

Variações Rítmicas opus 15 de Marlos Nobre: elementos de fusão estilística

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Aline Alves

Universidade de São Paulo (Usp) - asalves@usp.br

Maurícy Martin

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - mauricy@iar.unicamp.br

Resumo: Esse artigo trata dos aspectos analíticos e histórico-estilísticos das *Variações Rítmicas opus 15* de Marlos Nobre. O objetivo da análise musical foi ressaltar os elementos musicais responsáveis pela fusão estilística entre a música nacional e a música de vanguarda europeia do século XX presentes nessa composição. As principais características discutidas nesse trabalho são o tratamento dado ao ritmo, ao material harmônico e à organização formal da peça.

Palavras-chave: Variações Rítmicas opus 15. Marlos Nobre. Análise Musical.

Variações Rítmicas opus 15 of Marlos Nobre: Elements of Stylistic Fusion

Abstract: This article deals with historical, stylistic and analytical aspects of *Variações Rítmicas opus 15* by Marlos Nobre. The objective of this analysis was to highlight the musical elements that points to a stylistic fusion between Brazilian popular music and the 20th century avant-garde European music in this composition. The main issues discussed are the rhythm, harmonic material and formal organization of this piece.

Keywords: Variações Rítmicas opus 15. Marlos Nobre. Musical Analysis.

1. Introdução

O presente artigo aborda a estrutura composicional da peça *Variações Rítmicas opus 15* (1963) de Marlos Nobre (1939-) com foco nos elementos responsáveis pela fusão estilística que caracteriza a peça. Esse trabalho corresponde aos resultados obtidos na pesquisa de mestrado intitulada *Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação* (ALVES, 2012)¹.

A composição de *Variações Rítmicas opus 15* está intimamente relacionada com o contexto histórico-cultural vivido por Marlos Nobre no momento de composição da obra. Composta em Buenos Aires, Argentina, *Variações Rítmicas* é uma peça notável no catálogo de Marlos Nobre pois inaugura a sua Segunda Fase Composicional (1963-1968) e é marcada pelo emprego de técnicas de composição serial e dodecafônica.

Nos anos anteriores à criação dessa obra, de 1959 a 1963 – considerados como Primeira Fase Composicional de Nobre – Marlos Nobre sofreu influência das duas personalidades mais antagônicas da música brasileira de então. De um lado Koellreutter, um estimulador da vanguarda europeia com quem Nobre estudou em 1960, e do outro Guarneri,

um defensor do nacionalismo brasileiro, com quem Marlos Nobre estudou posteriormente, em 1962.

Em 1963 o compositor se mudou para Buenos Aires a fim de estudar no *Instituto Torcuato Di Tella* com Alberto Ginastera, entrando em contato também com compositores como, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Aaron Copland e Luigi Dallapiccola. No período em que passou em Buenos Aires, o compositor relata ter vivido um choque cultural ao deparar-se com um grupo de compositores estritamente seriais e completamente avessos à música popular. Esse choque o levou a compor, como trabalho final referente ao primeiro ano de estudos em Buenos Aires, a peça *Variações Rítmicas opus 15*².

Nessa peça percebe-se claramente diversos processos de fusão estilística, provavelmente, como uma reação ao ambiente de aversão entre música popular e música dodecafônica vivenciado pelo compositor no *Instituto Torcuato Di Tella*. Essa fusão é percebida na simples utilização do piano, instrumento europeu, junto a instrumentos de percussão típicos da música popular brasileira e, principalmente, no emprego da linguagem dodecafônico-serial de vanguarda europeia junto a padrões rítmicos característicos da música brasileira.

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

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

Provavelmente, esta liberdade com relação à utilização da técnica dodecafônica foi transmitida à Nobre pelos compositores italianos com quem teve contato em Buenos Aires como, Luigi Dallapiccola (1904-1975) e Ricardo Malipiero (1914-2003).

Variações Rítmicas opus 15 foi dedicada ao compositor e pianista italiano Riccardo Malipiero e, a primeira performance da obra se deu no dia 25 de novembro de 1963 no Auditório do Museu de Artes Visuais do Instituto Di Tella em Buenos Aires, Argentina. Participaram desta performance o Conjunto de Percussão “Ritmus” de Buenos Aires, o pianista argentino Gerardo Gandini (1936-2013) e como regente, o compositor, pianista e regente argentino Armando Krieger (1940-).

2. Análise do Material Musical

O intuito da análise do material musical foi compreender como ocorrem os procedimentos de fusão estilística na peça. As principais características ressaltadas nesse trabalho são o tratamento conferido pelo compositor ao ritmo, ao material harmônico e à organização formal da peça, os quais são abordados a seguir.

Na seção seguinte, nos utilizamos de termos de autores como Schoenberg (1996), ao abordar aspectos da estrutura musical, como os motivos; Kostka (2006), Simms (1995) e Lester (1989) ao discutir o tratamento harmônico e o aspecto rítmico na música do século XX; e Frungillo (2003) e Sandroni (2001) ao tratar de aspectos relacionados aos padrões rítmicos da música brasileira.

2.1. Material Rítmico

Diversos pesquisadores da obra de Marlos Nobre têm focado a presença do padrão rítmico 3+3+3+3+4 ou a variação deste padrão em 3+3+2 na análise rítmica de suas obras (BARANCOSKI, 1997; SCARAMBONE, 2006; GUSMÃO, 2009; FREITAS, 2009).

Em Sandroni (2001) encontramos a referência ao padrão que se constrói sob um ciclo de oito pulsações agrupadas assimetricamente em 3+3+2 pelo nome de *tresillo* (Vide Exemplos 5 e 6). Este nome foi dado por musicólogos cubanos ao reconhecerem este ritmo como relevante para a música de seu país. Porém, o autor salienta que este ritmo é uma constante na música de muitos outros países onde se identifica a presença de escravos africanos, inclusive no Brasil (SANDRONI, 2001: 28). Os Exemplos 1 a) e 1 b) ilustram duas formas de agrupamento de um ciclo de oito pulsações, simétrica e assimetricamente respectivamente e o Exemplo 1 c) apresenta o ritmo do *tresillo*.



Exemplo 1 – a) oito pulsações agrupadas simetricamente em 4+4; b) oito pulsações agrupadas assimetricamente em 3+3+2; c) exemplo do ritmo designado *tresillo*.

Em diversos momentos da peça, e especialmente nos compassos finais da Coda, esse padrão rítmico e variações dele é disposto de forma que seu fraseado ultrapasse a barra de compasso, obscurecendo assim a sensação da métrica (Exemplo 2).

Desse modo, observamos que o elemento rítmico ressalta a característica estilística da música popular brasileira nas *Variações Rítmicas opus 15*.

The image shows a musical score for a piece in Coda, measures 215-217. The score is for a variety of instruments: Piano (Pno.), Cavaquinho (Cca.), Xocó (Xoc. Af.), Rhythmic Percussion (R.Rco.), Agogo (Agog.), Pandeiro (Pand.), Tamborim (Tamb.), and Atabaque (Atab.). The piano part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and a 3+3+2 structure. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The other instruments provide rhythmic accompaniment, with some playing specific patterns like the 3+3+2 variation mentioned in the caption.

Exemplo 2 – Exemplo da utilização de uma variação do padrão rítmico 3+3+2 em 3+3+3+3+3+3+3+3+2 na Coda (c. 215-217). Fonte: NOBRE, 1997.

2.2. Material Harmônico

Os principais intervalos que caracterizam as *Variações Rítmicas opus 15* são expostos logo nos primeiros cinco compassos do Tema, os quais apresentam uma estrutura intervalar atonal composta principalmente por intervalos de quartas, quintas, segundas e trítonos.

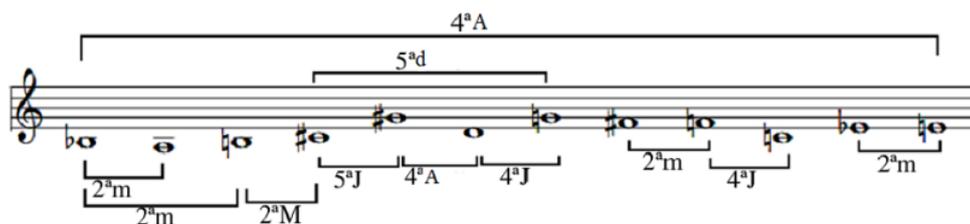
Essa estrutura intervalar-atonal é a base de construção de toda a peça e engendra também, um pensamento dodecafônico-serial muito particular do compositor revelado por ele à autora através de correspondência pessoal. De acordo com Nobre, há uma organização dodecafônica não estrita nos compassos iniciais do Tema. Nos compassos 1 e 2 apenas sete classes de alturas do total cromático são apresentadas, sol#, ré, si \flat , mi, mi \flat (exemplo 3 à esquerda) e, no compasso 5, esse total cromático é completado com a inserção das cinco classes de notas restantes, sol#, ré, si \flat , mi, mi \flat (exemplo 3 à direita).

Esta forma de apresentar as doze notas do total cromático no Tema é apenas uma alusão que Marlos Nobre fez à técnica serial, pois nem mesmo a regra da não repetição de uma nota antes que todas as outras onze sejam apresentadas é preservada no Tema.

Motivo Básico 1 (fá♭, dó#, fá#, dó♭, sol, lá, si)	Motivo Básico 2 (sol#, ré, sib, mi, mi♭)
	

Exemplo 3 – Organização intervalar-atonal com alusão à técnica dodecafônica no Tema (c. 1 e c. 5). Fonte: NOBRE, 1997.

O Exemplo 4 demonstra a organização serial a partir das notas apresentadas nos compassos 1, 2 e 5 do Tema. As Variações I, II, VI e VII, em especial, são baseadas nessa estrutura dodecafônico-serial.



Exemplo 4 – Série com a ordem das notas e principais intervalos.

A sonoridade dos intervalos de quartas, quintas, segundas e trítone é responsável por conferir unidade harmônica à peça estejam organizados sob a técnica dodecafônica ou sob a organização intervalar-atonal.

O Exemplo 5 demonstra um tipo de organização intervalar-atonal em que a parte da mão direita da parte do piano é construída por acordes formados por intervalos mistos, típicos do estilo atonal do início do século XX (SIMMS, 1995; LESTER, 1989; KOSTKA, 2006).



Exemplo 5 – Organização intervalar-atonal na Variação VII (c. 159). Fonte: NOBRE, 1997.

Já o Exemplo 6³ traz o trecho inicial da Variação VI, que é escrita em uma textura pontilhista caracterizada pelo amplo emprego de pausas e saltos grandes (KOSTKA, 2006: 238).

The image shows a musical score for Variation VI, marked 'Quasi presto'. The score is for piano (Pno.) and features a staccato texture. The notation includes a treble and bass clef, with notes and rests. A measure number '130' is indicated above the score. Below the main score, two separate lines of notes are shown, labeled with numbers 1 through 12, representing a series of notes used in the variation.

Exemplo 6 – Série em sua forma original e inversa na Variação VI acima, (c. 127-130) e com a ordem das notas abaixo. Fonte: NOBRE, 1997.

Nesse exemplo pode-se observar duas apresentações da série, primeiro na forma original com permutação entre as duas últimas notas e incompleta (sem a nota dó \forall), e em seguida, na forma inversa ou espelhada e incompleta, sem as notas dó \forall e dó# (Exemplo 6).

A partir da observação do material harmônico, identificamos a utilização dos elementos estilísticos de vanguarda europeia que são: a linguagem harmônica atonal, a técnica dodecafônica-serial de composição e a utilização da textura pontilhista. Essa última, caracterizando-se em uma referência direta à linguagem composicional do compositor austríaco Anton Webern (1883-1945).

2.3. Estrutura Formal

Variações Rítmicas opus 15 está organizada sob a forma contínua de Tema e Variações. Sua construção se dá através do “Princípio da Variação Contínua” no qual, segundo Nobre, um tema nunca é “reexposto em sua forma original e sim constantemente variado” (NOBRE, 1991: 98). Este princípio da variação contínua como processo formal nas obras de Nobre foi ressaltado nos trabalhos de Corcker-Nobre (1994), Scarambone (2006) e Otsuka (2008) dentre outros.

Dois motivos principais expostos nos compassos iniciais do Tema das *Variações Rítmicas* são elementos tanto de variação quanto de unidade em toda a obra. Nomeamos esses motivos como: **Motivo Básico 1** e **Motivo Básico 2** (Exemplo 7).

Estes dois motivos se destacam, principalmente, por suas características rítmicas e intervalares. O **Motivo Básico 1** apresenta um ritmo sincopado, resultante do acento métrico deslocado na quarta colcheia do primeiro tempo em ambas as mãos da parte para piano e, o **Motivo Básico 2** caracteriza-se pelo agrupamento rítmico irregular de oito colcheias em 3+3+2 (veja detalhe marcado pelos colchetes no Exemplo 7, à esquerda). As principais relações intervalares desses dois motivos enfatizam intervalos de quartas, quintas, segundas e trítone, resultando numa sonoridade intervalar-atonal.

Motivo Básico 1

Motivo Básico 2

Exemplo 7 – Tema (c. 1 e 5). Exemplos do motivo básico 1 à esquerda e do motivo básico 2 à direita. Fonte: NOBRE, 1997.

De acordo com Schoenberg (1996), as variações de um motivo podem apresentar diversas mudanças, tais como: a) mudanças no ritmo, modificando a duração das notas ou através da técnica de aumentação ou diminuição rítmica; b) mudanças intervalares, modificando a ordem ou a direção das notas ou acrescentando ou omitindo intervalos; c) mudanças harmônicas, usando-se inversões; d) mudanças melódicas, através da transposição e da expansão; e) mudanças no tipo de textura.

Abaixo selecionamos dois exemplos de variações do **Motivo Básico 1** dentre as diversas variações que ocorrem na obra (Exemplo 8).

No exemplo 8 à esquerda o compositor utiliza o processo de aumentação rítmica e realiza mudanças melódicas, harmônicas e intervalares, mantendo e reforçando a textura homorrítmica e o caráter enérgico do motivo original. No exemplo 8 à direita, o motivo apresenta mudanças rítmicas, melódicas e intervalares. É apresentado sob uma textura pontilhista própria da variação VI, resultando num caráter bem diferente daquele do motivo original.

Exemplo 8 – À esquerda, variação do Motivo Básico 1 no trecho da Variação V (c. 102) e, à direita variação do Motivo Básico 1 no trecho da Variação VI (c. 135). Fonte: NOBRE, 1997.

Assim como o **Motivo Básico 1**, o **Motivo Básico 2** apresenta-se sob uma textura homorrítmica. Porém, no decorrer das variações ele sofre mudanças no padrão rítmico, mudanças intervalares, mudanças harmônicas, mudanças melódicas e mudanças no tipo de textura que, na maioria das vezes será escrita a duas vozes com defasagem métrica de uma colcheia entre as vozes da mão direita e da mão esquerda do pianista, como mostra o Exemplo 9.

Exemplo 9 – Variação do Motivo Básico 2 em trecho da Variação II (c. 64). Fonte: NOBRE, 1997.

Observando atentamente a estrutura dos **Motivos Básicos 1 e 2**, expostos acima, percebemos que eles carregam traços rítmicos da música popular brasileira e traços harmônicos da música de vanguarda europeia.

Portanto, identificamos esses dois motivos como os principais elementos musicais responsáveis pela propagação da fusão estilística em toda a obra, visto que eles são elementos de contínua variação.

3. Conclusão

Através do estudo analítico da peça *Variações Rítmicas opus 15* de Marlos Nobre, podemos concluir que diversos aspectos históricos e estilísticos estão presentes na composição da peça. Desde a escolha de sua instrumentação até a escolha do material composicional.

De um lado observou-se a abordagem rítmica que se utiliza de padrões característicos da música popular brasileira, e de outro, a abordagem harmônica, se utiliza da técnica dodecafônica-serial de composição, e também de uma organização intervalar atonal, próprias da música de vanguarda do século XX. Entretanto, essas duas abordagens são responsáveis pela construção dos dois Motivos Básicos que conferem unidade e variedade à peça.

Desse modo, concluímos que todos os elementos utilizados por Nobre na escrita das *Variações Rítmicas opus 15*, desde a menor estrutura, que são os motivos, até a maior, que é o tipo de instrumentação utilizada, reforçam a ideia almejada por Nobre de fusão estilística entre as estéticas popular e de vanguarda.

Referências

ALVES, A. S. *Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação*. Campinas, 2012. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Dissertação de mestrado disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000869312&opt=4>.

² Informações obtidas em palestra proferida pelo próprio compositor durante o “Congresso Internacional de Piano” realizado em Buenos Aires, Argentina, em novembro de 2010.

³ A utilização dos números inteiros de 1 a 12 teve a função apenas de numerar as notas da série dodecafônica no exemplo 6, indicando a posição de cada nota dentro da série. Assim como Kostka (2006) utilizamos sempre o número 1 para indicar a primeira nota da série seja ela qual for.