 1950, Camargo Guarnieri, em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, elabora, em resposta ao manifesto “Música Viva” de 1946, um discurso ideológico sobre arte, criticando violentamente as obras de compositores partidários da técnica dodecafônica de composição. Compara o sistema dodecafônico, na música, ao abstracionismo na pintura; ao hermetismo na literatura; ao existencialismo na filosofia; e ao

---

<sup>12</sup> Citem-se especialmente as atividades de Cláudio Santoro (1919) e Guerra-Peixe (1914).

<sup>13</sup> Manifesto Música Viva, 1946.

charlatanismo na ciência. Conforme o autor da *Carta Aberta*, a técnica dodecafônica representava:

*“um cosmopolitismo deformante do caráter nacional da cultura brasileira; um produto de origem de culturas superadas; uma atitude antinacional, antipopular; uma antimúsica, aproximando-se da química, da matemática; um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo; uma técnica de conotações profundamente formais.”*<sup>14</sup>

A *Carta Aberta* foi utilizada como um documento que reflete a ideologia nacionalista. Pode-se perceber, implicitamente, que Camargo estava dialogando com um grupo partidário de outros princípios estético-ideológicos, que entravam em conflito com os ideais dos autores que procuravam manter os pressupostos lançados por Mário de Andrade durante a década de 30.<sup>15</sup>

O amadurecimento da idéia de renovação da linguagem musical trazido pelo “Música Viva”, preconizando um ensino de caráter mais científico, veio a se completar com o manifesto “Música Nova” em 1963, em São Paulo, denominado “Por uma nova música brasileira”. O manifesto “Música Nova” foi divulgado pelos seguintes compositores e intérpretes: Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira, Rogério Duprat, Régis Duprat, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal. Esse documento critica e refuta o nacionalismo musical presente no Brasil, acrescentando novos elementos estéticos em relação ao texto de 1946. Segundo o manifesto “Música Nova” de 1963, a música deveria possuir um compromisso total com o mundo contemporâneo, dentro dos seguintes princípios:

---

<sup>14</sup> GUARNIERI, Camargo. *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. São Paulo, Ed. Autor, 7.11.1950.

<sup>15</sup> CONTIER, Arnaldo D. Op. cit. 1985, p. 62.

*“desenvolvimento interno da linguagem musical (com o uso de politonalismo, atonalismo, música experimental, serialismo, processos fonomecânicos e eletroacústicos em geral); opção pelo concretismo como posição generalizada frente ao idealismo; vinculação da música com os meios de comunicação; consciência de viver uma nova realidade, manifestada pelo avanço das ciências; revisão do passado musical; visão da música como arte coletiva por excelência; definição da educação musical como processo de aprendizagem de sua linguagem; definição da Música Nova como uma linguagem direta, usando os variados aspectos da realidade; aceitação dos elementos indeterminados; desejo de libertar a música brasileira das travas infra-estruturais e das super-estruturas ideológico-estéticas, ainda imbuídas de uma série de comportamentos culturais que lembravam o romantismo em alguns traços.”*<sup>16</sup>

A morte de Villa-Lobos em 1959 criou uma espécie de lacuna no imaginário das gerações de compositores que o sucederam. Na década de sessenta, o cenário musical brasileiro estava suficientemente estratificado para que o embate entre as correntes “progressistas” – as que se alinhavam com as tendências da música nova internacional – e “nacionalistas” – as que prosseguiram o projeto de cristalização de uma música de caráter nacional – se configurasse em torno dos aspectos conciliadores e contraditórios presentes na obra do próprio Villa-Lobos.

Ao longo do século XX, a produção nacional esteve dividida radicalmente entre nacionalistas e vanguardistas, que travavam uma briga interna, acadêmica, da qual o público não precisava fazer parte. Hoje, porém, não há mais dogmas. Hoje se faz música que dialoga com seu tempo.

Compositores como Edino Krieger, Gilberto Mendes, Almeida Prado e **Marlos Nobre** atravessaram suas fases vanguardistas, herméticas. Nessa fase, o imperativo era a busca desenfreada pela novidade, ou simplesmente a absorção de “clichês” técnicos e estéticos, procurando criar algo fora do comum a qualquer preço. Hoje, esses compositores degustam as delícias de poder usar sem culpa um acorde perfeito. Querem ver sua obra executada, deixando para trás a incomunicabilidade da obra, quando o compositor criava

---

<sup>16</sup> COZZELLA, Damiano et al. “Manifesto Música Nova.” *Invenção - Revista de Arte de Vanguarda*. Ano 2., n. 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963, pp. 5-6.

para receber o aplauso de seus colegas.

Sobre o conflito entre nacionalismo e vanguarda, declara **Marlos Nobre**:

*“Não há mais o embate entre os nacionalistas e a vanguarda contestatória deste nacionalismo. A geração nascida depois de 1939 mudou o quadro: a música brasileira hoje está livre de conceitos restritivos, não é nacionalista nem vanguarda, mas uma mistura de tudo.”*<sup>17</sup>

Está decretado, portanto, o fim das patrulhas ideológicas da vanguarda dos anos sessenta.

Almeida Prado coloca a questão em uma perspectiva histórica:

*“Dos anos 80 para cá houve, de fato, uma mudança no caráter das composições em direção à diversidade, tanto de estilos como de propostas. Há uma consciência maior, tanto no jovem compositor – que transita entre o pop e o erudito – quanto no intérprete, que já percebe a importância de se prestigiar a produção do país.”*<sup>18</sup>

E esse, segundo o compositor Flô Menezes, “é o caminho para um meio musical se fortalecer e proliferar”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> COELHO, João Marcos. “Que repertório é esse?” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2005. Caderno 2/ Cultura, p. D9.

<sup>18</sup> SAMPAIO, João Luiz. “Músicos da nova geração valorizam mais a produção nacional, mas autores pedem projetos mais amplos.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2005. Caderno 2/Cultura, p. D8.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. D8.

## ► O Compositor Marlos Nobre

**Marlos Nobre** nasceu em Recife, Pernambuco, em 1939. Atualmente, um dos compositores brasileiros de maior projeção nacional e internacional, foi laureado em diversos concursos de composição. Recentemente (dezembro de 2005), ganhou o VI Prêmio Ibero-americano “Tomás Luis de Victoria”, da Espanha, considerado um dos mais importantes da música erudita. Em seis edições, pela primeira vez houve unanimidade do júri internacional no reconhecimento “à excelente trajetória, transcendência e projeção da obra de Marlos Nobre, seus altos valores no campo da composição musical e a originalidade de seu pensamento estético”. Ex-aluno de Koellreutter e Camargo Guarnieri, estudou no exterior com Ginastera, Messiaen, Copland e Dallapiccola. Pianista, maestro e compositor, possui extensa produção musical, com um catálogo de 243 obras, a maioria feita sob encomenda. Marlos Nobre também ministrou cursos em festivais prestigiados e dirigiu diversos organismos culturais como a Rádio MEC, a Orquestra Sinfônica Nacional e a Academia Brasileira de Música, entre outros. É atualmente presidente do Comitê Nacional de Música do *International Music Council* - IMC / UNESCO.<sup>20</sup>

O compositor **Marlos Nobre** divide sua produção em cinco fases distintas.<sup>21</sup> A primeira fase (de 1959 a 1963) inicia com o *Concertino para piano e orquestra de cordas* Op. 1 e finaliza com o *Divertimento para piano e orquestra* Op. 14 (de 1959 a 1963), dois extremos do período que recorda Ernesto Nazareth. As primeiras obras são tonais, e mais ao final, incorporam elementos atonais, politonais e dodecafônicos à sua linguagem. Destaca-se nessa fase a época dos estudos com Camargo Guarnieri, caracterizada pela evocação do sentimento nacionalista, enriquecido com procedimentos de composição mais modernos.

A segunda fase (de 1963 a 1968) – do Op. 15 ao Op. 32 - inicia-se com a temporada de estudos no Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Nessa fase, os procedimentos dodecafônicos

---

<sup>20</sup> NOBRE, Marlos. *Marlos Nobre* [on-line] [acesso em 2 abril 2005]. Disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>>. Comunicação pessoal.

<sup>21</sup> Classificação de acordo com a entrevista concedida pelo próprio compositor – “Nueve Preguntas a Marlos Nobre” – à *Revista Musical Chilena* 33, n. 148, 1979, pp. 37-47.

são utilizados com mais consistência e há a utilização da música aleatória, sem perder entretanto, as raízes nacionais de sua música. Emergem aqui a temática folclórica dos cantares dos violeiros e a melódica nordestina modal. Desde então, o exame de sua obra revela notável constância de variações como processo técnico de composição; a variação como processo de transformação e ampliação orgânica de idéias. Aqui se encontram as obras: *Variações rítmicas* Op. 15 para piano e percussão, *Ukrinmakrinkrin* Op. 17 para soprano, sopros e piano, *Beiramar* Op. 21, *3<sup>o</sup> Ciclo Nordestino* Op. 22, *Canticum Instrumentale* Op. 25 para flauta, harpa, piano e tímpano, *Rhythmetron* Op. 27 para percussão e os *Desafios* Op. 31.<sup>22</sup>

A terceira etapa de criação situa-se entre 1969 e 1977 – do Op. 33 ao Op. 46 – e caracteriza-se pela integração dos processos assimilados nos períodos anteriores: serialismo, aleatoriedade, atonalidade e politonalidade. Aí nasceram o *Concerto Breve* Op. 33 para piano e orquestra, *Mosaico* Op. 36 para orquestra, *Ludus Instrumentalis* Op. 34 para orquestra de câmara, *O Canto Multiplicado* Op. 38 e *Biosfera* Op. 35 para orquestra de cordas.

Na quarta fase, (de 1980 a 1989 - os anos de 1978 e 1979 são considerados anos improdutivos, sem obras escritas) – do Op. 47 ao Op. 73 – a produção musical flui com maior liberdade e maturidade.

Em carta enviada à pianista Dr<sup>a</sup> Ingrid Barancoski<sup>23</sup>, a quinta fase de sua produção iniciaria em 1989, com o *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas. A partir de então, o compositor tem utilizado em suas obras estruturas formais mais amplas e uma combinação entre elementos da música ocidental tonal e contemporânea.

---

<sup>22</sup> As obras do Op. 21, Op. 22 e Op. 31 possuem diferentes formações instrumentais: *Beiramar* Op. 21 para voz e piano; *Beiramar* Op. 21b para voz e octeto de cellos; *Beiramar* Op. 21c para voz e violão; *Beiramar* Op. 21d para voz e orquestra; *3<sup>o</sup> Ciclo Nordestino* Op. 22 para piano e *3<sup>o</sup> Ciclo Nordestino* Op. 22b para dois violões. Os *Desafios* compreendem um conjunto de 49 diferentes formações – do Op. 31/1 ao Op. 31/32 – muitos deles aos pares, inicialmente para o instrumento solista e orquestra de cordas, e depois, para o mesmo instrumento solista e piano.

<sup>23</sup> BARANCOSKI, Ingrid. The interaction of Brazilian national identity and contemporary musical language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre. Tese de Doutorado. The University of Arizona/USA: UMI Dissertation Services, a Bell & Howell Company, Ann Arbor, 1997, p.18.

## ► A Pesquisa

O estudo teórico-prático do *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre propõe o levantamento dos procedimentos técnicos da composição e investiga como esses são empregados na sua linguagem musical. Como são manipulados os elementos melodia, ritmo, harmonia e sonoridade, nessa possibilidade de utilização do piano junto à orquestra de cordas na música brasileira.

O presente trabalho tem como objetivos específicos:

- a) Analisar o *Concertante do Imaginário* Op. 74 (1989) para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre;
- b) Procurar compreender e identificar as técnicas de composição utilizadas;
- c) Investigar possíveis aspectos unificadores nas seções ou movimentos da obra;
- d) Fundamentar o aspecto interpretativo da obra através da sua análise.

E como objetivos gerais:

- a) Valorizar a música brasileira através da divulgação da obra de um compositor representativo;
- b) Complementar, atualizar e enriquecer a literatura pianística atual, adicionando a ela conhecimentos e informações sobre a utilização do piano junto à orquestra de cordas, formação ainda pouco explorada pelos compositores brasileiros;
- c) Possibilitar o uso dessa pesquisa para auxiliar o ensino atual do piano;
- d) Contribuir para os estudos de interpretação pianística e musical.

O trabalho se justifica pela crescente importância em valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros. No setor musical, especialmente nos últimos anos, a partir da implantação dos cursos de pós-graduação, tem-se tentado resgatar informações sobre a vida e a obra de compositores brasileiros que deram inestimável contribuição à nossa música. E é neste contexto que se enquadra Marlos Nobre, expoente ativo e inquestionável no cenário musical brasileiro e internacional.

É importante ressaltar a escassez de bibliografia específica sobre o compositor.<sup>24</sup> Atualmente, faltam ainda livros que tratem sobre sua produção, bem como sobre sua vida, tópicos de extrema importância tanto para a área musical quanto para a história do país.

A presente pesquisa propõe abordar uma de suas obras para uma formação determinada – piano e orquestra de cordas – a fim de realizar um estudo teórico-prático, e levantar informações sobre aspectos idiomáticos relevantes.

Para melhor compreensão da obra de Marlos Nobre, é necessário lembrar que as manifestações folclóricas do nordeste tiveram significado especial na sua formação estética e musical. Com fortes manifestações de características percussivas, possibilitaram desenvolver um sentido rítmico inconsciente, que tem alimentado sua criação musical através dos anos. Segundo palavras do próprio compositor:

*“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.”*<sup>25</sup>

Desde a segunda metade do século XIX, o piano vem exercendo grande interesse sobre os compositores brasileiros. No início, os compositores empregavam temas folclóricos brasileiros em contextos harmônico-melódico-rítmicos oriundos da Europa, onde fizeram sua formação ou aperfeiçoamento. Depois, com atenção para as rupturas produzidas por influência de Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna e para as mudanças políticas, ideológicas, culturais e estéticas que se seguiram em ritmo acelerado até a década de 90, os compositores brasileiros dedicaram regularmente uma parcela considerável de sua força criadora ao piano.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Existem artigos publicados, dissertações e teses a respeito de algumas de suas obras. Há também textos de sua autoria, entrevistas e informações gerais sobre o compositor publicados em dicionários e livros sobre música brasileira e latino-americana. NOBRE, Marlos. Op. cit., [acesso em 2 abril 2005].

<sup>25</sup> Ibidem, [acesso em 2 abril 2005].

<sup>26</sup> GANDELMAN, Salomea. “Repertório brasileiro para piano (1950-1990)”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 2, pp. 24-25, 1999.

**Marlos Nobre** é pianista. Conhece bem o instrumento e o explora também como instrumento de percussão. Conforme podem atestar as palavras do pianista polonês Artur Rubinstein sobre sua música: “Estou cada vez mais encantado com o conteúdo de sua obra. Ela é maravilhosamente escrita para o piano, o que é raro entre os compositores contemporâneos.”<sup>27</sup>

Fato interessante a ser observado é que, apesar de os compositores brasileiros dedicarem substancial e extensa produção ao piano solo, há poucas obras escritas para piano e orquestra de cordas, especificamente. Isso confere ao trabalho caráter original e inédito, visto que estuda obra designada a uma formação ainda incomum na história da música brasileira.

A base teórica para a análise do *Concertante do Imaginário Op. 74* para piano e orquestra de cordas de **Marlos Nobre** é realizada segundo os seguintes autores:

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

📖 WHITE, John. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

📖 SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.

📖 KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

📖 STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

---

<sup>27</sup> NOBRE, Marlos. Op. cit., [acesso em 2 abril 2005].

**Arnold Schoenberg** apresenta inicialmente a fundamentação teórica da chamada “sintaxe musical” – classificando as idéias musicais de acordo com sua importância e função. Assume que a compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivos – e suas variações, bem como a lógica e a coerência da correlação entre as mesmas. Na segunda e na terceira partes coloca a aplicação dessa fundamentação na análise, tanto das pequenas formas, quanto das grandes. Apesar do título do livro se referir à Composição Musical, é perfeitamente aplicável à Análise Musical, pois aborda, didática e profundamente, o detalhe e o todo de um repertório básico destinado a todos os estudiosos da música. Embora, nesse livro, Schoenberg discuta a natureza e a utilização dos motivos na música tonal, o comentário a seguir serve igualmente bem para descrever a utilização que fez do motivo na música atonal:

*“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica no início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia. (...) Seja simples ou complexo, (...) seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento. Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação.”*<sup>28</sup>

**John White** propõe critérios organizacionais para a análise musical, dividindo-a em micro, média e macro-análise de acordo com os parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade. Na micro-análise são identificadas as células fundamentais formadoras da obra musical; na média-análise, os componentes estruturais; e na macro-análise, a forma da peça, suas seções constituintes bem como a relação destas com a obra completa.

---

<sup>28</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991, p. 35.

**Felix Salzer** expande e reformula as idéias de Schenker em uma abordagem sistemática, explorando o fenômeno da organização tonal na música do ocidente através de uma análise detalhada de mais de 500 exemplos musicais, da Idade Média até autores modernos como Bartok, Hindemith, Prokofiev e Stravinsky. Partindo do conceito de ‘função do acorde’, aponta para a rigorosa diferença entre gramática de um acorde e significado de um acorde. Desenvolve gráficos de vozes condutoras, nos quais se podem observar as distinções entre acorde estrutural e acorde de prolongamento, suas utilizações harmônicas e contrapontísticas, e o conceito de direção musical. Tais gráficos representam ferramentas altamente eficazes para a análise musical, uma vez que reúnem objetividade e profundidade de informação.

**Stefan Kostka** discute através de numerosos exemplos musicais os materiais e as técnicas composicionais empregados no decorrer do século XX. A maioria dos capítulos aborda a utilização de algum aspecto musical específico durante o século XX (por exemplo: o ritmo, a textura, o timbre). Também existe uma seqüência quase cronológica na ordenação dos capítulos, embora a ênfase não esteja em elucidar aspectos históricos da música e nem explorar em detalhes os estilos de cada compositor.

**Joseph Straus** introduz os conceitos teóricos básicos para a música pós-tonal dos séculos XX e XXI. Além dos elementos musicais básicos da música pós-tonal, como altura, intervalo, motivo, harmonia e coleção, apresenta as mais recentes inovações na teoria pós-tonal como vozes condutoras, pós-tonalidade triádica, ciclos intervalares, coleções diatônicas, de tons inteiros, octatônicas e hexatônicas. Trata-se de uma introdução às condições atuais da teoria pós-tonal, com sua rica variedade de conceitos e ferramental analítico.

As técnicas de análise são utilizadas em conjunto, sem haver prioridades de uma sobre outra, mas sim procurando a complementação entre as mesmas. Durante essas abordagens são relacionados os elementos relevantes para configuração e caracterização da linguagem musical de cada movimento da peça selecionada. Há também a observação quanto à identificação de possíveis elementos unificadores ou contrastantes entre os movimentos da obra.

Através das informações obtidas nas análises e da execução ao piano, ao final de cada movimento são traçadas sugestões para uma interpretação bem fundamentada.

A abordagem analítica-estrutural da obra selecionada busca respostas para as questões: “Como funcionam as relações entre os elementos do discurso musical?”, “Quais são suas funções?”, “Como esse estudo sistemático pode orientar e sugerir opções para uma interpretação mais consciente, promover uma relação íntima entre a obra e o executante e, como consequência, favorecer maior compreensão por parte do ouvinte?”

Sobre a análise musical, afirma Nicholas Cook:

*“(...) a maneira como falamos sobre música não a reproduz simplesmente (se esse fosse o caso, palavras sobre música seriam realmente redundantes), mas sim afeta o modo como a fazemos, e o que compreendemos sobre ela. Palavras mudam aquilo que tocamos e o que ouvimos. É precisamente porque as palavras não somente tomam o lugar da música, que elas importam tanto: uma tradição musical é sobretudo um modo historicamente transmitido de falar sobre música.”*<sup>29</sup>

Sob o ponto de vista didático, é importante hoje, na formação do músico brasileiro, buscar na pesquisa por meio da análise musical, o reconhecimento da pluralidade de linguagens existentes e, acima de tudo, retratar com a maior proximidade possível a intenção do compositor sobre sua obra. Sem dúvida, o intérprete hoje deve estar voltado, não somente para o aspecto virtuosístico de sua formação, como também para a execução e o registro do material sonoro brasileiro. Esses poderão adquirir maior qualidade, quanto mais o executante puder refletir sobre os elementos musicais e suas aplicações na obra. E essa não é outra senão a proposta da análise musical.

---

<sup>29</sup> “(...) the way we talk about music does not simply replicate it (if that were the case, words about music really would be redundant) but rather affects the way we make it, not to mention what we make of it. Words change what we play and what we hear. It is precisely because words do not just stand in for music that they matter so much: a musical tradition is as much as anything a historically transmitted way of talking about music.” COOK, Nicholas. *Words about music: or analysis versus performance*. Theory into Practice – Collected Writings of the Orpheus Institute. Leuven (Belgium): University Press, 1999, pp. 9-52. (As traduções são de responsabilidade da autora).

# **PARTE I**

**MARLOS NOBRE**



# 1. DADOS BIOGRÁFICOS

*“A música toma a pessoa de assalto, sem pedir licença. A primeira lembrança que tenho de minha infância é simplesmente música. Música de rua, o frevo, o maracatu, os caboclinhos, depois Chopin, o Conservatório, depois Bartók, Debussy. Não tive opção, não houve qualquer ato heróico nisso: simplesmente não poderia fazer outra coisa. A necessidade de criar a cada ano se fez maior, abandonei tudo que fosse seguro. (...) E valeu a pena, sempre.”*

*Marlos Nobre*



## 1. DADOS BIOGRÁFICOS

O compositor brasileiro Marlos Nobre nasceu em Recife, Pernambuco, em 18 de fevereiro de 1939. Estudou piano e teoria musical no Conservatório Pernambucano de Música (1948-1959), harmonia, contraponto e composição com o Padre Jaime Diniz (1956-1959) e composição com H. J. Koellreutter (1960) e Camargo Guarnieri (1962). Posteriormente, entre 1963 e 1964, com uma bolsa da Fundação Rockefeller, realizou estudos avançados de composição no Centro Latino-americano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires com Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Aaron Copland e Luigi Dallapiccola. Trabalhou ainda composição com Alexandre Goehr e Günther Schüller no Berkshire Music Center em Tanglewood, USA (1969), onde se encontrou com Leonard Bernstein. No mesmo ano estudou música eletrônica no Centro de Música Eletrônica de Columbia-Princeton em Nova York, com Wladimir Ussachevsky.

Recebeu primeiros prêmios nos seguintes concursos de composição: Sociedade Cultural Germano-Brasileira de Recife (1959); Música e Músicos do Brasil, Rio de Janeiro (1960); Broadcasting Music Inc. Award, New York (1961); A Canção Brasileira, Rádio MEC, Rio (1962); Concurso International "Jeunesses Musicales", Rio (1962); Concurso "Ernesto Nazareth" da Academia Brasileira de Música, Rio (1963); Concurso Nacional de Composição da Escola de Música da UFRJ, Rio (1963); Prêmio Torcuato Di Tella, Buenos Aires (1963); Prêmio Cidade de Santos, São Paulo (1966); Prêmio UNESCO, Paris (1974); Prêmio TRIMALCA/UNESCO, Bogotá, Colômbia (1979). Recebeu em 1966 o Prêmio "Jornal do Brasil"; em 1970 o Prêmio "Golfinho de Ouro" do Museu da Imagem e do Som do Rio, e em 1973 o Prêmio "Personalidade Global da Música", todos eles concedidos como "Melhor Compositor" dos anos respectivos. Recentemente (dezembro de 2005) ganhou o VI Prêmio Ibero-americano "Tomás Luis de Victoria", da Espanha, considerado um dos mais importantes da música erudita. Em seis edições, pela primeira vez houve unanimidade do júri internacional no reconhecimento "à excelente trajetória,

transcendência e projeção da obra de Marlos Nobre, seus altos valores no campo da composição musical e a originalidade de seu pensamento estético".

Participou de Festivais Internacionais de Música, destacando-se, entre os mais recentes: Festival "Mayo Musical" de Murcia, Espanha (1995); Concerto Inaugural da temporada 1995/96 da Julliard School, no Lincoln Center em Nova York (1995); Festival Internacional de Guitarra de Weikersheim, Alemanha (1995); Festival "Sonidos de las Américas-Brazil", Carnegie Hall de Nova York com a American Composers Orchestra (1996); 22<sup>o</sup> Festival Internacional Gulbenkian, Lisboa, Portugal (1998); IX Festival Internacional de Música Contemporânea de Bucarest, Romênia (1999); II Festival Latino-americano de Música", Texas Christian University, USA (2000); Festival Bayreuth de Música Nova, Bayreuth, Alemanha (2000 e 2001).

Recebeu encomendas de prestigiosas instituições nacionais e internacionais entres as quais se destacam: Instituto Goethe de Munique, Alemanha (1972); Universidade de Indiana, USA (1981); Serviço de Radiodifusão Educativa do Brasil (1987); Orquestra de Câmara de Neuchâtel, Suíça (1989); Radio Suisse Romande, Genebra, Suíça (1983); Sala Cecília Meireles, Rio (1989); XV Festival Internacional de Música de Bolzano, Itália (1989); Ministério da Cultura da Espanha para o 500<sup>o</sup> Aniversário de Descobrimento das Américas (1992); GHA Records da Bélgica (1995); Fundação Carlos Gomes do Pará (1999); Universidade Livre de Música de São Paulo (1999); Fundação Apollon de Bremen, Alemanha (2000 e 2001).

Foi compositor-residente na Brahms-Haus (Casa de Brahms) em Baden-Baden, Alemanha, a convite da Sociedade Brahms (1980/1981); em Berlim, como convidado do programa DAAD "Deutscher Akademischer Austauschdienst" da Alemanha (1982-1983) e em Nova York com a "Guggenheim Fellowship" (1985/1986).

Foi "visiting professor" (professor-visitante) da Universidade de Indiana (1981), da Yale University (1992) e das Universidades de Arizona e Oklahoma (1997). Foi

"guest-composer" (compositor convidado) das Universidades de Georgia, (Athens, Georgia, 1999) e da Texas Christian University – TCU (Fort Worth, Texas, 1999).

Foi membro do júri internacional de concursos internacionais de composição entre os quais se destacam: Reine Marie-José Prize, Genebra, Suíça (1978); Festivais Internacionais de Música Contemporânea da SIMC de New York (1976) e de Montreal (1983); Prêmio ANCONA, Itália (1981 e 1983); Concurso Internacional de Violão, da Radio France, Paris (1979 e 1980); Prêmio Simon Bolívar, Caracas, Venezuela (1982); Tribuna Internacional do Filme-Música, Alemanha (1980); Concurso Internacional de Piano de Santander, Espanha (1987); Arthur Rubinstein Piano Master Competition, Israel (1989); Prêmios Nacionais de Música de Colcultura, Bogotá, Colômbia (1996); Prêmio "Cidade de Alessandria", Itália (1997 e 1999); membro de Honra do Concurso de contrabaixo "Werther Benzi", Itália (1997).

Muito ativo como pianista e maestro, atuou notadamente com: "Orchestre de la Suisse Romande" (Genebra, Suíça); "Orchestre Philharmonique de Radio France" (Paris); "Collegium Academicum" de Genebra; "Orquestra Filarmônica do Teatro Colón" de Buenos Aires; "Orquestra Filarmônica de Nice" (França); "Orquestra Sinfônica do SODRE" de Montevideo (Uruguay); as Orquestras Nacionais de Portugal, Espanha, México, Caracas, Maracaibo, "Simón Bolívar" (Venezuela), Peru, Guatemala, e todas as orquestras do Brasil. Em 1988, dirigiu em Londres a "St. John's Smith Square Orchestra", e em 1990, também em Londres, a "Royal Philharmonic Orchestra".

Foi Diretor Musical da Radio MEC, da Orquestra Sinfônica Nacional e dos "Concertos para a Juventude" com a Rede GLOBO (1971 a 1976); primeiro Diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE (1976 a 1979); Presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO (1986/1987); Presidente da Academia Brasileira de Música (1985/1993); membro do Comitê Executivo do CIM/UNESCO (1980-84 e 1985-89).

Na atualidade é Presidente do Comitê Brasileiro de Música do CIM/UNESCO; Presidente da Juventude Musical do Brasil e da Editorial Música Nova do Brasil e Diretor de Música Contemporânea da Rádio MEC Brasil.

Recebeu condecorações importantes como: a Medalha de Ouro de Mérito Cultural, de Pernambuco (1978); Grande Oficial da Ordem do Mérito, de Brasília (1988); Oficial da Ordem do Rio Branco, do Itamaraty (1989); Oficial da "Ordre des Arts et des Lettres", da França; Medalha de Ouro de Mérito da Fundação Joaquim Nabuco, de Pernambuco.

Em 2000, recebeu o título "Cecil and Ida Green Honors Professor" da Texas Christian University (USA), e a "Thomas Hart Benton Medallion", da Universidade de Indiana.

Atualmente ocupa a Cadeira nº 01 da Academia Brasileira de Música.

## 2. MÚSICA PARA PIANO

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

*Marlos Nobre*



## 2. MÚSICA PARA PIANO

A primeira obra para piano solo do catálogo da produção musical de Marlos Nobre é *Nazarethiana* (Op. 2 - 1960). Com ela o compositor recebeu o primeiro prêmio no Concurso da Sociedade Cultural Germano-Brasileira do Recife, que lhe valeu uma bolsa de estudos para o X Curso Internacional de Férias em Teresópolis (RJ), durante o qual estudou composição com Koellreutter. Nesse mesmo ano, compôs o *1º Ciclo Nordestino* cuja primeira parte, *Samba Matuto*, foi gravada por Guiomar Novaes. Em 1962, compôs as *16 Variações sobre um Tema de Frutuoso Viana*, com as quais venceu o Concurso Internacional de Jovens Músicos do Brasil. Esse tema era a peça de confronto composta por Frutuoso Viana para um concurso. Em 1963, Marlos Nobre foi elogiado pela crítica do Rio de Janeiro com sua *Toccatina, Ponteio e Final*. Dentre as peças dessa época para piano, destaca-se *Homenagem a Arthur Rubinstein* (Op. 40 - 1973), estreada em Roma por Roberto Szidon. Comentário curioso foi o de Edino Krieger, como crítico, que louvou a qualidade pianística dessa obra e distinguiu “traços de homenagem talvez inconscientes também a Villa-Lobos”. Um *4º Ciclo Nordestino* foi escrito em 1977, bem como uma *Sonata* sobre tema de Béla Bartók, estreada pelo próprio autor.

Em 1978, tocou a integral de sua obra para piano na Grande Sala do Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, Itália.

Para piano e orquestra, dois trabalhos tiveram êxito especial: *Divertimento* (Op. 14 – 1963), primeiro prêmio do Concurso Ernesto Nazareth, da Academia Brasileira de Música do Rio de Janeiro) e *Concerto Breve* (Op. 33 – 1969), prêmio de melhor compositor do ano, outorgado pelo Conselho Superior de Música do MIS, Rio de Janeiro, em 1970. O primeiro trabalho encerra a primeira fase na produção do compositor e o faz com nova homenagem a Ernesto Nazareth, ídolo de juventude e que considera aquele que registrou no papel nossas melhores características populares. O *Divertimento* é politonal com tratamento serial (seis notas do tango *Tenebroso* de Nazareth). Nogueira França julga que Marlos Nobre, nesse *Divertimento*, “passa a limpo nossa música de inspiração nacionalista e (...) demonstra existirem seguidores de Villa-Lobos que retroagiram historicamente em relação

ao nosso maior músico”. De fato, Marlos Nobre concilia nessa obra as linhas mestras da música nacionalista brasileira com a politonalidade e as séries.<sup>30</sup>

O *Concerto Breve*, com introdução, seis variantes e coda, impressionou bastante pelo manejo de estruturas em bloco e pela vitalidade extraordinária. A crítica louvou a obra, ponto alto do primeiro Festival de Música da Guanabara, de 1969. As seis variantes empregam com liberdade processos aleatórios, utilizam timbres diferentes, intensa dinâmica, que culmina no *tutti* final.<sup>31</sup>

A obra para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre compreende o *Concertino* Op. 1 (1959); *Desafio VII* Op. 31/7 (1968) e o *Concertante do Imaginário* Op. 74 (1989). Há ainda um *Concerto* Op. 64 para piano e cordas que se encontra atualmente em estágio de revisão. As três primeiras obras mencionadas são extremamente representativas de diferentes fases da sua produção. O *Concertino* Op. 1 inicia a primeira fase (1959 a 1963), caracterizada pela recordação de Ernesto Nazareth e pela evocação do sentimento nacionalista. O *Desafio VII* Op. 31/7 demarca o final da segunda fase (1963 a 1968), quando emergem a temática folclórica dos cantares dos violeiros e a melódica nordestina modal, e o *Concertante do Imaginário* Op. 74 representa o início da fase atual de sua produção (a partir de 1989), quando o compositor utiliza estruturas formais mais amplas e uma combinação entre elementos da música ocidental tonal e contemporânea.

O *Concertante do Imaginário* Op. 74 possui três movimentos: *Desenho*, *Motivo* e *Retrato* - e foi gravado em CD<sup>32</sup> pela pianista Clélia Iruzun, com *La Lontano String Orchestra* dirigida por Odaline de la Martinez.

---

<sup>30</sup> MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 414.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 414.

<sup>32</sup> ODEBRECHT. *Brazilian Mosaic – Clélia Iruzun (piano) and Lontano String Orchestra*. London: Lontano Records Ltd., 2002. 1 CD 70 min. e 29 s. Faixas 12, 13 e 14.

# PARTE II

*CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO*  
**PARA PIANO E ORQUESTRA DE**  
**CORDAS OP. 74**  
**- ANÁLISE -**



# 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A ANÁLISE

*“Eu descrevo de maneira sintética o ato de compor como o da destruição criativa. (...) Todo compositor assimila tudo (ou o que puder assimilar) da experiência dos outros, tanto no passado como no presente, e depois tem de destruir mentalmente estas experiências, criando a sua própria solução. O compositor que não tiver esta capacidade interna de promover este ato de destruição criativa é, a meu ver, incapaz de criar sua própria técnica. Técnica não se ensina, mas o métier, o ofício, sim, este se ensina. É o que chamo de classes de escritura, fundamental para que o jovem saiba passar para o papel o seu pensamento interno, mental. Compor também é o ato de transgredir. Mas só pode transgredir quem possua o total conhecimento dos meios e domínio deles.”*

*Marlos Nobre*



## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A ANÁLISE

O termo *concertante* deriva do verbo italiano *concertare* (arranjar, reunir), e geralmente é aplicado a uma composição musical que seja de alguma forma adequada ao destaque de um solista, com um elemento contrastante, ou “em forma de concerto”. No período barroco, alternava-se freqüentemente com o termo *concertato*, para descrever a interação de grupos musicais, geralmente vocais e instrumentais ou que compreendiam dois conjuntos, um maior e outro menor.<sup>33</sup>

Entre outras explicações, define-se o papel do *concertante* como aquele que toca por todo o tempo, e não somente em algumas seções. Esse fato traz à lembrança o costume de solistas que tocavam durante as seções de *tutti* além das seções a eles destinadas.<sup>34</sup>

Na segunda metade do século XVIII, o termo *concertante* era utilizado principalmente para qualificar uma sinfonia ou um quarteto. A *sinfonia concertante* é um novo estilo sinfônico com dois ou mais instrumentos solistas – um concerto múltiplo, diferente de uma sinfonia com partes solistas. Quando utilizado como *quarteto concertante*, implica que os instrumentos possuem igual importância.<sup>35</sup>

Quando aplicado a uma sonata para teclado com acompanhamento de cordas, o termo *concertante* destaca o papel melódico e essencial das cordas, e não uma participação opcional, o que o aproximaria do termo ‘*obbligato*’<sup>36</sup>, porém com maior intensidade.

A análise do *Concertante do Imaginário* Op. 74 de Marlos Nobre inicia com a aplicação do critério organizacional proposto por John White<sup>37</sup>, o qual subdivide a análise de uma peça musical em três níveis: macro, média e micro-análise.

---

<sup>33</sup> SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2<sup>nd</sup>. ed, v. 6. London: © Macmillan, 2001, p. 235.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> A *Sinfonia Concertante* foi muito utilizada particularmente em Paris, de aproximadamente 1767 até o início do século XIX, e os exemplos deixados por Haydn e Mozart permanecem como repertório padrão. Ibidem.

<sup>36</sup> *Obbligato* (It., necessário, obrigatório) Termo usado para designar uma parte independente e essencial na música concertante, subordinada à melodia principal. Ibidem, v. 18, p. 253.

<sup>37</sup> WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

A **macro-análise** envolve a observação da estrutura de cada movimento: como o todo evolui no tempo. Quais e quantas são as seções e subseções constituintes, e como estão ordenadas. Investiga as semelhanças e diferenças com as formas musicais usuais da música ocidental, como, por exemplo, a forma-sonata. Verifica e apresenta os materiais empregados como elementos identificadores de cada seção e/ou subseção.

A **média-análise** aprofunda a observação dos materiais encontrados na macro-análise para cada subseção. Destaca características relevantes desses materiais de acordo com os parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e textura. Identifica relações entre frases ou unidades que são constituídas por ocorrências musicais unificadas, dotadas de uma certa completude, cuja extensão temporal é menor que a subseção analisada e maior que os componentes mínimos formadores do movimento.

A **micro-análise** inclui a percepção do detalhe do material utilizado, as células fundamentais formadoras da obra musical. Para a micro-análise, é utilizada a técnica de Arnold Schoenberg<sup>38</sup>, a qual afirma que a compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivos – e suas variações, bem como a lógica e a coerência da correlação entre as mesmas.

O **motivo básico** ocorre geralmente de maneira marcante e característica no início de uma peça e pode ser considerado o “germe” da idéia. Constitui-se de elementos intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.

O motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. Como a pura repetição ocasiona monotonia, essa é evitada pela variação. A variação repete o motivo básico com a alteração de alguns de seus elementos constituintes. Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil do motivo estão sujeitos a alterações. Assim, as variações podem ser classificadas como rítmicas, melódicas, intervalares, harmônicas, por seqüência e desenvolvimento. Os motivos também podem sofrer repetições literais, quando preservam todos os elementos e relações internas, porém transpostos a diferentes graus e/ou com alterações na articulação, na dinâmica e no registro.

---

<sup>38</sup> SCHOENBERG, Arnold. Op. cit., 1991.

Sempre que o conjunto piano e orquestra se desenvolve sobre um acorde específico, ou mesmo, uma seqüência de acordes, durante uma extensão considerável de tempo, é aplicada a abordagem analítica segundo Felix Salzer<sup>39</sup>.

Segundo Salzer, uma composição musical é um todo orgânico ou um organismo, que se manifesta como movimento direcionado. Sua direção é determinada pelo objetivo verdadeiro ao qual ela se move. Portanto, o significado de notas e acordes e as funções que desempenham dependem desse objetivo e da direção que o movimento toma para atingi-lo. A direção básica desse movimento é chamada **moldura** ou **contorno estrutural**. O contorno estrutural representa o movimento fundamental para o objetivo; mostra o caminho mais curto e direto para esse objetivo. A partir do conhecimento do contorno ou da moldura estrutural, todo interesse e tensão de uma obra consiste de expansões, modificações, desvios e elaborações dessa direção básica, denominados **prolongamentos**. Assim se torna possível a **audição estrutural** da obra analisada, a qual permite ouvi-la musicalmente, pois, através da compreensão do contorno estrutural de uma peça se pode sentir o impacto completo de seus prolongamentos, que formam o corpo da composição.

Para a identificação do contorno estrutural de uma obra ou de um trecho da mesma, é indispensável nessa análise, o conhecimento dos conceitos de **gramática de um acorde** e **significado de um acorde**.

A **gramática de um acorde** é um meio descritivo de registrar e legendar cada acorde e relacioná-lo a diferentes centros tonais. É o fundamento da análise harmônica, a qual se ocupa primeiramente com o reconhecimento do *status* gramatical de cada acorde em uma obra musical. Separa uma frase em um grupo isolado de entidades de acordes.

O estudo do **significado de um acorde**, por outro lado, revela o papel específico que este executa em uma frase ou seção de uma obra, ou na totalidade dessa obra. O significado de um acorde, uma vez que revela sua função, vai muito além da descrição gramatical, por destacar a razão arquitetônica especial de um acorde em uma frase. Assim, dois acordes gramaticalmente idênticos que se encontram na mesma frase podem desempenhar funções totalmente diferentes.

---

<sup>39</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

Estabelecida essa diferenciação, passa-se à elaboração de **gráficos de estrutura harmônica**, a fim de compreender como se processa a construção do trecho em estudo; como as vozes condutoras dirigem o movimento na música, através do qual se processam as mudanças entre os centros harmônicos principais, mudanças de textura e da combinação dos motivos básicos.

Nos gráficos, são empregados valores ou figuras musicais diferentes para a indicação de diferentes significados estruturais de notas e acordes e não para a indicação de valores rítmicos, como geralmente utilizados. Os **acordes ou notas estruturais**, aqueles que formam a estrutura fundamental e que representam a direção básica do movimento, estão representados nos gráficos através da figura da mínima. Os **acordes ou notas de prolongamento**, também denominados acordes de passagem, acordes-bordadura e acordes de embelezamento, estão representados através de semínimas, colcheias, ou figuras sem haste. No gráfico, o valor mais alto representa notas ou acordes pertencentes à ordem de estrutura mais importante. Notas de valor igual, ligadas por hastes, indicam a mesma ordem de estrutura.

A relação entre sons e acordes e suas conexões na estrutura são indicadas por linhas pontilhadas, setas curvas ou horizontais ou ainda hastes.

**Linhas pontilhadas** destacam o prolongamento ou antecipação de sons determinados entre acordes.

**Mínimas com hastes conectadas** através de um longo travessão apontam para as notas estruturais.

**Setas horizontais** indicam direção ou tendência do movimento. São muito usadas na linha do baixo.

**Setas curvas na linha do baixo** indicam acordes com função próxima à de dominante secundária.

**Setas curvas na linha superior** indicam a direção das vozes condutoras e o paralelismo melódico existente.

**Números romanos** são aplicados somente em acordes que definem a armadura estrutural.

**Números arábicos** entre parênteses ( ) indicam compassos.

**Notas entre parênteses** indicam sons que completam o acorde, mas que não aparecem efetivamente durante o trecho.

Como a obra ultrapassa os padrões geralmente empregados pela composição tonal, essa técnica é utilizada com algumas adaptações, sendo que muitas vezes, os movimentos entre as vozes são paralelos.

Para a análise do terceiro movimento – *Retrato* – é adotada a abordagem de Stefan Kostka<sup>40</sup> da técnica serial de composição, uma vez que, já no início, há o emprego de uma série de doze sons executada em conjunto pelo piano e a orquestra.

Como primeiro passo para o estudo da série, elabora-se a sua **matriz**<sup>41</sup> e identificam-se quais as formas da série utilizadas no decorrer do movimento. Também pode-se averiguar como as formas utilizadas aparecem, se completas ou incompletas, se há repetições de determinadas alturas, e como essas formas são distribuídas entre os instrumentos.

Através da verificação das classes de intervalos (ICs), observa-se a frequência de utilização dos intervalos na série e se existem intervalos predominantes. Dessa observação investiga-se a manutenção dessa ênfase intervalar durante todo o movimento.

Os conceitos teóricos sobre a música pós-tonal dos séculos XX e XXI apresentados por Joseph Straus<sup>42</sup> vêm contribuir para a análise da obra, em especial no tocante ao discernimento entre **tonalidade e centricidade**.

Segundo Straus, a linguagem musical da música clássica ocidental de Bach a Brahms, a **música tonal** tradicional, é definida através de seis características: uma nota particular é definida como a Tônica; há relações entre as tonalidades formadoras da peça (modulações); uso de escalas diatônicas; emprego de tríades; utilização da harmonia funcional (a Subdominante dirige-se para a Dominante, que conduz para a Tônica) e a condução das vozes obedece a normas tradicionais, evitando-se o uso de consonâncias perfeitas paralelas e buscando-se a resolução de intervalos definidos como dissonantes

---

<sup>40</sup> KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

<sup>41</sup> Vide Anexo 1, p. 247.

<sup>42</sup> STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd.ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

naqueles definidos como consonantes.<sup>43</sup>

Considerando-se a **música pós-tonal**, é perfeitamente possível identificar algumas dessas características mencionadas, embora sob um ponto de vista não-tonal. A música pós-tonal possui várias maneiras de criar um foco em uma nota ou harmonia particular; possui várias formas de criar um sentido de amplo movimento harmônico, frequentemente seguindo o caminho de um ciclo intervalar; faz uso freqüente de escalas diatônicas, octatônicas, hexatônicas e de tons inteiros; faz uso freqüente de tríades, embora essas sejam combinadas de outras formas. No entanto, a harmonia funcional e as vozes condutoras tonais não encontram mais espaço.

Toda música tonal é centrada, apoiada sobre classes de alturas ou tríades específicas, entretanto, nem toda música centrada é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de **centros** de referência. Numerosos exemplos de música pós-tonal focalizam alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como uma maneira de estruturar e organizar o discurso musical. Os compositores usam uma variedade de meios contextuais para o reforço de um centro específico. Geralmente, notas que aparecem com freqüência, sustentadas por longo tempo, colocadas em registros extremos, com dinâmica de alta intensidade, e acentuadas rítmica ou metricamente, tendem a possuir prioridade sobre as restantes, que não possuem tais atributos.

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 130.

## 2. *CONCERTANTE DO IMAGINÁRIO* *PARA PIANO E ORQUESTRA DE* *CORDAS OP. 74*

*“O panorama da criação internacional está centrado sobretudo na pluralidade. (...) Se algo existe hoje, fermentando forte em nosso país, é este conceito da pluralidade, e o compositor brasileiro tem tudo para se posicionar com destaque neste terreno. O Brasil é plural por excelência. E se posso definir meus caminhos, eles são justamente os da pluralidade.”*

*Marlos Nobre*



## 2.1. PRIMEIRO MOVIMENTO: DESENHO

*“Procuro em minhas obras, como fim último, estabelecer o equilíbrio entre a espontaneidade e a lógica consciente, entre a economia e a riqueza do material, nunca deixando que o rigor, a concentração e a concisão prejudiquem a fluência, a expansão e a continuidade do material sonoro. Enfim, procuro a perfeita continuidade e inteligibilidade do discurso e do fluxo sonoro, sem abdicar jamais da audácia e da experimentação inovadora, como impulsos necessários mas não como fins em si mesmos.”*

*Marlos Nobre*



## 2.1. PRIMEIRO MOVIMENTO: *DESENHO*

O *Concertante do Imaginário* foi composto entre abril e outubro de 1989, para a reabertura da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, sob encomenda de Henrique Morelenbaum<sup>44</sup>, regente e diretor da sala, e também para celebrar os 50 anos do compositor Marlos Nobre. Dedicada à sua esposa, Maria Luiza Corker-Nobre, a obra procede de versos de Cecília Meireles. No primeiro movimento - *Desenho* - trabalha sobre os versos “...cantava canções em língua antiga. E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos...”, extraídos do seguinte poema:



### **Desenho**<sup>45</sup>

Fui morena e magrinha como qualquer polinésia,  
e comia mamão, e mirava a flor da goiaba.  
E as lágrimas me espiavam, entre os tijolos e as trepadeiras,  
e as teias de aranha nas minhas árvores se entrelaçavam.

Isso era um lugar de sol e nuvens brancas,  
onde as rolas, à tarde, soluçavam mui saudosas...

O eco, burlão, de pedra, ia saltando,  
entre vastas mangueiras que choviam ruivas horas.

---

<sup>44</sup> Morelenbaum, Henrique (Lvóv, 5 set 1931) Regente e professor polonês, naturalizado brasileiro. Estudou composição, regência, violino e viola na Escola de Música da UFRJ. Com o quarteto de cordas da Escola, apresentou-se na América do Sul e Europa. Em 1964 estreou como regente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual foi diretor. SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música – Edição Concisa*. Editora-assistente Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 620.

<sup>45</sup> MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – Mar absoluto e outros poemas (1945)*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto por Antonio Carlos Secchin. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, Parte I, v. I, pp. 523-524.

Os pavões caminhavam tão naturais por meu caminho,  
e os pombos tão felizes se alimentavam pelas escadas,  
que era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,  
pois a vida completa e bela e terna ali já estava.

Com a chuva caía das grossas nuvens, perfumosa!  
E o papagaio como ficava sonolento!  
O relógio era festa de ouro; e os gatos enigmáticos  
fechavam os olhos, quando queriam caçar o tempo.

Vinham morcegos, à noite, picar os sapotis maduros,  
e os grandes cães ladravam como nas noites do Império.  
Mariposas, jasmims, tinhorões, vaga-lumes  
moravam nos jardins sussurrantes e eternos.

E minha avó cantava e cosia.  
Cantava canções de mar e de arvoredos, em língua antiga.  
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos  
e palavras de amor em minha roupa escritas.

Minha vida começa num vergel colorido,  
por onde as noites eram só de luar e estrelas.  
Levai-me aonde quiserdes! - aprendi com as primaveras  
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.



### 2.1.1. PRIMEIRO MOVIMENTO: *DESENHO* – MACRO-ANÁLISE

O primeiro movimento – *Desenho* – está dividido em quatro seções, que apresentam combinações de dois conjuntos de materiais, classificados como A e B, segundo os Quadros 1, 2, 3 e 4 a seguir:

SEÇÃO 1		
SUBSEÇÕES	1a	1b
compassos	1-9	10-25
<b>Orquestra</b>	A Motivo 1 e variações (violinos); Motivo 2 (violas, violoncelos e contrabaixos)	B Sustentação harmônica dos centros através de fragmentos melódicos (violinos, violas e violoncelos) e pedal (contrabaixos)
<b>Piano</b>	-	B Sucessão de Blocos seguida de Material cromático

Quadro 1. Seção 1 e Subseções formadoras do 1º Mov. – *Desenho* – do Concertante do Imaginário

SEÇÃO 2		
SUBSEÇÕES	2a	2b
compassos	26-42	43-63
<b>Orquestra</b>	A <sup>1</sup> Variações do Motivo 1 (violinos); Motivo 2 transposto (violas, violoncelos e contrabaixos)	B <sup>1</sup> A Sustentação harmônica dos centros através de fragmentos melódicos; Motivo 1 e variações (violinos e violas) (*56-62)
<b>Piano</b>	A <sup>1</sup> Intervenções sobre o centro Sol; Variação harmônica do Motivo 1 (*39-41)	B <sup>1</sup> Sucessão de Blocos transpostos e com variações intervalares; Material cromático

Quadro 2. Seção 2 e Subseções formadoras do 1º Mov. – *Desenho* – do Concertante do Imaginário  
\*Compassos identificadores da Subseção

<b>SEÇÃO 3</b>		
<b>SUBSEÇÕES</b>	<b>3a</b>	<b>3b</b>
compassos	64-78	79-94
<b>Orquestra</b>	A <sup>2</sup> Variações do Motivo 1 (violinos); Motivo 2 transposto (violas, violoncelos e contrabaixos)	A <sup>3</sup> (*82-92) Variações do Motivo 1 (violinos); Fragmentos melódicos em ritmo complementar (violas e violoncelos) e Pedal (contrabaixos)
<b>Piano</b>	A <sup>2</sup> (*68-73) Motivo 1 e variações (uníssono)	B Sucessão de Blocos seguida de Material cromático

**Quadro 3. Seção 3 e Subseções formadoras do 1<sup>o</sup> Mov. – Desenho – do Concertante do Imaginário**  
\*Compassos identificadores da Subseção

<b>SEÇÃO 4</b>		
<b>SUBSEÇÕES</b>	<b>Cadenza</b>	<b>Final</b>
compassos	1-33	95-113
<b>Orquestra</b>	-	A <sup>5</sup> Variações do Motivo 1 (violinos); Ostinato (violas, violoncelos e contrabaixos)
<b>Piano</b>	B <sup>2</sup> (*3-6) Variações harmônicas do Bloco 2 e Material cromático A <sup>4</sup> (*17-23) Variações do Motivo 1 (voz superior); Variações do Motivo 2 (vozes intermediária e inferior)	B <sup>3</sup> Sucessão de Blocos seguida de Material cromático A <sup>5</sup> Variação harmônica do Motivo 1 (*111-113)

**Quadro 4. Seção 4: Cadenza e Final do 1<sup>o</sup> Movimento – Desenho – do Concertante do Imaginário**  
\*Compassos identificadores da Subseção

## 2.1.2. PRIMEIRO MOVIMENTO: *DESENHO* – MÉDIA-ANÁLISE

### 1ª Seção – compassos 1 a 25

#### ► Subseção 1a (cc. 1 – 9)

#### ▪ Material

A obra inicia com os instrumentos de cordas, sem a participação do piano. Em compasso  $\frac{6}{8}$ , os violoncelos e contrabaixos desenvolvem um desenho rítmico motor com unidade de compasso subdividida em seis pulsos iguais, acompanhada por uma nota pedal nos contrabaixos. O trecho introdutório se constitui de nove compassos. A dinâmica inicial é *ff*, o que juntamente ao andamento *Allegro com moto* produz o caráter *enérgico* indicado pelo compositor. No compasso 3 ocorre súbita redução da intensidade nos violinos – *p* – retornando a *ff*. Isso se repete em todos os instrumentos logo após (c. 4), e há novas ocorrências desse crescimento súbito em energia nos compassos 6 (violinos), 8 e 9. A dinâmica geral é *ff*.

Nesse trecho introdutório (Fig. 1), especialmente nos violinos, podem-se observar características importantes para a construção de todo o primeiro movimento.

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 1 to 10. The score is written in 6/8 time. It features three distinct rhythmic motifs: Motivo 1 (measures 1-3), Motivo 1.1 (measures 4-6), and Motivo 1.2 (measures 7-9). Motivo 1.3 is also indicated in measure 7. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *arg* (arguedo). There are also performance instructions like 'arg' and 'arg' written in the score. The score is for Violins I and II, with measure numbers 1 through 10 indicated.

Fig. 1. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Violinos I e II (cc. 1 a 10)  
Reprodução autorizada pelo compositor.

O Motivo 1 e suas variações apresentados nos violinos junto ao acompanhamento dos violoncelos, contrabaixos e violas formam o Material A.

#### ▪ **Melodia**

Para a construção da linha melódica, nota-se a freqüente utilização do intervalo de 2<sup>a</sup> menor ascendente ou descendente.

#### ▪ **Ritmo**

Quanto ao aspecto rítmico, destacam-se o Motivo básico 1 e suas variações – Motivos 1.1, 1.2 e 1.3 – conforme indicado na Fig. 1. No Motivo 1 os acentos recaem sobre a segunda semicolcheia e a colcheia final, o que produz um contratempo. No compasso 3 há uma variação intervalar desse Motivo (Mot. 1.1), com o uso do intervalo de 4<sup>a</sup> diminuta. O Motivo 1.2, variação em seqüência do Motivo 1, é formado por uma sucessão de fragmentos dos Motivos 1 e 1.1, conforme circulado na Fig. 1. Os acentos são mantidos como originalmente, preservando o contratempo. Em seguida, o Motivo 1.3 representa o Motivo 1.2 transformado ritmicamente, porém conservando os acentos anteriores.

Uma sucessão descendente em uníssono nos violinos I e II conduz à entrada do piano no compasso 10.

#### ▪ **Harmonia**

O material apresenta características próximas da tonalidade, porém o centro Dó representado pelos baixos nos violoncelos e contrabaixos não está bem determinado, uma vez que há um intensa utilização de material cromático em todos os instrumentos.

## ► Subseção 1b (cc. 10 – 25)

### ▪ Material

A partir do compasso 10 o piano executa uma sucessão de blocos<sup>46</sup> de quatro compassos, cada qual sobre um centro específico. O primeiro bloco - Bloco 1 (Fig. 2) - está construído sobre o centro<sup>47</sup> Ré m, e a voz superior apresenta conjuntos de seis sons, os quais recordam o desenho rítmico do Motivo 1.3 (Fig. 1).



Fig. 2. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 10 a 14)

As notas utilizadas na voz superior compõem os seguintes intervalos (Fig. 3):

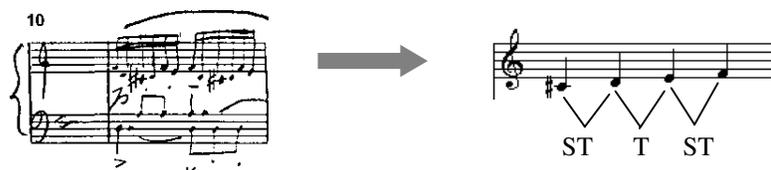


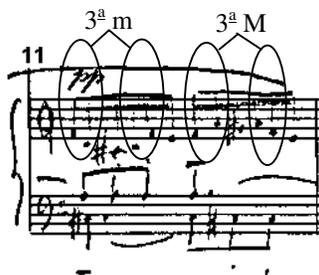
Fig. 3. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (c. 10): intervalos utilizados

O grupo inicial de seis sons ocorre três vezes, tal como circulado na Fig. 2. Logo em seguida, há substituições dos intervalos do desenho de 3<sup>a</sup> m

<sup>46</sup> A denominação *bloco* é utilizada sempre que um conjunto rítmico motor se repete por uma extensão determinada de compassos, conservando as amplitudes e direções de seus intervalos formadores. Em geral, o *bloco* se desenvolve sobre um centro harmônico determinado, e quando sofre transposições, mantém o desenho rítmico e de intervalos inalterado.

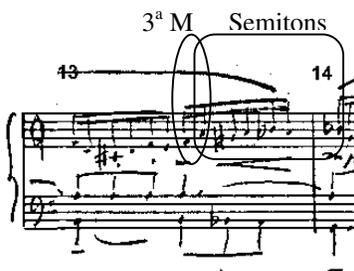
<sup>47</sup> Durante o século XX, em muitos casos, os compositores procuraram preservar o sentido de *centro* tonal de alguma forma. Este *centro* é um ponto de gravitação harmônica comparável à Tônica clássica, porém definido por um conjunto diferente de condições harmônicas. O meio mais importante de se definir um centro principal, sem que haja uma Dominante precedente, tornou-se o elemento próprio e solitário da Tônica, alcançado vigorosamente ou subitamente, mas sempre de forma definida, não importando se aparece como uma tríade ou uma única nota, utilizada como um pedal, ou mesmo como um elemento dissonante em um acorde. PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987, p. 483.

descendente/ascendente para 3<sup>a</sup> M ascendente/descendente (Fig. 4). As três notas subseqüentes são então alteradas para Lá, Sol# e Lá, retornando a Fá e Mi, últimas notas de cada conjunto de seis sons.



**Fig. 4. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho* – Piano (c.11): intervalos modificados**

No compasso 12 há a retomada do desenho inicial na voz superior, que aparece novamente três vezes (Fig. 2). Para o fechamento do bloco, há a substituição do intervalo de 3<sup>a</sup> m descendente para 3<sup>a</sup> M ascendente, tal como na Fig. 4, e o desenho prossegue em semitons com direção equivalente ao desenho anterior (Fig. 5), levando a um novo centro Sol m (c. 14).



**Fig. 5. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho* – Piano (c.13): intervalos modificados**

Nesse primeiro bloco a voz intermediária permanece inalterada, executando a 5<sup>a</sup> do acorde de Ré m, enquanto os baixos seguem linha cromática descendente a cada compasso (Fig. 6). Esse movimento cromático é interrompido no último tempo do compasso 13, para atingir o centro Sol m (c. 14).



Fig. 6. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 10 a 14)

A partir de então se inicia novo bloco – Bloco 1A – no novo centro Sol m (Fig. 7).

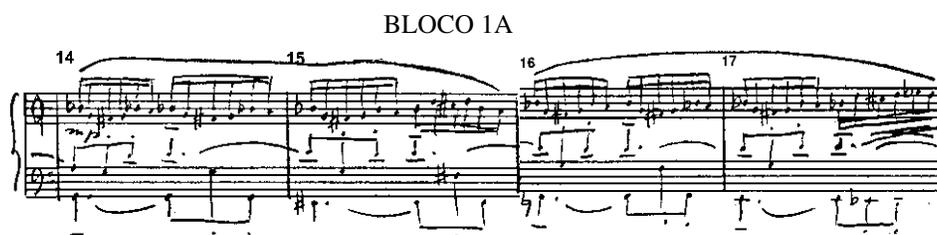


Fig. 7. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 14 a 17): Bloco 1A

Da Fig 7 se observa que, por todo o Bloco 1A, a voz superior mantém as mesmas distâncias e direções intervalares do Bloco 1 inicial, porém agora sobre o centro Sol m. A voz intermediária passa a executar a fundamental e a 5ª do acorde de Sol m, enquanto os baixos seguem linha cromática descendente a cada compasso, através de intervalos de oitavas.

Os intervalos formadores dos conjuntos de seis sons na voz superior são conservados tal como no Bloco 1 inicial (Fig. 8).

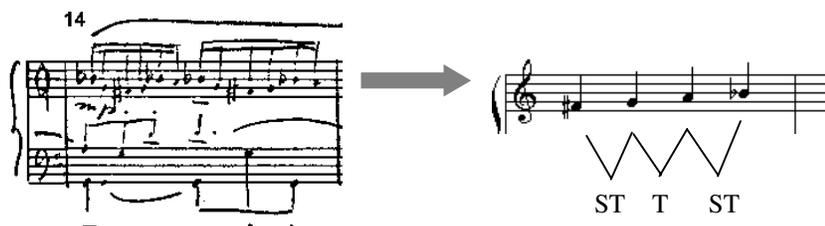


Fig. 8. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (c.14): intervalos utilizados

O movimento cromático dos baixos na voz inferior é interrompido no compasso 18, ao atingir o centro Dó (Fig. 9). A partir de então o piano apresenta nova sucessão de blocos, denominados Blocos 2, 2A e 2B. Esses blocos mantêm a subdivisão rítmica da unidade de tempo em seis pulsos iguais, porém passam a preencher dois compassos cada, e se desenvolvem sobre material cromático na voz superior.

The image shows a musical score for piano, measures 18 to 23. It is divided into three sections: BLOCO 2 (measures 18-19), BLOCO 2A (measure 20), and BLOCO 2B (measures 21-23). The score is written for two staves, with a piano (p.) dynamic marking. The upper staff contains a chromatic line, and the lower staff contains a chromatic bass line. A circle highlights a specific interval in measure 19, between the notes Sol<sup>b</sup> and Fá<sup>b</sup> in the lower voice, which is filled by the upper voice with the note Fá<sup>♮</sup>.

Fig. 9. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 18 a 23): Blocos 2; supressão de notas da escala cromática e síncopes adicionais

Em cada bloco a voz superior contém uma escala cromática, que prossegue em sentido descendente, alternando seus graus com o inicial. A sucessão dos blocos também segue sentido cromático descendente. A partir do Bloco 2 é possível observar que a escala cromática apresenta interrupções, ou seja, há sempre um grau faltante para a sucessão normal da escala. No compasso 19, isso ocorre entre as notas Sol<sup>b</sup> e Fá<sup>b</sup>, intervalo preenchido pela voz intermediária que executa o Fá<sup>♮</sup> (círculo na Fig. 9). No compasso 21, entre Mi<sup>b</sup> e Ré<sup>b</sup>, o Ré<sup>♮</sup> está na voz superior, porém nas outras ocorrências desse intervalo de 1 tom dentro da escala cromática, não há o preenchimento do grau faltante. Interessante

salientar que, no Bloco 2B, na passagem para o intervalo de 5<sup>a</sup> justa (c. 23), a nota inicial da escala cromática se altera para Dó<sub>4</sub>.

Durante os compassos 18 a 25 a voz intermediária passa a apresentar uma variação na articulação, preenchendo cada compasso com novas síncofes formadas por intervalos iniciais de 8<sup>as</sup>, conforme indicado na Fig. 9.

### ▪ Harmonia

Considerando-se o conjunto piano e orquestra, a aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a**, **b**, **c** (Fig. 10, p. 55).

Do Gráfico **a**, observa-se que a moldura estrutural da Subseção parte de Ré m (c. 10) e conclui em Ré M (c. 25), representados na figura da mínima. Assim, a Subseção 1b desenvolve-se de forma a prolongar o centro Ré inicial, inserido pelo piano (c. 10). Esse grande prolongamento de Ré está sinalizado nos Gráficos **a** e **b** através da ligadura na voz inferior; e no Gráfico **c**, através dos acordes formados pelo conjunto piano e orquestra<sup>48</sup>. Os acordes internos a essa moldura estrutural, prolongam o espaço entre Ré m e Ré M, e estão representados na figura da semínima.

Como mencionado anteriormente, cada Bloco evolui sobre um centro específico. Assim, o Bloco 1 inicial, sobre Ré m, e o Bloco 1A, sobre Sol m, aparecem como acordes. Da mesma forma, os Blocos 2, 2A e 2B. Em cada bloco o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada. Em especial, as três vozes do piano possuem, a cada bloco, a função de prolongar e elaborar um único acorde específico. Há então um movimento de *expansão*, uma vez que o prolongamento de um acorde único freia o impulso em atingir um novo centro.

---

<sup>48</sup> Como não se trata de música rigorosamente tonal, os movimentos entre as vozes muitas vezes são paralelos nos gráficos.

Nos Gráficos **a** e **b** é possível também observar o uso intenso do material cromático, tanto nos baixos do piano e nos instrumentos graves da orquestra, como na voz superior do piano, mais claramente a partir do compasso 18. O prolongamento das vozes condutoras está indicado através de linhas pontilhadas, o que evidencia a movimentação cromática descendente.

Por toda a Subseção 1b é fácil observar nos Gráficos **a** e **b** a relação de 5<sup>as</sup> indicadas através das setas nos baixos.<sup>49</sup> Como a composição em estudo não segue estritamente os padrões geralmente estudados dentro do conceito da tonalidade, o acorde inicial da Subseção, Ré m, é um acorde estrutural e exerce função aproximada à de dominante secundária para o acorde subsequente Sol m. Esses acordes não indicam um centro novo, mas devem ser interpretados como acordes que se movem para Ré M (c. 25), e que possuem uma associação contrapontística<sup>50</sup>, não harmônica, com os acordes precedentes e subsequentes. Representam uma parte integral do prolongamento do centro principal Ré.

#### ▪ Textura

Durante toda a Subseção 1b o piano apresenta material de textura polifônica a três vozes. Na voz superior desenvolve o desenho rítmico motor do movimento com unidade de tempo subdividida em seis pulsos iguais, enquanto as vozes intermediária e inferior compõem ritmo complementar na figura da colcheia em uníssono com os contrabaixos e violoncelos.

---

<sup>49</sup> Segundo Felix Salzer: “Qualquer tipo de acorde, seja ele harmônico, contrapontístico, estrutural ou de prolongamento, pode ser precedido por uma dominante secundária. A função da dominante secundária é prover cor adicional e dar ênfase ao acorde seguinte; ela não afeta, sob qualquer forma, a continuidade da existência de uma tonalidade única.” SALZER, Felix. Op cit., 1962, p. 18.

<sup>50</sup> Os acordes contrapontísticos são simultaneamente acordes de prolongamento, pois prolongam e elaboram o espaço entre os acordes harmônicos ou estruturais, aqueles que constituem a armadura estrutural da obra. A *associação contrapontística* mencionada ocorre entre acordes que não estão conectados através de uma associação harmônica, ou seja, são acordes de movimento, direção e embelezamento e possuem uma tendência horizontal. Resultam do movimento das vozes, sendo gerados através da condução ou direção das vozes participantes. Ibidem, p. 15.



► **Subseção 2a (cc. 26 – 42)**

▪ **Material**

Os violoncelos e contrabaixos, seguidos pelas violas (c. 30) voltam a apresentar o motivo rítmico inicial do movimento, ampliando sua extensão e sobre o centro Sol. Nos primeiros quatro compassos (cc. 26 a 30), a linha cromática alcança o intervalo de 4ª justa, o que se repete até o compasso 33.

O piano se mantém estável no centro Sol, realizando pequenas intervenções a intervalos de 8<sup>as</sup>, primeiramente em trechos de 4 compassos (cc. 26 a 29 e 30 a 33), e então em trechos de 2 compassos (cc. 34/35 e 36/37) e 1 compasso (38), quando atinge o centro Dó (c. 39), outra vez obedecendo ao intervalo de 4ª justa, inicialmente predominante.

Nos violinos, o material recorda os Motivos 1, 1.1, 1.2 e 1.3 (Material A, Fig. 1, p. 47), com variações intervalares e de seqüência a partir do compasso 35 até o final da Subseção. Há uma súbita troca de material entre o conjunto cordas x piano nos compassos 39 e 40, quando a orquestra passa a executar um fragmento do ostinato inicial sobre o centro Dó e em intensidade crescente, enquanto o piano apresenta um fragmento harmonizado do Motivo 1, seguido por uma variação em seqüência do mesmo (Fig. 11, p. 57).

Nos dois compassos finais dessa Subseção (cc. 41 e 42), as cordas executam conjuntos de seis sons em linha descendente, com predominância do intervalo de 2ª m, e se dirigem para o novo centro Lá (c. 43).

À combinação das transformações do Material A inicial envolvidas na Subseção 2a denominou-se Material A<sup>1</sup>.

Fig. 11. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* (cc. 39 e 40)

► Subseção 2b (cc. 43 – 63)

▪ Material

Tal como na Subseção 1b – Material B – o piano apresenta uma sucessão de blocos de quatro compassos (Fig. 12), porém agora sobre o novo centro Lá – Material B<sup>1</sup>.

Fig. 12. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* (cc. 43 a 50)

Na Fig. 13 a seguir, observa-se que a Subseção inicia com intervalos diferenciados na voz superior, executando 3<sup>as</sup> M, ao invés de 3<sup>as</sup> m (ver Bloco 1 - Fig. 2, p. 49).

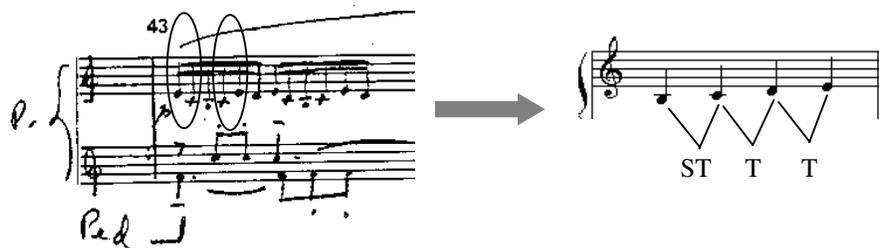


Fig. 13. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho* – Piano (c. 43): intervalos utilizados

Esse conjunto de seis sons ocorre três vezes, para então finalizar o compasso 44, atingindo uma 4<sup>a</sup> j ascendente, seguida de uma 2<sup>a</sup> M descendente (Fig. 12), intervalos ampliados da 3<sup>a</sup> M e 2<sup>a</sup> m do Bloco 1 inicial (Fig. 4, p. 50).

Da mesma forma, os intervalos utilizados para a finalização do compasso 46 (Fig. 12) diferem daqueles ao final do Bloco 1 (Fig. 2, p. 49).

O Bloco 1C (Fig. 12), quando comparado ao Bloco 1 inicial da Subseção 1b (Fig. 2, p. 49), apresenta, na voz superior, direções intervalares correspondentes. No entanto, há pequenas alterações como Sol $\sharp$  (c. 48) e Si $\sharp$  (c. 50). A linha intermediária permanece estável sobre a 5<sup>a</sup> do acorde de Ré, e os baixos seguem linha cromática descendente, com leves alterações no início do compasso 47 e final do compasso 50.

A partir do compasso 56 (Fig. 14), o piano reapresenta nova sucessão de blocos, que perfazem trechos de dois compassos cada, com uso intenso de material cromático na voz superior. São variações harmônicas do Bloco 2 (Fig. 9, p. 52), que transpõem a escala cromática descendente na voz superior, a partir de Mi, Mi $\flat$ , Ré até atingir Ré $\flat$ .

Fig. 14. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 56 a 63): Blocos 2

Nesse trecho, a escala cromática apresenta-se completa em cada Bloco, isto é, sem graus faltantes intermediários.

A voz inferior executa um ostinato sobre o centro Mi inicial durante todo o trecho, até o compasso 63, quando se soma à orquestra em unísono.

Os violinos, entre os compassos 56 a 62, re representam quase integralmente o Material A inicial (compassos 2 a 9). As violas acompanham e transpõem os Motivos 1, 1.1, 1.2 e 1.3, enquanto os violoncelos e contrabaixos, em unísono, iniciam uma sucessão de fragmentos do Motivo 1 e, quando alcançam o compasso 61, re representam o material dos violoncelos executado nos compassos 8 e 9.

#### ▪ Harmonia

Na sucessão inicial de blocos (Fig. 15), cada qual se apresenta sobre um centro específico: o Bloco 1B em torno da escala de Lá eólio e o Bloco 1C sobre Ré m melódica.



Ainda na Fig. 16, observa-se que há uma passagem de transição do centro Sol para o centro Mi (c. 56). Na voz superior, o grupo de seis sons mantém a direção dos intervalos anteriores, porém retomando o intervalo de 2<sup>a</sup> m como formador do desenho e para a condução melódica ascendente de todo o trecho. Os baixos, em conjunto com os violoncelos e contrabaixos, reforçam a cromaticidade do movimento, com direção descendente contrária à linha superior. A linha intermediária, que antes se apresentava estável em Lá (c. 50), passa a executar a escala descendente de Lá eólio, ainda em uníssono com as violas.

Da Fig. 16 também é possível observar uma redução do ritmo harmônico. O plano inicial formado pelo conjunto das três vozes no centro Sol compõe-se de dois compassos (cc. 51-52), e passa a se dissolver em trechos de 1 compasso (c. 53) e trechos de meio compasso (cc. 54-55).

Considerando-se o conjunto piano e orquestra, a aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a**, **b**, **c** (Fig. 17, p. 63).

No Gráfico **a**, observa-se que a moldura estrutural da Subseção parte de Lá eólio, dirigindo-se para Mi (cc. 56 a 66). Esses acordes estruturais constituem a seqüência I-V, considerando-se Lá eólio como novo centro.

A progressão estrutural de I para V contém acordes de passagem representados nos gráficos pela figura da semínima.

Os Blocos 1B e 1C estão representados pelos dois primeiros acordes nos Gráficos **a**, **b** e **c**, uma vez que, em cada bloco o movimento se detém a uma única harmonia prolongada.

Tal como na Subseção 1b anterior, verifica-se, nos Gráficos, o uso intenso do material cromático, tanto nos baixos do piano e nos instrumentos graves da orquestra, como também na voz superior do piano, mais claramente a partir do compasso 56.

Nos Gráficos **a** e **b** é possível observar a superposição do Material A da orquestra com o Material B do piano, indicada através de acordes junto às sucessões cromáticas a partir do compasso 56. Os acordes são formados considerando-se as notas acentuadas e sustentadas formadoras do Motivo 1 e suas variações. O trecho a partir do compasso 56 desenvolve-se sobre o centro principal Mi, o qual é prolongado até o compasso 66, já pertencente à nova Subseção 3a.

#### ▪ Textura

Tal como na Subseção 1b, até o compasso 55 o piano retoma o Material B de textura polifônica a três vozes, porém agora a partir do centro Lá. Na voz superior, apresenta o desenho rítmico motor do movimento com unidade de tempo subdividida em seis pulsos iguais, enquanto as vozes intermediária e inferior compõem ritmo complementar, em uníssono com os contrabaixos, violoncelos e violas.

A partir do compasso 56, há a omissão da voz intermediária. O baixo segue em ostinato e a voz superior do piano reapresenta os Blocos 2 transpostos, com destaque para o uso de material cromático.

A Subseção finaliza com todo o conjunto piano e orquestra em uníssono (c. 63).



► Subseção 3a (cc. 64 – 78)

▪ Material

O conjunto formador do Material A, antes composto somente pela orquestra, é transferido para o piano (c. 68), a duas vozes e em uníssono, com o acompanhamento das violas, violoncelos e contrabaixos. Durante a Subseção há breves intervenções dos violinos. A articulação diferenciada, com uso de ligaduras entre os motivos, e a dinâmica atenuada para *mp sotto voce*, com *crescendos* intermediários (cc. 70, 72 e 74) produzem um contraste significativo em relação ao Material A inicial (Fig. 18).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 68 to 80. The score is written for two staves (treble and bass clefs). Measure 68 is marked with 'mp sotto voce'. Measures 69 and 70 are grouped together with a bracket and labeled 'Material A (anteriormente executado nos violinos: cc. 2 a 8)'. Measures 71, 72, and 73 are grouped with a bracket and labeled 'Mot. 1.3 transposto'. Measures 74 and 75 are also grouped with a bracket and labeled 'Mot. 1.3 transposto'. Measures 76, 77, and 78 are grouped with a bracket and labeled 'Mot. 1.3 transposto'. Measures 79 and 80 are grouped with a bracket and labeled 'Mot. 1.3 transposto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Fig. 18. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 68 a 80)

Entre os compassos 74 a 77 há duas transposições do Motivo 1.3, conforme indicado na Fig. 18. A partir de então (c. 77) há uma sucessão descendente de intervalos de 5<sup>as</sup> justas (círculos na Fig. 18), dirigindo-se ao compasso 79, inicial da próxima Subseção, no centro Ré m.

Às novas transformações efetuadas no material A original denominou-se material A<sup>2</sup>.

#### ▪ **Harmonia**

Para iniciar a Subseção há uma pequena transição de dois compassos (cc. 64 e 65), com a execução de fragmentos do Motivo 1 nas violas e instrumentos graves da orquestra, que levam ao centro Mi (c. 66).

#### ▪ **Textura**

No trecho entre os compassos 68 a 73 (Fig. 18), o piano apresenta o Material A anteriormente executado pelos primeiros violinos, a duas vozes e em uníssono.

### ► **Subseção 3b (cc. 79 – 94)**

#### ▪ **Material**

Durante a Subseção 3b, o piano literalmente reapresenta o Material B inicial até o último grupo de seis sons na linha superior do compasso 94, quando conduz ao centro Dó. Nesse trecho, no piano, encontram-se algumas pequenas diferenças: omissão da primeira nota Fá, na linha superior, mudanças de registros nos baixos do compasso 93, e direção cromática descendente nos baixos do compasso 94.

Os violinos, em uníssono, reapresentam o Material A (cc. 82 a 88), e prosseguem com as transposições do Motivo 1.3 (cc. 88 a 90) e a sucessão descendente de intervalos de 5<sup>a</sup> justa (cc. 91 a 92), exatamente como no piano, na Subseção 3a anterior. Como a orquestra se apresenta com densidade integral, com a participação de todos os instrumentos da orquestra, trata-se de uma nova variação do material A original, denominada material A<sup>3</sup>.

► **Cadenza (cc. 1 – 33)**

▪ **Material**

No início da *Cadenza* o piano desenvolve o motivo apresentado pelos violinos nos compassos 93 e 94, em forma de variação intervalar (Fig. 19). As notas acentuadas da voz contralto intermediária reduzem cromaticamente o intervalo de 8<sup>a</sup> j inicial até atingir uma 6<sup>a</sup> M (c. 2 , fermata).

The image contains two musical staves. The left staff is for Violins I and II, showing measures 93 and 94 with dynamic markings 'f' and 'cresc.'. The right staff is for the Piano, showing the beginning of the Cadenza with the instruction 'L'istesso Tempo' and two measures of music.

Fig. 19. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Mov.: *Desenho* – Transição da Subseção 3b (violinos I e II) para a *Cadenza* (piano)

Nos compassos seguintes (cc. 3 a 6 – Fig. 20), observam-se duas variações harmônicas do Bloco 2 (Fig. 9, p. 52), que transpõem a escala cromática descendente na voz superior, a partir de F<sup>á</sup># e F<sup>á</sup>♭.

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 3 and 4, with the instruction 'Piu Calmo' and 'Sub. mp dolce'. The second system covers measures 5 and 6. Annotations 'Omissão do Fá#' and 'Omissão do Fá♭' point to specific notes in the upper voice.

Fig. 20. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Mov.: *Desenho* – *Cadenza* – Variações Harmônicas do Bloco 2

Tal como na Subseção 1b (p. 49), a escala cromática não está completa em ambas as variações, apresentando interrupções nos intervalos de oitava (Fá# e Fá $\flat$ ).

A voz inferior executa um ostinato rítmico que, diferentemente da Subseção 2b com orquestra (Fig. 14, p. 59), não permanece sobre um único centro durante todo o trecho, mas se transforma cromaticamente, com sentido ascendente.

No trecho entre os compassos 7 a 16 há um cânone<sup>51</sup> a duas vozes, que inicia a uma 6<sup>a</sup> m e distância de 1/3 da unidade de tempo (c. 7, Fig. 21). O material original e o imitativo derivam do Motivo 1. Trata-se de uma variação em seqüência desse motivo, que apresenta o intervalo de 2<sup>a</sup> m como elemento formador principal.

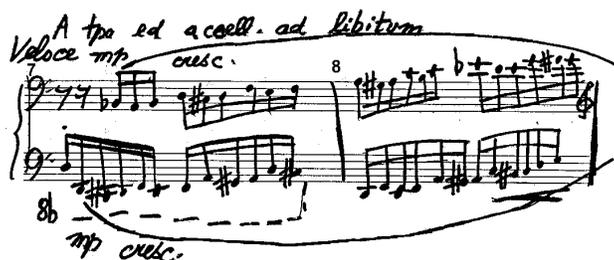


Fig. 21. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho – Cadenza* (cc. 7 e 8)

À medida que o cânone evolui, há alterações tanto no intervalo harmônico quanto no intervalo temporal entre as vozes, como se pode observar nos compassos 9 e 12 (Fig. 22) com relação ao compasso 7 anterior.



Fig. 22. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Mov.: *Desenho – Cadenza* (cc. 9 a 12): alterações nos intervalos e nas distâncias entre as vozes

<sup>51</sup> “Um cânone ocorre quando uma idéia melódica em uma voz é duplicada em uma segunda voz, a qual inicia antes da conclusão da primeira. As duas variáveis na escrita canônica são o intervalo harmônico – isto é, a distância medida verticalmente entre a primeiras notas da parte original e da parte imitativa – e o intervalo temporal entre as vozes”, KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eighteenth-Century Practice*. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999, p. 91.

A primeira seção da *Cadenza* (cc. 1 a 16) elabora variações em torno do Material B empregado no início do movimento pelo piano.

A partir do compasso 17 (Fig. 23), recorda-se, na *Cadenza*, a abertura do movimento nos violinos - o Material A. A linha superior executa literalmente as mesmas notas do início da obra (cc. 1 a 8). As diferenças na articulação, com uso de ligaduras nos motivos, sem utilização de acentos (>), e a dinâmica atenuada para *p cantabile, dolce*, produzem um contraste significativo em relação ao Material A inicial, e também em relação ao trecho anterior enérgico da *Cadenza*. A voz intermediária, com unidade de tempo subdividida em três pulsos iguais em *staccatos*, recorda o ostinato rítmico dos violoncelos e contrabaixos do início do movimento. Os baixos, em movimento cromático a partir de Sol, fazem lembrar a nota pedal dos contrabaixos.

Material A – Executado pela orquestra no início do Movimento

Fig. 23. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – *Cadenza* (cc. 17 a 24)

A partir do compasso 22, há duas transposições do Motivo 1.3, semelhantes àquelas encontradas na Subseção 3a (cc. 74 a 77, Fig. 18 – p. 64). Na *Cadenza*, essas transposições estão em forma de contraponto, integrando duas vozes distintas na linha superior.

O trecho entre os compassos 24 a 30 da *Cadenza* (Fig. 24) tem origem na sucessão descendente de intervalos de 5<sup>as</sup> justas no final da Subseção 3a (Fig. 18, p. 64). Na *Cadenza*, esse material se apresenta sob forma de variação rítmica e a quatro vozes.

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt, labeled 'Subseção 3a', shows measures 76, 77, and 78. It features a descending sequence of intervals in both the upper and lower staves. The lower excerpt, labeled 'Cadenza', shows measures 24 and 25. It is marked 'Movendo mf' and 'animando!'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings, with an arrow pointing from the 'Cadenza' section back to the 'Subseção 3a' section, indicating the source of the material.

Fig. 24. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho* – *Cadenza* (cc. 24 e 25)

#### ▪ Ritmo

Os dois compassos iniciais da *Cadenza* mantêm, nas vozes superiores soprano e contralto, o desenho rítmico apresentado pelos violinos nos compassos anteriores 93 e 94, conservando os contratempos. O baixo e a voz tenor mantêm, por sua vez, o desenho rítmico apresentado no piano, nos compassos 93 e 94. Assim, há uma superposição das vozes superiores da orquestra junto às vozes inferiores do piano, conforme a Fig. 25 a seguir.

The image displays a musical score for the first movement of 'Concertante do Imaginário'. The main score shows measures 93 and 94, with a dashed box indicating a transition. Below this, a detailed view of the Cadenza section is shown, starting with the instruction 'L'istesso Tempo' and measures 1 and 2 circled. The score includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, Basses, and Double Basses, with various dynamics and performance markings.

Fig. 25. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Mov.: *Desenho* – Transição da Subseção 3b para a *Cadenza*

O desenho rítmico motor do movimento, com unidade de tempo subdividida em seis pulsos iguais, é conservado durante a *Cadenza*, até o compasso 16. A indicação *L'istesso Tempo* (mesmo Andamento, cc. 1 e 2) propõe a manutenção do moto-perpétuo anterior até atingir a fermata, que o interrompe. Os compassos seguintes (cc. 3 a 6), com a indicação *Piú Calmo* e intensidade reduzida – *mp* e *p* –, amenizam o caráter vigoroso do movimento. Em seguida, as indicações *A tempo ed accell. ad libitum* (andamento anterior e acelerando com liberdade), *Veloce! e Violento* junto à intensidade crescente – *mp*, *mf*, *f*, *più f*, *ff*, *sfff*, elevam o grau de tensão ao máximo, fazendo surgir o primeiro ápice da *Cadenza* no compasso 16.

A Seção *Meno Mosso – Tranquillo* – recorda ritmicamente o Material A empregado no início da obra, porém em caráter *cantabile*, expressivo.

Do compasso 24 ao final, a *Cadenza* passa a retomar o desenho motor inicial, formado por conjuntos de seis pulsos iguais para a unidade de tempo.

Um segundo ápice para a *Cadenza* encontra-se no compasso 30, finalizando as sucessões de intervalos de 5<sup>as</sup> descendentes (cc. 25 a 27) e depois 2<sup>as</sup> em registro agudíssimo (cc. 28 e 29), sempre mantendo o desenho rítmico motor.

O terceiro extremo em tensão para a *Cadenza* encontra-se ao final (c. 33), em 2<sup>as</sup> menores executadas *fff*, com acento, *staccato* e registro grave.

#### ▪ Harmonia

Os compassos iniciais da *Cadenza* apresentam uma superposição de diferentes centros: Ré na linha superior, intervalos alterados cromaticamente na voz contralto, e Dó nas linhas inferiores.

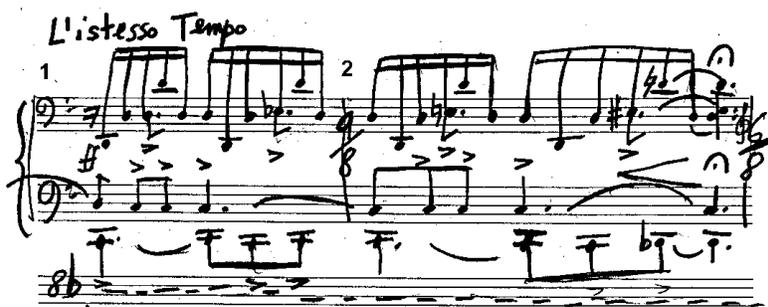


Fig. 26. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Movimento: *Desenho* – Início da *Cadenza*

Interessante observar que a linha cromática intermediária segue ascendentemente até o Mi# (c. 2), semitom anterior ao Fá#, a ser explorado cromaticamente nos compassos seguintes.

Nos blocos dos compassos 3 a 6 (Fig. 27) verifica-se que a utilização de tons próximos pelas duas linhas superior e inferior se mantém, pois enquanto a linha superior se desenvolve sobre a escala cromática descendente de Fá#, os baixos partem de Mi<sup>b</sup> ascendentemente. Em seguida, novamente ocorre a utilização dos centros Fá<sup>b</sup> e Sol paralelos.

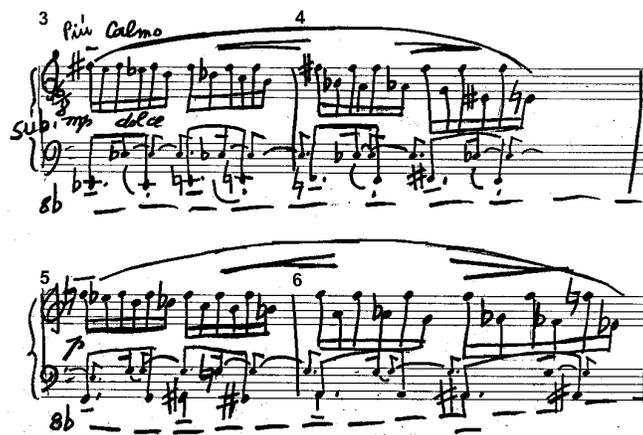


Fig. 27. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Cadenza (cc. 3 a 6)

Entre os compassos 7 a 16 há um cânone a duas vozes a um intervalo de 6ª m, com material derivado do Motivo 1 (Fig. 28). As variações em seqüência desse motivo se superpõem sobre centros harmônicos diferentes.



Fig. 28. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Cadenza (cc. 7 e 8)

A constante utilização de cromatismos é facilmente verificada por toda a Cadenza. Na seção *Meno Mosso – Tranquillo* (cc. 17 a 20) os baixos sustentados percorrem intervalos cromáticos. No trecho *Movendo* (cc. 24 a 27) permanece o interesse por esse material. O ápice em tensão atinge o Dó<sup>b</sup> a quatro vezes e em registro agudíssimo

(fermata, c. 29), que se prolonga sobre o Si<sup>b</sup> em registro grave, *fff* e a três vozes (fermata, c. 30).

O trecho final da *Cadenza* mantém o Si<sup>b</sup> no baixo e superpõe a escala descendente de Dó<sup>b</sup>M nas duas vozes superiores em uníssono até o compasso 33. Nesse momento, os baixos chegam ao Lá e o mantêm, enquanto a linha superior segue até o Si<sup>b</sup>, um semitom acima. O intervalo harmônico de 2<sup>a</sup> menor é percutido *fff*, com acentos e *staccatos*, reforçando a qualidade cromática de toda *Cadenza* e a vasta utilização desse intervalo por todo o movimento.

#### ▪ Textura

A textura de toda a *Cadenza* é polifônica. Inicia em contraponto livre a quatro vozes (cc. 1 e 2) e a duas vozes (cc. 3 a 6). Em seguida (cc. 7 a 16) apresenta um cânone a duas vozes a um intervalo de 6<sup>a</sup> m, que se expande (cc. 9 e 12). No compasso 17 volta a utilizar o contraponto livre a três vozes. A partir do compasso 24, as quatro vozes participantes passam a compor intervalos de oitavas, duas a duas. O trecho entre os compassos 24 e 30, com a exceção do baixo inicial (c. 24), apresenta-se em uníssono. No compasso 30, há o acréscimo de uma voz no baixo, totalizando cinco vozes até o final da *Cadenza*, com as duas vozes superiores em uníssono até o compasso 32.

#### ► Final (cc. 95 – 113)

#### ▪ Material

O piano rerepresenta o Material B, em registro grave, agora a partir do centro Dó. A seqüência de blocos de 4 compassos (cc. 95 a 98 e 99 a 102), característica do Material B original, bem como seus intervalos constituintes, são mantidos, porém em dinâmica *fff* e *marcato sempre* – Material B<sup>3</sup>.

A partir do compasso 111, há uma variação harmônica do Motivo 1 seguida por uma sucessão de fragmentos dessa variação – Material A<sup>5</sup> (Fig. 29).

The image displays a musical score for the first movement of 'Concertante do Imaginário', specifically the section 'Desenho' (measures 111-113). The score is arranged in a system with five staves: Violins I and II, Clarinet in C, Bassoon, and Piano. The piano part features a circled section labeled 'Mot. I - Variação Harmônica'. Performance markings include 'marcato', 'f.', and 'fff.'.

Fig. 29. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* (cc. 111 a 113)

#### ▪ Ritmo

O trecho retoma o moto-perpétuo anterior à *Cadenza*, com a reapresentação do desenho de seis pulsos iguais para a unidade de tempo. A linha intermediária se mantém sobre quatro notas: Dó, Si, Si $\flat$  e Lá até o compasso 111, sempre em direção descendente e em ritmo complementar à linha inferior do piano.

#### ▪ Harmonia

O pedal de Dó permanece inalterado nos baixos, até o final do movimento, em geral acompanhado pelos violoncelos e contrabaixos da orquestra.

A partir do compasso 110 (Fig. 29), violoncelos e contrabaixos executam o ostinato sobre o centro Dó, lembrando o início do movimento, enquanto os violinos e violas acentuam Sol. O caráter desses três últimos compassos é *marcato* e enérgico, *fff.*

**a**

(10-13) (14-17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25)

(Subseção 2a)

**b**

(10-13) (11-17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25)

(Subseção 2a)

Prolongamento de Ré

**c**

(Subseção 2a)

(Ré)

Fig. 10. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Subseção 1b (Blocos)

**a**

(43-46) (47-50) (51) (53) (54) (55) (56-57) (58) (59) (60) (61) (62) (64)(66)

**b**

(43-46) (47-50) (51) (56-57) (58) (60) (62) (66)

**c**

(43-46) (47-50) (51) (56-62)

I → V

Prolongamento de Mi

Subseção 3a

Fig. 17. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 1ª Movimento: *Desenho* – Subseção 2b (Blocos)

### 2.1.3. PRIMEIRO MOVIMENTO: *DESENHO* – MICRO-ANÁLISE

#### 1. Classificação dos Motivos Básicos

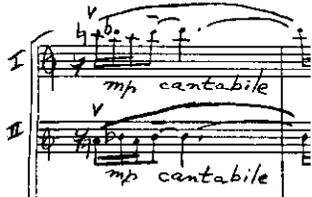
MOTIVOS	MATERIAL	
Motivo 1 c. 2/3 (violinos I)		A
Motivo 2 Ostinato c. 1 (violoncelos e contrabaixos)		A

**Quadro 5. Motivos Básicos do 1º Movimento: *Desenho***

#### 1.1. Variações dos Motivos Básicos

MOTIVOS	MATERIAL	
Motivo 1.1 c. 3/5 (violinos I) - Variação intervalar		A
Motivo 1.2 c. 5/7 (violinos I) - Variação intervalar - Variação por seqüência		A
Motivo 1.3 c. 7/8 (violinos I) - Variação intervalar - Variação por seqüência		A
Motivo 1.4 c. 10; 47; 79 (piano) - Variação por seqüência - Transposto para Ré		B; B <sup>1</sup> ; B

<p>Motivo 1.5 c. 14; 83 (piano) - Variação por seqüência - Transposto para Sol m</p>		<p>B</p>
<p>Motivo 1.6 c. 31 (violinos I) - Transposto</p>		<p>A<sup>1</sup></p>
<p>Motivo 1.7 c. 39/41 (piano) - Variação harmônica - Fragmento</p>		<p>A<sup>1</sup></p>
<p>Motivo 1.8 c. 43 (piano) - Variação por seqüência - Transposto para Lá m</p>		<p>B<sup>1</sup></p>
<p>Motivo 1.9 c. 68 (piano) - Variação na articulação - Dinâmica: <i>mp sotto voce</i></p>		<p>A<sup>2</sup></p>
<p>Motivo 1.10 c. 69 (piano) - Variação intervalar - Variação na articulação - Dinâmica: <i>mp sotto voce</i></p>		<p>A<sup>2</sup></p>
<p>Motivo 1.11 c. 70 (piano) - Variação intervalar - Variação por seqüência - Variação na articulação - Dinâmica: <i>mp sotto voce</i></p>		<p>A<sup>2</sup></p>

<p>Motivo 1.12 c. 72/73 (piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação na articulação</li> </ul>		A <sup>2</sup>
<p>Motivo 1.13 c. 82 (violinos I e II)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação na articulação: ligaduras</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica <i>mp</i></li> </ul>		A <sup>3</sup>
<p>Motivo 1.14 c. 83 (violinos I e II)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação na articulação: ligaduras</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica <i>mp</i></li> </ul>		A <sup>3</sup>
<p>Motivo 1.15 c. 84/86 (violinos I e II)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação na articulação</li> <li>- Dinâmica: <i>mp</i></li> </ul>		A <sup>3</sup>
<p>Motivo 1.16 c. 86/88 (violinos I e II)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação na articulação</li> <li>- Dinâmica: <i>mp</i></li> </ul>		A <sup>3</sup>
<p>Motivo 1.17 c. 7/14 (Cadenza – piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Cãnone a duas vozes a 6<sup>a</sup> m</li> </ul>		B <sup>2</sup>
<p>Motivo 1.18 c. 17/18 (Cadenza – piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação na articulação</li> <li>- Dinâmica: <i>p cantabile, dolce</i></li> </ul>		A <sup>4</sup>

<p>Motivo 1.19 c. 18/19 (<i>Cadenza</i> – piano) - Variação intervalar - Variação na articulação: ligaduras e tenuto - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>p cantabile, dolce</i></p>		A <sup>4</sup>
<p>Motivo 1.20 c. 19/20 (<i>Cadenza</i> – piano) - Variação intervalar - Variação por seqüência - Variação na articulação - Dinâmica: <i>p cantabile, dolce</i></p>		A <sup>4</sup>
<p>Motivo 1.21 c. 21/22 (<i>Cadenza</i> – piano) - Variação intervalar - Variação por seqüência - Variação rítmica: redução - Variação na articulação - Dinâmica: <i>mp</i></p>		A <sup>4</sup>
<p>Motivo 1.22 c. 95 (piano) - Variação por seqüência - Transposto para Dó m - Dinâmica: <i>fff</i></p>		B <sup>3</sup>
<p>Motivo 1.23 c. 96/97 (violinos I) - Variação harmônica - Variação na articulação: acentos adicionais - Dinâmica <i>fff</i></p>		A <sup>5</sup>
<p>Motivo 1.24 c. 97/98 (violinos I) - Variação harmônica - Variação intervalar - Variação na articulação: acentos adicionais - Dinâmica <i>fff</i></p>		A <sup>5</sup>
<p>Motivo 1.25 c. 111/113 (piano) - Variação harmônica - Fragmento</p>		A <sup>5</sup>

Quadro 6. Variações do Motivo 1

MOTIVOS		MATERIAL
<p>Motivo 2.1 c. 26 (violoncelos e contrabaixos) - Ostinato transposto para Sol</p>		A <sup>1</sup>
<p>Motivo 2.2 c. 66 (violas, violoncelos e contrabaixos) - Ostinato transposto para Mi</p>		A <sup>2</sup>
<p>Motivo 2.3 c. 1/2 (<i>Cadenza</i> – piano) - Variação na articulação - Duas vozes inferiores recordam o ostinato em ritmo complementar</p>		B <sup>2</sup>
<p>Motivo 2.4 c. 17/23 (<i>Cadenza</i> – piano) - Ostinato transposto para Sol - Voz tenor permanece estável executando Sol, e o baixo segue escala cromática ascendente (até c. 20) e modal descendente (até c. 23)</p>		A <sup>5</sup>
<p>Motivo 2.5 c. 95/110 (piano) - Variação na articulação - Duas vozes inferiores formam o ostinato em ritmo complementar, seguindo, na voz tenor, as notas Dó, Si, Si<sup>b</sup> e Lá</p>		B <sup>2</sup>

Quadro 7. Variações do Motivo 2

#### 2.1.4. SÍNTESE

O primeiro Movimento – *Desenho* – do *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre desenvolve-se formalmente sobre dois conjuntos de materiais: A e B. Esses conjuntos são caracterizados por variações de um único motivo, facilmente identificáveis.

O material A, introduzido pela orquestra, sem a participação do piano, executa nos violinos fragmentos melódicos denominados Motivos 1, 1.1, 1.2 e 1.3 (Fig. 1, p. 47). A dinâmica *ff*, o caráter enérgico, os acentos deslocados, acompanhados por um ostinato nos instrumentos graves da orquestra, produzem um efeito de alta tensão para a introdução da obra.

O material B, apresentado primeiramente pelo piano no compasso 10, traz na sua linha superior um desenho rítmico motor para o movimento, com a unidade de tempo subdividida em seis pulsos iguais, e que se desenvolve em blocos de quatro compassos de extensão (Fig. 2, p. 49). A textura polifônica gerada pelas três vozes presentes, junto ao material B executado pela orquestra, agora de caráter mais melodioso e dinâmica inicial *pp*, geram um contraste significativo entre os dois materiais formadores do movimento, A e B.

Para a observação do contorno estrutural das Subseções 1b e 2b, que contêm o material B, a análise segundo a técnica de Feliz Salzer se apresentou de forma satisfatória. Os gráficos resultantes (Fig. 10, p. 55 e Fig. 17, p. 63) permitiram compreender a função dos Blocos como prolongamento para um acorde específico, além de elucidar o significado desses acordes, sua qualidade contrapontística e sua participação no movimento de *expansão*<sup>52</sup>. Cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde determinado. Em cada Bloco, o material da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica; o movimento se detém a uma simples harmonia

---

<sup>52</sup> Vide p. 53.

prolongada através de seu desenho motor.

Da Macro-análise (Quadros 1, 2, 3, 4, pp. 45 e 46) observa-se que inicialmente, o conjunto piano x orquestra apresenta-se em fase quanto à execução dos materiais A e B. A partir do compasso 56, que demarca aproximadamente a metade do movimento, há uma alteração desse comportamento: a orquestra passa a executar o material A, paralelamente ao material B (B<sup>1</sup>) no piano. Essa superposição de A e B se torna mais presente ao se aproximar do final do movimento, o que, aliada à elevação da intensidade geral indicada pelo compositor, produz um desfecho enérgico.

Através da Micro-análise se percebe que o compositor utiliza células ou motivos básicos determinados e elabora variações em torno dos mesmos. Isso caracteriza um processo de composição bastante difundido, podendo ser encontrado desde obras de períodos antigos na história da música ocidental até o séc. XX. Durante o primeiro movimento, tanto o material A como o material B derivam do mesmo Motivo 1 (Quadros 5, 6 e 7, pp. 75 a 79). Porém, o tipo de variação envolvido é que constrói o elemento identificador desses materiais. Do Quadro 6, mais especificamente, observa-se que o ritmo representa o elemento principal identificador para A e B. Quando a variação do motivo básico apresenta diferentes figuras rítmicas, tal como no Motivo 1, identifica-se facilmente o Material A (Quadro 6; coluna Material, p. 75). Quando a variação elabora seqüências do intervalo de 2<sup>a</sup> m, distribuídas em pulsos rítmicos iguais para a unidade de tempo do compasso, percebe-se claramente a presença do Material B.

A adoção de estruturas tonais paralelamente a material de qualidade cromática, como o uso freqüente de intervalos de 2<sup>a</sup> m melódicos e harmônicos, denota uma mistura entre elementos recorrentes da tonalidade e da não-tonalidade, a busca do compositor por uma nova linguagem.

A textura polifônica do movimento, o trabalho de superposição dos materiais A e B e o caráter dançante gerado pelo uso do desenho motor, fazem lembrar características empregadas pelas suítes do período barroco.<sup>53</sup>

Dos dados obtidos nas análises, pode-se considerar que o primeiro Movimento – *Desenho* – é uma aproximação às práticas composicionais antigas através da presente linguagem do compositor, que se utiliza da textura polifônica, motivos básicos e variações dentro de um desenho rítmico contínuo, e trabalha com o entrecruzamento dos dois materiais A e B, com intensa utilização da escala cromática. Nesse movimento, processos empregados na composição em tempos antigos fluem naturalmente justapostos a novos elementos, o que ilustra de forma musical e completa os versos: “...cantava canções em língua antiga. E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos...”, do poema “*Desenho*” de Cecília Meireles.

---

<sup>53</sup> Nesse período, a suíte consistia de vários movimentos na mesma tonalidade, com formas e estilos da música de dança. Na Alemanha, a suíte para teclado assumiu, ainda antes do final do século XVII, uma ordem definida de quatro danças: *allemande*, *courante*, *sarabanda* e *giga*. Dessas danças, a *giga* está, às vezes, em compasso *f*... com ritmo pontuado, mas posteriormente se tornou mais freqüente ser composta em  $\neq$ — (ou  $\lceil$ —, por vezes também  $\geq$ — ou  $\geq$ ...), com amplos saltos melódicos e um movimento vivo e contínuo de tercinas. GROUT, Donald, PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994, pp. 402-403.

### 2.1.5. PRIMEIRO MOVIMENTO: *DESENHO* – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O primeiro movimento – *Desenho* – do *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre, está dividido em quatro seções, segundo o Quadro 8 a seguir (ver Macro-Análise, Quadros 1, 2, 3 e 4, pp. 45 e 46):

SEÇÃO 1		
SUBSEÇÕES compassos	<b>1a</b> 1-9	<b>1b</b> 10-25
SEÇÃO 2		
SUBSEÇÕES compassos	<b>2a</b> 26-42	<b>2b</b> 43-63
SEÇÃO 3		
SUBSEÇÕES compassos	<b>3a</b> 64-78	<b>3b</b> 79-94
SEÇÃO 4		
SUBSEÇÕES compassos	<b>Cadenza</b> 1-33	<b>Final</b> 95-113

**Quadro 8.** Seções e Subseções formadoras do 1º Mov. – *Desenho* – do *Concertante do Imaginário*

Nesse movimento o piano surge dando seqüência à sucessão descendente de sons executada pelos violinos no compasso 9 (início da Subseção 1b – material B, compasso 10). A entrada do piano ocorre em dinâmica *p*, e mesmo nessa intensidade assume posição de destaque, uma vez que toda a orquestra reduz sua intensidade para *pp*.

O movimento apresenta como característica geral a textura polifônica. Assim, um primeiro passo para o estudo desse movimento pelo pianista é a compreensão e execução das vozes separadamente, ou mesmo o estudo de combinações entre elas, duas a duas.

Dada a constante repetição dos blocos formadores do material B, pode-se ressaltar cada início e término das ligaduras presentes na linha superior, a fim de esclarecer

bem a articulação existente, formadora de cada bloco em questão. Para tanto se aconselha executar um pequeníssimo *crescendo* ao final de cada bloco (Fig. 30).

The image shows a musical score for piano, measures 10 to 17. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music consists of two systems. The first system contains measures 10, 11, 12, and 13. The second system contains measures 14, 15, 16, and 17. Above measure 11, there is a bracket spanning measures 11, 12, and 13 with the marking 'pequeno cresc.'. Above measure 15, there is a bracket spanning measures 15, 16, and 17 with the marking 'pequeno cresc.'. Dynamic markings include '(p)' at the beginning of measure 12 and '(mp)' at the beginning of measure 16. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. 30. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 10 a 17)

Um *crescendo* mais aparente, de maior efeito, deve ocorrer nas mudanças de planos sonoros - *p* para *mp* e *mp* para *mf* - tal como indicado pelo próprio compositor nos compassos 13 e 17.

Ainda da Fig. 30 anterior, podem-se efetuar observações quanto à hierarquia entre as vozes. Como a voz intermediária se mantém estável, executando a 5ª de Ré m, e depois, o 1º e 5º graus de Sol m (c. 14), propõe-se destacar os baixos junto à voz soprano. Os baixos obedecem a uma linha predominantemente cromática, que auxilia na condução a novos centros harmônicos. Deste modo, apresentam material de maior relevância que a linha intermediária.

A partir do compasso 18, quando o piano apresenta na voz superior uma nova sucessão de blocos - Blocos 2 (Fig. 31) -, cada bloco é formado por notas da escala cromática intercaladas pela nota inicial da escala em questão. Junto à execução do *crescendo* e *decrescendo* indicados pelo autor, é importante destacar a escala cromática presente no contratempo do desenho. Dessa forma, o cromatismo antes presente nos baixos, transfere-se para a voz superior e contribui para o efeito ondulatório e expressivo do trecho.

Cantar a escala cromática de todo o Bloco

Fig. 31. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 18 a 23)

Também a partir do compasso 18, a voz intermediária desenvolve um novo desenho, com variações na articulação e ampliação do intervalo, o que favorece um maior destaque dessa voz.

Quanto ao pedal da Subseção 1b, seu uso é bem reduzido devido à presença freqüente de material cromático, ou mesmo do intervalo de 2ª, especialmente na linha superior. Dada a extensão dos intervalos compostos entre as vozes intermediária e inferior, como se observa a partir do compasso 14, seu uso se faz necessário, porém requer constantes interrupções. Para auxiliar na execução das articulações existentes, dá-se um exemplo de sua possível utilização (Fig. 32).

Fig. 32. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – Piano (cc. 24/25): uso do pedal

Na Subseção 2a, quando o piano se mantém estável no centro Sol, realizando pequenas intervenções a intervalos de 8<sup>as</sup> justas, a indicação “*Pedal dopo l’attacco*”<sup>54</sup> confere ao pedal participação significativa. O pedal direito deve ser empregado logo após o ataque da nota, e mantido por todo o trecho indicado, até o ataque da próxima nota Sol. Como a nota Sol é acentuada e *sff*, o uso correto do pedal produz um efeito expressivo que prolonga alguns dos harmônicos dessa nota, diferentemente da utilização do pedal junto ao ataque da mesma. Aconselha-se praticar as duas maneiras ao piano, e observar as diferenças no efeito resultante.

Para o início da Subseção 2b, deve-se alertar para o contraste de intensidades estabelecido entre os compassos 42 e 43. O pedal mantido desde o compasso 39 anterior e a dinâmica *ff* dão lugar ao material B (c. 43), sem pedal e com dinâmica *p*.

Esse contraste ocorre sempre no início do material B, como também se pode observar na Subseção 3b (c. 79). Uma exceção a essa regra encontra-se ao final do movimento (c. 95, *Marcato - Giubiloso*), quando B<sup>3</sup> inicia já em *fff*, em registro grave, e segue enaltecendo cada vez mais o caráter enérgico, *marcato* e firme para a conclusão do movimento.

Durante a Subseção 3a (cc. 68 a 73), o piano apresenta o material A anteriormente executado pelos primeiros violinos, a duas vozes e em uníssono. É importante observar a articulação diferenciada, com uso de ligaduras entre os motivos, e a dinâmica atenuada para *mp sotto voce*, com breves *crescendos* intermediários (cc. 70, 72 e 74, Fig. 18, p. 64). A correta execução dessas indicações geram um contraste significativo em relação ao material A inicial.

Até o final da Subseção 3b (c. 94), o movimento segue em moto-perpétuo, ou seja, sem interrupções e sem *ritardandos* ou *rubatos*. Nesse aspecto, o primeiro grande contraste é inferido pelo piano ao iniciar a *Cadenza*. O alcance da fermata no compasso 2 promove uma interrupção no movimento.

---

<sup>54</sup> *Dopo* (advérbio) em italiano significa depois, após, posteriormente, em seguida, (preposição) após, depois de, seguidamente a, atrás de.

*Attacco* significa ataque, acometimento, investida, assalto. SPINELLI, Vincenzo & CASASANTA, Mario. *Dicionário Completo Italiano Português*. Milano: Ulrico Hoepli, 1974, p. 231 e p. 65.

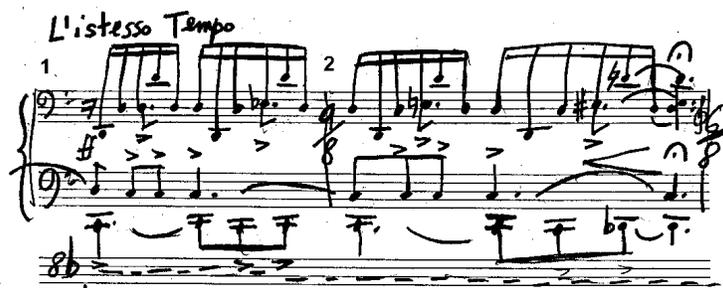


Fig. 33. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho – Cadenza* (cc. 1 e 2)

Para a continuidade na transição da orquestra para o piano solo, deve-se ressaltar a manutenção dos contratempos – acentos – na voz contralto do piano, conforme o desenho rítmico apresentado pelos violinos nos compassos anteriores 93 e 94 (ver Fig. 25, p. 70). Esses contratempos em dinâmica *ff* seguem a escala cromática ascendente de Ré até Mi# como preparação ao compasso seguinte (c. 3), a partir de Fá#.

Nos compassos 3 a 6 da *Cadenza*, as expressões *Piú Calmo*, *súb. mp*, *dolce* e *p*, produzem uma nova sonoridade contrastante, de maior singeleza ou simplicidade. Tal como na Subseção 1b do início do movimento, junto à execução do *crescendo* e *decrescendo* indicados, deve-se destacar a escala cromática presente no contratempo do desenho.

No trecho entre os compassos 7 a 16 da *Cadenza*, há um retorno gradativo ao caráter vigoroso e enérgico de todo o movimento com a orquestra. Para que esse efeito seja conseguido, três aspectos trabalham em conjunto: transição do registro grave para o agudo, acréscimo gradual da dinâmica e aceleração no andamento. Torna-se essencial o estudo detalhado dessa gradação para atingir o ápice *Violento* e *sfff* do compasso 16.

Um novo contraste ocorre a partir do compasso 17 – *Meno Mosso* – *Tranquillo*. Essa passagem recorda ritmicamente o Material A empregado no início da obra, porém em caráter *cantabile*, *dolce*, expressivo. Os *staccatos* sinalizados na voz tenor recordam o ostinato executado pelas violas, violoncelos e contrabaixos da abertura do movimento. Para auxiliar nesse efeito, sugere-se que não sejam executados de forma rigorosamente seca, mas de forma mais prolongada.

A retomada do material B começa a aparecer na voz superior (c. 21), com conjuntos de seis sons para a unidade de tempo. Uma nova voz - contralto - é acrescentada

ao conjunto no compasso 22. Sugere-se então uma diferenciação nos planos sonoros entre as vozes (Fig. 34).

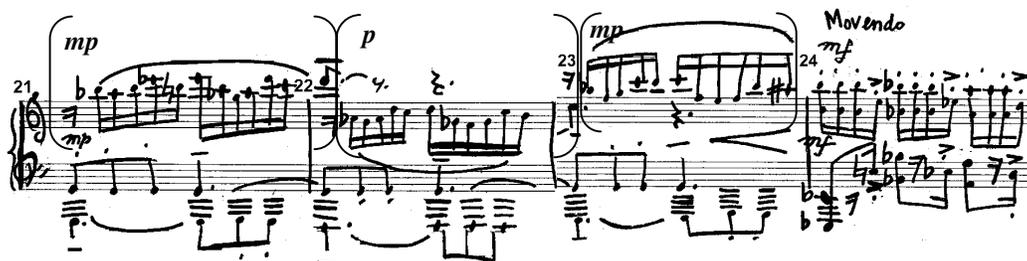


Fig. 34. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – *Cadenza* (cc. 21 a 24)

Aconselha-se manter o andamento *Tranquillo* até atingir o compasso 24. A partir de então, as indicações *Movendo*, *animando!*, *accel.* e *cresc.*, junto à elevação do registro e à intensificação da dinâmica geram um novo acréscimo em tensão que culmina no segundo ápice da *Cadenza* (c. 29 – fermata em  $Dó^b$ , e c. 30 – fermata em  $Si^b$ ). Novamente é importante trabalhar as gradações da dinâmica e do andamento para se garantir o efeito indicado.

Ao final da *Cadenza* (c. 31), toda a extensão do teclado é percorrida com dinâmica e aceleração vigorosas. Quando a voz inferior atinge o  $Lá^4$  (c. 33 – Fig. 35) surge a nova articulação *portato* que se mantém até a voz superior chegar ao  $Si^b$ . Os últimos três grupos de tercinas, então executados pelas duas vozes, são agora *staccatos*, acentuados, *fff*, *crescendo* e *Violento*. Para melhor compreensão do ouvinte, sugere-se que na execução dessa sucessão descendente, haja dentro da dinâmica *ff* e *cresc.*, uma leve diferenciação de intensidade da voz superior sobre a inferior.

Fig. 35. Concertante do Imaginário – 1º Movimento: *Desenho* – *Cadenza* (c. 33)

A finalização do movimento com a orquestra – Final – retorna ao moto-perpétuo anterior à *Cadenza*, com dinâmica *fff* e *marcato sempre*. Todos os acentos devem ser observados, e da textura polifônica a três vezes presente no piano e da posição das vozes em registro grave, é igualmente aconselhável que haja uma leve diferenciação em intensidade da voz superior sobre a voz intermediária, e desta sobre o baixo.



## 2.2. SEGUNDO MOVIMENTO: MOTIVO

*“Sempre busquei os meios mais simples para expressar minhas idéias e meu pensamento musical, convencido de que não é boa solução a de escrever propositada e deliberadamente uma música difícil, complexa, como um fim em si mesma. Assim como me parece sem sentido o regresso à tonalidade pura e simplesmente. O simples "retorno ao passado" nunca me seduziu, convencido que sempre estive e estou, de que é necessário sim, analisar e identificar nas obras do passado as forças vitais e ainda hoje válidas para a criação musical em qualquer tempo e em qualquer estilo.”*

*Marlos Nobre*



## 2.2. SEGUNDO MOVIMENTO: *MOTIVO*

O segundo movimento – *Motivo* – do *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre é uma canção lírica, que tem origem no verso “...a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada...” de Cecília Meireles, extraídos do seguinte poema:



### **Motivo**<sup>55</sup>

Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço,  
— não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
— mais nada.



---

<sup>55</sup> MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – Viagem (1939)*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto por Antonio Carlos Secchin. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, Parte I, v. I, pp. 227-228.

### 2.2.1. SEGUNDO MOVIMENTO: *MOTIVO* – MACRO-ANÁLISE

O segundo movimento – *Motivo* – está dividido em três seções, que apresentam três materiais diferentes, classificados como A, B e C, e que se subdividem segundo os Quadros 9, 10 e 11 a seguir:

SEÇÃO 1 - EXPOSIÇÃO					
SUBSEÇÕES	1a	1b	1c	1d	1e
compassos	1-8	9-16	17-22	23-28	29-34
<b>Orquestra</b>	A	A parcial	A <sup>1</sup>	A <sup>1</sup> parcial	A <sup>2</sup>
<b>Piano</b>	-	A	A <sup>1h</sup> (harmonizado)	A <sup>1</sup> + A <sup>1h</sup>	-

Quadro 9. Seção 1 e Subseções formadoras do 2<sup>o</sup> Mov. – *Motivo* – do Concertante do Imaginário

SEÇÃO 2 - DESENVOLVIMENTO				
SUBSEÇÕES	2a	2b	2c	2d
compassos	35-44	45-52	53-56	57-75
<b>Orquestra</b>	B: Série O <sub>0</sub> em 5 <sup>as</sup> j	B <sup>1</sup> : Série O <sub>1</sub>	-	C
<b>Piano</b>	B	B <sup>h</sup> (harmonizado) + B <sup>1</sup>	B <sup>2</sup> : Série O <sub>7</sub>	B

Quadro 10. Seção 2 e Subseções formadoras do 2<sup>o</sup> Mov. – *Motivo* – do Concertante do Imaginário

SEÇÃO 3 - REEXPOSIÇÃO			
SUBSEÇÕES	3a	3b	3c
compassos	76-83	84-91	92-103
<b>Orquestra</b>	A <sup>3</sup>	A <sup>3</sup> parcial	A <sup>4</sup>
<b>Piano</b>	-	A <sup>3</sup>	A <sup>4h</sup> (harmonizado)

Quadro 11. Seção 3 e Subseções formadoras do 2<sup>o</sup> Mov. – *Motivo* – do Concertante do Imaginário

## 2.2.2. SEGUNDO MOVIMENTO: *MOTIVO* – MÉDIA-ANÁLISE

### 1ª Seção – compassos 1 a 34 - Exposição

#### ► Subseção 1a (cc. 1 – 8)

A primeira Subseção 1a (cc. 1 a 8) inicia com os instrumentos de cordas, sem a participação do piano, em textura polifônica de contraponto livre a cinco vozes. Em compasso  $\frac{4}{4}$  e andamento lento – *Adagio* – o conjunto dos instrumentos apresenta o material A, que destaca o elemento melódico. A dinâmica inicial *mp* se intensifica ao final do trecho (c. 5), à medida que os violinos se dirigem para registros mais agudos. No entanto, ao final (c. 8), há uma redução da intensidade e do andamento como preparação à entrada do piano.

A aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa primeira Subseção resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a, b, c, d** (Fig. 36, p. 97).

No Gráfico **a**, o acorde inicial que sugere Mi eólio, e o acorde final da Subseção, Si M, fazem parte da moldura estrutural I-V e, por essa razão, estão representados na figura da mínima. Os acordes internos a essa moldura, prolongam o espaço entre Mi eólio e Si, formando assim o prolongamento de uma progressão. O prolongamento de uma progressão entre dois acordes estruturais apresenta um forte impulso de direção, uma vez que existe uma condução de uma harmonia a outra (I para V). Os acordes de passagem intensificam esse processo de condução e direção. A progressão estrutural de I para V por si só, sem o prolongamento através dos acordes de passagem, dificilmente produziria essa impressão de condução para um objetivo. Assim, a ênfase maior gerada pelo prolongamento dessa progressão está na *direção*.

Nos primeiros compassos (cc. 1 e 2) é possível observar do Gráfico **a**, que as linhas melódicas executadas pelos violinos e violas possuem, a cada compasso, a função de prolongar e elaborar um único acorde específico. Essas linhas melódicas específicas são essenciais, pois possuem a função de desdobrar o acorde inicial, ao qual estão subordinadas. O prolongamento do acorde inicial de cada compasso se estende por toda a Subseção, sendo cada primeiro acorde, com exceção dos acordes inicial e final, representado pela figura da semínima no Gráfico **a**. Em cada compasso o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada. A ênfase então está na *expansão* mais do que na *direção*, uma vez que o prolongamento de um acorde único freia o impulso em atingir um novo objetivo estrutural (nesse caso, o acorde final de Si M – V).

Dos gráficos obtidos observa-se que há uma combinação entre dois tipos diferentes de movimento. Considerando a moldura estrutural da Subseção I-V, e o prolongamento entre esses pontos fundamentais dado por uma progressão de acordes intermediários (Gráfico **c**), o movimento parte do acorde inicial – Mi – e procede em direção ao próximo acorde fundamental Si M. A ênfase está na *direção* do movimento. Contudo, esses acordes de passagem, por sua vez, são também prolongados, compasso a compasso, o que, junto ao andamento – *Adagio* – produz um efeito de retardo no movimento. A ênfase passa a se localizar na *expansão* de cada acorde. Esses dois tipos de movimento devem ser considerados para a interpretação consciente da obra.

Um aspecto importante quanto à evolução das linhas melódicas, em especial, dos violinos e violas, é que toda a progressão se desenvolve por graus conjuntos, sobre a escala de Mi eólio (Gráficos **a**, **b** e **c**, Fig. 36) até atingir Si M ao final. Inicialmente, existe um paralelismo melódico descendente a cada dois compassos (setas no Gráfico **a**), que sofre uma condensação a partir do compasso 5, isto é, o desenho rítmico e intervalar passa a se repetir a cada compasso (cc. 5 para 6) e, em seguida, a cada meio compasso (cc. 7 e 8). Há também uma inversão na direção, ou seja, a amplitude de 5<sup>a</sup> j descendente atingida do início do movimento até o compasso 5 (Sol para Dó), estende-se para uma 7<sup>a</sup> M ascendente (cc. 5 para 8 – Dó para Si).



### ► Subseção 1b (cc. 9 – 16)

A partir do compasso 9 o piano repete a malha contrapontística do início – Material A – a cinco vozes (c. 9) e posteriormente a seis vozes (c. 10). O acompanhamento inicial dessa Subseção é retomado somente pelos violoncelos e contrabaixos – Material A parcial – os quais também repetem literalmente o trecho inicial até o compasso 12. A extensão do trecho compreende novamente oito compassos e, a partir do compasso 13, os violinos e violas voltam a integrar o conjunto, com a execução de valores de maior duração.

O conjunto mantém a dinâmica em intensidades baixas – *p*, *pp* – por todo o trecho, passa a crescer – *crescendo poco a poco* – da primeira metade para o final (cc. 13 a 16), e encerra com um *decrescendo*. A anacruse para a Subseção seguinte expande energeticamente a intensidade do conjunto integral piano e orquestra.

Os Gráficos **a**, **b**, **c**, **d** obtidos (Fig. 37, p. 99) mostram resultados bastante semelhantes aos gráficos anteriores do início do movimento. A moldura estrutural I-V (Mi eólio para Si M) é repetida, com uma diferença de registro no baixo final da Subseção. O prolongamento da progressão entre os acordes estruturais I-V consiste dos mesmos acordes de passagem, com alterações relevantes no compasso 11 (acorde de Lá<sup>7</sup>) e no primeiro tempo do compasso 16 (acorde de Dó<sup>7</sup>, sem o fá# anteriormente executado pelas violas, c. 8).

As vozes superior e intermediária do piano – soprano e tenor – em substituição aos violinos e violas da Subseção anterior, exercem o prolongamento do acorde inicial de cada compasso. Esse fato se estende igualmente por toda a Subseção 1b. Também, das setas no Gráfico **a** (Fig. 37), observa-se que o paralelismo melódico se repete igualmente, conservando as mesmas direções e a amplitude de intervalos.

A combinação *direção x extensão* permanece por todo o trecho, conduzida prioritariamente pelo piano. Cabe ao intérprete destacar os efeitos da *expansão* – que circulam o movimento em torno de um mesmo acorde – sem esquecer dos efeitos da *direção* – que levam a progressão para o objetivo final Si M.



### ► Subseção 1c (cc. 17 – 22)

A partir do compasso 17 orquestra e piano reapresentam, em dinâmica *f*, o Material A. Há uma participação conjunta e complementar entre piano e orquestra, sem haver diferenças hierárquicas entre ambos. Os violinos junto às violas e violoncelos executam, em uníssono, a linha melódica inicial do movimento transposta para Lá dórico (I) – Material A<sup>1</sup>. O piano segue verticalizando as linhas da orquestra – Material A<sup>1h</sup> (harmonizado) – e subdividindo o compasso em quatro pulsos iguais. Na voz intermediária, o piano relembra o contraponto do início do movimento, executado pelas violas. Os contrabaixos participam no trecho acompanhando, em uníssono, a linha inferior do piano.

A análise realizada segundo Feliz Salzer resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a**, **b**, **c**, **d** (Fig. 38, p. 101).

Do Gráfico **a** observa-se que a moldura estrutural da Subseção parte de Lá dórico, dirigindo-se para Si M (c. 21) e retornando a Mi eólio. Esses acordes estruturais constituem a seqüência I-II-V, considerando-se Lá dórico como novo centro.

A progressão estrutural de I para II contém acordes de passagem representados nos gráficos pela figura da semínima. Ao se ouvir a Seção 1c estruturalmente, percebe-se no piano e no contrabaixo, a cada terceiro tempo do compasso, a inclusão de um acorde que tende para um novo centro. Esse fato se repete através de uma sucessão descendente em movimento paralelo. Nos três primeiros compassos dessa Subseção (cc. 17, 18 e 19) é fácil observar do Gráfico **b** a relação de 5<sup>as</sup>, indicadas através das setas nos baixos.<sup>56</sup>

Apesar da composição em estudo não seguir rigorosamente as características geralmente estudadas dentro do conceito da tonalidade, o acorde inicial da Subseção, Lá dórico, além de ser um acorde estrutural (I), exerce a função (baixo do piano) de uma dominante secundária para o acorde subsequente Ré, no mesmo compasso (Gráficos **a** e **b**). Isso se repete nos compassos seguintes (cc. 18 e 19), porém, com os baixos Sol e Fá# em acordes de prolongamento. Esses acordes não indicam um centro novo. Ao se ouvir a

---

<sup>56</sup> Vide nota 49, p. 54.



melodia na orquestra e na voz soprano do piano atentamente, verifica-se que os primeiros tempos de cada compasso formam uma progressão descendente por grau conjunto (Dó, Si, Lá, Sol, Fá#, Mi), que obedece à escala de Mi eólio. Esse aspecto reforça a conclusão de que os acordes com função próxima à de dominante secundária devem ser interpretados como acordes que se movem para Si M (c. 21), e que possuem uma associação contrapontística<sup>57</sup>, não harmônica, com os acordes precedentes e subseqüentes. Representam uma parte integral do prolongamento da progressão de I (Lá dórico) para II (Si M).<sup>58</sup>

A Subseção propõe a primeira elevação significativa em energia dentro do movimento, uma vez que o Material A, já conhecido, é executado pelo conjunto piano e orquestra na sua totalidade, com dinâmica inicial *f*, e que se intensifica ainda mais ao final do trecho. A partir do compasso 21 há uma redução da intensidade e do andamento, como preparação ao trecho seguinte.

#### ► Subseção 1d (cc. 23 – 28)

O piano condensa a malha contrapontística da Subseção anterior 1c – Material A<sup>1</sup>+A<sup>1h</sup> – a seis vozes (c. 23), em dinâmica inicial *mf* – *semplice* – e passa a ser acompanhado pelos violoncelos e contrabaixos somente, durante todo o trecho.

Dos gráficos **a**, **b**, **c**, **d** obtidos com a aplicação da técnica de análise de Felix Salzer (Fig. 39, p. 103), observa-se a mesma moldura estrutural I-II-V da Subseção anterior, com pequenas diferenças nos acordes de prolongamento formadores dessa progressão. Até o compasso 26, o material harmônico agrupado pelo piano e executado nos violoncelos e contrabaixos é idêntico ao encontrado entre os compassos 17 a 20. Entretanto, a partir do compasso 26 (terceiro tempo) as linhas melódicas superior (soprano) e inferior (baixos) do piano seguem através de graus conjuntos e em movimento contrário, até alcançar Si - II (c. 28).

---

<sup>57</sup> Vide nota 50, p. 54.

<sup>58</sup> Nos Gráficos **d**, foram mantidas as alturas das vozes como na composição. Os Gráficos procuram salientar o comportamento das vozes condutoras, que não se configura como na música tonal.



Um fato contrastante nessa Subseção em relação às demais está na articulação diferenciada da voz superior do piano (cc. 23 a 26). Há um deslocamento do apoio, o qual não recai no primeiro tempo de cada compasso, como anteriormente, mas, na última das três quiálteras iniciais. Esse aspecto gera um pequeno atraso na condução da voz principal, e está sinalizado no Gráfico **a** através das setas deslocadas.

O desenho presente nas cordas e nos baixos do piano reforça a utilização da relação de 5<sup>as</sup>j entre os acordes, por quatro compassos seguidos, como se pode observar nos Gráficos **a** e **b** (Fig. 39, p. 103). Esses acordes, com função que faz recordar a de dominante secundária<sup>59</sup>, não levam a novos centros. São acordes contrapontísticos<sup>60</sup> que representam uma parte integral do prolongamento da progressão de I (Lá dórico) para II (Si).

A conclusão da Subseção é demarcada na linha superior do piano (c. 28) pela escala ascendente de Lá m melódica (6<sup>a</sup> M), que leva ao novo centro Ré dórico (c. 29). Tal como nas Subseções 1a e 1b anteriores, a dinâmica se mantém em um plano estável *mf*, e passa a crescer ao final do trecho (c. 27), com brusca redução no compasso 28. A anacruse para a Subseção 1e seguinte apresenta uma súbita elevação em energia, com uso das indicações *crescendo* e *Poco Accel.*

#### ► Subseção 1e (cc. 29 – 34)

A última subdivisão da Seção 1 – Exposição – é conduzida pelas cordas, sem a participação do piano, com dinâmica inicial *f*, que passa a se ampliar continuamente por todo o trecho, junto à aceleração do andamento.

Dos Gráficos obtidos (Fig. 40, p. 105) observa-se que há um retardo e uma quebra no prolongamento da progressão estrutural I-V (Ré dórico para Lá). Nos compassos 29 e 30, a melodia nos primeiros violinos e violas segue por graus conjuntos e descendente até Mi. Os violoncelos e contrabaixos conservam a relação de 5<sup>as</sup>j entre

---

<sup>59</sup> Vide nota 49, p. 54.

<sup>60</sup> Vide nota 50, p. 54.



os acordes por dois compassos também até alcançar Mi (c. 31). No compasso 31 há um movimento de *expansão* em torno de Mi, o que gera um efeito de retardo dentro da progressão. No compasso 32, a linha melódica descendente do início da Subseção é retomada de Ré para Dó, enquanto os graves da orquestra recordam o salto de 5ªj (Si para Mi). Os últimos dois compassos da Subseção representam uma quebra na progressão, uma vez que o paralelismo melódico presente entre os compassos 29 e 32 (Gráfico a: setas em linha cheia na voz superior) não é mantido no compasso 33. Nesse momento, os graves da orquestra não executam Lá (V) como baixo inicial, mas seguem energicamente, com dinâmica *ff*, *crescendo* e *Animando* sobre a escala de Dó M, o centro de conclusão da Exposição e de continuidade do movimento.

## 2ª Seção – compassos 35 a 75 - Desenvolvimento

### ► Subseção 2a (cc. 35 – 44)

Para o início da 2ª Seção – Desenvolvimento – orquestra e piano apresentam novo material – B – construído sobre uma série  $O_0$  de doze sons, que guardam entre si o intervalo de 5ªj ascendente (Fig. 41).

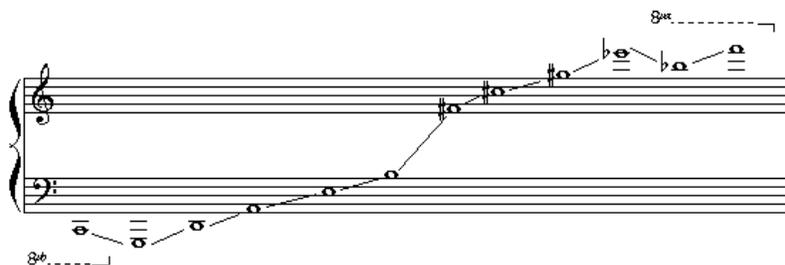


Fig. 41. Série  $O_0$  sobre o intervalo de 5ªj ascendente utilizada a partir da 2ª Seção.

Conforme se observa na Figura 42 a seguir, inicialmente há um cânone a oitava e a quatro vozes – piano (vozes superior e inferior), violinos dobrados em oitavas, violas e violoncelos em oitavas. Os contrabaixos seguem em ostinato, subdividindo a unidade de tempo em três pulsos iguais sobre o pedal Dó, a nota inicial da série  $O_0$ . A série é

apresentada em oitavas pela voz inferior do piano (c. 35), e, a cada meio compasso, ocorre uma imitação na seguinte seqüência: piano (voz superior), violas e violoncelos, violinos. A exposição da série ocorre parcialmente, através dos seis primeiros sons em todas as quatro vozes, para então, apresentar-se de forma completa, com seus doze sons constituintes.

*Più Mosso* ( $\text{♩} = 112$ )

35 36 37

I. I. II. Vle. C. B. P.

*Più Mosso* ( $\text{♩} = 112$ )

Série parcial Série completa

38 39 40

*mp* *mp dim...* *mp*

Fig. 42. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 35 a 40)

Ao atingir o compasso 41 (Fig. 43), quando o piano executa a segunda metade da série  $O_0$ , os violinos, violas e violoncelos deixam de participar do cânone, e passam a reforçar enarmonicamente algumas notas da série, sustentando-as através de figuras longas. O cânone se reduz assim a duas vozes somente: as vozes superior e inferior do piano. Esse fato, aliado à diminuição da intensidade (*p* e *pp*) e do andamento - *Poco meno* - gera um primeiro contraste significativo durante o Desenvolvimento.

Fig. 43. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 41 a 44) – Reforço enarmônico e sustentação de alguns sons da série primeiramente nos Violinos II e Violas, e depois, nos Violinos I e Violoncelos.

► Subseção 2b (cc. 45 – 52)

Na Subseção 2b, a série de doze sons inicial é transposta para  $Ré^b$  – material  $B^1$  (Fig. 44).

Fig. 44. Material  $B^1$ : Série  $O_1$ .

A transposição é facilmente identificada através do desenho rítmico utilizado e da exposição da série, inicialmente parcial em seis sons e depois completa, tal como na Subseção 2a anterior (Fig. 42).

Fato interessante é a redistribuição das vozes na orquestra para a realização do cânone. Nessa Subseção, os violoncelos e contrabaixos estão em uníssono, e apresentam a série  $O_1$ . Os violinos e violas, dobrados em oitavas, participam do cânone a uma distância de meio compasso. Dessa forma o cânone evolui a duas vozes.

O piano segue durante todo o trecho com a voz superior em ostinato sobre o desenho rítmico:



Fig. 45. Subseção 2b – piano: ostinato na voz superior

A voz inferior acompanha o ostinato, porém nos compassos 46, 48, 50 e 52 insere pequenos fragmentos da série de doze sons.

Para o ostinato (Fig. 46) utiliza, na voz superior, acordes – material  $B^h$  (material B harmonizado<sup>61</sup> – formados pelas duas últimas notas da Subseção 2a anterior (c. 44) – Fá# e Dó# – e na voz inferior, Dó# e Sol#. Sol# é a nota precedente na série, e que ocorre no compasso seguinte (c. 46). O Dó# integrante do ostinato é enarmônico do Ré $\flat$ , primeira nota da série  $O_1$  (Fig. 44).



Fig. 46. Subseção 2b – piano: ostinato na voz superior

<sup>61</sup> Vide Quadro 10, p. 94.

Da figura 46, observa-se que o Dó# atua também como nota pedal, recordando a participação dos contrabaixos na Subseção 2a anterior.

A Subseção 2b acelera o andamento – *Più Mosso* – e fortalece a intensidade de todo o conjunto, o que gera um efeito de maior vigor para os materiais: B<sup>1</sup> – transposto – e B<sup>h</sup> – harmonizado apresentados. É o segundo contraste significativo dentro da Seção 2 – Desenvolvimento.

### ► Subseção 2c (cc. 53 – 56)

Na Subseção 2c, a série de doze sons inicial é transposta para Sol – material B<sup>2</sup> (Fig. 47).

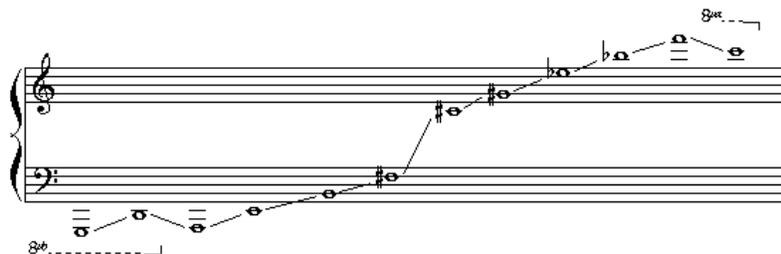


Fig. 47. Material B<sup>2</sup>: Série O<sub>7</sub>.

Há uma nova transferência do cânone a duas vozes para o piano, e a orquestra, por sua vez, permanece sustentando o acorde Dó-Sol por todo o trecho.

Apesar da extensão reduzida de quatro compassos, a Subseção 2c apresenta novos contrastes produzidos pela redução da dinâmica para *pp* e *ppp*, do andamento – *Meno Mosso* – e também pela apresentação da série completa, e não parcial, na voz inferior do piano, em cânone a intervalo de oitava com a voz superior.

### ► Subseção 2d (cc. 57 – 75)

A Subseção 2d evolui com a participação dos violoncelos e contrabaixos junto ao piano, com uma pequena inclusão dos violinos e violas nos compassos 70 a 73. Os violoncelos e contrabaixos estão em uníssono, e as duas vozes do piano, a intervalos de oitava, com a exceção dos acordes nos compassos 71 e 72.

Nos instrumentos graves da orquestra, o cânone das Subseções anteriores é substituído por novo material – C – que se compõe de um motivo básico (Fig. 48) e sucessivas variações rítmicas e transposições (em detalhes, na Micro-Análise, Quadros 12 e 16, pp. 121 e 126).

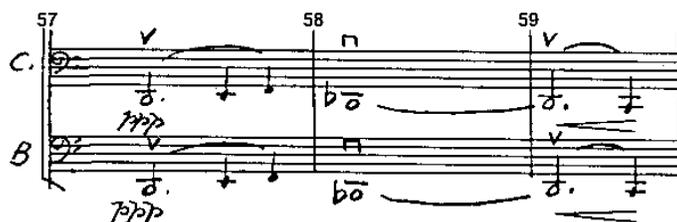


Fig. 48. Violoncelos e Contrabaixos: Motivo básico formador do material C.

O piano participa da Subseção através de um contraponto livre, com suas duas vozes paralelas, realizando pequenas intervenções construídas a partir de fragmentos da série inicial sobre Dó – Material B.

A intensidade reduzida proveniente da Subseção 2c anterior se estende e passa a crescer gradualmente (c. 61) junto à aceleração do andamento. O ápice em tensão da Subseção 2d se encontra entre os compassos 70 a 72 (Fig. 49). Nesse momento, piano, violoncelos e contrabaixos executam o mesmo acorde construído em intervalos de 4ª j e um trítono, em intensidade *fff*, e os violinos e violas apresentam trinados paralelos e em graus conjuntos, os quais reduzem e aumentam sua intensidade até serem interrompidos pelo piano (c. 72).

Fig. 49. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 68 a 72)

O acorde de interrupção do piano se constitui, na voz inferior, do mesmo acorde do compasso 70, e, na voz superior, dos sons formadores dos trinados nas cordas, Si $\flat$ , Si $\flat$  e Dó $\sharp$ . Também no compasso 71, o acorde executado pelo piano é constituído pelos sons dos trinados anteriores (círculos na Fig. 49).

No compasso 73 (Fig. 50), a Subseção retoma o conjunto motivo x fragmentos da série, finalizando no centro Dó, com dinâmica *ppp* e andamento *Grave*. O solo dos violoncelos prepara a nova seção através de um arpejo no centro Lá (V), anacruse para a Reexposição – em Ré eólio (I).

Fig. 50. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 73 a 75)

3ª Seção – compassos 76 a 103 - Reexposição

► Subseção 3a (cc. 76 – 83)

A orquestra reexpõe o material A do início do movimento, transposto para Ré eólio – Material A<sup>3</sup>. Os violoncelos executam as linhas melódicas principais, distribuídas em violoncelo solo e acompanhamento, junto às violas e aos contrabaixos. Não há a participação do piano e dos violinos durante o trecho. Com textura polifônica, o contraponto é livre e a quatro vozes.

Em compasso  $\frac{4}{4}$  e a *Tempo I*, o conjunto dos instrumentos volta a destacar o elemento melódico, agora presente nos registros mais graves da orquestra. Tal como na Subseção 1a (p. 95), a dinâmica inicial – *mp* do violoncelo solo e *p* dos instrumentos participantes – aumenta ao final do trecho (c. 80). No entanto, no compasso 83, há uma redução da intensidade e do andamento como preparação à entrada do piano, na Subseção 3b seguinte.

A aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a, b, c, d** (Fig. 51, p. 115).

No Gráfico **a**, o acorde inicial que sugere Ré eólio, e o acorde final da Subseção, Lá M, fazem parte da moldura estrutural I-V, sendo então representados na figura da mínima. Os acordes internos a essa moldura, prolongam o espaço entre Ré eólio e Lá M, formando assim o prolongamento de uma progressão. A condução de uma harmonia a outra (I para V) ocorre através desse prolongamento, que produz um forte impulso de direção. Os acordes de passagem intensificam o processo de condução. Assim, a ênfase maior gerada pelo prolongamento dessa progressão está na *direção*.

Através do Gráfico **a**, observa-se que, especialmente as linhas melódicas executadas pelos violoncelos possuem, a cada compasso, a função de prolongar e elaborar um único acorde específico. O prolongamento do acorde inicial de cada compasso se estende por toda a Subseção, sendo cada primeiro acorde, com exceção dos acordes inicial e final, representado pela figura da semínima no Gráfico **a**. Em cada compasso, o movimento volta a prolongar uma harmonia determinada. A ênfase então está na *expansão* mais do que na *direção*, uma vez que o prolongamento de um acorde único freia o impulso em atingir um novo objetivo estrutural (no caso, o acorde final de Lá M – V).

Dos gráficos obtidos observa-se que, tal como na Subseção 1a anterior, há uma combinação entre dois tipos diferentes de movimento: *direção* e *expansão*.

Quanto à evolução das linhas melódicas, em especial, dos violoncelos, é importante salientar que toda a progressão se desenvolve novamente por graus conjuntos, porém agora sobre a escala de Ré eólio (Gráficos **a, b, c**, Fig. 51) até alcançar Lá M ao final. O paralelismo melódico descendente a cada dois compassos (setas no Gráfico **a**) sofre uma condensação a partir do compasso 80, isto é, o desenho rítmico e intervalar passa a se repetir a cada compasso (cc. 80 para 81) e, em seguida, a cada meio compasso (cc. 82 e 83). Há também uma inversão na direção, ou seja, a amplitude de 5ª j descendente atingida do início do movimento até o compasso 80 (Fá para Si<sup>b</sup>), estende-se para uma 7ª M ascendente (cc. 80 para 83 – Si<sup>b</sup> para Lá).



### ► Subseção 3b (cc. 84 – 91)

A partir do compasso 84 o piano repete a malha contrapontística da Subseção 3a anterior – Material A<sup>3</sup> – a três vezes<sup>62</sup>. Piano x orquestra trabalham conjuntamente: as violas executam o contraponto antes apresentado pelos violoncelos (Subseção 3a anterior); os violoncelos e contrabaixos reforçam em uníssono os baixos do piano; os violinos dobrados em sextas (com exceção do compasso 85) evoluem sobre a escala de Ré eólio em figuras longas.

A extensão do trecho compreende novamente oito compassos e o conjunto mantém a dinâmica em intensidades baixas – *p*, *pp*, *ppp* – por todo o trecho, *crescendo* a partir do compasso 89. No compasso 91 a intensidade da orquestra sofre uma súbita redução, porém o piano continua a ampliar a dinâmica – *mf cresc.* A anacruse para a Subseção seguinte expande energicamente a intensidade do conjunto integral piano e orquestra, e freia o movimento através do *Poco Allarg.* indicado.

Os Gráficos **a**, **b**, **c**, **d** obtidos (Fig. 52, p. 117) mostram resultados semelhantes aos gráficos da Subseção 3a anterior (Fig. 51, p. 115) e do início do movimento (Fig. 36, p. 97 e Fig. 37, p. 99). A moldura estrutural I-V (Ré eólio para Lá M) se repete, com a diferença do baixo final da Subseção – Mi ao invés de Lá. O prolongamento da progressão entre os acordes estruturais I-V consiste dos mesmos acordes de passagem, com uma alteração relevante no compasso 86 (acorde de Si<sup>b</sup>M ao invés de Sol m, c. 78).

As três vozes do piano e as violas, em substituição aos violoncelos da Subseção anterior, exercem o prolongamento do acorde inicial de cada compasso. Esse fato se estende igualmente por toda a Subseção 3b. Também, das setas no Gráfico **a** (Fig. 52), observa-se que o paralelismo melódico se repete igualmente na voz soprano do piano, conservando as mesmas direções e amplitude de intervalos. No entanto, os baixos diferem na amplitude melódica quando não estacionam em Lá (c. 83), mas seguem por graus conjuntos até Mi (cc. 90 e 91), obedecendo a um intervalo de 5<sup>a</sup> dim. (Si<sup>b</sup> para Mi).

A combinação *direção x extensão* se mantém por toda a Subseção 3b, conduzida prioritariamente pelo piano.

---

<sup>62</sup> Vide Macro-Análise - Quadro 11, p. 94.



### ► Subseção 3c (cc. 92 – 103)

A partir do compasso 92 orquestra e piano reapresentam, conjuntamente e em dinâmica *f* e *ff*, o Material A. O piano, a seis vezes, executa na voz superior a linha melódica inicial do movimento transposta para Sol dórico (I) – Material A<sup>4</sup>.<sup>63</sup> O piano segue verticalizando as linhas da orquestra – Material A<sup>4h</sup> (harmonizado) – e subdividindo o compasso em quatro pulsos iguais. Na voz intermediária, o piano relembra o contraponto do início do movimento, executado pelas violas, e até o compasso 94 o executa em uníssono com os segundos violinos. Os primeiros violinos reforçam a voz superior do piano, prolongando em semibreves a primeira nota de cada compasso. Os violoncelos e contrabaixos participam no trecho acompanhando, em uníssono ou a intervalo de oitava, a linha inferior do piano.

A análise realizada segundo Feliz Salzer resulta nos Gráficos de estrutura harmônica **a**, **b**, **c**, **d** (Fig. 53, p. 119).

Do Gráfico **a** observa-se que a moldura estrutural da Subseção parte de Sol dórico, dirigindo-se para Lá M (c. 97) e retornando a Ré M. Esses acordes estruturais constituem a seqüência I-II-V, considerando-se Sol dórico como novo centro.

A progressão estrutural de I para II contém acordes de passagem representados nos gráficos pela figura da semínima. Ao se ouvir os três primeiros compassos da Subseção (cc. 92, 93 e 94), percebe-se nos baixos do piano e nos graves da orquestra, a cada terceiro tempo do compasso, a inclusão de um acorde que tende para um novo centro. Esse fato se repete através de uma sucessão descendente em movimento paralelo. Nesses compassos, observa-se no Gráfico **b** a relação de 5<sup>as</sup> indicadas através das setas nos baixos.

O acorde inicial da Subseção, Sol dórico, além de ser um acorde estrutural (I), exerce a função (baixo do piano) de uma dominante secundária<sup>64</sup> para o acorde subsequente Dó<sup>7</sup>, no mesmo compasso. Isso se repete nos compassos seguintes (cc. 93 e 94), porém, com os baixos Fá e Mi em acordes de prolongamento. Esses acordes não indicam um centro

---

<sup>63</sup> Vide Macro-Análise – Quadro 11, p. 94.

<sup>64</sup> Vide nota 49, p. 54.



novo, mas se movem para Lá M (c. 97). Possuem uma associação contrapontística<sup>65</sup>, não harmônica, com os acordes precedentes e subseqüentes, e representam uma parte integral do prolongamento da progressão de I (Sol dórico) para II (Lá M).

A primeira metade da Subseção propõe a última elevação significativa em energia dentro do movimento, uma vez que o Material A é executado pelo conjunto piano e orquestra na sua totalidade, com dinâmica inicial *f* e *ff*, e que se intensifica ainda mais a partir do compasso 95. A partir do compasso 97 há uma redução da intensidade e do andamento, como preparação ao desfecho do movimento: o acorde estrutural Ré M (V). Formado através do arpejo Ré-Fá#-Lá (c. 98), é atingido em dinâmica *mp* no piano e *p* nas cordas. Em andamento *Lentíssimo* e caráter *dolce*, diminui gradativamente a intensidade – *perdendo* – o que gera um efeito de esmorecimento para a conclusão do movimento.

---

<sup>65</sup> Vide nota 50, p. 54.

**a**

**b**

**c**

**d**

I V  
(Mi eólio) (Si M)

Fig. 36. Gráficos de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 2<sup>a</sup> Movimento: *Motivo* – Subseção 1a

**a**

**b**

**c**

**d**

I V

(Mi eólio) (Si M)

Fig. 37. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 1b

**a**

17 18 19 20 21 22

I II V

**b**

(17) (18) (19) (20) (21) (22)

I II V

**c**

(17) (18) (19) (20) (21) (22)

I II V

**d**

(17) (21) (22)

I II V  
(Lá dórico) (Si M) (Mi eólio)

Figure 38 consists of four panels (a, b, c, d) illustrating the harmonic structure of a musical motif. Panel (a) shows the full score for measures 17-22 with notes circled and harmonic structure I, II, V indicated below. Panel (b) shows the same score with notes circled and harmonic structure I, II, V indicated below. Panel (c) shows the same score with notes circled and harmonic structure I, II, V indicated below. Panel (d) shows the same score with notes circled and harmonic structure I, II, V indicated below, with the notes labeled as (Lá dórico), (Si M), and (Mi eólio).

Fig. 38. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 1c

**a**

23 24 25 26 27 28

I II V

**b**

(23) (24) (25) (26) (27) (28)

I II V

**c**

(23) (24) (25) (26) (27) (28)

I II V



**d**

(23) (28)

I II V

(Lá dórico)(Si lócrio)(Mi M)

Fig. 39. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 1d

**a**

(Seção 2)

**b**

**c**

**d**

(Ré dórico) (Mi) (Dó M)

Fig. 40. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 1e

**a**

76 77 78 79 80 81 82 83

**b**

(76) (78) (79) (80) (81) (82) (83)

**c**

(77) (78) (79) (80) (81) (82) (83)

**d**

(77) (83)

I V  
(Ré eólio) (Lá M)

Fig. 51. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 3a

**a**

84 85 86 87 88 89 90 91

I "V"

**b**

(84) (86) (87) (88) (89) (90) (91)

I "V"

**c**

(84) (86) (87) (88) (89)(90) (91)

I "V"

**d**

(84) (91)

I "V"  
(Ré eólio)(Lá M)

Diagram description: The figure consists of four parts (a, b, c, d) illustrating harmonic structure. Part (a) shows a full musical score for measures 84-91 with a bracket labeled 'I' and an arrow pointing to a 'V' symbol. Part (b) shows a similar score with a different melodic line. Part (c) shows a similar score with another melodic line. Part (d) shows a simplified harmonic structure with two chords, labeled 'I' and 'V', and identified as '(Ré eólio)(Lá M)'. A double arrow points from (c) to (d).

Fig. 52. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2ª Movimento: *Motivo* – Subseção 3b

**a**

92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103

I → II V

**b**

(92) (93) (94) (95) (96) (97) (98 - 103)

I → II V

**c**

(92) (93) (94) (95) (96) (97) (98-103)

I → II V

**d**

(92) (97) (98-103)

I II V  
(Sol dórico)(Lá M)(Ré M)

Fig. 53. Gráficos de estrutura harmônica – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* – Subseção 3c

### 2.2.3. SEGUNDO MOVIMENTO: *MOTIVO* – MICRO-ANÁLISE

#### 1. Classificação dos Motivos Básicos

MOTIVOS	MATERIAL
<p>Motivo 3 c. 1 (violinos I); c. 9 (piano: voz superior)</p>	
<p>Motivo 4 (Contra-motivo) c. 1 (violas); c. 9 (piano: voz intermediária)</p>	
<p>Motivo 5 c. 1 (violinos I); c. 9 (piano: voz superior)</p>	
<p>Motivo 6 c. 57 a 59 (violoncelos e contrabaixos)</p>	

**Quadro 12. Motivos Básicos do 2º Movimento: *Motivo***

#### 1.1. Variações dos Motivos Básicos

MOTIVOS	MATERIAL
<p>Motivo 3.1 c. 2 (violinos I); c. 10 (piano: voz superior) - Transposto para F<math>\sharp</math> - Variação rítmica - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 3.2 c. 3 (violinos I); c. 11 (piano: voz superior) - Transposto para Mi - Variação intervalar</p>	

<p>Motivo 3.3 c. 4 (violinos I); c. 12 (piano: voz superior) - Transposto para Ré - Variação rítmica - Variação intervalar</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.4 c. 5 (violinos I) - Transposto para Dó</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.5 c. 6 (violinos I); c. 14 (piano: voz superior) - Transposto para Ré - Variação intervalar</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.6 c. 7 (violinos I); c. 15 (piano: voz superior) - Variação intervalar - Variação rítmica: redução</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.7 c. 7 (violinos I); c. 15 (piano: voz superior) - Variação intervalar - Variação rítmica: redução</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.8 c. 8 (violinos I) - Transposto para Si - Variação rítmica: ampliação</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 3.9 c. 17 (violinos, violas e violoncelos) - Transposto para Dó - Variação intervalar - Dinâmica <i>f</i></p>		<p>A<sup>1</sup></p>

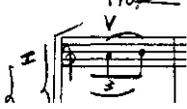
<p>Motivo 3.10 c. 23 (piano: voz superior) - Transposto para Dó - Variação intervalar - Variação na articulação - Dinâmica <i>mf</i></p>		<p>A<sup>1</sup>+A<sup>1h</sup></p>
<p>Motivo 3.11 c. 29 (violinos I e violas) - Transposto para Fá - Variação intervalar: supressão da terça final - Dinâmica <i>f</i></p>		<p>A<sup>2</sup></p>
<p>Motivo 3.12 c. 76 (violoncelo solo); c. 84 (piano: voz superior) - Transposto para Fá</p>		<p>A<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 3.13 c. 92 (piano: voz superior) - Transposto para Si<sup>b</sup> - Variação intervalar: supressão da terça final</p>		<p>A<sup>4h</sup></p>
<p>Motivo 3.14 c. 98 (piano: voz superior) - Transposto para Fá<sup>#</sup> - Variação rítmica: ampliação e redução - Variação na articulação</p>		<p>A<sup>4h</sup></p>

Quadro 13. Variações do Motivo 3

MOTIVOS		MATERIAL
<p>Motivo 4.1 c. 2 (violas) - Variação melódica</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 4.2 c. 3 (violas) - Variação melódica</p>		<p>A</p>

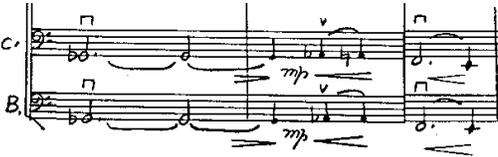
<p>Motivo 4.3 c. 4 (violinos II) - Variação melódica - Variação rítmica</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 4.4 c. 5 (violinos II) - Variação melódica</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 4.5 c. 6 (violinos II) - Variação melódica</p>		<p>A</p>
<p>Motivo 4.6 c. 17 (piano: voz intermediária) - Variação melódica - Variação na articulação - Dinâmica <i>f</i></p>		<p>A<sup>1h</sup></p>
<p>Motivo 4.6 c. 20 (piano: voz intermediária) - Variação melódica - Variação na articulação - Dinâmica <i>mf</i></p>		<p>A<sup>1</sup>+A<sup>1h</sup></p>
<p>Motivo 4.7 c. 29 (violinos II) - Variação melódica - Dinâmica <i>f</i></p>		<p>A<sup>2</sup></p>
<p>Motivo 4.8 c. 76 (violoncelos) - Transposto para Ré - Dinâmica <i>p</i></p>		<p>A<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 4.9 c. 84 (violas) - Transposto para Ré - Dinâmica <i>pp</i></p>		<p>A<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 4.10 c. 92 (piano: voz intermediária e violinos II) - Transposto para Si<sup>b</sup> - Dinâmica <i>ff</i></p>		<p>A<sup>4h</sup></p>

Quadro 14. Variações do Motivo 4

MOTIVOS		MATERIAL
Motivo 5.1 c. 2 (violinos I); c. 10 (piano: voz superior) - Fragmento		A
Motivo 5.2 c. 3 (violinos I); c. 11 (piano: voz superior) - Transposto para Ré		A
Motivo 5.3 c. 4 (violinos I); c. 12 (piano: voz superior) - Fragmento		A
Motivo 5.4 c. 5 (violinos I); - Variação rítmica - Variação melódica		A
Motivo 5.5 c. 6 (violinos I) - Variação rítmica - Variação melódica		A
Motivo 5.6 c. 17 (violinos; violas e violoncelos) - Transposto para Si - Variação intervalar - Dinâmica <i>f</i>		A <sup>1</sup>
Motivo 5.7 c. 20 (piano: voz superior) - Transposto para Si - Variação intervalar - Dinâmica <i>mf</i>		A <sup>1</sup> +A <sup>1h</sup>
Motivo 5.8 c. 29 (violinos I e violas) - Transposto para Mi - Variação intervalar - Dinâmica <i>f</i>		A <sup>2</sup>
Motivo 5.9 c. 76 (violoncelo solo); c. 84 (piano: voz superior) - Transposto para Mi		A <sup>3</sup>

<p>Motivo 5.10 c. 92 (piano: voz superior e violinos II) - Transposto para Lá</p>		<p>A<sup>4h</sup></p>
---	--	-----------------------

Quadro 15. Variações do Motivo 5

MOTIVOS		MATERIAL
<p>Motivo 6.1 c. 60 a 62 (violoncelos e contrabaixos) - Transposto para Mi<sup>b</sup> - Variação rítmica: ampliação - Dinâmica <i>cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.2 c. 63 a 65 (violoncelos e contrabaixos) - Transposto para Fá - Variação rítmica: ampliação - Dinâmica <i>cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.3 c. 66 a 68 (violoncelos e contrabaixos) - Transposto para Sol<sup>b</sup> - Variação rítmica: ampliação - Dinâmica <i>cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.4 c. 69 (violoncelos e contrabaixos) - Transposto para Sol - Variação rítmica: redução - Dinâmica <i>cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.5 c. 73 a 75 (violoncelos e contrabaixos) - Variação rítmica: redução - Dinâmica <i>decresc.</i></p>		<p>C</p>

Quadro 16. Variações do Motivo 6

#### 2.2.4. SÍNTESE

O segundo Movimento – *Motivo* – do *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre possui forma ternária, que evolui segundo as seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, e desenvolve-se sobre três conjuntos de materiais: A, B e C (Quadros 9, 10 e 11, p. 94).

A Exposição e a Reexposição são formadas pelo material A, que se constitui de três motivos básicos principais (Motivos 3, 4 e 5, Quadro 12, p. 121), os quais sofrem variações e transposições que compõem um contraponto livre, em andamento lento – *Adagio*. Já o Desenvolvimento introduz um contraste ao utilizar uma série de doze sons a intervalos de 5<sup>as</sup>j (material B). Esse fato traz um aspecto curioso, pois, em geral, os compositores, ao empregarem a técnica serial, evitam a utilização de qualquer combinação de alturas que possa recordar a música tonal, como tríades, segmentos de escalas e seqüências de acordes ou seqüências melódicas tradicionais. A presente utilização de 5<sup>as</sup>j como intervalo gerador da série destaca uma característica importante para a 2<sup>a</sup> Seção e para o todo o movimento. Ao final do Desenvolvimento, há a sobreposição do Motivo Básico 6 (material C, Quadro 12, p. 121), executado pelos violoncelos e contrabaixos, com fragmentos da série original O<sub>0</sub>, executados no piano, em registro agudo. Essa sobreposição “série x motivo”, a partir do compasso 57, representa a transição do Desenvolvimento para a Reexposição ao integrar as duas técnicas de composição envolvidas: serial, pertencente ao início do Desenvolvimento, e motívica, presente na Exposição e na Reexposição.

Os gráficos obtidos da técnica de análise de Felix Salzer para a Exposição e a Reexposição propõem a compreensão do material utilizado e da organização formal da obra em estágios graduais. Para cada Subseção analisada, observa-se que há uma combinação de dois tipos de movimento: *direção* e *expansão*. Considerando-se a moldura estrutural de cada Subseção, com acordes fundamentais indicados através da figura da mínima, e o prolongamento entre esses acordes pilares dado por uma progressão de acordes intermediários, há um forte impulso de *direção*, uma vez que sempre existe uma condução

de uma harmonia a outra. Os acordes intermediários intensificam a impressão de *direção* para um objetivo.

Por outro lado, os acordes de passagem internos à progressão entre os acordes estruturais, são também prolongados, compasso a compasso. O prolongamento do acorde inicial de cada compasso se repete por toda a extensão de cada trecho analisado, sendo esses acordes representados pela figura da semínima nos gráficos. Esse fato aliado ao andamento lento – *Adagio* – produz um efeito de retardo no movimento, gerando a *expansão* de cada acorde prolongado.

Esses dois diferentes tipos de movimento devem ser considerados para a interpretação da obra, pois a condução gradual e bem direcionada para um objetivo – no caso, um acorde harmônico ou estrutural – requer nuances interpretativas diferentes. Os acordes contrapontísticos, responsáveis pelo movimento de *direção* apontam para o objetivo estrutural, enquanto o prolongamento de cada membro dessa progressão busca a *expansão* ou o deter-se ao redor de cada harmonia individual.

Dos gráficos de estrutura harmônica obtidos, verificam-se aspectos como a intensa utilização de paralelismos melódicos entre as Subseções (setas nos gráficos **a**), dada pela transposição dos Motivos 3, 4 e 5 conjuntamente; e a utilização de acordes com função próxima à de dominante secundária (setas), porém, com associação contrapontística e não harmônica, com os acordes precedentes e subseqüentes.

Para a melhor compreensão do sentido de *direção* da construção musical do segundo movimento, foi construído o gráfico da Figura 54 a seguir (p. 129). Para a geração do mesmo, foram destacados os gráficos **d** finais de cada Subseção da Exposição e da Reexposição, e, quanto ao Desenvolvimento, o material serial e motivico envolvido.

Da Figura 54 observa-se que, apesar da composição em estudo não seguir rigorosamente as características geralmente empregadas no conceito de tonalidade, há a forte presença da progressão harmônica fundamental I-V e I-II-V. Em adição a esse fato, a relação do intervalo de 5<sup>a</sup> j não se restringe apenas à segunda Seção – Desenvolvimento –

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with notes and chords. Below the staves are labels for musical series and modes.

**System 1 (1A-1E):** Labeled vertically on the left as "LXKOS-CXKO". It contains five measures: 1A (Measures 1-8), 1B (Measures 9-16), 1C (Measures 17-22), 1D (Measures 23-28), and 1E (Measures 29-34). Below the staves are mode labels: I Mi eólio, V Si M, I Mi eólio, V Si M, I Lá Si M, II Mi eólio, V Lá Si M, I Lá Si M, II Mi M, V Ré Mi DóM, and I Lá Si M, II Mi M, V Ré Mi DóM.

**System 2 (2A-2D):** Labeled vertically on the left as "DMSUNOJ-VZNOZSDF". It contains four measures: 2A (Measures 35-44), 2B (Measures 45-52), 2C (Measures 53-56), and 2D (Measures 57-75). Labels include "Série O<sub>0</sub>", "Série O<sub>1</sub>", "Série O<sub>7</sub>", and "Série O<sub>1</sub> + Material C (Motivos)".

**System 3 (3A-3C):** Labeled vertically on the left as "RUXKXKOS-CXKO". It contains three measures: 3A (Measures 76-83), 3B (Measures 84-91), and 3C (Measures 92-103). Labels include "I Ré eólio", "V Lá M", "I Ré eólio", "“V” Lá M", "I Sol dórico", "II Lá M", and "V Ré M".

Fig. 54. Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo*

com a formação das Séries  $O_0$ ,  $O_1$  e  $O_7$ . Ela está presente na evolução das Subseções 1B para 1C (Mi eólio para Lá dórico), 1D para 1E (Lá dórico para Ré dórico), e 3B para 3C (Ré eólio para Sol dórico). Mais ainda, observando-se a evolução dos acordes estruturais entre as seções, nota-se que, na Exposição e na Reexposição a transição entre as subseções ocorre através do grau V de cada centro inicial. Pode-se concluir então, que o intervalo de  $5^{a}_j$  aparece em direção descendente na Exposição, ascendente no Desenvolvimento, e novamente descendente na Reexposição, e que assim possui uma função motívica para todo o segundo movimento, denominado *Motivo*.

Das análises empregadas, nota-se a habilidade do compositor na criação de um todo orgânico, no qual, cada acorde e motivo possui um significado próprio para essa construção. O movimento não soa como uma sucessão vaga ou arbitrária de acordes ou motivos, mas como um todo orgânico, onde cada acorde, cada evento melódico conduz de forma lógica e convincente para o que segue.

## 2.2.5. SEGUNDO MOVIMENTO: *MOTIVO* – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O segundo movimento – *Motivo* – do *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre está dividido em três seções, que se subdividem segundo o Quadro 17 a seguir (ver Macro-Análise, Quadros 9, 10 e 11, p. 94):

SEÇÃO 1 - EXPOSIÇÃO					
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>1a</b> 1-8	<b>1b</b> 9-16	<b>1c</b> 17-22	<b>1d</b> 23-28	<b>1e</b> 29-34
SEÇÃO 2 - DESENVOLVIMENTO					
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>2a</b> 35-44	<b>2b</b> 45-52	<b>2c</b> 53-56	<b>2d</b> 57-75	
SEÇÃO 3 - REEXPOSIÇÃO					
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>3a</b> 76-83		<b>3b</b> 84-91	<b>3c</b> 92-103	

Quadro 17. Seções e Subseções formadoras do 2º Movimento – *Motivo* – do *Concertante do Imaginário*

A primeira Subseção 1a (cc. 1 a 8) apresenta características que se estendem igualmente às subseções da Exposição (1b, 1c, 1d e 1e) e Reexposição (3a, 3b e 3c), as quais são construídas exclusivamente pelo material A.

Em andamento lento – *Adagio* – o material A desenvolve-se inicialmente nas cordas com textura polifônica, em contraponto livre. De acordo com os gráficos de estrutura harmônica obtidos através da análise segundo Felix Salzer, em cada subseção existe um prolongamento de uma progressão entre dois acordes estruturais, uma condução de uma harmonia a outra. Essa condução se faz através de acordes internos, com função contrapontística, que, por sua vez, são prolongados, compasso a compasso. Há então uma combinação de dois movimentos: *direção x expansão*. O movimento de *expansão* circula em torno de um mesmo acorde, e o movimento de *direção* leva a progressão para o objetivo final, no caso da Subseção 1a, o acorde estrutural Si M.

É interessante observar como o compositor utiliza os dois elementos fraseológicos *Thesis* (apoio) e *Arsis* (impulso) durante o movimento. O movimento inicia em ritmo tético, e pode-se considerar que há uma *Thesis* e uma *Arsis* a cada novo compasso (Fig. 55).

Fig. 55. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 1 a 3) – *Thesis* e *Arsis*

A *Thesis* está representada pelo Motivo 3 (Fig. 56; ver Micro-Análise, p. 121) com suas transposições e variações, o qual inicia cada compasso e aparece apoiado. A *Arsis* compreende o Motivo 5 (Fig. 56) com suas transposições e variações.

Fig. 56. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* - Motivos 3 e 5

Embora a *Thesis*, por si só, apresente uma intensidade implícita<sup>66</sup>, o sinal de apoio enfatiza o ataque tético de cada compasso, o que contribui para o efeito de *expansão*, prolongando o acorde inicial. Ao mesmo tempo, reforça a intenção de se atingir um objetivo final, no caso, o acorde estrutural que conclui a progressão.

<sup>66</sup> A *Thesis* é muito mais um centro de gravidade rítmica do que uma manifestação de intensidade; portanto, o seu volume está implícito, em consequência dos fatores condicionantes do acento. Todavia, os sinais de maior grandeza na intensidade enfatizam o ataque tético, assim como reforçam o aumento de tensão, quando esta se manifesta na projeção melódica, harmônica ou tímbrica. SCLiar, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982, p. 19.

Ao iniciar a Subseção 1b (Fig. 57), o piano retoma a malha contrapontística do início, e a combinação *direção x expansão* deve ser conservada. Para garantir o efeito de *expansão*, é necessário destacar a voz superior e intermediária do piano – soprano (Motivo 3) e tenor (Motivo 4 ou Contramotivo<sup>67</sup>), as quais exercem o prolongamento do acorde inicial de cada compasso. Para esse prolongamento se torna fundamental o apoio tético de cada compasso. O efeito da *direção* se faz notar através do movimento em graus conjuntos compasso a compasso, sinalizado também através dos apoios iniciais, os quais destacam o caminho da progressão.

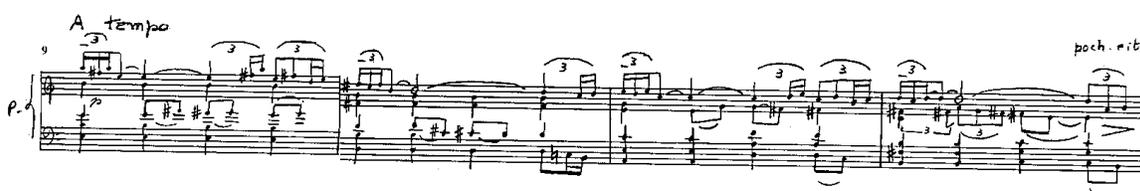


Fig. 57. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: Motivo (cc. 9 a 12)

Para a fácil identificação auditiva do paralelismo melódico envolvido a cada dois compassos na Figura 57, é também importante observar a correta execução rítmica dos Motivos 3 e 5, e de suas variações (Fig. 56, p. 132).

A dinâmica inicial do movimento passa a crescer gradativamente, à medida que os violinos e as violas se dirigem para registros mais agudos (c. 5). Ao atingir o acorde estrutural Si M (c. 8), dinâmica e andamento são reduzidos, conduzindo à entrada do piano (c. 9).

Na Subseção 1b, o piano reapresenta as cinco vozes do início em dinâmica *p*. Há então uma redução na dinâmica, pois o movimento inicia em *mp*. Essa redução é reforçada no compasso 12 (*diminuendo*), com o acréscimo de um *ralentando* – *poch. rit.* – que leva a *pp*. A indicação *cresc. poco a poco* leva à elevação em energia para o início da Subseção 1c, quando orquestra e piano participam conjuntamente, na dinâmica *f*.

<sup>67</sup> A linha de acompanhamento para um motivo básico pode se constituir de *material livre* ou pode ser um *contramotivo*. O *contramotivo* é uma linha que aparece consistentemente como um contraponto para o motivo. Possui qualidade melódica própria, e pode ser concebido também como um complemento rítmico para o motivo. Identifica-se o uso de *material livre* como acompanhamento para o motivo, quando esse material não se repete como célula reconhecível, e quando o mesmo possui pequena distinção linear. KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, pp. 128-129.

A Subseção 1d introduz algumas diferenças em relação às anteriores. O primeiro contraste está no deslocamento do apoio para a terceira quiáltera do início de cada compasso. Esse pequeno atraso na condução da voz principal enfraquece a intensidade implícita da *Thesis*. Um segundo contraste encontra-se na dinâmica *mf*, de maior presença para o piano (Fig. 58).

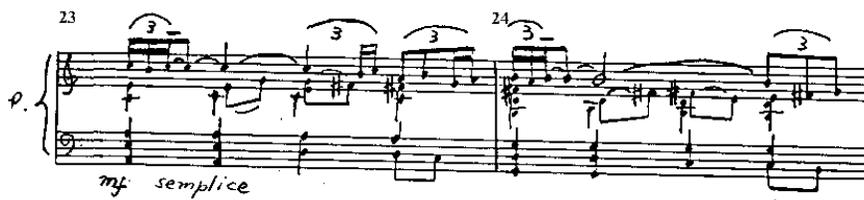


Fig. 58. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 23 e 24)

A Subseção 1e conclui a Exposição e conduz ao Desenvolvimento de forma a ampliar a energia em dinâmica – *f* para *ff* e *più ff* – e andamento – *A tempo*, *Animando* para *Più Mosso*. A *Thesis* reaparece acentuada (>) nas cordas (c. 29).

Para o trabalho em cânone da Série em 5<sup>as</sup>j proposto no Desenvolvimento, é fundamental a clara execução das diferentes articulações: *staccatos*, acentos, *legatos* e *portatos*, nas diferentes vozes. Isso, aliado ao desenho rítmico inerente e às diferenças de dinâmica, facilitará a identificação auditiva da série utilizada.

Como sugestão para a interpretação da Subseção 2b, propõe-se a seguinte utilização do pedal (Fig. 59):



Fig. 59. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (piano, c. 45) – utilização do pedal

A utilização proposta do pedal possibilita a ligadura indicada no baixo, sem prejudicar a execução do *sff*, acentuado e *staccato*.

A partir da Subseção 2c, dá-se ao pedal participação de maior relevância. O uso do pedal contínuo por extensões maiores explora esse recurso como ferramenta para uma nova ambientação sonora. Os graves da orquestra introduzem o Motivo 6, enquanto o piano dialoga através de fragmentos da série inicial  $O_0$ .

Para garantir o efeito estético proposto no trecho (Subseções 2c e 2d, cc. 53 a 75), é preciso observar com todo rigor as trocas de pedal e diferenças na intensidade entre piano e orquestra, bem como as freqüentes alterações de andamento envolvidas.

A Reexposição (c. 76) utiliza novamente a orquestra para a execução do material A. Piano e violinos não participam do conjunto.

Com a entrada do piano (c. 83), é importante observar algumas características contrastantes em relação à Exposição.

A Subseção 3b da Reexposição é executada pelo todo orquestra e piano. As três vozes do piano e as violas, em substituição aos violoncelos da Subseção anterior 3a e aos violinos e violas do início do movimento, exercem o prolongamento do acorde inicial de cada compasso. A *Thesis* é mantida por todo o trecho, porém aparece não apoiada nos compassos 85 e 87 (Fig. 60). Esse fato, aliado à ligadura presente na linha superior, vem contribuir para o destaque do paralelismo melódico presente.

Fig. 60. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (cc. 84 a 88)

O acompanhamento no piano (vozes tenor e baixo) faz uma figuração que propõe o destaque melódico dos acordes utilizados, e favorece o caráter *semplice* indicado pelo compositor. Novamente, é fundamental observar todas as articulações envolvidas, em especial os apoios presentes na voz intermediária do piano (a partir do compasso 88) que vêm reforçar o contraponto executado pelas violas (círculos na Fig. 60).

A Subseção 3c (c. 92) inicia em *ff*, com a última elevação em intensidade do movimento. A *Thesis*, presente em cada compasso através de transposições do Motivo 3, não apresenta apoios adicionais no piano nos compassos 93 e 95, reforçando mais uma vez o paralelismo melódico característico do Material A. Há uma elevação em energia até o compasso 97 e uma súbita redução em intensidade e andamento logo após.

Para a execução do *Lentíssimo*, sugere-se a interrupção do pedal antes da anacruse para o compasso 98, tal como ilustra a Figura 61 a seguir.



Fig. 61. Concertante do Imaginário – 2º Movimento: *Motivo* (piano: cc. 97 e 98)

É importante observar que a dinâmica no piano a partir do compasso 98 é *mp*, marcando ainda presença para a realização do acorde estrutural de conclusão do movimento, Ré M. O uso contínuo do pedal a partir do compasso 98 junto à redução em intensidade garantem o efeito de esmorecimento para o final.

### 2.3. TERCEIRO MOVIMENTO: RETRATO

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

*Marlos Nobre*



### 2.3. TERCEIRO MOVIMENTO: *RETRATO*

O terceiro movimento - *Retrato* - do *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre é uma interpretação musical dos versos “...contemplaram a fluida música, a orvalhada das grandes moscas de esmeralda chegando em rumoroso jorro...” de Cecília Meireles, extraídos do seguinte poema:



#### **O cavalo morto**<sup>68</sup>

Vi a névoa da madrugada  
deslizar seus gestos de prata,  
mover densidades de opala  
naquele pórtico de sono.

Na fronteira havia um cavalo morto.

Grãos de cristal rolavam pelo  
seu flanco nítido; e algum vento  
torcia-lhes as crinas, pequeno,  
leve arabesco, triste adorno,

- e movia a cauda ao cavalo morto.

As estrelas ainda viviam  
e ainda não eram nascidas  
ah ! as flores daquele dia ...  
- mas era um canteiro o seu corpo:

---

<sup>68</sup> MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – Retrato natural (1949)*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto por Antonio Carlos Secchin. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, Parte I, v. I, pp. 676-677.

um jardim de lírios, o cavalo morto.

Muitos viajantes contemplaram  
a fluida música, a orvalhada  
das grandes moscas de esmeralda  
chegando em rumoroso jorro.

Adernavia triste, o cavalo morto.

E viam-se uns cavalos vivos,  
altos como esbeltos navios,  
galopando nos ares finos,  
com felizes perfis de sonho.

Branco e verde via-se o cavalo morto,

no campo enorme e sem recurso,  
- e devagar girava o mundo  
entre as suas pestanas, turvo  
como em luas de espelho roxo.

Dava sol nos dentes do cavalo morto.

Mas todos tinham muita pressa,  
e não sentiram como a terra  
procurava, de légua em légua,  
o ágil, o imenso, o etéreo sopro  
que faltava àquele arcabouço.

Tão pesado, o peito do cavalo morto !



### 4.3.1 TERCEIRO MOVIMENTO: *RETRATO* – MACRO-ANÁLISE

O terceiro movimento - *Retrato* - está dividido em quatro seções, que apresentam quatro materiais diferentes, classificados como A, B, C e D, e que se subdividem segundo os Quadros 18, 19, 20 e 21 a seguir:

SEÇÃO 1 - EXPOSIÇÃO			
SUBSEÇÕES	1a	1b	1c
compassos	1-17	18-24	25-32
<b>Orquestra</b>	A Séries O <sub>0</sub> , I <sub>1</sub> e O <sub>3</sub> ; Material cromático; Superposição de acordes em movimento melódico	B Sustentação harmônica dos centros em <i>spiccato</i> s (violões e violoncelos) e Pedal (contrabaixos)	C Motivo 6 transposto (violinos) + escala pentatônica (violões) + Material cromático (violoncelos e contrabaixos)
<b>Piano</b>	A Séries O <sub>0</sub> , I <sub>1</sub> e O <sub>3</sub>	B Sucessão de Blocos em material cromático	C Material cromático + conjuntos melódicos sobre escala pentatônica

Quadro 18. Seção 1 e Subseções formadoras do 3º Mov. – *Retrato* – do Concertante do Imaginário

SEÇÃO 2 - DESENVOLVIMENTO			
SUBSEÇÕES	2a	2b	2c
compassos	33-40	41-47	48-54
<b>Orquestra</b>	C <sup>1</sup> Superposição de acordes desdobrados em movimento cromático	B <sup>1</sup> Somatório dos centros em <i>spiccato</i> s (violinos, violões e violoncelos) e Pedal (contrabaixos)	C <sup>2</sup> Motivo 6 transposto (violinos) + Série 5 <sup>as</sup> j (violões, violoncelos e contrabaixos)
<b>Piano</b>	-	B <sup>1</sup> Sucessão transposta de Blocos em material cromático	C <sup>2</sup> Material cromático + conjuntos melódicos sobre escala pentatônica + Variação rítmica e intervalar do Motivo 6

Quadro 19. Seção 2 e Subseções formadoras do 3º Mov. – *Retrato* – do Concertante do Imaginário

<b>SEÇÃO 3 - REEXPOSIÇÃO</b>			
<b>SUBSEÇÕES</b>	<b>3a</b>	<b>3b</b>	<b>3c</b>
compassos	54-66	67-73	74-80
<b>Orquestra</b>	A Séries I <sub>1</sub> e O <sub>3</sub> Material cromático	B <sup>2</sup> Sustentação harmônica dos centros em <i>spiccato</i> s (violas e violoncelos) e Pedal (Contrabaixos)	C <sup>3</sup> Motivo 6 transposto (violinos) + Série 5 <sup>as</sup> j (violas) + Material cromático (violoncelos e contrabaixos)
<b>Piano</b>	A Séries I <sub>1</sub> e O <sub>3</sub>	B <sup>2</sup> Sucessão transposta de Blocos em material cromático	C <sup>2</sup> Material cromático + conjuntos melódicos sobre escala pentatônica + Variação rítmica e intervalar do Motivo 6

Quadro 20. Seção 3 e Subseções formadoras do 3º Mov. – *Retrato* – do Concertante do Imaginário

<b>SEÇÃO 4 - CODA</b>			
<b>SUBSEÇÕES</b>	<b>4a</b>	<b>4b</b>	<b>4c</b>
compassos	81-85	86-88	89-93
<b>Orquestra</b>	D Fragmentos cromáticos em movimento descendente seguem ascendentemente sobre a escala de tons inteiros e sobre a Série de 5 <sup>as</sup> j	D <sup>1</sup> Arpejos evoluem descendentemente sobre a escala cromática	D <sup>2</sup> Afirmação do centro Lá para conclusão da obra; Escala de Lá Dórico e seqüência V-I (Mi-Lá)
<b>Piano</b>	D Fragmentos cromáticos em movimento contrário seguem ascendentemente sobre a escala de tons inteiros (voz superior) e sobre a escala de Si M (voz inferior)	D <sup>1</sup> Fragmentos cromáticos em movimento contrário seguem descendentemente sobre a escala cromática	D <sup>2</sup> Afirmação do centro Lá para conclusão da obra; Escalas de Lá Dórico e cromática ascendente

Quadro 21. Seção 4 e Subseções formadoras do 3º Mov. – *Retrato* – do Concertante do Imaginário

### 2.3.1. TERCEIRO MOVIMENTO: *RETRATO* – MÉDIA-ANÁLISE

#### 1ª Seção – compassos 1 a 32 - Exposição

##### ► Subseção 1a (cc. 1 – 17)

O terceiro movimento - *Retrato* - inicia com o conjunto integral piano e orquestra em compasso  $\frac{4}{4}$  e andamento rápido – *Presto* (Fig. 62). A dinâmica geral é *pp* e nos três primeiros compassos o piano apresenta uma série de doze sons  $O_0$  entre pausas, na figura da fusa, a partir do registro grave e em direção ascendente. A orquestra reforça os sons da série dois a dois, subdividindo a unidade de tempo em oito pulsos iguais. Essa célula rítmica surge como desenho motor do movimento. Tal como no piano, a orquestra parte dos instrumentos graves para os agudos, iniciando nos contrabaixos e somando gradualmente os violoncelos, violas e violinos ao conjunto.

The image shows a musical score for the first section of the third movement, 'Retrato'. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The time signature is 4/4. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violins I (I), Violins II (II), Violas (Vle.), Cellos (C.), and Double Basses (B.). The second system includes the Piano (P.). The piano part begins with a series of twelve notes, each followed by a rest, in the bass register, moving upwards. The orchestral parts enter in the second measure, with the double basses playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various performance markings such as 'sul pont.' (sul ponticello), 'pp' (pianissimo), and 'v' (accents). The piano part also includes markings for 'L.V. col Ped.' (left hand with damper pedal) and 'Ped.' (pedal).

Fig. 62. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* (cc. 1 a 3)

Como se pode observar na Fig. 62, a série de doze sons<sup>69</sup> de abertura do movimento compreende os três primeiros compassos, e consiste da seguinte ordem:

C#	E	Eb	D	F	C	B	A#	F#	G	A	G#
----	---	----	---	---	---	---	----	----	---	---	----

Fig. 63. Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Movimento: *Retrato* – Série O<sub>0</sub> (cc. 1 a 3)

Para a construção dessa série, observa-se que, inicialmente, ela é subdividida em duas, uma parte utilizando os primeiros seis sons; e a segunda, os outros seis. Da análise das classes de intervalos (ICs), observam-se os seguintes resultados (Fig. 64):

IC:	3	1	1	3	5	1	1	4	1	2	1	
Série O <sub>0</sub> :	C#	E	Eb	D	F	C	B	A#	F#	G	A	G#

Totais:	IC1	IC2	IC3	IC4	IC5	IC6
	6	1	2	1	1	0

Fig. 64. Série O<sub>0</sub> (cc. 1 a 3): análise das classes de intervalos - ICs

Dos totais resultantes na Fig. 64 se observa que IC1 (segunda menor) é explicitamente predominante na série, seguida por IC3 (terça menor), IC2 (segunda maior), IC4 e IC5 (terça maior e quarta justa). Não há nenhuma ocorrência de IC6 (trítone). A construção da série O<sub>0</sub> enfatiza assim a utilização do intervalo de segunda menor para o movimento.

Quanto à dinâmica, há uma breve ampliação no piano (*p*, c. 3) no último par de sons da série, que imediatamente reduz para *ppp* (c. 4).

Conhecida a série original, passa-se à formulação da matriz 12 por 12, em que são reveladas as quatro formas de apresentação da série: original, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão (Anexo 1).

<sup>69</sup> Optou-se por utilizar a notação alfabética para a série.

Entre os compassos 5 e 8, o compositor utiliza a inversão  $I_1$  da série original. No compasso 5, o piano apresenta Ré e Mi (D e E), as notas iniciais de cada metade dessa nova forma  $I_1$  (Fig. 65).

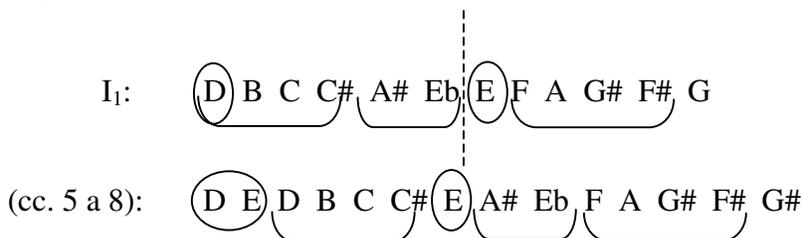


Fig. 65. Utilização da inversão  $I_1$  (cc. 5 a 8).

Da Fig. 65 se observa que a combinação contém onze dos doze sons da inversão  $I_1$ , pois o Sol (G) não é executado. Também há a duplicação de alguns sons de  $I_1$  (D, E e G#).

A inversão  $I_1$  segue o modelo de apresentação do início do movimento, de forma ascendente, a partir dos registros graves, com a exceção do primeiro par de sons Ré-Mi, em registro agudo no piano (Fig. 66), com dinâmica inicial  $p$  reduzindo para  $ppp$ .

Fig. 66. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato (cc. 5 a 8)

Há uma diferença na intensidade do último par de sons da forma  $I_1$  da série (F#-G#, cc. 7 e 8, piano) que parte de  $mp$  para reduzir a  $ppp$  no final.

Após a apresentação de cada uma das séries anteriores, conduzida pelo piano, a orquestra faz uso de movimentos ascendentes (violinos) e descendentes (violas, violoncelos e contrabaixos) que contêm material cromático (cc. 4, 8 e 9). Assim como no primeiro movimento – *Desenho* –, há interrupções na sucessão dos sons consecutivos. Esse material serve como conexão entre as séries utilizadas, sempre conduzindo para o início de uma nova forma da série, através de notas pivô. Utiliza um *diminuendo* para *ppp* ao final (cc. 4 e 9), o que gera um efeito de desvanecimento.

A terceira forma da série utilizada (cc. 9 a 15) é a original transposta  $O_3$ . Tal como anteriormente, no último tempo do compasso 9 o piano apresenta Mi e Ré (E e D), as notas iniciais de cada metade da série  $O_3$  (Fig. 67).

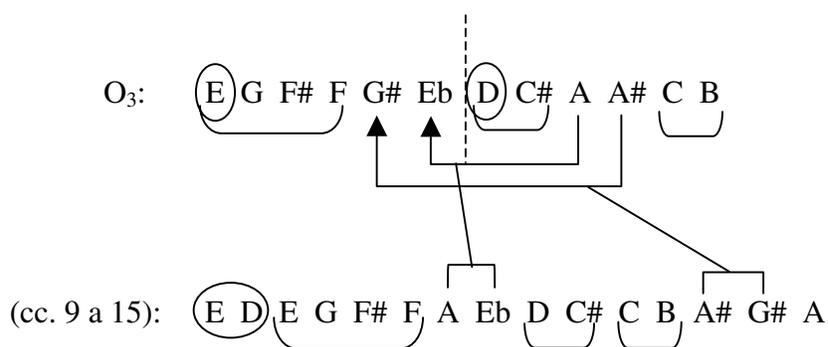


Fig. 67. Utilização da série transposta  $O_3$  (cc. 9 a 15).

Diferentemente da inversão  $I_1$  apresentada anteriormente, na forma  $O_3$  o primeiro par de sons aparece em registro grave, com dinâmica inicial *pp* reduzindo para *ppp*. A combinação contém os doze sons da série original, com algumas duplicações (E, D, A e G#). O piano volta a conduzir a série a partir dos registros graves, em direção ascendente e com a adição gradativa dos instrumentos da orquestra (Fig. 68).

Fig. 68. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato (cc. 9 a 15)

Observa-se que há um leve crescendo no piano para o compasso 12 (*mp*), que imediatamente reduz para *pp*. Ao atingir o compasso 13, a orquestra utiliza novamente movimentos cromáticos como elemento de conexão, finalizando na nota pivô Sol# (c. 14, pontilhado na Fig. 68), em *ppp*. O piano conclui a série transposta O<sub>3</sub> com os dois últimos sons Sol# e Lá (G# e A) em um *diminuendo* (*pp* para *ppp*), e logo após (c. 15), a orquestra

passa a utilizar figuras longas, agora em movimento descendente, iniciando nos violinos I e se dirigindo para os instrumentos mais graves. Os contrabaixos estão divididos (c. 15): os primeiros contrabaixos executam um pedal Si, o qual se estende até o compasso 20, e os segundos contrabaixos apresentam o conjunto motor do movimento sobre as notas Sol# e Si, o que dá origem à entrada do piano, no compasso 18, com o mesmo desenho (Fig. 69).

The image shows a page of a musical score for measures 16 to 18. The score is for a full orchestra and piano. It features complex textures with glissandi, dynamic markings like ppp and pp, and various articulations. The piano part enters in measure 18 with a specific rhythmic pattern.

Fig. 69. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* (cc. 16 a 18)

No compasso 16 e 17 (Fig. 69) o todo orquestral executa uma superposição de acordes em movimento melódico a intervalos de quintas: Mi M (violinos I), Lá M<sup>7</sup> (violinos II), Ré M<sup>7</sup> (violas) e Sol M<sup>7</sup> (violoncelos). Cada agrupamento (cc. 16 e 17) subdivide a unidade de tempo em oito (violinos I), sete (violinos II e violas) ou 10 pulsos iguais (violoncelos). Durante o desenho cumulativo a dinâmica se amplia (c. 16) e reduz conjuntamente em toda a orquestra (c. 17), finalizando em *ppp*.

A apresentação da série O<sub>0</sub> e suas variantes I<sub>1</sub> e O<sub>3</sub> pelo conjunto piano e orquestra forma o material A contido na Exposição.

► **Subseção 1b (cc. 18 – 24)**

O piano conduz a Subseção, uma vez que desenvolve na voz superior a linha melódica predominantemente cromática, sobre o desenho motor do movimento e a partir da intensidade *p*. Os violoncelos e posteriormente as violas (c. 23) acompanham a linha inferior do piano, em *spiccato* e subdividindo a unidade de tempo em quatro pulsos iguais. Os contrabaixos seguem com pedais em Si e Mi (cc. 18 a 20).

A Subseção desenvolve-se sobre três Blocos de dois compassos (Fig. 70, Material B), cada qual sobre um centro específico: inicialmente sobre o centro Mi (cc. 19 e 20), depois sobre Lá (cc. 21 e 22) e Fá# (cc. 23 e 24). Os Blocos são construídos sobre material cromático em conjuntos de oito notas, que se desdobram descendente e ascendentemente a uma amplitude de terça maior, depois ascendente e descendente, a uma terça menor. Esse evento se repete e conclui, ampliando, no terceiro Bloco, o intervalo do último conjunto para uma terça maior.

Centro Mi

Centro Lá

Centro Fá#

Tons inteiros

Fig. 70. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* (piano: cc. 19 a 24) – Blocos formadores da Seção 1b – Amplitudes intervalares, centros e terminações

Da Figura 70 se verifica que cada Bloco apresenta na voz superior do piano uma terminação diferente. O primeiro Bloco, sobre Mi, finaliza com o intervalo de 1 tom (Fá# - Sol#). O Bloco seguinte, sobre Lá, conclui com intervalos de tom-semitom-semitom (Dó# - Ré# - Mi - Fá). O terceiro Bloco, sobre Fá#, já introduz uma diferença na direção do desenho no terceiro tempo do compasso 23, pois a amplitude melódica é de terça menor

descendente: Sol a Mi. Em seguida, no primeiro tempo do compasso 24, o agrupamento sonoro obedece às direções dos Blocos anteriores, considerando a organização dos desenhos. Assim, a amplitude melódica é de uma terça menor ascendente (Fá para Lá<sup>b</sup>). Na seqüência há dois conjuntos iguais com amplitude de terça maior ascendente, e, para conclusão do Bloco, o conjunto final utiliza a escala de tons inteiros (Fá# - Sol# - Lá# - Si#).

Há uma ampliação gradativa na intensidade da Subseção, uma vez que cada Bloco evolui sobre planos sonoros em ordem crescente. Da Fig. 70 é fácil perceber a gradação de *pp* para *p* e *mp* entre os Blocos.

A aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta no Gráfico de estrutura harmônica da Figura 71.

P./B.I/B.II/C. + Vle.

Em      Am      F#m

Fig. 71. Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Mov.: *Retrato* – Subseção 1b

Do Gráfico anterior se conclui que cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde específico. Nesse prolongamento há um forte impulso de *direção* de Mi m (I) para Fá# m (II) que ocorre através do quarto grau, Lá m. O material cromático da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica, uma vez que a cada dois compassos exerce o prolongamento de um acorde determinado, conduzindo uma harmonia a outra, através do desenho motor do movimento.

► **Subseção 1c (cc. 25 – 32)**

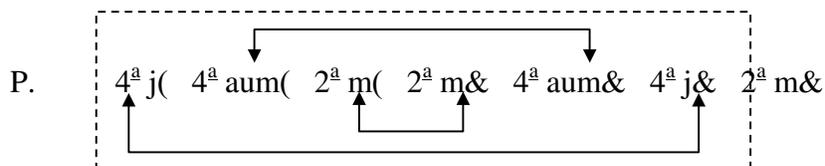
Durante a Subseção 1c, a densidade é máxima, isto é, o conjunto piano e orquestra participa integralmente.

Conforme ilustra a Fig. 72 a seguir, os violinos apresentam variações rítmicas do Motivo 6 do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121) em cânone a duas vozes, dobrados em oitavas e a uma distância de 1/2 compasso. Essas variações seguem transpostas para graus conjuntos em direção ascendente. Violas e violoncelos subdividem a unidade de tempo em quatro pulsos iguais, e seguem em movimento ascendente. Nas violas, a alteração ocorre a cada dois compassos, sobre a escala pentatônica a partir de Dó#, enquanto nos violoncelos, a sucessão parte de Fá e se altera cromaticamente a cada compasso. Os contrabaixos estão subdivididos. Os primeiros contrabaixos seguem cromática e ascendentemente a partir de Dó#, com figuras de longa duração. Inicialmente (cc. 25 a 27), a alteração ocorre a cada dois compassos, porém, a partir do compasso 28, há reduções rítmicas durante a sucessão. Os segundos contrabaixos iniciam em Fá, e seguem ascendentemente sobre a escala cromática a cada compasso, rigorosamente. A orquestra inicia o trecho em *mp* e segue *crescendo poco a poco* até atingir *ff* (c. 31).

The image shows a musical score for measures 25 to 27 of the 3rd movement, 'Retrato', from 'Concertante do Imaginário'. The score is arranged in systems for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses I and II, and Piano. The Violin parts are the focus, with 'Motivo 6' indicated by arrows. The score includes dynamic markings such as *mp*, *cresc. poco a poco*, and *mf*, as well as performance instructions like *cantabile*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with *dim.* and *p cresc.* markings.

Fig. 72. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* – (cc. 25 a 27)

Da figura anterior se observa que o piano executa na voz superior conjuntos melódicos a partir de Dó#, em movimento descendente e ascendente, os quais são formados a partir da seguinte sucessão de intervalos:



**Fig. 73. Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 25 a 32)**

Ainda da Figura 72 se verifica que esses conjuntos evoluem sobre o desenho rítmico motor do movimento, sendo transpostos sobre a escala pentatônica (Dó#, Mib, Fá# e Sol#) a cada dois compassos. A intensidade inicial é *mf* (c. 25), que se reduz para *p* (c. 26) voltando a aumentar - *f* (c. 27). Cada nova transposição atinge um plano sonoro mais forte, sempre mantendo a oscilação: *diminuendo/crescendo*.

A voz inferior do piano, tal como os violoncelos e segundos contrabaixos, segue cromaticamente em movimento ascendente. Mantendo o desenho motor do movimento, desenvolve-se sobre o intervalo de oitavas, transpondo o conjunto a cada compasso.

À combinação dos vários elementos envolvidos na Subseção – Motivo 6, escalas pentatônica e cromática, conjuntos melódicos em sucessão – denominou-se Material C.

2ª Seção – compassos 33 a 40 - Desenvolvimento

► **Subseção 2a (cc. 33 – 40)**

Há uma transferência do material do piano para a orquestra (Material C<sup>1</sup>, Fig. 74), a qual apresenta nos violinos e violas uma superposição de acordes desdobrados em movimentos paralelos e inversos, dois a dois. Existe uma nova subdivisão rítmica de seis

pulsos iguais para a unidade de tempo, o que gera um efeito contrastante para o início da Seção. Também os intervalos de 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> apresentados anteriormente pelo piano (Fig. 73) são agora ampliados para a formação dos arpejos. Os violoncelos, mantendo a subdivisão de quatro pulsos iguais para a unidade de tempo, evoluem cromaticamente a cada três tempos de compasso (cc. 33 e 34), em seguida a cada tempo e dois tempos do compasso (cc. 34 e 35), voltando a três tempos (cc. 36 a 38). Ao atingir o compasso 39, passam a se integrar ao conjunto dos violinos e violas, com a execução do mesmo desenho. Os primeiros contrabaixos conservam as figuras mais longas da Subseção 1c anterior, com linha melódica em acordo, ora com os primeiros, ora com os segundos violinos. Ao atingir o compasso 37, passam a sustentar o pedal Sol#, sensível do centro da próxima Seção 2b – Lá, a ser alcançado no compasso 41. Os segundos contrabaixos, também através de figuras de maior valor, evoluem cromaticamente em uníssono com os violoncelos. O piano, por sua vez, atinge o acorde do compasso 33 (*sff*) e prolonga o som do mesmo com o uso do pedal durante toda a Subseção.

Fig. 74. Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Movimento: *Retrato* (cc. 33 a 36)

Para o melhor entendimento da movimentação cromática da Subseção, foram elaborados os gráficos das Figuras 75 e 76 a seguir.

Para a Fig. 75, optou-se pela transformação dos intervalos melódicos para harmônicos, obtendo uma textura homofônica coral entre violinos e violas, o que gerou a

subdivisão da unidade de compasso em quatro pulsos iguais. A clave das violas foi modificada para clave de sol. Violoncelos e segundos contrabaixos aparecem em um único pentagrama, já que evoluem em uníssono. A linha dos primeiros contrabaixos foi conservada intacta.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Bass I (B. I), and Cello/Double Bass II (C.+B.II). The score is divided into two systems. The first system shows a complex texture with many chords in the upper staves and a sparse bass line. The second system shows a similar texture but with some staves containing rests and slurs, indicating a change in the musical material.

Fig. 75. Gráfico de movimentação cromática - 3ª Mov.: *Retrato* (cc. 33 a 41)

The image displays two systems of musical notation for the 3rd movement of 'Retrato' (measures 33-41). The first system consists of five staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), B. I (Trumpet I), and C.+B.II (Cornet II/Bassoon II). The second system also consists of five staves with the same instrument labels. The notation is dense, featuring many accidentals (sharps and flats) and long, sustained notes, especially in the VI. I and VI. II parts, which are characteristic of chromatic movement and prolongation.

Fig. 76. Gráfico de prolongamento e movimentação cromática - 3<sup>o</sup> Mov.: *Retrato* (cc. 33 a 41)

Na Fig. 75, cada grupo de seis sons realiza acordes independentes. Há, em geral três vezes participantes, e a movimentação cromática não ocorre de forma simultânea em

todas as vozes, de forma que, enquanto uma voz segue cromaticamente por dois ou três sons, as outras sustentam uma mesma altura.

A fim de visualizar esse prolongamento individual e a movimentação cromática existente em cada voz, na Figura 76 foi realizado o somatório dos valores que se mantêm inalterados na passagem entre os acordes da Fig. 75 anterior.

Da Fig. 76, tomando-se inicialmente os primeiros violinos, a voz do soprano obedece rigorosamente a escala cromática ascendente dentro da amplitude de uma oitava (Lá a Lá). Já a linha intermediária, parte de Dó# até Si cromaticamente, com oscilações entre os movimentos ascendente e descendente nos compassos 36 e 37. As alterações cromáticas não ocorrem simultaneamente entre essas duas vozes, e esse comportamento persiste em todos os instrumentos.

Durante a Subseção 2a, a orquestra inicia no centro Dó# e segue cromaticamente segundo os padrões ilustrados nas figuras 75 e 76 anteriores, até o centro Lá (c. 41) inicial da Subseção 2b.

No início do trecho há uma queda brusca na intensidade (c. 33), que volta a crescer – *cresc. poco a poco* – culminando com *sfff* (c. 40), acentuado e *staccato* em toda a orquestra. É o momento de maior intensidade atingido durante o terceiro movimento, até então.

### ► Subseção 2b (cc. 41 – 47)

Tal como na Subseção 1b, o piano aparece em destaque ao reapresentar o Material B no novo centro Lá – Material B<sup>1</sup>. A Subseção retoma a sucessão de três Blocos de dois compassos (Fig. 77), cada qual sobre um centro específico: inicialmente sobre o centro Lá (cc. 42 e 43), depois sobre Ré (cc. 44 e 45) e Sol (cc. 46 e 47). No piano, a linha melódica da voz superior, predominantemente cromática, desdobra-se descendente e ascendentemente, em conjuntos a uma amplitude de terça maior, depois ascendente e descendente, a uma terça menor. Esse evento se repete (colchetes na Fig. 77) e conclui com dois conjuntos que efetuam a combinação desses intervalos, seguindo a amplitude de terça menor ascendente e terça maior descendente. As transposições dos Blocos conservam as amplitudes e direções intervalares mencionadas.

Um aspecto contrastante com relação ao Material B apresentado na Subseção 1b é a intensidade inicial – *fff* – que reduz bruscamente para *mf* (cc. 41 e 42). Há novamente uma ampliação gradativa na intensidade de cada Bloco, porém a intensidade de partida agora é *mf*. Os Blocos evoluem de *mf* para *f* e *più f*. É interessante observar que a Subseção termina com densidade máxima, e durante todo o trecho o piano se mantém em posição de destaque, com intensidades maiores em relação à orquestra.

Violas, violoncelos e posteriormente os violinos (c. 44 e 45) realizam o somatório dos centros de cada Bloco (Lá + Ré + Sol), em *spiccato* e subdividindo a unidade de tempo em quatro pulsos iguais. Os contrabaixos participam com pedais auxiliando na sustentação dos respectivos centros.

The figure displays three musical staves, each representing a different tonal center. The first staff, labeled 'Centro Lá', starts at measure 41 with the instruction 'ruvido' and features dynamic markings '8f' and '8b'. It contains three main rhythmic blocks: two labeled '3ªM(&)' and one labeled '3ªm&3ªM('. The second staff, 'Centro Ré', begins at measure 44 and follows a similar structure with '3ªM(&)' and '3ªm&3ªM(' blocks. The third staff, 'Centro Sol', starts at measure 46 and includes an 'Escala octatônica' at the end. All three staves conclude with a 'Frag.' (fragment) section. Brackets and arrows indicate the grouping and flow of these musical elements across the staves.

Fig. 77. Concertante do Imaginário – 3º Mov.: *Retrato* (piano: cc. 41 a 47) – Blocos formadores da Subseção 2b

Outro aspecto contrastante ocorre na terminação da voz superior do piano em cada Bloco. O primeiro e segundo Blocos, sobre Lá e Ré, finalizam com fragmentos do

conjunto inicial (cc. 42 e 44, linhas pontilhadas na Fig. 77). Já o Bloco seguinte, sobre Sol, conclui com uma escala octatônica<sup>70</sup>.

A aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta no Gráfico de estrutura harmônica da Figura 78.

**Fig. 78. Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato – Subseção 2b**

Nesse Gráfico se observa que, tal como na Subseção 1b anterior, cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde específico. Um fato interessante é que a moldura estrutural dessa Subseção apresenta uma relação de 5<sup>as</sup> (setas nos baixos). Assim, os acordes presentes exercem função próxima à de dominante secundária<sup>71</sup> para o acorde subsequente. Esse fato reforça a idéia de *direção* durante o trecho, e fornece aos acordes uma qualidade contrapontística. A Subseção 2b passa a ter uma associação contrapontística<sup>72</sup>, não harmônica, com as Subseções 2a precedente e 2c subsequente, podendo ser considerada um prolongamento do centro Lá, objetivo final da Subseção 2a anterior e centro inicial da Subseção 2c.

<sup>70</sup> A *escala octatônica* é uma escala de oito notas que consiste de intervalos de segundas maiores e menores alternadas. Há somente dois modos dessa escala: o primeiro iniciando com uma segunda maior, e o segundo, começando com uma segunda menor. KOSTKA, Stefan. Op. cit. 1999, p. 31.

<sup>71</sup> Vide nota 49, p. 54.

<sup>72</sup> Vide nota 50, p. 54.

O material cromático da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica, já que a cada dois compassos exerce o prolongamento de um acorde determinado, conduzindo uma harmonia a outra, através do desenho motor do movimento.

► **Subseção 2c (cc. 48 – 54)**

Durante a Subseção 2c, o conjunto permanece em densidade máxima, isto é, piano e orquestra participam integralmente.

Conforme ilustra a Fig. 79 a seguir, os violinos apresentam variações rítmicas do Motivo 6 do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121) em cânone a duas vozes, dobrados em oitavas e a uma distância de 1/2 compasso. Essas variações seguem transpostas para graus conjuntos em direção ascendente.

Fig. 79. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato – (cc. 48 a 51)

Um diferencial importante em relação à Subseção 1c anterior é que as violas, os violoncelos e os contrabaixos passam a compor um cânone dobrados em oitavas, e à distância de uma unidade de tempo, sobre a série  $O_0$  em 5<sup>as</sup> j ascendentes, utilizada no

segundo movimento – *Motivo* (ver Fig. 41, p. 106). No caso, seria a série transposta  $O_6$ , como ilustra a Fig. 80.

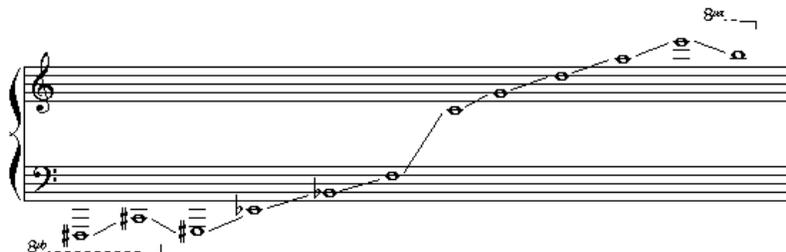


Fig. 80. Série  $O_6$  a partir da Série  $O_0$  (do 2º Movimento: *Motivo*) sobre o intervalo de 5ª j ascendente.

A orquestra inicia o trecho em *mp* e segue *crescendo poco a poco* até atingir *fff* (c. 54).

Da Figura 79 anterior se observa que, assim como na Subseção 1c, o piano executa na voz superior conjuntos melódicos, em movimento descendente e ascendente, formados a partir da seguinte sucessão de intervalos, a partir de Fá#:

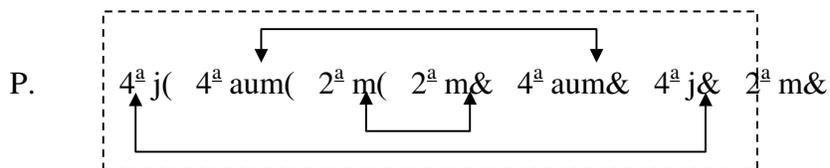


Fig. 81. Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 48 a 54)

Esses conjuntos evoluem igualmente sobre o desenho rítmico motor do movimento, sendo transpostos ascendentemente sobre a escala pentatônica (Fá#, Sol#, Lá# e Dó#), agora a cada compasso.

Outro aspecto contrastante é o comportamento da voz inferior do piano. Esta conserva o desenho motor do movimento, desenvolvendo-se sobre o intervalo de oitavas. No entanto, a direção de cada conjunto obedece à seqüência melódica:



Fig. 82. Seqüência melódica suporte para voz inferior do piano (cc. 48 a 54)

A Fig. 82 indica que a voz inferior do piano segue cromaticamente em movimento ascendente, de Lá a Si (cc. 48 e 49), e depois dirige-se para Dó# (c. 54) em movimento descendente, formando um âmbito intervalar de uma sétima menor (Si a Dó#, descendente). Curioso observar que as primeiras seis notas dessa sucessão formam uma variação rítmica e intervalar do Motivo 6 do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121).

Ao atingir o compasso 51, a voz superior do piano estaciona a sucessão pentatônica dos arpejos a partir de Dó#, obedecendo aos mesmos intervalos iniciais (Fig. 81) sobre a extensão de quatro oitavas do instrumento. A voz inferior assume maior regularidade, evoluindo cromaticamente a cada compasso.

A intensidade inicial é *ff* (c. 48), que se reduz bruscamente para *p*, voltando a aumentar - *mf* (c. 49). Cada nova transposição atinge um plano sonoro mais intenso, sempre mantendo a oscilação: *diminuendo/ crescendo*.

À combinação dos vários elementos envolvidos na Subseção 2c – variações rítmicas, intervalares e transposições do Motivo 6, Série de 5<sup>as</sup> j, escalas pentatônica e cromática, conjuntos melódicos em sucessão – denominou-se Material C<sup>2</sup>.

### 3<sup>a</sup> Seção – compassos 54 a 80 – Reexposição

#### ► Subseção 3a (cc. 54 – 66)

O trecho contido entre os últimos tempos dos compassos 54 e 65 é a transcrição literal da Subseção 1a (cc. 5 a 15) – material A, deslocada três tempos do compasso (Fig. 83), com pequenas diferenças.

No compasso 54 o piano apresenta Ré e Mi (D e E), as notas iniciais de cada metade da inversão I<sub>1</sub> (Fig. 65, p. 145) da série O<sub>0</sub> inicial do movimento. Como ilustra a Fig. 83, esse primeiro par de sons de I<sub>1</sub>, em registro agudo no piano é executado uma oitava

acima e em três conjuntos de oito sons, e não somente dois, como no compasso 5. A dinâmica inicial é *f*, reduzindo para *mp*, *p* e *pp* (cc. 54 e 55).

The image displays two systems of musical notation for piano. The upper system shows measures 5 and 6, with a bracketed section of the right hand (RH) containing a series of chords. The lower system shows measures 54 and 55, which are a displaced version of the upper system. A line connects the bracketed section in the upper system to a corresponding section in the lower system. The score includes various dynamics: *f* (forte), *mp* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include 'L.v. col Ped.' (left hand with pedal) and 'Ped.' (pedal). The key signature is one flat (B-flat).

Fig. 83. Transcrição da Subseção 1a (cc. 5 e 6) deslocada (cc. 54 e 55) e conjunto adicional.

Nos compassos 59 e 60 (Fig. 84), onde ocorre a série original transposta  $O_3$  (Fig. 67, p. 146), há uma leve diferença na posição das pausas no piano. A terminação dos contrabaixos (c. 59) também passa a conter seis sons cromáticos, ao invés de cinco (c. 9).



e Si, e finalizando a Subseção 3a (c. 66) com a escala cromática descendente até Ré, centro da nova Subseção 3b (Fig. 85).

The image displays two pages of handwritten musical notation. The top page covers measures 13 to 15. Measure 13 is marked 'tornando al pont.' and features a complex string texture with various fingerings and dynamics like *ppp*. Measure 14 continues this texture. Measure 15 shows a change in the bassoon part with the instruction 'B div.' and 'sul Pont.'. The piano part is also present with dense chordal textures. The bottom page covers measures 64 to 66. Measure 64 shows a transition with 'pos.nat. I.C. #'. Measure 65 features a circled bassoon part with a specific fingering. Measure 66 shows the continuation of the piano part. The score includes various performance instructions such as 'ped.' and dynamic markings like *ppp* and *pp*.

Fig. 85. Diferença nos contrabaixos (cc. 15 e 65): naípe em unísono e terminação. Acorde de Mi<sup>7</sup> sustentado (c. 66).

### ► Subseção 3b (cc. 67 – 73)

Assim como nas Subseções 1b e 2b, o piano, em destaque, reapresenta o Material B no novo centro Ré – Material B<sup>2</sup>. Há uma nova sucessão de três Blocos de dois compassos (Fig. 86), cada qual sobre um centro específico: inicialmente sobre o centro Ré (cc. 68 e 69), depois sobre Sol (cc. 70 e 71) e Dó# (cc. 72 e 73). No piano, a linha melódica da voz superior, predominantemente cromática, desdobra-se em agrupamentos descendente e ascendentemente a uma amplitude de terça maior, depois ascendente e descendente, a uma terça menor. Esse evento se repete (colchetes na Fig. 86) e conclui com dois conjuntos que efetuam a combinação desses intervalos, com amplitude de terça menor ascendente e terça maior descendente. As transposições dos Blocos conservam as amplitudes e direções intervalares mencionadas.

Um aspecto contrastante com relação ao Material B apresentado nas Subseções 1b e 2b é a intensidade inicial – *mp* – que reduz para *p* (cc. 67 e 68). Há sempre uma ampliação gradativa na intensidade de cada Bloco, sendo que os Blocos evoluem de *p* para *mp* e *mf*. A Subseção 3b termina com densidade máxima, e durante todo o trecho o piano se mantém em posição de destaque, com intensidades maiores em relação à orquestra.

Assim como na Subseção 1b, os violoncelos e posteriormente as violas (c. 70) reforçam a linha inferior do piano, em *spiccato* e subdividindo a unidade de tempo em quatro pulsos iguais. Os contrabaixos seguem com pedais nos respectivos centros de cada Bloco.

4  
4

168

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

Frag.

Escala Crom.

Centro Ré

70

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

Frag.

Escala Cromática

Centro Sol

72

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>M(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m(&)

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

3<sup>a</sup>m&3<sup>a</sup>M(

Frag.

Escala Cromática

Centro Dó#

Fig. 86. Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Mov.: *Retrato* (piano: cc. 67 a73) - Blocos formadores da Seção 3b

Outro aspecto contrastante ocorre na terminação da voz superior do piano em cada Bloco. Os Blocos finalizam com fragmentos do agrupamento inicial (linhas pontilhadas na Fig. 86) seguidos pela escala cromática ascendente, atingida após 1 tom nos primeiro e terceiro Blocos, e após 1/2 tom no segundo Bloco.

A aplicação da técnica de análise de Felix Salzer a essa Subseção resulta no gráfico de estrutura harmônica da Figura 87.

P./B./C. + Vle. + VI.II / VI.I

(67)      (70)      (72)

Dm      Gm      C#m

**Fig. 87. Gráfico de estrutura harmônica - Concertante do Imaginário – 3ª Movimento: Retrato – Subseção 3b**

Nesse gráfico se observa que, tal como nas Subseções 1b e 2b, cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde específico. Em cada Bloco, o material cromático da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica, uma vez que o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada através do desenho motor do movimento. A ênfase então, está na *expansão* mais do que na *direção*, uma vez que o prolongamento de um acorde único freia o impulso em atingir um novo objetivo estrutural.

Observando os baixos, os primeiros dois acordes (Dm e Gm) apresentam uma relação de 5<sup>as</sup> (seta). Esse comportamento próximo ao de dominante secundária<sup>73</sup> para o acorde subsequente faz emergir a idéia de *direção* durante o trecho, e fornece aos acordes estruturais uma qualidade contrapontística<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Vide nota 49, p. 54.

<sup>74</sup> Vide nota 50, p. 54.

Como a Subseção 3a anterior finaliza o trabalho das séries sustentando o acorde de  $MiM^7$  (cc. 65 e 66), a Tônica Lá M não ocorre logo em seguida, mas ao iniciar a próxima Subseção 3c (c. 74). Os Blocos da Subseção 3b interrompem e atrasam essa relação, fazendo retornar à Lá M através do centro principal do terceiro Bloco –  $Dó\#$  – o qual exerce a função de Tônica anti-relativa de Lá. Tomando-se o final da Subseção 3a e o início da Subseção 3c, a compreensão da Subseção 3b se torna mais direta a partir do gráfico da Fig. 88.

The diagram shows a musical score with two staves: treble and bass. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It is divided into three sections: Subseção 3a (measures 65-66), Subseção 3b (measures 67-72), and Subseção 3c (measure 74). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A dashed box encloses the final measure of Subseção 3a and the first measure of Subseção 3c. Below this box, an arrow points from  $V^6$  to  $I$ . A dashed line in the bass staff indicates an interval of  $8^{vb}$  between the final note of Subseção 3a and the first note of Subseção 3c.

Fig. 88. Gráfico de expansão x direção - Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* – Subseções 3a, 3b e 3c.

No gráfico da Fig. 88, o acorde de  $MiM^7$  e o acorde de Lá, fazem parte da moldura estrutural V-I e, por essa razão, estão representados como acordes estruturais. A Subseção 3b, interna a essa moldura, prolonga o espaço entre Mi e Lá, formando assim o prolongamento de uma progressão. Essa condução de uma harmonia a outra confere à Subseção 3b um forte impulso de *direção*. Caso a Subseção 3b não existisse, dificilmente a progressão estrutural de V para I produziria a impressão de condução para um objetivo.

► Subseção 3c (cc. 74 – 80)

O trecho retoma a maior parte do material empregado nas Subseções 1c e 2c anteriores, com algumas alterações. À nova combinação dos elementos: variações do Motivo 6, Série de 5<sup>as</sup> j, escalas pentatônica e cromática, conjuntos melódicos em sucessão – denominou-se Material C<sup>3</sup>.

Conforme ilustra a Fig. 89 a seguir, os violinos apresentam variações rítmicas do Motivo 6 do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121) em cânone a duas vezes, dobrados em oitavas e a uma distância de 1/2 compasso. Essas variações seguem transpostas para graus conjuntos em direção ascendente.

The image shows a musical score for the third movement of 'Concertante do Imaginário', specifically measures 74 to 76. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violins I and II, Violin, Viola, Cello, Bass, and Piano. The Violin I and II parts are marked with 'Motivo 6' and show a canon between the two parts. The Viola part features a 'Série 5as j' (5th series of intervals). The score includes various musical notations such as dynamics (mf cantabile, cresc., poco a poco, sf spiccato, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions. The piano part has a complex accompaniment with dynamics ranging from f to cresc. f.

Fig. 89. Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Movimento: *Retrato* – (cc. 74 a 76)

Um aspecto contrastante em relação às Subseções 1c e 2c anteriores é que, dentro do conjunto orquestra e piano, somente as violas apresentam a série O<sub>0</sub> em 5<sup>as</sup> j ascendentes, utilizada no segundo movimento – *Motivo* (ver Fig. 41, p. 106). Trata-se da série transposta O<sub>6</sub>, como ilustra a Fig. 90.

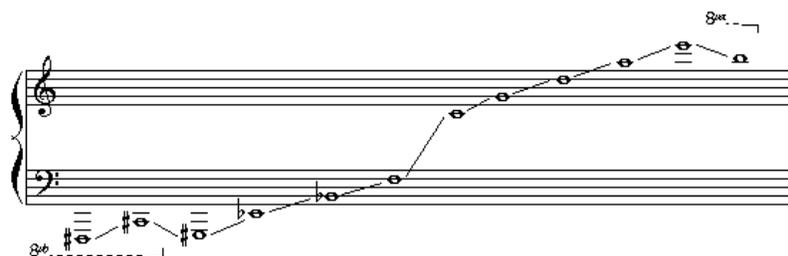


Fig. 90. Série transposta  $O_6$  a partir da Série  $O_0$  (do 2<sup>o</sup> Mov.: *Motivo*) sobre o intervalo de 5<sup>a</sup> j ascendente.

Outro diferencial é o acompanhamento dos violoncelos e contrabaixos em uníssono à linha inferior do piano. Seguem conjuntamente, subdividindo a unidade de tempo em quatro pulsos iguais e em *spiccato*.

A orquestra inicia o trecho em *mf* e evolui *crescendo poco a poco* até atingir *fff* (c. 80).

O piano, tal como na Subseção 2c, executa na voz superior conjuntos melódicos em movimento descendente e ascendente (Fig. 89), a partir de Fá#, e formados segundo a sucessão intervalar :

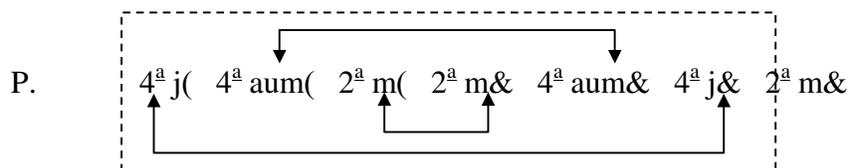


Fig. 91. Sucessão intervalar para a formação dos conjuntos melódicos na voz superior do piano (cc. 74 a 80)

Esses conjuntos evoluem igualmente sobre o desenho rítmico motor do movimento, sendo transpostos sobre a escala pentatônica (Fá#, Sol#, Lá# e Dó#), a cada compasso.

A voz inferior do piano comporta-se exatamente como na Subseção 2c, conservando o ritmo motor do movimento ao intervalo de oitavas, segundo a seqüência melódica:



Fig. 92. Seqüência melódica suporte para voz inferior do piano (cc. 74 a 80)

A voz superior do piano, ao atingir o compasso 77, estaciona a sucessão pentatônica dos arpejos a partir de Dó#, obedecendo aos mesmos intervalos iniciais (Fig. 91) sobre a extensão de três oitavas do instrumento.

No piano, a intensidade inicial é *f* (c. 74), que se reduz bruscamente para *p*, voltando a aumentar - *mf* (c. 75). Cada nova transposição atinge um plano sonoro mais intenso, até atingir *sfff* (c. 80), sempre mantendo a oscilação: *diminuendo/crescendo*.

A Subseção termina em textura homofônica, com o todo orquestra e piano inferindo dois acordes nos contratempos finais do compasso 80 (Fig. 93). Esses acordes são formados a partir de intervalos de 7<sup>a</sup> M (violinos), 2<sup>a</sup> m (viola – violinos), 9<sup>a</sup> m (violoncelos) na orquestra e, no piano, uma 2<sup>a</sup> m, uma 4<sup>a</sup> j, e um trítono (piano: voz superior). Esses intervalos são executados em *sff* e com acento, o que produz um efeito de suspensão do fluxo anterior, preparando para a Coda final, com densidade e tensão máximas.

Fig. 93. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: *Retrato* – (c. 80)

## ► Subseção 4a (cc. 81 – 85)

A malha orquestral desenvolve-se a partir de fragmentos de escalas cromáticas em movimento descendente, que retomam o desenho rítmico motor característico, subdividindo a unidade de tempo em oito pulsos iguais (Fig. 94). Assim, cada conjunto de oito sons é executado *legato*, a partir de um impulso inicial indicado pelo acento (>), com dinâmica inicial *f*, que reduz grupo a grupo.

The image shows a page of a musical score for the 3rd movement, 'Retrato', of 'Concertante do Imaginário'. The score covers measures 81 to 83. It is written for a full orchestra. The top part of the score includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The bottom part includes a grand staff for the Piano. The music is characterized by descending chromatic scales in eighth notes, often marked with accents (>) and dynamic markings like 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The piano part has a complex, rhythmic texture with many sixteenth and eighth notes. The overall style is modern and rhythmic.

Fig. 94. Concertante do Imaginário – 3ª Movimento: Retrato – (cc. 81 a 83)

Nessa malha há dois pares de instrumentos que se alternam: primeiros violinos e violas, e segundos violinos e violoncelos. Esses dois conjuntos de instrumentos apresentam os fragmentos de oito sons alternadamente, sobre a escala de tons inteiros, segundo o Quadro 22 a seguir.

Grupos alternados	Escala de tons inteiros em movimento ascendente				
compassos	81	82	83	84	85
Violinos I + Violas	Mi – Fá#	Sol# - Sib	Dó - Ré	Mi – Fá#	Fá#
Violinos II + Violoncelos	Si – Dó#	Mib - Fá	Sol - Lá	Si – Dó#	Dó#

Quadro 22. Concertante do Imaginário – 3<sup>a</sup> Movimento: *Retrato* – (cc . 80 a 85)

É pertinente observar que, tomando a sucessão dos fragmentos, tempo a tempo de cada compasso, a alternância entre os dois grupos de instrumentos mencionados estabelece um intervalo constante de 5<sup>a</sup> j. Essa característica remonta à série  $O_0$  em 5<sup>as</sup> j ascendentes, utilizada no segundo movimento – *Motivo* (Fig. 41, p. 106). No caso, trata-se da série transposta  $O_4$ , como ilustra a Fig. 95.

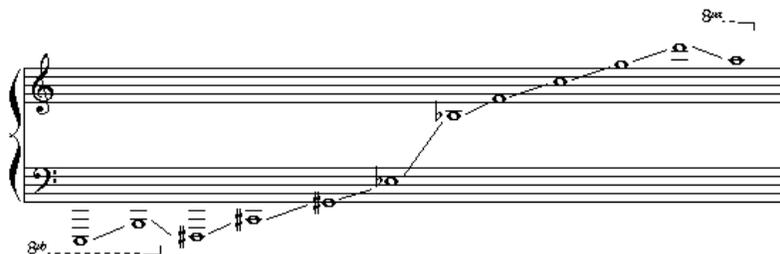


Fig. 95. Série transposta  $O_4$  a partir da Série  $O_0$  (do 2<sup>o</sup> Mov.: *Motivo*) sobre o intervalo de 5<sup>a</sup> j ascendente.

Outro fato curioso é que, durante o desdobrar dos fragmentos, cada par de instrumentos não conserva relação em uníssono. Tomando-se, por exemplo, o primeiro grupo de oito sons do violino I (Fig. 94), a escala inicia em Mi e termina em Lá. Já, o seu par correspondente, no caso, a viola, inicia em Mi, porém termina em Solb. O material cromático não se apresenta em sucessão contínua em cada fragmento. Durante o trecho, os primeiros tempos de cada fragmento permanecem em uníssono, porém os seus desdobramentos não obedecem a essa relação rigorosamente. Essa característica perdura por toda a Subseção 4a.

O piano apresenta características diferenciadas em relação à orquestra.

Tal como na orquestra, a escrita pianística utiliza fragmentos de escalas cromáticas, porém, esses se compõem de cinco sons. A unidade de tempo está agora subdividida em dez sons iguais. Isso perfaz a utilização de dois fragmentos por unidade de tempo, o que gera o dobro de fragmentos utilizados pela orquestra.

As duas vozes, inferior e superior do piano apresentam cada um dos fragmentos em movimento contrário, e há uma defasagem de uma pausa de semicolcheia da voz inferior em relação à superior. As vozes iniciam o trecho em registro médio e agudo dirigindo-se para o registro agudíssimo.

A voz superior do piano, assim como os primeiros violinos e violas, apresenta os fragmentos segundo a escala de tons inteiros, em direção ascendente, com amplitude intervalar de uma 9ª M (de Mi a Fá#).

Na voz inferior do piano, os fragmentos obedecem à escala ascendente de Si M, com a exclusão do Mi como tempo forte (c. 83).

Os contrabaixos subdividem a unidade de tempo em quatro pulsos iguais, e evoluem segundo o intervalo de 5ª j ascendente, reforçando a utilização da Série transposta O<sub>4</sub> (Fig. 95 anterior).

Piano e orquestra iniciam a Subseção com dinâmica *f*, e crescem continuamente até *ff* (c. 85). Nesse momento, há um crescendo súbito e vigoroso - *cresc. ancora* - que leva ao início da nova Subseção 4b.

#### ► Subseção 4b (cc. 86 – 88)

A Subseção 4b inicia com extrema energia, em *fff*, sob a indicação “*frenético*” dada pelo compositor. Conforme ilustra a Fig. 96 a seguir, o material cromático contido nos fragmentos da Subseção anterior 4a se transforma para arpejos nos violinos. Nas violas, a escala cromática apresenta-se alternada com um acorde fixo (Sol-Ré, c. 86 e Dó-Sol, cc. 87 e 88). No conjunto formado pelas violas, violoncelos e contrabaixos, a subdivisão rítmica muda para quatro pulsos iguais por unidade de tempo. O compasso 87 contém uma alteração rítmica nos segundos violinos, que, de oito passam a subdividir a unidade de

tempo em seis pulsos iguais. Os violoncelos e contrabaixos, dobrados em oitavas, apresentam a escala cromática duplicando cada uma das alturas. O conjunto orquestral evolui descendente, de Fá a Mi. Ao atingir o compasso 88, mantém-se sobre o último par de sons Fá e Mi, em dinâmica *mp* súbito que cresce vigorosamente para *ff* (c. 89).

The image shows a musical score for the third movement of the Imaginary Concerto, specifically measures 86 to 88. The score is marked 'FRENETICO' and includes staves for Violins (Vi.), Viola (Vle.), Cello (C.), Bass (B.), and Piano (P.). The piano part features a chromatic scale in the right hand and an inverted chromatic scale in the left hand. Dynamics include 'mp cresc. subito' and 'f'.

Fig. 96. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato – (cc . 86 a 88)

O piano mantém o desenho rítmico anterior, composto de fragmentos da escala cromática em movimento contrário. Assim como na orquestra, a combinação das duas vozes segue o sentido descendente, com amplitude intervalar de 9ª m (de Fá para Mi, descendente, voz superior) e Lá# para Lá (voz inferior). No compasso 88 (Fig. 96 anterior), permanece executando o último par de sons Fá-Mi, e Lá#-Lá, tal como na orquestra. Esse par de sons aparece cinco vezes sucessivas, com registro alterado uma oitava acima, na segunda metade do compasso 88. Novamente nessa Subseção, a dinâmica de conclusão é crescente.

► Subseção 4c (cc. 89 – 93)

A última subdivisão da Coda estabelece o centro Lá como principal (Fig. 97). Nos compassos 89 e 90, trabalha sobre Lá dórico e o plano sonoro é *ff* sem oscilações.

The image displays a musical score for a string quartet and piano. The top system covers measures 89 and 90. The instruments are Violins I and II, Viola (Vle.), Cello (C.), and Bass (B.), with a Piano (P.) part below. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for measures 89 and 90. The piano part features complex textures with many notes and rests. The bottom system covers measures 91 and 92. The dynamics are marked *p sub. cresc.* (piano, subito crescendo). The piano part continues with complex textures. The key signature remains one sharp (F#). The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

Fig. 97. Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato – Coda: Subseção 4c (cc. 89 a 93)

Violinos e violas apresentam-se em uníssono, executando, inicialmente, quatro notas da escala de Lá dórico – Lá, Sol, Fá#, Mi – acentuadas e intercaladas pela nota Mi. Essas notas são apresentadas dentro do desenho rítmico motor do movimento, que subdivide a unidade de tempo em oito pulsos iguais. Elas ocupam o primeiro e quinto tempos do desenho, respectivamente.

Violoncelos e contrabaixos, em uníssono, realizam a sustentação harmônica do centro principal Lá.

O piano, em registro grave, condensa a malha orquestral, isto é, na voz superior executa as quatro notas da escala de Lá dórico – Lá, Sol, Fá#, Mi – com a diferença da articulação – *legato* – e dessas notas serem intercaladas pela nota Dó. Há uma redução rítmica da apresentação dessas notas, uma vez que estão contidas no desenho motor do movimento, e são apresentadas dentro de uma única unidade temporal (chaves na Fig. 97). Na voz inferior, sustenta o centro principal Lá a duas vozes, remetendo ao acompanhamento dos violoncelos e contrabaixos.

No compasso 91, violinos e violas, dobrados em oitavas, mantêm a subdivisão rítmica anterior e passam a limitar a linha melódica para Lá-Sol, e em seguida (c. 92) para Lá-Sol#. Violoncelos e contrabaixos, em uníssono, apresentam o centro Lá e o quinto grau Mi, subdividindo a unidade de tempo em dois pulsos iguais. Ao atingir o compasso 93, o todo orquestral apresenta em uníssono a seqüência V-I (Mi – Lá).

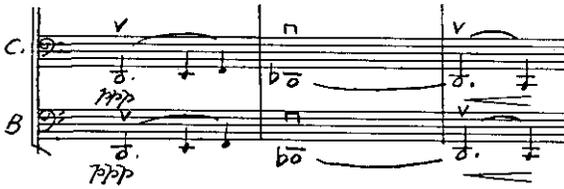
O piano segue com as duas vozes em uníssono, executando a escala cromática a partir de Lá (c. 91), em movimento ascendente, pela extensão de quatro oitavas (colchetes na Fig. 97), até atingir o centro Lá de conclusão para a obra. Cada oitava está envolvida por um *legato*, e as primeiras quatro notas recordam o início de cada Bloco das Subseções 1b, 2b e 3b anteriores (ver Fig. 70, p. 150; Fig. 77, p. 159 e Fig. 86, p. 168).

A dinâmica reduz subitamente no compasso 91 (*p* nas cordas e *mf* no piano) para crescer vigorosamente até o final (c. 93), concluindo o movimento no centro Lá, *staccato* e acentuado, *fff*, com energia máxima.

### 2.3.3. TERCEIRO MOVIMENTO: *RETRATO* – MICRO-ANÁLISE

O terceiro movimento - *Retrato* - do *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre emprega variações sobre um motivo básico como uma entre as várias técnicas composicionais utilizadas na obra. Para tanto, retoma o Motivo 6, apresentado no segundo movimento – *Motivo* – e o reexpõe em variações e transposições, conforme ilustram os Quadros 23 e 24 a seguir.

#### 1. Classificação dos Motivos Básicos

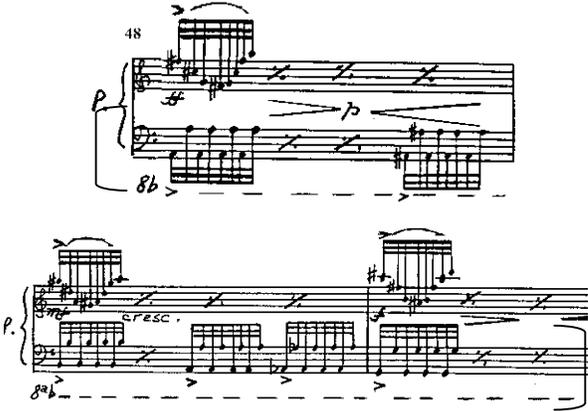
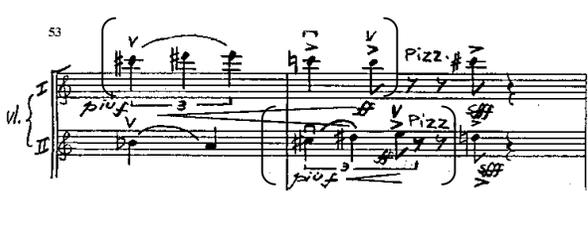
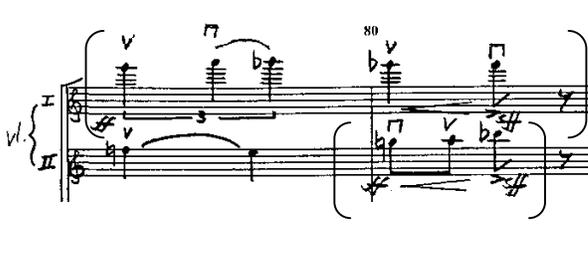
	MOTIVOS	MATERIAL
Motivo 6 c. 57 a 59 (2º Movimento: violoncelos e contrabaixos)		C

Quadro 23. Motivo Básico (original do 2º Movimento: *Motivo*) utilizado no 3º Movimento – *Retrato*

#### 1.1. Variações dos Motivos Básicos

	MOTIVOS	MATERIAL
Motivo 6.6 c. 25 a 27; 74 a 75 (violinos em cânone, dobrados em 8 <sup>as</sup> e à distância de 1/2 compasso); c. 74 a75 (oitava acima) - Transposto para Dó# - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>mp</i> ; <i>cresc. poco a poco</i> (c. 74: <i>mf</i> ; <i>cresc. poco a poco</i> )		C C <sup>3</sup>

<p>Motivo 6.7 c. 27 a 28; 76 a 77 (oitava acima) - (violinos) - Variação no registro - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>mf</i>; <i>cresc.</i> (c. 76: <i>f</i>; <i>cresc.</i>)</p>		<p>C C<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 6.8 c. 28 a 30; 77 a 79 (oitava acima) - (violinos) - Transposto para Mi - Variação rítmica: redução</p>		<p>C C<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 6.9 c. 29 a 30; 78 a 79 (oitava acima) - (violinos) - Transposto para Fá# - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>f</i>; (c. 78: <i>piu f</i>; <i>cresc.</i>)</p>		<p>C C<sup>3</sup></p>
<p>Motivo 6.10 c. 30 a 31 (violinos) - Transposto para Sol - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>piu f cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.11 c. 31 a 32 (violinos) - Transposto para Lá - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>ff cresc.</i></p>		<p>C</p>
<p>Motivo 6.12 c. 48 a 49 (violinos) - Transposto para Fá# - Variação rítmica: redução - Dinâmica: <i>mp cantabile</i>, <i>cresc. poco a poco</i></p>		<p>C<sup>2</sup></p>

<p>Motivo 6.13 c. 48 a 50 (piano: voz inferior)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Variação intervalar</li> </ul>		C <sup>2</sup>
<p>Motivo 6.14 c. 50 a 51 (violinos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto para Sol</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica: <i>mf</i></li> </ul>		C <sup>2</sup>
<p>Motivo 6.15 c. 51 a 52 (violinos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto para Lá</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica: <i>cresc.</i></li> </ul>		C <sup>2</sup>
<p>Motivo 6.16 c. 52 a 53 (violinos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto para Si</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica: <i>f</i></li> </ul>		C <sup>2</sup>
<p>Motivo 6.17 c. 53 a 54 (violinos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto para Dó#</li> <li>- Fragmento nos Segundos Violinos</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica: <i>piu f</i> para <i>ff</i></li> </ul>		C <sup>2</sup>
<p>Motivo 6.18 c. 79 a 80 (violinos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto para Sol</li> <li>- Fragmento nos Segundos Violinos</li> <li>- Variação rítmica: redução</li> <li>- Dinâmica: <i>ff</i> para <i>sff</i></li> </ul>		C <sup>3</sup>

Quadro 24. Variações do Motivo 6 utilizadas no 3º Movimento - Retrato

#### 2.3.4. SÍNTESE

O terceiro Movimento - *Retrato* - do *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre evolui formalmente segundo as Seções: Exposição - Desenvolvimento - Reexposição - Coda (Quadros 18, 19, 20 e 21, pp. 141 e 142). Cada Seção, por sua vez, está subdividida em três Subseções, e desenvolve-se sobre quatro conjuntos de materiais: A, B, C e D.

O **material A** aparece nas Subseções 1a e 3a da Exposição e da Reexposição, respectivamente. Compreende uma série inicial de doze sons  $O_0$  (Fig. 63, p. 144), sua inversão  $I_1$  (Fig. 65, p. 145) e a série original transposta  $O_3$  (Fig. 67, p. 146), todas elas executadas conjuntamente entre piano e orquestra.

O **material B** ocorre nas três primeiras Seções - Exposição, Desenvolvimento e Reexposição - e compreende uma sucessão de Blocos de dois compassos em material cromático, conduzidos prioritariamente pelo piano, e que evoluem sobre centros diferentes. Durante o material B, a orquestra participa como acompanhamento, sustentando harmonicamente os centros principais através de *spiccatos* ou de pedais.

Para a observação do contorno estrutural das Subseções que contêm o material B (Subseções 1b, 2b e 3b), a análise segundo a técnica de Feliz Salzer se apresentou de forma bastante adequada. Os gráficos resultantes (Fig. 71, p. 151; Fig. 78, p. 160; Fig. 87, p. 163) permitiram compreender a função dos Blocos como prolongamento para um acorde específico, além de elucidar o significado desses acordes, sua qualidade contrapontística e sua participação na combinação dos movimentos *expansão x direção*. Cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde determinado. Em cada Bloco, o material cromático da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica; o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada através do desenho motor do movimento. A ênfase então, está na *expansão* mais do que na *direção*, uma vez que o prolongamento de um acorde único freia o impulso em atingir um novo objetivo estrutural. Da inter-relação dessas Subseções com as precedentes e subseqüentes, observa-se a qualidade contrapontística inerente aos acordes formados pelos Blocos, o que confere a idéia de *direção* para as Subseções durante a execução do material B.

O **material C** ocorre também nas três primeiras Seções - Exposição, Desenvolvimento e Reexposição - e caracteriza-se pela combinação de vários elementos simultaneamente, entre o conjunto piano e orquestra. O Motivo 6, original do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121), reaparece nos violinos dobrados em oitavas e em cânone a duas vozes. São apresentadas variações rítmicas e transposições desse Motivo, em movimento ascendente e sobrepostas às escalas pentatônica e cromática. No piano, o material C se caracteriza por uma sucessão de conjuntos melódicos construídos a partir de intervalos de 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> (Fig. 73, p. 153; Fig. 81, p. 162; Fig. 91, p. 172), que evoluem sobre o desenho rítmico motor do movimento, segundo a escala pentatônica.

Na **Subseção 2c** há um diferencial importante, quando as violas, os violoncelos e os contrabaixos passam a compor um cânone dobrados em oitavas, sobre a série  $O_0$  em 5<sup>as</sup> j ascendentes, utilizada no segundo movimento – *Motivo* (ver Fig. 41, p. 106). No caso, trata-se da série  $O_6$  (Fig. 80, p. 162). Na Subseção 3c, essa série aparece somente nas violas (Fig. 89, p. 171).

A utilização no terceiro movimento do Motivo Básico 6 (material C, Quadro 12, p. 121 e Quadro 23, p. 180) e da série de 5<sup>as</sup> ascendentes (materiais  $C^2$ ,  $C^3$  e D; Fig. 41, p. 106) faz emergir a idéia da forma cíclica<sup>75</sup> de composição, uma vez que esses elementos são utilizados no segundo movimento. Mesmo a construção em Blocos contida no material B e a utilização da técnica motívica de composição recordam características do primeiro movimento – *Desenho*. Esse procedimento destaca a preocupação do compositor em estabelecer um elo consciente entre os movimentos constituintes da obra.

Para a melhor compreensão do material utilizado e da organização formal do terceiro movimento, foram construídos os gráficos das Figuras 98 e 99 (pp. 186 e 187).

---

<sup>75</sup> *Forma Cíclica* é a expressão aplicada ao procedimento de composição musical que, a partir de um tema dito gerador ou tema cíclico, consiste em repetir periodicamente um ou vários elementos desse tema nos diferentes movimentos da obra, a fim de reforçar a unidade estrutural da mesma. Deve-se a expressão *Forma Cíclica* a Vincent d'Indy, que apontou Beethoven como o criador do procedimento e considerava César Franck como seu primeiro utilizador consciente. SOLEIL, Jean-Jacques, LELONG, Guy. *As Obras-Primas da Música*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 245.

Para a geração dos mesmos, foram utilizados os elementos característicos de cada Subseção: a série de doze sons contida no material A; os gráficos obtidos através da técnica de análise de Felix Salzer representantes do material B; o material motivico, serial e escalas presentes no material C; e escalas e série de 5<sup>as</sup> presentes no material D.

Desses gráficos observa-se facilmente a constante subdivisão em três partes para cada Seção: Exposição, Desenvolvimento, Reexposição (Fig. 98) e Coda (Fig. 99). Também, nas três primeiras Seções, nota-se certo rigor (exceção: Subseção 2a) com relação à seqüência de apresentação dos materiais envolvidos: A, B e C.

O terceiro movimento utiliza novos materiais sobrepostos ou em sucessão a outros apresentados nos movimentos anteriores. É uma reunião de idéias variadas, provenientes de linguagens de composição diferentes, porém utilizadas em perfeita combinação pelo conjunto piano e orquestra.





1a                      1b                      1c

EXPOSIÇÃO

Séries  $O_0$ ,  $I_1$  e  $O_3$     Em Am F#m    Mot. 6 transposto+ Material cromático e Escala pentatônica

2a                      2b                      2c

DESENVOLVIMENTO

Superposição de acordes    Am Dm Gm<sup>2</sup>    Mot. 6 transposto + Série 5<sup>as</sup> + Material cromático + Escala pentatônica

3a                      3b                      3c

REEXPOSIÇÃO

Séries  $I_1$  e  $O_3$     Dm Gm C#m    Mot. 6 transposto + Série 5<sup>as</sup> + Material cromático e Escala pentatônica

Fig. 98. Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 3<sup>o</sup> Movimento: *Retrato*:  
Exposição, Desenvolvimento e Reexposição

4a

(VI. I + Violas) (VI. II + Violoncellos)

Piano

(81 – 85)

Fragmentos cromáticos sobre: Escala de tons inteiros, Série de 5<sup>as</sup> e Escala de Si M

This section shows a musical score for Violins I and II, Violoncellos, and Piano. The Violins I and II parts are marked with a '5' and play a chromatic line. The Violoncellos part is marked with a '5' and plays a chromatic line. The Piano part is marked with a '5' and plays a chromatic line. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 81-85 and the second system covering measures 86-88.

4b

Cordas

Piano

(86 – 88)

Arpejos e Fragmentos cromáticos sobre a Escala cromática

This section shows a musical score for Cords and Piano. The Cords part is marked with a '5' and plays a chromatic line. The Piano part is marked with a '5' and plays a chromatic line. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 86-88 and the second system covering measures 89-93.

4c

(89 – 93)

Centro Lá

This section shows a musical score for Piano. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 89-93 and the second system covering measures 94-98. The Piano part is marked with a '5' and plays a chromatic line.

Fig. 99. Gráfico geral – Concertante do Imaginário – 3º Movimento: Retrato: Coda

### 2.3.5. TERCEIRO MOVIMENTO: *RETRATO* – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O terceiro movimento - *Retrato* - está dividido em quatro Seções: Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Coda, as quais se subdividem segundo o Quadro 25 a seguir (ver Macro-Análise, Quadros 18, 19, 20 e 21, pp. 141 e 142):

SEÇÃO 1 - EXPOSIÇÃO			
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>1a</b> 1-17	<b>1b</b> 18-24	<b>1c</b> 25-32
SEÇÃO 2 - DESENVOLVIMENTO			
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>2a</b> 33-40	<b>2b</b> 41-47	<b>2c</b> 48-54
SEÇÃO 3 - REEXPOSIÇÃO			
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>3a</b> 54-66	<b>3b</b> 67-73	<b>3c</b> 74-80
SEÇÃO 4 - CODA			
<b>SUBSEÇÕES</b> compassos	<b>4a</b> 81-85	<b>4b</b> 86-88	<b>4c</b> 89-93

Quadro 25. Seções e Subseções formadoras do 3º Mov. – *Retrato* – do Concertante do Imaginário

O movimento inicia a Subseção 1a (cc. 1 a 17) a partir de uma série  $O_0$  de doze sons e segue com as séries  $I_1$  (invertida) e  $O_3$  (transposta) correspondentes. O conjunto piano e orquestra emerge gradativamente dos registros mais graves, com intensidade reduzida (*pp*) e mantendo esse plano sonoro até atingir o registro mais agudo (cc. 3 e 7). Nesse momento, o piano, que executa um trinado na conclusão da série, passa a se destacar da orquestra, pois apresenta uma leve ampliação da intensidade, reforçada por um acento inicial. Esse destaque se dilui rapidamente através do *diminuendo* indicado para a conclusão das séries envolvidas, concluindo-as em *ppp* (cc. 4, 8 e 15).

Lembrando que o movimento propõe uma interpretação musical para os versos de Cecília Meireles: “...contemplaram a fluida música, a orvalhada das grandes moscas de esmeralda chegando em rumoroso jorro...”, a composição exige do pianista um somatório de aspectos interpretativos fundamentais para a geração do ambiente estético desejado. O controle bem definido dos vários graus de intensidade reduzida - *mp*, *p*, *pp*, *ppp* -, o rigor rítmico, sem a presença de *rallentandos* ou *rubatos*, as articulações (apoios, acentos, ligaduras) indicadas e a manutenção do pedal por toda a série enumeram aspectos importantes para a interpretação da obra. O andamento rápido e a utilização constante do desenho motor, que subdivide a unidade temporal em oito pulsos iguais por todo o movimento, também estão de acordo com as expressões “fluida música” e “chegando em rumoroso jorro...”. A inobservância de um desses pontos interpretativos prejudica o efeito resultante geral.

Para a correta interpretação da segunda Subseção 1b (cc. 18 a 24), novamente é importante o controle gradual da dinâmica de cada Bloco. Não somente a passagem de um Bloco para outro, que envolve planos sonoros crescentes em intensidade (*pp*, *p* e *mp*), mas também a hierarquia da voz superior no piano em relação à inferior. As articulações (acentos, *staccatos*, *legatos*) envolvidas devem ser executadas com clareza, pois contribuem para a identificação de cada Bloco construtor do trecho. Da qualidade altamente cromática do material B envolvido, desaconselha-se a utilização do pedal durante essa Subseção. Também é fundamental o estudo da terminação da voz superior de cada Bloco, pois há diferenças quanto à direção do cromatismo envolvido. Esse estudo requer a seleção do dedilhado mais adequado, o qual permita a boa execução em andamento rápido.

A Subseção 1c evolui no piano através de conjuntos melódicos em movimento descendente e ascendente, que evoluem através de transposições sobre a escala pentatônica na voz superior e material cromático na voz inferior. Esses materiais estão sinalizados através dos acentos iniciais de cada compasso. Numa sucessão gradativa crescente em dinâmica, o piano mantém a dinâmica mais intensa que a orquestra, e junto com esta passa a ondular entre *diminuendos* e *crescendos* – *mf/p*, *f/mp*, *più f/mf* – até atingir o primeiro ápice em tensão do movimento, o início da Subseção 2a (c. 33), *ff*.

No compasso 33 (Subseção 2a) há uma transferência do material do piano para a orquestra (Material C<sup>1</sup>, Fig. 74, p. 154). Violinos e violas apresentam uma superposição de acordes desdobrados em movimentos paralelos e inversos, dois a dois, com uma nova subdivisão rítmica de seis pulsos iguais para a unidade de tempo, o que produz um contraste para a Seção. O piano, por sua vez, participa unicamente com a sustentação do pedal durante os oito compassos do trecho. A orquestra se dirige para o novo centro - Lá (c. 41) - e também novo ápice em tensão, em *sfff*, retomando a participação do piano, através da sucessão de Blocos (Subseção 2b).

A Subseção 2b (cc. 41 a 47) retoma, no piano, a sucessão de Blocos de dois compassos (Fig. 77, p. 159), composta por três Blocos, cada qual sobre um centro específico. Novamente, é importante o controle gradual da dinâmica de cada Bloco, a hierarquia da voz superior no piano em relação à inferior, bem como todas as articulações (acentos e *staccatos*) envolvidas. Um aspecto contrastante com relação ao Material B apresentado na Subseção 1b é a intensidade inicial - *fff* - que reduz bruscamente para *mf* (cc. 41 e 42). Há novamente uma ampliação gradativa na intensidade de cada Bloco, porém a intensidade de partida agora é *mf* (c. 42). Os Blocos evoluem de *mf* para *f* (c. 44) e *più f* (c. 46). É interessante observar que a Subseção termina com densidade máxima, e durante todo o trecho o piano se mantém em posição de destaque, com intensidades maiores em relação à orquestra.

A nova Subseção 2c, com densidade máxima, recorda a Subseção 1c, na qual o piano executa na voz superior conjuntos melódicos em movimento descendente e ascendente. Um aspecto contrastante é a evolução desses agrupamentos sobre a escala pentatônica (Fá#, Sol#, Lá# e Dó#), agora a cada compasso. Outro aspecto contrastante é o comportamento da voz inferior do piano, a qual segue a escala cromática, conservando o desenho motor do movimento e o intervalo de oitavas, porém evoluindo segundo uma variação rítmica e intervalar do Motivo 6 do segundo movimento – *Motivo* (Fig. 82, p. 162). Há também uma diferença quanto à intensidade elevada de partida para a Subseção (c. 48), *ff*, que, imediatamente se reduz para *p*. Na seqüência, não há ondulações *crescendo* / *diminuendo* na dinâmica, porém um *crescendo* contínuo – *mf* e *f* (cc. 49 e 50). Somente

após o compasso 50, o piano passa a ondular entre *diminuendos* e *crescendos* até atingir o segundo ápice em tensão do movimento (c. 54) em *sff*.

Para a Reexposição (cc. 54 a 80), devem-se observar as sugestões interpretativas abordadas anteriormente, para a execução dos Materiais A, B e C.

Quanto ao Material A (Subseção 3a, cc. 54 a 66), é essencial o controle bem definido dos vários graus de intensidade – *f*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp* –, o rigor rítmico, sem uso de *rallentandos* ou *rubatos*, as articulações (apoios, acentos e ligaduras) indicadas e a manutenção do pedal durante as séries.

Para a execução do Material B (Subseção 3b, cc. 67 a 73), é importante o controle gradual da dinâmica de cada Bloco, o realce da voz superior sobre a inferior, sem esquecer das articulações (acentos, *staccattos*, *legatos*) envolvidas. Interessante lembrar que o piano, durante o Material B, assume posição de destaque, com intensidades maiores em relação à orquestra. O estudo das várias diferenças contidas na terminação da voz superior de cada Bloco engloba a pesquisa do dedilhado mais adequado, a fim de favorecer a execução em alta velocidade.

O Material C (Subseção 3c, cc. 74 a 80), composto no piano a partir de conjuntos melódicos descendentes e ascendentes sobre a escala pentatônica na voz superior, e material cromático na voz inferior, requer a boa gradação da dinâmica. O piano apresenta dinâmica mais intensa que a orquestra, e junto com esta passa a ondular entre *diminuendos* e *crescendos* – *f/p*, *mf/mp*, *f/ff* – até atingir o terceiro ápice em tensão do movimento (c. 80), em *sff*. A Subseção 3c recorda a Subseção 2c anterior, pois os contrastes envolvidos na Subseção 2c, com relação à 1c, são mantidos, com a exceção da intensidade de partida para o trecho, *f* (c. 74).

Durante as Subseções 4a (cc. 81 a 85) e 4b (cc. 86 a 88) da Coda, a escrita pianística utiliza fragmentos de escalas cromáticas compostos de cinco sons e defasados de uma pausa de semicolcheia entre as duas linhas, superior e inferior. Para a compreensão dessa defasagem entre esses fragmentos em movimento contrário, sugere-se a execução das notas iniciais de cada grupo, que são reforçadas por um acento. O metrônomo representa ferramenta de auxílio indispensável para essa compreensão.

Após essa prática, a inserção das notas intermediárias de cada grupo ocorre naturalmente, a partir do impulso inicial dado pelo acento de cada fragmento.

A intensidade do trecho, sempre crescente, percorre as gradações *f*, *più f* (c. 83), *ff* (c. 85) e *fff* (c. 87).

A Subseção 4c final estabelece o centro Lá com plano sonoro *ff*, sem oscilações, até atingir o compasso 91, quando a dinâmica reduz subitamente (*p* nas cordas e *mf* no piano) para crescer vigorosamente até o final (c. 93), *fff*, *staccato* e acentuado.

No compasso 89 o piano apresenta textura polifônica a três vozes. Na voz superior executa as quatro notas da escala de Lá dórico – Lá, Sol, Fá#, Mi – intercaladas pela nota Dó. Sugere-se destacá-las com leve diferença de intensidade para a nota Dó. A voz inferior sustenta o centro principal Lá a duas vozes, remetendo ao acompanhamento dos violoncelos e contrabaixos.

Todos os acentos, ligaduras e *staccattos* devem ser observados para que sejam plenamente atingidos os efeitos de insistência, direcionamento, sentido de continuidade, contratempos e energia máxima desejados pelo compositor.

### 3. ENTREVISTA COM O COMPOSITOR MARLOS NOBRE

*“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. Quanto à minha linguagem, prefiro-a, se for o caso, que seja impura mas viva do que absolutamente pura e morta. Quero tornar vivas minhas visões, meus sonhos e mesmo meus pesadelos, tornando-os compreensíveis se eu mesmo acreditar que valem a pena de serem expressos e possuírem energia e emoção para tornarem melhor a vida de quem os apreenderem. Minha estética portanto seria a de comunicar esta energia.”*

*Marlos Nobre*



### 3. ENTREVISTA

Concedida pelo compositor Marlos Nobre, em sua residência, a 8 de agosto de 2006, no Rio de Janeiro.

**JB: Josely Bark**

MN: Marlos Nobre

---

**JB – Primeiramente gostaria de cumprimentá-lo pelo prêmio *Tomás Luís de Victoria* da Espanha recebido em novembro de 2005! É uma honra poder conhecê-lo pessoalmente e poder contar com esse diálogo, que será parte integrante da minha pesquisa.**

MN – Esse é um prêmio importantíssimo. É o prêmio mais importante hoje dado na área da Ibero-América, porque a cada dois anos é escolhido um compositor de toda a Ibero-América; e foi a primeira vez que foi dado por unanimidade. Sempre eu estava na final... Eu não me candidatei; não sou eu que me candidato. São instituições, inclusive mundiais, que fazem a indicação do nome, e eu sabia que estava indicado. Então o presidente do júri me telefonou e disse: “– Comunico que o Sr. ganhou o prêmio *Tomás Luís de Victoria*.” Foi realmente uma coisa! E aí realmente foi muito importante e sobretudo na área. Aqui no Brasil foi anunciado; saiu um artigo na Cultura, um bom artigo, porque foi lançado um livro e um disco meu na Espanha. Esse aqui é o livro<sup>76</sup> que foi publicado. Mas foi importantíssimo! E o concerto e a entrega do prêmio foram dia 15 de junho. O prêmio teve uma repercussão enorme. Foi a maior repercussão até hoje do premiado. Há revistas inteiras... E o livro é de um musicólogo espanhol, Tomás Marco, o qual escreveu também enciclopédias<sup>77</sup>. Eu fiquei espantado com esse livro! É um livro onde ele estuda toda a minha obra, orquestral, pianística, depois há o catálogo geral, a discografia, a bibliografia, e

---

<sup>76</sup> MARCO, Tomás. *Marlos Nobre – El sonido del realismo mágico. Premio Tomás Luis de Victoria 2005*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

<sup>77</sup> Entre as obras do mesmo autor estão:

MARCO, Tomás. *História general de la música: el siglo XX*. Madrid: Istmo, 1978.

\_\_\_\_\_. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Historia de la música occidental em el Siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2003.

também a minha biografia toda, e análise. A coisa mais importante aí é a análise que faz do meu estilo e da minha técnica. Como é compositor também, entende muito. Esse livro é espetacular! ...Então houve o concerto onde foi feita a primeira audição mundial da minha *Sonata sobre um tema de Bartok*, que também é uma obra que eu não tinha escrito totalmente e terminei toda. E foi tocada por um pianista jovem argentino, que se chama Horácio Lavandera, espetacular! Espetacular! E ele então tocou e houve críticas e também uma cópia das críticas no *El Mundo*. Realmente maravilhoso! Ocorreu na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que corresponde à Real Academia de Madri, que é o *top*. Houve um discurso de um acadêmico, o Tomás Marco fez um *laudatio* e eu respondi. Foi muito formal. Aí deram o prêmio, um troféu lindo, muito bonito; e realmente, a partir de então, na Espanha, houve uma repercussão enorme. A orquestra da Austrália está fazendo uma turnê pela Espanha e vai tocar uma obra minha para orquestra. Enfim, bom não é?

Muito bem, e aí?

**JB – Então, a minha tese...**

MN – Você está fazendo sobre o que?

**JB – Sobre o *Concertante do Imaginário*.**

MN – Ótimo! O *Concertante do Imaginário* é uma peça muito especial dentro da minha produção, porque mostra bem como eu sou independente em termos de... independência total. Fui uma espécie de pós-moderno *avant la lettre*, até o Tomás Marco fala isso<sup>78</sup>, quer dizer, na época da música de vanguarda e em outras épocas, eu nunca fui estritamente levado a seguir tendências. Essa peça, o *Concertante do Imaginário*, foi tocada em um festival no México, que eu mesmo propus, e havia uma turma de jovens compositores alunos meus, para os quais eu dou sempre *master-classes*. Eles falaram: “– Ah, isso é meio romântico! Isso não é moderno!” Então eu dei uma aula para eles, explicando o que é moderno; o que é contemporâneo. Contemporâneo para mim é a mistura hoje, a mistura de todos esses elementos. A vanguarda pura é retaguarda. Na realidade, é academicismo de vanguarda. Eu considero a vanguarda dos anos 60, até estive conversando com Krzysztof

---

<sup>78</sup> MARCO, Tomás. Op. cit., 2006. p.11.

Penderecki<sup>79</sup>, que é muito amigo meu; ele tem a mesma opinião e as obras dele também: há uma liberação daquelas coisas da vanguarda. Porque aqui no Brasil e no mundo era assim: ou você era vanguarda ou você era nacionalista, tipo o Camargo. Então, ninguém ousava sair disso. E eu sempre fui independente. Então, essa peça tem essa característica, ela é muito decisiva para isso: é uma peça que mostra aquilo que eu gosto e naquele momento. Eu não fiz outra igual, é aquela só, acabou!

**JB – A minha tese faz um estudo analítico e interpretativo do *Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas*, escrito por encomenda para a reabertura da Sala Cecília Meireles, em 1989. Cada um dos três movimentos se desenvolve a partir de versos de três poemas diferentes: *Desenho*, *Motivo* (títulos do 1º e 2º Movimentos) e *O Cavalo Morto* (poema para o 3º Movimento, com título *Retrato*). Há alguma razão especial para a escolha desses poemas e desses versos?**

MN – Em primeiro lugar, essa obra foi encomenda para a reabertura da Sala Cecília Meireles. O diretor era Henrique Morelenbaum<sup>80</sup>, regente e diretor da sala. A idéia do Henrique Morelenbaum, quando fez a encomenda, era escrever uma peça para voz, para soprano e orquestra, orquestra de cordas, usando os versos de Cecília Meireles, porque era a “Sala Cecília Meireles”. A idéia era essa. Mas, engraçado, eu perguntei: “– Você propõe isso mas, é restritivo, quer dizer, você só quer isso ou eu posso também ter idéias?” E ele respondeu: “– Ah, não! Você é livre! Pode fazer o que quiser!” Aí eu pensei um pouco...comecei a ler muito Cecília Meireles. Foi então que tomei esses pequenos versos cada um, por exemplo, aquele que dizia assim: “...cantava canções em língua antiga. E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos...” Isso para mim foi o ponto básico: “a música em seus dedos”, não em sua voz! Isso me deu um estalo, foi assim. Porque eu reajo, componho muito em base a reações intuitivas. Sou uma mistura de intuição e ciência. Mas

---

<sup>79</sup> Penderecki, Krzysztof (Debica, 23 nov 1933) Compositor polonês, alcançou fama internacional com obras como *Trenodia para as vítimas de Hiroxima*, para 52 cordas (1960), explorando os efeitos ferozmente expressivos de sonoridades novas. Em meados de 1970 ocorreu uma mudança para amplas formas sinfônicas baseadas em motivos cromáticos rudimentares. De importância crucial em sua obra é a *Paixão segundo São Lucas* (1965), com a combinação de intensa força expressiva com um estilo severo, contendo elementos arcaicos alusivos a Bach, e sua seqüência *Utrenia*, em que o cantochão ortodoxo serve como material musical, sugerindo ao mesmo tempo uma sensação de mistério. SADIE, Stanley. Op. cit. 2001, v. 19, pp. 305-309.

<sup>80</sup> Vide nota 44, p. 43.

dou muita importância à intuição. Então essa intuição me abriu assim: “havia música em seus dedos”. E “uma música antiga”! Aí, falei para Morelenbaum: “– Eu quero fazer um concerto, um concertante, para piano e orquestra de cordas, cada um dos movimentos inspirado em versos de Cecília Meireles, mas não para voz.” Ele ficou encantado: “– Ah, mas que maravilha! Que idéia! Nunca foi feito isso!” Ficou muito entusiasmado. A partir daí, eu escolhi... O primeiro verso foi esse, depois comecei a ler outros, e o segundo verso...

**JB – “...a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada...”**

MN – Então, “a canção é tudo”, tudo é canção! É como se fosse: a canção é tudo, quer dizer, a melodia é tudo. Dentro da perspectiva da criação sempre pensei que melodia e ritmo é tudo, e não elucubração. Sempre fui muito restritivo, muito contrário a trabalho de mesa, compositor que trabalha na mesa, que faz diagramas, que é no geral, a música dos anos sessenta, sessenta e cinco, sobretudo a vanguarda européia - Stockhausen, Boulez. Tinham até mesmo a vergonha de que a música soasse bem. Quanto mais desagradável, melhor. Aconteceu um caso comigo: uma obra minha, por exemplo, tocada e: “– Ah, não deve ser boa porque os músicos gostaram muito!” Então a teoria era essa: quanto mais se gostasse, a música era pior. E eu sempre lutei, eu sempre disse que NÃO, não é possível, a música não pode ser um elemento de raiva para o ouvinte. E a música contemporânea sofreu com isso porque muitos ouvintes chegaram ao ponto de dizer: “– É música contemporânea, então não vou!”

**JB – Distanciava o ouvinte do concerto.**

MN – É. Então eu tinha a minha idéia nessa obra e justamente quando li o que Cecília Meireles escreveu - “a canção é tudo” - quis fazer realmente uma canção. E de certa maneira, quando escrevi essa peça, ela também estava ligada ao momento em que conheci minha mulher, Maria Luiza. Pouco antes, então, eu estava na Alemanha, e estava também com esses versos, então improvisei em um piano um tema assim, quase um tema de amor.<sup>81</sup> É um tema de amor. Um tema amoroso!

---

<sup>81</sup> Conforme depoimento dado pela esposa do compositor, a pianista Maria Luiza Corker-Nobre, o tema do segundo movimento *Motivo* nasceu em 1979, na Alemanha. Ao caminharem por uma ruela da cidade medieval de Rotenburgo, o compositor Marlos Nobre avistou um piano em uma loja. Entrou na loja, simulou que ia ver o piano e sentou para tocar. Aí ele criou o tema dedicado a ela. Informação concedida por Maria Luiza Corker-Nobre junto à presente entrevista.

**JB – O do segundo movimento.**

MN – É, o do segundo movimento, esse Sol-Fá#-Sol-Mi, é um tema de amor. É por isso que esse concerto é dedicado a ela.

**JB – Certo.**

MN – Aí o terceiro movimento, que fala das “moscas de esmeralda”.

**JB – “...contemplaram a fluida música a orvalhada das grandes moscas de esmeralda chegando em rumoroso jorro.”**

MN – Então, aí seria essa espécie de zumbido iiiiiviiii (onomatopéias). É realmente onde toda a escritura se torna muito mais contemporânea, muito mais moderna, mas ao mesmo tempo, com caráter de tonalidade. Por exemplo, aquela parte com Ré<sup>82</sup>, bem definido, depois, Sol, então, vou delimitando a sonoridade, mas com liberdade muito grande, que é a minha maneira de tratar a matéria da música: com muita liberdade. Tanto eu posso usar a música serial como a música tonal, mas sempre misturando os elementos; muita mistura. Não é música descritiva, porém o verso me despertou a música de certa maneira. Por exemplo, a idéia das moscas, “moscas de esmeralda chegando em rumoroso jorro”, essa loucura que produz esse *moto* do piano. Tudo isso é essa idéia.

**JB – No fórum da Internet<sup>83</sup>, o Sr. afirma que quando um compositor trabalha com um texto (literário ou poético), ao escrever oratórios, óperas, cantatas, missas, canções, ele nada mais faz do que interpretar com a música os sentimentos que a literatura lhe fornece. Então é isso que ocorre no *Concertante do Imaginário* com relação aos versos de Cecília Meireles?**

MN – Exatamente. É uma simbiose. Quando trabalho com texto, se seleciono um texto, é por uma razão. É que o texto me provocou alguma idéia. Lógico... a idéia... não é que eu vá descrever, mas é uma coisa muito mais complexa. Mas o texto provoca a música.

---

<sup>82</sup> O compositor Marlos Nobre se refere aos compassos 67 a 69, que estão sobre o centro Ré, e depois, aos compassos 70 a 71, sobre o centro Sol.

<sup>83</sup> NOBRE, Marlos. *Nobre* [on-line] [acesso em 4 maio 2006]. Disponível em: <http://www.allegrobr.com>.

**JB – No caso do *Concertante do Imaginário*, os versos de Cecília Meireles representam o elemento extra-musical que age como impulso fundamental para a criação da música?**

MN – Sim, agem como impulso. A idéia de usar os versos de Cecília Meireles nessa peça foi a de que o verso provocou a música. No caso do primeiro movimento, “uma música antiga que havia em seus dedos”, existe uma coisa do barroco. Uma espécie de revisitar o barroco. O Ré menor, que eu acho sensacional em Bach, o *Concerto em Ré menor*. Maria Luiza toca muito bem o *Concerto em Ré menor*. Ela toca muito Bach, tal. Então, tudo é uma mistura de coisas. A idéia do Ré menor sempre foi muito forte para mim. E depois se expande, quer dizer, as tonalidades. A tonalidade se expande, não é tonalidade normal; não é. Não tem aquela coisa da tonalidade, que você leva para esse tom, e aí, mediante, dominante, nada que ver! Harmonicamente, ainda você pode descobrir muita coisa. Até no meu *site*<sup>84</sup>, eu falo também sobre isso, que você pode descobrir muita coisa fora do sistema tonal, do sistema atonal e do sistema serial. É uma liberdade total. O músico tem que descobrir aquilo que está mentalmente, quer dizer, você, com os anos, acumula uma tal matéria interna, uma tal riqueza, que você se torna um mundo. Então, cada vez mais eu busco em mim mesmo, não busco fora, mas em mim mesmo, as soluções, no caso harmônico. Não vou em nenhum sistema tonal, nada. Não é sistema, compreendeu? É uma mistura de ciência – uma ciência que já está dominada – que eu já dominei, e uma coisa que se chama intuição. Essa intuição, que a pessoa pode até chamar de inspiração, ela existe porque eu a provo. Quando trabalho, escrevo muito rápido. Escrevi essa peça em muito pouco tempo, em doze ou treze dias, você pode ver pelas anotações. Escrevi viajando. Estava em Brasília...

**JB – Sim, aqui atrás. O terceiro movimento foi concluído às 5 horas da manhã, no dia 13 de dezembro de 1989.**

MN – Você pode ver que escrevo as datas, você vai ver que é muito pertinho.

**JB – O segundo movimento foi concluído em Brasília, 8 de dezembro.**

MN – E vê no primeiro movimento...

**JB – E o primeiro movimento, 4 de dezembro.**

---

<sup>84</sup> NOBRE, Marlos. *Marlos Nobre* [on-line]. Op. cit. 2005.

MN – O segundo movimento escrevi em quatro dias. Depois, o outro, levei sete dias. Sete e quatro, onze...E o primeiro movimento escrevi em três dias, mais ou menos. Quando terminei esta peça, o Morelenbaum estava enlouquecido porque, como eu estava viajando muito, tinha muita coisa, terminei em cima do concerto, e eu que iria tocar.

**JB – Sim, observei as anotações na partitura ao final da obra...**

MN – Você pode ver que eu terminei o concerto no dia 13, e a estréia foi dia 15, dois dias depois que terminei a obra. Aí você pergunta: “– Mas como é possível?” Sabe o que eu fiz? Tive que pegar a minha partitura, mandei ampliar, colamos – a minha mulher me ajuda nessas coisas, o pessoal, alunos e tudo – colamos a partitura, e tive que estudar a parte de piano, porque eu não sabia. E fui eu que toquei!

**JB – Sim, está anotado aqui!**

MN – Ninguém podia tocar isso!

**JB – Porque não dava tempo! Em especial o terceiro movimento requer um pouco mais tecnicamente.**

MN – É! Ninguém podia estudar! Maria Luiza disse: “– Não posso! É loucura!” Não dava! Então toquei com o Morelenbaum regendo e foi uma loucura porque eu cheguei no ensaio... tinha acabado de montar tudo, praticamente não dormi - eram 6 horas da manhã, quando terminei, se fosse dormir não iria acordar a tempo do ensaio. O ensaio era às 10 horas da manhã. Tomei um banho e fui lá para o ensaio e fiquei estudando, lá mesmo, e os músicos foram chegando, e eu estava estudando. Foi assim!

Quer dizer, se você pensar que terminei a obra e os ensaios já tinham começado... O Henrique veio maluco: “– O ensaio já começou!” Quer dizer, dia 13, 14 e 15. Na realidade, tive um ensaio dia 14 e o ensaio geral. Dois dias! No fim anotei isso aí. Você vê o dia e a hora que acabei.

**JB – 13 de dezembro, 5 da manhã.**

MN – 5 horas da manhã. E o concerto foi dia 15... que estava marcado, não tinha outra hora... Essas coisas assim! Agora, sou capaz de fazer isso porque felizmente sou músico, quer dizer, sou pianista, toco, senão, não teria jeito. Então foi rico, foi muito bom! Saiu maravilhoso esse concerto! Ninguém acreditava! Sabe, Maria Luiza dizia: “– Como pode?

Não dá para acreditar: você não estuda, você toca?” É que eu não estudo piano. Aí, toco. E tinha a obra mentalmente.

**JB – Considerando a posição do ouvinte, é indispensável que ele tenha prévio conhecimento desses versos para uma audição mais inteligível da obra? Qual sua opinião?**

MN – Não. Inclusive quando toco, não coloco no programa. Por que não? Às vezes o ouvinte gosta de ter essas indicações, porque servem como ponto de referência, servem como informação, servem como até estímulo à audição. Mas também podem induzir o ouvinte a ficar procurando ligação entre poesia e música. Há muita gente que fica lendo, achando que fica lendo e fica ouvindo, e na realidade não é isso! Eu posso dar a informação da idéia da poesia, mas o ouvinte não precisa saber o verso para entender a música. A música, então, se torna independente do verso, ela se tornou uma entidade. Ela comunica sozinha, sem necessidade nenhuma de estar falando o que é e o que não é. A pessoa sente aquele impacto, mas não sabe o que é. Ela sente. E no caso, por exemplo do pessoal, dos técnicos, dos compositores, sobretudo a raça de compositores, que é uma raça muito especial... Então existe um pessoal que acha “– Ah, uma regressão!” Aqui mesmo no Brasil, compositores de vanguarda opinaram: “ – Ah, uma regressão de Marlos. O verdadeiro estilo de Marlos é *Mosaico, Concerto Breve.*” Puxa, mas essas obras escrevi em 1970, 1969-70! Era um período da música em que eu queria fazer uma espécie de frontal agressão ao nacionalismo brasileiro. Realmente nessa época, estava disposto a arrasar com o nacionalismo brasileiro, sobretudo Camargo, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, toda essa turma, porque era um tipo de música que não me agradava, que, para mim, já começava a fechar os caminhos da música brasileira. Os caminhos ficavam quase que...

**JB – Limitados.**

MN – Porque era sempre a mesma coisa! Camargo é um grande compositor, mas... todos aqueles *Ponteios*, tudo era *Ponteio*, e eu não agüentava mais! Estudei com ele e não suportava mais. Então a minha idéia era transgredir. Nessa época, *Concerto Breve* foi uma transgressão, e foi uma coisa de louco, que a juventude ficou enlouquecida! Isso aqui no Rio foi uma coisa de louco! Mas, você não pode transgredir continuamente, sempre. E,

aliás, transgredi a mim mesmo com o *Concertante*. O *Concertante* foi uma peça que transgrediu aquilo que o pessoal achava que eu tinha que ser. Porque achavam que eu era a vanguarda. Não, não: eu sou o que sou! Então, nesse ponto me lembrei de uma frase que me impressionou de Picasso, e que eu sigo. Picasso disse assim: “– Eu também sei desenhar!” Aí eu falo também: “– Eu também sei fazer belas melodias!” É verdade! Porque o compositor que não é capaz de fazer uma melodia bonita, uma bela melodia, tem um lado fraco e, a maioria dos compositores da atualidade, no Brasil e no mundo, é incapaz de escrever uma bela melodia, uma melodia! São incapazes. Não é que não queiram, eles não podem! Isso é ruim, porque você tem que ter a dimensão... Então, é estranho. Também não é que quis fazer aquilo de propósito, para criar, que eu quis criar. Ela veio!

Outra coisa muito interessante aqui: não pensei muito para escrever o *Concertante*. Fui para o piano e a peça saiu, tocou. E até fiquei pensando: “– Mas será que isso aí... é de alguém?” Fiquei assustado com isso. Porque você tem essa preocupação. Aí eu disse: “– Mas por que não?” Então assumi, tive a coragem de assumir! E neste ano de 1989, felizmente, nesse período, a música já estava mudando no mundo inteiro. O próprio Penderecki, os grandes nomes da música... O Penderecki, por exemplo, saiu daquele período mais da vanguarda e começou a compor sinfonias, a *Sinfonia de Natal*... Eu conversei muito com ele, sou muito amigo dele. E ele sofreu muito com isso, o chamado patrulhamento da vanguarda ideológica. Dizia o seguinte: “– Você tem que ser isso, e se você não faz isso, é patrulado.” É patrulado por quem? Pelos festivais, pela corriola, aí começam a falar, porque falam... todo mundo fala muito. Até mesmo saiu uma entrevista na Bravo, de um rapaz, um compositor brasileiro que falou: “– É... a obra do Marlos importante é a obra quando ele tinha 25 anos, a obra de vanguarda.” Tudo bem, é a opinião dele... Só que é muito pouco para mim! Então eu sou múltiplo. Não sou um só, sou muitos.

**JB – O *Concertante do Imaginário* inicia a quinta fase de sua produção em 1989, com a utilização de estruturas formais mais amplas e uma combinação entre elementos da música ocidental tonal e contemporânea. Hoje se observa que os compositores não estão mais tão preocupados com a busca pelo novo a qualquer preço, mas sim com a comunicabilidade da obra. Há o emprego de uma diversidade de propostas, uma**

**multiplicidade de materiais, uma mistura de tudo. O *Concertante do Imaginário* demarca o início dessa nova mentalidade na sua produção?**

MN – É, na realidade, essa classificação em períodos é mais por uma questão de organização, porque eles são muito entremeados. Por exemplo, no mesmo período que escrevi *In Memoriam* para orquestra, 1976, 1977, por aí, que é uma obra orquestral muito avançada, ao mesmo tempo escrevi peças como a *Sonata sobre um tema de Bartok* ou o próprio *Ciclo Nordestino*. De qualquer maneira, no geral, fui me aproximando de uma libertação muito grande de qualquer tipo de restrição à música. Para mim a música é uma espécie de magma, um grande magma, imenso, onde cada compositor é um mundo. Cada compositor é um mundo. Ele é o resultado das experiências que acumulou ao longo da vida, desde criança até... Quanto mais experiências tiver, quanto mais múltiplo for, mais possibilidades terá de ter uma obra múltipla, é lógico. O compositor que trabalha somente dentro de uma linha, e fica o tempo todo fazendo, por exemplo, música eletrônica, eletroacústica, quando é para compor uma obra para orquestra, fica completamente cerceado. Ou então, o compositor de vanguarda que é criado no Conservatório de Paris, dentro daquela linha de Boulez, o compositor francês. Ele é incapaz de pensar em outra solução para a música, que não sejam nonas, sétimas e segundas! Para ele só existem esses intervalos! Ele tem medo da consonância. Ele tem horror! É exatamente como o *diabulus* em música, o trítone na Idade Média. A noção daquilo é proibido! E eu sempre digo: por que é proibido, a quinta, a terça, a sexta? Proibida por quê? Por que ela não choca? Ela pode chocar tanto quanto. Isso é ridículo! Você não pode eliminar da música os intervalos. E é isso que a vanguarda fez do ponto de vista técnico, não estético. Eliminaram! Eliminaram outra coisa que é importantíssima da música, que é um dado essencial do homem, que vai desde o nascimento até a morte: a repetição. A repetição é tão fundamental, que o bebê tem necessidade de repetir dez vezes a mesma coisa para absorver, para aprender. Repetir é uma necessidade humana. Ora, a repetição pura é uma tolice estética. Mas, a repetição com variação é o grande desenvolvimento da música, e aí nós vamos a Bach, a Beethoven, a Pachelbel, a Mozart, a Haydn, a todo mundo! Todo mundo repete! Mas repete com consciência. Mozart nunca repete igual a mesma idéia. E eu aprendi muito com Mozart, muito! Com os quartetos de Mozart, as sinfonias e os concertos. Por

exemplo, a *Sinfonia Júpiter*. Se você tomar aquele movimento final, se você pensar naquele contraponto, você ouve uma vez, analisa a partitura, e depois tenta escrever. Você não consegue! Porque a imaginação está acima da técnica. Então é uma coisa absurdamente impressionante a maneira como a cabeça age. O cérebro humano pode encontrar soluções que são justamente essas soluções individuais, que vêm daquilo que eu digo, acúmulo de experiência. Então, a minha música, esse período que estou agora, que foi com o *Concertante*, digamos, que inaugurei, porque eu mandei brasa mesmo, é a liberdade total da minha criação. Eu não ouço ninguém! Não quero saber! Nem penso em comunicar. A comunicação vem naturalmente. Mas não penso, não escrevo pensando: “ – Ah, isso aqui vai agradar?” Não interessa! Fiz o *Concertante* pensando na obra. Eu não penso em agradar. Tanto assim, que eu agrado a alguns e a alguns, não agrado. O pessoal que é da música mais contemporânea não gosta, torce o nariz. No entanto, acho que um dos dados fundamentais do compositor hoje é que ele não pode esquecer que faz parte de uma tríade: compositor, intérprete e público. Nós somos isso! Um compositor necessita de um intérprete, a não ser o da música eletroacústica, aí não há intérprete, mas há compositor e público. Mas, tirando a música eletroacústica, você tem um único compositor que necessita de um intérprete, alguém que toque a sua obra. Pode ser ele mesmo, mas alguém tem que tocar. Porque a obra no papel não existe! E terceiro: o público. Sem o público a música é letra morta! Aí, quem me chamou a atenção para isso foi Rubinstein, Arthur Rubinstein. Eu fiz uma peça para ele, que tocou em Paris, e falou para mim: “ – Sua música... ela tem uma força que é a de não ser artificial. A música que as pessoas fazem hoje para piano, dos seus colegas, é insuportável porque ela é muito artificial! Toda música artificial está destinada à gaveta!” Ele falou assim, e realmente para mim foi uma lição. Fiz o *Tango* em homenagem a ele, e toquei para ele. Rubinstein ficou fascinado! Falou: “ – Você tem música! A sua música... ela flui. Puxa, mas que coisa! Eu descobri um compositor!” No livro *My young years*<sup>85</sup> ele cita meu nome! Descobri outro dia isso. Então, ele me deu essa lição formidável. E outro foi Yehudi Menuhin, com quem também tive contato. Ele falou para mim: “ – A música é: precisa primeiro agradar o intérprete. Depois, agradar o público. Não tem saída!” Mozart escrevia para agradar. Mozart escrevia não só para agradar, mas para atender ao

---

<sup>85</sup> RUBINSTEIN, Arthur. *My young years*. London: Jonathan Cape, 1st. ed., 1973.

gosto do público de Viena. Não era nem o público marginal, imaginário. Era o público de Viena, aquele público difícil, que quando não gostava de uma coisa chegava ao ponto de, aconteceu isso em um concerto dele, tirar o Rondó e trocar por outro. Porque era muito sério, falaram. Era muito sério para o gosto de Viena. Você vê, um gênio... Então, isso é uma lição de humildade. Nós dependemos. Não é que eu pense: “ – Ah, vou agradar!” É que há uma dependência total. É uma linhagem. Como posso fazer uma obra que o intérprete não suporte? O indivíduo vai tocar uma peça para piano e fica assim: “ – Ah, mas, puxa, que desagradável... vou tocar isso!” E é o que acontece! Ou o músico de orquestra... A orquestra começa a tocar uma obra e: bi, bó, bi, bó... Tem uma hora que não é possível! Não é possível! Assim há rios, oceanos de música produzida no mundo e onde está tudo isso hoje? Nas... aquilo que o Rubinstein diz, nas caves das editoras ou nos porões ocultos, está *in memoriam*. Quanta música já foi escrita nesse mundo! Você já imaginou? Só em uma rua em Colônia há mais de 200 compositores, todos fazendo a mesma coisa: bi, bó, pá, pá, pá! E isto aí tem uma execução, porque a primeira audição mundial todo mundo tem; mas agora, a segunda audição mundial, a décima, e a centésima execução é que eu quero. Eu não quero a primeira! A primeira, tudo bem! Eu quero a centésima, entendeu? Se eu contar quantas vezes esse Concerto foi tocado; Mozart, um concerto dele, se eu for contar, não há nem papel! É muita coisa! Então, aos meus alunos eu digo: “ – A realidade é: vocês têm que pensar que a música é comunicação direta, é uma energia que o compositor cria, e essa energia tem que ser positiva e estabelecer um laço. E esse laço é fundamental!”

**JB – No fórum da Internet<sup>86</sup>, o Sr. explica sobre o seu processo de composição atual, o qual envolve a *improvisação mental*, ou seja, após horas de improvisação ao piano para obter idéias, na hora de compor, cria mentalmente. Isso é para impedir que a criação seja levada pelas “manias ou macetes” das mãos ao piano, o que pode levar o compositor a se envolver em uma série de clichês que limitam a criação mental. Esse processo da improvisação mental foi empregado no *Concertante do Imaginário*?**

MN – Foi. Eu escrevi o *Concertante do Imaginário* em Brasília. Nós tínhamos uma casa em Brasília, e havia um quartinho com ar condicionado. Como eu não tinha piano em

---

<sup>86</sup> NOBRE, Marlos. *Nobre* [on-line] .Op. cit. 2006.

Brasília e tinha acabado de comprar um sintetizador Yamaha, o lançamento da época, em 89, coloquei o Yamaha lá. Então, me encerrei no quarto. Improvisei mentalmente. Eu improvisei, depois largo e saio de casa. Faço isso: eu saio, vou andar. No caso de Brasília, fui andar pelo Lago. Tudo mentalmente. Quando eu volto, sento e escrevo. Aí começo a escrever. Depois que começo a escrever, é uma coisa compulsiva. Para você ter uma idéia, vou pegar uma partitura. Esse aqui é o *IV Ciclo Nordestino*. São 56 páginas. Um copista para copiar isso à mão vai levar um mês e pouco. E, como você vê, escrevi aqui as datas também. Enfim, cada uma levou quatro dias, mais ou menos. Quatro dias. Esse original escrevi mentalmente, ali, naquela mesa. Agora, quando escrevo, já estou tão seguro, que quase não corrijo. Quando termino, vou ao piano e toco para ver como está. Aí vejo se tem alguma coisa... aí mudo uma coisinha... porque às vezes, como tenho a mão muito grande, então corrijo para não tornar tão complicado para o pianista. Mudo alguma coisa técnica, só nessa análise instrumental. Mas a concepção mental da obra é toda feita na cabeça, fora do instrumento, e de uma rapidez muito grande. Escrevo muito rápido. Então, por isso não uso computador, porque o computador para mim é... você tem que estar escolhendo a nota, digitando lá. Não uso. Por exemplo, esse *Caboclinho*, acabei dia 22. Depois, esse aqui... 2 de agosto, mas terminei esse aqui primeiro, fiz *Maracatu* antes. Também escrevo em ordem diferente. Esse *Maracatu* aqui, foi dia 5 de agosto. Esse aqui foi dia 2 de agosto... Ah, esse aqui é o *Ponteado*. *Maracatu* foi antes, olha...

**JB – 27 de julho.**

MN – O outro foi 22. Então foi em 5 dias. Depois 2 de agosto, e depois esse aqui, 5 de agosto. 2 e 5 de agosto, três dias. E o *Frevo*, fiz somente uma revisão, pois já estava escrito. O trabalho mental faz com que eu escreva com grande rapidez. É isso que digo para os rapazes compositores, que eles devem procurar escrever mentalmente. Porque ficar assim, como eu digo, catando milho no piano, cada compasso, aí vai escreve, você leva muito... vai levar um ano! Então essa concepção mental da obra é que faz com que você tenha aquilo que eu chamo, a continuidade da obra, a forma. Formalmente, a continuidade que serve de esteio para a criação.

**JB – Como a tese apresenta um estudo analítico de uma de suas obras, o que significa, na sua opinião, *analisar* uma música?**

MN – É interessante, às vezes eu acho muita graça (risos) porque é assim...é muito engraçado...houve uma pessoa que fez uma análise sobre uma obra minha, *In Memoriam*, e achei muito engraçado, porque ele descobriu coisas que eu nunca pensei, nunca! E claro, acontece isso. Um aspecto interessante é que se o compositor for pensar dentro da perspectiva da análise, por exemplo, Schenker ou qualquer outro, ele não escreve uma nota. O compositor tem uma lógica interna, uma estruturação de lógica interna tal, que já consegue criar as estruturas de maneiras extremamente claras, coerentes, que depois podem ser analisadas, analisáveis, mas que ele não pensou assim. Por exemplo, isso aqui<sup>87</sup>. Posso fazer depois uma análise disso, mas quando faço análise, eu me distancio do criador. Também agora não poderia escrever, porque acabei ontem. Estou muito envolvido. Mas, quando eu me distancio - já fiz análises de obras minhas - em geral, são análises mais objetivas, sem coisas muito minuciosas. Porque já li análises assim: “- Ah, porque usou aqui o intervalo de 2<sup>a</sup> e de... na página tal, o mesmo intervalo.” Começa a criar uma teoria que não existe. Por exemplo, essa pessoa que fez sobre *In Memoriam* achou que eu tinha me inspirado na *In memoriam Dylan Thomas* de Stravinsky, e se há uma obra que eu não conheço de Stravinsky é essa; nunca ouvi. Então ocorrem umas coisas assim, engraçadas. Agora, análise é sempre interessante. Acho análise interessante no sentido de abrir, tanto para o ouvinte quanto para o estudante, a possibilidade de aprofundar em certas coisas da música. É interessante: a forma da obra, como a forma é feita, como os temas são tratados... Agora, se Beethoven tivesse pensado, aliás Tomás Marco fala isso, se Beethoven tivesse pensado na análise de suas sonatas, não teria escrito nenhuma. Ele fala isso aqui, é muito engraçado: “- Se Beethoven tivesse tido que pensar especialmente para cada uma de suas sonatas o que a análise, por exemplo, de Schenker, explicita, não teria tido tempo de compor nem a metade delas.”<sup>88</sup> É muito interessante, justamente ele fala isso a respeito da análise. Se o compositor for pensar nisso ao escrever, nessas conexões objetivas, não

---

<sup>87</sup> O compositor se refere à partitura do *IV Ciclo Nordestino* que acabara de compor.

<sup>88</sup> “Si Beethoven hubiera tenido que pensar expresamente para cada una de sus sonatas lo que el análisis, por ejemplo, de Schenker explicita, no le hubiera dado tiempo de componer ni la mitad de las que nos legó...” MARCO, Tomás. Op. cit. 2006, p. 9.

escreve. Por isso o compositor é um criador. É um criador de imaginação. É um criador daquilo que é um pouco inefável, quer dizer, o pensamento musical. O pensamento musical é uma massa, que você organiza. É muito específico. O compositor organiza algo que não é explícito. O som você não mede, é algo abstrato. Quer dizer, quando faço uma obra, a obra aqui ela não existe, só existe quando for tocada, for gravada. Depois então, vai para a orquestra. Naquele momento ela existe, mas até ali não. A concepção teórica da peça o compositor nunca tem. Ele tem uma concepção criativa, é diferente. A teoria vem depois, para explicar aquilo que foi feito. É como a harmonia. A harmonia existia, depois vieram os tratados de harmonia, vieram sempre depois. Na época de Mozart, Beethoven, nem existiam tratados de composição! Por exemplo, existem análises das sinfonias de Mozart, que são uma loucura! Mas Mozart nunca pensou nisso! Ele é um criador. Entendeu o que eu penso? Eu penso isso. Eu não faço pouco caso, não. Acho que análise é uma rama, digamos assim. Tanto é assim que nos Estados Unidos é levado muito a sério. Lá, a teoria da música não é assim como a gente pensa aqui. Por exemplo, em Yale nós achávamos muita graça, porque eu estava lá como professor de composição e havia os teóricos que faziam estudos e ensaios impressionantes. Eu fiquei impressionado: “– Como é que vocês conseguem tirar tanto de uma coisa que não precisa...” Eu não entendo por quê. Mas é a função deles. A função deles é criar uma teoria sobre a obra de arte. E geralmente, nem sempre é a teoria certa. Pode ser uma das teorias.

**JB – Existem musicólogos que afirmam que análise e composição representam extremos de um mesmo movimento, ou seja, ao criar existe um processo de *síntese*, e ao analisar um processo de *desconstrução*. Qual a sua opinião?**

MN – Quando a análise é assim: o compositor, no compasso tal usa assim, aí ele faz tal intervalo, e depois a forma é essa... ela só descreve; só descreve aquilo que está ali. É mais uma descrição. Acho que a análise é mais importante para o compositor – e eu fiz muita análise de obras importantes para mim – mas essas análises que fiz são diferentes. Procuo nas obras aquilo que mais me interessa como soluções. Analisei muitas obras e teorias de compositores como Webern, Stravinsky, Bartók, Prokofiev. Mas é uma análise diferente. Análise criativa. Por exemplo, em uma obra, vejo para onde o compositor vai, o labirinto

do compositor. Procuo descobrir o caminho. Tanto é assim, que há certos temas deles que me servem de estímulo, e é por isso que, por exemplo, eu fiz um Bartók. Tomando o *Concerto para Orquestra* de Bartók, o tema executado pelo trombone inicialmente só anuncia. Faz uma fanfarra. Depois vai em frente. Esse tema ele esquece depois. Esse tema me impressionou tanto que, analisando a obra, observei que o tema insere naquele momento uma espécie de corpo. Esse tema me provocou uma obra, a *Sonata sobre um tema de Bartók*, para piano. Analiso muito assim. Coisas que me dão uma espécie de estímulo mental. Elas abrem caminho para mim. Assim, o compositor vai por esse caminho, mas eu iria por outro. Ele criou isso aqui, mas aí, nesse momento eu iria para cá. Aí eu iria para cá, para lá...O que o levou a fazer isso? Aí procuro ver o que o levou, mas vejo outras soluções. Sempre foi assim comigo.

**JB – Através da análise que realizei, passei a sugerir aspectos relevantes com relação à interpretação pianística. A interpretação de uma obra qualquer pode se ver comprometida e ser assim considerada “incorreta” ou “imperfeita”, em razão da ausência de uma análise mais competente (fundamentada, rigorosa e detalhada) por parte do intérprete? Isso é comum em nossa realidade?**

MN – Acho que, em primeiro lugar: é muito importante que o intérprete tenha uma visão mais teórica da música, que ele se insira, que veja sobretudo o mecanismo como a obra se desenvolve, se é dentro de um estilo de sonata, se é num estilo mais livre, porque a sua execução será influenciada um pouco para esclarecer esses fatos. Por exemplo, a obra, toda a obra tem que ter uma continuidade no tempo, uma lógica, e o intérprete precisa descobrir. Precisa se identificar com a obra, com a lógica e com a coerência, porque depois vai recriar a obra. O intérprete é muito importante. Absorve a obra, torna a obra quase dele próprio e então, recria aquilo de acordo com o que pensa que o compositor quis. É muito interessante, porque o compositor dá a obra, o papel. Mas o intérprete é que vai dar vida. Se não tiver um conhecimento maior de toda a estrutura, ele toca. Mas, e daí, não é? É por isso que há execuções que são primárias, frias, até mesmo de grandes intérpretes. Mas, quando o intérprete tem esse conhecimento teórico, é muito importante. Agora, por outro lado, existem intérpretes que não têm muito conhecimento teórico, mas têm intuição. Há casos

muito interessantes, de gente musicalmente ignorante, que eu já conheci, gente intelectualmente boçal, que toca uma obra e realiza de uma maneira bastante satisfatória. Mas, como pode? É uma coisa estranha, porque a peça é tocada por alguém musicalmente limitado e, nesse momento, ela se transforma. E realmente, conheci pessoas assim, que têm uma intuição da obra enorme, mas não sabem analisar detalhadamente. Não necessitam. Elas têm aquilo que eu chamo intuição do intérprete. A intuição do intérprete é uma coisa necessária, é uma coisa tremenda. É também uma intuição trabalhada, porque não nasce do nada, pois o intérprete vai trabalhando diversas obras de diversos estilos. Mas há intérpretes assim, que têm um diferencial, que você não precisa falar muito, o indivíduo entende o que você está fazendo, e se você perguntar teoricamente, ele não sabe nada. Então, há esses dois lados. O ideal é quando juntam-se as duas coisas: conhecimento com intuição. Aí você tem um gênio de intérprete, tipo Rubinstein, Horowitz, Heifetz... grandes intérpretes como Peter Gorski, Yehudi Menuhin, hoje Paul Lino, esses grandes intérpretes que têm uma visão técnica total, domínio técnico e a visão da obra. Quando se juntam as duas coisas é que é... importante!

**JB – Em geral, nos trabalhos acadêmicos atuais, a relação entre análise e performance é unidirecional, ou seja, busca-se, através da análise, expor relações estruturais e elementos composicionais relevantes com fins de se alcançar uma performance mais consciente e mais adequada às intenções do compositor. Na sua opinião, essa relação poderia atuar também em sentido oposto, da performance vir a auxiliar a análise?**

MN – É como eu digo, são as duas coisas. O excesso teórico pode cortar essa coisa que é especial no intérprete, que é a intuição maravilhosa. E o compositor sempre está procurando isso. Esse rapaz, por exemplo, que tocou a primeira audição mundial da minha *Sonata sobre um tema de Bartók*, é um caso típico. É uma peça que tem 25 ou 26 minutos, uma peça imensa. Não é uma sonata simples. Extremamente complicada e ao mesmo tempo, muito comunicativa. Mas, tecnicamente não é fácil. Estava manuscrito. E ele é jovem, tem 21 anos. Mas tem aquela coisa de intérprete, aquele toque da genialidade do intérprete. Eu não precisei dizer nada para ele, aliás, só disse uma coisa para melhorar um pouco... um pouco. O resto ele compreendeu muito bem. Não me conhecia, nunca tinha

tocado nada meu. Pelo que estava escrito e pelo tempo que ele levou para aprender, não dava para fazer análise nenhuma. Na realidade, estudou a obra, se identificou com a obra, o que é uma coisa importante. Recriou a peça de uma maneira que fiquei absurdamente espantado, porque foi exatamente o que eu queria. Agora, por outro lado, exatamente o que eu escrevi! Porque você sabe que sou muito minucioso no que escrevo! Chego ao absurdo de escrever os detalhes mínimos de tudo: andamento e problemas de dinâmica, crescendo, decrescendo, quando é piano, quando não é piano, indico tudo; sou muito rigoroso. O executante só tem que tocar o que está ali. Mas também se o intérprete ficar muito só tocando o que está ali, vai ficar preso a um esquema lançado pelo compositor. Aliás, todo o compositor coloca sugestões, mas há o momento em que ele, o intérprete tem que ter a genialidade, a capacidade de absorver aquilo e de recriar. Como falei anteriormente, esse rapaz, não teria tempo de analisar esta peça. Não teria tempo útil, porque aprendeu em dez dias. Não daria... estudou dez, doze horas por dia. Ora, a intuição dele no momento de realizar foi tão grande que mostrou capacidade para interpretar todas as intenções da obra. Toda a dimensão. Foi impressionante! Intuitivamente tudo! Acho que este tipo de intérprete pode sim ajudar o teórico, porque o teórico precisa saber da intuição do intérprete. E uma das coisas que eu discutia muito e discuto com os teóricos é essa história da teoria da interpretação. Ela não pode esquecer nunca deste momento que se chama o lado intuitivo do intérprete, essa chama esquisita, compreendeu? Por que um garoto de 8 anos é capaz, às vezes, de tocar de uma maneira impressionante uma obra? Por quê? Existem garotos que não têm o menor conhecimento de música assim, muito profundo, e são capazes de realizar perfeitamente uma obra. São os chamados precoces... Então, há uma coisa em música que não se pode esquecer: a música não é só ciência, nem é uma coisa assim, que você possa aprender e ser músico, aprender e ser compositor. É como digo sempre: você pode querer, estudar, muita gente estuda. Agora, o compositor é um mistério. O verdadeiro compositor! Claro que existem muitos compositores por aí... Mas, para criar uma obra, que seja uma obra íntegra, com toda a sua força, que seja realizada nos mínimos detalhes e que ao mesmo tempo, seja uma obra compacta... Porque a obra é uma espécie de cristalização de uma idéia mental no tempo. Na imaginação, é como se pegasse o tempo e se arrancasse do tempo algo e você cristalizasse esse algo aqui. O tempo continua, mas houve alguma coisa

que você tirou do tempo e cristalizou aqui. Uma espécie de uma bola. Essa bola que se chama a obra. Todas as grandes obras de música foram criadas assim, saíram do tempo. O compositor arranca aquilo e cria o que você quiser, eternidade... Mas acontece que aquilo ali é uma espécie de pequena amostra do universo. Cada obra é uma coisa assim. Para mim é assim. Então, isso não se ensina. Agora, uma coisa: não sou contra a teoria, a análise e tudo isso. Acho que é importante essa dualidade, levando em conta que nem todo mundo é gênio. Você também não pode pensar que o compositor, todo mundo tem que ser gênio. Não pode! Não pode pensar por exemplo, que todo o intérprete tem que ser gênio. Também não é o caso! Tem que ter isso também em mente: as gradações. Existem intérpretes que não são espetaculares, mas que são bons. Então está ótimo, cumprem a função.

**JB – Então, falando um pouco sobre a tese. São duas partes, na *Parte I* focalizo o compositor, dados biográficos e um pouco sobre a música para piano. Na *Parte II* focalizo o *Concertante do Imaginário*: um item 1 com considerações iniciais para a análise – termos utilizados – e o item 2, a análise da obra em si. Para cada um dos três movimentos, há três níveis de análise: macro-análise, média e micro-análise. Na macro-análise se observa a forma, as várias seções de cada movimento, materiais utilizados, o que difere uma seção da outra. Na média análise, um estudo mais detalhado sobre essas seções. E na micro-análise, no caso, como existe a utilização de motivos, pequenas células que variam e são transpostas, sofrem variações, então há um estudo dessas células e como elas sofrem essas variações. Desses três níveis se obtém uma síntese, e a partir disso, sugestões para a interpretação ao piano.**

Com relação ao primeiro movimento há quatro seções, com uso intenso do intervalo de 2<sup>a</sup>. Esse intervalo dá origem a dois materiais diferentes: um primeiro motivo (Motivo 1, cc. 2 e 3, nos violinos) – Material A - e o segundo material - Material B – (Motivo 1.4, cc. 10, piano), em Ré, com um desenho rítmico motor para o movimento. Nessa primeira Seção – Seção 1 – a orquestra, nos nove primeiros compassos, apresenta esse material A, depois entra o piano, com o material B, e a orquestra faz a sustentação harmônica desse material do piano. Depois, na segunda Seção, a partir do compasso 26, a orquestra faz variações do Motivo 1 e o Motivo 2

(ostinato nos violoncelos e contrabaixos). O piano executa pequenas intervenções sobre o centro Sol...

MN – Certo.

**JB – ... e a variação harmônica do Motivo 1 nos compassos 39 a 41, onde existe uma breve troca de materiais. O material que estava na orquestra, e que vinha desde o início, passa para o piano nesse trecho.**

MN – Certo.

**JB – Na segunda Subseção – Subseção 2b – reaparece o Material B, e o material A acontece juntamente com o Material B (cc. 56), quando A está paralelamente ao B.**

MN – É, exatamente.

**JB – Então começa a haver uma superposição, ou seja, um cruzamento desses materiais, que vai se intensificando cada vez mais. Então, na terceira Seção – Seção 3a (cc. 64) – o piano faz o Motivo 1 cruzado...**

MN – É, que estava na orquestra.

**JB – E a orquestra vem com o acompanhamento nos baixos e violoncelos junto a variações do Motivo 1 (c. 78). Depois, começa na Subseção 3b (c. 79) uma Reexposição, o material B no piano, e novamente ocorre o paralelismo entre esses Materiais A e B. A da orquestra (c. 82) e B no piano.**

MN – É, aí eles ficam superpostos.

**JB – Na Seção 4, a *Cadenza* trabalha esses dois materiais. Essa *Cadenza* foi escrita para a Clélia Iruzun.**

MN – É foi. Escrevi depois.

**JB – O início do movimento, com os baixos e violinos, está condensado na *Cadenza* no compasso 17.**

MN – É, exatamente. A *Cadenza* faz no piano solo uma espécie de lembrança dos elementos todos que estão aí. Ela faz uma espécie de transformação das idéias, mas sempre assim, com essa superposição. Tudo que estava na orquestra o piano começa a fazer aí. Começa a desenvolver... enfim, a idéia da Cadência mesmo.

**JB – Na última Subseção – Final (cc. 95 a 113) – há variações do Motivo 1 nos violinos outra vez, ostinato nas violas, contrabaixos e violoncelos.**

MN – Sim.

**JB – Aos conjuntos de quatro compassos do Material B denominei ‘Blocos’, pois cada conjunto está sobre um centro.**

MN – Sim.

**JB – A relação de quintas é bastante freqüente nesse movimento e na obra toda. Nesse primeiro movimento, já no início se observa a 5ª no sentido descendente, de Ré vai para Sol, de Sol vai para Dó...**

MN – É, no terceiro movimento também.

**JB – No segundo movimento, há três grandes Seções – Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.**

MN – Sim.

**JB – Aqui, a análise já foi um pouco diferente... Para cada uma dessa Subseções, por exemplo a primeira – 1a (cc. 1-8) – existe um gráfico (no caso, gráfico da Fig. 36, p. 97), obtido segundo a técnica de Felix Salzer. A partir desse gráfico, observa-se que há um movimento entre dois acordes estruturais, representados pela figura da mínima.**

MN – Certo.

**JB – Então, na Subseção 1a, o movimento parte do centro Mi eólio para o centro Si M.**

MN – Certo.

**JB – ...mas não em uma associação harmônica tradicional, e sim através desses acordes intermediários, que fazem o prolongamento de uma progressão. Esses acordes são então denominados acordes com função contrapontística, com função de movimento, de direção para um objetivo. Então cada Subseção tem um objetivo. Nesse caso, o objetivo seria atingir o acorde de Si M. As setas curvas sobre a linha superior no gráfico demonstram o paralelismo melódico existente, a cada dois compassos, o qual sofre uma condensação. Em pontilhado estão as vozes condutoras que estão sendo prolongadas entre os instrumentos. As setas curvas nos baixos indicam o estabelecimento da relação de quintas.**

MN – Sim.

**JB – No gráfico de extensão observa-se a direção de Mi eólio para Si M. No caso, são linhas modais...**

MN – É, é modal. Nesse *Più mosso*, o que você coloca? Aí eu tive uma idéia bem clara...

**JB – No *Più Mosso* há uma série em 5<sup>as</sup> justas ascendentes.**

MN – É, há uma coisa que eu ia falar para você: eu coloquei um *Scherzo* dentro do movimento lento. Um movimento *Scherzo*. O Concerto não tinha um *Scherzo*, então dentro desse lento, a melodia retorna aqui (c. 76). Na realidade fica um A-B-A, mas o que é importante é que este movimento central é um *Scherzo* dentro do movimento lento. Então, depois retorna aqui (c. 45), tudo isso (cc. 35-75) é um *Scherzo*. Quer dizer, na realidade, é um *Scherzo* com a função de contraste entre os dois blocos melódicos. Enfim, é um A - B (*Scherzo*) - A. Seria: Lento (Ária) – *Scherzo* – Ária, a minha idéia. Então é Ária – *Scherzo* – Ária. Entendeu?

**JB – Sim, entendi. Um fato interessante desse *Scherzo* é que ele é inteiro em 5<sup>as</sup>. Não há uma nota fora desse intervalo.**

MN – Não, ele é todo em 5<sup>as</sup>: Dó-Sol-Ré... Lá-Mi-Si, o que é extraído da idéia da prolongação de certos baixos que vão em progressão de quintas sempre, quintas e quartas. No último movimento também.

**JB – Então, para esse segundo movimento há um gráfico geral (Fig. 54, p. 129), no qual se podem observar, na Exposição, entre as cinco Subseções, relações de quintas.**

MN – Interessante... está bom!

**JB – No Desenvolvimento as Séries com o intervalo de 5<sup>a</sup> justa, e no final desse Desenvolvimento, aparece uma célula, o Motivo 6.**

MN – Ré-Mi-Fá-Réb-Dó (solfejos).

**JB – O qual será utilizado depois, no terceiro movimento.**

MN – No terceiro movimento, é.

**JB – Então, o Motivo 6 vem sobreposto a essa Série, executado pelos baixos da orquestra. A Série está em fragmentos apresentada pelo piano. E isso serve como transição da Exposição para a Reexposição, e também para o terceiro movimento, porque no movimento final, há já inicialmente a utilização da técnica serial.**

MN – É, serial.

**JB – E na Reexposição do segundo movimento obtive novamente os gráficos de extensão que geraram novas relações de 5<sup>as</sup>. A relação do intervalo de 5<sup>a</sup> justa não se restringe apenas à segunda Seção – Desenvolvimento – com a formação da Série em 5<sup>as</sup> ascendentes. Ela está presente na evolução das seções 1B para 1C (Mi eólio para Lá dórico), 1D para 1E (Lá dórico para Ré dórico), e 3B para 3C (Ré eólio para Sol dórico), no sentido descendente. Observando-se também a evolução dos acordes estruturais entre as Subseções, nota-se que, na Exposição e na Reexposição a transição entre as Subseções ocorre através do grau V de cada centro inicial. Pode-se concluir então que o intervalo de 5<sup>a</sup> justa aparece em direção descendente na Exposição, ascendente no Desenvolvimento, e novamente descendente na Reexposição. Esse intervalo possui assim uma função motívica para todo o segundo movimento, denominado *Motivo*?**

MN – Não. Dentro da lógica da escritura há uma tendência geral a estruturar em 5<sup>as</sup> ou 4<sup>as</sup> tudo, que unifica. Porém eu não QUIS fazer assim, entendeu? Eu não pensei: vou fazer assim. É que na medida que eu fui pensando, a obra se estruturou dessa maneira e a lógica começou a ser feita assim internamente. Não procurei a idéia de fazer isso. Não faço um esquema quando componho. Agora, interessante que depois a análise descobre, e nessa peça ou qualquer outra pode descobrir, esses tipos de conexões que são óbvias. É uma coisa curiosa, porque não é que eu tenha a intenção... geralmente o compositor não quer fazer. É impossível o compositor que queira fazer isso. O compositor que queira deliberadamente “– Ah, eu vou fazer uma obra que tenha isso, que tenha aquilo... assim, assim...” Aí ele está perdido! Vira um trabalho esquemático, não vira uma criação. Agora, é lógico que, na medida que vou escrevendo, fica muito claro para mim isso. Eu sinto dentro da composição que esses tipos de intervalos estão na obra inteira. Então, tudo cria uma espécie de *Leitmotiv*, uma coisa interna, que me leva a estruturar a peça em intervalos que são prioritários. São intervalos escolhidos, não deliberadamente... eles se tornam na obra... é como se eles mesmos se impusessem. Aliás, isso também está de acordo com alguns romancistas, alguns literatos, quando escrevem, que dizem assim, que criam o personagem e os personagens depois começam a atuar fora do controle do escritor, adquirem vida própria. E você sabe que isso é muito comum. Eles escrevem, de repente os personagens



**JB – Faz uma interrupção.**

MN – É.

**JB – Eu fiz um gráfico sobre essa interrupção.**

MN – E isto aqui foi a minha mão que me levou além do meu pensamento. Quer dizer, eu não... é um caso típico para lhe mostrar o que acontece quando escrevo. Esse compasso aqui (c. 31) está fora do contexto no sentido da progressão normal que vinha antes. Era para ir direto, mas...

**JB – Aqui está o gráfico... (gráfico da Fig. 40, Subseção 1e, p. 105).**

MN – É, você vê. Ele quebra a quadratura. Ao quebrar a quadratura, esse compassozinho aqui (c. 31) forma 2 e 2, 4 e um, 5 (referindo-se aos compassos 29-30; 32 e 33; 31). Esse quinto compasso aqui no meio (c. 31) é essencial para criar uma mudança dentro da quadratura e enriquecer a idéia. Ela se torna mais rica, porque quebra a quadratura, quebra o quadrado. E isso foi um erro da mão. Mas como estou acostumado com isso, sei que não é engano. Acontece muitas vezes de estar fazendo, escrevendo, e de repente a minha mão vai por engano. Aí eu olho, e vejo que não é engano. Por aí você vê que não é teórico. É algo que pertence à área da criação teórica, porque é uma teoria muito mais alta. Os grandes matemáticos usam isso, muitos deles, e Einstein falou que quando teve a visão daquela fórmula célebre da relatividade, ela veio assim, num estalo.

**JB – Intuitivamente.**

MN – É o tal do eureka! Vem de um estalo. Sobre esse estalo, Schoenberg afirmava: “ – O compositor tem que merecer a intuição quando trabalha.” Então, quando você trabalha, você trabalha tanto, trabalha tanto, que a intuição vem como espécie de dádiva, alguma coisa fora do seu controle. Um pequenino detalhe, mas que mostra claramente aquilo que eu quero falar. Claramente! Você pode dizer: “– Mas ele pensou!” E isso aqui eu não pensei, depois decidi ficar! Era erro, até ia tirar. Engraçado, não é? Compreendeu? Interessante... E você marcou aqui...(Gráfico da Fig. 40, Subseção 1e, p. 105).

**JB – Sim, marquei. Dos gráficos todos anteriores, até para a interpretação, observa-se que existe um movimento de direção, ou seja, todos esses acordes intermediários estão caminhando para uma direção determinada. Mas cada um desses acordes, por sua**

vez, é prolongado. Então existe um movimento de expansão, que circula a harmonia de cada acorde.

MN – Sim, dentro.

**JB – Então, o intérprete precisa lembrar desse conjunto, desses dois movimentos: direção e expansão, para que não fique estático, mas...**

MN –...que vá para frente, é, impulso.

**JB – E nesse momento o movimento de expansão foi alargado em torno do compasso 31.**

**No *Più Mosso* é interessante nessa série justamente a utilização do intervalo de 5ª justa, porque os compositores seriais sempre procuram evitar intervalos, tríades, elementos que lembrem a harmonia tradicional.**

MN – É, exato. E aqui você vê que usei deliberadamente. Até mesmo para quebrar porque a parte melódica é em segundas, e esse *Più Mosso*, com um contraste muito forte, não tem praticamente segundas. Contém sempre intervalos de 5<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup>. Sempre! Harmonicamente e tudo, sobrepostos, tal.

**JB – Com relação à micro-análise, a análise dos motivos, no primeiro movimento eram dois. No segundo movimento são quatro – Motivos, 3, 4 e 5 – que vão sendo transpostos, e esse Motivo 6, que depois é utilizado no terceiro movimento.**

MN – Esse Motivo 6 é muito importante (solfejo do Motivo 6), porque serve de conexão e quando entra no terceiro movimento, ele entra...

**JB –...em paralelo com a série.**

MN – ...para criar até mesmo uma junção entre os dois. Entendeu?

**JB – Sim. Então, após a síntese estão as sugestões para a interpretação.**

**No terceiro movimento há quatro seções. Então encontrei primeiro a série inicial, Série O<sub>0</sub>, que se apresenta completa, com os 12 sons. Classifiquei como três materiais – A, B e C – em cada Seção, com a exceção da Seção 2 – Desenvolvimento – que não apresenta o Material A. O Material A está entre os compassos 1 a 17.**

MN – Sei, essa parte toda.

**JB – O material B seria quando começa esse desenho (c. 18), os blocos...**

MN – É, esse aqui é bloco, outro...

**JB – ...que também estão sobre centros. No gráfico geral (Fig. 98, p. 186) se pode observar facilmente que, na primeira Seção estão as três séries, depois os blocos sobre Mim, Lám e Fá#m, e a Subseção 1c, onde aparece o Motivo 6 do segundo movimento...**

MN – Aquele, é.

**JB – ...que vai sendo transposto. Existe uma variação rítmica também...**

MN – Sim.

**JB – Superpostas ao Motivo 6 estão a escala cromática e a escala pentatônica, no piano (voz superior). Depois, o Motivo 6 aparece na Subseção 2c outra vez, com a escala pentatônica, a série em 5<sup>as</sup> do segundo movimento (violões, violoncelos e contrabaixos, cc. 48 a 54).**

MN – É, esses dois elementos.

**JB – ...o Motivo 6 do segundo movimento e a série em 5<sup>as</sup>. No piano estão acordes em movimento melódico, que se movimentam sobre a escala pentatônica. A escala cromática na voz inferior.**

MN – É.

**JB – E na terceira Seção existe essa mesma ordem.**

MN – Essa aqui, em Ré (c. 54).

**JB – Aqui não existe a série O<sub>0</sub> inicial. Inicia a partir de Ré.**

MN – Sim, vai direto.

**JB – O Material A segue até o compasso 66. Depois novamente os blocos em material cromático – Material B - e depois novamente a superposição de vários elementos – Material C.**

MN – Certo.

**JB – A Seção final – Coda – compreende o material D, construído através de fragmentos cromáticos. Nesses conjuntos a partir do compasso 81, há dois pares de instrumentos: violinos I e violas; violinos II e violoncelos. Esses pares, eles começam em uníssono, mas a finalização não.**

MN – Na realidade, aqui é o seguinte: a nota Mi (Mi-Fá#-Sol#-Sib-Dó, cc. 81 a 83, violinos I, solfejos), é a nota principal, e essas notas aqui são como *fiorituras*, quer dizer, como se fossem arabescos.

### **JB – Ornamentos.**

MN – É, ornamentos. Em torno de uma nota principal, que é essa... Mi-trãããããã. Você ouve assim, eles lançam a corda, eu digo para lançar a corda. Então eles lançam a corda assim: Tirrrrrrrr, Tirrrrrrrr. É um efeito bárbaro! É um efeito sempre da corda que vai criando tensão... e cria aqui uma tensão instrumental muito grande, até chegar nesse frenético (c. 86, solfejos da escala cromática ascendente acentuada). Porque isto aqui é um efeito, quer dizer, essas pequenas coisas, de certa maneira, têm inversão daqueles inícios daqui, que sobem (violinos, c. 4). Aqui, os violinos sobem. Prrrrrrrrrrrã. E aqui (c. 81) descem Tirrrrrrrrrrrã. É inversão. Eu quis fazer bem claro que esse Pirrrrrrrrrr (violinos, c. 4), é um motivo, Tirrrrrrrró (violas, c. 4) Prrrrrrrrroin (violinos, c. 4). Esse motivo aqui Tirrrrrrrró (c. 4, violinos), está aqui Tirrrrrrrró (c. 81, violinos).

### **JB – Certo.**

MN – É bem claro isso aqui (c. 4). Na viola, no violoncelo ó: Tirrrrrrrã; na viola: Tirrrrrrrã; no contrabaixo: Tirrrrrrrã. E ascendente Prrrrrrrrroin Prrrrrrrrroin Prrrrrrrrroin. Então foi tirado daqui (c.4). É um motivozinho, que na realidade é quase como se fosse um arabesco, e que aqui funciona como um arabesco ascendente, mas vem dali. Aqui... Tirrrrrrrã Tirrrrrrrã Tirrrrrrrã Tirrrrrrrã Tirrrrrrrã (c. 81), cada uma notinha tem um arabescozinho. Podia tocar assim: pi-pi-pi-pi, mas iria ficar muito... Assim instrumentalmente é lindo! Um efeito lindo! E depois, dá um efeito de *cluster*, porque como essas notas vão se misturando com as do piano, você junta tudo, fica harmonicamente um efeito de bloco, um bloco de som muito forte.

### **JB – Um efeito único.**

MN – É. Então cria uma riqueza instrumental, um efeito com piano e orquestra impressionante!

### **JB – E o final da obra termina em Lá.**

MN – É, poderia terminar em qualquer nota, mas aqui é por causa dessa escala virtuosística aqui (solfejo c. 91 a 93). Porque, na realidade, quer dizer Fá (solfejo dos compassos 86, escala cromática, ao 90), aí começa a insistir sobre o Lá. Insistindo sobre o Lá, a peça acaba indo para o Lá. Mas ela foi para o Lá como poderia ter ido para qualquer outra nota. Então, o movimento não está em Lá; o movimento não está em tonalidade nenhuma. Ele começa

em Dó# e termina em Lá, não tem nada que ver. Mas é que a progressão de forças leva para essa solução. É uma solução muito normal. Quem ouve diz: “– É muito normal.” Ela vai, ela segue o rumo assim... e eu deixei ir. Os elementos são muito claros aí, e eu procuro sempre que os elementos sejam conectados. A unidade aqui é dada sobretudo pelo uso de elementos comuns, como aquele (Motivo 6, solfejos) e depois ele vem no final, e aquele (solfejo do *Piu Mosso* do 2º movimento, início). Todos os elementos são muito conectados.

**JB – Os motivos.**

MN – Os motivos. Eles que dão unidade. A unidade é muito clara em toda a obra, e ela vem disso aí. Eu uso isso aí... Isso aí é deliberado dentro da música. Aí não é intuitivo não, é bem pensado. É um trabalho que eu gosto de fazer muito, trabalho de motivos, que dá unidade. Porque quando você cria muita coisa, diversifica demais, perde a unidade. É o caso de certos compositores... Você vê... o caso de Villa-Lobos é um caso típico. Como criador, ele cria muita coisa diferente a toda hora. As obras, sobretudo de orquestra... É tão diferente, que começa a ficar disperso, então a pessoa se perde. A própria orquestra se perde. Então a característica da unidade é dada com esse trabalho.

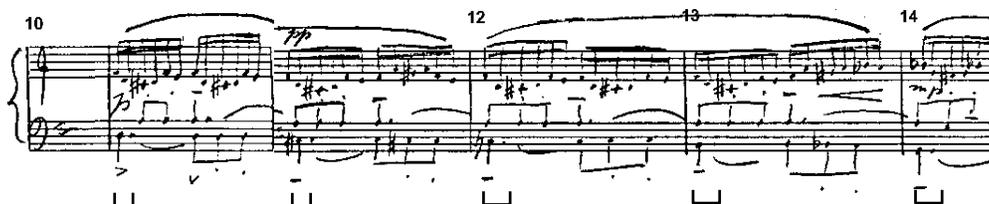
**JB – Há alguma recomendação especial sobre a interpretação, a execução da obra para o pianista? Por exemplo, o primeiro e terceiro movimentos não apresentam variações no andamento. Só a *Cadenza* do primeiro movimento é que gera uma interrupção no movimento. Teria alguma recomendação, por exemplo, com relação ao pedal?**

MN – É, vou te mostrar: em geral, por exemplo, essa parte em Ré-m, todo esse movimento aqui (Material B, Subseção 1b do primeiro movimento); uma coisa clara é respeitar muito, respeitar a dinâmica e também o fraseado. Não fazer (solfejos acentuando cada tempo do Material B)! Mas... (solfejos respeitando o fraseado, ligaduras). Vai de dois em dois compassos (cc. 10-11; 12-13; 14-15, etc.). Então respeitar isso e graduar muito esse *p* (cc. 10 a 13), depois vai para o *mp* (cc. 14 a 17), e esse pequeno crescendo, pequeno crescendo, que vai graduando. Então também vai depois para *mf* (c. 18) continua, mantém o *mf*, depois cresce, cresce até o *ff* (c. 26). Aqui o pedal é um pedal econômico, para não misturar. Porque tem segundas... Na realidade é quase sem pedal. Eu, quando toco, coloco

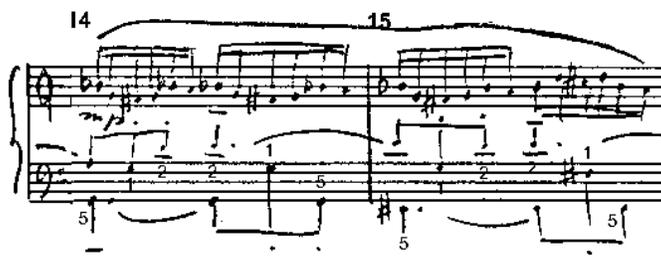
pedal quase só no primeiro tempo. Só por mania, porque tiro muito o pedal. E fica muito claro, entendeu?

**JB – Nesse Sol-Sol-Ré (c. 14) a minha mão não alcança, então...**

MN – Deixa eu mostrar no piano... Aqui (Fig. 102), quase sem pedal. Um pouquinho de apoio nos baixos, primeiros tempos, só.



**Fig. 102. Concertante do Imaginário – 1ª Mov.: *Desenho* – Piano (cc. 10 a 14) – Pedal**  
O dedilhado é esse (Fig. 103). Sempre assim.



MN – E aqui (c. 68, Fig. 104) Aqui, segura com o pedal (tira a mão do teclado após o Si e segura no pedal todas as finalizações). Você sustenta com o pedal.



Fig. 104. Concertante do Imaginário – 1<sup>o</sup> Mov.: *Desenho* – Piano (cc. 68 a 70) – Pedal

MN – O final – a Coda – (c. 95) é bem solto, sem pedal nenhum! Direto, como se fosse um...tá-cá-tá-cá-tá-cá-tá-cá-tá-cá-tá-cá...como se fosse um *martelato* mesmo. O toque é *martelato*. E vai até o final.

**JB – Certo. O problema da extensão da mão ocorre no segundo movimento...**

MN – Onde você fala?

**JB – Aqui (c. 17, Lá-Mi-Dó).**

MN – Aí você toca arpejado. Tem que fazer isso. Aqui você arpeja, arpeja... Aí você pode ficar à vontade.

**JB – Certo.**

MN – Aqui (c. 58), quando eu escrevo assim, é com pedal. Isso é tudo com pedal!

**JB – Um pedal só?**

MN – É, não muda pedal aí não!

**JB – Eu gostaria de dar uma impressão que tive quando li a obra.**

MN – Ah, sim.

**JB – As características do primeiro movimento: a textura polifônica, o trabalho de superposição e entrecruzamento dos materiais A e B e o caráter dançante gerado pelo uso do desenho motor contínuo, fazem lembrar características empregadas pelo barroco, como foi falado.**

MN – Sei. É.

**JB – No segundo movimento, a forma da escrita do solista e a orquestra, o andamento, dinâmica, motivos transpostos compasso a compasso, o lirismo altamente expressivo; todo esse conjunto me traz à lembrança o *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo para violão e orquestra.**

MN – É, é... me falaram, falaram um pouco sobre isso também. Mas é diferente. Mas lembra um pouco... pode ser. Depois que falaram... bom, pode ser.

**JB – E no terceiro movimento, o andamento rápido, a leveza e fluidez dos desenhos apresentados, a crescente tensão gerada pelos registros em direção ascendente dos instrumentos, e pela dinâmica crescente, além de estarem em completo acordo com os versos de Cecília Meireles (“... contemplaram a fluida música, a orvalhada das grandes moscas de esmeralda chegando em rumoroso jorro...”), fazem recordar *O vôo do Besouro*, do russo Rimsky-Korsakov.**

MN – Talvez a alusão às moscas... É. No subconsciente.

**JB – Mas claro, essa é uma aproximação muito primária.**

MN – É, como impressão. É.

**JB – Como impressão.**

MN – Porque a idéia do terceiro movimento é fazer uma coisa virtuosística. E realmente é muito brilhante para o pianista. Muito brilhante! Toda aquela coisa fica muito brilhante. A idéia dos insetos... Os insetos...zum, aquela coisa de insetos. Interessante... pode ser! Engraçado, não me veio nunca na cabeça, não pensei. Mas é possível que o besouro tenha ficado naquele subconsciente... É possível! São essas alusões que a gente faz...

Mas a primeira audição aqui no Rio do *Concertante do Imaginário*, falei que ia ser a Maria Luiza, mas em dois dias, ela não podia tocar. Depois, e devido ao tempo, à pressa, não tinha conseguido terminar todo o terceiro movimento. E depois então, realmente eu escrevi todo e foi aí que ela fez a primeira audição, digamos, da obra integral, em Londres, com a Royal Philharmonic Orchestra.

**JB – Está escrito na partitura, no final.**

MN – É, está aí.

**JB – Bem, gostaria de agradecer... Muito obrigada pela entrevista! Foi uma honra!**

MN – Nada, puxa! Foi um prazer. Eu é que fico contente com o seu trabalho!

# CONCLUSÃO



## CONCLUSÃO

A presente pesquisa sobre o *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas de Marlos Nobre evidencia um conjunto abrangente de informações, que não se restringe somente às características intrínsecas da obra, mas ultrapassa esse limite e desvenda aspectos importantes e extrínsecos a ela relacionados, desde o conhecimento da primeira idéia, dos primeiros momentos de sua criação, até dados históricos e circunstanciais relevantes, como o momento da sua estréia.

O *Concertante do Imaginário*, composto em 1989 sob encomenda de Henrique Morelenbaum para a reabertura da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, tem origem em versos de Cecília Meireles. Os versos representam o elemento extra-musical que age como impulso para a criação da música. No caso, não se trata do aproveitamento dos versos para a elaboração de uma canção de câmara ou de concerto<sup>89</sup>, mas, para a criação de um concerto para piano e orquestra de cordas, fato inédito na história da música brasileira<sup>90</sup>. Da emoção estética que se desprende daquela pequena obra de arte - alguns versos selecionados - surge a música.

O estudo analítico da obra, realizado em três níveis distintos – Macro, Média e Micro-análise – permite um conhecimento mais aprofundado, na medida em que demonstra a coerência estrutural da composição, faz um levantamento dos procedimentos técnicos envolvidos e investiga possíveis aspectos unificadores nas seções ou movimentos da obra.

No primeiro Movimento – *Desenho* – a Macro-análise identifica quatro seções construídas a partir de dois tipos de materiais: A e B (Quadros 1, 2, 3, 4, pp. 45 e 46). Esses materiais são formados a partir de variações de um único motivo (Material A: Motivo 1,

---

<sup>89</sup> Um aspecto pouco conhecido da obra poética de Cecília Meireles é o aproveitamento de seus poemas pelos compositores eruditos brasileiros, principalmente para canções de concerto, o que já conta com um total aproximado de 70 canções. Cecília Meireles e Manuel Bandeira são os poetas brasileiros mais freqüentemente musicados pelos compositores do país. O sucesso da poesia de Cecília Meireles na música erudita nacional reside no fato de sua extraordinária musicalidade. A música salta de seus versos com espontaneidade, o que favorece a composição. MARIZ, Vasco. “Cecília Meireles e a Música”. *Brasiliiana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 10, p. 10-13, jan. 2002.

<sup>90</sup> Vide Entrevista (comentário de H. Morelenbaum, p. 198).

1.1, 1.2 e 1.3, Fig. 1, p. 47; e Material B: Motivo 1.4, Fig. 2, p. 49). Inicialmente há uma simultaneidade na execução desses dois materiais pelo conjunto piano x orquestra, porém, a partir do compasso 56, que demarca aproximadamente a metade do movimento, há uma alteração desse comportamento: a orquestra passa a executar o material A, paralelamente ao material B (B<sup>1</sup>) no piano. Essa superposição de A e B se torna mais presente à medida que o movimento evolui.

A Média-análise do primeiro movimento – *Desenho* – evidencia os elementos melodia e ritmo como principais. Para as linhas melódicas, destaca-se o intervalo de 2<sup>a</sup> m, ou mesmo a utilização intensa de material cromático em sucessões ascendentes ou descendentes. O uso de uma célula rítmica de seis pulsos iguais, como subdivisão para a unidade de tempo, gera um desenho motor para todo o movimento. Com relação ao andamento, o movimento é contínuo, sem *ralentandos* ou *accelerandos*, com uma única interrupção durante a execução da *Cadenza*.

A análise segundo a técnica de Feliz Salzer permite a observação do contorno estrutural das Subseções 1b e 2b, que contêm o material B. Dos Blocos formadores do material B pode-se perceber através dos gráficos resultantes (Fig. 10, p. 55 e Fig. 17, p. 63) a evolução da obra sobre acordes principais - estruturais ou de prolongamento. Em cada Bloco, o material da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica; o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada através do desenho motor do movimento.

Através da Micro-análise se percebe a transformação do Motivo 1 inicial para a geração dos materiais A e B (Quadros 5, 6 e 7, pp. 75 a 79). Quando a variação do motivo básico apresenta diferentes figuras rítmicas, tal como no Motivo 1, identifica-se facilmente o Material A (Quadro 6; coluna Material, p. 75). Quando a variação elabora seqüências do intervalo de 2<sup>a</sup> m, distribuídas em pulsos rítmicos iguais para a unidade de tempo do compasso, percebe-se claramente a presença do Material B.

O segundo Movimento – *Motivo* – possui forma ternária, que evolui segundo as seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, e desenvolve-se sobre três conjuntos de materiais: A, B e C (Macro-análise, Quadros 9, 10 e 11, p. 94). Essas seções são

denominadas *Ária – Scherzo – Ária* pelo próprio compositor, uma vez que há a inclusão de um movimento rápido entre dois movimentos lentos<sup>91</sup>.

O material A compreende três motivos básicos principais (Motivos 3, 4 e 5, Quadro 12, p. 121), os quais sofrem variações e transposições, que compõem um contraponto livre, em andamento lento – *Adagio*. Esse contraponto é formador da Exposição e da Reexposição.

O material B – gerador do Desenvolvimento ou *Scherzo* – insere uma série de doze sons a intervalos de 5<sup>asj</sup> (material B). Ao final do Desenvolvimento, há a sobreposição do Motivo Básico 6 (material C, Quadro 12, p. 121), executado pelos violoncelos e contrabaixos, com fragmentos da série original O<sub>0</sub>, executados no piano, em registro agudo.

Para a melhor compreensão do material utilizado e da organização formal da obra na Exposição e na Reexposição, a análise segundo a técnica de Felix Salzer mostrou-se bastante adequada. Os gráficos obtidos para cada Subseção mostram características comuns. A moldura estrutural de cada Subseção apresenta um movimento de *direção* entre os acordes estruturais ou harmônicos, freado pelo movimento de *expansão*, que ocorre nos acordes intermediários. Esses acordes internos à progressão entre os acordes estruturais, são, por sua vez, prolongados, compasso a compasso. Esse prolongamento aliado ao andamento lento – *Adagio* – produz um efeito de retardo no movimento, gerando a *expansão* de cada acorde prolongado.

A observação desses dois diferentes tipos de movimento contribui para a interpretação da obra, pois a condução gradual e bem direcionada para um objetivo – no caso, um acorde estrutural – requer nuances interpretativas diferentes. Os acordes contrapontísticos, responsáveis pelo movimento de *direção* apontam para o objetivo estrutural, enquanto o prolongamento de cada membro dessa progressão busca a *expansão* ou o deter-se ao redor de cada harmonia individual.

Apesar da obra analisada não seguir estritamente as características geralmente empregadas no conceito de tonalidade, nas Subseções da Exposição e Reexposição – *Árias* – há a forte presença da progressão harmônica fundamental I-V e I-II-V. A relação

---

<sup>91</sup> Vide entrevista, p. 216.

do intervalo de 5<sup>a</sup> j não se restringe apenas ao Desenvolvimento – *Scherzo* – com a formação das Séries O<sub>0</sub>, O<sub>1</sub> e O<sub>7</sub>. Ela está presente na evolução das Subseções 1b para 1c (Mi eólio para Lá dórico), 1d para 1e (Lá dórico para Ré dórico), e 3b para 3c (Ré eólio para Sol dórico). Observando-se o movimento dos acordes estruturais entre as seções, nota-se ainda que, na Exposição e na Reexposição a transição entre as subseções ocorre através do grau V de cada centro inicial. Pode-se concluir então, que o intervalo de 5<sup>a</sup>j aparece em direção descendente na Exposição, ascendente no Desenvolvimento, e novamente descendente na Reexposição, logo, ocorre como um intervalo prioritário para toda a obra.

A macro-análise do terceiro Movimento – *Retrato* – apresenta quatro seções: Exposição - Desenvolvimento - Reexposição - Coda (Quadros 18, 19, 20 e 21, pp. 141 e 142). Cada Seção, por sua vez, está subdividida em três Subseções, e desenvolve-se sobre quatro conjuntos de materiais: A, B, C, D.

O **material A** compreende uma série inicial de doze sons O<sub>0</sub> (Figs. 63 e 64, p. 144), sua inversão I<sub>1</sub> (Figs. 65 e 66, p. 145) e a série original transposta O<sub>3</sub> (Figs. 67 e 68, pp. 146 e 147).

O **material B** aparece como uma sucessão de Blocos de dois compassos em material cromático, conduzidos prioritariamente pelo piano, que evoluem sobre centros diferentes. A análise segundo a técnica de Feliz Salzer gerou gráficos (Figs. 71, p. 151; Fig. 78, p. 160 e Fig. 87, p. 168) que facilitam a compreensão da função dos Blocos como prolongamento para um acorde específico, além de elucidar o significado desses acordes, sua qualidade contrapontística e sua participação na combinação dos movimentos *expansão* x *direção*. Em cada Bloco, o material cromático da voz superior do piano tem a função de elaboração melódica e harmônica; o movimento se detém a uma simples harmonia prolongada através do desenho motor do movimento, que subdivide a unidade de tempo, agora, em oito pulsos iguais. Assim, cada um dos Blocos funciona como prolongamento para um acorde determinado, gerando o movimento de *expansão*. Da inter-relação dessas Subseções com as precedentes e subseqüentes, observa-se a qualidade contrapontística dos acordes formados pelos Blocos, o que confere a idéia de *direção* para as Subseções, durante a execução do material B.

O material C caracteriza-se pela combinação de vários elementos simultaneamente, entre o conjunto piano e orquestra. O Motivo 6, original do segundo movimento – *Motivo* (ver Quadro 12, p. 121), reaparece nos violinos dobrados em oitavas e em cânone a duas vozes. São apresentadas variações rítmicas e transposições desse Motivo, em movimento ascendente e sobrepostas às escalas pentatônica e cromática. No piano, o material C se caracteriza por uma sucessão de conjuntos melódicos construídos a partir de intervalos de 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> (Figs. 73, 81 e 91), que evoluem sobre o desenho rítmico motor do movimento, segundo a escala pentatônica.

A série O<sub>0</sub> em 5<sup>as</sup> j ascendentes, utilizada no segundo movimento – *Motivo* (Fig. 41, p. 106) aparece na Subseção 2c, nas violas, nos violoncelos e nos contrabaixos em cânone dobrados em oitavas.

A utilização no terceiro movimento do Motivo Básico 6 (material C, Quadro 12, p. 121) e da série de 5<sup>as</sup> ascendentes (materiais C<sup>2</sup>, C<sup>3</sup> e D; Fig. 41, p. 106) destaca a idéia da forma cíclica<sup>92</sup> de composição, uma vez que esses elementos são utilizados no segundo movimento. Mesmo a construção em Blocos contida no material B e a utilização da técnica motívica de composição recordam características do primeiro movimento – *Desenho*. Esse procedimento destaca a preocupação do compositor em estabelecer um elo consciente entre os movimentos constituintes da obra.

A entrevista concedida pelo compositor representa contribuição fundamental para a pesquisa, pois, além de reafirmar as conclusões obtidas da análise da obra, adicionou vasto conteúdo de informações a ela relacionadas.

Através das micro-análises realizadas, percebe-se que o compositor utiliza células ou motivos básicos determinados e elabora variações em torno dos mesmos. Esse procedimento caracteriza um método construtivo bastante praticado, podendo ser encontrado em uma grande variedade de estilos musicais e, igualmente, nos materiais da música contemporânea. No primeiro movimento foram analisadas as variações de dois motivos básicos – Motivos 1 e 2. No segundo movimento, as variações de quatro motivos básicos – Motivos 3, 4, 5 e 6 – e no terceiro movimento, as variações do Motivo 6,

---

<sup>92</sup> Vide nota 75, p. 184.

recorrente ao segundo movimento.

Segundo o compositor, o trabalho motivico e o uso de elementos comuns entre os movimentos garantem a unidade da obra. A diversidade usada com exagero prejudica a inteligibilidade musical. Sobre esse aspecto, afirmou Arnold Schoenberg:

*“A variedade não deve jamais obscurecer a lógica ou a compreensibilidade: esta última requer, ao contrário, a limitação da variedade, especialmente se as notas, acordes, formas-motivo e contrastes se sucederem de forma rápida. A rapidez é um obstáculo à percepção de uma idéia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade.”*<sup>93</sup>

A afirmação anterior também vem de encontro ao fato de que o movimento lento – *Motivo* – é o que apresenta maior número de Motivos básicos.

Por toda a obra existe uma mistura entre elementos recorrentes da tonalidade e da não-tonalidade. No primeiro movimento, a adoção de estruturas tonais paralelamente a material de qualidade cromática, com o uso freqüente de intervalos de 2<sup>a</sup> m melódicos e harmônicos; no segundo movimento a insistência das progressões harmônicas fundamentais I-V e I-II-V nas *Árias*, interrompidas pelo uso de material serial, no *Scherzo*; e no terceiro movimento, a técnica serial de composição intercalada a elementos tonais bem definidos, através do uso de Blocos. Essas características demonstram a total liberdade do compositor na busca por uma linguagem própria para expressar as mais variadas experiências sonoras. Recordam a afirmação do compositor de que o *Concertante do Imaginário* representa uma transgressão a si mesmo, pois, como era considerado um compositor da vanguarda, a utilização de elementos alusivos à tonalidade era repudiada pelos vanguardistas da época.

Segundo opinião do crítico inglês Tom Higgins sobre a obra em estudo:

*“O compositor não se preocupa muito com o imaginário literário. O resultado é um fabuloso caleidoscópio de lirismo e encanto, a verdadeira revelação da noite já que uma obra contemporânea encontra seu caminho para o coração pela via mais direta.”*<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> SCHOENBERG, Arnold. Op. cit. 1991, p. 47.

<sup>94</sup> MARCO, TOMÁS. Op. cit., 2006, p. 161.

A abordagem analítica-estrutural do *Concertante do Imaginário* de Marlos Nobre aponta respostas para as questões: “Como funcionam as relações entre os elementos do discurso musical?”, “Quais são suas funções?” Esse estudo sistemático orienta e sugere opções para uma interpretação mais consciente em torno de aspectos como: graus de dinâmica, diferenças de sonoridade entre as vozes, andamento, caráter expressivo, pontos de tensão x repouso, tipos de toque, uso do pedal. Dessa forma, a análise promove uma relação íntima entre a obra e o executante o que, como consequência, favorece maior compreensão por parte do ouvinte.

Sendo a análise musical uma atividade constante e de aprofundamento na aquisição do conhecimento sobre uma obra e, considerando-se hoje a pluralidade de técnicas analíticas existentes, o estudo analítico da obra não se esgota no presente trabalho e abre possibilidades para novas análises e interpretações.



# **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.  
\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.  
\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- BARANCOSKI, Ingrid. *The interaction of brazilian national identity and contemporary musical language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre*. Arizona/USA: Faculty of the School of Music and Dance; The University of Arizona/USA: UMI Dissertation Services, a Bell & Howell Company, Ann Arbor, MI, 1997. 157 p. Tese de Doutorado.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução: J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Texas: Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1994.
- BENT, Ian. *Analysis. The New Grove handbooks in Music*. London: Macmillan Press, 1988.
- BURGE, David. *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer, 1990.
- CARNEIRO, Mauricio Soares. *A Música de Câmara Brasileira para Clarineta e Piano e Clarineta solo*. Curitiba: Curso de Pós-Graduação de Música de Câmara; Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1998. Monografia para obtenção de título de Especialista.
- CERVO, Dimitri. *O Aspecto Tonal no 'Final' do Opus 12 de Marlos Nobre*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993. Dissertação de Mestrado em Música-Composição.
- COELHO, João Marcos. "Santo e Dragão". *Revista Bravo!*. São Paulo: Abril, n. 82, jul. 2004, pp. 26-30.  
\_\_\_\_\_. "Que repertório é esse?" *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2005. Caderno 2/Cultura, p. D9.
- CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.  
\_\_\_\_\_. *Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. Tempo e História /organização Adauto Novaes*. São Paulo: Companhia das Letras - Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

- COSTA, Clarice. *Sonâncias III de Marlos Nobre*. Viena/Áustria: Universidade de Viena, 1985. Tese de Doutorado.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992.  
\_\_\_\_\_. *Words about music: or analysis versus performance*. Theory into Practice – Collected Writings of the Orpheus Institute. Leuven (Belgium): University Press, 1999, pp. 9-52.
- CORKER-NOBRE, Maria Luiza. *Aspectos Técnicos e Estéticos de Sonâncias III de Marlos Nobre: uma Introdução à Problemática da Intuição versus Cerebralismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. Dissertação de Mestrado.
- COZZELLA, Damiano et al. “Manifesto Música Nova.” *Invenção - Revista de Arte de Vanguarda*. Ano 2, n. 3. São Paulo: Invenção, jun. 1963, pp. 5-6.
- CUNHA, Vanessa Rodrigues da. *A Influência da Música Folclórica e Popular em três obras para Piano de Marlos Nobre: um Estudo Comparativo das constâncias técnicas e estéticas na formação de um estilo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. 149 p. Dissertação de Mestrado
- DUPRAT, Régis & MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira erudita*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
- FREITAS, Léa Vinocur. *Momentos de música Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1986.
- GANDELMAN, Salomea. “Repertório brasileiro para piano (1950-1990)”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 2, 1999.
- GARCIA NETO, Moacyr Teixeira. *Música Contemporânea Brasileira para Violão: Investigação e Análise Textural de Repertório e Compositores entre 1980 e 1995*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. Dissertação de Mestrado.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.  
\_\_\_\_\_. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROUT, Donald, PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, v. I e II, 1985.
- HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de Música Zahar*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

- KATER, Carlos. “Encontro com a Análise Musical”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez, n. 6/7, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001
- KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eighteenth-Century Practice*. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- KESSEL, Carlos. *Academia Brasileira de Música. Acadêmicos. Cadeira nº 1*. [on-line] [acesso em 15 setembro 2002]. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>>.
- KOELLREUTTER, H. J. “Música Brasileira”. *Revista Música Viva*, Rio de Janeiro, n. XII, 1947.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- LAGOSTERA, Ana, CECCOTTI, Heloisa e VICENTINI, Regina. *Teses e dissertações da UNICAMP: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/pg/cpg/forms.exames.defesas.php>. Campinas: UNICAMP - Sistema de Bibliotecas, 2005. Acesso em 7 jul. 2006.
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1989.
- MAGALHÃES, Raimundo. *16 Variações sobre um tema de Frutuoso Vianna, Opus 8, de Marlos Nobre: um estudo crítico das características*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1994. 145 p. Dissertação de Mestrado.
- MARCO, Tomás. *Marlos Nobre – El sonido del realismo mágico. Premio Tomás Luis de Victoria 2005*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Cecília Meireles e a Música”. *Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 10, p. 10-13, jan. 2002.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização, apresentação e estabelecimento de texto por Antonio Carlos Secchin. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, Parte I, v. I, pp. 227-228; 523-524; 676-677.
- MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton, 1991.

- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. 2.ed. Barcelona: Labor, 1994.
- MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Recontextualization in Brazilian Music: Marlos Nobre*. Montreal/Canadá: McGill University, 1997. Dissertation at the Seminar in Twentieth-Century Music.
- \_\_\_\_\_. *Latin and German Confluences in Marlos Nobre's Sonâncias III*. Montreal/Canadá: McGill University, 1998. Dissertation at the Seminar in Twentieth-Century Music for Doctorate
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.
- NOBRE, Marlos. *Marlos Nobre* [on-line] [acesso em 2 abril 2005]. Disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>>. Comunicação pessoal.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário da Música Brasileira* [on-line] [acesso em 15 setembro 2002]. Disponível em: <<http://frk.webbr.net/dic.htm>>.
- \_\_\_\_\_. *Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Compositores. Divisão de música e Arquivo Sonoro. Acervo Virtual*. [on-line] [acesso em 4 setembro 2002]. Disponível em: <<http://www.fbn.br/>>.
- \_\_\_\_\_. “Tendências da criação musical contemporânea”. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, n. 1, p. 73-86, Goiânia, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Marlos Nobre* [on-line] [acesso em 4 maio 2006]. Disponível em: <<http://www.allegrobr.com>>.
- \_\_\_\_\_. “Nueve Preguntas a Marlos Nobre”. *Revista Musical Chilena* 33, n. 148, 1979, pp. 37-47.
- ODEBRECHT. *Brazilian Mosaic – Clélia Iruzun (piano) and Lontano String Orchestra*. London: Lontano Records Ltd., 2002. 1 CD 70 min. e 29 s. Faixas 12, 13 e 14.
- OTTOMAN, Robert W. *Advanced harmony*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- PASCOAL, Maria Lúcia e Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2002. Disponível em: <<http://www.cultvox.com.br>> . Acesso em 3 mar. 2001.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987.
- RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista SP: AIR Musical, 1996.
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York: W. W. Norton, 1988.

- ROWLAND, David. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- RUBINSTEIN, Arthur. *My young years*. London: Jonathan Cape, 1st. ed., 1973.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: © Macmillan, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Grove de música – Edição Concisa*. Editora-assistente Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SALLES, Paulo de Tarso. “Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste”. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, v.7, pp. 37-51, 2003.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.
- SAMPAIO, João Luiz. “Músicos da nova geração valorizam mais a produção nacional, mas autores pedem projetos mais amplos.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 2005. Caderno 2/Cultura, p. D8.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century*. New York: Schirmer Books, 1986.
- SOLEIL, Jean-Jacques, LELONG, Guy. *As Obras-Primas da Música*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SPINELLI, Vincenzo & CASASANTA, Mario. *Dicionário Completo Italiano Português*. Milano: Ulrico Hoepli, 1974.
- SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Remaking the past – musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. São Paulo: Zahar, 1999.

TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The McGraw-Hill, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. "Educação Musical". In: *Boletim Latino-Americano de Música*, v. VI, Montevideu: 1946, p. 498.

WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## **1. ANEXO 1: MATRIZ DA SÉRIE $O_0$**



A partir da série de abertura  $O_0$  do terceiro movimento – *Retrato* – do Concertante do Imaginário, é possível a construção da matriz 12 por 12, em que são reveladas as quatro formas de apresentação da série: original, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão.

	$I_0$	$I_3$	$I_2$	$I_1$	$I_4$	$I_{11}$	$I_{10}$	$I_9$	$I_5$	$I_6$	$I_8$	$I_7$	
$O_0$	C#	E	E $\flat$	D	F	C	B	A#	F#	G	A	G#	$R_0$
$O_9$	A#	C#	C	B	D	A	G#	G	E $\flat$	E	F#	F	$R_9$
$O_{10}$	B	D	C#	C	E $\flat$	A#	A	G#	E	F	G	F#	$R_{10}$
$O_{11}$	C	E $\flat$	D	C#	E	B	A#	A	F	F#	G#	G	$R_{11}$
$O_8$	A	C	B	A#	C#	G#	G	F#	D	E $\flat$	F	E	$R_8$
$O_1$	D	F	E	E $\flat$	F#	C#	C	B	G	G#	A#	A	$R_1$
$O_2$	E $\flat$	F#	F	E	G	D	C#	C	G#	A	B	A#	$R_2$
$O_3$	E	G	F#	F	G#	E $\flat$	D	C#	A	A#	C	B	$R_3$
$O_7$	G#	B	A#	A	C	G	F#	F	C#	D	E	E $\flat$	$R_7$
$O_6$	G	A#	A	G#	B	F#	F	E	C	C#	E $\flat$	D	$R_6$
$O_4$	F	G#	G	F#	A	E	E $\flat$	D	A#	B	C#	C	$R_4$
$O_5$	F#	A	G#	G	A#	F	E	E $\flat$	B	C	D	C#	$R_5$
	$RI_0$	$RI_3$	$RI_2$	$RI_1$	$RI_4$	$RI_{11}$	$RI_{10}$	$RI_9$	$RI_5$	$RI_6$	$RI_8$	$RI_7$	

Os algarismos que acompanham as letras indicam a quantidade de semitons que foram aplicados às operações de transposição. As letras indicam o tipo de operação em vigor e encontram-se escritas na direção horizontal (nas linhas) e/ou vertical (em colunas), de acordo com o seu posicionamento na matriz e seu sentido de leitura. A letra **O**, situada nas linhas, indica que a série se encontra em sua forma original, e seu sentido de leitura é da esquerda para a direita. A letra **R**, posicionada nas linhas, indica o retrógrado da série, e seu sentido de leitura é da direita para a esquerda. A letra **I**, posicionada nas colunas, indica a inversão da série, e seu sentido de leitura é de cima para baixo. As letras **RI**, posicionadas nas colunas, indicam o retrógrado da inversão, e seu sentido de leitura é de baixo para cima.

