

# Presença de Ernesto Nazareth em Marlos Nobre: a Nazarethiana op. 2

Michele Rosita Mantonvani<sup>1</sup>

Marcos da Cunha Lopes Virmond<sup>2</sup>

Maristella Pinheiro Cavini<sup>3</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar os principais elementos da estética composicional de Ernesto Nazareth presentes na obra Nazarethiana op.2 de Marlos Nobre por meio de análise musical tonal a partir de pesquisa bibliográfica em bibliotecas e bases da Internet. Os resultados indicam que Nobre absorveu as principais características composicionais de Nazareth (forma, estrutura melódica e harmonia) e as transferiu para a *Nazarethiana op.2*, conforme o seu entendimento, apresentando sutis diferenças quanto à estrutura formal da obra e desenvolvimento do material temático das seções, proporcionando-nos um rico material de acesso à linguagem de Nazareth.

## Abstract

This paper aims to present the main elements of the compositional aesthetics of Ernesto Nazareth which are presented in Marlos Nobre's piece Nazarethiana op.2, through tonal musical analysis from bibliographic databases in libraries and the Internet. The results indicate that Nobre absorbed the main compositional features of Nazareth (shape, melodic structure and harmony) and transferred to Nazarethiana op.2, according to his understanding, with subtle differences in the formal structure of the work and development of thematic material of the sections, giving us a great material of access to the Nazareth's language.

## Introdução

A música brasileira tem em seu cenário grandes compositores que marcaram e influenciaram nitidamente seu desenvolvimento. Muitos desses compositores desenvolveram uma linguagem única, caracterizando a música brasileira e influenciando gerações posteriores de compositores.

Ernesto Nazareth (1863-1934) destaca-se nesse cenário, primeiramente pela discussão em torno de sua música ser classificada como erudita ou popular e também por desenvolver o *tango brasileiro* – gênero em que escreveu várias peças para piano (Diniz, 1962, p.47). Em sua obra, Nazareth realizou uma expressiva fusão entre gêneros originalmente europeus e a rica música do Rio de Janeiro do final do século XIX, que mais tarde seria fonte de influência para vários compositores, como Radamés Gnattali (1906-1988), Francisco Mignone (1897-1986) e Marlos Nobre (1939), os quais dedicaram-se a estudar sua obra.

Marlos Nobre é um dos compositores brasileiros mais atuante e apreciado no exterior. Em sua produção, convivem as diversas técnicas contemporâneas e um grande interesse pelas raízes musicais brasileiras. Em 1960, compôs *Nazarethiana op.2*, para piano, recebendo o 1º Prêmio no Concurso Sociedade Cultural Germano-Brasileira do Recife, o que lhe valeu uma bolsa de estudos no X Curso Internacional de Teresópolis, durante o qual estudou composição com H. J Koellreutter” (Mariz, 1983, p.285).

Este trabalho tem como objetivo identificar as principais características musicais de Nazareth que influenciaram Marlos Nobre na criação de *Nazarethiana op. 2* permitindo

<sup>1</sup> Graduada em piano pela Universidade Sagrado Coração de Bauru - mantovanimi@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Professor de História da Música e Regência do Curso de Música da Universidade Sagado Coração de Bauru - SP - mvirmond@ilsl.br

<sup>3</sup> Professora de Fundamentos Teóricos do Curso de Música da Universidade Sagado Coração de Bauru - SP - marispav@bol.com.br

melhor compreender os elementos que se entrelaçam entre a linguagem desses dois compositores eméritos.

## **ERNESTO NAZARETH**

Ernesto Júlio de Nazareth nasceu em 20 de março de 1863, no Rio de Janeiro. O seu primeiro contato com a música deu-se através de sua mãe, Carolina Cunha Nazareth, que lhe ensinou as primeiras lições de piano. Nazareth viveu num período em que muitos compositores de sua época iam estudar na Europa para aprender as novas tendências musicais no campo composicional e estético. Porém, Nazareth não teve o mesmo privilégio. Estudou então, por si só, a obra de Frédéric Chopin, escrevendo obras basicamente para piano (cerca de 200 peças) e elaborando um estilo pessoal que transparece características nacionais, que mais tarde o levaria a ser reconhecido como “co-fundador da música erudita brasileira” (Kiefer, 1977).

Desde jovem já impressionava o meio artístico musical, chamando a atenção de Arthur Napoleão que seria um dos grandes responsáveis em divulgar sua obra em vida. Publicou obras na Revista Musical Belas Artes (editada pela Casa Arthur Napoleão e Miguez), que o fez travar relações com o mundo musical de então.

Segundo Siqueira (1967), a música de Ernesto Nazareth repousa no sistema melodia acompanhada, compreendendo elementos nacionalistas com a intenção psicológica romântica. Nela se encontra influência proveniente dos diversos grupos raciais do Brasil, traduzidos no uso freqüente de síncopas e células rítmicas presentes na música popular carioca, muito difundida por seus contemporâneos, como Chiquinha Gonzaga e Joaquim Calado. Muitas peças apresentam introduções com acordes de sétima dominante, e um uso freqüente de dissonâncias em busca da tônica. A harmonia é apresentada com estruturas de acordes em bloco, quebrados, arpejados de forma invertida e com modulações por enharmonias. Suas melodias apresentam linhas e estruturas descendentes – como em *Odeon* –, modulações cadenciais disfarçadas por cromatismos, síncopas internas e uso freqüente de saltos que não desequilibram o ambiente sonoro (Andrade, 1976). Em suas valsas encontram-se freqüentemente melodias similares as valsas germânicas e francesas em voga na época (Diniz, 1962, p. 47).

Apesar de ter sofrido de surdez e ter sido diagnosticado com demência incurável, as obras de Nazareth demonstram expressividade emocional, reveladas no emprego freqüente de instruções interpretativas como “com amor”, “sensível” e “gracioso”, geralmente traduções dos termos em francês e italiano, e nos títulos das peças, os quais muitas vezes ditam a performance, associados ao *ethos* da música, geralmente irônico, como em *Apanhei-te cavaquinho!*

De certa forma, Nazareth, realizou uma importante fusão entre gêneros originalmente europeus e a música produzida do Rio de Janeiro, criando um estilo pessoal rico em elementos nacionais que influenciou na criação musical de vários compositores brasileiros do século XX, dentre eles, Marlos Nobre.

## **MARLOS NOBRE**

Marlos Nobre diplomou-se em piano e matérias teóricas em 1955 pelo Conservatório Pernambucano de Música. Nobre teve uma formação muito rica e sólida, a qual lhe ofereceu suportes para ampliar e estabelecer sua linguagem composicional, sendo esta resultado de suas várias experiências como aluno de Pe. Jaime Diniz (1956-1959), Hans Joachin Koellreutter e Camargo Guarnieri. Em Buenos Aires estudou com Riccardo Malipiero, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola e especialmente com Alberto Ginastera e

Oliver Messiaen que lhe fizeram notar a riqueza dos ritmos brasileiros, de um ponto de vista mais analítico e intelectual, como afirma Cavini (2009). Mariz (1983) afirma que Nobre é o compositor brasileiro contemporâneo mais premiado, mais gravado e editado, alcançando unanimidade dos críticos de música e musicólogos no que diz respeito à sua música. Sua música, entretanto, passou por seis períodos estilísticos, e em cada um deles é notável a soma de elementos que concretizam sua linguagem composicional. Interessa ao presente estudo, particularmente, o seu primeiro período ocorreu entre os anos de 1959 e 1963, abrangendo as obras op. 1 a op. 14 revelam características tonais e a influência de Ernesto Nazareth evidenciada, segundo Cavini (2009), pela textura, pelo emprego de motivos rítmicos sincopados e pelo caráter gracioso das músicas como forma de recordar o ambiente dos conjuntos de choro do Rio de Janeiro. Contudo, algumas obras como *Tocatina, Ponteio e Final para Piano op. 12*(1963) e *Segundo Ciclo Nordestino para Piano op.13*(1963) já demonstram a incorporação de elementos de politonalidade, atonalidade e técnica serialista. Em outras obras, como o primeiro e segundo Ciclo Nordestino demonstram a temática folclórica nordestina com os elementos modais dos cantos dos violeiros (sétimas menores e quartas aumentadas).

## Metodologia

Trata-se de um estudo de musicologia comparada, em seu sentido metodológico, que utiliza as ferramentas da análise musical tonal, principalmente seguindo os pressupostos de White (1994). Os aspectos documentais biográficos e de análise da produção musical foram obtidos por pesquisa bibliográfica em bibliotecas e bases da Internet.

A principal fonte documental para a análise foi a partitura da *Nazarethiana op.2* editada por Irmãos Vitale S/A em 1971. As obras de Ernesto Nazareth consultadas foram obtidas em banco de dados disponível no site <http://www.ernestonazareth.com.br/>. Os exemplos musicais foram escritos em software ENCORE<sup>®</sup> já que as partituras do site anteriormente se encontram obliteradas por marca que interfere na leitura.

## Resultados

A *Nazarethiana op.2* foi composta para piano em 1960 e resultou à Nobre uma bolsa de estudos no X Curso Internacional de Teresópolis ao receber o 1º Prêmio no Concurso Sociedade Cultural Germano-Brasileira do Recife (1960) e teve sua primeira apresentação pública em 05 de novembro de 1960, interpretada pelo próprio compositor no Teatro Santa Isabel, em Recife. A obra pertence ao primeiro dos seis períodos estilísticos de Nobre no qual, segundo Cavini (2008, p.20), se revela a influência de Ernesto Nazareth. O título da peça, certamente, deve-se à homenagem a Nazareth, que segundo Andrade (1973, p.127) era um recurso utilizado pelo mesmo para familiarizar o intérprete ao *ethos* da música. Sendo assim, a escolha de Nobre pelo título *Nazarethiana* já nos remete a uma interpretação ao modo de Ernesto Nazareth. Com isso, a análise a seguir procura evidenciar a linguagem musical de cada compositor que se entrelaça nas similaridades reveladas.

Quanto à forma da peça, encontra-se subentendida como um rondó com variações (A – B – A<sup>1</sup> – B<sup>1</sup> – A<sup>2</sup> – B<sup>2</sup> – A<sup>3</sup> – B<sup>3</sup> – A<sup>2</sup> – B<sup>4</sup> – A – B – A<sup>1</sup> – B<sup>1</sup> – A<sup>2</sup> – B<sup>4</sup>), sendo as seções caracterizada pelos aspectos relatados no Quadro 1.

Quadro 1 – Características estruturais das secções da Nazarethiana op. 2 de Marlos Nobre

Seção	Compassos	Nº de compassos	Tempo	Dinâmicas	Articulações
A	1-6	6	Animado (♩ = 116), compasso 2/4, fermata	<i>mf, cresc.</i>	staccatos,acentos
B	7-10	4	<i>poco rit.</i>	<i>p súbito</i>	acentos
A <sup>1</sup>	11-16	6	<i>a tempo</i>	<i>f, cresc.</i>	staccatos,acentos
B <sup>1</sup>	17-20	4	-	<i>ff, f</i>	staccatos,acentos
A <sup>2</sup>	21-26	6	-	<i>p, cresc.</i> <i>poco a poco</i>	acentos
B <sup>2</sup>	27-28	2	<i>cedendo</i>	<i>ff</i>	acentos
A <sup>3</sup>	29-33	5	<i>poco meno mosso</i>	<i>mp</i>	<i>legato, dolce</i>
B <sup>3</sup>	34	1	-	-	staccatos,acentos
A <sup>4</sup> [A <sup>2</sup> ]	35-40	6	<i>Più mosso, animando poco a poco</i>	<i>p, cresc.poco a poco</i>	<i>non legato</i>
B <sup>4</sup>	41-45	5	Tempo Iº	<i>ff, f cresc., sfff</i>	acentos, <i>marcato</i>
A <sup>5</sup> [A]	46-51	6	Tempo Iº	<i>mp, cresc.</i>	staccatos,acentos
B <sup>5</sup> [B]	52-55	4	<i>poco</i> fermata	<i>rit., p súbito</i>	acentos
A <sup>6</sup> [A <sup>1</sup> ]	56-61	6	<i>a tempo</i>	<i>p, cresc.</i>	staccatos,acentos
B <sup>6</sup> [B <sup>1</sup> ]	62-65	4	-	<i>f</i>	staccatos,acentos
A <sup>7</sup> [A <sup>2</sup> e A <sup>4</sup> ]	66-71	6	-	<i>p, cresc.</i>	acentos
B <sup>7</sup> [B <sup>4</sup> ]	72-76	5	fermata	<i>ff, cresc. sfff</i>	staccatos, acentos

As secções A (A a A<sup>7</sup>) repousam na tonalidade de sol maior, organizadas em forma de melodia e acompanhamento, com uma linha cromática descendente no acompanhamento da mão esquerda, que pode ser entendido como similar ao bordão melódico do violão no *choro* (Barancoski, 1997, p.58), estilo presente nas obras de Ernesto Nazareth.



Exemplo 1 – Marlos Nobe, Nazarethiana op.2, compassos 1-3 – movimento descendente do baixo.

Esse movimento descendente do baixo também se encontra na valsa *Coração que sente*, no tango *Retumbante* e na polca *Atrevidinha*:

Exemplo 2 – Ernesto Nazareth, *Coração que sente*, compassos 1-6.

Exemplo 3 – Ernesto Nazareth, *Retumbante*, compassos 1-3.

Exemplo 4 – Ernesto Nazareth, *Atrevidinha*, compassos 1-3.

É relevante, ainda, notar que em *Atrevidinha* as semifrases são divididas da mesma forma que nas seções A em Nazarethiana, partindo da anacruse até o primeiro tempo do segundo compasso. As variações melódicas nas seções A são por adição de figuras, notas e cromatismos, transposição do tema para outros registros, inversão do contorno melódico, modificações de tempo e articulações.

O motivo rítmico-melódico da seção A (ver exemplo 1) em anacruse e compasso binário possui semelhanças com os motivos dos tangos *Floraux* e *Ameno Resedá*, além da linha melódica descendente e adição de cromatismo:

Exemplo 6 – Ernesto Nazareth, Ameno Resedá, compassos 1-4.

As seções B (B à B<sup>7</sup>) mostram-se contrastantes em relação à A nas dinâmicas, no menor número de compassos, pelo não uso de melodia acompanhada e pelo emprego, no de escalas cromáticas, ora organizada com 10, ora com 12 sons, como material temático para o desenvolvido:

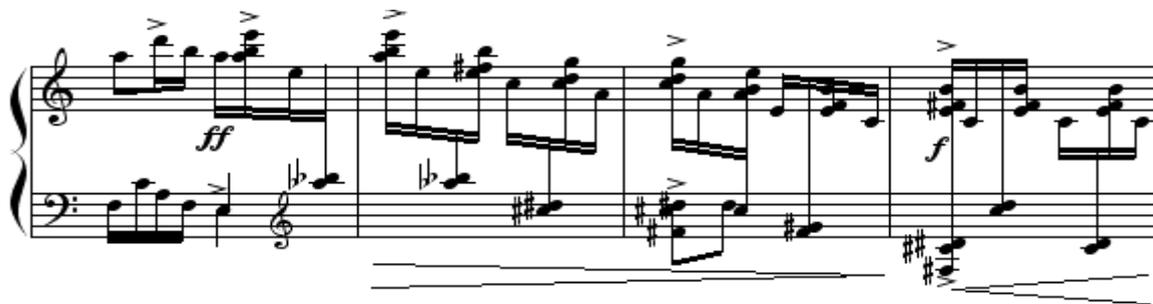
B, B<sup>3</sup>, B<sup>5</sup> – 10 sons (sem lá# e si)

B<sup>1</sup>, B<sup>4</sup>, B<sup>6</sup> e B<sup>7</sup> – 12 sons (com enarmonias)

As relações entre as notas são apresentadas num motivo descendente de intervalos de segundas (maiores e menores), quartas (justas e aumentadas) e quintas (justas), alternados entre mão direita e esquerda, conforme pode ser visto no exemplo 7.

Exemplo 7 – Marlos Nobe, Nazarethiana op.12, compassos 7-10.

As variações em B se dão pela alternância dos motivos entre a mão esquerda e direita, contrastes de dinâmicas, transposição do tema para outros registros (ver exemplo 10), ora explorando o registro médio do piano (B, B<sup>3</sup>, B<sup>5</sup>), médio-agudo (B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>, B<sup>5</sup>, B<sup>6</sup>), ora passando por todos os registros (B<sup>4</sup>, B<sup>7</sup>), com leves modificações de andamento.



Exemplo 8 – Marlos Nobre, Nazarethiana op.2, compassos 16-19.

A escolha de Nobre da forma rondó com variações remete-nos à Nazareth, já que este utilizava a forma rondó com frequência em seus tangos, como em *Brejeiro* e *Odeon* (Kiefer, 1977, p.125). Este mesmo autor ainda afirma haver predileção de Nazareth pelo rondó de cinco seções (A-B-A-C-A), distribuídas, geralmente, em 16 ou 8 compassos cada. Essa simetria entre as seções é similar em Nazarethiana pela quantidade de compassos entre as seções (6 e 5 compassos para A e 4, para B). Em A<sup>3</sup>, B<sup>2</sup> e B<sup>3</sup> há uma assimetria de 5, 2 e 1 compassos, respectivamente. O próprio compositor fala sobre seu conceito de forma, em seu site pessoal, e justifica que:

No domínio da forma, busco o equilíbrio entre a unidade e a variedade, deixando que de certa maneira a própria natureza das idéias musicais forjem e provoquem sua própria organização formal. Para mim, FORMA é a necessidade de tornar claro e inteligível, organizado e coerente o pensamento musical. O material sonoro desenvolve-se normalmente na minha mente como um drama, um romance abstrato (Nobre, 2005).

## Considerações Finais

Marlos Nobre consegue absorver os principais elementos da estética composicional de Ernesto Nazareth (forma, estrutura melódica e harmonia) e os transfere para a *Nazarethiana op.2*, proporcionando-nos um rico material de acesso à linguagem de Nazareth conforme o seu entendimento. Entretanto, Nobre não copia a linguagem de Nazareth, apenas entrelaça as características mais marcantes com sua própria linguagem, apresentando sutis diferenças quanto à estrutura formal da obra e desenvolvimento do material temático das seções B. Com este artigo, espera-se ter contribuído para um melhor entendimento da linguagem de ambos compositores, demonstrando a fina capacidade de Nobre em promover uma releitura de um dos grandes nomes da música brasileira, E. Nazareth, agora sob sua própria ótica em uma linguagem contemporânea.

## Referências

- Andade, Mário de. *Música, doce música*. 2ª ed. Brasília: Martins, 1976.
- Barancoski, Ingrid. *The interaction of Brazilian national identity and contemporary musical language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre*. Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services, 1997.
- Cavini, Maristella Pinheiro. *Inmanencia de la sonoridad de los conjuntos instrumentales folklóricos en las danzas de los cuatro 'Ciclos Nordestinos para Piano' de Marlos Nobre*. Tese (Doutorado) Havana: Instituto Superior de Arte Universidad de Las Artes, 2009.
- Diniz, Jaime. *C. Nazareth: estudos analíticos*. Recife: Deca, 1962. p. 74.

- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento. 1977. p 140.
- Mariz, Vasco. *Historia da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983. p. 352.
- Nazareth, Ernesto. *Coração que sente*. Valsa. (1903). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ameno Resedá*. Polca. (1913). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Atrevidinha*. Polca (1889). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Beija-flor*. Tango. (1940). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cacique*. Tango. (1899). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Floraux*. Tango. (1909). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Retumbante*. Tango. (1916). 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- Nobre, Marlos. *Minhas convicções musicais*. Net, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1.html>>. Acesso em: 17 mai. 2009.
- Siqueira, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Estados Unidos do Brasil. 1967, p. 140.
- White, J.D. *Comprehensive musical analysis*. Lanham, MD: The Scarecrow press. Inc., 1994. p. 304.