

In Memoriam Marlos Nobre

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes
Ecuador

luis.perez@uartes.edu.ec

Recibido: 19 de febrero de 2025/Aprobado: 23 de junio de 2025

DOI: [10.5281/zenodo.15776007](https://doi.org/10.5281/zenodo.15776007)

Luis Pérez Valero es doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magister en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales-Unearte). Ha escrito más de veinte artículos en revistas académicas de Hispanoamérica y Estados Unidos. Autor y coautor de varios libros, sus líneas de investigación incluyen la musicología popular, la producción musical, la estética de la grabación, la edición crítica de música y los estudios sobre la diáspora italiana en América Latina. Ha sido investigador y docente invitado en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Actualmente, es docente e investigador en la Universidad de las Artes (Ecuador); miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Audio Engineering Society.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

<https://www.luisperezvalero.com/>

Este texto es parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical”; adscrito al Grupo de Investigación S/Z Producción Musical e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Guyaquil, Ecuador.



In Memoriam Marlos Nobre**Resumen**

El texto rinde homenaje a la trayectoria del compositor brasileño Marlos Nobre (1939-2024), a través de su contribución a la música académica latinoamericana. Se examinan diferentes aspectos en los que sobresalió su obra, su formación y consolidación internacional. Se resaltan el sincretismo entre las vanguardias del siglo XX y los ritmos tradicionales brasileños. Se adopta un enfoque musicológico analítico, basado en la revisión documental y el análisis crítico de la producción compositiva de Nobre. Se contrastan fuentes bibliográficas relevantes con el análisis de su música y que fue dividida en cinco periodos estilísticos por el compositor. Se examina la relación de su obra con el contexto sociocultural, su influencia en la música latinoamericana y su papel como gestor cultural. Se evidencia que la obra de Marlos Nobre se caracteriza en que integra ritmos tradicionales brasileños, como el *frevo*, *forró*, *maracatú*, entre otros, con técnicas de vanguardia como la politonalidad, el atonalismo y la exploración tímbrica. Se expresa que hubo una transformación compositiva desde el nacionalismo hasta una estética propia, equilibrada entre lo académico y lo popular. Se concluye que Nobre dejó una obra con identidad propia, comparable en importancia con la de Villa-Lobos y Ginastera, siendo un referente esencial en la música del siglo XX y XXI.

Palabras clave: Marlos Nobre, compositores latinoamericanos, compositores de Brasil, música contemporánea latinoamericana.

In Memoriam Marlos Nobre**Abstract**

The text pays tribute to the career of Brazilian composer Marlos Nobre (1939-2024), through his contribution to Latin American academic music. Different aspects in which his work stood out, his formation and international consolidation are examined. The syncretism between the avant-garde of the 20th century and traditional Brazilian rhythms is highlighted. An analytical musicological approach is adopted, based on documentary review and critical analysis of Nobre's compositional production. Relevant bibliographical sources are contrasted with the analysis of his music, which was divided into five stylistic periods by the composer. The relationship of his work with the sociocultural context, his influence on Latin American music and his role as a cultural manager are examined. It is shown that Marlos Nobre's work is characterized by the integration of traditional Brazilian rhythms, such as *frevo*, *forró*, *maracatú*. It is expressed that there was a compositional transformation from nationalism to an aesthetic of its own, balanced between the academic and the popular. among others, with avant-garde techniques such as polytonality, atonalism and timbre exploration. It is concluded that Nobre left a work with its own identity, comparable in importance to that of Villa-Lobos and Ginastera, being an essential reference in the music of the 20th and 21st century.

Key words: Marlos Nobre, Latin American composers, composers from Brazil, contemporary Latin American music.

Marlos Nobre, Recife, 18 de febrero de 1939 - Río de Janeiro, 2 de diciembre de 2024

Introducción

Murió en la ciudad de Río de Janeiro el compositor Marlos Nobre, un creador reconocido en vida con contribuciones a la música contemporánea latinoamericana. El fin de una vida marca el inicio de la consagración o desaparición en la Historia Universal de la Música. Por fortuna, este último caso no es el del compositor brasileño. Su obra ha sido grabada y difundida, ha sido objeto de estudios por académicos de distintas partes del mundo y dejó una huella en la música de Brasil. El presente texto rinde homenaje a su trayectoria a través de un ensayo académico. El objetivo es presentar, de manera sucinta, los distintos aspectos en los que destacó el compositor. Se rinde homenaje a un creador que se integró a la vida cultural y musical de América Latina.

El compositor latinoamericano nace con ventajas y desventajas. La mayor fortaleza es su amplitud de estilos, tratamiento compositivo sincrético y generar una obra con voz propia, que lo distingue de sus colegas europeos. La gran debilidad que enfrenta el compositor latinoamericano son las falencias institucionales, organizativas y empresariales que consoliden la obra de un compositor y, sobre todo, que permanezca en el tiempo cuando ya no esté. Cuando se haga una revisión exhaustiva de la historia de la composición musical en América Latina del siglo XX, sustentada en la programación orquestal habitual, se evidenciará que hay un imaginario de la música académica contemporánea latinoamericana, a partir de Carlos Chávez (México), Alberto Ginastera (Argentina) y Heitor Villa-Lobos (Brasil). Sin embargo, el número de compositores ha sido mayor y se presenta fragmentado, de acuerdo con cada país, según el nivel de enseñanza musical, circunstancias, políticas y sociales. Es un hecho, a partir de la consolidación de la composición en escuelas de música, conservatorios y universidades.

Entre Brasil y el resto del continente hay cercanías y distancias. En un mundial de fútbol, todos le vamos a Brasil si no hay otro representante latinoamericano. Pero en el ámbito de la música académica son más los vacíos que las certezas. Salvo Villa-Lobos o Camargo Guarnieri, fuera de Brasil no es habitual la programación de compositores brasileños. Es aquí en donde Marlos Nobre destaca como uno de los más prolíficos y de mayor proyección de su generación. Al inicio, la generación de Nobre tuvo una serie de circunstancias que marcó su formación. En primer lugar, Nobre nació en Recife, estado de Pernambuco, una ciudad importante económicamente, pero con una actividad cultural que se fortalecería con los años. Las grandes ciudades, como Río de Janeiro y San Pablo, eran los centros de actividad cultural, lugar en que hacían vida agrupaciones orquestales y corales, espacio de instituciones y, sobre todo, de las emisoras de radio y televisión.

Brasil se había conectado con la música académica mundial a través de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959). Su intensa actividad como compositor y director de orquesta, junto con sus habilidades para concretar proyectos institucionales, lo convirtieron en el paradigma del compositor latinoamericano: música exótica, pero compuesta con las técnicas de las vanguardias europeas del siglo XX. La influencia de Claude Debussy, Igor Stravinski y del Grupo de los Seis es evidente en el catálogo de Villa-Lobos. Junto con el compositor carioca, otros compositores habían dominado el escenario artístico en las urbes, como Francisco Mignone

(1897-1986) y Camargo Guarnieri (1907-1997). Se había sedimentado un estilo de creación nacionalista, el material folklórico era recreado en sus piezas de forma espontánea. (Béhague,1994) Términos como nacionalismo subjetivo de Ginastera o nacionalismo inconsciente de Mario de Andrade, son algunas definiciones para explicar la creación de obras musicales académicas con materiales folklóricos que solo han existido en la imaginación de un compositor (Júnior,2011; Ornaghi, 2013).

En 1946, un grupo de compositores liderados por Koellreutter publican el “Manifiesto 1946”, en el cual se suscribieron las intenciones de promover una música alejada de cualquier procedimiento instintivo o inconsciente. Los firmantes querían una composición sustentada en la razón, tamizada por el análisis formal, revisión de métodos verificables, exploración de recursos sonoros; pero cuyo resultado fuera producto de un ejercicio intelectual (Koellreuter,1947). Esto marcó un distanciamiento entre los músicos nacionalistas y los de vanguardia. Paradójicamente, en el máximo representante musical, Heitor Villa-Lobos, convivieron los dos mundos. El manifiesto fijaba postura frente al movimiento nacionalista; al mismo tiempo, se revisaba la enseñanza de la composición y se evaluaba desde las técnicas de las vanguardias europeas. El movimiento no estaba en contra del nacionalismo; de hecho, consideraba lo nacional como una etapa necesaria, pero que no debía ser el eje fundamental de la composición académica (1). Este aspecto es interesante al iniciar la carrera de Nobre, porque si bien aún estaba en formación, apreciaremos cómo Nobre fue el próximo compositor brasileño en mantener un lenguaje compositivo en el que convergió lo nacional y lo vanguardista (Porto, 2002).

La disputa entre ambas corrientes halló un muro de contención en Villa-Lobos, pero se alteró con la muerte de este en 1959. A partir de allí, las siguientes generaciones se sintieron forzados a anexarse a una u otra corriente. Ambos mundos, que habían convivido sin problemas en la obra de Villa-Lobos, se presentó como rasgo de contradicción para los nuevos compositores. No fue el caso de Nobre. El compositor nordestino pasó por estas etapas, volvió a ellas en distintos momentos hasta alcanzar un dominio estético. La técnica era el medio que le permitió consolidar una estética. Al haber crecido y estudiado lejos de los centros hegemónicos culturales, distanciado de las disputas estéticas y nacido en un estado lleno de música folklórica, la obra de Nobre se nutrió de ambos mundos sin prejuicios.

El presente trabajo es un enfoque musicológico analítico, sustentado en fuentes primarias y secundarias. Se emplearon partituras, grabaciones y documentos históricos relacionados con la obra de Marlos Nobre, entrevistas, artículos y estudios previos sobre su trayectoria. La investigación se inscribe dentro del proyecto "De musicología y producción musical", adscrito al Grupo de Investigación S/Z Producción Musical e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, lo que proporcionó un marco académico para el análisis.

1 Caso contrario era el postulado de la Escuela de Santa Capilla, en Venezuela, liderada por Vicente Emilio Sojo (1887-1974), quien postulaba que la obras debían estar llenas de rasgos nacionales.

La metodología partió con la revisión del catálogo compositivo a lo largo de cinco periodos estilísticos que fueron identificados y sugeridos por el compositor. Se consideraron elementos técnicos, como la variación temática, la politonalidad, la influencia de ritmos afrobrasileños y la relación entre la estructura formal y la expresividad sonora. Además, se utilizaron referencias bibliográficas especializadas en la música latinoamericana del siglo XX, incluyendo estudios comparativos con otros compositores como Heitor Villa-Lobos y Blas Emilio Atehortúa. Finalmente, se consideraron las fuentes documentales relacionadas con su gestión cultural, que permiten señalar las actividades de su trabajo en instituciones musicales de Brasil y el extranjero.

Apuntes para una trayectoria

Nacido en Recife, capital del estado federal de Pernambuco, en Brasil. Marlos Nobre inició sus estudios musicales en el conservatorio de esa ciudad, luego se trasladó a San Pablo, en donde estudió composición con dos exponentes fundamentales, pero antagónicos: Mozart Camargo Guarnieri, nacionalista (1907 - 1993) y el vanguardista, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Desde sus primeros años obtuvo reconocimientos en certámenes como pianista o compositor, como el Concurso para solistas de la Orquesta Sinfónica de Recife (1958), Primer Premio del Concurso de Composición de la Sociedad Germano-Brasileña (1959) y Mención de Honor en el Concurso Nacional de Composición de Música y Músicos de la Radio MEC (1959), este último con una obra emblemática a lo largo de toda su carrera: el *Concertino para Piano e Orquesta de Cordes*. A partir de estos años, los triunfos fueron rotundos, lo que cimentó su decisión de continuar con la carrera musical. Los éxitos continuaron con reconocimientos internacionales, como el Primer Premio del Concurso de Composición de la Broadcasting Music de Nueva York (1961), Primer Premio del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires (1963) y lo que podríamos considerar su consagración definitiva en la composición del siglo XX: el Premio Tomás Luis de Victoria (2005).

Parte de la técnica compositiva de Nobre se concretó durante sus estudios en el Centro de Altos Estudios Musicales (Claem) del Instituto Torcuato Di Tella, en la ciudad de Buenos Aires (1963-1966). Este centro fue organizado por Alberto Ginastera a través de un programa de becas internacionales otorgadas por la Fundación Rockefeller. Allí se formaron compositores que luego, marcaron un hito en la composición latinoamericana del siglo XX, como lo fueron Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Mesías Maiguashca (Ecuador), Alberto Villalpando (Bolivia), Mariano Etkin (Argentina), entre otros (Vásquez, 2015; Schwartz-Kates, 2010). El proyecto de Ginastera consistió en capacitar a jóvenes con los maestros más selectos e importantes de la composición académica occidental, bajo un riguroso plan de trabajo a través de seminarios, talleres, charlas y conciertos. El maestro invitado dictaba clases y conferencias que eran acompañadas de largas sesiones de escucha y análisis de los trabajos de los estudiantes. De esta manera, se fomentó un espíritu de trabajo que permitía cotejar las obras entre estudiantes, buscar soluciones, analizar a través de las técnicas de composición, siempre orientado a los intereses y habilidades individuales de cada estudiante. Fue así como Nobre recibió clases con Oliver Messiaen, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, entre otros. A su formación, se sumó la participación en cursos del Berkshire Music Center en Tanglewood (1969), bajo la dirección de Gunther Schuller y

Alexander Goehr.

Cada uno de los estudiantes de la cátedra del Instituto Torcuato Di Tella, desarrolló su propio pensamiento compositivo, lenguajes y estéticas, aunque permeados por las técnicas del momento, como la politonalidad, la textura como eje central y el atonalismo. En la obra de Nobre, hay momentos de mayor o menor acercamiento a la exploración tímbrica. El periodo de Buenos Aires está marcado con resultados cercanos a la Escuela Polaca de Composición, como Penderecki o Lutoslawski, producto del uso del dodecafonismo y de las búsquedas tímbricas. Su obra para percusión y el tratamiento que hace a nivel camerístico u orquestal, se alinea con *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse y *Persephassa* (1969) de Iannis Xenakis. La masa sonora, como resultado de las texturas y las exploraciones complejas del ritmo, hacen que la música de tradición afrobrasileña se delimite bajo un espectro occidental.

Cuando Nobre culminó los estudios en el Instituto Di Tella, coincidió con el inicio de invitaciones y la programación de sus obras en festivales internacionales. Destacan, entre otros: el XXI Festival Internacional Primavera de Praga (1966), II Festival de Música de América en España (1967), V Bienal de París y New York Shakespeare Festival (1969), XVII Tribuna de Jóvenes Compositores en París y I Festival de Música Contemporánea de Buenos Aires (1970). Alrededor de los treinta años de edad, Nobre consolidó una carrera internacional como compositor y pianista; sin olvidar sus actividades en Brasil que incluían trabajos en el sector público, como la fundación y dirección de la Sociedad de Música del Nuevo Brasil (1967), Miembro del Consejo de Música del Museo de la Imagen y el Sonido de Río de Janeiro (1968), Miembro Fundador de la rama brasileña de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) en 1971, y Director Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Como se aprecia, Nobre realizó el recorrido iniciático profesional de todo compositor latinoamericano: estudios en su ciudad natal, búsqueda de conocimientos y capacitación en las grandes ciudades, formación con maestros internacionales dentro y fuera de América Latina, consolidación de una carrera internacional a través de premios, reconocimientos, participación en congresos, encargo de obras, realización de talleres y clases magistrales. Se reseñan estos aspectos porque, como se explica más adelante, la personalidad musical de Nobre es particular, con una obra llena de sincretismo cultural brasileño, con técnicas y estéticas de la música occidental del siglo XX.

Libertad creativa y pensamiento compositivo

La trayectoria de Nobre está signada por la búsqueda de un estilo y lenguaje personal. Se aprecia el respeto por las músicas del pasado latinoamericano y europeo, sin menoscabo de fuerzas para proponer obras con lenguajes de las vanguardias del siglo XX. En su catálogo se evidencian las músicas del nordeste de Brasil. De por sí, la música popular brasileña está patente en la cotidianidad del brasileño. Géneros populares como el *frevo* y el *forró* aparecen en distintos momentos, tanto en sus composiciones de grandes formatos como en la música de cámara y solista. Las características variadas y disímiles entre sí, haya en la energía creativa de Nobre, un mundo sonoro en el que se entretejen rasgos nacionalistas, pero sin enmarcar lo folklórico como algo directo. El resultado sonoro de lo brasileño ha sido producto de la interiorización de la música de su

región. El maestro nunca se autoafirmó como nacionalista, en su música, los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que evocan esto, cambian y se transforman en material al servicio del compositor. En Nobre, el símbolo característico de toda su obra es la libertad creativa.

En un taller de composición dictado en la Universidad Simón Bolívar, durante el XII Festival de Música Contemporánea de Caracas (2002), el maestro expuso sobre sus métodos de composición. El silencio era vital en su espacio de trabajo. Un ambiente adecuado potenciaba el proceso creativo. Dependiendo de las circunstancias, componía con o sin piano, en donde la búsqueda de sonoridades e intervalos favorecía la fluidez de la creación. De las diversas maneras de iniciar el trabajo, la que nos impactó como estudiantes fue su consejo de procurar escribir la obra completa, de principio a fin. El primer boceto debía hacerse por completo, desde la primera nota hasta la última. Escribir los materiales principales, motivos, temas, variaciones, apuntes de orquestación y forma. Este procedimiento lo hacía con tiempo, pues debían plasmarse todos los detalles en el menor tiempo posible. Esto permite que, al momento de retomar el trabajo, la idea original quedara en la estructura general de la obra. Organización y organicidad, trabajo e inspiración, técnica y rapidez, aspectos esenciales del primer impulso.

Para Nobre era importante definir el concepto de la obra, conocer hacia a dónde se quería ir. Tenía claro en que una autodefinición estilística era un absurdo, pues el creador está sumergido en una mutación creativa perenne. Las definiciones estilísticas se logran después de que la obra terminada ha circulado y se asimila a un repertorio, que se haya grabado y que se puedan analizar los resultados. Pero, cuidado, Nobre sabía que la asimilación a una escuela o tendencia podía ser momentáneo. Desde esta perspectiva, el compositor latinoamericano está en constante autodefinición, en especial, los compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

En Nobre, componer en un solo gesto era la posibilidad de plasmar la energía creativa. De esta manera, el primer arranque se asemeja al pintor que hace un boceto con rapidez, en donde las formas y las manchas están más cerca de la abstracción; en donde la línea (melodía y ritmo en el caso de la música de Nobre), apenas esbozan el contorno de los materiales que determinan la forma. Este proceso permite, durante la corrección, orquestación y revisión de la obra, quitar los excesos. Según el maestro brasileño, la obra podía sonar compleja, pero esa complejidad era el resultado de la búsqueda estética del compositor, no de complicar al intérprete. Ejemplos de este recurso lo hallamos a lo largo de toda su obra. En especial, se aprecia al inicio de *In Memoriam* (1976) para orquesta sinfónica, en donde la masa orquestal crea una textura compleja, a través de la superposición de elementos disímiles en las familias instrumentales. Fácil de tocar, con el resultado sonoro de una estética compleja.

Por otro lado, la variación y la repetición son recursos valiosos en Nobre. Cambio, mutación, transformación o estaticidad, son rasgos que patentes desde sus primeras obras, como *Musicamera* (1962) para orquesta de cámara, hasta la *Cantilena I*, op. 110 para violoncello y piano (2009). Gracias a esta manera de concebir las obras, se haya en el catálogo de Nobre, homogeneidad entre las composiciones. Cada motivo, cada variación, esta concatenada con la idea principal, pero manteniendo la fuerza original de la obra. En otras palabras, si

algo hay que aprender del pensamiento compositivo de Nobre, es cómo mantener la esencia de la fuerza creadora, a lo largo del proceso de revisión y corrección. Como lo expresó el compositor en la clase magistral a la que asistimos: los materiales musicales deben economizarse y los detalles deben pulirse para que la obra no divague.

Nobre dividió sus periodos compositivos en cinco etapas como señala Ferraz (2007). El primero, desde 1959 hasta 1963, es el tiempo de formación. Se perciben las influencias de Heitor Villa-Lobos y Ernesto Nazareth. Aparecen obras que forman parte del repertorio habitual de orquestas y pianistas de Brasil, como el *Divertimento* op. 14 y el inicio del ciclo para piano *Nordestinas*. Esta época está marcada por la incorporación de técnicas de mediados del siglo XX y elementos de la música folklórica del nordeste de Brasil. La transición hacia la segunda etapa (1963-1968) denota la exploración del lenguaje tonal, uso de extensiones armónicas y la complejización del material armónico, la politonalidad y la exploración tímbrica. Este trayecto coincide con su ingreso al Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Compone las obras *Variaciones rítmicas* op. 15, para piano y percusión y *Rhythmetron* op. 27, para percusión. A raíz de la inevitable influencia del curso de composición, es un momento de exploración con la atonalidad y con los recursos tímbricos. Estos aspectos se sintetizan en la cantata *Ukrimakrinkrin* op. 17 (1964), para soprano, vientos y piano, composición que marca una ruptura estilística con el lenguaje que venía trabajando el compositor. No deja de sorprender su similitud formal y técnica con otras obras de la escuela de Ginastera, como la Cantata para *América Mágica* (1960) del propio Ginastera; o el *Cántico de las criaturas* op. 29 (1965) de Blas Emilio Atehortúa.

En el tercer periodo (1969-1979) se integran las dos etapas anteriores. Hay madurez y equilibrio en la composición. Los ritmos y las armonías son complejas, pero poseen equilibrio formal y meticulosa organización del discurso musical. El compositor se aleja de la abstracción que lo venía caracterizando. Al igual que György Ligeti, aparece en su obra la superposición rítmica y la claridad estructural para cimentar su propio lenguaje. También es la época en que su imagen internacional se consolida en eventos, como el V Festival de Música de Washington (1971), el Festival de Música Contemporánea de Ginebra (Suiza, 1973). Asume labores burocráticas y administrativas, como la Dirección del Instituto Nacional de Música (Funarte) en Brasil. Es un momento de intensa creatividad para el compositor, ha depurado su técnica, su lenguaje y ha refinado su proceso de gestación y creación de las obras. De este periodo destacan el *Concerto Breve* op. 33 y el ya citado *In Memoriam*.

La cuarta época (1980 - 1989) es de madurez. El compositor formó parte como jurado en certámenes de composición, como el XXII Concurso Internacional de Guitarra de Radio France (1980), Concurso Internacional de Composición Simón Bolívar (1982), en donde fue jurado junto a Krzysztof Penderecki y Alberto Ginastera. También es la década de mayor cantidad de trabajo en puestos gerenciales, directivos y administrativos, como miembro ejecutivo de la Unesco (1981-1984) y Presidente de la Academia Brasileña de Música (1985-1993). Además, a raíz de cumplir cincuenta años (1989), se suceden sin interrupción las condecoraciones y los homenajes. En este lapso su obra está impregnada, como nunca, de los ritmos nordestinos, pero con variaciones y transformaciones hechas con libertad. Los materiales están desarrollados de forma sistemática a lo largo de la composición. Expresa, con su sello personal, las músicas de la región donde creció. El principal mecanismo es la variación, recurso con el que articula alturas

y procedimientos rítmicos que, en primera instancia, no se aprecian fríos ni calculados. Usa la intuición, pero tamizada por la exhaustiva técnica compositiva, producto de años de oficio. Este logro se le adjudica a la continua revisión de sus obras, trabajo que queda pendiente para musicólogos que tengan acceso a sus manuscritos y archivo. A nivel formal, hay esquemas clásicos, pero la fuerza expresiva y estética se diluye en formas monopartitas, bipartitas o tripartitas. A partir de un procedimiento de abstracción de las alturas y del ritmo, emerge la voz del compositor, evocación a los sonidos de Pernambuco, pero moldeadas de tal manera, que sellan la madurez creativa de Marlos Nobre. De esta época destacan las obras *Sonancias III* op. 49, para piano, *Concierto para cuerdas II*, op. 53; *Cantata del Chimborazo*, op. 56.

La última fase del compositor inicia en 1989 hasta su muerte, acaecida en 2024 (2). Es un ciclo de retorno a la politonalidad, a la armonía con centramiento tonal. El lirismo y la búsqueda de modelos de expresividad hace que sea un momento fascinante de estudiar. Permanece el compositor moderno y vanguardista, pero se conecta con la audiencia desde la sensibilidad, sin abandonar las innovaciones estéticas. No deja de ser curioso que, compositores en los últimos años de sus vidas, como Penderecki o Alfredo del Mónaco, crearon obras en donde la melodía retoma un papel esencial en el pensamiento compositivo. Un retorno a los *cantabile* desde una lírica personal. Nobre complejiza las texturas, pero deja espacio al desarrollo melódico. Es el tiempo de formas complejas, sin descuidar los aspectos que habían caracterizado la obra del compositor: expresión, comunicación, sensibilidad y estética. Técnica compositiva en su máximo esplendor al servicio de la belleza sonora. Destacan el *Concerto para percusión y orquesta* (2000); *Amazonia Ignota*, op. 95 (2003), para barítono y 25 instrumentos; *Kabbalah*, op. 96 (2004); entre otras. La década de 1990 es el momento de Nobre en importantes centros de enseñanza de composición, realiza un gran número de conferencias, talleres y ciclos pedagógicos, entre los cuales están: Universidad de Indiana (1991), Escuela de Música de la Universidad de Yale (1992), Julliard School (1996), Universidad de Georgia (1999), Universidad Complutense de Madrid (2006), entre muchas otras.

La música de Nobre se sintetiza en la regularidad del pulso rítmico y acentos, como puntos de referencias, en el compás. Al mismo tiempo, destaca la libertad con la que imprime el tempo en sus composiciones. Influenciado por los ritmos afrobrasileños que escuchó en su niñez, la música de Recife está presente en todo su catálogo: el *maracatú*, *frevó*, *cirandas*, *macumbas*, *cabochinhos* se suceden indistintamente de la técnica que utilice, sea politonalidad, serialismo u obras tímbricas. En este sentido, una característica en casi toda su obra es el uso simultáneo de dos capas rítmicas. La primera, que sintetiza en un macro nivel el discurso rítmico que evoca el folklore imaginado. La segunda capa, que puede estar a nivel meso o micro, que define acentos, articulaciones y complejiza la textura.

(2) Es un período de 35 años que, sin embargo, deberá ser segmentado en estudios posteriores.

Cambios de alturas y sonoridades disueltos en la variación, técnica que manejaba el compositor a la perfección y con la cual amplió las posibilidades en toda su obra. Nobre tuvo un vínculo atávico con el motivo como generador del discurso musical. Bien sea que el motivo sea rítmico y/o melódico, a partir de una pequeña célula como gesto inicial, el compositor complejiza los materiales sin olvidar su meta fundamental: expresar y comunicar. Este aspecto marca a Nobre como un compositor de desarrollo temático. Es así que el maestro recifeño conjuga tradición, folklorismo y vanguardia. Las permutaciones, transposiciones y transformaciones en su espectro más amplio, son asimilados a través de la homogeneidad que garantiza el tratamiento temático. El compositor conoce su oficio, sus intérpretes, su época y el espacio de circulación en el cual se escuchará su obra. Las variaciones y transformaciones simultáneas generan obras multimotivicas, pero que conservan el núcleo de la música para el escucha. Nobre estuvo consciente de hacer obras cuyo resultado estético fuera asimilado por sus intérpretes y su audiencia sin perder su lenguaje personal. Al fin y al cabo, un compositor quiere que su obra marque un antes y un después, aunque sea dentro de su propia trayectoria. Cada obra es extensión y pariente de las que se han producido y de las que vendrán.

En distintos momentos, Nobre expresó que el compositor era una esponja, que debía absorber todo lo que estaba a su alrededor. Así comenzó su carrera compositiva justo después de la muerte de Villa-Lobos en 1959. No en vano, en el estreno italiano de su *Homenaje a Arthur Rubinstein*, op. 40, el crítico Edino Krieger observó rasgos “quizás inconscientes” de la obra de Villa-Lobos en Nobre (Bark, 2006, p. 36). Ser un novel compositor bajo la figura de Villa-Lobos no debió haber sido fácil. El compositor carioca había traspasado las fronteras socioculturales de Brasil y América Latina. En vida, se había convertido en referencia de la música académica mundial, aunque, el rasgo predominante fue el contexto europeo a través de la asimilación de lo exótico y lo vanguardista en su obra. Dicha comparación, lejos de ser derogatoria, afirmó lo que fue una cadena de éxitos profesionales para el compositor.

Contrastes y convergencias: Nobre y Atehortúa en la música académica latinoamericana

La música académica contemporánea en América Latina se caracteriza por la amplitud de líneas estéticas que, en ocasiones, comparten raíces comunes, como lo folklórico. En otras ocasiones, hallamos compositores con una obra más homogénea en estilo y técnicas, como Mariano Etkin (1943 - 2016), pero que destaca a raíz de cambios estilísticos derivados de experiencias particulares. Todo ejercicio comparativo entre compositores de una misma generación resulta odioso, pero es interesante para comprender la articulación de las obras. Al fin y al cabo, solo permanece en el tiempo la obra editada, conservada y tocada. En Venezuela resulta casi imposible comparar, aunque sea de soslayo, la trayectoria de Marlos Nobre y su homólogo colombiano Blas Emilio Atehortúa (1943 - 2020). Ambos son representantes de la Escuela de Composición que promovió Alberto Ginastera. En los dos compositores se diluyeron los lenguajes nacionalistas, la vanguardia, el sincretismo de estilos, aspectos que cada uno manejó en distintos niveles. Los dos ejercieron roles de docencia y en su música, el serialismo está conectado con músicas folklóricas. Lo academicista está difuminado a través de matices de

sensibilidad y expresión.

Como compositores latinoamericanos de su generación, Nobre y Atehortúa se preocuparon por la identidad de lo latinoamericano en su obra, cada uno lo expresó con enfoques disímiles, filtrados a través de un lenguaje que era moderno y cosmopolita. Nobre integró los ritmos brasileños en el lenguaje postserial y coqueteó con la música de Pernambuco a través de la modalidad. En su obra, más que los sonidos de Brasil, están presentes los ritmos brasileños. Atehortúa fue más ecléctico. La obra del maestro colombiano está permeada por el serialismo, la atonalidad libre y aleatorismo controlado con la construcción formal influenciada por el neobarroco y neoclásico. Ambos compositores recibieron la influencia los maestros europeos que visitaron el Instituto Di Tella, pero hay una estela de las huellas de Ginastera en Nobre; mientras que en Atehortúa la influencia de Dallapiccola fue determinante. Estas influencias son el trasfondo de procesos de experimentación que generó obras particulares en cada compositor. Esto se aprecia a primera vista, aunque un estudio sistemático de las obras es una tarea que ha ido abordada poco a poco por la academia.

Cada compositor consolidó su trayectoria gracias al trabajo continuo. Pese a ello, a lo largo del tiempo se marcaron las diferencias. Nobre poseía un lirismo orgánico que retomaba con mayor o menor intensidad cada tiempo. El principal rasgo que prevalece en el maestro brasileño son los ritmos nordestinos; independientes del tipo de técnica que utiliza. En Nobre la expresión es esencial, se aprecia de inmediato; así como la conexión del ritmo corporal y la fluidez melódica. En cambio, Atehortúa fue un maestro de la densidad polifónica. Bien sea que fuera resultado de procedimientos texturales aleatorios, o que hubiera escrito con detalle cada parte del instrumento. Atehortúa imprimió en sus composiciones o en secciones de sus obras, un alto contenido abstracto. No en vano, se refería a estos resultados como manchas sonoras, metáfora tomada del mundo pictórico. En Atehortúa el contrapunto tiene un sitio privilegiado al momento de componer, no importa si escribía una miniatura o una obra de gran formato. En Nobre y Atehortúa están presentes la música popular y de raíz folklórica, manejada con libertad e independencia en cada uno (Simao & Schaub, 2019; Ortiz Niño, 2019). Sin embargo, en el maestro colombiano, no siempre se identifica tan rápido, como en Nobre.

Con el paso de los años cada compositor sintetiza sus recursos, limita sus preferencias y decanta sus influencias, esto lo conlleva a crear un “estilo tardío” (3). A veces, estos rasgos se hallan a lo largo del catálogo, como en *Concierto breve* (1969), para piano y orquesta. Obra de juegos texturales, de equilibrio entre los ritmos difuminados de Brasil, composición postonal y de claridad formal. En Atehortúa hallamos esta síntesis intelectualizada en *Ut Supra El Fénix* (2009), asimilada a un discurso moderno centroeuropeo, en donde la estructura formal integra y contrasta las jerarquías de la composición (Giraldo Marín, 2012; Freitas, 2009).

3 El término “estilo tardío” es señalado por Said (2010) a partir de Adorno, como la exploración técnica y estilística que aparecen en las últimas obras de un compositor. Por lo general, el creador espera dejar una continuidad estilística, pero termina rompiendo esquemas a partir de comprender la finitud de su vida.

Los paralelismos muestran a dos compositores de la misma generación y del mismo continente, formados bajo la égida de los mismos maestros. Cada uno con propuestas compositivas personales, diferentes que han enriquecido el repertorio y la estética musical de América Latina. En ambos creadores se integran las vanguardias, la rigurosidad del aprendizaje académico y las tradiciones de la música popular latinoamericana.

Nobre pensador

Son pocos los compositores que han dejado rastro de su pensamiento en escritos de manera convencional, sean ensayos, reflexiones, artículos u aforismos. Por lo general, el músico se entrega a la creación, a la dirección, interpretación o gestiones organizativas. No obstante, durante el siglo XX se publicaron libros en donde los compositores verbalizaron sus ideas y expusieron sus procedimientos de creación. Algunos son más profundos que otros. Destacan textos en tono ensayístico, como la *Poética musical* de Stravinski (2006), en el que el compositor reflexiona sobre la estética de su música, en un lenguaje entre convencional, filosófico y personal. Por su parte, Lachenmann ha dejado una estela de su pensamiento, aunque solo se ha publicado en alemán. Destaca su tratado sobre los aspectos existenciales de la música (Lachenmann, 1996), allí expone su teoría sobre el timbre y las texturas. Otro aporte valioso está en los escritos y conversaciones compilados junto al compositor Wolfgang Rihm, que amplía la percepción que tienen los compositores de inicios del siglo XXI con el sonido (Lachenmann & Rihm, 2010). Otros creadores que han dedicado tiempo a la escritura y cuyos textos se han convertido en referenciales ha sido Cage (2013), con su larga relación epistolar con artistas de otras disciplinas de su generación, o el libro de ensayos y análisis de Boulez (1984).

Desde América Latina ha habido aportes de sus propios compositores. Pero ha habido mayor preocupación alrededor de la revisión de contenidos teóricos, como los tratados de armonía y contrapunto de Astor (2012 y 2013). Otros textos exponen y analizan la situación del compositor en su contexto, como el trabajo de Sans (2021) en torno a la edición crítica de música, o de Gómez (2011) sobre el acceso a recursos económicos para que el compositor haga y viva de su obra. Algunos compositores han tenido un pluma ágil, fructífera e interesante, pero en estos casos conviven el arte de la creación con la rigurosidad de la disciplina musicológica, como lo fueron Paraskevaídis (2013) y Aharonián (1994). Pero son casos excepcionales. En general, el compositor latinoamericano no es dado al ejercicio de reflexión sobre sus procesos de creación, disertar sobre su contexto vital, exponer sus fortalezas y encarar sus fantasmas. No fue el caso de Nobre.

Aunque hace falta un estudio sobre el pensamiento estético y de su contextualización histórica, Marlos Nobre expuso en algunas publicaciones diversos tópicos sobre composición. Con 28 años publicó un ensayo sobre los límites de la notación convencional ante las exigencias de la música contemporánea (Nobre, 1967). Allí se vislumbra la preocupación por la escritura de texturas y sus posibilidades aprendidas durante su período en Buenos Aires. Publicó otro documento cuatro años después, cuando disertó sobre la música brasilera contemporánea, sus exponentes y las circunstancias de aquel entonces (Nobre, 1971). Un documento valioso, se haya cuando expone las circunstancias de ser un compositor latinoamericano, aspecto que, paradójicamente, son las

mismas que rodaba al compositor de hoy en día (Nobre, 1978). El artículo se desprende de la conferencia que dictó Marlos Nobre en el Festival de Música Contemporánea de Maracaibo en 1977. El musicólogo Francisco Curt Lange envió el texto a la *Revista Musical Chilena*. De este modo, se vislumbra la relación, sinergia y simbiosis que deben existir entre compositores y musicólogos. Nobre (1978) señala que los compositores latinoamericanos deben conocerse entre sí, que los festivales y encuentros deben funcionar como centros de engranaje entre solistas, ensambles y creadores. Para el maestro recifeño la responsabilidad es de las instituciones, organismos públicos y en la programación de las orquestas, quienes deben fomentar el intercambio. No deja de sorprender que, desde finales de la década de 1950, esto fue un tema constante de discusión en festivales de Latinoamérica y Europa (Astor, 2008; Haefeli, 1982). Además, Nobre planteó el estado de la cuestión de las publicaciones de música contemporánea, un asunto que se debate cada cierto tiempo, pero que ha cambiado poco en los últimos cincuenta años⁴. Señala el compositor: “nuestra música no se edita, no se graba, y no se transmite a través de la radiodifusión” (Nobre, 1978, pp. 126-127). La música, los compositores, intérpretes y musicólogos son extraños entre sí. Esto produce una descontextualización histórica del momento social y musical; por lo cual, se debe fomentar los trabajos de documentación, archivo, catalogación, edición y grabación de la música. Cierra el artículo fijando posición de la composición que solo repite fórmulas y que se elabora a partir de esquemas, una crítica a músicas sin expresión y sin comunicabilidad.

Nobre (1978) expone las circunstancias de aquel entonces, en medio de uno de los festivales más importantes de Venezuela. La situación apenas ha cambiado. La música contemporánea o de arte debe salir del circuito de los festivales especializados e integrarse a los programas habituales de orquestas, ensambles y solistas. Empero, toda programación es producto de una curaduría que se hace a partir de apetencias, necesidades de escucha y expresión. La necesidad existe porque se induce a través de un proceso educativo. No basta con las intenciones de los intérpretes o gestores si no hay una audiencia que desee consumir la nueva música. Arnold Schönberg lo había previsto, no en vano, fundó una sociedad de conciertos privados para difundir este tipo de música y que fue el germen para la creación de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, SIMC, (Haefeli, 1982). Igualmente, en América Latina se han impulsado organismos con la finalidad de promover la música contemporánea, como las distintas secciones de la SIMC, becas de intercambio de compositores entre países y numerosos festivales. Sin embargo, la edición de la música, la grabación de esta en manos de técnicos y músicos de alta competencia continúa siendo una deuda con la creación de nuestro tiempo.

4 Algunas universidades, como la Universidad de las Artes (Ecuador), la Universidad Central de Venezuela o la Universidad Nacional Autónoma de México han publicado obras de compositores actuales, pero el alcance y la difusión apenas traspasa un circuito limitado.

Perspectivas y horizontes para el estudio de la obra de Marlos Nobre

Como compositor latinoamericano del siglo XX, la obra de Nobre pasará por un exhaustivo proceso de catalogación, digitalización y conservación, para que esté al alcance de investigadores, músicos e interesados en conocer y profundizar en la obra del maestro brasileño. A partir de allí, son múltiples las facetas que se pueden estudiar. Además de su obra compositiva, está su carrera como pianista, director de orquestas y una que resulta pertinente: su faceta como gerente y director de programas e instituciones culturales. Esta actividad, que en otros creadores ha sido plan de vida o complemento a la composición, son pertinentes porque atisba el alcance que tuvo el compositor-artista en su rol de compositor-administrador, cómo transformó su entorno y qué tanto favoreció a colegas y nuevas generaciones. (5)

A los 21 años fundó y dirigió el Gremio Villa-Lobos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Pernambuco. Esto fue el inicio de la fuerza física e intelectual de Nobre por la dirección y organización de instituciones. A partir de allí, se suceden participaciones en instituciones brasileñas, de las cuales destacaremos algunas. Fue productor de programas en la radio MEC/EMI, en donde también fue coordinador de Música Erudita de la Secretaría de Turismo del Estado de Guanabara, con apenas 26 años (1965). Luego de culminar sus estudios en el Instituto Torcuato Di Tella, participó como asesor, director o coordinador en instituciones internacionales, como la Unesco y la OEA. Esto le permitió, al igual Villa-Lobos, establecer una red de contactos a nivel internacional, difundir y fomentar la interpretación de su música. Al mismo tiempo, activó un circuito de participación entre músicos hispanos y brasileños. Ante la destacada gestión internacional fue nombrado Director del Instituto Nacional de Música de la Fundación Nacional de Arte (1976 - 1979); Miembro del Consejo Estatal de la Cultura de Río de Janeiro (1976 - 1980). Fundó y dirigió la sección brasileña de Juventudes Musicales, donde acercó a músicos brasileños y franceses. Fue presidente de la Academia Brasileira de la Música entre 1985 y 1993. Solo con sus actividades de gestión institucional se puede redactar una biografía de Nobre. Desde luego, el principal obstáculo será la accesibilidad y existencia de los fondos documentales para realizar semejante recorrido.

Nobre fue un compositor prolífico, sin vacíos de creación lo largo de los años. Su obra cubre todos los formatos, desde el solista, el camerístico, el vocal y el orquestal. Esto lo convierte en un compositor fundamental que debe ser analizado por intérpretes, críticos y musicólogos. Por lo general, el estudio de la obra de un compositor se hace al final de su vida o cuando ha muerto. Es allí, cuando se descubren temas de tesis. Sin embargo, una breve búsqueda en fondos y repositorios académicos saca a la luz trabajos que han abordado su obra desde marcos teóricos y metodológicos de propuestas interpretativas.

5 La lista de compositores que han sido gestores o administradores de proyectos es larga, pero algunas figuras son emblemáticas, como José Antonio Abreu (1939 - 2018), fundador del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela (El Sistema). Alberto Ginastera (1916-1983) quien llevó a cabo el proyecto del Centro de Altos Estudios Musicales en el Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires. No podemos olvidar la figura de compositores venezolanos que en algún momento fueron directores de conservatorios, como Evencio Castellanos (1916-1984), director de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas entre 1965 y 1972; por nombrar algunos.

Es decir, a través del ejercicio hermenéutico, teórico y práctico que esboza las posibilidades técnicas y estéticas para la interpretación de su música. Varios trabajos incluyen transcripciones de entrevistas realizadas al compositor, lo que permite distinguir sus decisiones técnicas, estéticas, modos de trabajo y su inagotable imaginación musical. La obra para piano tiene un sitio de honor en estos análisis. Destacan, entre otros, el trabajo ya citado de Ferraz (2007), sobre los ciclos nordestinos 1, 2 y 3; obras didácticas para piano, miniaturas llenas equilibrio y belleza formal. Por su parte, Cavini (2008) estudió las Nordestinas, pero dedicado al cuarto ciclo del año 2006. Especialmente, la autora estudió los movimientos “Cabochinchos” y “Maracatú”, cuyas variaciones del material folklórico denotan el ingenio de Nobre. Asimismo, Corker Nobre (1994) hizo una aproximación a *Sonancias III*, op. 49, en el que señala el uso del material rítmico, sus transformaciones y las posibilidades plásticas que explora el compositor. El piano es centro de atención en Bark (2006) quien, a través de un complejo análisis, expone el mecanismo técnico del Concertante do imaginario, op. 74, para piano y orquesta de cuerdas. La autora evidencia los procesos de variación de Nobre a nivel micro, meso y macro. El resultado final fue evaluado y avalado por el mismo compositor. Los criterios de análisis partieron de los tratados de White (1994), Salzer (1982), Kotska (1999) y Strauss (2005). Con estos teóricos, la autora estableció criterios de interpretación. Por otro lado, Silva (2007) nos acerca al trabajo para guitarra sola *Reminiscencias*, op. 78, y que convierte a Nobre en un caso significativo de estudio: compositor no guitarrista que escribe con éxito para este instrumento (6). Scarambone (2006) dedicó su tesis doctoral a la obra pianística de Nobre y destacó la importancia del instrumento en el catálogo del compositor. Dentro del contexto brasileño, la obra de Nobre es esencial. Es un compositor de vanguardia que está ligado a un Nacionalismo repensado. En este sentido, Barancoski (1997), a través de la selección de algunas obras para piano, hace un recorrido por la identidad de la música de Brasil y su transformación a través de las técnicas compositivas en Nobre.

Conclusiones

Nobre ha dejado una obra con voz propia. No solo se distingue dentro de la amplia producción compositiva en Brasil, sino también, en América Latina. La integración de elementos autóctonos de Pernambuco, pero asimilados a los lenguajes vanguardistas del siglo XX hace que la obra esté permeada de una dinámica particular, con potencia expresiva y con resultados sonoros particulares. La música de Nobre está a la par de Ginastera y Villa-Lobos: un nacionalismo musical que rebasa el simple pintoresquismo. Los elementos folklóricos son creados y manejados por el autor. De este modo, ritmos como el *forró* y el *frevo* son sometidos a variaciones que conllevan un doble sentido: son y no son folklóricos, están asimilados a la estética compositiva de Nobre. En este ejercicio de creación se alinea con compositores como Aaron Copland o Béla Bartók, autores que usaron materiales autóctonos, pero recreados en el lenguaje de la música académica contemporánea.

6 Otros compositores no guitarristas que han dejado obras para este instrumento han sido: Adina Izarra, Alfredo del Mónaco, Albero Ginastera, Roberto Sierra, entre otros.

Son amplias las aristas para comprender la obra de Nobre. Algunos ejemplos son: la variación, como elemento generador e integrador de su discurso musical; la integración de ritmos de Brasil, pero bajo su lenguaje compositivo. El análisis del tratamiento instrumental, tanto en las obras de cámara como de orquesta, resultan de interés a partir del tratamiento de los sistemas tonal, modal o postonal, con uso o no de técnicas aleatorias. Sus obras para piano y guitarra han sido ampliamente estudiadas, pero resultará de provecho entender cómo estas obras se han incorporado o no al repertorio académico latinoamericano. Marlos Nobre y la música electroacústica o vocal, son territorios fértiles para el análisis y el estudio de su obra, sin olvidar el alcance internacional que tuvo el maestro. La influencia de Nobre apenas se vislumbra en el panorama de Latinoamérica en la Historia Universal de la Composición Musical.

Referencias

- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana*, 15 (2), 189-225.<http://www.jstor.org/stable/780232>
- Astor, M. (2008). *Los ojos de Sojo: el conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954 - 1966)*. [Tesis de doctorado], Universidad Central de Venezuela.
- Astor, M. (2012). *Armonía para hoy*. Unearte.
- Astor, M. (2013). *Contrapunto para hoy*. Unearte.
- Barancoski, I. (1997). *The interaction of Brazilian national identity and contemporary musical language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre*. [Tesis de doctorado]. University of Arizona.
- Bark, J. M. M. (2006). *Marlos Nobre: Concertante do imaginario para piano e orquestra de cordas op. 74: estudo analítico e interpretativo*. [Tesis de doctorado]. Universidade Estadual de Campinas. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/388640>
- Béhague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Souls*. Institute of Latin American Studies.
- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Gedisa.
- Cage, J. (2013). *The Selected Letters of John Cage*. Western Univeresity Press.
- Cavini, M. P. (2008). As Danzas fascinantes del 4º Ciclo Nordeste para piano de Marlos Nobre: Cabochinhos e Maracatú. *Opus*, 14 (1), 25-49.<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/234>

Corker Nobre, M. L. (1994). Sonancias III, Opus 49 de Marlos Nobre. *Latin American Music Review*, 15 (2), 226-243.

Freitas, S.G.A. (2009). *Marlos Nobre: Sonata para piano sobre tema de Bartók, op. 45. Un abordaje analítico desde el fenómeno intertextual*. [Tesis de maestría]. Universidad Federal de Río Grande del Sur.

Giraldo Marín, Y.A. (2012). *Análisis estructural de “Ut Supra El Fénix” de Blas Emilio Atehortúa*. [Tesis de Maestría]. EAFIT.

Gómez, L.E. (2011). *Estudio de las formas de apoyo institucional al compositor activo en Venezuela*. [Tesis de maestría]. Universidad Simón Bolívar.

Haefeli, A. (1982). IGNM. *Die Internationale Gesellschaft für Neue Music*. Atlantis Musikbuch.

Júnior, L.A. (2011). Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo da Mário de Andrade o americanismo de Francisco Curt Lange. *Modus. Revista da Escola de Música*, 7 (2), 21-35.<https://revistas.unibh.br/dchla/article/download/907/908>

Koellreuter, H.J. (1947). Música Brasileira. *Revista música viva*, 12.

Kotska, S. (1999). *Materials and techniques of twentieth-century music*. Printice-Hall.

Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966 – 1995*. Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, H. & Rihm, W. (2010). *Conversazioni e scritti*. Ricordi.

Ferraz, R.G.C. (2007). *Ciclos nordestinos 1, 2 y 3 para piano de Marlos Nobre: un abordaje analítico-interpretativo*. [Tesis de maestría]. Universidade Federal de Paraíba. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6629>

Nobre, M. (1967). Insuficiência da notacao convencional em face das novas exigências da música contemporânea. *Music in the Americas. Interamerican Music Monograph Series*, vol. 1, (pp.148-157).Indiana University Press.

Nobre, M. (1971). Música Brasileira Contemporânea. *Revista de Cultura Brasileira*, 32.

Nobre, M. (1978). La problemática de la música latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 32 (142), 125-130.

Ornaghi, M. A. (2013). *Nacionalismo e música erudita de vanguarda no Brasil e Argentina: Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera (1930 - 1960)*. [Tesis de Maestría]. Universidad Estadual Paulista.<https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/110589>

Ortiz Niño, J.M. (2019). *Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano de Blas Emilio Atehortúa. Descripción interpretativa con apuntes del compositor*. [Tesis de maestría]. EAFIT.

Paraskevaïdis, G. (2013). La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. *Revista Argentina de Musicología*, 14, 53-76.<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/73/79>

Porto, N. T. (2002). H.J. Koellreutter e Musica Viva. Catalisadores da música moderna no Brasil. *Galáxia*, 3, 253-259.

Said, E. W. (2010). *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Debate.

Salzer, F. (1982). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Dover Publications.

Sans, J.F. (2021). Edición crítica y composición musical. En Luis Pérez-Valero (ed.). *2° Simposio en composición e investigación musical latinoamericana*. (pp.91-140).UArtes Ediciones.

Scarambone, B. (2006). *The Piano Works of Marlos Nobre*. [Tesis doctoral]. University of Houston.

Schwartz-Kates, D. (2010). *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide*. Taylor & Francis.

Silva, J.R.T. (2007). *Reminiscencias, op. 78 de Marlos Nobre: un estudio técnico e interpretativo*. [Tesis de maestría].Universidade Federal de Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9166>

Simao, L.P. & Schaub, S. (2019). O Maracatu de Marlos Nobre: análise, contextualização e interpretação. En *5° encontro internacional de teoria e análise musical. Universidade Estadual de Campinas*, (pp. 134-138).

Strauss, J. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice Hall.

Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Acantilado.

Vázquez, H. G. (Ed.). (2015). *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*. Instituto Nacional de Musicología" Carlos Vega".

White, John D. (1994). *Comprehensive musical analysis*. The Scarecrow Press.