

O ARRANJO DE CAROLINA CARDOSO DE MENEZES PARA ODEON DE ERNESTO NAZARETH

André Repizo Marques
Instituto de Artes da Unesp – andre_repizo@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o raciocínio do pianista popular por meio da análise do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para *Odeon* de Nazareth. A partir das afirmações de Henrique Cazes (1998) acerca da história do Choro, abre-se caminho para a leitura do texto musical como um guia que represente a estrutura básica da música. Desta forma, o pianista faz acréscimos e omissões no texto original como recurso interpretativo. Conclui-se que a interpretação sob o olhar da música popular exige do músico habilidades de um arranjador.

PALAVRAS-CHAVE

Odeon. Nazareth. Piano.

ABSTRACT

This study aims to investigate the mind of the popular pianist through the analysis of the arrangement of Carolina Cardoso Menezes to Odeon by Nazareth. From the statements of Henrique Cazes (1998) about the Choro history, opens the way for reading the musical text as a guide that represents the basic structure of music. Thus, the pianist makes additions and omissions in the original text as an interpretive resource. It concludes that the interpretation from the perspective of popular music requires the skills of a musician arranger.

KEYWORDS

Odeon. Nazareth. Piano.

1. A interpretação da música de Ernesto Nazareth

A complexidade da obra de Ernesto Nazareth se deve à sua representatividade como sistematizadora dos novos gêneros urbanos do final do século XIX e início do século XX. Um ponto de reflexão acerca da interpretação da música de Nazareth é: como se executa o *swing*? O compositor francês Darius Milhaud (1892- 1974), em seu livro de memórias *Notes sans musique*, escrito durante sua missão diplomática em 1917, como secretário do poeta Paul Claudel, nos mostra exatamente essa questão. Em suas palavras:

[...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram

recompensados e eu pude enfim expressar e analisar esse “pequeno nada” tipicamente brasileiro (*apud* MACHADO, 2007: 107).

Apesar de essa descrição ter sido escrita há cem anos, ainda é pertinente e atual esse olhar estrangeiro a respeito da interpretação da música brasileira, sobretudo dos ritmos sincopados. O pesquisador Cacá Machado, ao comentar esse trecho, diz que “Milhaud foi direto ao ponto: a presença da síncopa na música brasileira [...] surge como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto de gêneros dançantes praticado nas três Américas” (2007: 108).

O compositor francês também cita a respiração displicente, uma pequena parada que era difícil de captar. Supomos que Milhaud não tivesse dificuldade em escutar uma síncopa, que também era presente no repertório europeu, haja a vista a descrição de sua definição na teoria da música ocidental europeia; no entanto, associa-se, nesta, ao que é irregular, ou seja, ao acento deslocado como resultado de durações mais longas colocadas em tempo fraco no lugar dos tempos fortes, contradizendo a métrica regular. Porém, na música brasileira, essa “irregularidade” seria sua principal característica, ou seja, a regra. Portanto, supomos que um dos pontos desta dificuldade descrita por Milhaud tenha sido esse paradoxo¹ da síncopa brasileira, em que a “exceção” vira “regra”. Ainda assim, não entendemos que “esse pequeno nada tipicamente brasileiro” seja apenas a identificação de uma célula rítmica recorrente nos gêneros dançantes do Rio de Janeiro.

Acreditamos que, na descrição acima, a expressão “respiração displicente”, remeta-se à maneira como era executada a síncopa, e não propriamente a sua identificação. A respiração na música torna-se mais evidente ao observarmos os instrumentos de sopro e o canto, em que o músico toma fôlego para executar a frase musical; no entanto, a respiração entre frases, ideias ou motivos musicais existe na música independentemente do instrumento. A respiração sem critério pode interromper uma ideia musical ou até mesmo mudar o sentido proposto pelo compositor na grafia musical. Desta forma, o compositor francês parece identificar na respiração “displicente”, talvez em relação à rigidez do metrônomo, mas em

¹ Para aprofundamento desta discussão, ver o primeiro capítulo de Carlos Sandroni (2001: 21).

conformidade com a intenção musical brasileira, o “amolecer” das melodias das polcas, que é uma decorrência da maneira chorosa de frasear (CAZES, 1998: 17).

Ainda nesta direção, o pesquisador Carlos Sandroni (2001) chamou essa questão em torno da síncopa como o *paradigma do tressillo*². O *tressillo* é o nome dado pelos musicólogos cubanos para os ritmos assimétricos, que, por sua vez, tem a ideia aditiva da rítmica africana que “atinge uma dada duração através da soma de unidades menores”. Ideia contrária à rítmica ocidental que se baseia na divisão de valores iguais (2001: 24-28). Na figura abaixo podemos observar o *tressillo* e sua variação.



Figura 1: a- *Tressillo*: base rítmica na adição em um ciclo de oito pulsações 3+3+2; b- variação ou subdivisão do *tressillo*; c-Variação do *tressillo* em uma divisão binária 2/4 simétrica e assimétrica (em que se evidencia o *tressillo*).

“Assim, o que era para Mário de Andrade uma ‘síncopa’ (ainda que ‘característica’), pode ser visto como um *tressillo* cujos grupos ternários são subdivididos em 1+2” (SANDRONI, 2001: 29).

Portanto, com este dado, temos outra perspectiva das interpretações rítmicas em Nazareth. Não queremos dizer que iremos ignorar suas células rítmicas de acompanhamento nem o fato das composições serem binárias, mas sim, ressaltar a característica da acentuação na quarta pulsação em um grupo de oito semicolcheias.

Ao juntarmos estas duas informações acerca da síncopa levantadas acima, a declaração de Milhaud (“uma imperceptível suspensão, uma respiração

² “A este conjunto de variantes proponho pois chamar de “paradigma do tressillo”. Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional simétrico)” (2001, p. 30).

displicente, uma pequena parada”) e o acento na quarta pulsação, começamos a vislumbrar como se dá o *swing* na música de Nazareth, que por muitas vezes nos é difícil de explicar.

Mário de Andrade resume a questão: “Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (*apud* MACHADO, 2007: 114).

A obra de Ernesto Nazareth é considerada pelo pesquisador Henrique Cazes (1998: 34) como fundamental para a linguagem do Choro. Essa afirmação abre caminho para alguns pianistas interpretarem a obra do referido compositor como Choro. Desta forma, tal texto musical pode ser compreendido sob o “princípio básico ensinado por Pixinguinha: em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998: 204). Este é um dos pontos que difere o músico popular (*pianeiro*³) do erudito: a leitura do texto musical.

Tal premissa está em consonância com a afirmação de Mário de Andrade acerca da síncopa, em que a sua execução não é como está impresso (*apud* MACHADO, 2007: 114). No entanto, o músico popular expande essa ideia além da síncopa, com a possibilidade de variações na melodia e harmonia.

Neste sentido, inferimos que a representação gráfica dos elementos musicais pode ter diversas leituras, pois ao ler a partitura, o músico carrega um histórico de vivência e aprendizado musical que interfere diretamente na compreensão, interpretação e execução de um determinado texto. Especificamente na música de Nazareth, encontramos duas possibilidades de leituras: sob a perspectiva do choro e da tradição ocidental europeia.

³ “Segundo Aloysio de Alencar Pinto (1963), os *pianeiros* eram os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados que, em processos de transposição, conseguiram grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas” (PINTO *apud* BLOES, 2006: 62). “Para Baptista Siqueira (1967), os *pianeiros* eram verdadeiros malabaristas do teclado que eram contratados para as atividades musicais da época não relacionadas às atividades consideradas de elite, como concertos e recitais. Afirma que a palavra *pianeiro* possuía, também, um sentido pejorativo e que uma das possíveis origens do nome poderia ter sido o termo “organeiro” (fabricante de órgão)” (SIQUEIRA *apud* BLOES, 2006: 62).

De maneira geral, o músico popular lê o texto musical como um guia em que a partitura representa a estrutura básica da música. Neste caso, o músico irá compreender os pontos estruturais, tanto melódicos quanto harmônicos, e irá conduzir com liberdade criativa ao variar ou não o desdobramento composicional entre esses pontos.

A liberdade criativa sob a ótica do choro está inserida dentro de uma linguagem em que há a comunicação entre seus pares dentro de um determinado contexto musical. Toda variação feita no estilo chorado está embutida em um repertório de possíveis células rítmicas, ornamentações e antecipações, entre outros recursos interpretativos. Tendo em vista que a partitura, sob esse olhar, não traz todas as informações de maneira objetiva, o músico obtém esses recursos através da escuta de intérpretes renomados, da transcrição de gravações e da oralidade. Desta maneira é possível construir um repertório de ideias musicais que dialoguem com o texto impresso e com o público no momento da *performance*.

Na análise a seguir, iremos observar como se dá a interpretação de um pianista popular, que além do *swing* da sincopa, em que não se toca exatamente como está grafado, há acréscimos e omissões no texto original.

2. Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para Odeon

Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999) nasceu em um ambiente propício para seu desenvolvimento musical. A pianista era filha do *pianeiro* Oswaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), conhecido como Menezes Filho, e neta de Antônio Frederico Cardoso de Menezes (1848-1915), compositor de música popular.

Em 1939, participou do Festival Ernesto Nazareth, realizado pela Associação dos Artistas Brasileiros. Este evento foi marcado pela conferência proferida por Brasília Itiberê. Mário de Andrade, que estava presente, nos deixou o seguinte relato:

É verdade também que o festival estava interessantissimamente bem composto, com as execuções dos tangos de Nazareth entregues a pianistas como Mario Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes. Além destes, havia enorme curiosidade em escutar as execuções de Henrique Vogeler, um pianista do gênero e do tempo de Ernesto Nazareth, com todas as probabilidades de conservar, portanto, as tradições do estilo. Não foi exactamente uma decepção, mas na verdade é que a senhorita

Cardoso de Menezes, que não conheceu Nazareth nem lhe guarda a tradição, mas está perfeitamente imbuída do espírito da música nacional dos nossos dias, me pareceu muito mais dentro do estilo adequado dos tangos. Foi Ella a grande nota pianística do festival, executando o “Turuna” e “Chave de Ouro” com uma graça, uma naturalidade, uma untuosidade sonora e uma riqueza de acentos de deliciosíssimo caráter. Ela era a verdadeira tradição (ANDRADE, 1963: 319).

Quanto à interpretação, Andrade (1963) diz que Menezes está dentro do “estilo adequado dos tangos”, toca com “untuosidade sonora”, ou seja, um toque leve e fluido, e com “riqueza de acentos”. O pesquisado Robervaldo Linhares Rosa (2014: 208) concorda com Andrade ao dizer que o toque da referida pianista é leve, belo e com inventividade rítmica. Já Henrique Cazes (1998: 36) resume com um adjetivo “planeira suingadíssima”.

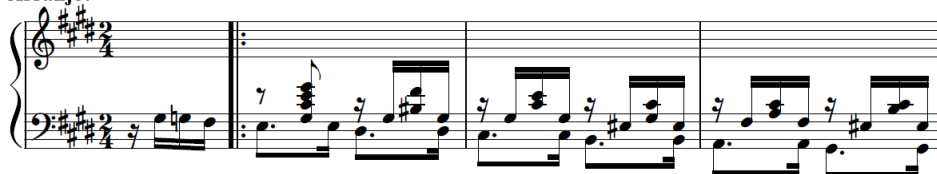
O arranjo⁴ de Menezes para a música *Odeon* (1909), que se encontra no disco *Os Planeiros* (1986), pode ser considerado um arranjo simples. No entanto, podemos vê-lo como o mais próximo de uma leitura à primeira vista de um pianista popular. Podemos também inferir que este exemplo talvez fosse o mais próximo da execução de um *planeiro* que toca de “ouvido”.

A forma de *Odeon* é um rondó **AA-BB-A-CC-A**, e o arranjo segue a mesma estrutura formal. Menezes não toca da mesma maneira em todas as repetições, e desta forma, o arranjo se enquadra em **AA'- BB - A- CC'-A''**.

Entendemos a seção **A** (c. 1-16) como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 1-8) e consequente (c. 5-16). Diante dessa perspectiva, vemos que não há mudança alguma na música nos primeiros compassos (c. 1-4), apenas uma mudança rítmica que gera o “balanço”, ou o gingado (escrito na partitura original, Figura 2). A mão direita faz o acorde, na mesma inversão, dividido em três semicolcheias. O acento do acompanhamento na segunda colcheia de cada tempo é conservado entre duas semicolcheias pela iteração simultânea das duas notas superiores dos acordes.

⁴ Os trechos utilizados neste artigo estão disponíveis em: *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, planeiros e os chorões* (MARQUES, 2017).

Arranjo:



Original:



Figura 2: Primeiros compassos de *Odeon* (NAZARETH, 1909). Arranjo de Menezes (1986).

Observamos as primeiras mudanças significativas nos últimos compassos do antecedente (c. 5-8, Figura 3). A melodia, tocada pela mão esquerda, é dobrada pela direita. No sexto compasso, há a primeira nota omitida do arranjo e, no sétimo compasso, há o acréscimo de um contraponto na mão esquerda que faz referência direta ao início da melodia. Este contraponto é feito em pianíssimo, enquanto a melodia da mão direita é destacada até a primeira nota do compasso nove. Na partitura original, a nota Mi não aparece oitavada no primeiro tempo do compasso nove, pois há uma mudança de registro na resolução desta frase.

Arranjo:



Original:



Figura 3: Arranjo de *Odeon* (c. 4-11). As setas indicam a melodia dobrada em uma oitava acima. O círculo mostra o motivo cromático do início da melodia usado antecipadamente como contraponto. Partitura Original de *Odeon* (c. 5-9). O círculo indica a nota que foi omitida no arranjo (c. 6).

Nos compassos 5, 6 e 7, Menezes preenche com duas semicolcheias o espaço entre a colcheia pontuada e a semicolcheia da melodia. Desta forma, a mão

direita toca a melodia oitavada com este preenchimento, completando assim o grupo de quatro semicolcheias, e a mão esquerda toca a melodia como no original. O preenchimento da síncopa (neste caso: colcheia pontuada, semicolcheia) é denominado pelo pesquisador Cacá Machado (p. 52: 2007) de *síncopa cheia*⁵.

Ao usar este procedimento, Menezes demonstra seu conhecimento acerca do estilo nazarethiano de composição. Ao fazê-lo, podemos supor que há uma citação indireta da segunda parte (c. 17- 49) da música *Tenebroso* (NAZARETH, 1913), onde encontramos o mesmo procedimento melódico (Figura 4).

A utilização desta ferramenta para preencher a melodia com semicolcheias pode ser encontrada de diversas maneiras na obra de Nazareth e de outros compositores do mesmo estilo e gênero musical, portanto esta suposição é levantada devido à semelhança entre as músicas, o que não exclui o fato deste procedimento ser usado como ferramenta interpretativa dos pianistas populares.

Tenebroso:



Arranjo de Odeon:

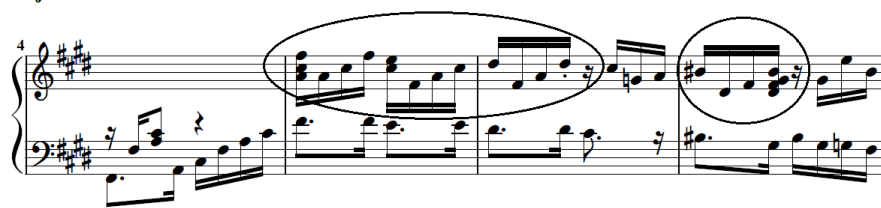


Figura 4: *Tenebroso* (c. 29-38, NAZARETH, 1913). Arranjo de *Odeon* (c. 4-7). Os círculos acima indicam o mesmo procedimento melódico, em que as notas a serem destacadas estão na primeira e última semicolcheia do grupo de quatro.

Menezes continua a utilizar essa mesma mudança rítmica do início da música no início da frase consequente da parte A (c. 9-12). Nos últimos quatro

⁵ Tal síncopa, *grosso modo*, é o conjunto de quatro semicolcheias que devido às alturas diferentes e acentos resultantes geram uma síncopa (p. 52, 2007).

compassos, a mão direita toca exatamente como no original, exceto no compasso dezesseis, no qual a segunda colcheia é tocada duas oitavas acima.

Arranjo de Odeon:



Partitura Original:



Figura 5: Arranjo de *Odeon* (c. 12-16). Partitura Original de *Odeon* (c. 13-16). Os círculos indicam as notas omitidas no arranjo, apenas o último círculo com a seta mostra a mudança de registro em duas oitavas no arranjo.

A mão esquerda (c. 13-16, Figura 5) omite a nota repetida dos graves e curiosamente omite o primeiro tempo do compasso quatorze, no qual justamente ocorre a tônica da música. Esta omissão do primeiro tempo gera um pequeno acento no segundo tempo, que é uma característica da música popular brasileira, sobretudo no choro e no samba: o acento no segundo tempo do compasso binário. Estas omissões dialogam com outros pontos cadenciais da peça em que também há omissões na mão esquerda (c. 23; Figura 6).

Assim como a seção **A**, entendemos a seção **B** como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 17-24) e consequente (c. 25-32). A numeração difere em um compasso entre o arranjo de Menezes e a partitura original. Essa diferença ocorre devido à última repetição da seção **A**, que utiliza o compasso 17 como o final da música. No arranjo, a última repetição do **A** é realizada com variação e escrita depois da seção **C**. Portanto, a numeração não se configura da mesma forma nas duas partituras.

Encontramos algumas mudanças na seção **B**. No início, a apojetura do compasso 17 é feita com a omissão da nota Ré# e de semelhante modo nos compassos 19 e 25. As notas da mão direita são exatamente iguais em ambas às partituras, muda-se em alguns momentos a acentuação, que é perceptível ao

ouvirmos a execução de Menezes. Já na mão esquerda, há a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical (c. 21-24; Figura 6). Para tanto, Menezes não toca o acompanhamento rítmico-harmônico da partitura original. Nos compassos 24-25, ressaltamos a criação da pianista, onde há uma linha contrapontística na mão esquerda que faz referência ao violão de sete cordas.

Notamos um procedimento típico do pianista popular, a melodia oitavada na nota mais grave e mais aguda com harmonia preenchendo este espaço. Na seção **A**, Menezes utilizou essa ferramenta nos compassos 5, 6 e 7 (Figura 4), e na seção **B** vemos uma referência a este procedimento (c. 18-19) ao utilizar a oitava em detrimento do contraponto feito por Nazareth.

Arranjo:



Original:



Figura 6: Arranjo de *Odeon* (c. 17-25). Partitura Original de *Odeon* (c. 17-28). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

No arranjo, o início da frase consequente (c. 25-28) é igual ao início do antecedente (c. 17-20). Nos compassos 29-32, observamos o mesmo procedimento

utilizado nos últimos compassos do antecedente (c. 21-24), em que ocorre a acentuação de outra linha melódica na mão esquerda, que na partitura original, está embutida na estrutura harmônica vertical (Figura 7).

Arranjo:



Original



Figura 7: Arranjo de *Odeon* (c. 26-34). Partitura Original de *Odeon* (c. 29-36). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

Destacamos a maneira como a pianista cria interesse no ouvinte (que já conhece a peça) ao fazer pequenas modificações, como estas frases acentuadas da mão esquerda (c. 21-24, Figura 6; 29-32, Figura 7) que no original, ficam embutidas na harmonia. A expectativa do ouvinte é surpreendida com a novidade (c. 21-24), e cria interesse com variação da frase (c. 29-32) em sua reincidência. Estas frases dão unidade e coerência ao arranjo, pois fazem alusão ao fraseado do violão, assim como o tema da seção **A**.

A seção **C** não apresenta grandes diferenças em relação ao original. Assim como na seção **B**, a mão direita não sofre alterações, apenas uma nota é omitida no compasso 52 (Figura 9). A mão esquerda começa com algumas mudanças (Figura 8). Ressaltamos a pequena variação no compasso 39, onde a pianista constrói

pequenos motivos arpejados na região grave do piano, assim como o violão na roda de choro.

Arranjo:



Original:



Figura 8: Arranjo de *Odeon* (c. 35-42). Partitura Original de *Odeon* (c. 37-40). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Os fortíssimos tocados em oitava na mão esquerda são substituídos por acordes arpejados (c. 36-37; 40-41). Um arpejo substitui o acorde quebrado c. 39.

Assim como na seção **B**, também encontramos a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical na seção **C** (c. 44-50; Figura 9). Menezes em seu arranjo omite o baixo pedal em Si do final deste trecho (partitura original; c. 50-52). Ressaltamos a harmonia do compasso 50 do arranjo, que em decorrência deste novo fraseado da mão esquerda, ao invés do acorde de Fá sustenido com sétima em cima do baixo pedal em Si, o som resultante ainda é de função Dominante da Dominante (no contexto de Mi maior), porém, com a terça omitida e a quinta diminuta no baixo. Embora os acordes possam ser descritos sob a perspectiva de mera melodia acompanhada, com características eminentemente rítmicas, neste trecho (c. 50 do arranjo; Figura 9), a harmonia aparece como resultado da direção melódica cuja riqueza consiste no tratamento dado às progressões harmônicas e condução vocal.

Arranjo:



Original:



Figura 9: Arranjo de *Odeon* (c. 43-54). Partitura Original de *Odeon* (c. 45-55). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Segundo tempo do c. 50 há mudança de harmonia em favor do fraseado da mão esquerda. Omissão da cabeça do segundo tempo (c. 52).

Menezes não repete da mesma maneira a última seção **A**. Em dois momentos, a pianista insere um caráter contrastante na peça. São duas frases cantadas, uma com a melodia oitavada com acordes na colcheia, e a outra um contraponto na mão direita (c. 63-66; Figura 10). Neste trecho, também observamos como a pianista cria interesse no ouvinte ao fazer modificações significativas sem comprometer a identidade da peça.

Arranjo: Nova linha melódica



Original:

Figura 10: Arranjo de *Odeon* (c. 59-69). Partitura Original de *Odeon* (c. 5-12). Os círculos indicam os locais onde Menezes fez mudanças significativas. Criação de linha melódica em contraponto com o baixo (c. 63-66).

A partir desta análise do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para a música *Odeon* (1909), constatamos que houve apuro técnico, pois o toque e o balanço dado à música são de uma dificuldade estilística, e não mecânica. Quanto aos acréscimos e omissões, Menezes demonstrou conhecimento acerca da obra de Nazareth ao fazer uma provável citação indireta da música *Tenebroso* (1913), e mostrou ciência do campo estilístico em que a obra está inserida. Nas seções **B** e **C**, observamos a unidade do arranjo nas frases criativas ou retiradas da harmonia já existente da mão esquerda, que faz alusão ao fraseado do violão assim como o tema da seção **A**.

Este caso é um exemplo de como a interpretação de um texto musical por um pianista popular (*pianeiro*) pode resultar em um arranjo. Observamos a ideia de projeção dos grupos de choro ao piano ao vermos o valor criativo dado ao fraseado da mão esquerda, que remete ao violão de sete cordas e à rítmica do cavaco, que por sua vez se apresenta por meio das semicolcheias do acompanhamento da mão direita logo no início do arranjo.

REFERÊNCIAS

- Livro

ANRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- Dissertações

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: Dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP. São Paulo, 2006.

MARQUES, André Repizo. *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP. São Paulo, 2017.

- Partitura publicada

NAZARETH, Ernesto. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Odeon (1909).

_____. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Tenebroso (1913).

- Gravação em CD

OS PIANEIROS. Odeon Faixa 1. Ernesto Nazareth (Compositor). Carolina Cardoso de Menezes (Arranjadora). Carolina Cardoso de Menezes (Intérprete, piano). Grav. FENAB, 1986. Long Play.

André Repizo Marques

Bacharel em piano pelo Instituto de Artes da UNESP (2012). Formado pelo Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos Campos de Tatuí em piano erudito (2009) e pela Emesp em piano popular (2014). Atuou como pianista da Orquestra Jovem Tom Jobim (2011) e da Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (2010). Atualmente, é aluno da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Graziela Bortz.