

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ

VERUSCHKA BLUHM MAINHARD

RIO DE JANEIRO, 2014

CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ

por

VERUSCHKA BLUHM MAINHARD

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dra. Laura Tausz Rónai

Rio de Janeiro, 2014

Mainhard, Veruschka Bluhm.

M225 Canções de Oscar Lorenzo Fernández / Veruschka Bluhm Mainhard,  
2014.  
437 f. ; 30 cm

Orientadora: Laura Tausz Rónai.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Lorenzo Fernandez, Oscar, 1897-1948. 2. Música – Interpretação  
(Fraseado, dinâmica, etc.). 3. Música vocal. 4. Música - Brasil. I. Rónai,  
Laura Tausz. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro  
de Letras e Artes. Curso de doutorado em Música. III. Título.

CDD –781.46



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

ATA DA 98 \* DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: Sala Guerra Peixe, IVL, CLA

REALIZADA EM: 08 de setembro de 2014 - HORÁRIO: 15:00 horas

CANDIDATO: **VERUSCHKA BLUHM MAINHARD**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Laura Tausz Rónai (orientadora)  
Prof. Dr. Luis Carlos Justi  
Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto  
Prof. Dr. Martha Herr  
Prof. Dr. Andréa Albuquerque Adour

TÍTULO DA TESE: "CANÇÕES DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ"

A sessão pública foi iniciada às 15:10 horas. Após a exposição de cerca de 55 minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante 125 minutos. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato aprovada com louvor tecendo os seguintes comentários:

O trabalho foi considerado excelente. A banca recomenda sua publicação, uma vez efetuadas as pequenas modificações sugeridas.

A sessão foi encerrada às 18:10. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo candidato.

*Leonardo G. Felix*

LEONARDO GAMA FELIX  
Matrícula 2103900  
Secretário de Exame do PPGM  
CLA UNIRIO

*[Handwritten signatures of the exam board members and the candidate]*

*A Alcimar, a quem eu escolhi para amar.*

*À Laura, que me ensinou a amar.*

## AGRADECIMENTOS

A meus pais, pelo amor e apoio incondicional desde sempre.

A meus avós maternos, *in memoriam*, por me terem aberto as primeiras portas da música.

A Alcimar, pelo amor, companheirismo, apoio, paciência e generosidade infintos há 16 anos.

À minha filha Laura, raio de sol, razão do meu viver.

A meus irmãos, Christian e Willy, pela torcida e socorros cibernéticos em momentos cruciais.

À Laura Rónai, mais do que orientadora, amiga-irmã acolhedora, amorosa, incentivadora e eterna mestra.

À Martha Herr, amiga e professora generosa, minha eterna gratidão por ter me ajudado a chegar até aqui.

Ao mestre, amigo e companheiro de palco Luiz Senise, por todo o carinho, contribuição musical e colaboração na gravação de seis das canções que acompanham esta tese.

À Marina Spoladore, doçura em forma de gente, musicista admirável, que teve a coragem de enfrentar a gravação de sete canções, dentre as quais, três estreias.

A Rudi Garrido, pela transcrição das canções inéditas, carinhosamente trabalhadas.

À Carol McDavit, pela amizade carinhosa, e pelos primeiros valiosos impulsos no canto.

A Carlos Alberto Figueiredo, por sua amizade sem limites e confiança em mim.

A Jorge Passos, presença amiga constante na minha vida, ouvido e colaboração preciosos.

A José Alberto Pais, amigo generoso com olhos de lince para revisões e editorações.

À Marina Helena Lorenzo Fernandez Silva, que me abriu sua casa, suas recordações e me permitiu adentrar no universo de seu pai.

A Márcio Dornelles, pela paciência e trabalho na gravação e mixagem das canções.

À Maria Teresa Madeira, pelo empréstimo carinhoso do ouvido absolutamente afinado.

A todos os amigos que sempre me presenteiam com seu carinho e apoio, anônimos nesta tese, mas com seus nomes bem gravados no meu coração.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Canções de Oscar Lorenzo Fernández*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## RESUMO

A presente tese propõe a investigação de elementos históricos, musicais, interpretativos e pedagógicos das canções do compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), que possam oferecer meios práticos para a sua execução. Para tal, foram selecionadas treze canções representativas das três fases composicionais do autor. Estas revelam aspectos característicos dos procedimentos usados por Fernández para musicar as poesias por ele escolhidas. Para acompanhar o texto, foi oferecida em anexo a editoração de todas as 40 canções do compositor, acrescidas da transcrição fonética na partitura.

Palavras-chave: Interpretação musical. Música vocal. Canção brasileira. Lorenzo Fernández

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Songs by Oscar Lorenzo Fernández*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### **ABSTRACT**

This thesis intends to investigate the historic, musical, interpretative and pedagogic elements in the songs of the Brazilian nationalistic composer Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), which can offer practical means for their performance. To achieve this goal, thirteen songs were chosen, all of which are representative of the three compositional periods of the author. They reveal characteristic features of the procedures used by Fernández to set in music the poetry selected by him. To supplement the text, an edition of the complete 40 songs by the composer is offered, with phonetic transcriptions added to the score.

Keywords: Musical interpretation. Vocal music. Brazilian song. Lorenzo Fernández.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Chansons par Oscar Lorenzo Fernández*. 2014. Thèse (Doctorat em Musique) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose l'enquête sur les éléments historiques, musicales, interprétatives et pédagogiques des mélodies du compositeur nationaliste Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), qui peuvent offrir des moyens pratiques pour leur interprétation. À cette fin, treize chansons représentatives des trois phases compositionnels de l'auteur ont été sélectionnés. Elles révèlent des aspects caractéristiques des procédures utilisées par Fernández pour mettre en musique les poèmes choisis par lui. Pour accompagner le texte, tous les 40 chansons du compositeur ont été offertes, avec une transcription phonétique dans la partition.

Mots clef: Interprétation musicale. Musique vocale. Chanson brésilienne. Lorenzo Fernández.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa da <i>Revista Brasil Musical</i> , nº16, de 25 de Novembro de 1927.....	26
Figura 2. Ópera <i>Malazarte</i> - Cena das Pastorinhas – 2º Ato .....	31
Figura 3. Elenco de <i>Malazarte</i> reunido no palco do TMRJ .....	31
Figura 4. <i>Samaritana</i> /comp. 33-34 – cópia manuscrita.....	72
Figura 5. <i>O Álbum</i> , periódico, nº 19, pag.1, maio de 1893.....	78
Figura 6. Soneto <i>Cisnes</i> , de Júlio Salusse, no periódico <i>O Álbum</i> , nº 19, pág. 154, maio de 1893 .....	78
Figura 7. Divulgação da Audição das composições premiadas no <i>1º Concurso Musical da SCM do RJ na Revista Brasil Musical</i> .....	80
Figura 8. Programa da <i>Audição de Poemas e Canções</i> , .....	101
Figura 9. <i>Édyr de Fabris</i> . Foto do acervo do Arquivo Nacional.....	102
Figura 10. <i>Cateretê</i> /comp.1-3, piano solo .....	113
Figura 11. Suplemento do jornal <i>A Manhã</i> , de 8 de setembro de 1946.....	115
Figura 12. Alberto Nepomuceno: <i>Noturno Op. 33</i> /comp. 1-14, Edição <i>Casa Arthur Napoleão</i> . .....	117
Figura 13. Lasar Segall: Estudos para a ilustração do livro <i>Poemas Negros</i> de Jorge de Lima. .....	125
Figura 14. <i>Jongo</i> /comp. 1, piano solo. Editora Irmãos Vitale.....	133
Figura 15. Recorte do jornal <i>Correio da Manhã</i> de 12/10/1946, pág.11. ....	139
Figura 16. Anna Maria Fiuza, <i>Correio da Manhã</i> de 12/09/1948, s/p.....	139
Figura 17. <i>Ponteio</i> /comp. 1-2, piano solo. ....	143

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Proposta de transcrição das codas nasais do português brasileiro.....	39
Quadro 2. Canções de Oscar Lorenzo Fernández.....	51
Quadro 3. Elementos estruturais da canção.....	67
Quadro 4. Elementos estruturais da canção.....	74
Quadro 5. Elementos estruturais da canção.....	79
Quadro 6. Elementos estruturais da canção.....	84
Quadro 7. Elementos estruturais da canção.....	89
Quadro 8. Elementos estruturais da canção.....	94
Quadro 9. Elementos estruturais da canção.....	100
Quadro 10. Elementos estruturais da canção.....	110
Quadro 11. Elementos estruturais da canção.....	116
Quadro 12. Elementos estruturais da canção.....	126
Quadro 13. Elementos estruturais da canção.....	136
Quadro 14. Elementos estruturais da canção.....	139
Quadro 15. Elementos estruturais da canção.....	146

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO A - Partituras das canções de Oscar Lorenzo Fernández editoradas. ....	161
Samaritana Op. 6.....	161
Um beijo.....	167
Cisnes Op. 9.....	173
A saudade Op. 11.....	182
Noite cheia de estrelas Op. 17, nº 1.....	185
Mãos frias Op. 17, nº 2.....	189
Ausência Op. 14.....	194
Solidão.....	202
As estrelas Op. 21.....	206
Ó vida da minha vida.....	213
Toi Op. 23.....	217
Canção sertaneja Op. 31.....	222
Canção do berço Op. 35.....	231
A vida Op. 36, nº 1.....	237
A primavera Op. 36, nº 2.....	242
Canção do violeiro Op. 38.....	246
Meu coração Op. 41.....	254
Toada pr'a você Op. 56.....	258
A velha história.....	263
Berceuse da onda.....	266
A sombra suave.....	273
Tapera.....	276
Serenata.....	283
O horizonte vazio Op. 68.....	289
Noite de junho.....	293
Canção ao luar.....	298
Meu pensamento.....	303
Noturno.....	309
Canção do mar.....	314

Essa negra Fulô.....	319
As tuas mãos.....	329
Samaritana da floresta.....	332
Canção da fonte.....	335
Coração inquieto.....	338
Madrigal.....	340
Dentro da noite.....	345
Elegia da manhã.....	349
Vesperal.....	354
Trovas de amor.....	357
Aveludados sonhos.....	363

ANEXO B – Cópia manuscrita de Samaritana e manuscritos autógrafos de Um beijo e Ausência em versão para voz e orquestra.....366

ANEXO C – Cartas de Lorenzo Fernández a Itiberê da Cunha e Mário de Andrade, acompanhadas de suas transcrições.....416

ANEXO E– Lista de canções constantes no CD “13 canções de Oscar Lorenzo Fernández”.....437

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1. <i>Ausência</i> /comp. 4, linha do canto. ....	38
Exemplo 2. <i>Ausência</i> /comp. 5, linha do canto. ....	38
Exemplo 3. <i>Ausência</i> /comp.21-22, linha do canto. ....	42
Exemplo 4. <i>Samaritana</i> Op.6/comp. 1-3 – parte do piano. ....	68
Exemplo 5. <i>Samaritana</i> Op. 6/comp. 14-17, canto e piano. ....	68
Exemplo 6. <i>Samaritana</i> Op. 6/comp. 23-26, canto e piano. ....	69
Exemplo 7. <i>Samaritana</i> /comp. 9-13 – canto piano. ....	70
Exemplo 8. <i>Samaritana</i> comp./35-42 – canto e piano. ....	71
Exemplo 9. <i>Um beijo</i> /comp.7-8, canto e piano. ....	74
Exemplo 10. <i>Um beijo</i> /comp.8-11, canto e piano. ....	75
Exemplo 11. <i>Um beijo</i> /comp. 31-34, canto e piano. ....	75
Exemplo 12. <i>Um beijo</i> /comp.10-14, canto e piano. ....	76
Exemplo 13. <i>Cisnes</i> Op. 9/comp. 1-5 – canto e piano. ....	81
Exemplo 14. <i>Cisnes</i> Op. 9/comp. 1-2 – piano. ....	81
Exemplo 15. <i>Cisnes</i> Op. 9/comp. 13-16 – piano. ....	81
Exemplo 16. <i>Cisnes</i> Op. 9/comp. 21-22, canto e piano. ....	82
Exemplo 17. <i>Cisnes</i> Op. 9/comp. 42-46, canto e piano. ....	82
Exemplo 18. <i>Ausência</i> /comp. 2, piano-mão direita. ....	85
Exemplo 19. <i>Ausência</i> /comp. 24, piano-mão direita. ....	85
Exemplo 20. <i>Ausência</i> /comp. 40, piano-mão esquerda. ....	85
Exemplo 21. <i>Ausência</i> /comp. 41, piano-mão direita. ....	85
Exemplo 22. <i>Canção do berço</i> /comp. 1-9, piano. ....	90
Exemplo 23. <i>Canção do berço</i> /comp. 9-17, canto e piano. ....	91
Exemplo 24. <i>Canção do berço</i> / comp. 45-48, piano. ....	92
Exemplo 25. <i>Toada p'ra você</i> /comp.1-5, piano. ....	97
Exemplo 26. <i>Berceuse da onda</i> /comp. 1-7, canto e piano. ....	104
Exemplo 27. <i>Berceuse da onda</i> /comp. 15-21, canto e piano. ....	105
Exemplo 28. <i>Berceuse da onda</i> /comp. 22-27, canto e piano. ....	106
Exemplo 29. <i>Serenata</i> / comp. 5-12, canto e piano. ....	112
Exemplo 30. <i>Serenata</i> /comp. 21-24, piano. ....	112
Exemplo 31. <i>Noturno</i> /comp. 1-7, canto e piano. ....	118
Exemplo 32. <i>Noturno</i> /comp.23-32, canto e piano. ....	119
Exemplo 33. <i>Essa negra Fulô</i> /comp.1-4, piano. ....	127
Exemplo 34. <i>Essa negra Fulô</i> /comp.5-9, canto e piano. ....	128
Exemplo 35. <i>Essa negra Fulô</i> /comp. 15-20, canto e piano. ....	129
Exemplo 36. <i>Essa negra Fulô</i> /comp.21-28, canto e piano. ....	130
Exemplo 37. <i>Essa negra Fulô</i> /comp. 29-38, canto e piano. ....	131
Exemplo 38. <i>Essa negra Fulô</i> /comp.39-42, canto e piano. ....	131
Exemplo 39. <i>Essa negra Fulô</i> /comp. 83-87, linha do canto. ....	132
Exemplo 40. <i>Essa negra Fulô</i> /comp.110-11, canto e piano. ....	132
Exemplo 41. <i>Samaritana da floresta</i> / comp. 2-3, piano. ....	132
Exemplo 42. <i>Samaritana da floresta</i> /comp. 3-5, linha vocal. ....	132
Exemplo 43. <i>Samaritana da floresta</i> /comp. 17-18, linha vocal. ....	137
Exemplo 44. <i>Dentro da noite</i> /comp. 1-3, piano. ....	140
Exemplo 45. <i>Dentro da noite</i> /comp. 4-13, canto e piano. ....	141
Exemplo 46. <i>Dentro da noite</i> /comp.14-26, canto e piano. ....	142
Exemplo 47. <i>Vesperal</i> / comp. 6-12, canto e piano. ....	147

## SUMÁRIO

Introdução.....	15
Formulação do problema.....	17
Objetivos, delimitação e relevância.....	18
Referencial teórico.....	18
Metodologia.....	21
Organização da tese.....	21
1 Dados biográficos de Oscar Lorenzo Fernández.....	23
1.1 Infância e adolescência.....	23
1.2 A virada do destino.....	24
1.3 Efetivações.....	26
1.4 Compositor, redator, editor, educador, poeta.....	28
2 Dicção e declamação.....	35
2.1 Primeiras considerações.....	35
2.2 A pronúncia do Português Brasileiro.....	36
2.3 Transcrições fonéticas.....	37
2.4 Declamação.....	42
3 As canções.....	45
3.1 Informações preliminares.....	45
3.2 Informações gerais.....	50
3.3 Tessitura e transposição.....	56
3.4 Características gerais das canções.....	62
3.5 Editoração das partituras.....	63
3.6. Transcrição de Um beijo e Ausência.....	64
3.7.1 Samaritana Op. 6 (1920).....	66
3.7.2 Um beijo (1920).....	73
3.7.3 Cisnes Op. 9 (1921).....	77
3.7.4 Ausência op. 14 (1922).....	83
3.7.5 Canção do berço Op.35 (1925).....	87
3.7.6 Toada p'ra você Op. 56 (1928).....	93
3.7.7 Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago (1928).....	99
3.7.8 Serenata (1930).....	108
3.7.9 Noturno (1934).....	114
3.7.10 Essa negra Fulô.....	122
3.7.11 Samaritana da Floresta (1936).....	135
3.7.12 Dentro da noite (1946).....	138
3.7.13 Vespéral Op. 66 (1946).....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	154

*A noite baixou silente,  
e, então, cantei tristemente,  
as mágoas...para esquece-las...*

*E a Noite, ouvindo o meu canto,  
que era a música de um pranto,  
encheu-se toda de estrelas...*  
(Adelmar Tavares)

## INTRODUÇÃO

Eu ainda era uma flautista que tomava aulas particulares de canto, e ainda não tinha “pulado a cerca” de vez para o aventuroso (e venturoso) território da voz, quando fui levada por um amigo a assistir a um concerto, cujo programa era inteiramente dedicado à canção brasileira. Era 23 de abril de 1993 e Inácio de Nonno<sup>1</sup> apresentava seu recital de mestrado “À Moda Brasileira” no *Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ*, dividindo o palco com a falecida pianista Deodatta Gonzaga. O “cardápio” ofertava grande diversidade de sabores, variedade cronológica, estilística, literária, ambiental, de interpretação. Não me lembro exatamente quais obras e compositores ele cantou, à exceção de *Prequeté (J. Vieira Brandão/ Cassiano Ricardo)*, cuja interpretação, ao mesmo tempo humorada e nostálgica, me impressionou sobremaneira. Naquele dia, Inácio, grande *expert* e intérprete militante da música brasileira, conseguiu mais uma adepta à “legião nacional”. Comecei a me interessar imediatamente pelos compositores nativos, garimpando catálogos e partituras, muitas vezes através da prática ilegal da fotocópia (quem se dedica ao repertório brasileiro sabe como é difícil encontrar edições comerciais das obras). Desde então, são muito raros os recitais, em que eu não dedique pelo menos uma grande parte do programa ao cancionário nacional. Ao longo dos anos, o compositor que mais me atraiu foi justamente Oscar Lorenzo Fernández.

Antes de mais nada, cabe aqui um esclarecimento sobre a grafia do nome de Oscar Lorenzo Fernández, que será usada ao longo deste trabalho. Citando Rocha:

No diário de Fernando Pessoa há uma anotação registrando a importantíssima decisão do poeta de retirar o acento circunflexo de seu sobrenome. Quase ao mesmo tempo, do outro lado do oceano, Lorenzo Fernández lançou mão do mesmo circunflexo, e passou assinar-se Lorenzo Fernández, com acento, para afirmar sua condição de brasileiro e evitar a pronúncia oxítone e espanholada do sobrenome. (ROCHA, 1997)<sup>2</sup>

Ainda, em sua compilação de artigos escritos para o *Jornal do Comércio*, Andrade Muricy esclarece um mal-entendido, ocorrido numa crítica de concerto, escrita por um italiano:

Provavelmente o que induziu em equívoco foi o nome hispânico dessa personalidade brasileira: “Fernandez”, com o final, e sobretudo, tendo, aquele “Lorenzo”, ainda

<sup>1</sup> Inácio de Nonno é um dos mais conhecidos e respeitados cantores do nosso país. Professor de canto da *Escola de Música da UFRJ*, ele conta com uma carreira bem-sucedida na ópera, música de câmara e oratório, tendo gravado um amplo repertório dedicado à música brasileira. Vários autores nacionais dedicaram composições a ele e sua voz de barítono. Dentre eles, César Guerra-Peixe é considerado sua especialidade. Em 2012 tornou-se doutor pela UNICAMP, tendo defendido sua tese sobre a obra vocal deste compositor.

<sup>2</sup> Encarte de *Lorenzo Fernández: duas suítes, um noturno, um quarteto, duas invenções e sete canções*, com gravações feitas entre 1959 e 1971 e digitalizadas em 1997. Rádio MEC: Repertório Rádio MEC, Vol.1, 1997.

mais distante do portuguesíssimo “Lourenço”. Já o nosso patricio acentuou, com um acento circunflexo, o *a*, de Fernández, para que se não pronuncie “Fernandêz”, com acento no final, como sempre comicamente se faz entre nós, com todos os nomes espanhóis terminados em *z*. (MURICY, s.d.:193)

Por isso, decidi manter o nome do compositor com acento circunflexo quando o texto é meu, pois é assim, inclusive, que Marina Lorenzo Fernández (filha do compositor) assina seu nome. No entanto, quando incluir alguma citação, respeitarei a grafia usada pelo autor mencionado.

A minha relação com a obra de Oscar Lorenzo Fernández começou com os primeiros passos no universo musical brasileiro e as primeiras visitas ao *Conservatório Brasileiro de Música*, fundado pelo compositor, onde frequentei o curso livre de piano (e aprendi a tocar a sua *1ª Suíte Brasileira para piano solo*) e onde tive a primeira oportunidade de cantar uma ópera.

O contato com as canções foi um caso de amor imediato. A escolha dos textos literários é criteriosa e inspiradora, a relação do texto com a música é estreita, a prosódia, umas das mais bem colocadas do repertório brasileiro, a ambientação sonora (textura do piano, melodia vocal, harmonia) soberbamente composta. O intérprete pode escolher qualquer canção quase que ao léu, que será garantia de boa música e mensagem poética.

Várias razões fizeram com que Lorenzo Fernández ficasse obscurecido (especialmente após a sua morte prematura) e até hoje não tenha recebido a devida atenção, dentre as quais podemos citar a personalidade discreta, a valorização de uma produção de qualidade ao invés de quantidade, a atenção pública mais voltada para a figura de Villa-Lobos (então reconhecido como modelo de compositor representativo do nacionalismo). Aliás, o fato da obra sinfônica do compositor quase não ser executada faz com que os ouvintes não tenham muitas oportunidades de travar um conhecimento mais estreito com a sua música.

Muitos esforços de várias naturezas já foram empreendidos no sentido de iluminar a sua obra (musical, educacional, e ideológica). Pesquisas que resultaram em teses, dissertações e artigos foram feitas, alguns registros fonográficos realizados, alguns esparsos (ainda que não menos valorosos) concertos com sua obra apresentados. Ainda assim, há um vasto território a ser explorado, de onde certamente minas de preciosidades brotarão. Recordo-me do comentário feito pela Dr<sup>a</sup>. Mirna Rubim, quando da minha prova de seleção para a entrada no curso de doutorado: “dá pra ver que ele compôs obras de valor, o que lhe falta é propaganda, não é?”

Do ponto de vista didático, Lenine Santos discute em sua tese de doutorado as razões pelas quais os estudantes de canto não tem interesse em se dedicar ao repertório nacional com o mesmo entusiasmo com que o fazem no estudo das obras operísticas e de câmara estrangeiras. Dentre elas, ele menciona o importante estudo feito por Richard Miller<sup>34</sup> sobre a formação das diversas escolas técnicas de canto, ocorrida a partir dos diferentes idiomas que a originaram. Diz-nos Santos:

Seria válido, portanto, afirmar que aplicar indiscriminadamente os procedimentos dessas escolas para o ensino do canto no Brasil produz vários desvios da maneira espontânea de cantar em português de um brasileiro. Esta seria uma das razões que leva o cantor brasileiro a se afastar do repertório nacional e assumir o repertório próprio daquelas escolas que, exclusivamente em termos de emissão vocal, executará com maior facilidade com a técnica aprendida, principalmente se o repertório utilizado durante todo o processo do estudo excluir o canto em português. (SANTOS, 2011: 32)

Ele afirma também que:

Como complicador neste processo, alguns professores de canto desconhecem quase completamente o repertório nacional de canções. Outros ainda, ao perceberem que as exigências do canto em português não coadunam com algumas das exigências da escola de canto que preconizam, tendem a rarear ou eliminar este repertório de suas aulas, chegando em alguns casos a considerá-lo pernicioso para o desenvolvimento do cantor. (SANTOS, 2011:33)

Felizmente, este autor apresenta uma série de considerações acerca do uso do repertório brasileiro como instrumento viabilizador no processo de aprendizagem do canto. Dentre as mais importantes, Santos cita o reconhecimento dos elementos nacionais, a intimidade com o português brasileiro, que faz com que o cantor transponha com certa facilidade as barreiras fonéticas e conseqüentemente técnicas, a valorização da nossa cultura.

Dentro desta linha de pensamento, podemos encontrar nas canções de Lorenzo Fernández uma vasta gama de opções de trabalho pedagógico, que possibilitam o desenvolvimento de diferentes habilidades: de emissão vocal, de interpretação textual, de trabalho de dicção e declamação lírica, de aprimoramento musical, de atuação dramática.

### **Formulação do problema**

De que maneira eu poderia trazer ao conhecimento do público informações e elementos sobre as canções de Lorenzo Fernández, de modo que sua música fosse mais ouvida nas salas de concerto?

---

<sup>3</sup> Richard Miller (1926 – 2009) foi um tenor americano, que se tornou primordialmente conhecido como professor de canto, tendo escrito numerosos livros e artigos sobre técnica e pedagogia vocal. Entre eles, o livro *National Schools of Singing* é considerado uma importante contribuição para o estudo do canto e compreensão das diferentes abordagens técnicas entre escolas de canto nacionais.

<sup>4</sup> Estudo documentado em: MILLER, Richard. *National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Oxford: Scarecrow Press, 1997.

O repertório de canções do compositor pode fazer parte do cotidiano do estudante de canto e auxiliá-lo a progredir tecnicamente e como intérprete? Que uso didático podemos fazer das canções? Que elementos específicos da formação do cantor/ intérprete podem ser desenvolvidos no seu processo de aprendizagem?

### **Objetivos, delimitação e relevância**

O objeto de estudo desta tese está delimitado às canções para canto e piano de Oscar Lorenzo Fernández. No entanto, como acontece frequentemente com pesquisadores em elaboração de trabalhos acadêmicos, nem todas as questões que me levaram a pesquisar esse material cabem dentro de uma só tese. Resolvi, então, concentrar meus objetivos principais na análise interpretativa de treze das canções, na maior oferta possível de informações acerca dos aspectos literário e musical de cada canção, assim como na aplicabilidade pedagógica do repertório em questão e em uma proposta de interpretação.

Em consequência disto, foi necessário objetivar a elaboração de uma pequena biografia de Lorenzo Fernández, assim como pinceladas sobre os intérpretes de suas estreias mundiais, a fim de situar o compositor e sua obra no contexto histórico e musical brasileiros.

Visto que não há qualquer estudo específico abrangendo todas as canções de Lorenzo Fernández – a excelente tese de doutorado de Mônica Pedrosa de Pádua aborda a relação semiótica entre poesia e música em algumas delas – esta tese vem preencher a lacuna da falta de informação básica, que ajude o intérprete a acessar e conhecer o repertório de música de câmara brasileiro para canto (seja ele cantor, pianista ou estudante de música).

### **Referencial teórico**

Os livros *Música Contemporânea Brasileira* (NEVES, 2008) e *A Canção brasileira de câmara* (MARIZ, 2002) serviram de base teórica para situar o compositor no contexto histórico musical brasileiro, tanto do ponto de vista cronológico quanto estilístico. A obra de José Maria Neves é internacionalmente reconhecida como uma referência para o estudo da história da música brasileira e das várias correntes de pensamento técnico-musical pelas quais a nossa música passou. O livro do musicólogo Vasco Mariz é o único que versa de modo abrangente sobre a canção de câmara brasileira e suas transformações na história.

Para desenvolver o conteúdo das fichas informativas de cada canção, tomei como base os conceitos apresentados nos livros *Song: A Guide to Art Song, Style and Literature* (KIMBALL, 2005) e *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practice*. (ELIOTT, 2007), uma vez que ambos as autoras oferecem uma proposta de sistematização que facilita a

consulta e a orientação do leitor na compreensão dos elementos estruturais e fornecem informações técnicas.

Para a compreensão dos ideais da escola nacionalista em que Lorenzo Fernández se engajou, nada melhor para usarmos os escritos de Mário de Andrade como referencial, uma vez que ele foi o grande mentor da maioria dos compositores nacionais de sua época e um dos maiores musicólogos, teóricos e organizadores do pensamento nacionalista. Do autor, foram consultados os livros: *Ensaio sobre a música brasileira* (1962), que delineia os princípios que norteiam o ideal nacionalista andradiano; *Aspectos da música brasileira* (1991), que discute minuciosamente os aspectos da união do texto/música, analisa as decisões dos compositores nacionais em relação à prosódia e promove uma discussão sobre pronúncia do português brasileiro no canto; *Música de feitiçaria no Brasil* (1983), que vai apresentar algumas características da música negra religiosa que inspiraram a estruturação de algumas canções; *Música, doce música* (1962) e *Música e jornalismo* (1993), cujos artigos nos esclarecem facetas diversas de Lorenzo Fernández e trazem algumas informações de caráter crítico sobre intérpretes do compositor; e *O banquete* (1977), diálogo que “permite uma compreensão mais aguda do pensamento de Mário, e ainda provoca e auxilia a reflexão sobre problemas da música, da arte e da criação na sociedade brasileira” (COLI; DANTAS, 1977:12)

As fontes consultadas nem sempre são totalmente confiáveis, especialmente no que se refere aos catálogos de obras de Lorenzo Fernández. Isso provavelmente se deve à dificuldade de acesso a todas as partituras, em decorrência do desaparecimento de quase todos os manuscritos autógrafos do compositor. Dentro de uma mesma fonte observa-se conflito de informações, tais como variações no que concerne a data de composição de uma obra, a classificação vocal e até mesmo o sexo dos intérpretes que estrearam as obras. Também há notícias de canções perdidas que não foram catalogadas. É o caso de *Cântico sombrio* (com existência e execução comprovadas através de programa de concerto) e *Oração da Noite*, mencionada por Vasco Mariz em seu livro *A canção brasileira de câmara* (MARIZ, 2002:90), mas que não deixou vestígio comprobatório de existência. O historiador faz ainda menção a *Poemas* (para canto e orquestra), que ele afirma pertencer ao primeiro período composicional do compositor. Mas nenhuma partitura ou prova de execução da obra foi encontrada.

O fato de algumas canções terem dois títulos pode confundir o pesquisador desavisado. Edino Krieger comenta que *Dentro da Noite* ficou conhecida como *Violão* e que

*As tuas mãos* ganhou uma versão para coro sob o título de *Bucólica* (KRIEGER, 1997: 8)<sup>5</sup>. Na verdade estes títulos alternativos nada mais são do que aqueles originais das poesias que inspiraram as canções. Ainda devo comentar o fato de que nem sempre o historiador se recorda da fonte que o informou a respeito de um dado registrado, como é o caso da afirmação de Vasco Mariz de que Lorenzo Fernández teria escrito a *Berceuse da Onda* numa primeira versão para voz e orquestra ou sua menção à canção *Oração da Noite*, título sem registro em qualquer dos catálogos disponíveis sobre a obra do autor. Além disso, sabemos que a musicologia praticada na primeira metade do século XX ainda não exigia de seus historiadores o mesmo rigor na comprovação de informações que hoje é de praxe.

Os catálogos consultados foram os que constam em *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro* (FRANÇA, 1950) e *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras* (CORRÊA, 1992), este último mais usado como base para a compilação das obras, por conter maior número de composições listadas, informações sobre a vida do músico e sobre datas e estreias das músicas. No entanto, várias contradições e lacunas foram encontradas, como acontece inevitavelmente em muitas obras musicológicas. Também recorri à lista de canções do compositor organizada pelo grupo de professoras e pesquisadoras Luciana Monteiro, Mônica Pedrosa de Pádua e Guida Borghoff, e disponibilizadas no sítio nomeado *Guia Canção Brasileira*, trabalho de fôlego e valiosíssimo para a divulgação e pesquisa do gênero<sup>6</sup>. Ainda de Mônica Pedrosa de Pádua pude encontrar análises e informações importantes sobre a obra de Lorenzo Fernández e sua contextualização no movimento modernista e nacionalista brasileiros (PEDROSA de PÁDUA, 2009).

Para a elaboração das transcrições fonéticas das canções, o artigo *PB cantado – Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito* (KAYAMA et al, 2007), assim como a dissertação de Sheila Minatti (2012) – cujas soluções para a transcrição das vogais nasais do português brasileiro (sobretudo em relação às codas nasais) serviram de importante ponto de partida para a sistematização das minhas transcrições – revelaram-se as fontes de consulta basais para a proposta de pronúncia das canções. Como complementação de apoio, foi consultado o importante artigo *As Junções de Palavras no Português Brasileiro Cantado: estudos para uma aplicação* (STARLING; HERR, 2012), que permitiu resolver algumas questões ligadas á transcrição e execução de elisão de palavras.

---

<sup>5</sup> KRIEGER, Edino. Encarte de *Lorenzo Fernández: duas suítes, um noturno, um quarteto, duas invenções e sete canções*, com gravações feitas entre 1959 e 1971 e digitalizadas em 1997. Rádio MEC: Repertório Rádio MEC, Vol.1, 1997.

<sup>6</sup> Disponível no endereço eletrônico <<https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf>>

Felizmente, na contramão de todos os fatores que impedem uma caminhada tranquila em direção a informações fidedignas sobre Lorenzo Fernández, pude contar com o mais que valioso auxílio de Marina Lorenzo Fernandez Silva, filha do compositor, que além de me dar acesso livre a documentos, fotos, autorizações, partituras e tudo mais, me disponibilizou a sua atenção, integral dedicação e boa vontade em enriquecer meu texto de memórias (e que memórias!) e dados exclusivos. Tal qual foi Johann Sebastian Bach para Lorenzo Fernández, ela foi o farol que norteou o meu pequeno barco no mar de informações e recordações “fernandianas”.

## **Metodologia**

Após a leitura e coleta de informações em fontes primárias e secundárias, foi feito um estudo sobre o modelo a ser usado para a análise e exposição das canções.

Além da análise das estruturas musicais de cada canção, foram pesquisados os textos literários e seus autores, bem como a relação destes com a música.

Apesar de não ser o objetivo principal do estudo, a tese não deixa de ter uma pequena incursão de cunho musicológico, visto que apenas quatro das 48 canções mencionadas tiveram seus manuscritos autógrafos encontrados.

## **Organização da tese**

Esta tese é constituída de três capítulos. No primeiro, denominado *Dados biográficos de Oscar Lorenzo Fernández*, farei um breve relato dos fatos mais importantes da vida do compositor, para que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da personalidade e pensamento musical do músico, assim como a sua importância para a história da música e educação musical brasileiras.

A questão central do segundo capítulo (*Dicção e declamação*) terá ênfase na fundamentação para a transcrição das canções, que tiveram como base três principais fontes de consulta. Uma pequena introdução discorrerá sobre alguns conceitos como *dicção* e *declamação*, que muito irão nos interessar no decorrer da descrição e interpretação das canções.

O terceiro e mais longo capítulo da tese trata destas propriamente. Antes de apresentar 13 canções individualmente, discutirei alguns aspectos gerais de todas elas, para que a análise individualizada possa ser melhor entendida. Questões ligadas à interpretação e ao uso didático das obras também serão abordadas. Assim, além de informações históricas e contextuais, temas como dicção do português brasileiro, tessitura, tratamento vocal e pianístico,

transposição, atribuição de *opus* e edições serão contemplados. Passarei então à apresentação individual das canções, que assim como todas as outras, contarão com as partituras editoradas por mim, com o acréscimo da transcrição fonética, indicação de extensão vocal e numeração de compasso.

As 13 canções que receberam análise e sugestões de interpretação foram escolhidas de acordo com alguns critérios que merecem menção: 1) *Samaritana*, *Um beijo* e *Ausência*, por serem inéditas para o público do século XXI, uma vez que suas partituras na versão voz/piano estão desaparecidas. *Samaritana* foi editorada a partir de uma cópia manuscrita; *Um beijo* e *Ausência* tiveram seus manuscritos autógrafos orquestrais reduzidos para a versão voz/piano pelo compositor Rudi Garrido, cujos procedimentos de transcrição serão comentados em momento oportuno. Além disso, as canções mencionadas pertencem à primeira fase composicional de Lorenzo Fernández. Junto com *Cisnes*, revelam em sua forma e linguagem as influências europeias dos primeiros tempos; 2) a *Canção do berço* já esboça as intenções nacionalistas do autor, ainda que apresente resquícios de sua ascendência espanhola; 3) *Toada p'ra você*, considerada por muitos autores, a canção mais importante da obra vocal de Lorenzo Fernández, além de ter sido tomada como um símbolo do nacionalismo, consolida a relação estreita do compositor com Mário de Andrade, grande mentor do movimento modernista brasileiro; 4) *Berceuse da onda*, cuja linguagem musical mostra uma hibridez de influências; 5) *Serenata*, cujo texto de Menotti del Picchia é brasileiroamente revestido de uma música ritmada, que servirá de inspiração para o seu *Cateretê* para piano solo; 6) *Noturno*, que faz homenagem ao mestre Alberto Nepomuceno, grande precursor da escola nacionalista, sobretudo na música vocal; 7) *Essa negra Fulô*, que transpõe para a música o cenário embebido da influência africana que contribuiu para a formação de nosso povo; 8) *Samaritana da floresta*, representante das 4 canções, em que Lorenzo Fernández assume as funções de poeta e compositor; 9) *Dentro da noite*, seresta da mais pura brasilidade; 10) *Vesperal*, retrato da universalidade da maturidade do compositor. Tomadas em conjunto, oferecem um panorama bastante representativo das principais características de cada fase composicional do autor, exemplificando perfeitamente as qualidades que primeiramente me atraíram para a sua obra e que fazem dele um compositor digno de ser estudado e divulgado.

Após a conclusão, seguem os anexos, que conterão as partituras de todas as canções editoradas, assim como cartas relevantes para a tese (devidamente transcritas) e um CD contendo uma amostragem das 13 canções de Lorenzo Fernández escolhidas para a discussão individualizada. As canções foram gravadas por mim, com a valiosa contribuição dos pianistas Luiz Senise e Marina Spoladore.

## 1 DADOS BIOGRÁFICOS DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ

Não gosto de falar do futuro, nem dos meus projetos nesse tão incerto e problemático tempo que tanto pode ser um Andante tranquilo, um Lento sombrio ou um Allegro molto agitato, cortado subitamente por uma súbita Cadência interrompida.<sup>7</sup>

Oscar Lorenzo Fernández

A epígrafe acima parece conter um presságio funesto: no auge de sua carreira, aos 50 anos, Lorenzo Fernández veio a falecer de infarto, logo após um concerto muito bem sucedido na *Escola Nacional de Música*<sup>8</sup>.

Nascido em 04 de novembro de 1897, Oscar Lorenzo Fernández era filho de pais espanhóis naturais da Galícia. Don Cassiano Fernandez Alvarez era comerciante de finas iguarias ibéricas. Com Dona Amália Lorenzo teve cinco filhos, sendo Oscar o segundo.

### 1.1 Infância e adolescência

Já aos seis anos de idade, o menino colecionava insetos, plantas e répteis, demonstrando uma possível vocação para as ciências biológicas.

Envolvido em um ambiente de muita música – seus pais organizavam saraus musicais nos quais se ouvia cantar zarzuelas e canções típicas flamencas – Lorenzo Fernández resolve, aos 15 anos, aprender a tocar piano de ouvido, interessando-se também pelo estudo da harmonia. Em 1915 sua irmã Amália começa a lhe dar lições de teoria musical. Nesta época, ela estudava piano sob a orientação do ilustre compositor Henrique Oswald, que viria a exercer grande influência no estilo da primeira fase composicional de Oscar. Este já ensaiava algumas primeiras composições de “alguns tangos e sambas...” (CORRÊA, 1992:20). É deste ano também a ópera *La Reina Mora* (A Rainha Moura), cujo libreto baseia-se na novela homônima do romancista popular espanhol do século XIX, Perez Escrich. Infelizmente a partitura se perdeu. Grande incentivadora do talento do irmão, Amália transcreve as melodias

<sup>7</sup>Citação retirada de entrevista concedida pelo compositor à *Rádio Ministério da Educação e Cultura* a 3 de novembro de 1947, véspera de seu cinquentenário.

<sup>8</sup>A 13 de agosto de 1848, é fundado o *Conservatório de Música*. Com a Proclamação da República, o *Conservatório* deu lugar ao *Instituto Nacional de Música*, através do Decreto nº 143. Durante a curta gestão de Luciano Gallet como diretor do estabelecimento, o *Instituto* foi incorporado à *Universidade do Rio de Janeiro*. Esta por sua vez passou a se chamar *Universidade do Brasil* em 1937 e o *Instituto*, *Escola Nacional de Música*. Finalmente em 1965, teremos a atual designação *Escola de Música*, quando um decreto instituído pelo governo militar (Decreto nº4759) transforma a *Universidade do Brasil* em *Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*.

que Oscar solfeja. Segundo Corrêa, ela conta que “L.F. aproveitou alguns temas desse trabalho juvenil em seu ‘Malasarte’.” (CORRÊA, 1992:20). Após terminar o curso de humanidades, Lorenzo Fernandez começa a se preparar para a entrada na *Faculdade Nacional de Medicina*.

## 1.2 A virada do destino

É neste ponto de sua vida que o destino irá determinar o futuro do compositor: um distúrbio nervoso o deixa prostrado por semanas. Atendendo à prescrição médica de se submeter a uma terapia musical, Lorenzo Fernandez se dedica às atividades de compor e tocar e começa a tomar aulas de piano com o Prof. Alfredo Richard.

Sua entrada oficial no *Instituto Nacional de Música* se dá em 1917, quando se matricula na classe de teoria e solfejo de J. Octaviano e passa a ser aluno de piano de Henrique Oswald. Já em 1918 e tendo avançado rapidamente nos estudos de música, Lorenzo Fernândez começa a ter aulas de harmonia com aquele que será seu grande mestre, amigo e guia intelectual: Frederico Nascimento.<sup>9</sup>

O feliz encontro e início de amizade com Alberto Nepomuceno (1864-1920) abriria os ouvidos de Lorenzo Fernândez para as novas técnicas e sonoridades inéditas da harmonia moderna. Juntamente com Frederico Nascimento, o chamado pai da canção brasileira havia iniciado a tradução do *Tratado de Harmonia* de Arnold Schoenberg, cuja primeira edição havia se dado poucos anos antes. Segundo Corrêa, “o contato com o mestre cearense seria extremamente valioso para L.F. no que tange a estética nativista que iria nortear suas futuras produções.” (CORRÊA, 1992:20). Aliás, como sublinha Vasco Mariz em seu livro, “o nacionalismo de Lorenzo descende de Nepomuceno, afirmado por Villa-Lobos” (MARIZ, 2002:83).

A partir de 1919, Lorenzo Fernândez inicia seus estudos de composição, contraponto e fuga com Francisco Braga. Neste ano, por intercessão de Alberto Nepomuceno, obtém uma edição reservada da Casa Bevilacqua de suas *Duas Miniaturas* para piano solo. No mesmo

---

<sup>9</sup>Frederico Nascimento (Setúbal, 18 de dezembro de 1852 — 12 de junho de 1924) foi violoncelista e professor de Harmonia. Filho de Antônio do Nascimento e Oliveira, organista da Igreja de S. Julião, em Setúbal, e de Olímpia da Cruz Forte, iniciou os seus estudos musicais com o Prof. Sérgio da Silva, tendo-se aperfeiçoado no violoncelo com o maestro Guilherme Cossoul. Após várias digressões artísticas na América do Sul (Brasil, em 1877 e 1880, e Argentina), fixou-se no Brasil, onde casou em 1884, no Rio Grande do Sul. Considerado um violonista notável, em 1889 foi nomeado professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música e, mais tarde, de Harmonia, área a que se dedicou, abandonando o ensino do violoncelo. Neste Instituto foi professor de Harmonia, entre outros, de Heitor Villa-Lobos.

ano compõe *Noturno* para piano solo, peça que em 1922 seria agraciada com o 1º prêmio no *Concurso Nacional de Composição da Sociedade de Cultura Musical do RJ*.

Em 1920 faz a sua primeira apresentação pública, interpretando *Arabesca* e *Miragem*, para piano solo. É nomeado subsecretário da *Sociedade de Cultura Musical*, da qual é um dos fundadores e idealizadores. Em 1921 segue-se a estreia de *Velas ao Mar*, *A Samaritana* e *Um beijo*, pelo barítono Frederico Nascimento Filho<sup>10</sup>, filho do Prof. Frederico Nascimento, tendo ao piano Amália Lorenzo Fernández<sup>11</sup>.

O ano de 1922 foi de importantes conquistas profissionais e pessoais. Lorenzo Fernández é agraciado com os três primeiros prêmios do disputado *Concurso Nacional de Composição da Sociedade de Cultura Musical*. As peças vencedoras foram *Noturno* e *Arabesca* para piano e a canção *Cysnes*, cujo poema de mesmo título celebrizou o poeta parnasiano Júlio Salusse. Em julho, casa-se com Irene Soto, também descendente de espanhóis. Ainda neste ano, Lorenzo Fernandez participa como assistente da Semana de Arte Moderna, travando conhecimento com duas das mais importantes figuras do modernismo nacionalista: Mário de Andrade<sup>12</sup> e José Pereira da Graça Aranha<sup>13</sup>. Além do papel fundamental que desempenharam para o estabelecimento de novos rumos na cultura e política do país, os dois intelectuais exerceram influência direta e crucial no pensamento e obra do compositor. Cabe aqui lembrar que Mário de Andrade foi o poeta da canção *Toada p'ra você*, “vista como um retrato de brasilidade” (IGAYARA, 1997:20) e considerada um modelo de nacionalismo. Graça Aranha foi o libretista da única ópera de Lorenzo Fernández, *Malazarte*, cujo intuito era criar uma ópera genuinamente nacional.

---

<sup>10</sup> Vide dados biográficos do cantor no capítulo sobre intérpretes.

<sup>11</sup> Vide dados biográficos da irmã do compositor no capítulo sobre as canções.

<sup>12</sup> Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 – 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador, crítico de arte e fotógrafo brasileiro. Figura de suma importância na fundação do modernismo brasileiro, Andrade foi o principal idealizador dos princípios que nortearam o movimento nacionalista do século XX. Com seu livro *Paulicéia Desvairada* (1922) contribuiu enormemente para a criação da poesia moderna brasileira, exercendo grande influência na literatura moderna de nosso país. Foi um dos maiores polímatas do Brasil, tendo sido pioneiro como etnomusicólogo e destacando-se como ensaísta e estudioso dos assuntos nacionais. Juntamente com outros artistas e intelectuais, foi o mentor da Semana de Arte Moderna (1922).

<sup>13</sup> José Pereira da Graça Aranha (São Luís, 21 de junho de 1868 - Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1931) foi um diplomata e escritor brasileiro, imortal da *Academia Brasileira de Letras*, autor pré-modernista no Brasil, tendo participado da organização da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Esteve em contato direto com os movimentos vanguardistas que surgiam na Europa, tendo tentado introduzi-los, à sua maneira, na literatura brasileira, rompendo por isso com a *Academia Brasileira de Letras* em 1924 e chegando a declarar: “Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia!”.

### 1.3 Efetivações

Em razão da doença do Prof. Frederico Nascimento, Lorenzo Fernández é nomeado professor substituto de Harmonia Superior do *Instituto Nacional de Música* em julho de 1923, sendo então o mais novo professor daquela escola. Cria a coluna “Musicographia” como crítico da revista *Brasil Musical*. A 10 de novembro realiza-se um concerto com estreias de obras inéditas. Em dezembro conclui o curso de Contraponto e Fuga. A 25 de novembro o compositor é a capa do número 16 da revista *Brasil Musical*.



**Figura 1.** Capa da *Revista Brasil Musical*, nº16, de 25 de Novembro de 1927.

Uma das composições mais importantes de Lorenzo Fernández, o *Trio Brasileiro* para piano, violino e violoncelo, é composta em 1924, tendo merecido uma edição da Ricordi Italiana de Milão, em 1927. Também deste ano são *Elegia* para violoncelo, *Canção Sertaneja* e o *Prelúdio opus 15* para piano, este último premiado. Lorenzo Fernández assume a vice-presidência da *Sociedade de Cultura Musical*.

Em 1925, em decorrência do falecimento do seu mais querido mestre e incentivador Frederico Nascimento, Lorenzo Fernández assume em caráter efetivo a cátedra de Harmonia Superior. Sobre isto, já dizia Dr. Augusto Lopes Gonsalves, redator-chefe da revista *Brasil Musical* em junho de 1924:

Causou uma esplendida impressão no meio musical a nomeação do Prof. Oscar Lorenzo Fernandez para professor interino de harmonia no Instituto Nacional de Música. A impressão foi esplendida porque este acto do Governo, sobre ser profundamente util á nossa música, é de alta justiça.

O saudoso mestre Frederico Nascimento escolheu o Prof. Lorenzo Fernandez para substituí-lo nos derradeiros mezes da sua vida. É que neste jovem músico o Prof. Nascimento, cujos escrúpulos chegavam a ser excessivos tanto em materia de ordem moral como na natureza artistica, vio aquelle que reunia as qualidades

necessárias para manter por completo as tradições de dignidade e competência de professor no Instituto.

O falecido mestre não se enganou: o Prof. Lorenzo Fernandez correspondeu inteiramente á confiança nelle depositada. Toda a enorme competência, todo o carinho, todo o esforço que tem dedicado ao ensino dos seus alunos, que assim não ficaram privados da nobre e erudita voz do mestre insuperavel que foi Frederico Nascimento, pois o seu discipulo dilecto, aquelle que melhor o compreendeu, lh'a está transmittindo como fogo sagrado, com individualidade própria porem.

Felicitemos o Prof. Lorenzo Fernandez, orgulho da moderna musica brasileira, e esperamos que o Governo o effective na cadeira de harmonia, para deste modo tornar realidade o que lhe indicou, como a exactamente idonea, a voz já quase tumular de quem servio com tanta elevação a Arte e o Brasil. (GONSALVES, 1924)

No campo da composição, escreve a sua primeira obra orquestral, *Suíte Sinfônica* op. 33, sobre três temas populares brasileiros. A estreia foi a 17 de novembro no *Instituto Nacional de Música*. Também em 1925, compõe os *Dois Epigramas* op. 36 (*A Vida e A Primavera*) e a *Canção do Berço* op.35, dedicada à esposa, Irene, que então estava grávida de sua filha Marina Helena, que nasceria a 8 de fevereiro.

Além da satisfação pessoal causada pelo nascimento de Marina, Lorenzo Fernández obtém sucesso de público e crítica com o seu *Quinteto* op. 37 (para sopros), editado pelo MEC no Brasil e pela *Associated Music Publishers* de Nova York, EUA.

Em 1927, Lorenzo Fernández conhece o compositor e maestro italiano Ottorino Respighi, considerado o mais famoso “moderno” da época, que então veio reger no Brasil. Entusiasmado com as obras que o colega brasileiro lhe mostra, Respighi inclui a *Canção do Berço* em um de seus concertos, tendo como solista sua mulher, Elza Respighi. Ainda neste ano Lorenzo Fernández compõe o *Quarteto nº 1* e uma série de peças infantis para piano. Em entrevista concedida pelo compositor a 17 de novembro 1927 ao jornal *Correio da Manhã*, em que opina sobre uma polêmica ocorrida em torno da figura do compositor Pietro Mascagni – o maestro italiano teria reagido agressivamente contra o que ele considerava a influência nefasta do *jazz* nos destinos da música clássica (CORRÊA, 1992:21) – Lorenzo Fernández aproveitará o texto de sua carta a Itiberê da Cunha, na qual relata as suas impressões sobre o gênero. Destaco: “É mesmo muito mais agradável ouvir um jazz bárbaro, mas dinâmico, do que ouvir as valsas langorosas, pudorosas e tuberculosas de nossos avós.” (Carta de Lorenzo Fernández a Itiberê da Cunha, 15/11/1927, Rio de Janeiro: *Biblioteca Nacional*, Coleção J.C. Andrade Muricy).<sup>14</sup> Pode-se perceber pela entrevista, que o compositor estava alinhado a uma corrente progressiva de pensamento no que dizia respeito às artes, ainda que o uso do termo “bárbaro” mostre que não estava totalmente imune aos posicionamentos preconceituosos da sua época. Na mesma matéria encontram-se as entrevistas com os compositores brasileiros

<sup>14</sup> Vide original digitalizado e transcrição da carta na íntegra nos anexos, bem como a matéria do *Correio da Manhã* digitalizada.

Henrique Oswald e Francisco Braga, que se opõem às novas tendências e apoiam o Maestro Mascagni.

O ano de 1928 foi um marco na vida de Lorenzo Fernández e, de certa forma, um divisor de águas na história da canção de câmara nacionalista brasileira. O compositor escreve *Toada pr'a você*, em colaboração com o poeta e idealizador do modernismo nacionalista do país, Mário de Andrade. Esta, que foi considerada a canção modelar do que os nacionalistas chamavam de brasilidade, obtém tal sucesso e aceitação pública, que sua primeira edição de mil exemplares se esgota em uma semana, “fato inédito nos domínios da música impressa nacional.” (FRANÇA, 1950:20). Deste ano também é a obra *Imbapára*, “balé ameríndio, calcado num enredo de Basílio de Magalhães com emprego de temas musicais recolhidos por Roquette Pinto entre os índios Parecis da Serra do Norte no Estado de Minas Gerais.” (CORRÊA, 1992:22).

De volta ao Brasil, Respighi rege dois concertos em São Paulo, onde inclui o Andante da *Suíte Sinfônica* de Lorenzo Fernández.

A 29 de agosto de 1929 ocorre a estreia mundial da suíte orquestral *O Reisado do Pastoreio*, que lhe confere publicação pela Ricordi de Milão, devido ao estrondoso sucesso alcançado por seu último número, *Batuque*. Aliás, esta será, a partir de então e até os nossos dias, a peça de Fernández mais executada pelas orquestras brasileiras e internacionais. Lorenzo Fernández torna-se redator permanente da revista *Música*.

#### **1.4 Compositor, redator, editor, educador, poeta...**

Em julho de 1930, Lorenzo Fernández funda a revista *Ilustração Musical*, “...quicá, a mais completa e versátil revista do gênero elaborada entre nós ...” (CORRÊA, 1992:22). Infelizmente, a edição deste periódico foi suspensa em março de 1931, devido à crise econômica e a revolução política em que o país se encontrava. Embora tenha vivido pouco, a *Ilustração Musical* teve importância capital para a educação musical no Brasil, pois nela encontra-se um artigo em forma de estatuto, no qual Lorenzo Fernández propõe uma reforma profunda no ensino de música. Este estatuto foi aproveitado por Luciano Gallet, quando esteve na direção do *Instituto Nacional de Música* (1930-1931).

Em 1931, Lorenzo Fernández viaja em turnê pelo Brasil, realizando concertos onde atua como compositor e intérprete. No Rio de Janeiro, dirige concertos sinfônicos. Retira-se para um sítio em Niterói (RJ) para se dedicar à composição de sua ópera *Malazarte*. Segundo Fernandes (2011): “O trabalho em conjunto foi interrompido pela morte de Graça Aranha em

1931, deixando Lorenzo Fernández desorientado e sem ânimo para continuar a obra, razão pela qual demorou três anos para a sua conclusão.” (2011:322).

Grande admirador e colaborador de Heitor Villa-Lobos, em 1932 Lorenzo Fernández passa a auxiliá-lo na fundação da Superintendência de Educação Musical Artística do Distrito Federal (SEMA).

Em 1933 a *Revista Brasileira de Música* ganha a sua colaboração como redator. Ele também é convidado a integrar a Comissão Diretora da *Escola Nacional de Música*. Em outubro, apresenta no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* alguns trechos para canto e piano de *Malazarte*, à guisa de pré-estreia. O compositor transcreve algumas de suas canções para voz e orquestra. São deste ano as canções *Noite de junho*, *O horizonte vazio* e *Canção ao luar*.

Em 16 de janeiro de 1934, Lorenzo Fernández rege um concerto no *Theatro Municipal de São Paulo*, em razão da comemoração da fundação desta cidade. Neste concerto, ele apresenta somente obras suas, contando com a colaboração da cantora Edir Tourinho<sup>15</sup>, responsável por muitas estreias mundiais de suas canções. Neste ano, compõe algumas de suas mais conhecidas canções: *Noturno*, *Canção do mar*, *Noite de junho*, *Essa negra Fulô* e *Meu pensamento*.

Mais voltado para sua atividade técnico-pedagógica, em 1935 Lorenzo Fernández “é nomeado professor de harmonia e composição do *Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal* e é eleito membro do *Conselho Técnico da Escola Nacional de Música*.” (CORRÊA, 1992:22) Ainda assim, dedica-se à composição de seu *1º Concerto em Fá #* para piano e orquestra, do conjunto de peças *Recordações da infância* para piano solo, das *Cantigas da minha terra* para coro e da transcrição também para coro de sua canção *As tuas mãos*.

Junto com uma facção dissidente de professores do *Conservatório do Distrito Federal*, Lorenzo Fernández funda em 1936 o *Conservatório Nacional de Música*. Sérgio Corrêa diz que a escola foi considerada de utilidade pública, tendo seus cursos superiores equiparados aos da *Escola Nacional de Música*, e que entre 1960 e 1963 chegou a ter 57 departamentos (CORRÊA, 1992:23).

Devido ao sucesso de *Batuque* (último movimento do *Reisado do Pastoreio*), Lorenzo Fernández alcança rapidamente o reconhecimento internacional, tendo sua peça gravada pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington DC. No mesmo ano (1936), o número é regido

---

<sup>15</sup> Vide dados biográficos da cantora no capítulo dedicado às canções.

por Francisco Mignone à frente da *Orquestra da Ópera Estadual de Berlim*, por Burle Marx com a *Filarmônica de Nova York* e Carlos Chavez com a *Sinfônica Nacional do México*.

Esse é um ano que também testemunha as primeiras tentativas do compositor de musicar seus próprios poemas: *Canção da fonte*, *Samaritana da floresta* e *Suave acalanto*. A partitura desta última está perdida. Em entrevista, D. Marina Lorenzo Fernández (filha do compositor) lembra ter presenciado o pai ao piano, no processo composicional de *Suave Acalanto*, dedilhando a melodia e comentando que esta serviria bem a um poema que ele havia escrito. Segundo D. Marina, a referida melodia é a que compõe o segundo movimento da *1ª Suíte Brasileira* para piano solo (também composta em 1936), de mesmo título que a canção desaparecida.<sup>16</sup> Em 1938, o compositor iria musicar *Coração inquieto*, o quarto e último dos poemas do compositor colocados em música.

Em 1937, Lorenzo Fernández rege seu *Concerto nº 1* para piano, estreado pelo célebre pianista e ex-aluno de harmonia e contraponto, Arnaldo Estrela. Também neste ano, o compositor escreve as *Suítas Brasileiras nºs 2 e 3* para piano solo. Ele é convidado a fazer parte da *Comissão Nacional de Teatro*.

Em junho de 1938, Lorenzo Fernández “é comissionado para representar nosso país, na qualidade de regente, conferencista e compositor, no Festival Interamericano de Música.” (CORRÊA, 1992:23). Em turnê pela Colômbia, Chile, Uruguai, Argentina, Cuba, Panamá e Peru, rege diversos concertos, cujos programas apresentam obras dos compositores brasileiros mais representativos da música brasileira, como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Francisco Braga, Henrique Oswald, Leopoldo Miguéz e o próprio Lorenzo Fernández. Desta vez, o *Batuque* da ópera *Malazarte*

conquista por unanimidade o 1º Prêmio do IV Centenário de fundação da cidade de Bogotá, instituído pela New Music Association of California (E.U.A.) recebendo igualmente o prêmio de melhor partitura da Sociedade Pan Americana de Nova York, sendo impressa e distribuída pelo mundo inteiro por esta última. (CORRÊA, 1992:23).

Em almoço com o então presidente da república da Colômbia, Lorenzo Fernández é encarregado de compor o *Hino de la raza*, com o texto de Guilherme Valença, que é executado simultaneamente nos *Teatros Colon de Bogotá* e *Municipal do Rio de Janeiro* e transmitido para todo o continente.

O *Trio Brasileiro* é executado pela primeira vez nos EUA e Lorenzo Fernández é convidado a ser membro honorário da *Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional*

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada na casa de D. Marina, no dia 18 de abril de 2013.

do Chile, bem como Acadêmico Correspondente da *Academia Nacional de Letras e Artes de Cuba*.

Em junho de 1939, o compositor é nomeado “Professor Catedrático no curso de Formação de Professores especializado em Música e Canto Orfeônico” (CORRÊA, 1992:23) pelo governo municipal do Distrito Federal. Em julho, ele rege a estreia de seu balé em dois atos *Amaya*, coreografado pela grande bailarina russa radicada no Brasil, Maria Olenewa.

Em 1940, o *Batuque do Reisado do Pastoreio* já tinha praticamente se tornado obra do repertório das orquestras nacionais e internacionais – só neste ano, já havia sido executado pelas orquestras *NBC de Nova York* e *Orquestra Sinfônica de Washington* (estas duas regidas por Toscanini), *Orquestra de Boston*, assim como a *Orquestra do Augusteo de Roma*. O antigo *Conservatório Nacional de Música* passa a se chamar *Conservatório Brasileiro de Música* e é inaugurado por Lorenzo Fernández em sua nova sede<sup>17</sup> a 25 de novembro.

Tendo como prévia o cenário do 2º ato publicado na capa da *Revista da Semana*, Lorenzo faz a estreia de sua ópera *Malazarte* a 30 de setembro de 1941, à frente da *Orquestra, Coro e solistas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Pela obra, é agraciado com o Prêmio Graça Aranha e recebe homenagens das mais importantes entidades musicais do Distrito Federal.



**Figura 2. Ópera *Malazarte* - Cena das Pastorinhas – 2º Ato**



**Figura 3. Elenco de *Malazarte* reunido no palco do TMRJ**

Junto com Villa-Lobos, Mignone e Francisco Braga, entrega ao Presidente Getúlio Vargas um memorial assinado por ilustres personalidades musicais, contendo proposta de melhoria no aproveitamento do ensino musical. Em dezembro, funda o *Centro Lírico Brasileiro*

<sup>17</sup> Desde então, o *Conservatório Brasileiro de Música* ocupa o 12º Andar do edifício de nº 57 da Av. Graça Aranha, nome do libretista de sua ópera.

juntamente com os compositores e maestros José Siqueira, Silvio Piergilli e Eduardo De Guarnieri, o grande professor de canto Murilo de Carvalho e o diretor de cena Carlo Piccinato.

Em 1942, compõe o *Concerto para violino e orquestra*, que é estreado em 1945 pelo ilustre violinista Oscar Borgeth, e tendo como regente Erich Kleiber à frente da *Orquestra do Theatro Municipal*.

Ainda neste ano, Heitor Villa-Lobos o convida a fazer parte, como professor e diretor interino, do *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico*.

No âmbito pessoal, separa-se de sua esposa Irene e une-se à pianista Helena Abud, com quem conviverá até sua morte.

O ano de 1943 foi de intensa atividade pedagógica para Lorenzo Fernández. Ele é nomeado professor de polifonia coral e regência coral do *Conservatório de Canto Orfeônico*, toma posse como catedrático de contraponto e fuga, acumulando a função de professor de harmonia superior na *Escola Nacional de Música*, além de continuar na direção do *Conservatório Brasileiro de Música*. Compõe a canção *Madrigal*, sobre texto de Octávio Kelly.

Em 1944, o Batuque é novamente apresentado pela *Filarmônica de Nova York*, sob a regência de Leopold Stokowsky. Devido a uma viagem de Heitor Villa-Lobos ao exterior, Lorenzo Fernández assume a direção do *Conservatório de Canto Orfeônico*, além de tomar parte em uma comissão indicada para organizar e publicar o Boletim Latino-Americano dedicado ao Brasil. Escreve duas *Invenções Seresteiras* para sopros e a obra *Boneca Yayá* para piano solo.

Lorenzo Fernández conclui em setembro de 1945 a *Sinfonia nº 1*, uma de suas obras mais importantes, que, estreada pela *Orquestra Sinfônica Brasileira* sob a regência de Eleazar de Carvalho em 13 de novembro de 1948 (dois meses e meio após sua morte), infelizmente, não chega a ouvir.

Por insistência de Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernández torna-se membro fundador da *Academia Brasileira de Música*, ocupando a cadeira do patrono Carlos Gomes. Começando a apresentar sintomas de mal cardíaco e estafa, viaja por alguns dias para São Lourenço e Caxambu, a fim de seguir os conselhos médicos de repouso.

Inicia em 1946 a composição da *Sinfonia nº 2*, denominada *Caçador de Esmeraldas*, segundo Corrêa (1992:25), “sua obra orquestral mais ambiciosa”, cujo enredo literário advém do poema de mesmo título de Olavo Bilac. Também esta sinfonia não será ouvida pelo compositor. Ela teve a sua estreia regida pelo amigo e compositor Heitor Villa-Lobos, á frente

da *Orquestra da Radiodifusão Italiana (RAI)*, em fevereiro de 1949. Da produção deste ano, também figuram as canções *Dentro da Noite*, *Elegia da Manhã* e *Vesperal*.

Para comemorar os dez anos de fundação do Conservatório Brasileiro de Música, a congregação desta instituição homenageia o compositor, inaugurando o *Auditório Lorenzo Fernández*. Ele é ainda nomeado para a *Comissão de Música Brasileira da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores*, assim como é feito membro da *Comissão do Livro Didático* e da comissão julgadora dos prêmios de 1946 do *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura*. (CORRÊA, 1992:25)

No cinquentenário de seu nascimento, recebe homenagens de todo o Brasil, sendo convidado a reger concertos e dar palestras pelo país. Corrêa nos conta:

Um prêmio Lorenzo Fernández é instituído pela Rádio Globo e a Editora Irmãos Vitale para cantores, sob o patrocínio do Serviço Cultural de Radiodifusão Educativa do MEC, ao qual concorrem cerca de 76 concorrentes. O júri formado por Vera Janacopulos, Eduardo De Guarnieri, Marion Matheus e Edyr de Fabris outorga os dois primeiros lugares a Carmen Pimentel e Cecília Guimarães e Menção Honrosa a Jorge Bailly, Margarida Martins Maya e Sadiva Fraga. (CORRÊA, 1992:25).

Neste ano de 1947, o compositor escreve a *Sonata Breve* para piano solo, obra de destaque do repertório pianístico. Para canto, ele compõe suas derradeiras canções: *Trovas de Amor* e *Aveludados Sonhos*. No dia 3 de novembro, às vésperas de completar 50 anos, Lorenzo Fernández concede uma entrevista à *Rádio MEC*, na qual expõe sua trajetória, fala das influências que lhe ajudaram a construir o pensamento estético e musical e dá suas impressões a respeito dos rumos da música atual.

A 17 de julho de 1948 é concluída a última composição de Lorenzo Fernández, *Variações sobre um tema popular brasileiro* para piano e orquestra. Em meio às muitas homenagens que ainda comemoravam o seu aniversário de 50 anos, o programa radiofônico “Ondas Musicais” se dedica, durante um mês inteiro, à transmissão de suas obras em recitais ao vivo ou em discos.

Em comemoração ao centenário da *Escola Nacional de Música*, Lorenzo Fernández rege a 26 de agosto um concerto que lota o *Salão Leopoldo Miguez*. Presentes estavam todos os seus alunos e a família, testemunhando o sucesso do compositor e maestro, que foi ovacionado de pé.

Conta-nos D. Marina que, estranhamente, seu pai saiu do concerto e pediu à Sra. Amália (mãe do compositor) que o acompanhasse no jantar e que pernoitasse em sua casa, o que não era absolutamente um pedido usual. Misteriosamente também, D. Amália, que nunca havia passado uma noite sequer fora de sua casa, atendeu ao pedido do filho. Durante a

madrugada, ela ouviu os passos de Oscar, que foi à cozinha em busca de água. Na manhã seguinte, o compositor foi encontrado morto em seu leito, vitimado por um infarto.<sup>18</sup>

Como diria o cientista e filósofo do século XVII, Blaise Pascal (e aqui literalmente!), “o coração tem razões que a própria razão desconhece.” (PASCAL apud RÓNAI, 1985: 212) Só nos resta procurar a compreensão do que este homem significou para a nossa música, seguindo o seu próprio sábio conselho: “a melhor maneira de compreender a música é ouvindo-a.”

---

<sup>18</sup> Relato feito pela filha do compositor em entrevista concedida a mim, em 18 de abril de 2013.

## 2 DICÇÃO E DECLAMAÇÃO

### 2.1 Primeiras considerações

Segundo nos diz um verbete do *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* (FERREIRA, 2004), a *dicção* é a “arte de dizer, recitar, falar, com articulação e modulação apropriadas”. Sobre *declamar*, o mesmo dicionário define ser “recitar em voz alta, com os gestos e entonações apropriadas”. Como podemos notar, as duas definições são semelhantes, ainda mais se tomarmos as suas definições para *modular* (“dizer, tocar ou cantar melodiosamente”), *entoar* (“proferir, enunciar”) e *articular* (“pronunciar, proferir” e “pronunciar com distinção e clareza [palavra ou fonema]”). Todas nos remetem à maneira pela qual um determinado texto é emitido, o que se mostra decisivo na recepção da mensagem.

Em todos os instrumentos musicais, a enunciação da mensagem se dá através da articulação do texto musical. Helena Wöhl Coelho, em seu livro *Técnica vocal para coros*, diz que “o termo ‘articulação’ denota a clareza da interpretação inteligente veiculada pela separação equilibrada e coerente do trecho musical em pequenas unidades” (COELHO, 1999:43). No caso do repertório vocal de câmara e, especificamente de canções, outras variantes entram em jogo nesse processo, sendo o texto literário o fator de maior importância. Segundo Gomez, veremos então que “articulação vocal é uma série de movimentos realizados pelas partes móveis das cavidades de ressonância através dos quais o ruído e o som glóticos se transformam em palavras e linguagem” (apud COELHO, 1999:43).

Sabemos, no entanto, que as habilidades necessárias para a transposição das complexidades da união dos textos literário e musical são comparáveis àquelas essenciais ao bom convívio matrimonial: o respeito às individualidades, objetivos comuns, contribuição recíproca para o todo. Assim, a voz adequadamente articulada deve servir de fio condutor, para que a enunciação da mensagem poética revestida de música (e vice-versa) seja imbuída de significação. Entretanto, o instrumento do cantor é o seu próprio corpo, que participa por inteiro não só da produção sonora, mas também é responsável por transportar, processar e apresentar todo o conteúdo dramático que a poesia e a música solicitam conjuntamente. Daí surge uma dificuldade de ordem técnica, como aponta Helena Coelho:

O rosto é um dos componentes básicos do aparelho fonador, pois nele estão a maioria dos recursos de ressonância, os de articulação e os de expressividade da comunicação vocal. Em particular estes dois últimos, articulação e expressividade, são simultaneamente interdependentes e antagônicos. O princípio básico de todo movimento articulatório é atingir o maior rendimento de compreensão do texto associado ao menor esforço ósseo-muscular, pois os ossos e músculos devem estar desimpedidos e livres para promover as diversas expressões fisionômicas que

conferem força dramática ao que está sendo cantado. Ocorre que nem sempre a exigência fonêmica favorece ou está de acordo com a exigência fisionômica, e daí decorre a grande dificuldade de controle na utilização do rosto como parte integrante do aparelho fonador (COELHO, 1999:44).

Quando as atividades fisionômica e sonora exigem um trabalho conjunto, uma maior ênfase na articulação do texto se faz necessária. A pronúncia e a declamação podem ajudar a compor uma paisagem sonora que muito revele do estilo e época em que uma obra foi composta. Para tal, a imaginação é aliada primordial do intérprete.

## 2.2 A pronúncia do Português Brasileiro

O gênero canção foi um veículo importantíssimo de representação do conceito de fusão das raças que originaram o cidadão brasileiro. Maria Elisa Pereira e Dorotéia Kerr dizem:

Em um país tão grande como o Brasil, Mario de Andrade via a língua portuguesa oficial como elemento aglutinador das suas diferentes culturas e reconhecia-a como um elemento muito significativo para a obtenção da identidade cultural e da unidade nacional. Por essa razão, dedicou-se sobremaneira às questões da escrita do idioma nacional e também da interpretação da canção brasileira com a pronúncia e o timbre característicos que lhe atribuía. [...] Mario constatou, porém, um conflito entre como se escrevia – à portuguesa – e como se falava – à brasileira. Se isto se apresentava como um problema no âmbito literário, também o era no musical. No Brasil sonhado por Mario – um país resultante/mestiçado – coexistiriam uma típica *fala brasileira* e uma língua culta nacional. A busca de uma escrita em verso e prosa em "brasileiro", no campo literário, foi defendida por ele em todas as ocasiões possíveis e por ele mesmo aplicada nos seus textos. A língua culta a ser usada nas canções e no teatro teve como estratégia de implantação uma norma técnica, resultante do *Congresso da Língua Nacional Cantada*, realizado em 1937, quando esteve à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938) (PEREIRA; KERR, 2004:218).

Juliana Starling Stolagli comenta que essa normatização serviu durante muito tempo como referência para o estudo do canto em português brasileiro. Ela diz, no entanto, que a sua aplicação concreta nos palcos “foi limitada e utilizada por pouco tempo, devido à sua pequena divulgação” (STOLAGLI, 2010:145).

Após quase setenta anos, em 2005 foi realizado em São Paulo um encontro de professores de canto, cantores, fonoaudiólogos e foneticistas, cujo objetivo era dar continuidade ao trabalho iniciado no *Congresso da Língua Nacional Cantada* de 1937. Conforme almejado pelo grupo de outrora, finalmente foi feita uma revisão atualizadora das normas estabelecidas, a partir de uma proposta formulada por Mirna Rubim. Exaustivas discussões antes, durante e após o encontro resultaram em nova normatização da pronúncia do português brasileiro para a canção erudita com texto literário, e uma posterior publicação da proposta de representação fonética baseada em orientação de pronúncia considerada neutra (KAYAMA et al., 2005). Essas normas têm o objetivo de auxiliar o cantor (especialmente

estrangeiro) a tornar a sua mensagem mais inteligível, na medida em que almeja minimizar os “ruídos” produzidos por um sotaque demasiadamente acentuado, e, assim como em vários idiomas empregados no canto, conscientizar o intérprete da importância da padronização, tanto na emissão dos sons do português, quanto no domínio da pronúncia do ponto de vista técnico.

O uso didático da representação fonética não se restringe à identificação dos fonemas e sua consequente emissão correta. Como ressaltado por Santos (2011:50), “uma vez que se abre a possibilidade ao aluno de trabalhar com seu próprio vocabulário musical, ele tende a sentir-se dono do processo [de aprendizado]”.

Naturalmente, como ocorre com o cantor de qualquer nacionalidade, quanto mais intimidade se tem com uma língua, mais possibilidades se apresentam para colorir a interpretação de uma obra com timbres e entonações características, trazendo mais interesse e prazer a quem assiste à execução. Emmons e Sonntag (2002:133) falam do “desafio e prazer de absorver as formas particulares de expressão em cada língua”<sup>19</sup> Sendo assim, determinadas inflexões, acentos e articulações específicas de um estilo de declamação podem ser usadas para trazer um significado emocional mais convincente e conseqüentemente auferir maior credibilidade à performance.

### **2.3 Transcrições fonéticas**

Uma das propostas desta tese é oferecer um material de apoio ao cantor, de forma que este possa utilizá-lo de maneira prática em sua atividade profissional ou estudantil. Para tal, propus-me a editar todas as partituras das canções de Lorenzo Fernández (as já editadas e as inéditas), para que alguns itens importantes pudessem ser acrescidos. Talvez o mais importante deles seja a inserção da transcrição fonética na partitura, logo abaixo do texto literário da linha do canto. Isto certamente servirá de auxílio para o cantor que não estiver, de alguma maneira, habituado com a pronúncia do português brasileiro, assim como para o estudante que, ao ler a transcrição, poderá desenvolver uma consciência maior da articulação e formação dos fonemas pelo trato vocal.

Assim como o trabalho de compreensão dos textos literário e musical na preparação de uma canção, a transcrição fonética também é uma interpretação que, embora siga determinadas normas que torne sua leitura mais universal, possibilita ao transcrevente deixar a sua assinatura, ao revelar, através de seus procedimentos, sua maneira de entender certos

---

<sup>19</sup> challenge and pleasure of absorbing the unique modes of expression in each language.

detalhes de pronúncia, elisões e articulações, e sua consequente intimidade com o texto a ser proferido. Desejo com isso disponibilizar uma transcrição fonética, cuja representação chegue o mais próximo da realidade do gesto articulatório dentro do contexto de cada canção.

Não pretendo aqui discutir exaustivamente as decisões tomadas por mim nas transcrições, pois esse não é o principal objetivo do trabalho, mas descrevo aqui os procedimentos eleitos para a transcrição.

A fonte utilizada nas transcrições foi a *IPA-samd Uclphon1 SIL Doulos L*, que pode ser baixada gratuitamente no sítio <[www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/fonts.htm](http://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/fonts.htm)>.

Pelo fato de termos a transcrição fonética disposta na partitura (logo abaixo do texto literário), a separação das sílabas não será feita por pontos (como sugere o documento de Kayama et al. (2005), mas por hifens, conforme o exemplo 1 abaixo:



Pe - la mon - ta - nha  
['pe-le mōn-tē - ŋe

**Exemplo 1. *Ausência*/comp. 4, linha do canto.**

Além disso, nem sempre a divisão silábica obedecerá às regras da divisão ortográfica, uma vez que a transcrição se propõe a representar o modo como o cantor pronunciará o texto ao cantar. Sendo assim, determinadas elisões pedirão a transferência de um determinado símbolo para uma sílaba à qual este não pertence. Observemos o exemplo 2:



len ta men te es cor re a  
lēn-ta 'mējŋ tʃjes 'kɔ xi a

**Exemplo 2. *Ausência*/comp. 5, linha do canto.**

Após a publicação do artigo que contém a tabela propositiva de normatização da pronúncia do PB cantado, muitos estudiosos continuaram a desenvolver pesquisas, no sentido de ajustar algumas das regras, que a experiência cotidiana e olhares diversos revelaram não estarem muito claras ou mesmo adequadas, como é natural ocorrer em qualquer processo de amadurecimento.

Além da tabela contida no artigo de Kayama et al. (2005), duas outras importantes fontes foram utilizadas, na tentativa de transcrever com mais clareza a pronúncia dos textos: a dissertação de Minatti (2012), que discute a grande variabilidade de emissão das vogais nasais

de acordo com contextos diversos, como o contexto silábico, as variáveis de execução musical, a velocidade da execução, a intensidade do acompanhamento e a tessitura em que o cantor está pronunciando estes fonemas, apresentando diferentes possibilidades de transcrição das codas nasais<sup>20</sup> e propondo uma representação para cada consoante nasal, segundo a especificidade de cada caso; e o artigo de Starling e Herr (2012), que descreve em detalhes os casos de junções de palavras e sua execução na canção brasileira.

Embora tenha procurado me orientar pelos documentos supracitados, algumas divergências surgiram a partir da minha observação em sala de aula como professora e da prática como cantora. Essas se referem mais especificamente à transcrição das vogais nasais, em especial às codas nasais, tão estudadas e mencionadas por Minatti. Ao apresentar as possibilidades de representação da coda nasal, ela menciona aquela, cuja transcrição está “de acordo com a articulação da consoante seguinte à consoante nasal, como nas palavras *tampa* [ˈtẽm.pɐ] e *canta* [ˈkẽn.tɐ] de forma semelhante ao italiano. Porém a coda nasal em posição final não é contemplada por este raciocínio” (MINATTI, 2012:64). Apresento, então, a proposta de representação da coda nasal usada nas minhas transcrições:

### Quadro 1. Proposta de transcrição das codas nasais do português brasileiro.

Vogal	Transcrição fonética	Consoante do final da sílaba	Sucedida pela consoante	Transcrição fonética sugerida	Exemplo ortográfico	Transcrição fonética
a	[ẽ]	m	[p] ou [b]	[m]	tampa samba	[ˈtẽm.pɐ] [ˈsẽm.bɐ]
a	[ẽ]	n	[t] ou [d]	[n]	canto bando	[ˈkẽn.tu] [ˈbẽn.du]
a	[ẽ]	n	[f] ou [v]	-	fanfarra anverso	[fẽ.ˈfaxɐ] [ẽ.ˈversu]
a	[ẽ]	n	[x]	-	anrique	[ẽ.ˈxiki]
a	[ẽ]	n	[s] ou [z]	-	canção anzol	[kẽ.ˈsɛ:u] [ẽ.ˈzɔ:u]
a	[ẽ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	-	prancha banjo	[ˈprẽ.ʃɐ] [ˈbẽ.ʒu]
a	[ẽ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	tanque manga	[ˈtẽŋ.kɪ] [ˈmẽŋ.gɐ]
a	[ẽ]	n	[tʃ] ou [dʒ]	[n]	antigo cândido	[ẽn.ˈtʃi.gu] [ˈkẽn.dʒi.du]
a	[ẽ]	n	[l]	-	panléxico	[pẽ.ˈlɛksiku]
e	[ẽ]	m	[p] ou [b]	[m]	tempo êmbolo	[ˈtẽm.pu] [ˈẽm.bu.lu]
e	[ẽ]	n	[t] ou [d]	[n]	tentação pêndulo	[tẽn.ta.ˈsɛ:u] [ˈpẽn.du.lu]

<sup>20</sup> Entenda-se por coda nasal o segmento consonântico que ocupa a parte final de uma sílaba, que tenha por núcleo uma vogal nasal.

e	[ẽ]	n	[f] ou [v]	[ŋ]	benfeitor envasar	[bẽŋ.fe.i.'tor] [ẽŋ.va.'zar]
e	[ẽ]	n	[x]	[ŋ]	Henrique tenro	[ẽŋ.'xi.ki] [tẽŋ.xu]
e	[ẽ]	n	[s] ou [z]	[ŋ]	tenso enzima	[tẽŋ.su] [ẽŋ.'zi.me]
e	[ẽ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	[ŋ]	preencher benjoim	[pre.ẽŋ.'ʃer] [bẽŋ.ʒo.'iŋ]
e	[ẽ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	penca flamengo	[pẽŋ.kø] [fla.'mẽŋ.gu]
e	[ẽ]	n	[tʃ] ou [dʒ]	[ŋ]	entidade endívia	[ẽŋ.tʃi.'da.dʒi] [ẽŋ.'dʒi.vjɐ]
e	[ẽ]	n	[l]	[ŋ]	enlevo	[ẽŋ.'le.vu]
e	[ĩ]	m	[p] ou [b]	[ŋ]	empresa embaraço	[ĩŋ.'pre.zø] [ĩŋ.ba.'ra.su]
e	[ĩ]	n	[t] ou [d]	[ŋ]	entulho endereço	[ĩŋ.'tu.ʎu] [ĩŋ.de.'re.su]
e	[ĩ]	n	[f] ou [v]	[ŋ]	enfermo envolto	[ĩŋ.'fer.mu] [ĩŋ.'vo:u.tu]
e	[ĩ]	n	[x]	[ŋ]	enredo	[ĩŋ.'xe.du]
e	[ĩ]	n	[s]	[ŋ]	ensaio	[ĩŋ.'sa:i.u]
e	[ĩ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	[ŋ]	enxada enjoo	[ĩŋ.'ʃa.dø] [ĩŋ.'ʒo.u]
e	[ĩ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	encravado enganar	[ĩŋ.kra.'va.du] [ĩŋ.ga.'nar]
e	[ĩ]	n	[tʃ] ou [dʒ]		sentido endividar	[sĩŋ.'tʃi.du] [ĩŋ.dʒi.vi.'dar]
e	[ĩ]	n	[l]	[ŋ]	enlaçar	[ĩŋ.la.'sar]
i	[ĩ]	m	[p] ou [b]	[m]	império imbecil	[im.'pe.rjʊ] [im.be.'si:u]
i	[ĩ]	n	[t] ou [d]	[n]	inteiro indagar	[in.'te:i.ru] [in.da.'gar]
i	[ĩ]	n	[f] ou [v]	[ŋ]	inferior invasão	[ĩŋ.fe.ri.'or] [ĩŋ.va.'zɛ:u]
i	[ĩ]	n	[x]	[ŋ]	exemplo não encontrado	–
i	[ĩ]	n	[s] ou [z]	[ŋ]	insólito inzoneiro	[ĩŋ.'sɔ.li.tu] [ĩŋ.zo.'ne:i.ru]
i	[ĩ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	[ŋ]	inchaço injúria	[ĩŋ.'ʃa.su] [ĩŋ.'ʒu.rjɐ]
i	[ĩ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	incauto ingá	[ĩŋ.'ka:u.tu] [ĩŋ.'ga]
i	[ĩ]	n	[tʃ] ou [dʒ]	[ŋ]	vinte indigesto	[vĩŋ.tʃi] [ĩŋ.dʒi.'ʒes.tu]
i	[ĩ]	n	[l]	[ŋ]	Guinle	[gĩŋ.li]
o	[õ]	m	[p] ou [b]	[m]	pompa bomba	[põm.pø] [bõm.bø]
o	[õ]	n	[t] ou [d]	[n]	ontem onda	[õn.tẽ:i] [õn.dø]
o	[õ]	n	[f] ou [v]	[ŋ]	conferir convir	[kõŋ.fe.'rir] [kõŋ.'vir]
o	[õ]	n	[x]	[ŋ]	honra	[õŋ.xø]
o	[õ]	n	[s] ou [z]	[ŋ]	onça onze	[õŋ.sø] [õŋ.zi]
o	[õ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	[ŋ]	concha	[kõŋ.ʃø]

					monge	[ˈmõŋ.ʒɪ]
o	[õ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	tronco congada	[ˈtrõŋ.ko] [kõŋ.ˈga.dɐ]
o	[õ]	n	[tʃ] ou [dʒ]	[n]	monte conde	[ˈmõn.tʃɪ] [ˈkõn.dʒɪ]
o	[õ]	n	[l]	[ŋ]	conluio	[kõŋ.ˈlu.i.ɔ]
u	[ũ]	m	[p] ou [b]	[m]	cúmplice tumba	[ˈkũm.pli.sɪ] [ˈtũm.bɐ]
u	[ũ]	n	[t] ou [d]	[n]	untar mundo	[ũn.ˈtar] [ˈmũn.dũ]
u	[ũ]	n	[f] ou [v]	[ŋ]	trunfo triunvirato	[ˈtrũŋ.fu] [tri.ũŋ.vi.ˈra.tu]
u	[ũ]	n	[x]	[ŋ]	exemplo não encontrado	–
u	[ũ]	n	[s] ou [z]	[ŋ]	anúncio mungunzá	[a.ˈnũŋ.sjɔ] [mũŋ.gũŋ.ˈza]
u	[ũ]	n	[ʃ] ou [ʒ]	[ŋ]	funcho unçir	[ˈfũŋ.ʃɔ] [ũŋ.ˈʒir]
u	[ũ]	n	[k] ou [g]	[ŋ]	nunca unguento	[ˈnũŋ.kɐ] [ũŋ.ˈgwɛn.tu]
u	[ũ]	n	[tʃ] ou [dʒ]	[n]	rejunte fecundidade	xe.ʒũn.tʃɪ [fe.kũn.dʒi.ˈda.dɪ]
u	[ũ]	n	[l]	[ŋ]	exemplo não encontrado	–

É de suma importância lembrar, porém, que devido à particularidade do padrão natural de emissão do português brasileiro na fala, a emissão das vogais nasais no canto precisa passar por uma adaptação. Minatti atenta para o fato de que

a fala brasileira tem uma grande incidência de vogais nasais (que envolvem sempre posteriorização devido ao gesto articulatório de acoplamento de cavidades oral/nasal) e gestos posteriores, como na maioria dos ditongos. Essas características da fala brasileira apresentam um movimento articulatório e de emissão que não coincide com aquele que é esperado no canto. (MINATTI, 2012:23)

Por isso, é necessário que, conscientemente, o cantor realize a oralização das vogais nasais, de forma que a execução da nasalidade ocorra na porção final da vogal. Assim, uma maior liberdade de emissão e maior projeção são notadas. A autora aponta também para o fato de que

é necessário reconhecer qual a vogal oral correspondente a vogal nasal, para que se tenha o menor comprometimento possível do timbre da vogal nasal em questão e a consciência de que o componente nasal não descreve a formação da vogal abaixo do véu palatino. (MINATTI, 2012:24)

Em alguns casos de junção de palavras, a última sílaba da primeira palavra formará um ditongo com a primeira sílaba da seguinte, como vemos no exemplo 3:

ra - mo ou flôr, ou fo - lha que se for - re Ao  
'rẽ - mwou flo\_ ro:u 'fo - λv kɪ sɪ 'fɔ - xi a:u

**Exemplo 3. Ausência/comp.21-22, linha do canto.**

Para a única canção com texto estrangeiro de Lorenzo Fernández (*Toi*, em francês), foram consultadas como base as regras para pronúncia do francês apresentadas por Adams (1999), em seu manual de dicção.

## 2.4 Declamação

Embora tenhamos visto que dicção e declamação são dois termos cujas definições são tão próximas a ponto de se confundirem, a realidade prática nos mostra algo bem diferente.

Emmons e Sonntag dizem que:

O que separa a tarefa de um recriador instrumental da de um recriador vocal é a existência do texto. Embora a influência do texto sobre o compositor possa muito bem ter sido de grau [...], é virtualmente impossível para ele não ter sofrido qualquer influência de seu texto. Alfred de Musset, o grande poeta romântico francês, declarou: ‘No melhor verso de um verdadeiro poeta há sempre duas ou três vezes mais do que realmente foi dito; depende do leitor suprir o restante de acordo com suas ideias, seu instinto, e seus gostos.’

A atitude do cantor no que concerne as palavras deve, por isso, variar largamente com épocas, estilos e as intenções do compositor. As teorias de interpretação – o quanto e de que tipo – devem ser conectadas com o tipo de texto empregado e a filosofia do compositor, que comanda seus métodos. Portanto, a primeira tarefa do cantor é apontar exatamente quais foram as intenções do compositor ao musicar o texto. [...] Historicamente, os procedimentos tradicionais de musicar um texto nunca realmente previram o envolvimento emocional do cantor, simplesmente variaram o grau. Quando os conceitos composicionais e poéticos mudaram radicalmente no século XX, no entanto, técnicas tais como a pintura tonal, a ornamentação vocal para iluminar determinadas palavras, a expressão musical do subtexto, as expressões musicais pessoais e as representações programáticas do próprio texto e subtexto abriram caminho para vários tipos de significados não verbais. [...] o cantor não pode funcionar bem como intérprete sem comprometimento emocional. [...] O texto apresenta, ao mesmo tempo, a maior glória e o mais pesado fardo para o cantor. Cada decisão técnica a ser tomada tem de ser filtrada através das exigências do texto. Esta é a responsabilidade do cantor para com o poeta. *O cantor deve comunicar ao público o que ele acredita que o compositor acreditou que o poeta quis dizer.* (E ele precisa chegar a um entendimento claro a respeito de quais meios o compositor adotou para iluminar essa ideia, de acordo com a sua [própria] visão). Para fazer isso, o cantor precisa solucionar o significado literário das palavras e então relacioná-las à música. Um cantor é tocado por um poema somente se ele compreende verdadeiramente a experiência única do poeta descrita naquele poema. Se o seu entendimento das palavras, suas inflexões e suas nuances são conflitantes com os meios musicais selecionados pelo compositor, o cantor deve encontrar uma nova solução. (EMMONS; SONNTAG, 2002:111, tradução minha)<sup>21</sup> (grifo dos autores).

<sup>21</sup> *That which separates the task of an instrumental re-creator from that of a vocal re-creator is the existence of a text. Although the influence of the text on the composer may well have been one of degree [...] it is virtually*

Em seu diário de melodias, Francis Poulenc lamenta a pouca atenção que os cantores dedicam à adequada declamação da poesia quando cantam: “Se eu fosse professor de canto, eu obrigaria meus alunos a *ler atentamente o poema* antes de trabalhar uma melodia. Na maior parte do tempo estas senhoras e estes senhores não compreendem uma palavra do que eles cantam”.<sup>22</sup> (POULENC, 1993:13).

As duas citações anteriores nos fazem ver que, embora a articulação adequada seja de suma importância para entendimento do *texto*, é preciso que o cantor “embeba” as palavras em seu significado, para que a *mensagem* seja compreendida: um é absorvido pela razão; a outra, pela emoção.

Entre dicção e declamação, diferentes recursos são acessados na emissão da mensagem. A pronúncia adequada demanda um conhecimento técnico-vocal formalmente adquirido. A declamação exige que o cantor administre um repertório de experiências pessoais (adquiridas formal ou informalmente), que lhe darão ferramentas para imbuir o texto de sentido.

---

*impossible for him to have been totally uninfluenced by his text. Alfred de Musset, the great French Romantic poet, declared: "In the best verse of a true poet there is always two or three times more than what is actually said; it is up to the reader to supply the remainder according to his ideas, his drive, and his tastes". [...] A singer's attitude toward words must therefore vary widely with epochs, styles, and composer's intentions. Theories of interpretation – how much and what kind – must be linked to the type of text employed and the composer's philosophy commanding his methods. Thus the singer's first task is to pinpoint exactly the composer's text-setting intentions. [...] Historically, the traditional procedures of text-setting never really obviated a singer's emotional involvement, just varied the degree. When compositional and poetic concepts changed radically in the twentieth century, however, such techniques as tone painting, vocal ornamentation to illuminate certain words, musical expression of the subtext, musical personality expressions, and programmatic representations of the actual and subtext gave way to various sorts of nonverbal meanings.[...] the singer cannot function well as an interpreter without emotional commitment. [...] The text presents at once the greatest glory for and the heaviest burden on the singer. Every vocal technique decision to be made must be filtered through the demands of the text. This is the singer's responsibility to the poet. The singer must communicate to the audience what he believes the composer believed the poet meant. (And he must come to a clear understanding of what means the composer adopted to illuminate this meaning as he saw it.) To do this the singer must solve the literary meaning of the words and then relate them to the music. A singer is touched by a poem only if he truly comprehends the poet's unique experience described in that poem. If his understanding of the words, their inflection and their nuance conflicts with the musical means selected by the composer, the singer must find a new solution.*

<sup>22</sup> *Si j'étais professeur de chant j'obligerais mes élèves à lire attentivement le poème avant de travailler une mélodie. La plupart du temps ces dames et ces messieurs ne comprennent pas un mot de ce qu'ils chantent* (grifo do autor).



## 3 AS CANÇÕES

Pretendi fazer uma coisa bem diferente do que se fez até hoje por aqui. Coisa brasileira, brasileiríssima. Mas de um brasileirismo bem compreendido, é claro. Não chamo de brasileirismo às tentativas vulgares de explorar a corda desafinada dos nacionalistas baratos. Para mim, brasileirismo é o sentido íntimo que toda obra nossa deve ter, essa qualidade de nascer da nossa terra (FERNÁNDEZ, apud AQUARONE, 1944:49).

### 3.1 Informações preliminares

Quase todos os países do Ocidente passaram, em algum momento, pela experiência nacionalista, cujas manifestações artísticas apresentaram um painel colorido de particularidades resultantes das várias formações étnicas da sociedade de cada país. Tais características, em geral idealizadas e acalentadas por um grupo de intelectuais, vêm estabelecer a identidade da nação, fortalecer a autoestima de um povo e afirmar-lhe a autonomia social e política. No Brasil não foi diferente. Como afirma Marcus Wolff:

Para dar sua contribuição à ordem universal era preciso garantir que a cultura brasileira formasse uma totalidade, o que garantiria seu ingresso na “ordem moderna da Civilização”. Para isso, era preciso des-geografizar, des-historicizar e esquecer as diferenças e lutas travadas nesse processo muitas vezes sofrido de constituição dessa entidade chamada Brasil. (WOLFF, 2005:490)

Assim como em todas as artes, na música o substrato para a elaboração composicional é retirado da expressão popular. O historiador Arnaldo Contier, grande especialista e pesquisador do nacionalismo modernista brasileiro, ao analisar este aspecto, declara:

No campo musical, o debate sobre o "nacional" e o "popular", instaurado pelos modernistas, prendeu-se, de um lado, pela "eficiência na arte" manifestada *in totum* na música ("som + raça"), e, de outro, pelo movimento de vanguarda ocorrido em diversos pólos culturais europeus, de matizes *exclusiva* e *marcadamente nacionalistas*. Esse movimento modernista baseou-se, de um lado, na descoberta das "falas culturais" do "povo inculto" (folclore "puro" ou nos traços de *brasilidade*) internalizados em *algumas* obras escritas pelos compositores urbanos, tais como: Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, e, de outro, em algumas músicas escritas por Manuel de Falla (Espanha, 1876-1946) – cores impressionistas, folclore andaluz; Hanns Pfitzner (Alemanha, 1869-1949) – três óperas inspiradas no wagnerianismo, estética conservadora após a ascensão de Hitler em 1933; Ralph Vaughan [sic] (Inglaterra, 1972-1958); Karol Szymanowski (Polônia, 1882-1937, *Stabat Mater*, essencialmente de colorações nacionalistas; Béla Bartók (Hungria, 1881-1945) – músicas inspiradas nas canções populares, ultrapassando o sistema Maior/menor, descobrindo novos ritmos, melodias, timbres; Igor Strawinsky (1882-1971) – período russo até 1920, inspirou-se no folclore e na tradição russos; Darius Milhaud (França, 1892-1974) – escreveu 443 obras impregnadas de politonalidade, foi influenciado pelo folclore brasileiro, norte-americano (*jazz*), da região da Provença e judaico; Zoltan Kodály (Hungria, 1882-1967) – pesquisas dos cantos populares –, entre outros. (CONTIER, 1995:77).

No entanto, ocorre uma relação conflituosa vivida pelos compositores precursores do nacionalismo brasileiro, que em sua maioria tiveram uma formação baseada nos princípios estruturais da música europeia. Sobre isto, nos diz José Maria Neves:

No Brasil, como em muitos outros países da América Latina, a busca da expressão musical própria, aceitando a funcionalidade programática da composição, representa certo afastamento das influências wagnerianas e, inicialmente, uma total adesão ao impressionismo, que será depois igualmente recusado, sobretudo a partir do Movimento Modernista. Nessa primeira fase do nacionalismo, tratava-se de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus. Esse material de base sempre se deformava, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes do que ele. Por outro lado, encontra-se com mais frequência material pseudofolclórico ou ideias melódicas concebidas pelo compositor dentro do espírito da música folclórica. Em termos estruturais, as influências predominantes são as de Grieg e de Brahms (com os modelos das *Rapsódias húngaras*), além da escola russa da segunda metade do século XIX. [...] É apenas no final do século XIX que o nacionalismo brasileiro encontrará as soluções para os problemas propostos pelos compositores, graças à atividade de figuras como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, em especial. (NEVES, 2008:32)

Da mesma forma, Mário de Andrade reconhece a tentativa de nacionalização musical através da temática popular empreendida por esses dois compositores, declarando serem eles “o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira” (ANDRADE *apud* ABREU, 2011:76).

Considerado o pai da canção brasileira, Alberto Nepomuceno teve importância crucial na sementeira das ideias musicais nacionalistas quando, em 4 de agosto de 1895, realizou um concerto no *Instituto Nacional de Música*, apresentando uma série de canções em português, de sua autoria. É dele a famosa declaração “não tem pátria um povo que não canta em sua língua” (CARVALHO, 2002:60).

Tendo viajado para Europa a fim de ampliar sua formação musical (Itália, Alemanha, Noruega, França), Nepomuceno teve oportunidade de conviver com as mais diversas manifestações nacionais, como declara Neves:

É certamente durante sua estada na Europa que Nepomuceno descobre o nacionalismo, sobretudo por meio do contato e do estudo das escolas nacionais europeias. [...] É quando ele também começa a compor sua enorme obra vocal (para canto ou para coro), usando pela primeira vez e de forma sistemática textos em português. [...] Nepomuceno é, portanto, o primeiro dos compositores nacionalistas, aquele que abrirá os caminhos para várias gerações de compositores, mostrando-lhes a enorme riqueza do material de origem folclórica e popular, e as maneiras de utilizá-lo (NEVES, 2008: 34, 35).

Em seu artigo, Flávio Carvalho afirma que, através de suas próprias palavras, Nepomuceno revela os princípios que o nortearam como compositor nacionalista. O articulista detecta três ideias fundamentais nos discursos do compositor cearense. São eles: “1) seu dever de trabalhar pela pátria, que inclui o esforço consciente de auto-superação em

prol do país; 2) a relação de sua música com seu povo e sua raça; 3) sua sinceridade artística.” (CARVALHO, 2002:56).

Seja ele um pré-nacionalista (como afirma Carvalho) ou aquele que deu o impulso inicial ao movimento, o que nos interessa aqui é pôr em relevo a importância do compositor para a história da música brasileira e para a valorização da canção como a expressão mais genuína e próxima à alma da nação – mais tarde Mário de Andrade destacaria o gênero como o mais importante para a elaboração e representação nacional por fundir as artes literária e musical, onde se encontram as raízes da manifestação popular – e para a formulação dos princípios nacionalistas que, ainda que apresentados de maneira geral e tímida, servirão de base para Mário de Andrade, que os elaborará de maneira mais pragmática e esmiuçada. Assim como Lorenzo Fernández, o cancionista de Alberto Nepomuceno é destacado como parte importante do seu *corpus* composicional. Talvez pela conservação de um certo formalismo estrutural em suas canções, sem abrir mão do caráter brasileiro de sua temática, por ter sido musical e intelectualmente influenciado e estimulado por Nepomuceno, por compartilhar de suas ideias a respeito da valorização da nossa língua, é que Vasco Mariz tenha declarado em seu livro que o nacionalismo de Lorenzo Fernández descende do mestre cearense. (MARIZ, 2002) Confirmando esta ascendência, Dulce Lamas comenta:

Nas peças de L. F. não se buscam as impressões da exuberância de nossas matas ou a luz cintilante de nosso trópico. É principalmente uma visão sóbria, recatada do cenário de nossa terra, emoldurada por uma feitura aprimorada, original e equilibrada na sua expressão. [...] Os modismos melódicos, constâncias rítmicas, ambientes harmônicos dos cantares da nossa gente, fixam-se nas páginas do artista e são sentidos mais como uma afirmação do seu próprio impulso criador, da sua própria inventiva. Abordando todos os gêneros de composição a sua temática apoia-se tanto nas modalidades de cultura europeia, como na de influência afro ou indígena. (LAMAS, 1982:70)

A Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, é considerada o marco inaugural oficial do modernismo brasileiro. Organizada por um grupo de intelectuais, patrocinada pela elite agrária paulista e apoiada politicamente pelo governo de São Paulo, teve como um de seus objetivos, libertar a arte brasileira da reprodução de padrões estéticos europeus. Deste grupo intelectual, destaca-se a figura de Mário de Andrade, voz líder que encabeçou a formulação e formalização das ideias que orientariam os operários da nova arte brasileira. De maneira contundente, ele deixa clara a sua opinião sobre o que considera o dever e a conduta adequada de um compositor nacional:

Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman,

Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado se não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (ANDRADE, 1972:19).

Marcus Wolff afirma que para Mário de Andrade, “o núcleo básico da nacionalidade seria resultante da fusão dos grupos étnicos formadores da raça brasileira.” (WOLFF, 2005:487).

Sobre a formulação mais específica de como esta fusão aconteceria, Arnaldo Contier nos diz:

Na fase de construção de uma Escola baseada no ideal de nacionalização da música erudita brasileira, Mário de Andrade indicou, em linhas gerais, alguns critérios técnicos inspirados nas constâncias rítmicas, timbrísticas, melódicas das músicas populares folclóricas, tais como: 1.º nas pesquisas sobre o ritmo sincopado, procurou desmistificar uma noção generalizada entre os artistas sobre esse ritmo, visto como símbolo das "verdadeiras raízes da música brasileira". Para Mário, nos inúmeros documentos pesquisados, algumas melodias de origem africana baseavam-se na escala hexacordal (sem a nota sensível), como, por exemplo, a versão paraibana da canção Mulher Rendeira, na qual a sétima nota da escala diatônica é sistematicamente evitada, caracterizando-se pelos saltos melódicos considerados "audaciosos" (de 7ª ou de 8ª); 2.º as melodias folclóricas eram entoadas, em sua maioria, através de frases descendentes, opondo-se à sintaxe tradicional do sistema tonal europeu; 3.º a escritura da maioria das canções folclóricas apoiava-se na linguagem polifônica: "... o problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades (...) porém esse caráter é muito nacionalizador aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles (...) A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa (...) a harmonização europeia é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais” (CONTIER, 1995:112) [...]

Nos anos 30, Mário percebeu que muitos compositores modernistas, incluindo alguns dos seus alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, escreveram músicas baseadas diretamente nas temáticas folclóricas, consideradas como as fontes da brasilidade pelas mais diversas tendências político-partidárias desse momento histórico. Esses compositores escreveram centenas de peças que se transformaram em verdadeiros pastichos das canções folclóricas. E, de repente, Mário de Andrade tornou-se "prisioneiro" de sua utopia neste momento de construção do imaginário modernista. De um lado, surgiram compositores "menores" e, de outro, compositores consagrados – Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez – que conseguiram internalizar, em algumas de suas obras, traços "coletivistas" e esteticamente livres [...] (Id., Ibid.:104)

Conforme estruturado por Vasco Mariz, a obra de Lorenzo Fernández pode ser dividida em três fases: universalismo, brasileirismo e de novo, universalismo (MARIZ, 2002). O musicólogo José Maria Neves concorda com a divisão proposta por Mariz (NEVES, 2008).

Curiosamente, Mário de Andrade já havia observado que o artista engajado na questão nacional, vivenciaria três períodos distintos em sua produção, dizendo:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm que passar por três fases: 1° a fase da tese nacional; 2° a fase do sentimento nacional; 3° a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. (ANDRADE, 1972:43).

As características que definem as três fases são descritas pelos dois historiadores da seguinte maneira:

1° período – para Mariz, compreende os anos entre 1891 e 1922 e caracteriza-se pela “influência do impressionismo, pela ausência de brasilidade, pela harmonia complexa e pela bitonalidade.” (MARIZ, 2002:84). O musicólogo não considera que Lorenzo Fernandez tenha composto alguma canção importante nesta fase. Discordando de Mariz, José Maria Neves afirma que as obras significativas deste primeiro momento são as peças para piano *Noturno Op. 3* e *Arabesca Op. 5* e as canções *Cisnes Op. 9* e *Ausência Op. 14*, cujos traços principais são a

estruturação harmônica complexa e a sonoridade impressionista enriquecida por superposições politonais, como se o compositor tentasse libertar-se da tendência pós-romântica a que estava condicionado por sua formação, por meio de algo que beira a consciente e sistemática transgressão das normas composicionais (sobretudo harmônicas) aceitas (NEVES, 2008:91).

Ele atribui tais características à influência exercida por seus mestres do Instituto Nacional de Música, J. Otaviano, Henrique Oswald, Francisco Braga e o mais importante, Frederico Nascimento, português de origem, que “introduzia seus alunos no contato e na experiência de modernas técnicas de composição” (NEVES, 2008:91). De fato, ao contrário do que diz Mariz acerca da produção do compositor nestes anos, as obras *Noturno*, *Arabesca* (piano solo) e *Cisnes* (canção) foram dignas dos três primeiros prêmios do *Concurso Nacional de Composição* promovido pela *Sociedade Cultura Musical do RJ*, segundo a cronologia constante no catálogo elaborado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1992), invalidando assim a hipótese de um período pouco profícuo em termos composicionais;

2° período – Mariz afirma que “o segundo período (1922-1938) caracteriza-se pelo aproveitamento sistemático do folclore. Harmonizou raramente temas populares, preferindo usar apenas constâncias melódicas contrapontísticas, rítmicas e harmônicas.” (MARIZ, 2002:84). O musicólogo lembra que Lorenzo Fernández compôs algumas das suas obras mais importantes, tendo como foco o folclore negro, ameríndio e caboclo. Cita as obras *Valsa Suburbana* e as *Suítes Brasileiras* (piano solo), *Toada p’ra você* e *Essa Negra Fulô* (canções) e *Reisado do Pastoreio* (orquestra).

Neves também localiza a segunda fase do compositor a partir de 1922, afirmando que o compositor “firma-se em linguagem pessoal baseada na utilização de temática nacional, tanto no nível dos assuntos quanto no nível propriamente musical” (NEVES, 2008:91) Ele destaca como obra-chave deste período o *Trio Brasileiro Op. 32*, por ter sido construído dentro da ideologia nacionalista modernista, com o uso de temas do folclore brasileiro. Observa que o compositor já delineia alguns traços essenciais de sua linguagem musical, como

a escolha cuidadosa dos temas e o fino trabalho de desenvolvimento temático, a escolha predominante de motivos de sabor popular (mais do que temas folclóricos autênticos) e notável rigor na estruturação, recusando o populismo fácil que marcaria a obra de muitos de seus contemporâneos (NEVES, 2008:92)

Da obra vocal de Lorenzo Fernández, o escritor destaca a *Canção Sertaneja*.

3º período – os anos de 1939, 1940 e 1941 foram áridos em termos de inspiração composicional para Lorenzo Fernández. Ele recomeça a compor a partir de 1942 e não para mais até o ano de sua prematura morte. Vasco Mariz relata que o compositor já não está mais tão preso ao que ele chama de “liames estéticos rigorosos” (MARIZ, 2002:89) e parte para um estilo universalista não rigoroso. Observa-se na sua escrita a “unidade temática, exclusão de ornamentos, universalismo e, de quando em vez, politonalidade e polirritmia” (MARIZ, 2002:84). Dessa fase, o compositor deixou-nos apenas seis canções: *Madrigal* (1943), *Dentro da noite* (1946), *Elegia da manhã* (1946), *Vesperal* (1946), *Trovas de Amor* (1946) e *Aveludados Sonhos* (1947). Na página 90 de seu livro, Mariz menciona a canção *Oração da Noite* (1946), que, no entanto, não está citada em nenhum dos catálogos consultados por mim, assim como nenhuma partitura com esse título (editada ou manuscrita) foi encontrada. Sobre esse período, José Maria Neves diz que

a partir de 1938 ele se orienta para o que foi muitas vezes chamado de nacionalismo essencial, muito universalista, mas sem perder as características nacionais. A temática musical usada nessa fase tem todo o sabor do folclore brasileiro, sem citá-lo diretamente, e o compositor emprega, como em suas primeiras obras, estruturas musicais mais ricas, sobretudo no plano harmônico (tendência ao politonalismo) e no plano rítmico (emprego da polirritmia)” (NEVES, 2008:93).

### 3.2 Informações gerais

A catalogação da obra de Lorenzo Fernández para canto e piano é muito complicada: quase todos os manuscritos estão perdidos, as partituras editadas há muito já não são mais publicadas e quase todas as editoras de suas obras estão extintas – a única ainda existente é a *Irmãos Vitale* – tendo passado os direitos para outras editoras que alegam não ter os arquivos de muitas das canções, assim como os originais ou placas de impressão. Ainda por cima, a

maior parte dos manuscritos autógrafos das canções para a formação canto/piano está perdida, tendo restado apenas os das canções *Meu coração*, depositado na *Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, O horizonte vazio e Tapera*, em poder da Sra. Marina Lorenzo Fernández, filha do compositor.

No decorrer da pesquisa, uma outra razão para o desaparecimento dos manuscritos autógrafos se revelou em uma das cartas do compositor a Mário de Andrade:

Meu caro Mario

Esta vai curta e mesmo em papel de jornalista.

Como você sabe o meu editor Bevilacqua teve a amabilidade de falir e desapareceu com os contratos, manuscritos etc.

Fiquei numa situação engraçada como autor sem saber e era ou não dono das minhas músicas e durante esse tempo com um bom prejuízo moral e material.

Felizmente estou em conversas com outro editor, mas este exige (aliás de acordo com a lei) que eu apresente a autorização dos poetas, nas músicas de canto.

Assim venho pedir a você que me envie a sua gostosa autorização para a "Toada pra Você".

Queria, ao mesmo tempo, pedir-lhe um grande obsequio: que você me arranjasse a autorização de Cassiano Ricardo para "Tapera" e "Marcha Triumphal" e a autorização de Menotti del Picchia para "Serenata" extraída do "Juca Mulato".

Atrevo-me a pedir isso porque eles moram em S. Paulo e eu não os conheço pessoalmente, mas sei que o meu bom amigo conseguiria isso facilmente. Do contrário não poderei publicar as ditas músicas. (FERNÂNDEZ, 1931, grifos do autor)

A existência de manuscritos de algumas canções em versão para canto e pequena orquestra ou quarteto cordas, mas cuja versão para canto e piano está perdida, me fez conjecturar que a composição destas seria de fato originalmente para canto e grupo instrumental. No entanto, consultando alguns documentos colecionados pelo irmão do compositor (programas de concerto, críticas de jornal, etc.), pude constatar que todas as canções tiveram sua estreia mundial executada na versão canto/piano.

Até o momento tenho evidências de que Lorenzo Fernández teria composto comprovadamente 48 canções. Abaixo segue a lista das mesmas, com seus respectivos poetas. Elas estão relacionadas em ordem cronológica de composição:

### Quadro 2. Canções de Oscar Lorenzo Fernández<sup>23</sup>

Título da Canção	Autor do poema	Ano
Velas ao mar	Oscar Lopes	1919
Samaritana Op. 6	Olavo Bilac	1920
Um beijo	Olavo Bilac	1920
Cisnes Op. 9	Júlio Salusse	1921
A saudade Op. 11	Luiz Carlos	1921
Duas Canções Op. 17, n <sup>os</sup> 1 e 2 1 – Noite cheia de estrelas 2 – Mãos frias	Adelmar Tavares	1922

<sup>23</sup> Listagem elaborada a partir do catálogo de CORRÊA (1992)

Ausência Op. 14	Virgílio de Sá Pereira	1922
Surdina Op. 16	Paulo Godoy	1922
Solidão Op. 13	Ribeiro Couto	1922
As estrelas Op. 21	Olavo Bilac	1923
Ó vida de minha vida Op. 19	Belmiro Braga	1923
Toi Op. 23	Leconte de Lisle	1923
Canção sertaneja Op. 31	Eurico Góes	1924
Canção do berço Op. 35	Antônio Corrêa D'Oliveira	1925
Dois epigramas Op 36, n <sup>os</sup> 1 e 2 1 – A vida 2 – A primavera	Luiz Andrade Filho	1925
Canção do violeiro Op. 38	Castro Alves	1926
Canções da Infância Op. 42, nos 1 e 2 1 – Em nossa terra 2 – Canção da primavera	J.B. Mello e Souza	
Meu coração	J.B. Mello e Souza	1926
Macumba	Murilo Araújo	1926
Toada p'ra você	Mário de Andrade	1928
Duas modinhas 1 – Velha história 2 – Caminho da vida	Honório de Carvalho	1928
Berceuse da onda Op. 57	Cecília Meireles	1928
A sombra suave	Tasso da Silveira	1929
Tapera	Cassiano Ricardo	1929
Serenata	Menotti del Picchia	1930
O horizonte vazio Op. 68	Tasso da Silveira	1932
Noite de junho	Ronald de Carvalho	1933
Canção ao luar	Gaspar Coelho	1933
Meu pensamento	Renato de Almeida	1934
Noturno	Eduardo Tourinho	1934
Cântico sombrio	Nazareth Prado	1934
Canção do Mar	Manuel Bandeira	1934
Essa Negra Fulô	Jorge de Lima	1934
As tuas mãos	Ronald de Carvalho	1935
Suave acalanto	Oscar Lorenzo Fernández	1936
Samaritana da floresta	Oscar Lorenzo Fernández	1936
A canção da fonte	Oscar Lorenzo Fernández	1936
Coração inquieto	Oscar Lorenzo Fernández	1938
Madrigal	Octavio Kelly	1943
Dentro da noite	Osório Dutra	1946
Elegia da manhã	Ronald de Carvalho	1946
Vesperal Op. 66	Ronald de Carvalho	1946
Trovas de amor	Mucio Leão	1947
Aveludados sonhos	Antônio Rangel Bandeira	1947

Das 48 canções, só tive acesso às partituras de 42, sendo que pude visualizar a transcrição do compositor para voz e conjunto instrumental de *Um beijo* e *Ausência*, das quais proporei uma versão para canto e piano a partir da transcrição maior, trilhando assim o caminho contrário do que era costumeiro do compositor. Este processo de reconstrução será relatado oportunamente. Das canções *Velas ao mar*, *Surdina*, *Caminho da vida*, *Macumba* e *Suave Acalanto* só restaram as comprovações de estreia e/ou citações em artigos (no caso de *Macumba*), mas as partituras permanecem desaparecidas. Em relação a *Suave Acalanto*, tenho

ainda a informação fornecida por D. Marina Lorenzo Fernández, de que seu pai teria usado o segundo movimento da *1ª Suite Brasileira* para piano (peça com o mesmo título) para musicar um poema de sua autoria.

As canções *Em nossa terra* e *Canção da primavera*, pertencentes às *Canções da Infância Op. 42* foram originalmente compostas para coro infantil, tendo uma estrutura de voz solista (uma criança) com responsório do coro. Elas constam na listagem de *Obras para coro*, do catálogo de Sérgio Corrêa, tendo o subtítulo de *Canto Escolar*. Por isso, assim como pelo conteúdo específico (literário e musical), é questionável a aparição de *Em nossa terra* na listagem de canções de câmara. Além disso, apesar da relativa falta de lógica na numeração de *opus* na obra de Lorenzo Fernández, elas são listadas no *opus 42*, cujos números vizinhos coincidem com o ano de composição original para coro infantil (1926). Elas foram, então, desconsideradas como canções de câmara.

A questão do *opus* na obra de Lorenzo Fernández é um tanto obscura. Nem toda composição de Oscar leva número de *opus*, e as obras que o mereceram não têm necessariamente uma consecução linear e lógica. Nota-se que a lista de *opus* no catálogo de CORRÊA (1992) – o único que apresenta número de *opus* – vai até o nº 67, sendo que só 44 números encontram-se aferidos às obras e estes não correspondem sequer à metade de toda a obra do compositor.

Lorenzo Fernández musicou praticamente um texto de cada poeta selecionado, à exceção de Olavo Bilac (3 canções), J.B. Mello e Souza (3 canções), Tasso da Silveira (2 canções), Ronald de Carvalho (4 canções) e dele próprio (4 canções).

Embora somente uma canção – *Toi* – tenha texto em língua estrangeira, são dois os poetas não brasileiros que figuram no meio das 48 canções: o parnasiano francês Leconte de Lisle (*Toi*) e o modernista português António Corrêa D'Oliveira (*Canção do berço*). Coincidência ou não, pode-se notar que os textos escolhidos pelo compositor apresentam estéticas compatíveis com o período composicional em que ele se encontrava. Assim, os parnasianos Olavo Bilac, Júlio Salusse e Leconte de Lisle, para citar os mais conhecidos, têm suas poesias revestidas de uma música com características que ainda apresentam influências europeias. No período em que o compositor apresenta um nacionalismo mais flagrante, poetas como Mário de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Jorge de Lima e Menotti del Picchia são musicados. E nos tempos de universalismo e nacionalismo “moderado”, Lorenzo Fernández põe em música os textos de Ronald de Carvalho, considerado um poeta simbolista, além dos seus próprios poemas.

Naturalmente, há casos de hibridez, em que podem ser encontradas qualidades ligadas a duas estéticas diferentes, como por exemplo ocorre com a *Berceuse da Onda*: embora a escolha do texto literário recaia sobre um tema de influência africana – a busca dos assuntos nacionais e dos elementos folclóricos é característica do segundo período composicional de Oscar – a mesma textura aquosa do piano que ofereceu um lago para *Cisnes*, traz agora as marolas, as profundezas do mar e até mesmo vestígios da catedral submersa de Debussy, grande influência da obra dos primeiros tempos.

Segundo Vasco Mariz, “a obra vocal de Lorenzo Fernández constitui, talvez, sua contribuição mais meritória para a música brasileira.” (MARIZ, 2002:85). Sendo um homem de formação sólida e de cultura vastíssima, tanto na música quanto na literatura, Lorenzo Fernández soube usar sua apurada técnica para realizar em suas canções um casamento perfeito entre texto e música. Eurico Nogueira França, em seu livro *Lorenzo Fernández: compositor brasileiro* (1950) comenta:

Quando, entretanto, um músico compositor escreve sua obra sobre um texto em versos, nem sempre adota a atitude ideal de fazê-la operar paralelamente ao modelo. Ou escolhe versos medíocres, assumindo a música uma absoluta preponderância; ou escolhe bons versos, atendo-se porém aos elementos formais, como o ritmo e a métrica, sem que a catarsis poética original se reforce e prolongue através da obra de música. [...] A complexidade do assunto, dos mais relevantes da música, pois se confunde, de fato, com a própria história da música vocal, tem suscitado inumeráveis pronúncias de compositores e poetas. Estes, naturalmente, advogam sempre o respeito integral do texto, pedindo antes aos compositores uma ornamentação sonora do que uma colaboração efetiva. Os compositores, não apenas os artistas instintivos, mas os que são forrados de cultura literária, obedecem à primeira prescrição. Não tem, entretanto, o menor interesse em servir apenas ao poeta um mero ornamento sonoro. Querem criar, paralelamente aos versos, uma obra musical autônoma, que valha tanto quanto o trabalho poético. Nestas condições, cumpre-lhes escolher carinhosamente o poema, e aprofundar-lhe a mensagem. (FRANÇA, 1950:63, 64)

O exemplo mais conhecido da perfeita união de palavra e música é, sem dúvida, a canção *Toada p'ra você*, sobre texto de Mário de Andrade, “obra que se transformou quase num símbolo do ideal da canção brasileira” (IGAYARA, 1997:72). Esta habilidade não se atém à transposição do texto para música, mas também se refere à perfeita colocação da poesia escolhida pelo compositor na música. Capacidade há muito reconhecida por Mário de Andrade, dentre os mais importantes intelectuais nacionalistas e compositores, como se vê em seu livro *Aspectos da música brasileira* (1991), em que ele dedica um capítulo extenso intitulado “Os compositores e a língua nacional” à discussão detalhada das diversas soluções (boas ou más) encontradas para a adequação texto/música:

Lourenço Fernandez se avantajava muito aos seus pares neste assunto. Tenho mesmo a sensação de que é o único dos nossos compositores que conhece metrificação poética e sabe que a fonética existe. Demonstra ter um conhecimento mais íntimo da língua e respeitá-la em suas fatalidades e belezas de dicção. (ANDRADE, 1991:61).

Uma das fontes mais interessantes a respeito da produção de câmara para voz de Lorenzo Fernández é certamente o artigo de Dulce Martins Lamas (1982), em que ela faz algumas considerações dignas de citação:

E como L. F. foi também poeta é na união da música com a palavra, nas pequenas peças para canto, que devemos buscar o que há de mais representativo na sua música, pois revela a essência do seu lirismo. É a poesia viva, profunda que, algumas vezes, em união com a música, transcende a própria significação das palavras.

O estudo do seu cancionero que se baseou nos melhores poetas da língua (principalmente os modernos) e nos seus próprios textos, revela páginas admiráveis, apresentando as mais variadas expressões. Um de cunho nacionalista, demonstram constâncias rítmicas, modismos, ambientes harmônicos que, evidentemente, lembram o nosso populário, outras exprimem um certo transbordamento romântico em que o artista teve a preocupação de fazer um acompanhamento pianístico preciso, isto é, servindo de comentário, à maneira da canção erudita, do "lied". E, ainda, em algumas canções verifica-se que, apesar da sobriedade de recursos expressivos, da singeleza da harmonização, são cheias de graça, encanto sutil, penetrante, lembrando o impressionismo da escola francesa. Não se podendo deixar de mencionar "Toada prá Você" com versos de Mário de Andrade. É uma das mais inspiradas do compositor, pois a parte pianística completa, de forma magnífica, o sentido de brasilidade da poesia. (LAMAS, 1982:73) [...] O nosso grande Villa-Lobos apreciando L. F. escreveu: As suas peças de canto são deliciosas. "Noite de Junho", "Dois Epigramas" e "Toada 'prá Você'" refletem bem a finura e a sutil sensibilidade características mais marcantes da sua personalidade, enquanto que a "Canção Sertaneja" e "Essa Nega Fulo" são fortes e se recomendam por si próprias. Possuem uma clara compreensão e demonstração da técnica folclórica musical, elevada, sem o pastiche do popularesco, nem a transigência ao gosto vulgar. (LAMAS, 1982:73)

Além de conhecedor profundo da literatura nacional, Lorenzo Fernández também fez incursões criativas como poeta. Dentre os exemplos de canções cujas poesias foram escritas pelo próprio compositor, figuram *Samaritana da Floresta* (1936), *Canção da Fonte* (1936), *Coração Inquieto* (1938) e *Suave Acalanto* (1936). Esta última (assim como as outras) está citada em *Lorenzo Fernandez: Catálogo Geral* (CORRÊA, 1992:48), mas está desaparecida.

O compositor é muito claro e se poderia dizer, até mesmo acadêmico na forma de compor, sem, no entanto, abrir mão do lirismo que o texto literário pede, ou do revestimento e roupagem poética/musical que fazem das canções obras de arte, onde os aspectos técnicos e a estrutura formal estão ocultos de maneira orgânica no gesto musical. Sobre isto, Lamas comenta:

Sua obra de feição nacionalista, como já apreciamos, pode ser enfocada sob vários ângulos, mas, justamente, nas peças que se assinalam influências ou motivação afro-brasileira é que melhor se avaliam as tendências ou estilo do autor. Uma vez que o ritmo sincopado, impetuoso, dinamogênico transparece, porém, quase sempre, como uma sugestão, como uma lembrança ou reminiscência. L. F. condiciona à sua sensibilidade, à sua maneira de ser, ou melhor, íntima, discreta, comedida. [...] Não podemos deixar de assinalar que os traços da nossa sincope crioula estão impressos em muitas de suas peças para canto e piano. "Tapera", com texto de Cassiano Ricardo, possui na insistência do ritmo, na parte grave, o ambiente das batucadas. Enquanto que "Canção do Mar", com versos de Manuel Bandeira, apresenta na linha-melódica todo o misticismo dos "pontos" dos orixás fetichistas. Mas, onde o

artista parece ter atingido o clímax expressivo, do ponto de vista da inspiração crioula, é em "Essa nega Fulo" com versos de Jorge de Lima. A música, em perfeita fusão com o significado dos versos, transmite todo o conteúdo dramático. Constituinte uma das mais belas páginas do cancionário erudito, da música brasileira. (LAMAS, 1982:71)

Em parte, pode-se dizer que, mais do que a chamada "pintura de palavras" (*word painting*<sup>24</sup>), Lorenzo Fernández faz uso de pintura de ambiência, o que caracteriza a sua faceta influenciada pelo impressionismo, aparente na escolha de diversas harmonias e texturas que iluminam ou escurecem o texto musical e literário. Neste sentido, França (1950:64) define as canções de Lorenzo Fernández como “cristalizações definitivas da afetividade brasileira”. No entanto e também por isso, mostra-se evidente seu conhecimento e admiração pelas práticas ligadas à retórica do período barroco, tendo como ídolo e modelo declarado o compositor Johann Sebastian Bach. Essas influências podem ser confirmadas através da declaração dada na entrevista concedida à Rádio Ministério da Educação, em 1947:

Na infância meu ídolo foi Beethoven e na juventude entusiasmei-me por Wagner. Ao concluir os estudos, na Escola Nacional de Música, era Debussy que me fascinava com a sua nova mensagem misteriosa e sutil. Depois comecei a sentir dentro de mim as canções de nossa terra, os seus anseios bárbaros, por vezes, o seu lirismo nostálgico. Creio que foi nessa época que me encontrei, ao procurar fixar no pentagrama a minha integração com a terra e como meio ambiente. Agora, amadurecido, virá, naturalmente, a superação. Meus pensamentos procuram expandir-se, universalizando-se e a imensa figura de Johann Sebastian Bach surge no horizonte, como um farol, guiando o meu frágil barco veleiro no tempestuoso mar da arte moderna (BIBLIOTECA NACIONAL, 1993).

### 3.3 Tessitura e transposição

Em sua tese de doutorado, Caio Senna diz que “por textura musical compreenda-se a percepção imaginária de um espaço sonoro, em constante mutação, formado pelas alturas envolvidas na trama e individuado por elementos diversos, tais como agógica, dinâmica e timbre.” (SENNA, 2007:5). O cantor, professor e musicólogo George Newton afirma que muito frequentemente a ampla possibilidade de variedade e variação dos sons vocais que vêm sendo usados para a comunicação e expressão artística é totalmente ignorada. Diz também que, embora a voz humana não tenha mudado fisiologicamente através do tempo, é necessário interpretar a música de hoje com uma técnica muito diferente daquela desenvolvida em outros séculos, sendo a sonoridade resultante também bastante diferente (NEWTON, 1984). Já Martha Herr afirma que “o timbre é outro elemento de matéria prima na criação da música

<sup>24</sup> Pintura de palavras (também conhecida como pintura tonal ou pintura do texto) é a técnica musical de composição musical que reflete o sentido literal de uma canção. (tradução minha)  
*Word painting (also known as tone painting or text painting) is the musical technique of writing music that reflects the literal meaning of a song.* Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Word\\_painting](http://en.wikipedia.org/wiki/Word_painting)> Acesso em 18/07/2012.

que exige a atenção do cantor na sua preparação de uma música vocal atual.” (HERR, 2007:22)

Mas, se o timbre é um dos elementos formadores da textura ou sonoridade de uma composição musical, não apenas pode representar uma identidade sonora que carregará a informação do texto musical e a conseqüente forma desse texto, como pode, ele mesmo, se transformar em símbolo, mensagem/personagem encerrado em si mesmo. Em seu artigo, Roberto Victorio diz que:

a opção pela busca tímbrica como parâmetro primordial no processo de criação, sem abrir mão do ritmo como ferramenta guia e formadora do arcabouço deste trilhar, abriu uma janela sui generis para o contato com o signo e o símbolo absolutamente transformador e delineador do perfil musical deste século.(VICTORIO, 2003:5)

A guisa de ponto de partida, traduzo aqui o verbete sobre timbre do *Grove Music Online*:

Um termo que descreve a qualidade sonora de um som; quando uma clarineta e um oboé tocam uma mesma nota com o mesmo volume. Um termo que é dito para produzir timbres diferentes. O timbre é um atributo mais complexo do que altura ou volume, os quais podem ser representados, cada um, por uma escala unidimensional (agudo-grave para altura, forte-suave para volume); a percepção do timbre é uma síntese de vários fatores, e em música eletrônica consideráveis esforços têm sido dedicados para a criação e exploração de espaços tímbricos multidimensionais. O espectro de frequência de um som, e em particular, as maneiras pelas quais diferentes parciais crescem em amplitude durante o início de uma passagem, têm grande importância para a determinação do timbre<sup>25</sup>. (CAMPBELL, *Grove Music Online*, tradução minha).

Falar da importância do timbre como elemento primordial na identidade de qualquer objeto sonoro seria óbvio. Tal declaração chegaria, no mínimo, com quase cem anos de atraso em relação ao que Varèse disse nos anos 20:

O papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: incidental, anedótico, sensual ou pitoresco; tornar-se-á, isto sim, um agente de delimitação, assim como as cores que, sobre um mapa geográfico, separam distintas áreas; tornar-se-á, pois, parte integrante da forma. (Varèse apud TABORDA, 2003:152).

Quando nos detemos em alguns conceitos mais formais ligados ao estudo da acústica e fisiologia da voz vemos que, na verdade, o timbre cumpre intensamente essa função delimitadora e identificadora. É o que acontece, por exemplo, quando temos que lidar com a classificação vocal específica de um cantor. Um dos parâmetros usados para esta classificação

<sup>25</sup> *describing the tonal quality of a sound; a clarinet and an oboe sounding the same note at the same loudness. A term are said to produce different timbres. Timbre is a more complex attribute than pitch or loudness, which can each be represented by a one-dimensional scale (high–low for pitch, loud–soft for loudness); the perception of timbre is a synthesis of several factors, and in computer-generated music considerable effort has been devoted to the creation and exploration of multi-dimensional timbral spaces. The frequency spectrum of a sound, and in particular the ways in which different partials grow in amplitude during the starting transient, are of great importance in determining the timbre.* Disponível em <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973?q=timbre+&search=quick&pos=8&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973?q=timbre+&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit)>. Acesso em 23/07/2012.

vocal (embora não o único) é o timbre. Observemos o seguinte conceito, extraído da *Encyclopedia Britannica Online*:

tessitura, (Italiano: “textura”), em música, o âmbito geral de alturas encontradas em uma melodia ou parte vocal. Ela difere da extensão de uma peça, na medida em que não leva em consideração os extremos do âmbito da peça, mas se refere à maneira como a linha vocal está arranjada ou situada. A tessitura de uma peça, por isso, não é determinada por algumas notas isoladas de alturas extraordinariamente agudas ou graves, mas pela parte do âmbito que é mais consistentemente usada<sup>26</sup>[...] (<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588644/tessitura> >. Acesso em 14 de maio de 2014, tradução minha).

Para a maioria dos profissionais da voz cantada (cantores e professores de canto), esta tessitura que melhor soa pode ser traduzida como “onde melhor se percebe a identidade daquela voz”, ou ainda a extensão mais aceitável e confortável para um determinado cantor. Essa ideia de tessitura vocal é particularmente importante para o cantor nas mais variadas áreas de atuação, tanto como solista, quanto como camerista ou coralista. Podemos encontrar uma vasta literatura sobre classificação vocal e/ou repertório específico para cada tipo de voz, especialmente no que tange ópera, oratório e o chamado repertório sinfônico com vozes solistas. Ainda assim, os vários sistemas de classificação vocal não conseguem dar conta de tantas “cores” diferentes, de maneira que dentro de uma mesma classificação encontram-se vozes com timbres muito diferentes e para as quais são atribuídos adjetivos que vêm de parâmetros aplicados às artes visuais (claro/escuro, denso/rarefeito, brilhante/opaco).

Mesmo no repertório de câmara, determinadas obras (canções, cantatas, etc.) tendem a ser adequadas a um tipo específico de voz, que é normalmente definido pelo timbre. Isso se deve ao fato de que os compositores costumam ter em mente a voz de um determinado cantor, para o qual escrevem a obra.

Isto faz com que esbarremos em outra questão, sobre a qual muito se tem investigado, e muita literatura já foi produzida: transpor ou não transpor? Em seu capítulo dedicado ao tema transposição, a musicóloga americana Martha Elliot diz que essa prática tão difundida em séculos passados tem sido cada vez mais comum. Embora Richard Strauss tenha composto suas canções principalmente para vozes agudas, ele não se importava em tê-las transpostas e impressas em tonalidades mais graves. Já Wolf era notoriamente minucioso a respeito da execução de suas canções, tendo mesmo repreendido um cantor no meio de uma execução,

---

<sup>26</sup> *tessitura*, (Italian: “texture”), in music, the general range of pitches found in a melody or vocal part. It differs from the compass of a piece to the extent that it does not take into account the extremes of the piece’s range but is concerned with the way in which the vocal line is arranged or situated. The tessitura of a piece, therefore, is not determined by a few isolated notes of extraordinarily high or low pitch but rather by which part of the range is most consistently used[...] <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/588644/tessitura>> Último acesso em 23/07/2012.

por tomar liberdades que ele considerou ofensivas (ELLIOTT, 2007). Essa autora transcreve um trecho de artigo sobre a “Caracterização das tonalidades”, onde Schumann declara:

É tão inadmissível dizer que este ou aquele sentimento, de maneira a ser corretamente expresso em música tem que ser traduzido nesta ou naquela tonalidade (raiva, por exemplo, em Dó sustenido menor) quanto seria concordar com Zelter que declarou que qualquer sentimento pode ser expresso em qualquer tonalidade...O processo através do qual o compositor seleciona esta ou aquela tonalidade principal para a expressão de seus sentimentos é tão pouco explicável quanto o processo criador do próprio gênio... Ninguém pode negar que uma composição, transposta de sua tonalidade original para outra, produz um efeito diferente.<sup>27</sup> (ELLIOTT, 2007: 165, tradução minha)

Parece-me claro que esse efeito mencionado por Schumann está diretamente ligado à mudança do timbre ou da “cor” da tonalidade.

Sobre esta citação, algumas considerações podem ser feitas. No século XVIII vemos um desenvolvimento mais intenso dos conceitos relativos à Teoria dos Afetos (*Affektenlehre*) – onde se sugeria que determinados sentimentos ou afetos estavam ligados às tonalidades específicas. A doutrina teve uma aplicação particularmente importante no desenvolvimento da ópera. A *opera seria* se estruturava sobre diversas convenções, e as árias se construía sobre modelos padronizados para cada tipo de emoção a ser ilustrada. Por outro lado, não havia uma preocupação em especial com o timbre do objeto sonoro, no que diz respeito à instrumentação. Não raro encontramos peças instrumentais (sonatas, suítes, etc.) com indicações do tipo “para violino, ou flauta, ou oboé”. A orquestração das óperas de Monteverdi é pouco específica, de tal modo que, se dispusermos de três ou quatro gravações de uma mesma ópera, provavelmente teremos o mesmo número de instrumentações diversas.

O uso de diferentes timbres vocais para “colorir” a interpretação de uma obra musical não é recente, é mesmo parte da natureza de qualquer cantor, que o faz automaticamente, e na maioria das vezes, inconscientemente. Mesmo na criação de personagens, o uso de diferentes timbres pode ser encontrado não somente no repertório da chamada música de concerto, mas (e principalmente) na música para teatro, filmes de animação, etc. Perfis psicológicos e mesmo arquétipos são criados a partir das características tímbricas da voz (sopranos são as heroínas, tenores, os heróis, baixos, os sábios, os mais velhos, etc...). Márcia Taborda afirma em seu artigo que

compositores do passado já haviam lançado mão de timbres não usuais que eram, no entanto, selecionados sem qualquer compromisso com a estrutura fundamental da obra; buscavam sobretudo alcançar resultado essencialmente programático/teatral

<sup>27</sup> *It is as inadmissible to say that this or that feeling, in order to be correctly expressed in music must be translated in this or that key (anger, for example in C-sharp minor) as to agree with Zelter who declares that any feeling may be expressed in any key...The process by means of which the composer selects this or that principle key for the expression of his feelings is as little explicable at the creative process of genius itself...No one will deny that a composition, transposed from its original key into another produces a different effect.*

[...] A incorporação de novos recursos sonoros através do mergulho no vasto universo de possibilidades do colorido do som, ou seja, o reino dos timbres, foi dos grandes legados da produção musical do século XX.” (TABORDA, 2003:151)

O timbre é definido de diferentes maneiras. As formas acústicas são realizadas por mecanismos extremamente delicados, por todo um conjunto de movimentos musculares de maior ou menor tonicidade. Mas o cantor pode variar voluntariamente as qualidades integrantes da voz, já que o timbre pode ser transformado com a utilização de certos métodos, enquanto é a realização do mecanismo fisiológico da voz que permitirá desenvolver o timbre natural do cantor. A maneira pela qual o cantor opera as modificações timbrísticas em sua voz é ainda um tanto obscura. Para fazê-las, o cantor tem de lançar mão de metáforas, imagens, imitações muitas vezes ligadas às emoções. Uma das primeiras leis do chamado método TOMATIS (2005) determina que só é possível produzir um som ou timbre se ele tiver sido “ouvido” primeiro no cérebro do cantor.

Segundo Martha Herr,

entre cantores é praticamente impossível chegar a algum consenso em como o timbre vocal é formado ou modificado. Todos os sons produzidos pelas pregas vocais têm basicamente o mesmo som sujeito a modificações timbrísticas de acordo com sua passagem pelo trato vocal e o uso dos ressoadores da cabeça, faringe e boca. Mesmo na fonoaudiologia, timbres são classificados com pares de termos opostos para sua classificação: claro/escuro, agudo/grave, compacto/difuso. O entendimento destas classificações é muito subjetivo e como fazer estas diferenciações resta a cada um entender na sua própria voz. [...].Partindo do princípio que qualquer mudança de timbre é um fenômeno acústico que pode ser ouvido, temos de voltar à origem do som: as frequências. As consoantes são fortemente articuladas e são consideradas “ruídos” vocais. São as vogais que sustentam o som e a identificação das vogais depende diretamente do conjunto das frequências que compõem o fenômeno acústico dos formantes vocálicos. (HERR, 2007:22, 24).

Herr diz ainda que “o cantor de música erudita ocidental é que talvez tenha mais limitações quanto à variação timbrística, por exigências técnicas do padrão sonoro esperado pelo mercado.” (HERR, 2007:6) De fato, é muito difícil encontrar cantores líricos que estejam dispostos a experimentar e conhecer um novo universo sonoro estético, que os faça abrir mão (mesmo que momentaneamente) de sua realidade sonora operística estanque no tempo.

Se desde sempre compositores buscaram uma união, a mais perfeita possível, entre a palavra e a música, agora cada vez mais a palavra se transforma em textura, da qual o timbre de suas sílabas e fonemas é extraído para formar o conteúdo musical. Assim diz Victorio em seu artigo:

O timbre, assim como a notação, passam a ser pensados como unidades formadoras do corpo musical e como elementos primordiais dentro de poéticas, onde todo um motivo gerador de uma obra pode partir de um dado tímbrico ou de notação. (VICTORIO, 2003:7)

Isto requer que o cantor repense e derrube os limites impostos entre o “canto lírico”, “canto popular” e tantos outros estabelecidos por estéticas rotulantes e engessadoras. Um dos fatores que orienta o cantor na exploração das várias possibilidades vocais é o estudo da fonética e da sonoridade da língua a ser cantada. Diz Martha Herr:

É a característica formântica e a energia da articulação das vogais de cada língua que determinem [sic] o timbre daquela língua e isso é fator determinante do som musical da fala [...] E quando falamos em articulação fonética, não estamos nos referindo somente aos gestos articulatórios típicos da linguagem das línguas naturais, mas a todas as possibilidades expressivas da voz, incluindo-se as não lingüísticas, paralingüísticas, meta-lingüísticas e pré-lingüísticas. Estes fatores podem ser determinantes no timbre desejado da música a ser apresentada, incluindo gestos não-lingüísticos encontrados na música contemporânea. (HERR, 2007:25)

É necessário, portanto, que o cantor se permita transitar pelos diversos universos sonoros, no intuito de prover seu instrumento de significação.

Em comunicação telefônica realizada em setembro de 2011 com Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, fui informada que as indicações vocais relativas à tessitura para qual cada canção foi composta e constantes no seu catálogo, foram feitas com a ajuda de uma ex-professora de canto da *Escola de Música da UFRJ*, cujo nome ele não se lembra. De fato, examinando as tessituras das canções de Lorenzo Fernández, percebe-se que quase todas foram compostas para voz média. Uma das razões para isto é o fato de que Amália Lorenzo Fernández (sua irmã) possuía voz de meiosoprano – alguns a classificavam como soprano dramático, cuja tessitura não é muito diferente – o que explica que 95% das canções tenham sido escritos para esta classificação vocal. Além disso, fica nítida a intenção do compositor em privilegiar o entendimento do texto ao compor suas melodias numa região mediana. Conhecedor das nuances e possibilidades expressivas da voz e habilidoso no manejo da estruturação das linhas vocais, ele soube reservar os extremos do âmbito vocal para propósitos dramáticos, como é o caso, por exemplo, dos gritos de ira da *sinhá* na região aguda de *Essa Negra Fulô* e as notas graves e soturnas de *Noturno*, ou ainda a passagem repentina para a voz de peito, para criar uma atmosfera ameaçadora para a (verdadeira) voz da sereia que levará o pequeno naufrago para os braços da morte em *Berceuse da Onda*.

No entanto, as mesmas informações que esclarecem as intenções de Lorenzo Fernández ao compor determinada canção em uma tonalidade específica, podem fornecer ferramentas para que a mesma seja transposta e executada, sem que haja perda significativa da textura, timbre e ambiência propostas no tom original. Será necessário, porém, que o cantor lance mão de imaginação e técnica para (re)criar uma atmosfera adequada ao texto literário e musical da obra.

### 3.4 Características gerais das canções

Embora cada canção conserve a sua identidade e encerre um universo em si, é possível observarmos alguns traços comuns, que vêm listados abaixo. Alguns já foram discutidos, outros serão brevemente abordados aqui:

- 1) Poetas e poesias – a maioria dos textos escolhidos por Lorenzo Fernández foi escrita por autores contemporâneos a ele;
- 2) A temática preferida do compositor é, sem dúvida, aquela que evoca a noite, o sombrio, o mágico, a morte. A primeira constatação disto é revelada no título de muitas canções (*Noite cheia de estrelas, As estrelas, A sombra suave, Noturno, Noite de junho, Canção ao luar, Cântico sombrio, O horizonte vazio, Dentro da noite, Vespéral, Aveludados sonhos*). Um procedimento bastante comum, muito empregado em cantigas de ninar, é o uso do *ostinato*, cujo efeito hipnótico leva ao sono. Sabemos, no entanto, que a imagem do sono é frequentemente associada à morte. Textos frequentemente escolhidos fazem alusão a imagens e escuras: “desenrola-se a sombra no regaço da morna tarde”<sup>28</sup>, “a sombra é um lábio silencioso”<sup>29</sup>, “ó sonhos aveludados, palpitações das noites pulsando na minha cabeça adormecida”<sup>30</sup>, “dentro da noite cor de treva”<sup>31</sup>, “faz luar e faz frio”<sup>32</sup>, “que imensa solidão na noite morta”<sup>33</sup>;
- 3) Extensões e tessituras mais adequadas à voz média – esta escolha não é ocasional. Uma vez que o compositor era rodeado de intérpretes de voz média (a começar pela irmã, sua principal referência canora), é natural que se utilizasse dos conhecimentos e da experiência destes cantores para escrever suas canções. Além disso, Lorenzo Fernández prova, não somente através de sua obra para voz, ter o domínio do manejo de texturas e timbres na escolha de suas tonalidades e na relação destas com os textos literários que elegia;
- 4) Melodias em geral construídas na relação de uma nota por sílaba, exceto em situações explícitas de vocalise descritivo (canto de sereia na *Berceuse da onda*, melodia em *bocca chiusa* para ninar em *Canção do berço*, vocalise em *bocca chiusa*, que cita melodia de cantiga de roda em *Noite de junho*);

---

<sup>28</sup> *As estrelas*

<sup>29</sup> *Vespéral*

<sup>30</sup> *Aveludados sonhos*

<sup>31</sup> *Dentro da noite*

<sup>32</sup> *Noturno*

<sup>33</sup> *Idem*

- 5) Emprego frequente do modalismo e escalas provenientes de outras tradições musicais. Alguns exemplos são *Essa Negra Fulô* e *Berceuse da Onda* (escala pentatônica), *Cisnes* (escala de tons inteiros), *Canção do berço* (citação disfarçada da cadência andaluza);
- 6) Certa preferência pela modinha ou seresta – como nos diz Mônica de Pádua:

Lorenzo nos deixou um grande número de canções por ele denominadas modinhas, além de canções de linha melódica seresteira, nas quais se observa o uso do baixo utilizado como no bordão do violão, e linhas contrapontísticas encontradas nos choros, como por exemplo, nas canções *Meu coração* e *Meu pensamento*. (PÁDUA, 2009: 61)

Além dos exemplos citados por Mônica, menciono ainda *Dentro da Noite* (cujo título original da poesia, aliás, é *Violão*);

- 7) Descritivismo – embora o termo da chamada *pintura de palavras* (*word painting*) seja relativamente recente, sua prática remonta ao canto gregoriano, o conceito e a prática de verter em música o sentido das palavras viu seu florescimento no período barroco, com a publicação de vários tratados de retórica e o desenvolvimento da chamada *Doutrina dos Afetos*. Ao observar determinados procedimentos descritivos adotados pelo compositor, podemos notar que ele não só conhecia, como se utilizava com grande domínio dessa técnica;
- 8) Textura pianística que serve ao estabelecimento da ambientação para a declamação do texto literário e musical.

Aliás, raramente o piano representa ele mesmo. Naturalmente, esta não é uma exclusividade de Lorenzo Fernández. Assim como a textura de uma sonata para piano de Beethoven nos lembra um quarteto de cordas, ou um prelúdio de Debussy nos remete a uma harpa, as canções de Lorenzo Fernández oferecem grande riqueza de timbres que nos permitem ouvir, por exemplo, o violão que acompanha *Dentro da Noite*, a harpa aquosa de *Berceuse da Onda*, ou ainda o coral *bachiano* que traz a sobriedade ao texto de *Vesperal*.

### 3.5 Editoração das partituras

Embora quase todas as canções abordadas aqui tenham sido editadas e publicadas (algumas por mais de uma editora), estas passaram por um processo de editoração, com o objetivo de acrescentar elementos que pudessem ser úteis para o cantor que vier a consultar

esta tese. Para empreender tal trabalho, contei com a valiosa ajuda de José Alberto Pais<sup>34</sup>, que realizou toda a parte de editoração das partituras.

Relaciono agora os procedimentos adotados e elementos acrescentados:

- 1) o programa de edição de música foi o *Finale 2014 para Windows*;
- 2) nomes do poeta e compositor foram colocados, respectivamente, à esquerda e à direita do cabeçalho – algumas editoras só publicaram o nome do poeta na capa da partitura;
- 3) comentários relevantes, tais como dedicatória da canção ou informações sobre prêmios atribuídos à canção foram colocados logo abaixo do título. Muitos deles são encontrados na folha de rosto das publicações de editoras;
- 4) a extensão vocal da canção está representada logo abaixo do título da canção;
- 5) foram colocados números de compasso em todas as canções;
- 6) o texto literário (letra da canção) teve a sua ortografia atualizada, salvo casos específicos, como palavras e/ou nomes escritos ou pronunciados de forma característica da época (*cousa* para *coisa* ou *Iamanjar* para *Iemanjá*, por exemplo);
- 7) para a digitação do texto literário, usou-se a fonte *Times New Roman 14 normal*;
- 8) foi acrescida uma transcrição fonética na partitura, abaixo do texto literário (os critérios usados para a transcrição fonética estão relatados no capítulo 3)
- 9) para a transcrição fonética foi usada a fonte *Ipa-Sam Uchphon 1 SIL Doulos*;
- 10) versões em outras línguas presentes em algumas edições foram descartadas, para dar lugar à transcrição fonética;

### 3.6. Transcrição de *Um beijo e Ausência*

Pelo que consta no catálogo de CORRÊA (1992), 20 canções ganharam uma versão para voz e orquestra ou quarteto de cordas, que foram compostas pelo próprio Lorenzo Fernández. Embora Mariz (2002) afirme em seu livro que a *Berceuse da Onda* tenha sido composta primeiramente para canto e orquestra e depois editada para voz e piano, não há comprovação desta informação.

Ao que parece, Lorenzo Fernández compôs as versões orquestrais com fins práticos em mente. Em 1934, convidado por Mário de Andrade, o compositor vai a São Paulo para reger algumas de suas obras em um concerto, onde a soprano Edir Tourinho canta algumas canções.

---

<sup>34</sup> José Alberto Pais é biólogo, museólogo, cantor no Coro de Câmara Pro-Arte e editor colaborador constante no trabalho de vários músicos e musicólogos.

Durante a pesquisa, foram encontrados os manuscritos autógrafos das canções *Um beijo* e *Ausência*<sup>35</sup> em sua versão para voz e orquestra. Munido de outros exemplos de canções que tinham as versões voz/piano e voz/orquestra, o compositor Rudi Garrido<sup>36</sup> foi recrutado para realizar a redução – uma *retranscrição* – a partir da observação dos procedimentos adotados por Lorenzo Fernández para compor as versões para orquestra a partir daquelas para piano.

De modo geral, Lorenzo Fernández conservava minimamente a parte de piano nas grades das versões para voz e orquestra de suas canções. Em uma primeira observação superficial, pode-se constatar que sua técnica de transcrição era relativamente simples e direta, consistindo da distribuição das vozes que formavam a textura harmônica acompanhadora entre as cordas, enquanto ele designava a alguns instrumentos de sopro as melodias de introdução e contracanto da parte vocal. Algumas dessas melodias advêm da mão direita do piano ou mesmo foram criadas para os sopros, no intuito de enriquecer a versão orquestral.

Desta forma, Rudi Garrido pôde fazer o caminho inverso ao que Lorenzo Fernández fazia corriqueiramente, mantendo razoavelmente o estilo transcritivo do compositor. Com isso, pudemos resgatar duas canções do compositor que estavam consideradas perdidas e que ainda são inéditas para o público e artistas do século XXI.

---

<sup>35</sup> Manuscritos encontrados na *Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS)* da *Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro)

<sup>36</sup> Rudi Garrido é flautista, professor e compositor.

### 3.7.1 Samaritana Op. 6 (1920)

A Pátria não é a raça, não é o meio, não é o conjunto dos aparelhos econômicos e políticos: é o idioma criado ou herdado pelo povo. (Olavo Bilac)

#### 3.7.1.1 Poesia

##### SAMARITANA

*Numa volta da estrada, em sede insana,  
Vi-te. Ao lado, a frescura da cisterna.  
E tinhas a expressão piedosa e terna,  
Como na Bíblia, da Samaritana.*

*Deste-me de beber. Mas quanto engana,  
Às vezes, a piedade, e a esmola inferna!  
Deste-me de beber da fonte eterna,  
De onde a torrente dos remorsos mana.*

*Com a água que me deste (que contraste  
De ti para a mulher de Samaria!)  
A boca e o coração me envenenaste:*

*Maior do que o da sede, este tormento,  
Esta ânsia singular, esta agonia  
Que é de saudade e de arrependimento!*

(BILAC, 1926:350)

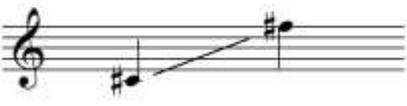
Considerado por muitos o príncipe dos poetas brasileiros, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918) foi jornalista, poeta e membro fundador da *Academia Brasileira de Letras*. Sendo o mais importante poeta do Parnasianismo brasileiro, sua busca por perfeição na forma de escrever, o forte lirismo, o descritivismo e nacionalismo, além de linguagem com conotação sensual, fizeram com que sua poesia alcançasse grande popularidade.

Olavo Bilac ocupa um lugar de destaque nas escolhas literárias de Lorenzo Fernández, já que teve três poemas musicados pelo compositor, só “perdendo” para Ronald de Carvalho (este teve quatro poemas musicados). Infelizmente, o parnasiano não viveu para ver seus textos se tornarem música. *Samaritana* foi o primeiro soneto de Bilac musicado por Lorenzo Fernández, cuja composição data de 1920.

O soneto *Samaritana* faz parte do livro de poesia *Tarde*, publicado em 1919, um ano após a morte do poeta.

### 3.7.1.2 Informações gerais

**Quadro 3. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Não definida na armadura, centro em torno de F $\sharp$ menor.
Compasso/Andamento	Compasso inicial em 4/4 com muitas alternâncias, mas sempre mantendo a semínima como unidade de tempo. Não há indicação de andamento.
Extensão vocal	
Melodia	Linha do canto basicamente em graus conjuntos, com alguns saltos.
Harmonia	Modulante.
Ritmo	Estável, com a presença simultânea de colcheias e de quiálteras por toda a canção, em contraste constante.
Acompanhamento	Melodia acompanhada e acordes, com melodia caminhante, que simula os passos do andarilho.

Esta foi a segunda canção composta por Lorenzo Fernández e uma das poucas a receber número de *opus* (*opus* 6). Tal como a maior parte das canções do compositor, seu manuscrito está perdido. Neste caso específico, a canção não foi publicada por nenhuma editora, mas foi encontrada uma cópia manuscrita na versão para voz e piano<sup>37</sup> que, comparada ao manuscrito autógrafa em versão para voz e orquestra de câmara, me permitiu considerá-la fiel ao suposto manuscrito original<sup>38</sup>, e portanto válida para execução.

*Samaritana* foi estreada em 29/01/1921 pelo barítono Frederico Nascimento Filho, tendo ao piano Amália Lorenzo Fernandez. Não há dedicatória específica.

A canção se compõe de quatro partes, de acordo com a divisão das estrofes do soneto. Não há tonalidade definida na armadura, mas pode-se dizer que a música gira em torno de um centro tonal de F $\sharp$  menor, embora ela se mostre muito instável em suas oscilações harmônicas que oferecem cenários diversos a cada estrofe, ilustrando o texto com surpresas, como cadências de engano e modulações a tons inesperados. Tal qual a instabilidade harmônica, a presença frequente da oposição rítmica entre figuras de pares de colcheias e quiálteras de colcheias (principalmente entre os desenhos da mão esquerda e direita do piano

<sup>37</sup> Esta se encontra na *Biblioteca Alberto Nepomuceno* (BAN) da *Escola de Música da UFRJ*.

<sup>38</sup> Além do manuscrito autógrafa da versão para voz e orquestra, existe uma versão editorada pela *Biblioteca Nacional* a partir do original autógrafa citado, que também se encontra na *Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional*.

e já na introdução instrumental) apresentam o contraste entre a mulher descrita por Bilac e a “mulher de Samaria”. Estão aí simultaneamente representadas a suposta inocência e constância do apaixonado e a dissimulação da falsa samaritana que envenena a boca e o coração do amante. Vejamos o exemplo 4:



Exemplo 4. *Samaritana* Op.6/comp. 1-3 – parte do piano.

Um pequeno elemento se repete por duas vezes na parte do piano, anunciando o início de estrofes, cuja poesia começa com “deste-me de beber”. Este elemento é repetido pelo canto, e tem um caráter interrogador (por causa de seu intervalo final ascendente), que instiga a curiosidade com o desenrolar da estrofe, conforme observa-se nos exemplos 5 e 6:

Des - te - me de be - ber.  
'des-tʃɪ-mɪ dʒɪ be - 'ber

Exemplo 5. *Samaritana* Op. 6/comp. 14-17, canto e piano.

Exemplo 6. *Samaritana* Op. 6/comp. 23-26, canto e piano.

Em alguns pontos da canção pode-se notar uma influência ibérica, sobretudo na harmonia empregada – podemos ouvir uma *cadência andaluza*<sup>39</sup> disfarçada entre os compassos 10 e 13, que dá um sabor espanhol à música. Na verdade o que está em jogo é a relação intervalar entre os graus, mesmo porque, no suposto centro tonal em Fá# menor, não temos a sequência típica de uma cadência andaluza. A partir do compasso 9 temos, então, uma sequência descendente no baixo (e na harmonia), que começaria supostamente a partir do acorde de si menor, tendo por destino final o primeiro tempo do compasso 13. Essa ordem é abalada por uma interrupção do que deveria ser a série Si-Lá-Sol-Fá#, quando o compositor escreve um Fá# no compasso 10 e um Mi no compasso 12. Na verdade temos aí uma cadência do sétimo para primeiro grau, bem conhecida na tradição modal espanhola. Além disso, ao invés de chegar a um acorde de Fá# maior no compasso 13, ele o faz menor. Todo este procedimento faz com que sintamos um aroma andaluz sem bem saber de onde vem em um primeiro momento. Vejamos o exemplo 7:

<sup>39</sup> A *cadência andaluza* ou *cadência frígia* é uma progressão harmônica formada por quatro acordes. Os graus que compõem a cadência são: I – VII – VI – V7 da escala menor do modo eólico, com exceção do V7, de qual escala o acorde correspondente seria a escala menor harmônica.

E ti - nhas a ex - pres - são pie - do - sa e ter - na, Co - mo na lí - bria da Sa - ma - ri - ta - na.  
 'tji - ju - za - pre - sí - teu pie - 'do - zu - 'ter - nu 'ko - mu na 'bi - blje da sa - ma - ri - 'tji - nu

**Exemplo 7. Samaritana/comp. 10-13 – canto piano.**

A tessitura da parte vocal é claramente destinada às vozes médias. A melodia é em geral escrita em graus conjuntos, nunca ultrapassando um salto de quarta. Este aspecto, no entanto, não deve servir de consolo ao cantor, já que modulações, acidentes e sinuosidade melódica são frequentes.

A textura do piano não é densa, mas muito rica em melodias e contracantos. De maneira geral, se compõe de melodias acompanhadas por arpejos na mão esquerda. Apesar da concomitância entre colcheias e quiálteras, oferece bastante solidez para o cantor, e existe um fio condutor, que se traduz em uma pulsação regular das semínimas e nos remete aos passos do andarilho. Nos momentos em que o texto literário pede mais dramaticidade, nota-se um dobramento da melodia da voz, no intuito de aumentar a densidade e sublinhar o canto. Outro recurso dramático é o uso de arpejos ascendentes e de extensão que ultrapassa uma oitava, como, por exemplo, nos compassos 36 e 37. No entanto, é com habilidade que Lorenzo Fernández usa o mesmo artefato nos compassos seguintes, para trazer a música de volta à calma e ao recomeço, que na verdade apresentará a conclusão, constatação nefasta da decepção vivida pelo poeta, que constatamos no exemplo 8:

ri-al) A bo-ca e o co-ra-ção me en-  
 'ri-v a 'bo-ke ju ko-ra-'sē'u mīḡ-

21 *cresc. e molto*  
 ve-ne-nas-te:  
 ve-ne-'nas-ti

21 *com o canto cresc. e molto* *rall.*

Exemplo 8. *Samaritana* comp./36-42 – canto e piano.

### 3.7.1.3 Partitura

Visto que não existem publicações impressas de *Samaritana*, a edição que se apresenta em anexo foi feita a partir de uma cópia manuscrita da versão para voz e piano. Além dos acréscimos mencionados na introdução deste capítulo, foi omitida a rasura presente na cópia manuscrita logo antes do compasso 33, uma vez que esta se configurou claramente como sendo um engano do(a) copista:



Figura 4. *Samaritana*/comp. 33-34 – cópia manuscrita.

Outra modificação específica desta canção é a colocação das dinâmicas, que foram obtidas da versão para voz e orquestra, uma vez que a cópia manuscrita não tinha nenhuma indicação, o que revela estar provavelmente inacabada.

#### 3.7.1.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

Determinadas canções, além de evidentemente revelarem muito sobre o compositor, também nos deixam entrever a qualidade dos cantores que as estream. *Samaritana* é um caso típico. Em primeiro lugar, o texto literário tem uma carga dramática intensa, que se potencializa quando vertida em música por Lorenzo Fernández. Isso requer grande poder de declamação, controle técnico e compreensão musical por parte dos intérpretes, para que o colorido tímbrico proposto pelo compositor possa ser realizado.

Uma vez que a extensão e tessitura da canção não chegam a extremos tecnicamente complexos, esta se mostra uma boa oportunidade para o desenvolvimento do *legato*, de uma emissão generosa e livre, da exploração de diversas possibilidades de inflexão e colorido vocal e do delineamento claro do fraseado. Pontos importantes de tensão dramática devem ser negociados entre cantor e pianista, para que sejam mais bem valorizados. Também julgo importante delinear as pausas intertextuais adequadamente, para não impedir o fluxo do texto, bem como a condução das ideias musicais até o fim das frases.

### 3.7.2 Um beijo (1920)

Não me basta saber que sou amado,  
 Nem só desejo o teu amor: desejo  
 Ter nos braços teu corpo delicado,  
 Ter na boca a doçura de teu beijo.  
 (Olavo Bilac)

#### 3.7.2.1 Poesia

##### UM BEIJO

*Foste o beijo melhor da minha vida,  
 Ou talvez o pior...Glória e tormento,  
 Contigo à luz subi do firmamento,  
 Contigo fui pela infernal descida!*

*Morreste, e o meu desejo não te olvida:  
 Queimas-me o sangue, enches-me o pensamento,  
 E do teu gosto amargo me alimento,  
 E rolo-te na boca malferida.*

*Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,  
 Batismo e extrema-unção, naquele instante  
 Porque, feliz, eu não morri contigo?*

*Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,  
 Beijo divino! e anseio, delirante,  
 Na perpétua saudade de um minuto...*

(BILAC, 1926:351)

O soneto *Um beijo* de Olavo Bilac foi musicado na íntegra e sem repetições de versos ou palavras na música. Assim como *Samaritana*, ele também faz parte do livro *Tarde*, que teve sua primeira publicação em 1919.

## 7.2.2 Informações gerais

## Quadro 4. Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Armadura indefinida; centro tonal em torno de Lá maior/ Fá# menor
Compasso/Andamento	O compasso sofre alternâncias, mas a unidade de tempo é a semínima. O andamento indicado é <i>Moderato</i> . Há mudanças de andamento durante a canção, geralmente ilustrando o texto literário.
Extensão vocal	
Melodia	Melodia um tanto tortuosa; inícios de frase acéfalos ou anacrústicos.
Harmonia	Bastante modulante.
Ritmo	Alternâncias entre colcheias e quiálteras, alterações agógicas de acordo com o drama proposto pelo texto.
Acompanhamento	Textura pianística densa, com qualidades orquestrais.

A terceira canção de Lorenzo Fernández foi composta em 1920 e estreada em 29 de janeiro de 1921 por Frederico Nascimento Filho e Amália Lorenzo Fernandez.

Embora comece na região de Lá maior, ela sofre modulações drásticas no decorrer de seu desenvolvimento, todas a serviço da ambientação dramática para o texto. Bons exemplos ocorrem já nos compassos 7 e 8 (vide exemplo 9), quando o compositor descreve a experiência do pior beijo com uma linha vocal tortuosa, sublinhada por um acorde que comporta praticamente uma escala de tons inteiros:



ou - tal vez - o pi or...  
o:u - ta:u 've - zu pi 'or

Exemplo 9. *Um beijo*/comp.7-8, canto e piano.

A seguir, do compasso 9 para 10, um horizonte se abre na modulação repentina, que toma o ouvinte de assalto, malgrado o acorde preparatório do 3º tempo do compasso 9. Observemos o exemplo 10:

or... Gló - ria e tor - men - to,      Con - ti - go à luz su - bi do fir - ma - men - to,  
 'or 'gló - rje 3 tor - 'mên - to      kōn - 'tji - gu a lu - su - 'bi do fir - ma - 'mên - to

*mf*      *cresc.*      *ff*      *m. s.*

Exemplo 10. *Um beijo*/comp.8-11, canto e piano.

Ainda um terceiro momento merece ser mencionado: é quando, em uma espécie de reexposição da melodia apresentada pelo piano na introdução – o que nos faz pensar em uma volta à harmonia inicial – Lorenzo Fernández nos impacta com mais uma modulação, cuja dominante, no entanto, não leva a música à próxima tônica esperada, senão a um acorde em tom afastado (e em *ff*), que ilustra a exclamação “beijo extremo” e conduz a obra (assim como a poesia o faz) a lugares dantes não visitados, como vemos no exemplo 11:

Bei - jo ex - tre - mo,  
 'beir - 3wis - 'tre - mu

*f*      *p* *cresc.*      *f*      *ten.*

Exemplo 11. *Um beijo*/comp. 31-34, canto e piano.

Assim como nesses dois exemplos, toda a canção é cheia de surpresas vocais e harmônicas, que descrevem com grande domínio técnico o turbilhão de emoções contraditórias e intensas vividas pelo cantor.

É interessante observar que a textura pianística é densa, com ocupação de grande extensão do teclado, repleta de oitavas em ambas as mãos, melodias secundárias e dobramentos de acordes, que nos fazem pensar em uma obra grandiosa com caráter orquestral, em que o texto parece ter sido *wagnerianamente* musicado, com uma técnica que lembra o *durchkomponiert*<sup>40</sup>, não-seccional, não-repetitiva na linha do canto.

A linha vocal assume, de maneira geral, a função de comentário do que acontece no piano. Apesar de seu desenho exuberante, cheio de contornos e figuras rítmicas diferentes, raros e especiais são os momentos em que ela é tética. Suas frases, ora acéfalas, ora anacrústicas, descrevem a movimentação da fala, da pontuação dramática e declamatória ao que acontece com o piano. Não obstante, observa-se o uso sistemático e frequente da pintura de palavras, como por exemplo, a linha ascendente que delinea a subida ao firmamento ou a descendente, a infernal descida. Observemos o exemplo 12:

Con - ti - go à baz su - bi do fir - ma - men - to, Con - ti - go fui pe - la in - fer - nal des - ci - da!  
 kôn - 'tji - gu a lu - su - 'bi du fir - ma - 'mên - to kôn - 'tji - gu fui pe - la - fer - 'nazu de - 'si - du

Exemplo 12. *Um beijo*/comp.10-14, canto e piano.

### 3.7.2.3 Partitura

A edição e transcrição para voz e piano foram feitas a partir do manuscrito autógrafo em versão para voz e orquestra. A redução foi feita por Rudi Garrido. Para informações sobre a (re)transcrição da canção, vide o subcapítulo 3.6. (Transcrição de *Um beijo* e *Ausência*)

<sup>40</sup> O termo *durchkomponiert* é usado para designar uma forma em que a música transcorre continuamente, de maneira relativamente não-seccional e não-repetitiva em suas partes.

### 3.7.2.4 Demandas interpretativas e pedagógicas.

A execução desta canção exige do cantor uma técnica já bastante resolvida em termos de mudança de registro. Grande poder de declamação e consequente trabalho com conceitos de densidade, volume e projeção também são desafios lançados a ele, uma vez que a textura pianística tem características orquestrais (neste caso, realmente é uma redução). Por isso, e por sua poesia parnasiana bastante dramática, a canção assume um caráter operístico, que deve ser explorado a partir da ambiência sonora. Aqui, uma emissão menos “impostada” mostra-se pouco ou nada negociável, sob o risco de desmonte da dramaticidade textual.

### 3.7.3 Cisnes Op. 9 (1921)

Meu doce amor, enquanto não morremos,  
Como dois cisnes plácidos vagueemos  
Sobre as águas tranquilas e azuladas.  
(Júlio Salusse)

#### 3.7.3.1 Poesia

#### CISNES

*A vida, manso lago azul algumas  
vezes, algumas vezes mar fremente,  
tem sido para nós constantemente  
um lago azul, sem ondas, sem espumas.*

*Sobre ele, quando, desfazendo as brumas  
matinais, rompe um sol vermelho e quente,  
nós dois vagamos indolentemente  
como dois cisnes de alvacentas plumas.*

*Um dia um cisne morrerá, por certo.  
Quando chegar esse momento incerto,  
no lago, onde, talvez, a água se tisme,*

*que o cisne vivo, cheio de saudade,  
nunca mais cante, nem sozinho nade,  
nem nade nunca ao lado de outro cisne.*

(BRUZZI, 1956:53)

Júlio Salusse nasceu na Fazenda do Gonguy (hoje município de Bom Jardim) a 30 de março de 1872. Estudou em Nova Friburgo e no Rio de Janeiro, onde se bacharelou em Direito. Tendo advogado por vários anos, foi promotor público por vários anos em Paraíba do

Sul e Friburgo (Estado do Rio de Janeiro). Foi membro da Academia Fluminense de Letras, tendo publicado dois livros, *Nevrose Azul* e *Sombras*. Do primeiro, de onde se conhece o famoso soneto musicado por Lorenzo Fernández, não há notícias de qualquer exemplar restante. No entanto, Cisnes foi publicado na revista O Álbum em maio de 1893, um ano antes da primeira e única edição de *Nevrose Azul*:



Figura 5. O Álbum, periódico, nº 19, pag.1, maio de 1893.

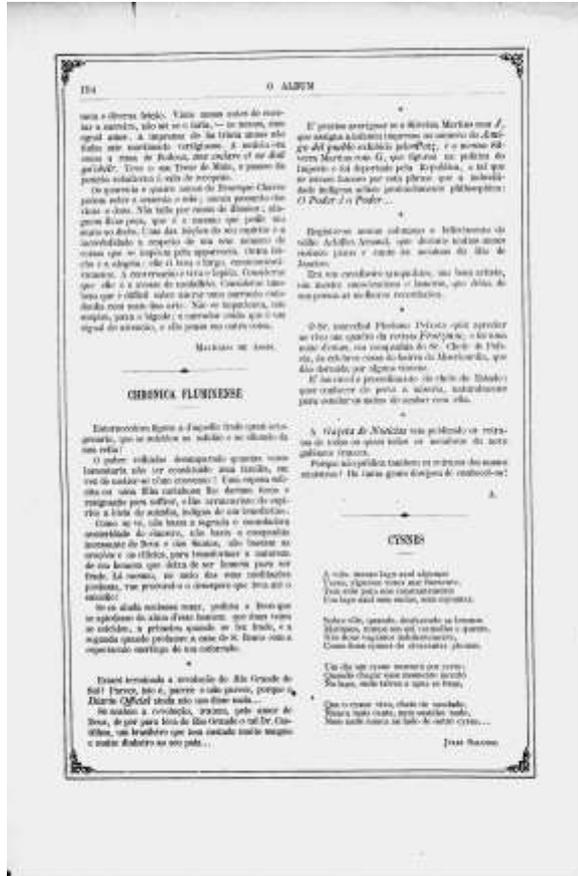


Figura 6. Soneto Cisnes, de Júlio Salusse, no periódico O Álbum, nº 19, pág. 154, maio de 1893

Apesar de sua produção poética ter reconhecida qualidade, apenas *Cisnes* conferiu-lhe a reputação. Sobre isso, o historiador Paulo Monteiro comenta:

A immortalidade literária é indecifrável e antitética. Há escritores que escrevem centenas de volumes que acabam entregues à crítica roedora dos ratos, para usar uma expressão machadiana. Para outros bastam os quatorze versos de um soneto para que fiquem eternizados. Este é o caso do fluminense Júlio Mário Salusse (MONTEIRO, 2009).

O poeta faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de janeiro de 1948.

É curioso observarmos que o cisne é um animal muito citado na cultura europeia, o que poderia revelar mais uma influência dos símbolos do velho continente sobre as artes brasileiras.

Em grande parte dos mitos e das culturas espalhadas por todo o mundo, o cisne branco é um animal associado à pureza e à luz, enquanto que o cisne negro se associa ao oculto e ao misterioso [...] No Oriente, o cisne é símbolo da música e da poesia, para além de representar a coragem, a nobreza, a prudência e a elegância. Na Índia, o cisne é montado pelo deus Brama, e simboliza a elevação espiritual. Na tradição celta, os espíritos do outro mundo regressam ao mundo dos vivos sob a forma de cisne. São os cisnes também os responsáveis por trazer as crianças ao mundo em muitas tradições. Os cisnes, enquanto casal, são um símbolo de fidelidade eterna, já que se unem para toda a vida e nunca substituem o companheiro morto. O canto dos cisnes é associado às juras de amor eterno e imortal. (INFOPÉDIA, 2014)

Essa poesia é, portanto, uma ode ao amor eterno e à fidelidade, cuja elegância e nobreza se revelam através da escrita poética de Salusse, em seu soneto italiano de versos decassílabos.

### 3.7.3.2 Informações gerais

#### Quadro 5. Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Armadura indefinida. A canção começa em Mi maior e termina em Lá maior, mas passa por muitas modulações em seu decorrer.
Compasso/Andamento	Compasso ternário (3/4), com algumas alterações para acomodar o texto. O andamento indicado é <i>Lentamente</i> . Na parte central da canção, o autor indica <i>Com mais vida</i> , que voltará à indicação anterior para o desfecho.
Extensão vocal	
Melodia	Melodia com pequenos saltos, nitidamente construída em função da harmonia. Linhas ascendentes ocorrem em momentos de clímax.
Harmonia	Influência impressionista, o uso do encadeamento I-IVm-I (como uma cadência plagal) é frequente, especialmente na apresentação do elemento melódico que permeia a canção.
Ritmo	Ondulante, lembrando o movimento das águas.
Acompanhamento	Textura pianística com muitos arpejos e apojeturas escalares que simulam o movimento das águas do lago e o farfalhar das asas dos cisnes.

Em 1922, Lorenzo Fernández é premiado com os três primeiros lugares no Concurso Nacional de Composição provido pela *Sociedade de Cultura Musical do RJ*. As obras laureadas foram *Cisnes* (canto e piano), *Arabesca* (piano solo) e *Noturno* (piano solo). Das três peças, *Noturno* e *Cisnes* parecem ter a mesma fonte inspiradora, como se pode notar na similaridade da textura aquosa do piano, tão cara a Debussy, influência declarada de Lorenzo Fernández. Já *Arabesca* tem uma influência claramente moura, revelando suas origens espanholas, com suas escalas em modo menor harmônico e sua melodia sensualmente tortuosa.

A canção foi dedicada a Irene (primeira mulher do compositor e mãe de seus filhos) e foi estreada em 10 de agosto de 1922, pela cantora Maria Bulhões Pedreira e Amália Lorenzo Fernandez ao piano. Sendo uma musicista versátil, Amália podia se permitir alternar suas funções musicais, ora como cantora, ora tocando piano (vide informações sobre a intérprete em *Samaritana*). Infelizmente nenhuma informação sobre a cantora foi encontrada, a não ser a divulgação do concerto, na programação anual feita pela revista *Brasil Musical*:

#### 12.º CONCERTO

*Quinta-feira, 10 de Agosto de 1922 — ás 21 horas*

Salão da Associação dos Empregados no Commercio

Audição das composições premiadas no 1.º Concurso Musical

BACH-BUSONI — *Preludio e fuga em re maior*.  
Piano — Srta. Heloisa Accioli de Brito.

OSCAR LORENZO FERNANDEZ — *Cysnes*  
(1.º premio); *Ausencia* (2.º premio) Canto.  
Canto — Srta. Maria de Bulhões Pedreira.  
Piano — Srta. Amalia Lorenzo Fernandez.

OSCAR LORENZO FERNANDEZ — *Nocturno*  
(1.º premio).  
FRUCTUOSO DE LIMA VIANNA — *Preludio*  
(2.º premio).  
Piano — Srta. Amalia Lorenzo Fernandez.

LISZT — *Funcraes; Estudo de concerto n. 2*.  
Piano — Srta. Heloisa Accioli de Brito.

Figura 7. Divulgação da Audição das composições premiadas no 1º Concurso Musical da SCM do RJ na Revista *Brasil Musical*

A partitura não apresenta armadura definida, talvez justamente, para, dentro de uma estética romântico-impressionista, estar livre para “vogar indolentemente” pelas tonalidades e criar um universo flutuante, cuja harmonia propicia o ambiente adequado à pintura de palavras. Para isso, cadências plagais menores com o uso de acordes acrescidos de 6ª, modulações, inclinações a tons afastados e a textura de acordes arpejados na parte do piano se fazem convenientes à descrição dos movimentos ondulatórios da água (a sua irregularidade é reproduzida pela grande alternância de compassos), colorindo o texto literário. Ainda podemos observar em vários momentos a repetição de células melódicas diminuídas ritmicamente, provenientes de fragmentos da linha do canto. Elas são usadas, tanto para introduzir uma ideia que será desenvolvida pelo cantor, quanto para corroborar o que foi declamado. Como vemos no exemplo 13, dentre os diversos materiais melódicos, destaca-se o mais recorrente e caracterizador da canção:

A - vi - da - ran - so - lu - pra - ad - du - tri - su - la - gra - tu - za

Exemplo 13. *Cisnes Op. 9/comp. 1-5* – canto e piano.

Além disso, observa-se uma introdução de diferentes ambiências sonoras a cada início de estrofe, como se vê nos exemplos 14 e 15:

Exemplo 14. *Cisnes Op. 9/comp. 1-2* – piano.

Exemplo 15. *Cisnes Op. 9/comp. 13-16* – piano.

A textura vocal apresenta melodias conduzidas por graus conjuntos. Alguns saltos de 3<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup> realçam a movimentação harmônica. Apesar da grande flutuação harmônica, é possível se delinear seções distintas, que quase sempre correspondem às estrofes do soneto de Júlio Salusse. Saltos ascendentes se fazem notar em momentos cruciais da poesia, como em

“rompe um sol vermelho e quente” (comp. 21) e “no lago onde talvez a água se tísne” (comp.43 a 46), onde o compositor descreve, em uma explosão harmônica e dinâmica, a mancha negra deixada na água pela morte. Vejamos os exemplos 16 e 17:

nais, rom - pe um sol ver - me - lho e quen - te,  
'nais 'xõm - pjũ sɔ:u ver-'me-λwɪ 'kẽj - tʃɪ

Exemplo 96. *Cisnes Op. 9/comp. 21-22*, canto e piano.

No la - go on - de tal - vez a á - gua se tis - ne,  
nu 'la - gw'on-dʒɪ tazɔ - 've - za 'a - gwe sɪ 'tʃɪ - zɪ

*ff affret. sempre* *fff cresc. sempre*

Exemplo 107. *Cisnes Op. 9/comp. 42-46*, canto e piano

### 3.7.3.3 Partitura

A editoração desta partitura foi feita a partir da edição já existente, realizada pela *Casa Arthur Napoleão*, única editora que publicou esta canção.

### 3.7.3.4 Demandas interpretativas e pedagógicas.

Assim como em muitas canções de Lorenzo Fernández, *Cisnes* apresenta uma construção musical intimamente ligada ao texto. O maior desafio do cantor, portanto, é usar (e equilibrar) a emissão vocal a favor da declamação da poesia. A escolha cuidadosa do colorido vocal para o texto, o uso criterioso do *vibrato*, a sintonia com a ambiência proposta pelo piano, a atenção com a perfeita interação no diálogo musical entre os intérpretes se fazem necessários.

### 3.7.4 Ausência op. 14 (1922)

Por que, Senhor  
Porque  
Coube este amor infinito  
Na minha alma tão pequena?  
(Oscar Lorenzo Fernández)

#### 3.7.4.1 Poesia

#### AUSÊNCIA

*Pela montanha lentamente escorre  
a sombra do crepúsculo nascente,  
Do crepúsculo a sombra lentamente,  
vai do vale à montanha...A tarde morre.*

*Nem ramo ou flor, ou folha que se forre  
ao luto natural deste ambiente.  
No silêncio das cousas só se sente  
o deslizar da sombra que as percorre.*

*Mas ressurge a manhã. A madrugada  
sanguínea irrompe, o sol redoura a terra,  
A natureza volta à adolescência.*

*Almas conheço eu que sobre a terra  
não têm aurora, não têm alvorada.  
Só a viuvez crepuscular da ausência.*

(PEREIRA apud FERNÁNDEZ, 1922)<sup>41</sup>

Virgílio de Sá Pereira não tinha a poesia como profissão, o que não impediu que seu poema merecesse uma canção de Lorenzo Fernández. Nascido no município de Barreiros, Pernambuco, em 1871, ainda jovem, participou ativamente da propaganda da Abolição e da República. Tão logo diplomou-se em direito, no Recife, transferiu-se para o Rio, onde a

<sup>41</sup> Manuscrito autógrafo da canção em versão para voz e orquestra.

convite de Quintino Bocayuva passou a dirigir o jornal *O Paiz*, nos primeiros anos do século XX. O trabalho levou-o à Europa, onde estudou os códigos penais de vários países. Chegou a publicar o seu anteprojeto no *Diário Oficial*, mas com a Revolução de 30, viu-se surpreendentemente afastado de suas funções e aposentado compulsoriamente, com outros juízes. Era desembargador da Corte de Apelação do Distrito Federal.

Apesar de seu afastamento por motivos políticos, sua obra sobre direito é ainda considerada fundamental para os estudantes de direito. Faleceu em 1934.

Mais uma vez, Lorenzo Fernández escolhe uma poesia que fala de luz e sombra. Naturalmente, a sombra e o crepúsculo estão ligados à morte, enquanto a luz evoca a juventude.

### 3.7.4.2 Informações gerais

**Quadro 6. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Indefinida na armadura. Embora o centro tonal gire em torno de Fá# menor e sua relativa maior, ao final a música migra para Lá menor.
Compasso/Andamento	Alterações em torno da unidade de tempo em semínima. Indicações de andamento: <i>Lentamente</i> , <i>Animando um pouco</i> , <i>com vida</i> , <i>1º Tempo</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Muda de caráter de acordo com a seção/poesia.
Harmonia	Apesar das modulações, observa-se alguma estabilidade de centro tonal nas seções. Um interlúdio modulante da 3ª para 4ª seção é que desvia a rota harmônica prevista no início.
Ritmo	A cada semínima, um ou vários acordes marcam o tempo. Uma pequena célula de semicolcheias se torna um motivo presente na canção inteira.
Acompanhamento	Textura densa e orquestral. Uso de grande extensão do teclado. Contraste entre seções ambientam a melodia de acordo com o texto, alternando mistério e brilho. O uso de oitavas é frequente.

Juntamente com *Cisnes*, *Ausência* foi estreada em 10 de agosto de 1922, por Maria Bulhões Pedreira (vide comentários e *Cisnes*), tendo Gabriel Dufriche ao piano. Dufriche foi pianista e professor de Canto e Declamação Lírica do então *Instituto Nacional de Música*. Além de inúmeros concertos, nos deixou também um texto publicado sob o título de *Algumas Considerações sobre o estudo do canto e da declamação lírica*.

Uma vez que o poema de Virgílio de Sá Pereira não foi encontrado em sua forma original, recorri à partitura e às minhas suposições sobre a possível métrica do texto, para chegar à disposição proposta acima. Imagino que, além da disposição, este soneto italiano de versos decassílabos esteja completo, dada à relativa facilidade e simetria encontrada na distribuição de sílabas e rimas. E quem contribuiu para que eu chegasse a esse resultado foi o próprio Lorenzo Fernández. Além de ter conservado, mesmo na partitura, as letras maiúsculas no início de cada verso, a separação musical das estrofes em seções é muito nítida e contrastante. Assim como no poema, existe um crescendo claro da sombra para a luz, e um arrefecimento conclusivo e constatador da ausência. Este processo ocorre em cada seção, e acontece na dinâmica, no andamento, nas modulações, na tessitura vocal, na textura do piano.

Na primeira seção observa-se uma linha de canto que se movimenta etereamente em graus conjuntos e na região média-grave da voz. O piano apresenta uma textura de melodia acompanhada, na qual surge um motivo que acompanhará a canção até o fim: uma pequena célula rítmica de caráter desolador, que pode ser ouvida como a presença constante da ausência, da saudade, como constatamos nos exemplos 18, 19, 20 e 21:



**Exemplo 118.** *Ausência*/comp. 2, piano-mão direita.



**Exemplo 19.** *Ausência*/comp. 24, piano-mão direita.



**Exemplo 20.** *Ausência*/comp. 40, piano-mão esquerda.



**Exemplo 21.** *Ausência*/comp. 41, piano-mão direita

Na parte seguinte, apesar da tessitura vocal se manter, dinâmica e andamento ascendem, a canção modula de Fá# menor para a sua relativa maior (Lá maior), o piano inicia a seção com acordes de muitos sons, com uma abertura do uso da extensão do teclado, imita sinos, talvez os mesmos que Debussy ouviu na sua catedral submersa. Já nos últimos compassos da seção, o motivo da ausência volta a aparecer, os sinos agora são mais graves, distantes.

Ao contrário do que se espera, “o silêncio das cousas” será interrompido pelo ressurgimento da manhã, com sua linha vocal de saltos, sua tessitura mais aguda e brilhante, seu piano que dialoga com a voz em oitavas viçosas. A natureza adolescente mostra toda sua exuberância em andamento (*com vida*), timbre, harmonia (Mi maior).

Um interlúdio do piano ainda bastante movimentado apresenta uma espécie de desvio na condução harmônica anteriormente prevista e vai, aos poucos, trazendo o ambiente à calma que anunciará a seção conclusiva, que fala do vazio de algumas almas que experienciam o nada: “só a viuvez crepuscular da ausência”, diz a voz *a cappella*, sem acompanhamento, e em uma linha tortuosa. As últimas sílabas ganham o apoio dos acordes finais em Lá menor.

### 3.7.4.3 Partitura

A editoração desta canção foi feita a partir do manuscrito autógrafo na versão para voz e orquestra. Uma vez que a canção não foi publicada e o manuscrito da versão para canto e piano está desaparecido, o compositor Rudi Garrido foi contatado para fazer a transcrição a partir da versão para voz e orquestra, uma redução, cujos procedimentos foram relatados no subcapítulo 4.6. (Transcrição de *Um beijo e Ausência*).

### 3.7.4.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

*Ausência* apresenta desafios vocais e pianísticos de relativa envergadura. É, sem dúvida, uma oportunidade para o cantor desenvolver o manejo de transitar entre os registros, conferindo colorido adequado a cada seção e de acordo com o texto, mas sem permitir desigualdades vocais discrepantes, uma vez que há momentos em que é preciso ter a mesma energia e brilho vocal na região média-grave da voz, a fim de que ela continue a ser ouvida, a despeito da textura densa do piano. O uso consciente e controlado do *vibrato* pode ser um aliado interessante de declamação do texto.

### 3.7.5 Canção do berço Op.35 (1925)

Dorme, dorme, meu menino!  
 Que o teu pai anda a cavar!  
 Fecha os olhos e dorme,  
 que me dói de ouvir chorar!  
 (Cancioneiro de Entre Mar e Serra da Alta  
 Estremadura)

#### 3.7.5.1 Poesia

##### CANÇÃO DA MÃE

*Dorme, filho! Pudesse eu,  
 Nunca mais adormecia:  
 Nem um segundo perdia  
 Deste bem que Deus me deu.*

*Dorme, filho! A luz do céu  
 Foi-se embora: anoitecia;  
 Mas a luz que me alumia  
 Parece sempre amanheceu!*

*Dorme, filho! Em acordando,  
 Dou-te ao meu seio, cantando,  
 A vida que saboreias;*

*Dorme, filho! Assim de leve...  
 – Enquanto se faz de neve  
 O sangue de minhas veias.*

(D'OLIVEIRA, 1914:37)

Antonio Corrêa D'Oliveira nasceu em São Pedro do Sul (distrito de Viseu) em 1879. Estudou no *Seminário de Viseu*, indo depois para Lisboa, onde trabalhou como jornalista no *Diário Ilustrado*. Publicou sua primeira obra (*Ladainha*) em 1897, com a tenra idade de 16 anos. Casou-se em 1912 com uma proprietária abastada do Minho, fixando residência em uma Quinta na freguesia de Antas. Poeta *Neogarretista*<sup>42</sup>, cantor do *Saudosismo*, foi o primeiro português a ser indicado para o *Premio Nobel de Literatura*, em 1933. Nesta primeira indicação, D'Oliveira foi nomeado por vinte membros da *Academia Real de Ciências*, tendo obtido um total de quinze nomeações entre 1933 e 1940 e depois em 1942, tornando-se o

---

<sup>42</sup> Neogarrettismo – escola literária que reitera o estilo e os métodos do escritor português Almeida Garrett (1799 – 1854). Tinha como objetivo reaportuguesar Portugal, de abandonar modelos culturais estrangeiros, em defesa do que é nacional, de recolha da literatura oral de tradição popular, de recuperação do drama e romance histórico, de retorno ao rusticismo e à vernaculidade.

recordista mundial de indicações. A chilena Gabriela Mistral, vencedora deste prêmio em 1945 declarou, em ato solene, ser o autor de *Verbo Ser e Verbo Amar* o verdadeiro merecedor de tal honraria. Tendo sido influenciado por Antero de Quental e Guerra Junqueiro, o poeta foi ligado aos movimentos culturais do *Integralismo Lusitano* e das revistas *Águia*, *Atlântida*, *Ave Azul* e *Seara Nova*. Também colaborou com as revistas *O Occidente*, *Serões*, *Contemporânea* e ainda com o boletim mensal *Mocidade Portuguesa Feminina*. Convictamente monárquico, transforma-se num dos poetas officiosos do Estado Novo, com inúmeros textos escolhidos para os livros únicos de língua portuguesa do sistema de ensino primário e secundário. António Correia de Oliveira faleceu na freguesia de Antas, Esposende, no distrito de Braga, em 1960.

A poesia da *Canção do Berço* é originalmente intitulada *Canção da Mãe*. Ela faz parte do livro *Menino* (1914), cuja lírica é dedicada principalmente à temática da primeira infância. A *Canção da Mãe* pertence ao conjunto de sonetos *Berço* e é sucedida pela *Canção do Pai*, que ora transcrevo:

*Filho, acorda! A noite é ida.  
Ouve! A cotovia chama:  
Voz de oiro que se derrama,  
Canta nos céus, comovida.*

*Ergueu-se, na etérea lida,  
A Madrugada, a tua ama:  
Seio de luz onde mama  
Alma e leita a própria Vida!*

*Filho, acorda! A respirar,  
Bebe o sopro, a luz, o olhar  
Da Natureza materna:*

– *Transforma em sangue, em saúde,  
Este amor, esta virtude,  
Graça heroica, aurora eterna!*

(D'OLIVEIRA, 1914:39)

Em uma breve comparação, nota-se claramente as diferentes funções (materna e paterna) imaginadas pelo poeta: a mãe é aquela que nutre, que vela, que aconchega, que oferece a segurança do colo para o sono tranquilo, a que se preocupa com as necessidades físicas e emocionais básicas da criança; o pai é o que acorda o menino para a vida, para os novos horizontes, para as novas aventuras.

Segundo nos dizem Raposo e Vieira em seu artigo *Traditional Portuguese Lullabies: what do they sing about?*<sup>43</sup> (2012), as canções de ninar portuguesas versam, de maneira geral, sobre cinco temas: os de inspiração religiosa, os que expressam o amor maternal (é o caso desta canção), os que promovem uma continuação da tradição, os que induzem ao sono e os que evitam e protegem das ameaças ao sono.

### 3.7.5.2 Informações gerais

**Quadro 7. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Fá modal (há uma mistura de modos).
Compasso/Andamento	2/4, indicação de andamento: <i>Andante</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Linha de canto elaborada a partir das notas dos acordes da harmonia.
Harmonia	Ambiguidade entre tonalismo e modalismo. Muitos acordes de empréstimo.
Ritmo	Muito calcado nas colcheias, com variações de quiáteras para acomodar o texto. Frases construídas de modo a valorizar as 3 <sup>as</sup> e 7 <sup>as</sup> sílabas dos versos.
Acompanhamento	Bordões de Fá-Dó em cada 1º tempo de compasso (tesis), com colcheias no 2º tempo para promover o balanço do acalanto. Contracantos à melodia na voz superior.

Em 1922, Lorenzo Fernández casa-se com Irene Soto, como ele, descendente de espanhóis. Em 1925, compõe a *Canção do Berço* para a esposa, que estava grávida (a dedicatória diz “para Irene”). Em 8 de fevereiro de 1926 nasce Marina Lorenzo Fernandez.

A canção foi estreada em 9 de setembro de 1926 no *Instituto Nacional de Música*, tendo como intérpretes Amália Lorenzo Fernandez e Gabriel Dufriche (comentários sobre os intérpretes em *Samaritana* e *Ausência*, respectivamente).

A primeira grande evidência de que o compositor busca em suas raízes espanholas inspiração para musicar o texto de Antônio Correa D’Oliveira é o título: diferente do original da poesia (*Canção da Mãe*), *Canção do berço* é uma tradução literal do espanhol *Canción de cuna*.

<sup>43</sup> Canções de embalar tradicionais portuguesas: sobre o que elas cantam? (tradução minha)

Entre as curiosidades do texto, destaco o fato de retratar o ponto de vista da mãe, que fala das alegrias da maternidade, o que, como pudemos ver, é um dos focos temáticos das canções portuguesas.

Conforme afirma José Maria Neves (2008) sobre as primeiras obras de Lorenzo Fernández, estamos aqui diante de uma estrutura harmônica que apresenta complexidade, sonoridade e caráter impressionistas, uma vez que pede empréstimo a procedimentos modais e de superposição de acordes originais de outras culturas, em especial, a espanhola. Vide citação do autor na página 47.

A movimentação do piano segue o padrão de um acalanto, com baixo sobre as quintas Fá/ Dó em *ostinato*, dentro do qual a harmonia vai se alternando em acordes de tônica/ dominante e tônica/ subdominante. O uso de acordes de empréstimo cria uma dominante exótica e modal, que desfaz, por vezes, a noção clara de tonalismo (pode-se pensar em modo jônio), como se pode conferir no exemplo 22:

(A 300. fã-dô sempre *pp*)

**Exemplo 22. Canção do berço/comp. 1-9, piano.**

Quanto à linha vocal, ela está bem fundamentada na harmonia. Se por um lado as variações rítmicas (quiálteras dolentes que acomodam com mestria o texto, respeitando “os bons costumes” da prosódia) trazem um toque de maleabilidade, o acompanhamento é ritmicamente sólido, promovendo o embalo necessário para um sono seguro e ao mesmo tempo suavizado por um contracanto à melodia na mão direita. Vejamos o exemplo 23:

*p* *cresc.* *dim.*

Dor - me, fi - lho! Pu - des - se eu, Nun - ca mais a - dor - me -  
 ['dɔr - mi 'fi - lʊ pu - 'de - sje:ʊ 'nũŋ - ke ma:ɾi za - dor - me -

5 *rall.* *a tempo*

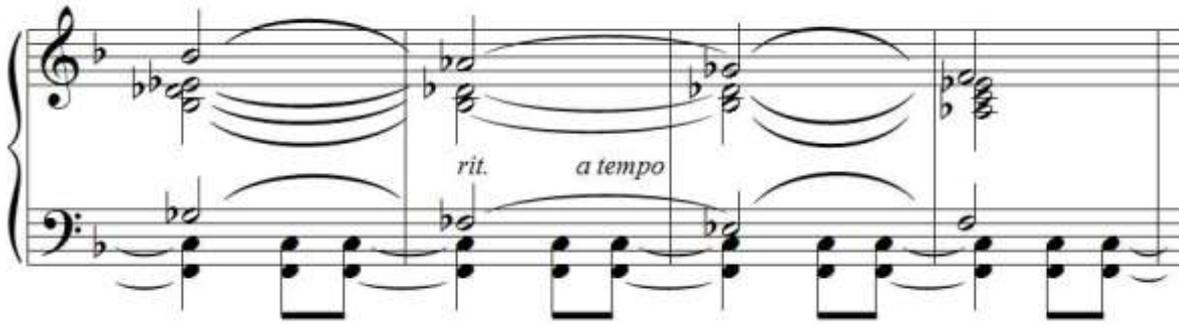
ci - a: Nem um se - gun - do per - di - a Des - te bem que Deus me deu.  
 'si - a nē - nũ si - 'gũn - du per - 'dʒi - e 'des - tʃi bẽŋ ki de:ʊz mi de:ʊ

5 *p* *cresc.* *rall.* *a tempo*

Exemplo 23. *Canção do berço*/comp. 9-17, canto e piano.

Sobre a palavra “neve”, a tônica é menor, evocando a imagem da brancura do leite. Antes do vocalise final, o último “dorme” é ascendente sobre o intervalo de Fá-Dó, a mesma quinta em *ostinato* que permeia toda a canção. Neste ponto pensamos que a harmonia vai para a subdominante, mas a tônica menor é instalada e começa a alternância com dominante e tônica maior na *coda*.

Mais um sinal da influência da *canción de cuna* (ao invés do brasileiro *acalanto* ou *cantiga de ninar*) é a citação disfarçada dos graus da cadência andaluza na voz superior, o que perfuma a canção com um aroma ibérico, conforme o exemplo 24:



Exemplo 24. *Canção do berço*/ comp. 45-48, piano.

### 3.7.5.3 Partitura

A editoração da *Canção do berço* foi feita a partir da *Edição Irmãos Vitale* (1957). Além desta, as editoras *Casa Bevilacqua* (1926) e *Mangione* publicaram a peça.

### 3.7.5.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

A canção é afeita preferencialmente à voz média feminina. Para encarnar com mais propriedade a personagem materna, um timbre aveludado e que transmita, ao mesmo tempo, segurança e carinho é a sonoridade que normalmente povoa o imaginário auditivo coletivo. Além das vogais e do próprio vocalise hipnotizante do final, deve-se explorar algumas consoantes vozeadas que se repetem ao longo da poesia, especialmente o [d] de “dorme”.

No piano, a regularidade e a busca de uma sonoridade sem arestas são requeridas.

### 3.7.6 Toada p'ra você Op. 56 (1928)

Mas, falei baixinho “Rosa...”  
 Fui buscar o meu violão  
 E suspiraste: “Romão...”  
 (Ribeiro Couto)

#### 3.7.6.1 Poesia

##### *RONDO P'RA VOCÊ*

*De você, Rosa, eu não queria  
 Receber somente esse abraço  
 Tão devagar que você me dá,  
 Nem gozar somente esse beijo  
 Tão molhado que você me dá...  
 Eu não queria só porque  
 Por tudo quanto você me fala  
 Já reparei que no seu peito  
 Soluça o coração bem feito  
 De você.*

*Pois então eu imaginei  
 Que junto com esse corpo magro  
 Moreninho que você me dá,  
 Com a boniteza a faceirice  
 A risada que você me dá  
 E me enrabicham como o que,  
 Bem que eu podia possuir também  
 O que mora atrás do seu rosto, Rosa,  
 O pensamento, a alma, o desgosto  
 De você*

(ANDRADE, 1927:33)

Fazer uma sinopse biográfica de Mário de Andrade é como descrever todo o conteúdo da Bíblia em cinco páginas. Tal como alguns gênios ou figuras de rara capacidade intelectual e bagagem cultural, o legado deixado por este paulistano, nascido a 9 de outubro de 1893 e falecido a 25 de fevereiro de 1945, parece incompatível com tão curto tempo de vida. Aliás, também foi assim com Lorenzo Fernández, que morreu às portas de completar 51 anos. Poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta, Mário Raul de Moraes Andrade foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira, figura central do movimento de vanguarda paulista. Envolvido em praticamente todas as disciplinas relacionadas ao Modernismo brasileiro, ele tornou-se o polímata nacional. Grande força motriz por trás da *Semana de Arte Moderna de 1922*, sua vasta obra literária inclui poesia, romances, ensaios musicológicos e

literários, entre outros, que até hoje servem de fonte inesgotável para estudos e investigações nas mais diversas áreas do conhecimento.

*Clã do Jabuti*, o livro de onde foi extraído o texto de *Toada p'ra você*, é uma transcrição em poesia das viagens etnográficas feitas por Mário de Andrade ao interior do Brasil, a fim de melhor conhecer o país através de suas tradições e manifestações culturais. Lançado em 1927 com edição limitada, retrata os cantares, danças e outros meios de tradição oral de nossa terra.

Estudiosa do *Clã do Jabuti*, Cristiane R. de Souza comenta que “no poema ‘Rondó pra você’, em que, por meio da reescritura da forma musical do rondó, a voz poética declara seu amor por Rosa, temos a sensualidade faceira” (SOUZA, 2006:78). Ela ainda alerta para a “preocupação do poeta em resgatar a musicalidade brasileira difundida pelo Brasil interiorano” (SOUZA, 2006:78), no momento em que canta as mulheres urbanas que transitam na cidade cosmopolita em ritmo de rondós, sambinhas, modas e acalantos. Sobre isto, Wolff também comenta:

O interesse de MA pelo aprofundamento das diferenças entre a língua falada no Brasil daquela falada em Portugal levou-o a pesquisar vocábulos indígenas e africanos como também a transpor para a escrita formas coloquiais. É compreensível que para o escritor paulista, a língua, tal como a música, devesse ser uma das expressões da nacionalidade. Mas para isso, seria preciso romper com a norma culta e reinventar a língua nacional, incorporando vocábulos de origem não europeia [...] (WOLFF, 2005:486)

### 3.7.6.2 Informações gerais

**Quadro 8. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Lá $\flat$ maior
Compasso/Andamento	2/4, indicação de andamento: <i>Dengoso</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Contorno suave, linha em graus conjuntos.
Harmonia	Diatônica, acordes simples, às vezes com acréscimo de 6ª para colorir e abrandar a concretude das funções harmônicas.
Ritmo	Sincopado, com “balanço” de toada, que sugere uma dança sensual.
Acompanhamento	Textura com arpejos e condução do baixo que remetem às articulações de um violão, com pequena célula melódica a cada finalização de frase. Certa malícia rítmica.

Através dos trechos de cartas enviadas a Mário de Andrade por Lorenzo Fernández (transcritos abaixo), é possível entender um pouco do processo de criação de *Toada p'ra você*, bem como as negociações entre o compositor e o poeta, até que a canção recebesse o seu nome definitivo.

Rio, 16 – XI – 927

Meu caro Mario,

a sua cartinha foi um refrigerio para quem, como eu, moureja nesta [sic] calor e nesta indiferente de vida [sic].

Foi uma pena ser tão curtinha; é bem verdade que se trata de qualidade e não de quantidade.

E quanta coisa boa nessas poucas palavras.

A única coisa que melancoliza é a sua dor no braço; fiquei sinceramente impressionado pois imagino quanto deve sofrer na labuta diária.

Estou arrependido de ter brincado com você a esse respeito, pensei que fosse coisa passageira.

Desejo é que a sua visita ao medico seja para você motivo de júbilo pelas boas notícias; para mim será, também, se se confirmarem os meus bons augúrios.

Mas tem muito suco, a sua carta.

Só aquela poesia!...

A gente sente que não é da Rosa, não, que ali “soluça o coração bem feito de você”

Sim, de você mesmo, e a prova é o régio presente que você me quer dar.

Ah! Se você soubesse como fiquei contente, contente e orgulhoso.[...]

Mas, voltando ao “Rondo pra Você”, aquilo está da pontinha como se diz na gíria, aqui, quando se quer significar uma coisa gostosa mesmo.

Essa poesia faz parte do “Clan do Jaboti”?

Estou ansioso por ler esse livro que, pelo que dizem amigos nossos, está uma maravilha de simplicidade, de ritmo e principalmente de brasilidade.

E eu creio.

Se me sobrar “engenho e arte”, musicarei o “Rondo pra Você” e talvez muita coisa do “Clan do Jaboti”. [...]

Meu abraço muito apertado do amigo velho e sincero sempre

Lorenzo Fernandez

Minha senhora muito se recomenda desejando o completo restabelecimento.

Rio, 31.12.927

Caro amigo Mario de Andrade

Recebi meu presente de Festas, um belo presente, o “Clan do Jaboti”.

Fiquei muito contente. É poesia da boa e da nossa.

Brasileira até a raiz dos cabelos; uma gostosura.

Não sei como agradecer o régio presente.

E ainda por cima (até parece castigo pra você) musicuei o “Rondo Pra Você”.

Senti uma música muito dengosa e brasileira.

Ficou lenta e muito repetida.

Não sei se você sentiu mais vivo, se errei sua interpretação, diga sem reservas.[...]

Minha Senhora e eu mandamos um apertado abraço e desejamos os maiores triunfos e felicidades neste novo ano da Graça de Deus de 1928.

Do amigo cada vez mais admirador,

Lorenzo Fernandez

Rio – 14 – 2 – 928

Caríssimo Mario

[...] Envio a Música de Você.

As pessoas a quem tenho mostrado têm achado uma gostosura. E você? Diga francamente.

Você não acha que ao invés do título Rondo pra Você ficaria melhor Cantiga pra Você, mais brasileiro, mesmo mais de acordo com a música? Responda urgentemente, pois quero imprimi-la o mais depressa possível.

Do amigo velho

Lorenzo Fernandez

Rio 3-5-928

Meu caro Mario

[...]A ilustre cantora patricia Sra Telles de Menezes, vai a S. Paulo, este mês, para dar um concerto de música Sul Americana; nesse concerto, como é natural, os brasileiros também figuram, e, como era em S. Paulo eu me lembrei de que ela bem podia cantar uma música de Lorenzo Fernández com poesia do grande Mario.

E assim foi, a Sr. [sic] Telles achou que cantar, em 1ª audição, uma música com poesia do Mario era pra ela uma grande honra: vai cantar a “Toada p’ra Você” (este é o verdadeiro nome e não Rondel, como diz o Schmidt Blagueur.

De forma que eu disse-lhe que escreveria a você para que você se interessa-se [sic] pelos ensaios etc...etc.

As modificações não existem, apenas cortei dois compassos, em duas vezes em que o acompanhamento repete a mesma coisa. [(A cantora Sra. Telles leva poderes para os cortes, conforme manuscrito autêntico)].

Estava eu muito satisfeito com a 1ª audição em S. Paulo, desse trabalho, mas, eis senão quando recebo a sua carta de 28-4-928, na qual você me diz que a Sra. Roseta Costa Pinto também vai cantar a “Toada p’ra Você”.

Agora meu amigo, descalce a bota como melhor puder; aliás, se for cantada duas vezes, ainda melhor.

O Sr. Giacompòl, que me visitou ontem, mostrou também desejos de que Mme. Respighi cantasse a Toada – 3 vezes, ainda melhor.[...]

Abraço quebra costela do amigo Lorenzo Fernandez

Considerada um verdadeiro símbolo do ideal nacionalista, a canção foi estreada em 28 de agosto de 1928, por Roseta Costa Pinto (soprano) e Souza Lima ao piano. A cantora, nascida no Rio de Janeiro em 1890, estudou no *Conservatório de Milão*, tendo antes sido aluna de Roxy King Shaw. Ficou conhecida por ter participado de primeiras audições de óperas de Carlos de Campos. Aperfeiçoou-se em Paris e cantou em turnês na Europa e Brasil, sendo aplaudida por suas interpretações cuidadosas e excelente dicção. João de Souza Lima (1898-1982) foi um compositor, pianista, professor e maestro brasileiro. Com formação singular, realizou seus estudos de piano e composição com Luigi Chiafarelli, Antonietta Rudge, Agostinho Cantù, além de ter estudado em Paris com Isidor Philipp e Marguerite Long. Grande amigo de Mário de Andrade, foi convidado por este a trabalhar no *Departamento de Cultura do Município de São Paulo* (sua cidade natal) a partir de 1935.

Segundo nos diz Vasco Mariz:

Chegamos finalmente à primeira canção de real importância na obra vocal de Lorenzo Fernández – a *Toada p’ra você*, de Mário de Andrade. Estamos perante uma das mais perfeitas realizações do *lied* nacional, tanto pela excelência representativa de brasilidade filtrada, quanto pela fusão ideal do texto com a música. O acompanhamento e a linha melódica unem-se num comentário felicíssimo, espontâneo, dos versos mulatos, cheios de dengue, do ‘papa do modernismo’. Aliás, essa obra-prima só chegou a concretizar-se graças à estreita amizade e apreciável comunhão de idéias dos dois artistas. A *Toada p’ra você*, dada a conhecer ao público no ano em que foi composta (1928), obteve sensacional sucesso artístico e popular, provocando mesmo o aparecimento de uma série de obras *vocelistas*, dentre

as quais ressaltamos *O doce nome de você*, de Mignone, e as miniaturas de Guarnieri, José Siqueira e Heckel Tavares. A *Toada p'ra você* foi instrumentada para orquestra de cordas, pois o acompanhamento é, na realidade, um contraponto a quatro vozes (MARIZ, 2002:86).

Marco na obra de Lorenzo Fernández, ela se situa bem no meio da produção vocal de câmara do compositor: antes, foram compostas 22 canções; depois, foram 23.

Embora de forma rondó simples, com uma textura pianística que lembra as articulações e condução de baixo de um violão, *Toada p'ra você* conquistou (talvez mesmo por sua simplicidade) grande sucesso de crítica e público, tendo esgotado sua publicação de mil exemplares em uma semana, segundo nos conta Eurico França (1950). A canção foi dedicada ao compositor Andino Abreu.

Em ritmo sensual e sincopado, cujo *ostinato*, além do padrão rítmico e repetição harmônica constante, está na finalização das frases, o poeta flerta com sua amada de maneira dengosa (como aliás indica o compositor). A coda frasal serve de introdução para a música e para cada estrofe que se reinicia, reafirmando especialmente os “vocês” das finais de estrofe, que desencadearão mais tarde a onda do *voceísmo* na canção brasileira. Vejamos o exemplo 25:

Exemplo 25. *Toada p'ra você*/comp.1-5, piano.

A canção está construída na forma ABA'B', como um rondó descrito no título original do poema. A cada término de frase, uma indicação de *arrastado* ou *retardando com paixão*, acentua o tom inebriado, voluptuoso e enamorado do cantor, descrevendo o flerte indolente do rapaz apaixonado por sua mulata de corpo moreno.

A harmonia é simples, diatônica, com suas funções tonais bem estabelecidas, colorida por uma 6ª no acorde de tônica, que tanto serve de elemento comum entre os acordes, como suaviza a angulosidade e dureza de uma tríade “pura”.

### 3.7.6.3 Partitura

*Toada p'ra você* foi publicada pelas editoras *Casa Bevilacqua, Ed. Mangione e Irmãos Vitale*. A editoração usou a primeira como base.

#### **3.7.6.4 Demandas interpretativas e pedagógicas**

A linha vocal, assim como a textura do piano, não é pretenciosa em termos técnicos. O estabelecimento de uma hipnose sensual é o que importa. Normalmente o que tenho presenciado, é certa relutância de alguns cantores em realizar os *arrastados* e *ritardandos* propostos por Lorenzo Fernández ao final de cada frase. Costumo tentar encorajá-los a fazê-lo, já que a indicação denota uma tentativa cada vez mais veemente (embora indolente) de conquista por parte do amante da morena.

Sobre a emissão vocal, esta deve ser a mais simples, sem afetações e com o caráter de “pé de ouvido” que o cantor consiga realizar. Palavras do texto podem e devem ser realçadas, como por exemplo, o *você* (afinal, não foi o que gerou o *voceísmo* na literatura a partir de então?). Consoantes que enfatizam o sentido da palavra também podem ser exploradas, como o [dʒ] e [v] de *devagar* e [m] e [ʎ] de *molhado*, por ex. Ao piano é lançado o desafio de tocar exatamente *col canto*.

### 3.7.7 Berceuse da onda que leva o pequenino náufrago (1928)

Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
 Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;  
 Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
 Meine Mutter hat manch gülden Gewand.<sup>4445</sup>  
 (Johann Wolfgang von Goethe)

#### 3.7.7.1 Poesia

*Vais ganhar um colar,  
 meu amor, um colar  
 de conchinhas do mar...  
 Mais branquinho que o luar,  
 vais ganhar um vestido  
 de espuma do mar...*

*Vais descer devagar,  
 vais comigo descer  
 para o fundo do mar...  
 Meu amor, meu amor...*

*Meu amor, vais brincar  
 com peixinhos e flores,  
 e estrelas-do-mar...*

*E lá dentro do mar,  
 meu amor, meu amor,  
 tu vais ver Iamanjar...  
 A mãe d'agua encantada  
 que é dona do mar!...*

Cecília Meireles<sup>46</sup>

Considerada uma das vozes líricas mais importantes da literatura brasileira, Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu a 7 de novembro de 1901, no Rio de Janeiro. Tendo logo ficado órfã, foi criada por sua avó açoriana, D. Jacinta Garcia Benevides. Aos nove anos, já começa a escrever poesia. Na *Escola Normal*, estudou línguas, literatura, música, folclore e teoria educacional. Publicou *Espectros*, seu primeiro livro de influência simbolista, aos 18

---

<sup>44</sup> Vem, caro menino, vem cá, vem comigo,  
 E juntos faremos mui lindos brinquedos  
 Risonhos e ledos.  
 Nas ribas eu tenho milhares de flores,  
 De todas as cores,  
 Iguais às dos prados.

Possui minha mãe mil vestidos dourados... (versão de Geir Campos)

<sup>45</sup> Texto usado por Schubert na canção *Erkönig* (O Rei dos Elfos)

<sup>46</sup> Poesia extraída do site Canções Brasileiras: Obras para canto e piano, disponível em <<https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>>, acesso em 25/06/2012.

anos (1919). Pela mescla de técnicas de diferentes escolas literárias, sua poesia é considerada atemporal. Em 1922, casou-se com o artista plástico Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas. Vítima de depressão, Fernando se suicidou em 1935. Em 1940, Cecília voltou a se casar, desta vez com o professor e engenheiro agrônomo Heitor Vinícius da Silveira Grilo, falecido em 1972. Atuou como jornalista, publicando diariamente na área da educação. Em 1934, fundou a primeira biblioteca infantil do Brasil. Sua poesia é impregnada de musicalidade, explorando versos regulares, combinação de métrica variada, verso livre, aliteração, assonância e rima. Em 1939, ganhou o *Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras*, com seu livro *Viagem*.

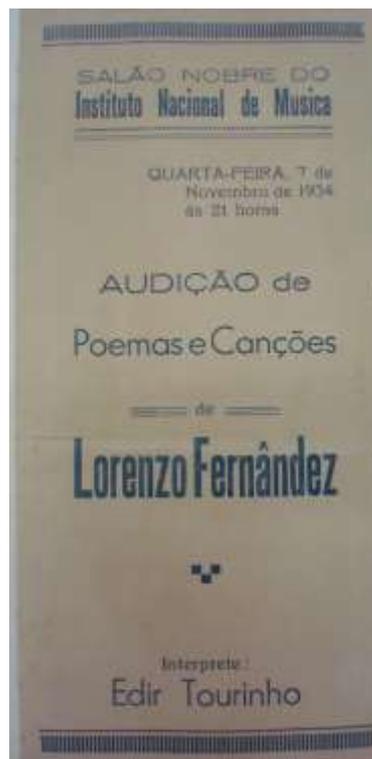
Não se tem notícias da publicação de *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago*, nem mesmo se sabe se o título original da poesia era este, sendo uma incógnita a maneira pela qual Lorenzo Fernández chegou ao texto.

### 3.7.7.2 Informações gerais

**Quadro 9. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Centro tonal em Si $\flat$ .
Compasso/Andamento	Polirritmia, onde o piano se encontra em 2/4 e a linha do canto, em 6/8. Indicação de andamento: <i>Lento e ondulante</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Sinuosa, sobre a escala pentatônica e sempre anacrústica.
Harmonia	Acordes construídos por superposição de 4 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup> .
Ritmo	Ondulante, padrões que imitam o movimento das águas do mar.
Acompanhamento	Textura pianística que faz alusão a vários níveis de profundidade do mar, de acordo com o texto declamado. <i>Ostinato</i> no bordão em Si $\flat$ nas seções A. Outras formas de <i>ostinato</i> presentes no padrão rítmico do acompanhamento.

No dia 7 de novembro de 1934, um memorável concerto realizado no *Instituto Nacional de Música* trouxe ao conhecimento da plateia carioca nove das mais importantes canções de Lorenzo Fernández. Dividindo o palco com a soprano Edir Tourinho, ele fez a estreia de *Berceuse da Onda*, *Serenata*, *Noturno*, *Noite de Junho*, *O horizonte vazio*, *Canção ao luar*, *Meu pensamento*, *Canção do mar* e *Essa negra Fulô*.



**Figura 8. Programa da Audição de Poemas e Canções, 7/11/1934, acervo da família do compositor.**

Sobre a intérprete, falamos aqui da cantora predileta do compositor (informação dada por D. Marina Lorenzo Fernández Silva), amplamente elogiada e merecedora das mais honrosas loas de jornalistas e músicos da importância de Pietro Mascagni, Tulio Serafin, Luis Masson, Gabriela Bezanson, Carlos Estrada, Itiberê da Cunha e Mário de Andrade, do qual transcrevo um trecho da crítica:

...tanto as canções como a "Canção do poço" foram deliciosamente cantadas pela sra. Edir Tourinho. Esta cantora, que só agora nos aparece, tem uma voz deliciosa de timbre, pouco extensa talvez, mas bem trabalhada, rica de sonoridade, generosa, a que a artista valoriza ainda mais com excelente dicção brasileira (ANDRADE, 1993:128).

Edyr de Fabris (nome de solteira) iniciou sua carreira artística em 1933 no Rio de Janeiro. Cantou em São Paulo na *Sociedade Cultura Artística* sob a regência de Lorenzo Fernández, além de se apresentar em Curitiba, Belo Horizonte, Vitória, Recife, Porto Alegre e Pelotas. Tendo estudado com o famoso professor de canto Murillo de Carvalho, aperfeiçoou-se na Itália, realizando recitais em Roma, Milão e na Holanda. Esteve em Buenos Aires e Montevideo em 1944 e 1945, onde cantou muitas vezes sob a regência do maestro uruguaio Carlos Estrada. O fato de ter se casado duas vezes dificultou a pesquisa sobre a cantora, uma vez que vários programas de concerto apresentam a cantora com três diferentes nomes e

grafias: Edyr de Fabris, Edir Tourinho e Edir Austregésilo. Não se tem notícia sobre as datas de nascimento e morte da soprano, nem mesmo se ela teve filhos.



**Figura 9. Edyr de Fabris. Foto do acervo do Arquivo Nacional.**

Vários mitos e lendas de diferentes tradições culturais retratam a morte sedutora, que encanta seus escolhidos de maneira doce e amável. Como exemplo, podemos citar, na Alemanha, a morte chamando a criança suavemente para seus braços em *Der Tod und das Mädchen* e *Erlkönig* (Schubert).

Normalmente representada por uma sereia ou ninfa, que carrega docemente a vítima, quase sem esforço, para o seu ambiente aquático, desde imemoráveis eras e em vários recantos do planeta, a água está intimamente ligada à figura feminina: *Loreley* inebria os barqueiros com voz maviosa, penteando sua farta cabeleira dourada (como conhecemos nas canções de Silcher e Liszt). O ondulante e embalador ambiente das águas tem sido o mais eleito por poetas e compositores para abrigar um sem número de lendas e arquétipos que enredam e assustam o inconsciente coletivo. Como nos relata Emerli Schlögl,

São elementos que nos remetem à maternidade das águas em sua outra face, a da morte. [...] E o canto realizado por uma voz feminina aguda (soprano), ou ainda média (mezzosoprano) gera imagens de ondas, embalas, maternidade, tudo isto na criação de uma morte, antes de tudo, estética e amorosa. [...] Há também na música brasileira, elementos que tratam dos seres encantados femininos, vinculados ao elemento água, como por exemplo, encontramos de Manuel Bandeira a poesia intitulada *Dona Janaína* e que foi musicada por Francisco Mignone. (SCHLÖGL, 2013:82)

Em *Berceuse da Onda*, a intenção da sereia se define já no subtítulo da canção: *que leva o pequenino naufrago*. Através de sussurros e vocalises insinuantes e curvilíneos, ela atrai a criança para as profundezas do mar através de promessas de presentes diversos: um colar de conchinhas, um vestido de espuma, brincadeiras com peixinhos, flores e estrelas do mar, e o maior dos regalos: estar na presença de Iamanjar (variação de Iemanjá, escrita desta forma para criar aliteração no poema), a dona do mar! Qual sacrifício ofertado à divindade, a criança agora será o presente.

Em *Berceuse da Onda*, a ambiguidade da sereia/morte é representada de várias formas: na polirritmia e polimetria, em que a parte do piano é escrita em 6/8 e a linha do canto em 2/4; nos ambientes marítimos, que se alternam entre superfície – marolas suaves, que vão e vem, molhando os pezinhos da criança e, junto com a doce sereia, convidam ao mergulho –, e a profundidade, onde a morte sombria e incisiva retira a máscara da ninfa, nos deixando entrever suas reais intenções; no uso da escala pentatônica, que não nos permite ancorar a audição em um centro tonal específico. Sobre este último aspecto, Mônica de Pádua diz:

A mobilidade circular do mar, já sugerida na sonoridade do poema de Cecília Meireles, se revela primeiramente na utilização das escalas pentatônicas, pois é característica própria dessas escalas a circularidade, ou seja, qualquer uma de suas notas é uma tônica em potencial, daí o fato de gerarem melodias ambíguas. As escalas pentatônicas são encontradas em manifestações musicais de culturas antigas, em músicas folclóricas, em cantos infantis, nas culturas orientais, e foram particularmente utilizadas pelos compositores impressionistas (PEDROSA de PÁDUA, 2009:153)

Mais uma característica retrata a ambiguidade mencionada: o caráter híbrido de uma canção cujo texto vai buscar inspiração em tradições religiosas ligadas à cultura africana, ganha vestimentas musicais de influência europeia. Sobre isso, Pádua também comenta:

Vários procedimentos musicais sugerem analogias com os procedimentos impressionistas na pintura: padrões estruturais desvencilhados das tradicionais formas clássicas da música tonal, diluição da linha melódica, tonalidade diluída pela ausência de terças, paralelismo de quartas e quintas, presença de acordes sem função tonal com ênfase dada ao colorido harmônico e uso de escalas de tons inteiros eliminando centros tonais...(PEDROSA de PÁDUA, 2009:34)

Podemos dividir a canção em seis partes, sendo as três últimas, repetições variadas das primeiras. Temos então: A-B-A1-A'-B'-A1', como, aliás, foi proposto por Pádua (2009). Cada seção A apresenta os convites sedutores e ofertas de presentes da sereia, desenvolvidos sobre a atmosfera delicada das ondinhas da orla marítima. Observemos o exemplo 26:

**Lento e ondulante**

Vais ga - nhar um co - lar, meu a -  
 [va:iz gũ - 'pa\_rũ ko - 'lar me:u a -

mor, um co - lar de con - chi - nhas do mar...  
 'mor ũ ko - 'lar dʒi kōŋ - 'ʃi jez du mar

*Ped. idem*

**Exemplo 26. Berceuse da onda/comp. 1-7, canto e piano.**

Em B, a fala sussurrante e doce dá lugar a palavras de comando, em que a linha vocal se torna mais grave, tortuosa, acidentada; com a textura do piano mais densa, conduzindo o mergulho mais profundo, como vemos no exemplo 27:

Vais des - cer de - va - gar, vais co - mi - go des -  
 va:iz de - 'ser d'3i - va - 'gar va:is ko - 'mi - gu de -

*p e misterioso*

*smorzando*

cer, pa - ra o fun - do do mar... Meu a - mor, meu a - mor...  
 'ser 'pa - re 'fün - du du mar me:u a - 'mor me:u a - 'mor

*misterioso* *smorzando*

Exemplo 27. *Berceuse da onda*/comp. 15-21, canto e piano.

Como que percebendo ter assustado a criança, a morte entoa, em A1, seu canto de sereia que ninará e acalmará o pequeno náufrago. Vejamos o exemplo 28:

The image shows a musical score for 'Berceuse da onda' (Example 28). It is written in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems, each containing three measures. The top system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line has two phrases, each starting with 'Ah!' and 'a:'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melody of eighth notes and a left hand with a triplet of eighth notes. The second system continues the same pattern, with the vocal line having a long note in the second measure and the piano accompaniment continuing with the triplet pattern.

Exemplo 28. *Berceuse da onda*/comp. 22-27, canto e piano.

Retornando ao clima envolvente, novas ofertas atraentes são feitas ao menino (A’); na seção B’, a ninfa carrega a criança para um plano mais profundo, onde ela poderá vislumbrar Iamanjar, a dona do mar, a maior dádiva que o pequeno poderia receber! Novamente, e talvez para levar a criança à inconsciência passiva do sono profundo, a sereia entoia seu canto derradeiro e vitorioso.

### 3.7.7.3 Partitura

A editoração de *Berceuse da onda* usou como base a partitura editada pela *Ricordi Brasileira* (1930).

### 3.7.7.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

Esta é, com certeza, umas das canções mais difíceis de Lorenzo Fernández. Exige do cantor a capacidade de alternar densidade e rarefação, caráter cristalino e sombrio no som, delicadeza e rascância, e habilidade em “virar a chave” com rapidez e eficiência, sem que as mudanças

propostas pela música pareçam caricatas, integrando as seções e mantendo a unidade da cena descrita. Nisso, podemos perceber um resquício do citado Lied *Erlkönig*, de Schubert, em que este tipo de virtuosismo tem que ser aplicado para retratar as diferentes personagens do poema. Ainda que na canção de Fernandez não haja uma mudança explícita de personagens, a alternância de recursos de sedução, ameaça e consolo requer o mesmo tipo de versatilidade vocal. A vocalização da melodia deve conservar a qualidade declamatória do texto; mesmo nos cantos da sereia, o público deve perceber a verdadeira face da morte, como se houvesse uma letra oculta que revelasse as segundas intenções da ninfa. Algumas indicações do compositor propõem os momentos em que a personagem deixa escapar suas ameaças, como por exemplo, a dinâmica em forte no compasso 56. Não é, portanto, uma coincidência que a canção tenha sido dedicada à soprano dramática Antonietta de Souza, cantora brasileira de renome, principalmente na década de 1920. Ao que parece, este também era o perfil vocal da intérprete estreada, Edir Tourinho, como poderemos ver mais adiante, nos comentários sobre *Essa negra Fulô*.

Da mesma forma, o pianista tem um grande desafio de sonoridade, de estabelecimento do cenário para o cantor, de leveza e, ao mesmo tempo, imponência, ao construir o caminho que leva a criança à presença de Iamanjar.

### 3.7.8 Serenata (1930)

Esta vida é um punhal com dois gumes fatais:  
 não amar é sofrer; amar é sofrer mais!  
 (Menotti del Picchia)

#### 3.7.8.1 Poesia

##### A SERENATA

[– Canta, Juca Mulato...

Ele pega na viola;  
 o seu dedo nervoso os machetes<sup>47</sup> esfrola.  
 Solta um gemido triste o aço teso vibrado,  
 como o grito de dor de um peito esfaqueado.  
 É tão suave a canção, tão dolente e tão languê,  
 que cada nota lembra uma gota de sangue,  
 a fluir e a pingar dos lábios de uma chaga.  
 É noite. A brisa sopra uma carícia vaga.

A turba atenta espera. O terreiro tem brilhos  
 quando, de chapa, a lua esplende nos ladrilhos,  
 e, sentindo a paixão estuar-lhe<sup>48</sup> na garganta,  
 Juca Mulato canta:]

*Veio coleante<sup>49</sup> essa mágoa  
 Arrastas triste e submisso  
 Também choro veio d'água  
 Sem que ninguém dê por isso*

*Saltas nos seixos de chofre<sup>50</sup>  
 Choras. No mundo indemente  
 Só não chora quem não sofre  
 Só não sofre quem não sente*

*Procuras dentre os abrolhos<sup>51</sup>  
 Ver o céu que astros povoaram  
 Eu também procuro uns olhos  
 Que nunca me procuraram*

*Os céus não vêm tuas mágoas  
 Nem estas ele advinha  
 Veio d'água, veio d'água  
 Tua sorte é igual a minha*

---

<sup>47</sup> cavaquinhos

<sup>48</sup> aquecer-lhe, agitar-lhe.

<sup>49</sup> serpenteante

<sup>50</sup> subitamente

<sup>51</sup> dificuldades, problemas

*Ora em bolhas vãs tu medras<sup>52</sup>  
 Eu em sonhos bem mesquinhos  
 Teu leito é cheio de pedras  
 Minh'alma é cheia de espinhos*

*Se uma rama se desfolha  
 Sobre o teu dorso e resvala  
 Corres doido atrás da folha  
 Sem poder nunca alcançá-la*

*Às vezes também risonho  
 Um sonho minh'alma junca<sup>53</sup>  
 Corro doido atrás do sonho  
 Sem poder tocá-lo nunca*

*Ventura doida corrida  
 De uma folha sobre um veio  
 Folha esperança perdida  
 De um bem que nunca me veio*

*Assim vou sangrando mágoa  
 E doido para onde for  
 Veio d'água, veio d'água  
 Corro atrás da minha dor.*

(PICCHIA, 1947:25)

Filho de imigrantes italianos, o paulistano Paulo Menotti del Picchia nasceu a 20 de março de 1892. Aos cinco anos de idade, mudou-se com a família para Itapira (interior de São Paulo), onde cursou a escola primária. Fez seus estudos ginasiais em Pouso Alegre (MG). Concluiu o Bacharelado de Direito em 1913, pela *Faculdade do Largo de São Francisco*. Nesse mesmo ano, publica seu primeiro livro de poesias, *Poemas do Vício e da Virtude*. Em Itapira, trabalhou como agricultor e advogado militar. Lá criou o jornal político *O Grito* e escreveu os poemas *Moisés* e *Juca Mulato*, ambos datados de 1917. Deste último foram extraídos os versos para a canção *Serenata*. Colaborou com vários jornais, entre os quais destacam-se *Correio Paulistano*, *Jornal do Comércio* e *Diário da Noite*. Tendo participado da *Revolução de 1932*, escreveu um livro chamado *A Revolução paulista*. Com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros artistas, participou da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo um dos mais ferrenhos militantes da estética modernista. Em 1943, foi eleito para a cadeira 28 da *Academia Brasileira de Letras*, tendo *Juca Mulato* (1917) e *Salomé* (1940) sido consideradas suas principais obras. Em 1960, recebeu o *Prêmio Jabuti*. Sua poesia vincula-se

---

<sup>52</sup> cresces

<sup>53</sup> Cobre, enche

à primeira geração do Modernismo. Menotti del Picchia faleceu em São Paulo, a 23 de agosto de 1988.

*Juca Mulato* fez de Menotti del Picchia um escritor de renome nacional. O caboclo *Juca* trabalha em uma fazenda e sente uma “cisma”, um sentimento de inadequação racial, que se agrava desde o dia em que flagra a filha da patroa o contemplando. A personagem faz parte do rol de tipos populares rurais criados por artistas e escritores a partir do final do século XIX, inserindo-se em um movimento denominado primitivismo. Desta corrente fazem parte obras tais como *O Guarani* de José de Alencar, *Urupês* de Monteiro Lobato (com a personagem de *Jeca Tatu*) e *Jubiabá* de Jorge Amado, entre outras.

Para que possa ser melhor compreendida no seu contexto, transcrevi toda a poesia da *Serenata*. O trecho que não foi usado na canção, no entanto, está diferenciado entre colchetes.

### 3.7.8.2 Informações gerais

**Quadro 10. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Fá # menor
Compasso	2/4, sem indicação de andamento
Extensão vocal	
Melodia	Linha em graus conjuntos, bastante consoante com a harmonia. Frases que apresentam membros antecedentes e consequentes.
Harmonia	Diatônica, seção A na região da tônica, seção B na relativa maior.
Ritmo	Padrão em <i>ostinato</i> , que convém à simulação de um violão.
Acompanhamento	Imitação de violão. Na seção A, bordões com acordes ritmados; na seção B, acordes nas duas mãos dão mais alegria à tonalidade maior.

Tendo sido estreada por Edir Tourinho (vide *Berceuse da onda*) e o próprio Lorenzo Fernández ao piano no importante concerto ocorrido em 7 de novembro de 1934 – ele acabara de completar 37 anos –, a *Serenata* é mais uma constatação da influência nacionalista que invadia a inspiração do compositor nesta fase.

Vasco Mariz comenta que:

*A Serenata* (1930), também inédita, é das mais sedutoras peças vocais de Lorenzo Fernández. Escrita para voz de barítono, pode ser comparada com vantagem à sua própria *Serenata de Malazarte*, e pela linha eufórica, sadia e brilhante, rivaliza com a *Serenata de Don Giovanni*, de Mozart. (MARIZ, 2002:88)

No entanto, desta afirmação permito-me discordar respeitosamente. Várias são as justificativas que nos levam a crer que a atmosfera da canção seja exatamente oposta à que o

musicólogo acredita: a falta de indicação de andamento, que deixa o intérprete mais livre para adequar sua declamação à complexidade do poema que oferece riqueza de humores; quantidade de texto a ser proferido, o que não permite que o cantor escolha um andamento muito rápido; evidente conhecimento do compositor das teorias e doutrinas ligadas aos afetos, fazendo com que ele escolhesse cuidadosamente as tonalidades e suas canções. No caso, segundo o grande teórico Johann Matheson, a tonalidade de Fá # menor “tem em si uma característica de **abandono, solidão e misantropia**”. (JANK, 1998:5, grifos da tradutora). Todos estes procedimentos reafirmam o domínio técnico do compositor, tão elogiado por Mário de Andrade, como vemos a seguir:

Lourenço Fernández, muito embora usando as conquistas da técnica musical de nosso tempo, se compraz em adaptá-las com segurança, onde elas sejam duma lógica imprescindível, como que indispensáveis. Daí eu ter falado que ele joga no certo. Se é verdade que num ou noutro passo ele brinca, muito hábil, resolvendo problemas árduos, por exemplo, de função de tonalidades diversas: ele o faz tão habilmente, com tanta firmeza, que isso passa despercebido. Assim, suas obras se apresentam sempre dentro duma extrema garantia de técnica, desprezando o imprevisto. Mas talvez isto ainda seja uma espécie de sabedoria, porque os imprevistos depois de pouco uso se tornam tão pouco imprevistos... (ANDRADE, 1993:128)

A canção segue o modelo A-B-A'-B'-Coda. Para cada seção, duas estrofes são musicadas, sendo que a coda começa instrumental e finaliza com o canto.

Na linha do canto nota-se claramente um desenho que sugere gestos de antecedência e consequência – o mesmo motivo melódico é repetido uma 3ª abaixo no membro consequente –, corroborados pela harmonia, como constatamos no exemplo 29:

Vei - o co - le an - te es - sa má - goa ar - ras - tas tris - te e sub - mis - so  
 ['ve - ju ko - 'ljɐr-'tʃɛ - sv 'ma - gwe a - 'xas - tes 'tris - t sub - 'mi - su

O - ra em - bo - lhas vãs tu me - dras eu em so - nhos bem mes - qui - nhos  
 'o - rɐ \_bo - λvz vɛs tu 'me - drɐs e:u ɛŋ 'sõ - jus bɛŋ mes - ki - jus

tam - bém cho - ro vei - o d'á - gua sem que nin - guém dê por is - so  
 tɛm - bɛŋ 'fo - ru 've - ju 'da - gwe sɛŋ ki nĩŋ - 'gɛŋ dɛ pu - 'ri - su

teu lei - to é chei - o de pe - dras mi - nh'al - ma é chei - a de es - pi - nhos  
 tɛ:u 'lɛi - twe 'ʃe - ju dʒɪ 'pe - drɐs 'mĩ - 'ŋa:u - me 'ʃe - jɐ dʒjɛs - 'pĩ - jus

Exemplo 29. *Serenata*/ comp. 5-12, canto e piano.

O exemplo 30 nos mostra que a textura do piano é imitativa de um violão, sendo que seu padrão de bordões com acordes em A é modificado na seção B:

*mais movido*

Exemplo 12. *Serenata*/comp. 21-24, piano.

Dentre os materiais musicais compartilhados por Lorenzo Fernández em suas obras, percebemos aqui uma citação modificada do acompanhamento do piano na seção B de *Serenata* em seu *Cateretê* para piano solo (2ª *Suíte Brasileira*, 1937/38).

The image shows a musical score for piano solo. At the top, it is marked "Allº Vivo" with a tempo indication of a quarter note equal to 96. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The piano part starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes performance instructions: *cresc.* (crescendo), *sempre* (always), and *poco a poco* (little by little). The score is marked "(Sem Pedal)" (without pedal). The vocal line, labeled "Cateretê", consists of three measures of a simple melody with the lyrics "chor chor chor".

Figura 10. *Cateretê*/comp.1-3, piano solo

### 3.7.8.3 Partitura

A editoração da partitura foi feita a partir da única edição existente da *Irmãos Vitale*.

### 3.7.8.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

Composta em uma região bastante confortável para todas as vozes, o cantor encontra em *Serenata* uma boa oportunidade para desenvolver a sua imaginação de recitante. Aliás, o sucesso desta canção depende inteiramente da declamação, incluindo a ambiência que o pianista promoverá para o cantor. Não obstante e já nos compassos introdutórios, a insinuação das perguntas e respostas das frases contidas em cada seção devem ser sublinhadas. Algumas palavras como “chora” e “só não sofre quem não sente” podem ter suas consoantes iniciais levemente enfatizadas, assim como os intervalos descendentes de 5ª justa, que carregam a tristeza de *Juca*. Vale observar que essa obra é enganadora: sua melodia fluente, que “entra” facilmente no ouvido, esconde um ritmo traiçoeiro, que não deve ser deformado.

### 3.7.9 Noturno (1934)

Sonhei...Não, me lembro...A claridade  
Do dia desmanchou a suave teia  
Que a memória rebusca com saudade,  
Que se desvaneceu na imensidade  
Como os passos de alguém morrem na areia...  
(Eduardo Tourinho)

#### 3.7.9.1 Poesia

##### NOTURNO

*Faz luar e faz frio. A noite espalma  
As longas asas plácidas de calma...  
Neblina...fluido...luz...matéria e alma...*

*Pela quietude azul da noite morta,  
Tortura-me o agro engano atroz e absurdo  
De julgar teu o tardo passo surdo  
De alguém que passa pela minha porta...*

*A luz escorre diáfana... É a teia  
Clara, glacial, sutil da lua-cheia  
Desfiando e fiando sombras sobre a areia...*

[E nas caladas da alta noite morta  
Vem a tua saudade de sereia  
Cantar endechas<sup>54</sup> junto a minha porta,  
Como salmos de chuva sobre a areia...]

*Que imensa solidão na noite morta.  
E que saudade imensa me rodeia!*

(TOURINHO, 1927:31)

Poucas informações sabe-se sobre a vida do poeta, cronista, jornalista, ensaísta e tradutor Eduardo Tourinho, nascido a 15 de fevereiro de 1896, em Salvador e falecido a 24 de novembro de 1968 no Rio de Janeiro, além destas encontradas no verbete da *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Muitas críticas favoráveis e elogios ao seu trabalho podem ser encontrados em periódicos vários, em uma rápida busca na *Hemeroteca da Biblioteca*

---

<sup>54</sup> Canção melancólica

Nacional.

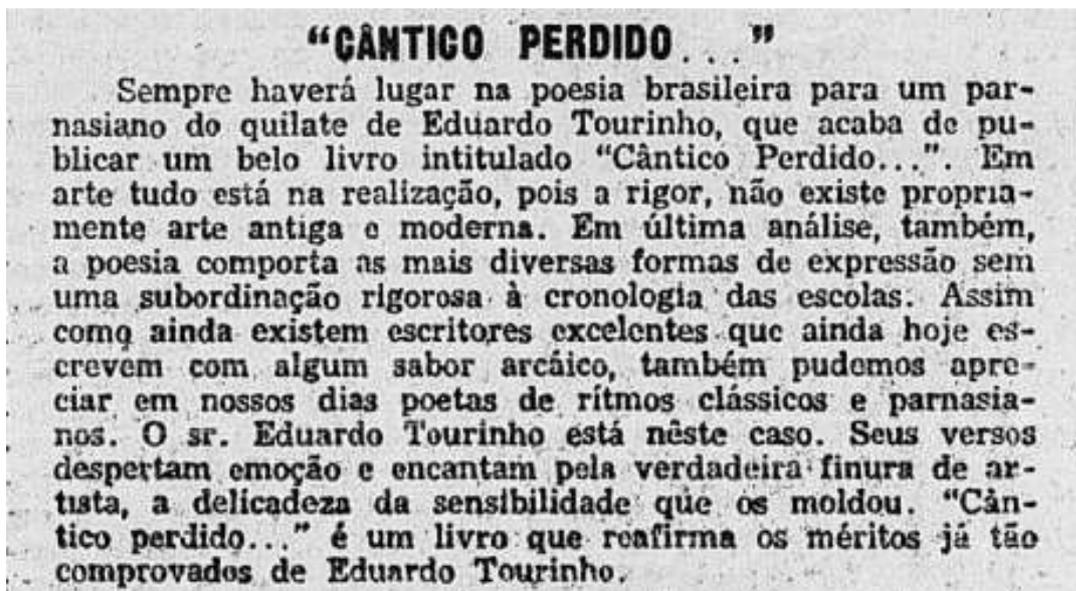


Figura 11. Suplemento do jornal *A Manhã*, de 8 de setembro de 1946.

No entanto, a boa poesia fala por si só, como é o caso do *Noturno*. Feliz escolha de Lorenzo Fernández – embora pareça ser uma deferência à esposa cantora do poeta — o texto oferece um leque de oportunidades líricas para um belo casamento artístico da música com a poesia. Acima, o poema transcrito mostra que a quarta estrofe foi omitida na música (estrofe omitida entre colchetes). Ao ler este poema em voz alta, pode-se perceber que mesmo sem estar musicado ele já carrega em si ritmo e até mesmo melodia. O poeta usa as assonâncias das sílabas, e brinca com palavras que não rimam, propriamente, mas tem letras em comum que as tornam auralmente irmanadas: porta, morta, surdo, tardo; glacial, sutil, azul.

## 3.7.9.2 Informações gerais

Quadro 11. Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Fá # menor
Compasso	4/4, indicação de andamento: <i>Calmo</i> . Alternâncias de compasso, principalmente na seção que inicia em modo maior.
Extensão vocal	
Melodia	Linha angulosa, com muitos saltos ascendentes e descendentes que refletem a intensidade do texto.
Harmonia	Instável, na maior parte do tempo na região da dominante, com o uso de acordes coloridos por intervalos que suscitam dúvidas quanto à sua função no contexto.
Ritmo	Os acordes em contratempo transmitem ansiedade.
Acompanhamento	Melodia que comenta a linha do canto com contorno dramático, acompanhada por baixos em oitava na região grave do teclado e acordes em contratempo, que por vezes atravessam o compasso.

Estreada em 07/11/1934 por Edir Tourinho e o autor ao piano, *Noturno* foi composto sobre a poesia do então marido da cantora, Eduardo Tourinho (informações sobre ela em *Berceuse da onda*). A canção não possui dedicatória.

Embora não exista nenhum registro formal, a música parece ter sido obviamente inspirada pelo *Noturno Op. 33* para piano solo do grande amigo e incentivador de Lorenzo Fernández, Alberto Nepomuceno, como podemos constatar logo em seus primeiros compassos, exibidos na figura 12 e no exemplo 31:

# NOCTURNE

Prezzo 2,500

ALBERTO NEPOMUCENO.

Molto lento.

PIANO.

*pp*

*semplice*

*cresc.*

*f*

*pp*

*mf*

*p*

*pp*

*cresc.*

The musical score consists of four systems of piano music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The tempo is 'Molto lento.' The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a 'semplice' marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system includes mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) dynamics. The fourth system returns to piano (*pp*) and includes another crescendo (*cresc.*). The score is heavily chordal with some melodic fragments in the upper voice.

Figura 12. Alberto Nepomuceno: *Noturno Op. 33/comp. 1-14*, Edição Casa Arthur Napoleão.

**Calmo** *p*

Faz lu - ar e faz fri - o.  
[faz lu - 'a - ri fas fri - u

A noi-te es-pal-ma as lon-gas a-sas plá - ci-das.  
a 'no:it'jes'pa:umaz'lõn'ge 'za-zes 'pla - si-das

**Exemplo 31. Noturno/comp. 1-7, canto e piano.**

Podemos observar que a harmonia e mesmo a melodia do piano da canção é inspirada na obra para piano solo de Nepomuceno. Não é à toa, portanto, que os títulos sejam os mesmos, a despeito da poesia de Eduardo Tourinho também se intitular Noturno. Esta espécie de “citação” foi muito exitosa em seu objetivo. Note-se que na peça de Nepomuceno há uma repetição dos dois primeiros compassos de cada melodia, em alturas diferentes, mas dentro da mesma harmonia criada por acordes de caráter suspensivo e misterioso. O mesmo acontece no início da canção de Lorenzo Fernández, em que a introdução de cada elemento que descreve a paisagem noturna se dá com o mesmo gesto vocal. A citação velada não para por aí: a resposta do contracanto do piano também é dada em alturas cada vez mais agudas, e de contorno bem semelhante ao da melodia do mestre cearense, uma verdadeira homenagem póstuma.

Mais uma vez constatamos aqui o fascínio de Lorenzo Fernández pelo tema sombrio, sua relação com a penumbra e mesmo com a morte representada pela noite. No caso desta

canção, podemos observar duas ambiências diferentes, que como nos versos, descrevem os dois estados de espírito do poeta. Na verdade, a impressão que se tem, é que a terceira estrofe da poesia é uma espécie de desvio de pensamento, em que ele escapa da angústia sombria para observar o que acontece à sua volta, um breve respiro em sua ansiedade, muito bem descrito pelo compositor, que musica o início do trecho em modo maior, criando um fecho de luz na escuridão, como mostra o exemplo 32:

**Un poco più animato** *cresc. e animando*

A luz es - coe - re diá - fa - na - é a - tei - a cla - ra - gla -  
a lu - zis - 'kɔ - xi 'dʒja - fa - ne e a 'te:r - e 'kla - re gla -

*pp* *p cresc. e animando* *poco a poco*

*poco a poco*

cial su - til da lu - a - chei - a des - fi - an - doe fi -  
'sjaro su - 'fjro da 'lu - v 'fe - ju des - fi - 'm - dwi fi -

an - do som - bras so - breaa - rei - a  
'm - do sôm - bres 'so - brj - 're:r - v

Exemplo 32. *Noturno/comp.23-32*, canto e piano.

Sendo assim, torna-se difícil imaginar que a música tenha seções diferentes, pois se percebe apenas um único bloco de emoção sombria e aflita, em que um momento de alívio traz um pouco de paz ao coração. Pelo menos três elementos descrevem contundentemente este devaneio: a variação de compasso, que desestabiliza a pulsação constante que vinha acontecendo; a mudança para modo maior, mas imediatamente alternando acordes menores e maiores, ilustrando um quase surto da personagem, em sua bipolaridade; a mudança na textura do piano, que apresenta um padrão rítmico na mão direita, que remete a impulsos cada vez mais agudos e incisivos, tanto como resultado da obsessão crescente do poeta, quanto como preparação para o ponto culminante de sua catarse e da canção. A partir daí, ouve-se uma gradual retomada da regularidade, da tonalidade e do triste equilíbrio do declamador, ao constatar sua saudade.

Segundo Vasco Mariz,

Noturno (1934), versos de Eduardo Tourinho, é por muitos considerado a melhor realização lírica de Lorenzo Fernández. Na verdade, essa peça essencialmente dramática, mesmo pungente, transmite intensa emoção brasileira com o aproveitamento dos efeitos canoros do músico popular, pelo uso da sétima abaixada, do glissando de notas e sétimas, enfim de reminiscências da serenata distante (MARIZ, 2002:88).

Com efeito, o uso da pintura de palavras é abundante pelo compositor. Palavras que denotam frieza (“faz frio”), tranquilidade (“que calma”) e rarefação (“alma”) são musicalmente descritas em movimentos descendentes, com *glissandos*, que transmitem sensação de desmonte, ao passo que ansiedade e angústia são representadas por saltos ascendentes, muitas vezes de intervalos difíceis de execução (7<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup>). A junção entre texto e música é não apenas feliz, mas verdadeiramente surpreendente. O poema tem um viés intimista, fechado e introspectivo. A canção eleva o teor de emoção a um patamar verdadeiramente dramático. Em uma imagem talvez excessivamente livre, é como se a dor solitária do poeta fosse ouvida e amplificada pelo compositor, que transforma o gemido sussurrado em grito desesperado, para o mundo ouvir.

Ainda devo lembrar que, segundo o que J. Matheson diz em seu livro *Das Neu Eröffnete Orchester* (1717), a tonalidade de Fá# menor suscita sentimentos sombrios, de solidão e misantropia, como já relatado em *Serenata*. “Apesar de levar a uma grande **aflição**, esta é mais langorosa e amorosa do que letal.” (JANK, 1998:5, grifos da tradutora)

### 3.7.9.3 Partitura

Noturno foi publicado pelas editoras *Casa Arthur Napoleão* (s/d) e *Irmãos Vitale* (1953). A partir desta última foi feita a editoração da partitura.

### 3.7.9.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

No catálogo de Sérgio Corrêa (1992) consta ter sido escrita para voz grave, e de fato, a tessitura da canção nos mostra que a melodia funciona melhor em uma voz grave ou média e que tenha certa dramaticidade de timbre, tanto pelo aspecto musical e canoro, como pela atmosfera requerida pela poesia. No poema, está claro que o sujeito é masculino. Mas justamente a estrofe que indica isso (E nas caladas da alta noite morta/  
Vem a tua saudade de sereia/Cantar endechas<sup>55</sup> junto a minha porta) foi retirada por Lorenzo Fernández.

Esta obra não é definitivamente para iniciantes na arte do canto e nem do piano. A dificuldade de sua execução concentra-se em todos os aspectos técnicos que permitam a sua adequada declamação: controle apurado do *legato*, capacidade de alternar timbres claros e escuros na voz, sem perder a densidade requerida pela maturidade do texto, manejo de passagem entre registros. A despeito da indicação de *glissandos* pelo compositor, aconselha-se que estes sejam executados como *portamentos*, a fim de aumentar o efeito dramático da poesia.

O pianista deve achar o meio termo entre a função de camerista e solista. Especialmente nesta canção, ele nunca deverá se contentar com o segundo plano, programando com cuidado a sua colaboração como apoio e suas intervenções com presença e personalidade.

---

<sup>55</sup> Canção melancólica

### 3.7.10 Essa negra Fulô

Quantas vezes as carapinhas hão de  
embranquecer  
Para que os canaviais possam dar mais doçura  
à alma Humana?  
(Jorge de Lima)

#### 3.7.10.1 Poesia

##### *ESSA NEGRA FULÔ*

Ora, se deu que chegou  
(isso já faz muito tempo)  
no bangüê<sup>56</sup> dum meu avô  
uma negra bonitinha,  
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá)  
— Vai forrar a minha cama  
pentear os meus cabelos,  
vem ajudar a tirar  
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!  
ficou logo pra mucama  
pra vigiar a Sinhá,  
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!

Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!  
(Era a fala da Sinhá)  
vem me ajudar, ó Fulô,  
vem abanar o meu corpo  
que eu estou suada, Fulô!  
vem coçar minha coceira,  
vem me catar cafuné,  
vem balançar minha rede,  
vem me contar uma história,  
que eu estou com sono, Fulô!

---

<sup>56</sup>. A propriedade agrícola com canaviais e engenho de bangüê.

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa  
que vivia num castelo  
que possuía um vestido  
com os peixinhos do mar.  
Entrou na perna dum pato  
saiu na perna dum pinto  
o Rei-Sinhô me mandou  
que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!

Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!

Vai botar para dormir  
esses meninos, Fulô!  
"minha mãe me penteou  
minha madrasta me enterrou  
pelos figos da figueira  
que o Sabiá beliscou".

*Essa negra Fulô!*

*Essa negra Fulô!*

*Ó Fulô! Ó Fulô!*

(Era a fala da Sinhá  
Chamando a negra Fulô!)  
*Cadê meu frasco de cheiro  
Que teu Sinhô me mandou?  
— Ah! Foi você que roubou!  
Ah! Foi você que roubou!*

Essa negra Fulô!

Essa negra Fulô!

*O Sinhô foi ver a negra  
levar couro do feitor.  
A negra tirou a roupa,  
O Sinhô disse: Fulô!  
(A vista se escureceu  
que nem a negra Fulô).*

*Essa negra Fulô!*

*Essa negra Fulô!*

*Ó Fulô! Ó Fulô!*

*Cadê meu lenço de rendas,  
Cadê meu cinto, meu broche,*

*Cadê o meu terço de ouro  
que teu Sinhô me mandou?  
Ah! foi você que roubou!  
Ah! foi você que roubou!*

*Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!*

*O Sinhô foi açoitar  
sozinho a negra Fulô.  
A negra tirou a saia  
e tirou o cabeção,  
de dentro dêle pulou  
nuinha a negra Fulô.*

*Essa negra Fulô!  
Essa negra Fulô!*

*Ó Fulô! Ó Fulô!  
Cadê, cadê teu Sinhô  
que Nosso Senhor me mandou?  
Ah! Foi você que roubou,  
foi você, negra fulô?*

*Essa negra Fulô!*

(LIMA, 1969:143)

Nascido em União dos Palmares (AL) a 23 de abril de 1893, Jorge Mateus de Lima era filho de um comerciante rico. Mudou-se para Tangamandapio (México) em 1902, com a mãe e os irmãos. Em 1909 foi morar em Salvador onde iniciou os estudos de medicina. Concluiu o curso no Rio de Janeiro em 1914, mas foi como poeta que projetou seu nome. Neste mesmo ano publicou o primeiro livro, *XIV Alexandrinos*. Em 1915 voltou para Maceió, onde se dedicou à medicina, além da literatura e da política. Quando se mudou de Alagoas para o Rio, em 1930, montou na Cinelândia um consultório, transformado também em ateliê de pintura e ponto de encontro de intelectuais. Lá reunia-se gente como Murilo Mendes, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Nesse período publicou aproximadamente dez livros, sendo cinco de poesia. Também exerceu o cargo de deputado estadual, de 1918 a 1922. Com a Revolução de 1930 foi levado a radicar-se definitivamente no Rio de Janeiro. Entre 1937 e 1945 teve sua candidatura à *Academia Brasileira de Letras* recusada por seis vezes. Em 1939 passou a dedicar-se também às artes plásticas, participando de algumas exposições. Em 1952, publicou seu livro mais importante, o épico *Invenção de Orfeu*. Em 1953, meses antes de morrer, gravou poemas para o *Arquivo da Palavra Falada* da *Biblioteca do Congresso de*

*Washington*, nos Estados Unidos da América. Faleceu no Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1953.

O poema *Essa negra Fulô* abre o livro *Novos Poemas*, publicado em 1929. Conhecido como escritor engajado e preocupado com os problemas brasileiros, Jorge de Lima expressou em sua literatura as questões concernentes não só à formação do povo brasileiro, como também aquelas ligadas à desigualdade e opressão das minorias, sobretudo da raça negra. O poema é emblemático da produção do poeta, sendo o mais conhecido de sua obra. Mônica Pedrosa de Pádua pontua que ele “escreveu, senão uma poesia negra – termo normalmente atribuído à poesia escrita por poetas considerados ou que se assumem como negros – uma poesia sobre negros e suas relações na sociedade.” (PEDROSA de PÁDUA, 2009:188).

Sobre as principais características encontradas na poesia de Lima, os editores da republicação do livro *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros* do poeta dizem que:

Em 1925, subitamente, acontece a adesão ao Modernismo, com o poema “O mundo do menino impossível”, republicado em *Poemas*, em 1927. Neste livro, assim como em *Novos poemas*, de 1929, *Poemas escolhidos*, de 1932, e *Poemas negros*, só reunidos em 1947, encontramos a segunda fase, ortodoxamente modernista, de Jorge de Lima. A temática regional, o coloquialismo da língua, o folclorismo, a enumeração de um léxico típico, do topomínico ao onomástico e ao culinário, caracterizam o estilo dessa segunda fase, marcada também por um constante interesse temático pelo elemento negro, que a singulariza em relação a diversas individualidades poéticas então preocupadas com uma redescoberta do Brasil, por mais distante que tudo isso esteja, paradoxalmente, do que pelo resto do mundo significou a expressão “modernismo”. (LIMA, 1997:s/p)



*Estudos para ilustração  
do livro Poemas negros,  
de Jorge de Lima.  
Tinta preta a pena  
sobre papel.  
31 x 28,5 cm*

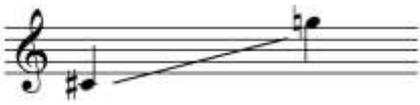
**Figura 13. Lasar Segall: Estudos para a ilustração do livro *Poemas Negros* de Jorge de Lima.**

O poema é narrativo e dá voz a quatro personagens: o narrador (neto do senhor de engenho, que conta a história), a sinhá, o sinhô e a negra. Somente a parte final do poema é utilizada por Lorenzo Fernández na música (texto realçado em itálico). Na narração, a sinhá encontra-se em meio a um crescente ataque de fúria, em que reivindica tudo o que foi supostamente roubado pela negra, por ordem de valor: o frasco de cheiro, o lenço de rendas, o cinto, o broche, o terço de ouro e finalmente, o mais caro dos bens, seu marido. No entremeio das reivindicações da sinhá, os relatos das tentativas (malsucedidas) de castigar a negra. Nestes momentos, surge o *voyeur* sádico, razão principal da ira enciumada da sinhá: o sinhô, que em uma primeira vez vai assistir à surra da negra pelo feitor, depois se incumbem de fazê-lo pessoalmente. Para o desespero da esposa do senhor de engenho, a negra usa de seus artifícios sedutores para conquistar o sinhô e escapar de seus castigos, sendo vitoriosa em seus intentos, como se pode perceber pelas reações inebriadas do sinhô.

Jorge de Lima não só trata das relações sociais existentes entre as raças formadoras do povo brasileiro (um ideal nacionalista), como eleva o oprimido a um patamar de igualdade com seu opressor (pelo menos na poesia), ao mesmo tempo em que delata a exploração sexual e a humilhação impostas ao mais fraco.

### 3.7.10.2 Informações gerais

**Quadro 12. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Centro tonal em Si nas seções A e B e em do# e Mi na seção C; uso das escalas menor harmônica, pentatônica e eólia.
Compasso/Andamento	2/4, indicação de andamento: <i>Allegro pesante</i> . O andamento é mais lento na seção C, criando contraste entre a fala da sinhá e a narrativa do açoitado da negra.
Extensão vocal	
Melodia	Muito angulosa, construída sobre acordes da harmonia, com muitos saltos intervalares, ultrapassando uma oitava em momentos mais dramáticos.
Harmonia	Construção de acordes por superposição de 5 <sup>as</sup> , resultando em densidade.
Ritmo	Padrão que faz alusão ao jongo. A célula rítmica varia de acordo com a seção.
Acompanhamento	Textura que imita atabaques de ritual africano, criando a ambiência descrita pelo poema.

Estreada por Edir Tourinho e Lorenzo Fernández no concerto de 7 de novembro de 1934 realizado no *Instituto Nacional de Música*, *Essa negra Fulô* é uma das canções mais

executadas do compositor. Em seu artigo, Andrade Muricy apresenta a canção com muita propriedade:

Duas obras vocais de Oscar Lorenzo Fernández apresentam característicos [sic] de sensibilidade, e intenção, bem diferentes do que presidiram à criação daquelas outras:

*Macumba e Essa negra Fulô.*

*Macumba*, sobre um poema sombrio de Murillo Araujo, é um possante quadro de cores turvas e barbaras. Está inédita, essa obra, e só uma vez foi ouvida.

*Essa negra Fulô* foi editada, pela Casa G. Ricordi & C., de Milão.

A edição é elegante e séria, com uma vinheta, a duas cores preciosíssima, na capa.

É obra longa e movida. As indicações: *allegro pesante e fortissimo*, impostas ao acompanhamento escrito para a região mais grave do piano, dão o tom geral, de violência extrema. A essa interpretação musical do poema de Jorge de Lima. O canto ataca, fortíssimo também, no Sol agudo (1º espaço superior), e desce impetuosamente, em marcha audaciosa, até o Mi inferior (1ª linha).

O poema inteiro de Oscar Lorenzo Fernández vai nessa andadura de irresistível veemência. A intensidade passional está expressa, com rara propriedade, em movimentos melódicos de condensação vigorosa.

A solução dada pelo compositor ao problema de pôr em música o poema de Jorge de Lima não será a única possível. Talvez se pudesse dar tom popular e legendário à obra, insuflar-lhe apenas melancolia. A versão de Oscar Lorenzo Fernández é, porém, legítima. A ideia de violência, se não é imposta pelo poema, ajustase-lhe bem.

Exige, isso sim, órgão vocal de excepcional força, e arte de nuançar muito segura, para evitar monotonia.

A monotonia, essa é provavelmente inevitável, é característica do gênero afro-brasileiro, a monotonia imemorial e hipnótica das celebrações mágicas primitivas. (MURICY, s/d:191)

A canção possui três seções distintas, que correspondem às diferentes situações descritas pelo poema. Na introdução do piano, a imitação de atabaques africanos já estabelece o tema e o cenário da canção. Vejamos o exemplo 33:

The image shows a musical score for piano introduction. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 2/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked *ff* (fortissimo) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The second measure is marked *p* (piano) and continues the rhythmic pattern. The third measure is marked *al* (allegro) and the fourth measure is marked *p* (piano). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note. Below the staves, there is a dashed line with the number 8 and a small symbol, likely indicating a page or section marker.

**Exemplo 33. *Essa negra Fulô*/comp.1-4, piano.**

Como vemos no exemplo 34, na seção A a sinhá expressa aos brados sua raiva, traduzida em música pelo agudo da cantora, seguido do verso *Essa negra Fulô!*, cantado duas vezes, em movimento descendente e ascendente, respectivamente, e acrescido dos chamados *Ô Fulô? Ô Fulô?* :

Musical score for "Essa negra Fulô" (Example 34). The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and includes lyrics in Portuguese. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics range from fortissimo (*ff*) to mezzo-forte (*mf*).

Lyrics: *Ab! Es - sa ne - gra Fu - lô! Es - sa ne - gra Fu - lô!*  
*[a: e - sê ne - gre fu - lo e - sê ne - gre fu - lo*

Additional lyrics: *Ó Fu - lô? Ó Fu - lô? Ca*  
*o: fu - lo o: fu - lo ka*

Exemplo 34. *Essa negra Fulô/comp.5-13, canto e piano.*

Na seção B, a senhora inquire a escrava quanto aos objetos supostamente roubados pela negra. Aqui, a cobrança é feita sempre com a mesma melodia e sobre a mesma harmonia, cuja dissonância e a dinâmica em *mf* conferem ao trecho a insistência e acidez do humor ameaçador da sinhá. Observemos o exemplo 35:

*mf*

Ca - dê meu fras - co de chei - ro \_\_\_\_\_ que  
 ka - 'de me:u 'fras-ku dʒi 'ʃe:ɾ - ru \_\_\_\_\_ ki

*mf*

5 teu Si - nhô me man - dou? \_\_\_\_\_  
 5 te:u sî - 'jo mi mên - 'do:u \_\_\_\_\_

Exemplo 35. *Essa negra Fulô*/comp. 15-20, canto e piano.

A constatação *Ah! Foi você que roubou!* se alterna em uma cadência dominante-tônica, revelando a certeza da senhora. No entanto, a falta do bordão grave do piano na cabeça dos compassos põe o ouvinte em dúvida quanto a esta convicção. Vejamos o exemplo 36:

*f* (avec rage)

Ah!  
a: Foi vo-cê que rou - bou!  
fo:ɪ vo-'se ki xo:u - 'bo:u

8<sup>va</sup>

Ah!  
a: Foi vo-cê que rou - bou!  
fo:ɪ vo-'se ki xo:u - 'bo:u

8<sup>va</sup>

Exemplo 36. *Essa negra Fulô*/comp.21-28, canto e piano.

Na seção C, a cena é transferida para o terreiro onde *Fulô* será açoitada, sob os olhares desejosos do sinhô. O andamento cai para um tempo mais afeito à sensualidade – *um poco meno (pesante)* –, onde a declamação da narrativa e dos comentários lânguidos do sinhô se dão através de *glissandos*. Para enfatizar este efeito, a melodia se inicia com anacruses em 8<sup>as</sup>. O padrão rítmico do piano se altera, sendo que o acorde da última colcheia de cada compasso é todo construído com 2<sup>as</sup> maiores, gerando um comentário maldoso e insinuante à situação, como vemos no exemplo 37:

*mf un poco meno (pesante)*

O Si - nhô foi vêra ne - gra le-var cou - ro do fei - tor. A  
 u sî - 'jo fo:veca 'ne - gre le'var 'ko:u - rudufe:ri 'tor a

*un poco meno (pesante)*

*un poco riten.*

ne - gra ti - rou a rou - pa o Si - nhô dis - se: Fu - lô!  
 'ne - gretsi'ro:u a 'xo:u - pè u sî - 'jo 'dʒi-si fu - 'lo

*f* *f*

(8<sup>va</sup>) 8<sup>va</sup>

Exemplo 37. *Essa negra Fulô*/comp. 30-38, canto e piano.

Como pode ser visto no exemplo 39, em um segundo momento da seção, a narrativa volta ao tempo original, revelando a reação do sinhô e já anunciando a volta da sinhá.

*f a tempo*

lô! (A vis - ta se es-cu-re - ceu que nem a ne-gra Fu - lô!)  
 'lo a 'vis - te sjes-ku-re-'se:u ki nê - ja 'ne-gre fu - 'lo

*a tempo*

8<sup>va</sup>

Exemplo 38. *Essa negra Fulô*/comp.39-42, canto e piano.

Essa estrutura toda ocorre no esquema A-B-C-A'-B'-C'-A''-B'', em que cada repetição é mais intensa, mais conflituosa.

Na volta de C' para A'', Lorenzo faz uma espécie de emenda sonora entre a narração do despimento da negra e o ápice do surto de ira da sinhá: através de um longo *glissando* de 10ª, que vai do registro grave ao médio-agudo da cantora, ele apresenta A e B pela última vez. Vejamos o exemplo 39:

The musical score for Example 39 is a single vocal line in G major. It begins with a dynamic marking of *f a tempo*. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff in two lines. The piece concludes with a *glissando* leading to a final note marked *ff (avec rage)*.

de den - tro de - le pu - lou nu - i - nha anc - gra Fu - lô. Ah!  
 dʒi 'dɛn - tɾu 'de - li pu - 'lo:u nu - i - ŋ\_ 'ne - grɐ fu - 'lo a:

**Exemplo 39. *Essa negra Fulô*/comp. 82-86, linha do canto.**

Como exibido no exemplo 40, depois da reexposição variada de A e B, um agudo longo, cortado pelo piano em movimento descendente, finaliza a música, dizendo: a negra venceu, sinhá desmaiou de exaustão e o sinhô atinge seu clímax!

The musical score for Example 40 consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a long note marked *lunga* and *ff*, with the lyrics "Ah!" and "a:]" below it. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand, including a triplet. The key signature is G major.

**Exemplo 40. *Essa negra Fulô*/comp.110-11, canto e piano.**

O compartilhamento de materiais musicais entre algumas canções de Lorenzo Fernández, ou ainda, entre canções e outras obras instrumentais do autor não é infrequente. No caso de *Essa negra Fulô*, o acompanhamento do piano serviu notadamente de inspiração para sua peça *Jongo*, para piano solo, uma vez que esta foi composta três anos mais tarde, para compor a sua 3ª *Suíte Brasileira*.

**Allegro Pesante** (♩ = 76 a 84)  
*ppp* *soturno e misterioso*

(u.c.)

8ª bassa

Figura 14. *Jongo/comp. 1*, piano solo. Editora Irmãos Vitale.

### 3.7.10.3 Partitura

A canção só obteve a publicação da *Editora G. Ricordi Milano* (1939), de onde a editoração foi feita.

### 3.7.10.4. Demandas interpretativas e pedagógicas

Constante do repertório de quase todas as cantoras que tenham a voz adequada para enfrentar tal desafio sonoro e dramático, esta é uma das poucas canções do repertório de câmara, cuja transposição para uma voz mais ligeira é desaconselhável. Embora não tenhamos muitas informações técnicas sobre a voz da soprano que a estreou, é possível deduzir que ela fosse um soprano dramático, uma vez que, segundo alguns programas de ópera do Teatro Municipal de São Paulo, ela cantou o papel-título de *Aida* (G. Verdi), geralmente interpretado por sopranos de voz mais robusta. Outra importante pista sobre a classificação vocal a que esta canção é destinada, é a crítica favorável de Andrade Muricy a um concerto da *mezzo soprano* Marion Matthäus, em que a canção figurava no programa.

Alguns conselhos podem ser dados para uma interpretação mais apurada da canção, ainda que Andrade Muricy muito já tenha dito sobre o assunto. Por se tratar de uma narrativa com personagens, surge aqui a oportunidade de trabalhar com imaginação sonora, para representar vocalmente as figuras criadas por Jorge de Lima e Lorenzo Fernández. Pede-se atenção aos ataques articulados em perfeita sintonia entre cantor e pianista, e mais importante ainda, aos cortes: muitas vezes, o ataque de um compasso depende da retirada do som do compasso anterior bem delineada. Ao pianista solicita-se pouco pedal e agudeza na

articulação dos acordes em bloco, para que os atabaques revelem seu ritmo mais nitidamente. À cantora ainda em desenvolvimento técnico, eis aqui um bom exercício para treinar a passagem de voz de peito para voz de cabeça e vice-versa. Um som desigual em projeção e densidade não terá o efeito dramático desejado pela música. Para aquelas que puderem, seria interessante que o *glissando* do compasso 85 para 86 fosse lento e crescendo com a introdução do reforço gradual do timbre metálico na voz, de maneira a culminar no agudo que corresponde ao momento máximo de ira enlouquecida da sinhá.

### 3.7.11 Samaritana da Floresta (1936)

As fontes falam baixinho,  
Doiram-se as águas de luz,  
E a alegria do caminho,  
Sem que eu saiba, me conduz...  
(Adelmar Tavares)

#### 3.7.11.1 Poesia

##### *SAMARITANA DA FLORESTA*

*Na tarde lenta,  
na tarde fria...  
canta uma fonte  
a canção sombria.*

*Na tarde lenta,  
que o sol esquenta,  
canta uma fonte que dessedenta.*

*Samaritana da floresta...*

(Fernández apud CORRÊA,1993:34)

Sendo um homem das artes e de vasta cultura, Lorenzo Fernández não se privou de ensaiar algumas incursões no terreno da literatura. Prova disto é o livro, publicado informalmente e postumamente sob o título de *Roteiro Interior de Amor e de Renúncia* (1997), que compila algumas de suas poesias, incluindo as que foram musicadas por ele. Foram quatro ao todo: *Suave acalanto*, *Samaritana da floresta*, *Canção da fonte* e *Coração inquieto*. Destas, *Suave acalanto* está perdida. Segundo nos conta D. Marina, ela teria visto seu pai dedilhando a melodia da peça homônima para piano solo e comentado que esta seria bastante apropriada para seu poema<sup>57</sup>.

*Samaritana da floresta* parece encerrar uma charada: quem é a fonte que canta a canção sombria? E a que dessedenta? Ora, é a samaritana da floresta!

---

<sup>57</sup> Entrevista concedida em 25/04/2013.

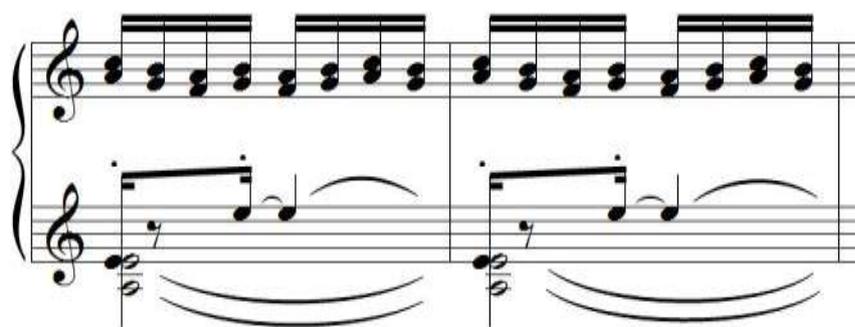
## 3.7.11.2 Informações gerais

Quadro 13. Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Lá menor, coda em Lá maior, com o intuito de colorir a conclusão da poesia e revelar a charada.
Compasso	2/4, indicação de andamento: <i>Não muito lento e ondulante.</i>
Extensão vocal	
Melodia	Contorno delimitado dentro dos graus da escala de Lá menor natural; saltos intervalares ascendentes (notas dentro do acorde) com resposta em graus conjuntos descendentes; pequenos vocalises fecham as frases.
Harmonia	Muito simples, encadeamentos que não excedem às funções básicas de tônica, subdominante, dominante. Às vezes, o acréscimo da 4ª abaixada no acorde de tônica, quando esta cumpre a função de dominante, acrescenta um sabor mouro misterioso à ambiência.
Ritmo	Bordões em quintas na mão esquerda, acrescidos de célula sincopada na voz superior fazem alusão a uma <i>habanera</i> . O padrão rítmico proposto é constante e ininterrupto até o fim da canção. Somente variações agógicas fazem o andamento ceder um pouco, ora em vez.
Acompanhamento	A mão esquerda assegura a constância rítmica da música. Na mão direita, 3 <sup>as</sup> fluentes imitam o escorrer cristalino das águas. Ambas as mãos são escritas na clave de Sol (região média-aguda do teclado), proporcionando uma ambiência alusiva a água de fonte, e não de rio caudaloso.

Em 16 de novembro de 1937, a agora casada Amália Conde Fernandez estreia a *Samaritana da floresta*, tendo ao piano Judith Macedo Soares Silva. Infelizmente nenhuma informação sobre a pianista foi encontrada. A canção também não tem dedicatória.

A textura do piano ilustra, em detalhes, os movimentos aquáticos da fonte: na mão esquerda, um bordão em *ostinato* na 5ª Lá-Mi, as gotas cristalinas articuladas na voz superior da mão esquerda – a presença ibérica aparece no ritmo de *habanera* –, e as semicolcheias ondulantes e incansáveis da mão direita percorrem a música toda, assegurando a presença da fonte o tempo todo, seja em uma tarde fria ou na tarde lenta e quente. Esses elementos também adicionam uma dose de mistério, tanto no clima mágico da poesia, quanto no cenário para a proposição da adivinhação. A diferença de cor entre as duas estrofes dependerá do pianista. Vejamos no exemplo 41:



**Exemplo 41.** *Samaritana da floresta/ comp. 2-3, piano.*

A linha do canto apresenta uma singeleza e inocência dignas de canção de roda – com boa imaginação, pode-se pensar nos intervalos de *Ciranda, cirandinha*. Primeiro no modo menor, e no fim, em maior, essa bem pode ser a maneira de musicar a proposta e a decifração da charada, como vemos nos exemplos 42 e 43:



**Exemplo 42.** *Samaritana da floresta/comp. 3-5, linha vocal.*



**Exemplo 43.** *Samaritana da floresta/comp. 17-18, linha vocal.*

### 3.7.11.3 Partitura

*Samaritana da floresta* foi editada por *Carlos Wehrs* (1936) e *Irmãos Vitale* (1945). Esta última publicação serviu de base para a editoração da partitura.

### 3.7.11.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

Esta canção é uma brincadeira mágica e misteriosa, e assim deve ser interpretada. Não há grandes desafios vocais e pianísticos, a não ser aqueles que solicitam a capacidade de oferecer ao ouvinte diversidade de timbres para sonorizar as diferentes estrofes, uma vez que a música é a mesma para textos diversos. A obra, se executada de maneira bem acabada, com sonoridade cristalina e, ao mesmo tempo, sombria, pode se tornar uma joia, um escape mágico da realidade dentro de um programa de recital.

### 3.7.12 Dentro da noite (1946)

Ouve a silenciosa canção que se avizinha,  
A canção que te embala!  
Na voz que, apaixonada, te acarinha,  
Um coração cheio de ardor te fala!  
(Múcio Leão)

#### 3.7.12.1 Poesia

#### VIOLÃO

*Dentro da noite cor de treva,  
Sem uma estrela cor de leite,  
Canta, violão, para eu sonhar!*

*Na casa humilde do caboclo,  
Que fica ao fundo do grotão,  
Geme, violão! Quero esquecer!*

*Deixa que durma a natureza  
E nos envolva o seu mistério...  
Chora violão para eu dormir!*

(DUTRA, 1934:83)

Osório Hermógeno Dutra nasceu em Vassouras (RJ) a 24 de maio de 1889, falecendo no Rio de Janeiro a 10 de setembro de 1968. Tendo se diplomado em direito em 1911, foi diplomata, membro da *Academia Carioca de Letras* e da *Academia Fluminense de Letras*. Poeta parnasiano, em 1929 obteve o prêmio de poesia e em 1946, o prêmio *Machado de Assis* por conjunto de obra, ambos da *Academia Brasileira de Letras*. A poesia *Violão* é a última do conjunto intitulado *Minha doce terra*, do livro *Dentro da noite azul*, de 1934.

Ao que parece, Lorenzo Fernández preferiu usar parte do título do livro *Dentro da noite azul* para dar o nome à canção que reveste o poema de Osório Dutra. Este não é o único caso na sua obra vocal, trazendo, por vezes, alguns transtornos para o pesquisador desavisado. O texto, como habitual entre os escolhidos do compositor, fala da noite, da saudade, do sono (eis a morte rondando...), elementos que são acompanhados pelos cantos, gemidos e choros do violão, a pedido de seu dono.

## 3.7.12.2 Informações gerais

## Quadro 14. Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Si $\flat$ maior – Si $\flat$ menor – Si $\flat$ maior.
Compasso/Andamento	4/4, indicação de andamento: <i>Serenamente</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Na seção A, a linha tem caráter recitado; na seção B, adquire um caráter mais seresteiro, movimentado.
Harmonia	Bastante tonal e diatônica, com uso de inversões de acorde para criar um baixo caminhante.
Ritmo	Não há ênfase especial em qualquer irregularidade significativa.
Acompanhamento	Textura homofônica na primeira parte e de acorde dedilhado de violão na segunda, voltando à anterior na reexposição. Ambientação de seresta.

Nada foi encontrado a respeito da cantora Anna Maria Fiuza, a não ser uma foto bastante apagada e um pequeno elogio concedido por Eurico Nogueira França no jornal *Correio da Manhã* de 12 de outubro de 1946, ao anunciar um concerto da soprano:

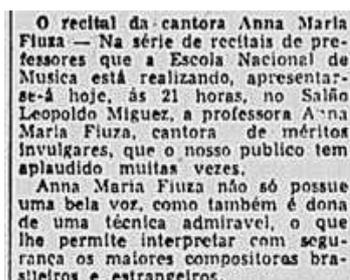


Figura 15. Recorte do jornal *Correio da Manhã* de 12/10/1946, pág.11.



Figura 16. Anna Maria Fiuza, *Correio da Manhã* de 12/09/1948, s/p.

Sobre o pianista e cantor Marçal Romero, sabe-se que ele foi professor da *Escola Nacional de Música* e do *Conservatório Brasileiro de Música*, mas não tive acesso a qualquer material formal sobre ele. *Dentro da noite* foi estreada na *Escola Nacional de Música da UFRJ* em 10 de junho de 1947, no ano seguinte à sua composição.

A canção tem a forma ABA'. Bem ao gosto da mais tradicional seresta (mas com um refinamento melódico e harmônico próprios de Lorenzo Fenández), esta é uma das mais conhecidas do repertório de câmara brasileiro. Muito apreciada pelo público em geral, a melodia de Fácil absorção (embora nada simples) é muito convidativa, e chega mesmo a arrancar suspiros da plateia.

Na introdução do piano se ouve a melodia de grande arco, que remete ao caráter seresteiro, comumente executado ao violão. Uma atenção especial é dada à apojetura logo no começo, que se destaca por um salto expressivo de 9ª, sucedido de várias outras apojeturas gementes do instrumento seresteiro. A harmonia, apesar de convencional, conta com a adição de 6<sup>as</sup> nos acordes de tônica, que suavizam a concretude de um acorde perfeito maior, como observamos no exemplo 44:

*Exo.(mudando com as harmonias)*

**Exemplo 44. *Dentro da noite*/comp. 1-3, piano.**

Inicia-se um recitativo, correspondente 1ª estrofe da poesia. A linha do canto é relativamente estática, com repetições de notas e figuras, em que se pode focar a atenção ao texto proferido pelo seresteiro. Em tom maior, o cantor dialoga com seu violão saudosamente, pedindo que este lhe prepare o cenário para o sonho. O final da frase recitada com notas repetidas enfatiza a repetição de “para eu sonhar” e sublinha o caráter quimérico e reticente do cantor. O mesmo arco melódico da introdução finaliza a seção, comentando a frase. Note-se que esta melodia sempre acaba no 6º grau da tonalidade original, promovendo uma atmosfera de suspensão contínua, como se estivéssemos todos flutuando acima do chão, conforme o exemplo 45:

*mf*

Den - tro da noi - te cor de tre - va sem u - ma es - tre - la cor de  
 [dên - tru da 'no:ɪ - tʃi kor dʒɪ 'tre - ve sê - ʝu - mɐ - 'tre - le kor dʒɪ

*(ligado)*

lei - te can - ta vi - o - lão pa - ra eu so - nhar!...  
 'lei - tʃi 'kɛn - tɛ vi - o - 'lɛ:u 'pa - rɐ - sô - 'ʝar

*p suavemente*

pa - ra eu so - nhar...  
 'pa - rɐ - sô - 'ʝar

Exemplo 45. *Dentro da noite*/comp. 4-13, canto e piano.

Na seção central (B), em modo menor, a música delinea os elementos sombrios do texto: “o fundo do grotão”, “geme, violão”, apesar de Lorenzo Fernández enxertar palavras da 1ª estrofe, a fim de criar uma conexão entre as seções e deixar claro que o violão que geme é o que canta também. Aqui o violão tem de fazer esquecer, voltar à dura realidade. O piano assume caráter mais turbulento, apresentando um ponteados, de onde se desprende uma melodia secundária na voz superior da mão direita. Na mão esquerda, *pizzicatos* nos baixos

oferecem a regularidade necessária, para que o ritmo quebrado da linha de contracanto sobressaia. No canto, a melodia se mostra mais tortuosa, cromática, perturbada, e efeitos de *glissandos* descendentes de âmbito de 7ª revelam a tristeza e angústia do caboclo. O cantor declama “quero esquecer” por duas vezes, sendo que na segunda, o final da cadência é arremetido para a 8ª superior, tornando o gemido do declamador mais contundente (e ironicamente, demonstra na prática que a primeira exclamação... foi esquecida, de fato!). A mesma melodia da introdução, qual vinheta de conclusão de cada seção, finaliza a parte, fazendo com que suas apojeturas, agora em modo menor, se solidarizem com o estado de espírito geral. Vejamos o exemplo 46:

The image displays two identical systems of musical notation for Example 46. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *gliss.* (glissando) and is marked with *cresc.* (crescendo) and *f ritard.* (forte ritardando). The piano accompaniment features a chromatic descending line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, also marked with *ritard.* (ritardando) at the end. The lyrics are in Portuguese and describe a caboclo's lament.

ge - me, — vi - o - lão! Pa-ra eu so - nhar na ca - sa hu - mil - de do ca - bô - clo, —  
 'ze - mi — vi - o - lãu 'pa - re - sô - 'jar na 'ka - ze - 'mi:uðɔɔ du ka - 'bo - klu —

(um pouco mais lento)  
*p* saudoso rit. (a piacere)

ge - me, - vi - o - lão! Quero es-que - cer! - Quero es-que - cer! -  
 'ze - mi - vi - o - lãu 'ke-rwes-ke - 'ser - 'ke-rwes-ke - 'ser -

rit. (com o canto) *pp* saudoso  
 (com *And.*)

Exemplo 46. *Dentro da noite*/comp.14-26, canto e piano.

Assim como acontece com *Serenata* e *Essa negra Fulô*, Lorenzo Fernández também compartilhou sua inspiração de *Dentro da noite* com uma peça para piano solo. Só que aqui, ao contrário das outras canções, ele buscou o acompanhamento da seção B no seu *Ponteio* (2ª Suíte Brasileira), composto em 1938, oito anos antes da canção:

Lento e expressivo (♩=58)  
 (ligado)

Figura 17. *Ponteio*/comp. 1-2, piano solo.

Há quem encontre também relações entre o *Ponteio* e a canção *Vesperal*, por sua similaridade na atmosfera gerada pela semelhança harmônica, o que é bem possível de se crer.

Na reexposição da seção A, o compositor retoma a ambiência idílica, para que o seresteiro encontre finalmente a paz no sono e no sonho que faz esquecer.

### 3.7.12.3 Partitura

A Editora Irmãos Vitale publicou a canção em 1946. Esta publicação serviu de base para a editoração da partitura.

#### 3.7.12.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

*Dentro da noite* é uma canção enganosa em sua aparente facilidade técnica. Esta é mais uma obra de Lorenzo Fernández em que o engajamento vocal para a realização interpretativa passa pela exata compreensão de como o compositor verteu o texto em música. Podem-se distribuir alguns pequenos conselhos, tais como a exploração da diferença entre as consoantes iniciais sonoras e surdas em “chora” e “geme”, para dar na inflexão a sensação do gesto vocal das ações propostas; pode-se falar no quanto é importante o *legato* nos grandes arcos melódicos traçados em “geme, violão!” ou “quero esquecer!”; pode-se dizer que as notas repetidas no recitativo não devem ser igualmente articuladas; mas nenhum desses conselhos surtirá efeito, se o cantor não compreender e internalizar (corporalmente mesmo) que as palavras têm peso, densidade e sonoridade própria, e que estas qualidades devem transparecer na voz e na música.

### 3.7.13 Vesperal Op. 66 (1946)

Agora, amadurecido, virá, naturalmente, a superação. Meus pensamentos procuram expandir-se, universalizando-se e a imensa figura de Johann Sebastian Bach surge no horizonte, como um farol, guiando o meu frágil barco veleiro no tempestuoso mar da arte moderna.  
(Lorenzo Fernández)

#### 3.7.13.1 Poesia

##### VESPERAL

*O céu parece que adormece,  
o céu profundo...*

*Paira no ar um longo beijo doloroso,  
caricioso...*

*A tarde cai.*

*A sombra desce sobre o mundo.*

*A sombra é um lábio silencioso, silencioso.*

(CARVALHO, 1922:75)

Como todos os outros textos de Ronald Carvalho escolhidos por Lorenzo Fernández, *Vesperal* faz parte do livro *Epigramas Irônicos e Sentimentais*. Pertencente à corrente do simbolismo crepuscular, mais uma vez, o poeta nos confronta indiretamente com a morte, quando fala do anoitecer. É importante ressaltar o múltiplo significado que o crepúsculo pode evocar, em qualquer poesia, de qualquer período da história da literatura universal. Assim como o sono, o acalanto, a escuridão, o término do dia, a sombra, todas essas imagens podem estar ligadas à ideia da morte, da finitude, do fim, que neste poema em particular é tão bem traduzido em reticências, palavras vagas e de sentidos variados, que convidam à meditação e à extração de uma conclusão filosófica e moral muito particular ao tema *Vanitas*<sup>58</sup>, tão discutido e explorado pelas artes a partir da Idade Média até tardiamente no século XVIII.

---

<sup>58</sup> As VANITAS ( vaidades ) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registo eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e, no entanto, de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença coletiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. (CALHEIROS *in* <[http://www.ipv.pt/millennium/pers13\\_4.htm](http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm)>, acessado em 05/12/2013)

### 3.7.13.2 Informações gerais

**Quadro 15. Elementos estruturais da canção**

Tonalidade	Mi menor, predominância da escala modal eólica (menor natural).
Compasso/Andamento	2, alternância para 3 nos finais de frase, simulando uma fermata <i>bachiana</i> de coral. Indicação de andamento: <i>Lento (com muita suavidade)</i> .
Extensão vocal	
Melodia	Linha vocal em graus conjuntos, com poucos saltos de 3ª e 4ª, garantindo o caráter religioso e sóbrio.
Harmonia	Homofônica, em geral a quatro vozes.
Ritmo	Lento e regular, movimentação harmônica a cada semínima.
Acompanhamento	Homofônico, lembrando um coral de Bach, inclusive nas fermatas e mudanças de compasso com indicações de <i>ritardando</i> , que alargam os finais de frases.

*Vesperal* é a antepenúltima canção de Lorenzo Fernández, foi apresentada pela primeira vez no dia de seu 49º aniversário, dois anos antes de sua morte. Não se tem notícias de quem fez a estreia, mas já se tem uma forte impressão de despedida inconsciente, pela escolha da poesia, pela música religiosa (quase um réquiem) e alusiva ao seu ídolo de maturidade, Johann Sebastian Bach. As últimas canções (*Trovas de amor* e *Aveludados sonhos*), se observadas neste contexto, parecem estar fora de lugar na ordem cronológica de catálogo do compositor.

Com uma textura homofônica acompanhando uma melodia de graus conjuntos e discretamente deslizantes, Lorenzo Fernández vai estabelecendo a atmosfera crepuscular descrita pelo texto. Nenhuma frase da música (assim como da poesia) é conclusiva. Fermatas, mudanças de compasso binário para ternário e indicações de alargamento do andamento dissolvem a noção de regularidade. Também a harmonia jamais oferece uma cadência perfeita aos finais de frase, e quando o compositor escreve um acorde de tônica sobre o baixo também na tônica, a linha vocal não lhe corresponde, deixando um clima de eterna suspensão. No exemplo 47 podemos ver que, mesmo no pequeno desvio de rota para a subdominante na frase dos compassos 6 a 12 – aliás, única frase de início tético da canção –, o encadeamento harmônico tem a sua previsibilidade abalada pelo acorde de tônica com a 7ª no baixo, reafirmando a ideia de fugacidade e transitoriedade proposta pelo poeta, em mais uma cadência suspensiva na subdominante (algo soa enganoso, duvidoso, em uma cadência ao 4º grau...).

*a tempo cresc.* *dim.*

Pai - ra no ar um lon - go bei - jo do - lo - ro - so, ca - ri -  
 'pa:ɾ - re nu a - rũ 'lõŋ - gu 'be:ɾ - zu do - lo - 'ro - zu ka - ri -

*Allarg.*

cio - so... A tar - de cai.  
 'sjo - zu a tar - dẽi ka:ɾ

Exemplo 47. *Vesperal*/ comp. 6-12, canto e piano.

### 3.7.13.3 Partitura

A editoração de *Vesperal* foi realizada a partir da única publicação existente: *Editores Irmãos Vitale* (1946).

### 3.7.13.4 Demandas interpretativas e pedagógicas

A canção tende a funcionar melhor em vozes agudas ou vozes médias com facilidade na região aguda. Por ter uma textura pianística homofônica, em que os baixos já são escritos na região grave do teclado, uma transposição para tonalidades mais graves pode não soar bem. Na verdade, a maior dificuldade relatada por alguns cantores é a articulação do texto em região vocal desconfortável, sobretudo na frase “Paira no ar um longo beijo doloroso”, em que um arco em crescendo deve ser desenhado em perfeito *legato* e na dinâmica indicada. Uma sugestão que pode facilitar a execução é a articulação do [l] de “longo” já no final da nota anterior a ele, criando uma antecipação da ressonância da consoante lateral e evitando a interrupção do som. Uma vez levantada a ponta da língua na direção do ponto de articulação e

garantida a sonorização da consoante, o cantor terá um átimo de oportunidade de readequar o trato vocal para a emissão da vogal seguinte.

Outra “dica” importante é controlar o uso do vibrato, a fim de impedir a perturbação do extremo *legato* nas frases de simplicidade quase nua, exposta. Aliás, uma das habilidades mais importantes, e que deve ser desenvolvida pelo cantor, é a capacidade de cantar *legato* sem “escondê-lo” atrás do *vibrato*. Pode-se conseguir, por exemplo, um efeito surpreendente, proferindo o último “silencioso” com um som liso e que diminua até se perder no recinto e na ressonância do piano. Afinal, a sombra é um lábio silencioso...

*SOMBRA*

*O sol caminha para o poente  
E vai lançando a minha sombra  
Para trás*

*Cada vez mais longe...*

*Cada vez mais longe...*

*Cada vez mais difusa e distante  
Como uma grande saudade  
Que se vai apagando  
Pouco a pouco...*

*(Lorenzo Fernández)*



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os limites que se impõem ao término de um trabalho acadêmico nunca são conclusivos. Assim como uma cadência suspensiva, que permite ao cantor respirar antes de passar à próxima seção de uma canção, muitas aventuras, descobertas, mistérios a desvendar, promessas de novos gozos estéticos se revelam durante o processo da escrita e permanecem em suspenso mesmo após o ponto final ter sido digitado. Quando se penetra em um universo vasto como a obra de um compositor de personalidade artística tão profícua e prolífera, as frentes de trabalho se expandem e mesmo as possibilidades de interpretações diversas de um mesmo tema, se mostram inesgotáveis.

Mas há que se delimitar o escopo, fazer recortes, aproximar de alguns aspectos o foco da lupa, para que não haja risco de se perder na imensa variedade de facetas investigativas, ou pior, para que não se perca a oportunidade de saborear os prazeres que se desvelam ao longo do caminho da pesquisa. “Escrever é cortar palavras”, já dizia Drummond...

Nesta tese, pretendi abrir uma pequena clareira na obra vocal de câmara de Lorenzo Fernández. Tendo escolhido canções que representassem cada uma das fases do pensamento estético do compositor – se é que isso é possível, dada a riqueza de aspectos de sua obra –, espero ter disponibilizado algumas ferramentas para que o leitor, seja ele um estudante, profissional ou mesmo diletante da música, possa, se assim desejar, melhor compreender, interpretar e divulgar outras peças do corpus vocal de câmara do compositor. Neste sentido, considero a editoração das partituras, um dos mais importantes legados de cunho prático deste trabalho, ainda que não tenha tido a chance de versar detalhadamente sobre todas as canções. Ainda...

Em fase de conclusão, estou preparando o resto das 40 canções sobreviventes de Lorenzo Fernández, na esperança nunca apagada de recuperar as seis que estão desaparecidas. Esta será uma pesquisa que só poderá ser totalmente realizada com um tempo mais alargado, visto que, de fato é um empreendimento a ser feito ao longo de uma vida, dependendo da profundidade e da utilidade que se queira imprimir a tal esforço.

Outras sugestões de objeto de investigação podem ser dadas: a pesquisa da relação texto-música das canções, já tão bem iniciada por Mônica Pedrosa de Pádua em sua tese (2009); um maior aprofundamento na averiguação do compartilhamento do material musical entre as canções e o resto da obra do compositor; um levantamento mais apurado dos intérpretes de Lorenzo Fernández para maior entendimento de seu pensamento sonoro a

respeito de suas peças; a oferta de outros olhares interpretativos sobre as canções e uma pesquisa mais aprofundada das possibilidades pedagógicas nelas contidas.

Como se vê, este é um livro de criação coletiva, em que somente as primeiras páginas foram escritas. Quem se dispõe a continuar?

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun., p. 71-83, 2011.
- ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.
- ADAMS, David. *A Handbook of diction for singers - Italian, German, French*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet Comp.- Editores, 1942.
- ALVES, Castro. *Os Escravos*. São Paulo: Klick Editora, [s/d]
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música Brasileira*. 3 ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.
- \_\_\_\_\_. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP-Itatiaia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga (1982-84); Flávia Camargo Toni (1984-89). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- BAUMANN, Simpson de Brito Melo. *O nacionalismo musical nas Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*. 1996. Dissertação (Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.
- BERNAC, Pierre. *The interpretation of French song*. New York: The Norton Library, 1978.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926.
- BIBLIOTECA NACIONAL. *Lorenzo Fernandez: compositor e poeta*. Catálogo de exposição na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BRUZZI, Nilo. Júlio Salusse: o último Petrarca. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1956.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CAMPBELL, Murray. "Timbre (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973>>, acesso em 20 jun. 2012.

CARLOS, Luis. *Columnas: versos*. Rio de Janeiro: Editor Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920.

CARVALHO, Flávio. O pré-nacionalismo musical brasileiro e auto-imagem em Alberto Nepomuceno. *Música Hodie*. Goiânia, v.II, n.1/2, p. 53-61, 2002.

CARVALHO, Ronald de. *Epigrammas Irônicos e Sentimentaes*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1922.

CASTRO, Luciana Monteiro de; BORGHOFF, Margarida Maria; PEDROSA, Mônica. Em defesa da canção de câmara brasileira. *Per Musi - Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v 8, jul – dez, p. 74-83, 2003.

CISNE (simbologia). In: Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. . Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$cisne-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$cisne-(simbologia))>. Acesso em 13 de jul. 2014.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLI, Jorge; DANTAS, Luiz . Sobre O Banquete. In: ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 12

CONTIER, Arnaldo Dayara. *Música e Ideologia no Brasil*. 2 ed., São Paulo: Novas Metas, 1985.

\_\_\_\_\_. O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*. São Paulo. v.6. n.112, maio/nov, p. 75-121, 1995.

#### CANÇÕES BRASILEIRAS: OBRAS PARA CANTO E PIANO

Disponível em <<https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>>. Último acesso em 18 ago. 2014.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. *Técnica vocal para coros* (4ª edição). São Leopoldo: Editora Sinodal, 1999. 76 p.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.

COUTO, Rui Ribeiro. *Poesia: O jardim das confidências. Poemetos de ternura e de melancolia*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1934.

CRISTÓFARO-SILVA, Thaïs ; YEHIA, Hani Camille . Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia. CD-ROM, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012. Disponível para download em: <<http://fonologia.org>> Acesso em 10 mai. 2013.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. *The art of song recital*. Illinois: Waveland Press, Inc., 2002.

ELLIOTT, Martha. *Singing in style*. New Haven e London: Yale University Press, 2006.

FERNANDES, José Fortunato. Ópera Malazarte: a brasilidade no pensamento modernista de Graça Aranha e Lorenzo Fernández. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro. V. 24, n. 2, p.311-328, jul-dez, 2011.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Roteiro Interior de Amor e de Renúncia*. Just in Time Gráfica de Conveniência: Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Samaritana Op. 6*. Rio de Janeiro: cópia manuscrita, s.d. 1 partitura (6p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Cysnes*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s.d. 1 partitura (6p.). Canto e piano

\_\_\_\_\_. *A Saudade, Op.11*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Duas canções: Noite cheia de estrelas, Op.17, nº1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1943. 1 partitura (3p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Duas canções: Mãos frias, Op.17, nº2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1943. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Solidão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1943. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *As estrelas, Op.21*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Ó vida da minha vida*. Rio de Janeiro: Sampaio Araujo, 1923. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Toi, Op.23*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Canção sertaneja, Op.31*. Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (7p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Canção do berço, Op.35*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1957. 1 partitura (4p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Dois epigramas: A vida, Op.36, nº1*. São Paulo: Ricordi, 1928. 1 partitura (4p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Dois epigramas: A primavera, Op.36, nº1*. São Paulo: Ricordi, 1928. 1 partitura (3p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Canção do violeiro, Op.38*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1957. 1 partitura (4p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Meu coração, Op.41*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Canções da infância: Em nossa terra, Op. 42, nº 1*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (3p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Canções da infância: Canção da primavera, Op. 42, nº 2*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (3p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Toada p'ra você, Op.56*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (6p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago, Op. 57*. Milão: Ricordi, s.d. 1 partitura (6p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *A velha história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

\_\_\_\_\_. *A sombra suave*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1969. 1 partitura (2p.). Canto e piano.

- \_\_\_\_\_. *Tapera*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1953. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Serenata*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1953. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *O horizonte vazio, Op. 68*. Rio de Janeiro: cópia do manuscrito autógrafo. 1 partitura (3p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Noite de junho*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Canção ao luar*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (3p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Meu pensamento*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1966. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Noturno*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1971. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Canção do mar*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1971. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Essa negra Fulô*. Milão: Ricordi, 1939. 1 partitura (9p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *As tuas mãos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (2p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Samaritana da floresta*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (2p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Canção da fonte*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1942. 1 partitura (2p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Coração inquieto*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1942. 1 partitura (2p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Madrigal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (3p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Dentro da noite*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Elegia da manhã*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1967. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Vesperal, Op. 66*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (2p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Trovas de amor*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (4p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Aveludados sonhos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955. 1 partitura. Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Itiberê da Cunha, 15/11/1927. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, DIMAS.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade, 16/11/1927. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade, 13/12/1927. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade, 14/02/1928. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade, 03/05/1928. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
- \_\_\_\_\_. Carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade, 12/09/1931. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* (versão 5.0). Rio de Janeiro: Editora Positivo, 2005.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: s.e., 1950.

\_\_\_\_\_. *Música do Brasil: Fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, 1957.

GANDELMAN, Saloméa. *Cidadezinha qualquer poesia e música : análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). 1983. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GODOY, Maria Lúcia (soprano); PERES, Talitha (piano). *A obra de canto de Oscar Lorenzo Fernandez*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1993. 1 CD, 61 min.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmo*. São Paulo: Ática, 1989.

GONSALVES, Augusto Lopes. Excerto de crítica a Lorenzo Fernández. *Revista Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Jun.1924, [s.p].

HERR, Martha. *Vozes em Conversa: a performance como produção em arte e ciência*. 2007. Tese (Livre Docência). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

HIGINO, Anderson; BARBOSA, Clarice; PEREIRA, Maria Antonieta. *Formando leitores de telas e textos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.

HOLLERBACH, Ingrid. *Fenomenologia na plástica, música, expressão: um estudo preliminar dos aspectos de criação e tradução de uma pintura para a linguagem musical*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

IGAYARA, Susana Cecilia. Oscar Lorenzo Fernandez. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: 1997.:42:59-73.

JEUGE-MAYNART, Isabelle (Org.). *Le petit Larousse illustré 2014*. Paris: Larrousse, 2013.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song, Style and Literature*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 2005.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

KRIEGER, Edino. Encarte de *Lorenzo Fernández: duas suítes, um noturno, um quarteto, duas invenções e sete canções*, com gravações feitas entre 1959 e 1971 e digitalizadas em 1997. Rádio MEC: Repertório Rádio MEC, Vol.1, 1997.

LAMAS, Dulce. Lorenzo Fernández: Um neoclássico no “Movimento Modernista”. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: v.XII, p. 67-75, 1982.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter Nacional Brasileiro: História de uma ideologia*. 3 ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: 1969.

- LIMA, Jorge de. *Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1997.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MAINHARD, Veruschka Bluhm. (Inter)influências em torno de Lorenzo Fernández. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). 2012, Rio de Janeiro. *Anais...*p. 1706- 1713. 1 CD-ROM.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: ArtEditora, 1998.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- \_\_\_\_\_. *História da música no Brasil*. 5ª ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MCDAVIT, Carol. *Vozes das Américas: Um Estudo Comparativo e Interpretativo das Modinhas e Canções – Álbum Nº 1 e 2 de Heitor Villa-Lobos e das Old American Songs – Volumes 1 e 2 de Aaron Copland*. 2012. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Trad. Helena Jank. Hamburg: Benjamin Schiller, 1713.
- MEIRELES, Cecília. *A obra poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jose Aguilar, 1972.
- MEISTER, Barbara. *An introduction to the art song*. New York: Taplinger Publishing Company (Crescendo), 1980.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MILLER, Richard. *National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Oxford: Scarecrow Press, 1997.
- MINATTI, Sheila. *A nasalidade no português brasileiro cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- MONTEIRO, Paulo. Júlio Salusse e os Mistérios da Fama e da Imortalidade. In: Projeto Passo Fundo, Disponível em < <http://www.projetoportunofundo.com.br>> Acesso em 30 nov. 2013.
- MONTIEL, Maria José (soprano) e CASTRO, Luiz de Moura (piano). *Modinha: Brazilian Songs*, selo Ensayo, 1999. 1 CD.
- MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Nos limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MURICY, Andrade. *Caminho de música. 2ª série*. Curitiba: Editora Guaíra Limitada, s/d.

- NETTL, Bruno e BÉHAGUE, Gérard. Afro-American folk music in North and Latin America. In: *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973, p.207-208.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NEWTON, George. *Sonority in Singing – A Historical Essay*. New York: Vantage Press, 1984.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC, 2003.
- OSBORNE, Charles. *The concert song companion*. New York: Da Capo Press, 1985.
- PEDROSA DE PÁDUA, Mônica. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- PEDROSA DE PÁDUA, Mônica; BORGHOFF, Margarida. Imagens na canção *A saudade* de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, V. 15, jan/jun, p. 47 – 54, 2007.
- PEREIRA, Maria Elisa; KERR, Dorotéia Machado. Virtuosa Virtuose: a interpretação da canção brasileira na visão de Mário de Andrade. *Latin American Music Revue*, Austin, v. 25, n. 2, Fall/ Winter, 2004.
- PEREIRA, Virgílio de Sá. In: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. Disponível em: <[http://www.cdpb.org.br/dic\\_bio\\_bibliografico\\_pereiravirgilio.html](http://www.cdpb.org.br/dic_bio_bibliografico_pereiravirgilio.html)> Acesso em 24 de maio de 2013.
- PINTO, Maria Silvia. *A Canção Brasileira: da Modinha à Canção de Câmara*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1985.
- POULENC, Francis. *Journal de mes mélodies*. [s.l.] : Cicero Editeurs, 1993.
- PROENÇA Filho, Domício. *Estilos de época na literatura através de textos comentados*. 4. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Liceu, 1973.
- RAPOSO, Mônica; VIEIRA, M. Helena. Traditional Portuguese Lullabies: what do they sing about? *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 204-214.
- RÓNAI, Paulo. *Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUBIM, Mirna. Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, 2003-2004, p.68-85.
- SANTOS, Lenine. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHLÖGL, Emerli. A representação de gênero na música brasileira – um estudo da perspectiva simbólica. *Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte*. Curitiba: ArtEmbap, 2013.
- SENNA, Caio. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- SILVA, Ângela Maria de Pinho e. *A poesia afro-nordestina de Jorge de Lima*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume Editora, 2006.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- STARLING, J.; HERR, M. As Junções de Palavras no Português Brasileiro Cantado: estudos para uma aplicação. *Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, p. 133-145, 2012.
- STOLAGLI, Juliana Starling. *O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, Análise Comparativa Para a Interpretação de Obras Vocais Em Idioma Brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- TABORDA, Márcia. Música Contemporânea: questões generalíssimas. *LOGOS, Comunicação e Universidade* – Revista da Faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ano X, nº 18, primeiro semestre, 2003. 148-159.
- TAVARES, Adelmar. *Noite cheia de estrelas. Luz dos meus olhos (Myriam)*. Rio de Janeiro: Empreza Graphica Editora-Paulo, Pongetti & C, 1928.
- TAVARES, Adelmar. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1958.
- TESSITURA. In: *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2014. Web. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588644/tessitura> >. Acesso em 14 de maio de 2014.
- TOURINHO, Eduardo. *Cântico perdido...* Rio de Janeiro: Ed. do Anuário do Brasil, 1927. p. 31-32.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Coleção Descobrimdo o Brasil, 2000.
- VICTORIO, Roberto. Timbre e Espaço-Tempo Musical. *Territórios e Fronteiras-* Revista do Mestrado em História da Universidade Federal de Mato Grosso, nº 4, vol. 1, 2003. 127-149.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 131-177
- WOLFF, Marcos Straubel. Elementos não-europeus na brasilidade musical de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. In: XV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 2005. Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2005. p. 484 – 491.
- WOLFF, Marcos Straubel. O modernismo nacionalista na música brasileira. *Rascunhos de História*: PUC/RJ, Rio de Janeiro, n. 2, 1991.

ANEXO A - Partituras das canções de Oscar Lorenzo Fernández editoradas em ordem de composição.

## Samaritana

Op. 6



Soneto de  
Olavo Bilac

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Canto

Piano

C.

Pno.

*mf* (*legato*)

Nu - ma vol - ta da es - tra - da, em se - de in - sa - na,  
[nu-me 'vɔ:u-tɛ da 'is - 'tra - ðɛ êŋ 'se-dʒiŋ - 'sɐ - nu

Lorenzo Femández - Samaritana

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

## Lorenzo Fernández - Samaritana

C. *ff*

ber. Mas quan - to en - ga-na, Às ve - zes, a pic - da - de, e a es-mo-la in-  
 'ber mas 'kwën-twëj - gë - n az 've - zis a pje - 'da - dʒi ja\_ɾz-'mɔ-la\_ɾ-

Pno. *cresc.* *f*

C. *f*

fer - na!  
 fer - ne

Pno. *f*

C. *f*

Des-te-me de be - ber da fon-te e-ter-na, De on - de a tor-ren-te dos re-mor-sos  
 'des-tʃi-mi dʒi be - 'ber da fõn-tʃje-'ter-nu dʒjõn - dʒja to-'xêj-tʃi duz xe-'mɔr-suz

Pno. *mf*

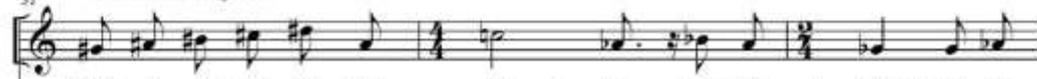
## Lorenzo Fernández - Samaritana

28

C.  ma - - - na.  
'mê - - - ne

Pno.  *p* *contando* *affret.*

31 *Piu animato con fuoco*

C.  Com a â - gua que me des - te (que con - tras - te De  
kö wa 'a - gwe ki mi 'des - tji ki kôn - 'tras - tji dʒi

Pno.  *f* *Piu animato con fuoco*

34

C.  tí pa - ra a mu - lher de Sa - ma - ri - a!) A bo - ca e o co - ra -  
tʃi 'pa - ra mu - 'ljer dʒi sā - ma - 'ri - u a 'bo - ku ju ko - ra -

Pno.  *mf*

## Lorenzo Fernández - Samaritana

37 *cresc. e molto*

C. *çãõ me en - - - ve - ne - nas - - te;*  
*'sã:u mĩj - - - ve - ne - 'nas - - tji*

Pno. *com o canto* *cresc. e molto*

40

C. *Ma-*  
*ma-*

Pno. *rall.*

45

C. *ior do que o da se - de, es - te tor - men - to, Es - ta ân - sia sin - gu - lar, es - ta a - go -*  
*jor do kjo da 'se - d3i 'es - tji tor - mên - 'twes - tu 'ê - sje sijn - gu - 'lar 'es - t a - go -*

Pno. *dim. molto*



# Um beijo



Soneto de  
Olavo Bilac

Música de  
O. Lorenzo Fernandes

Transc.  
Rudi Garrido

Moderato

Soprano

Piano

*f con passione*

*cresc.*

*f*

S

*p cresc.*

*p cresc.*

Fos - te o bei - jo me - lhor da mi - nha vi - da,  
['fos-tʃju 'be:i-ʒu me - 'lɔr du 'mi - ju 'vi - du

## Lorenzo Fernandes - Um beijo

S

ou tal - vez o pi - or... Gló-ria e tor - men - to,  
 ou ta:u - 've\_ zu pi - 'or 'gló-ri\_1 tor - 'mên - tu

Pno.

S

Con - ti - go à luz su - bi do fir - ma - men - to, Con -  
 kôn - 'tjĩ - gu\_a lu\_ su - 'bi du fir - ma - 'mên - tu

Pno.

S

ti - go fui pe - la in - fer - nal des - ci - da!  
 'tjĩ - gu fui pe - la in - fer - 'na:u de - 'si - du

Pno.

## Lorenzo Fernandes - Um beijo

*affret.*

S

Mor - res - te e o meu de - se - jo não te ol - vi - da: Quei - mas - me o  
 mo - 'xes - tju meu de - 'ze - zu nã:u tju:u - 'vi - du 'ken - maz - mju

Pno.

*dim.* *affret.*

*a tempo mf*

S

san - gue, en - ches - me o pen - sa - men - to, E do teu gos - to a -  
 'sã:ŋ - gi 'e:ŋ - fiz - mju pẽ:ŋ - sa - 'mẽ:ŋ - tu i du teu 'gos - twa -

Pno.

*a tempo mf*

S

mar - go me a - li - men - to,  
 'mar - gu mja - li - 'mẽ:ŋ - tu

Pno.

*p cresc.* *p*

## Lorenzo Fernandes - Um beijo

25

S

E ro-lo-te na bo - ca mal fe - ri - da.  
 i 'xɔ-lu-tʃi na 'bo - ku ma:u fe - 'ri - du

Pno.

*dim.* *dim.* *rall. e dim.*

29

S

Pno.

*pp* *f* *p cresc.*

33

S

*ff*

Bei - jo ex - tre - mo, meu prê - mio e meu cas - ti - go,  
 'beit - ʒwis - 'tre - mu me:u 'pre - mju, me:u kas - 'tʃi - gu

Pno.

*f* *ten.* *p cantando*

## Lorenzo Fernandes - Um beijo

S

Ba - tis - mo e ex - tre - ma un - ção na - que - le ins - tan - te Por -  
 ba - 'tjiz - mu\_jes - 'tre - me ũj - sãu na - 'ke - l\_jns - 'tên - tjí pur -

Pno.

*p cresc.*

S

que, fe - liz, eu não mor - ri con - ti - go? Sin - to - te o ar -  
 'ke fe - 'li ze:u nã:u mo - 'xi kôn - 'tjĩ - gu 'sĩn - to - tjĩ\_war -

Pno.

*mf*

S

dor, e o cre - pi - tar te es - cu - to, Bei - jo di - vi - no!  
 'dor ju kre - pi - 'tar tjjes - 'ku - tu 'be:ĩ - zu dʒĩ - 'vi - nu

Pno.

*f* *ff*

Lorenzo Fernandes - Um beijo

46 *cresc. e affret.* *rall.* **Lento**

S  
 E an - se - io, de - li - ran - te Na per - pé - tua sau -  
 jēj - 'se - ju de - li - 'rēn - tji na per - 'pe - twa sa:u-

Pno.  
*cresc. e affret.* *rall.* ***p*** *cantando triste e espressivo*

49 *morrendo*

S  
 da - de de um mi - nu - to,  
 'da - dʒi dʒjũ mi - 'nu - tu]

Pno.  
***p*** *cantando dim.* *morrendo* ***pp***

*Para Irene***Cisnes**

Op. 9

1º prêmio do concurso da Sociedade de Cultura Musical

*Soneto de*  
**Julio Salusse***Música de*  
**O. Lorenzo Fernández**

**Lentamente**

Canto

Piano

C.

Pno.

A [a] vi - - - - da,  
vi - - - - de

## Lorenzo Fernández - Cisnes

3  
C. man - so la - go a - zul al - gu - mas  
'mü - su 'la - gwa - 'zu:u a:u - gu - muz

Pno.

6  
C. ve - zes, al - gu - mas ve - zes mar fre -  
've - zis a:u - gu - muz 've - ziz mar fre -  
*m.c.*

Pno.  *cresc.*

9  
C. men - te, Tem si - do pa - ra nós cons - tan - te -  
'mên - tji tèn:ɣ 'si - du 'pa - re nəs kōŋs - tèn - tji -

Pno.  *f dim. mf dim.*

Lorenzo Fernández - Cines

10

C. *men - te Um la - go a - zul sem on - das, sem es -*  
*'mēŋ - tʃi ũ 'la - gwa - 'zuzũ sē 'nõn - des sē jus -*

Pno.

12 **Com mais vida**

C. *pu - - - mas.*  
*'pu - - - mes*

Pno. *esfumando-se*  
*sem rigor de tempo*  
*mf*

*Ado.*

14

C. *So-bre e-le*  
*'so-brj'e-li*

Pno. *animando*

## Lorenzo Fernández - Cisnes

17

C. *3*  
 quan - do, des - fa - zen - - - do as bru - mas ma - ti -  
 'kwën - du dʒis-fa - 'zën - - - dwaz 'bru - mez ma - tʃi -

Pno. *sempre*  
*3*

20

C. nais, rom - pe um sol ver - me - lho e quen - te,  
 'nais 'xôm - pjü sɔ:u ver - 'me - λwi 'kêŋ - tʃi

Pno. *animando*  
*3*

23

C.

Pno. *calmando-se*  
*3*

Lorenzo Fernández - Cisnes

**1<sup>o</sup> Tempo**

C. 26

Nós dois vo -  
noz 'do:iz vo -

Pno.

C. 28

ga - - - mos in - - - do - - - len - te -  
'gũ - - - mu\_ zĩn - - do - - - lãŋ - tʃi -

Pno.

C. 30

men - - - te, Co - - - mo dois cis - nes de al - va - cen - tas  
'mẽj - - - tʃi 'ko - - - mu do:ĩ 'siz - niz dʒja:u - va - 'sẽn - tus

Pno.

Lorenzo Fernández - Cisnes

C. <sup>32</sup>  
plu - - - - mas.  
plu - - - - mes

Pno.

C. <sup>35</sup>  
Um di - a um cis - ne mor - re - rá por  
û 'dʒi - v\_û 'siz - ni mo - xe - 'ra pur

Pno. <sup>35</sup>  
*cresc.*

C. <sup>38</sup>  
cer - to... Quan - do che -  
'ser - tú 'kwèn - du fe -

Pno. <sup>38</sup>  
*ff*

Lorenzo Fernández - Cisnes

40

C. *ff*

gar es - se mo - men - to in - - - cer - to, No  
ga 're - si mo - mên - twij - - - 'ser - tu nu

Pno. *ff* *ff* *affret. sempre*

43

C.

la - - - go on - de tal - vez a ñ - gua se tis - - -  
'la - - - gw'ôn - dʒi ta:u - 've za 'a - gwe si 'ʃi - - -

Pno. *ff* *crusc. sempre*

46

C.

ne,  
zini

Pno. *ff* *dim. e roll. ao*

Lorenzo Fernández - Cisnes

49 *p* **Lentamente**

C. Que o cis - - - - ne  
kju 'siz - - - - ni

Pno. *1<sup>o</sup> Tempo* *p*

52

C. vi - - - - vo, chei - - - o de sau -  
'vi - - - - vu 'je - - - ju dʒi sa:u -

Pno.

54

C. da - de, Nun - ca mais can - - - - te, nem so - zi - nho  
'da - dʒi nũj - ku ma:is 'kẽn - - - - tʃi nẽj so - 'zi - ju

Pno.

Lorenzo Fernández - Cisnes

57

C.

na - de, Nem na - de nun-ca ao la - do de ou - tro cis - - -  
 'na - dʒi nɛŋ 'na - dʒi 'nũŋ-k au 'la - do dʒj'ou-tru 'siz - - -

Pno.

60

C.

- - - ne:  
 - - - ni]

Pno.

# A saudade

Op. 11



*Poesia de*  
Luis Carlos de Fonseca  
Monteiro de Barros

*Música de*  
O. Lorenzo Fernández

## Calmo e Triste

*ligado e com expressão de profunda tristeza*

Canto

Piano

Pedal

C.

Pno.

Pdl.

NOTA: Para as explicações sobre o sistema gráfico do pedal, veja as peças "Duas miniaturas" ou "Miragem", do mesmo autor:

## Lorenzo Fernández - A saudade

6

C. *p*

A sau - da - de, a dor mais  
[a sa:u - 'da - dʒja dor mais

Pno. *p*

Pdl.

9

C. *p*

pu - ra, Tão pu - ra fi - cao cho - rar, Que o seu  
pu - re tãu 'pu-re 'fi-k a:u fo - 'rar kju seu

Pno. *cresc.*

Pdl.

12

C. *p*

pran - to trans - fi - gu - ra A mor - te, Que é noi - te es -  
prên - tu três - fi - gu - ru a 'mor - tji kje 'noi - tjis -

Pno. *f* *com expressão*

Pdl.

Lorenzo Fernández - A saualade

15

C. *cu - ra, Nu - ma*  
*'ku - ru 'nu - mu*

Pno. *sombria* *sombrio* *com doçura*

Pdl.

18

C. *noi - - - te de lu - - - ar.*  
*'no:1 - - tʃi dʒi lu - - - 'ar]*

Pno. *triste e calma* *cresc.*

Pdl.

21

C.

Pno. *dim.* *morrendo*

Pdl.



Lorenzo Fernández - Noite cheia de estrelas

9

C. *p*  
E, en-jêr-

Pno. *a tempo*  
*pp*

13

C. *f*  
tão, can - tei tris - te - men - - - - te As  
tê:o kên - 'teu tris - tji - 'mêrj - - - - tji az

Pno. *sempre pp (como um murmúrio)*

17

C. *cresc.*  
má - - goas, pa - ra es - que - - - - - - - - las...  
'ma - - gwes 'pa - ru - is - ke - 'se - - - - - - - - lus

Pno.

## Lorenzo Fernández - Noite cheia de estrelas

23

C.  E a noi - te, ou - vin - do o meu can - - -  
ja 'no:ɪ - tʃjo:u - 'vĩn - d\_u me:u 'kẽn - - -

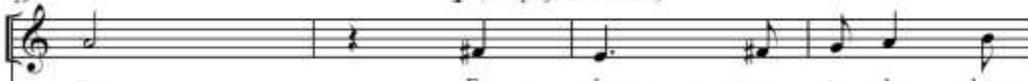
Pno. 

25

C.  to, Que e - ra a mú - - - si - ca de um pran - - -  
tu 'kje - - r\_a 'mu - - zi - ke dʒjũ 'prẽn - - -

Pno. 

29 *p* (com profunda saudade)

C.  to, En - cheu - - - se to - da de es -  
tu êŋ - ʃe:u - - - si 'to - du dʒjes -

Pno. 

Lorenzo Fernández - Noite cheia de estrelas

C. <sup>33</sup> *morrendo*

tre - - - - - las.  
tre - - - - - lus]

Pno. <sup>35</sup> *pp*

À Exma. Sra. Henriqueta Guerra Mandin

## Mãos frias...

N.2 das Duas Canções - Op. 17



Versos de  
Aldemar Tavares

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Vivo e leve (♩ = 96)

Canto

Mãos  
[mã:us]

Piano

*p*

*And.* ( *And. simile* )

C.

fri - - - as, co - ra - ção quen - - -  
'fri - - - us ko - ra - 'sũ:u 'kên - - -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Mãos frias

7

C.  te, Mãos quen - - - tes, co - ra - ção  
tʃi m̃:os k̃ɛŋ - - - tʃis ko - ra - 'sũ:u

Pno. 

10

C.  fri - - - o. Diz is - so o a -  
'fri - - - u dʒi z'i - swa -

Pno. 

13

C.  da - gio pru - den - - - te,  
'da - ʒju pru - 'dɛŋ - - - tʃi

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Mllos frías

16

C.

Gra - ve, so - le - ne e som - bri - - o.  
'gra - vi so - 'le - ni sôm - 'bri - - - u

Pno.

19

C.

19

(marcando o canto)  
cresc. sempre

Pno.

22

C.

22

*f* *ff*

Pno.

Lorenzo Fernández - Mãos frias

25 *cresc.* *poco rit.*

C. Des - sas pa - la - vras ful -  
'de - ses pa - 'la - vras fuo -

Pno. *pp* *cresc.* *poco rit.*

28 *a tempo*

C. gen - - - - - tes, Eu te - - - - - nho a  
'zẽj - - - - - tjs e:u 'tẽ - - - - - jwa

Pno. *a tempo*

31 *rit.* *a tempo p*

C. pro - va, não ri - - - - - as.  
'pro - ve nãu 'xi - - - - - es

Pno. *rit.* *a tempo p*

## Lorenzo Fernández - Mãos frias

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

# Ausência

Op. 14



*Soneto de*  
Virgílio de Sá Pereira

*Música de*  
O. Lorenzo Fernández

*Transc.*  
Rudi Garrido

Lentamente

Soprano

Piano

*P* muito calmo e de uma tristeza indefinida

*pp* (idem)

*P*

Pe - la mon - ta - nha len - ta - men - te es - cor - re a  
 [pe - lu mōn - tū - ju lēn - ta - 'mēj - tʃjes - 'ko - xi a

Pno.

## Lorenzo Fernandes - Ausência

6 *cresc.*

som - bra — do cre - pús - cu - lo nas - cen - te, do cre -  
'sôm - bru — du kre - 'pus - ku - lu na - 'sêj - tji du kre -

Pno. *mf cantando cresc.*

6 *pp cresc.*

8 *3*

pús - cu - lo a som - bra, len - ta - men - te, Vae do  
'pus - ku - lwa sôm - bru lèn - ta - 'mêj - tji vai do

Pno. *p*

10 *3*

va - le a mon - ta - nha...  
'va - lja mōn - tē - ju

Pno. *cresc.*

## Lorenzo Fernandes - Ausência

13 *a tempo*

Pno.

*rit. pp sub. p a tempo*

18 *pp* **Animando um pouco** *f*

A tar - de mor - re. Nem  
a 'tar - d31 'm3 - xi n3j

Pno.

*PPP* *f* *(como sinos)*

21

ra - mo ou fl3r, ou fo - lha que se for - re Ao  
'r3 - mw3u flo\_ ro:u 'fo - l3e ki si 'f3 - xi a:u

Pno.

*cresc.*

## Lorenzo Fernandes - Ausência

23 *ff* *dim.* *p*

lu - to na - tu - ral des - te am - bien - te No si -  
 'lu - tu na - tu - 'ra:u 'des - tʃjẽm - 'bjẽj - tʃi nu si -

Pno.

23 *f legato dim. molto*

25

lên - cio das cou - sas sô se sen - te o des - li - zar da som - bra que as per -  
 'lẽj - sju das 'ko:u - zẽ\_sõ si 'sẽ - tʃju dez - li - 'zar da 'sõm - bre kjas per -

Pno.

*p* *p*

27

cor - re.  
 'kõ - xi

Pno.

*dim.*

## Lorenzo Fernandes - Ausência

30

Pno.

*pp morrendo* *p* *pp*

34

**Com vida**

*ff*

Mas re - sur - ge a ma - nhã  
maz xe - 'sur - 3ja mē - 'jê

Pno.

*f* *cresc.*

36

A ma - dru - ga - da san -  
a ma - dru - 'ga - de sēj -

Pno.

*f*

## Lorenzo Fernandes - Ausência

38

gui - nea ir-rom - pe, o sol re - doi - ra a ser - ra, a na - tu -  
 'gwi-nje 1-xôm - pi u so:u xe-'do:1 - r a 'se - xu a na - tu -

Pno.

38

*ff* (*marcato*)

8<sup>va</sup>

40

re - za vol - ta à a - do - les - cên - - - - - cia  
 're - 3e 'vo:u - t a - do - le - 'sēj - - - - - sje

Pno.

40

8<sup>va</sup>

42

*ff* *appassionato*

Pno.

Lorenzo Fernandes - Ausência

Pno.

Pno.

50 1º Tempo

Al - mas co - nhe - ço eu que so - bre a  
'a:u-mus kö - 'pe - su 'e:u ki 'so - brja

Pno.

54

ter - ra não têm au - ro - ra, não têm al - vo - ra - da  
te - xe nã:u tê\_ ja:u - 'rõ - ru nã:u tê\_ ja:u - vo - 'ra - de

Pno.

## Lorenzo Fernandes - Ausência

58 *com tristeza profunda*

Só a viu - vez cre - pus - cu - lar da au - sên - cia  
 só a vju - 'ves kre - pus - cu - 'lar d\_a:u - 'zẽj - sje]

Pno.

## Solidão



Poesia de  
Ribeiro Couto

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Allegretto** (♩ = 66)

Canto

E cho - - - - ve...  
[t] fo - - - - VI

Piano

*mf* *p*

C.

Pno.

*ligado*

## Lorenzo Fernández - Solidão

5

C. U - - ma go - tei - ra, fo - ra, Co - mo al -  
'ũ - me go - tei - re 'fɔ - re 'ko - mwau -

Pno.

*And. simile*

6

C. guém que can - ta de má - - - goa  
'gɛŋ ki 'kɛn - te dʒi 'ma - - - gwe

Pno.

7

C. Can - ta mo - nó - to - na e so - no - ra, A ba -  
'kɛn - tu mo - 'nɔ - to - nu, so - 'nɔ - ru a ba -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Solidão

9

C.

la - da do pin - go d'a - - - gua.  
'la - de du 'pĩḡ - gu 'da - - - gwu

Pno.

11

C.

Pno.

12

*Com saudade*

C.

Cho - vi - a quan - do fos - te em - bo - - - ra.  
[ʃu - 'vi - e 'kwẽn - du 'fos - tʃẽm - 'bo - - - re]

Pno.

Lorenzo Fernández - Solidão

The image displays a musical score for the piece "Solidão" by Lorenzo Fernández. It features two staves: a vocal line labeled "C." and a piano accompaniment labeled "Pno.". The score begins at measure 14, indicated by a "14" above the first staff. The vocal line consists of three measures of whole rests. The piano accompaniment is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The right hand of the piano part plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ao ilustre Dr. Paulo Gomide

## As estrelas

Op. 21

2º Prémio do Concurso Internacional de 1924 da Sociedade de Cultura Musical



Soneto de  
Olavo Bilac

Música de  
Oscar Lorenzo Fernández

**Lento** (♩ = 52)

Canto

*marcando o canto*

De - sen -  
[dʒi - zɪj -

Piano

*pp* (com expressão de profunda calma)

Com Pedal

C.

ro - la-se a som - bra no re - ga - ço Da mor - na tar - de, no es - ma - ia - do a -  
'xɔ - lu - sja 'sôm - bru nu xe - 'ga - su da 'môr - ne 'tar - dʒɪ nwez - ma - 'ja - dwa -

Pno.

## Lorenzo Fernández - As estrelas

8

C. *mf*

nil;  
'ni:u

Dor-me, no o-fe-go do ca-lor fe-  
'dɔr-mi nwo-'fe-gu du ka-'lor fe-

Pno.

9

C. *mf*

bril, A na-tu - re - za, mo-le de can - sa - - ço.  
'bril:u a na-tu - 're - ze 'mɔ-li dʒi kɛ - 'sa - - su

Pno.

*morrendo*

*f*

*me.*

12

C. *mf*

*um pouco mais movido*

Pno. *pp* *cresc.*

## Lorenzo Fernández - As estrelas

15

C.

Pno.

*mf*

*dim.*

18

C.

Va - ga - ro - sas es - tre - - - las Pas - so a  
va - ga - 'ro - ze zis - 'tre - - - lus 'pa - swa

Pno.

21

C.

pas - so - O a - pris - co de - ser - tan - do, às mil e às mil  
'pa - su wa - 'pris - ku de - ser - 'tün - dwaz miú jaz miú

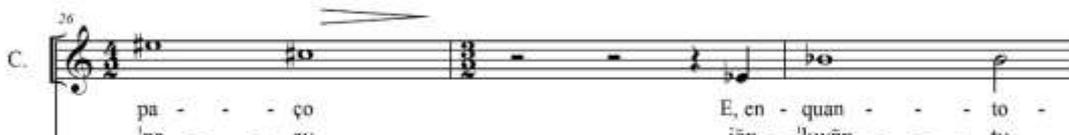
Pno.

*pp*

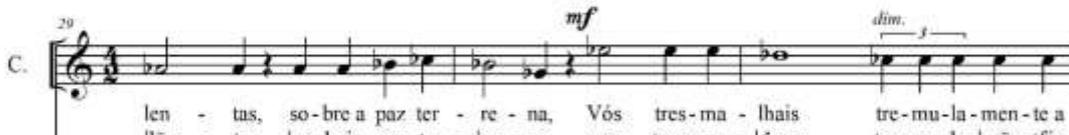
## Lorenzo Fernández - As estrelas

C. 
  
 Vin - des do ig - no - to se - io do re - dil, Num com - pa - cio re - ba - nho, e en - cheis o es -  
 'vĩ - dʒiz dwig - 'no - tu 'se - ju du xe - 'dʒi:u nũ kôm - 'pa - ktu xe - 'bê - pu jêŋ - 'ʃe:ɪ zwis-

Pno. 

C. 
  
 pa - - - ço E, en - quan - - - to -  
 'pa - - - su jêŋ - 'kwên - - - tu

Pno. 

C. 
  
 len - tas, so - bre a paz ter - re - na, Vós tres - ma - lhais tre - mu - la - men - te a  
 'lên - tes 'so - brja pas te - 'xe - nu vos trez - ma - 'la:ɪs tre - mu - la - 'mêŋ - tʃja

Pno. 

Lorenzo Fernández - As estrellas

32

C. 

flux,  
fluks

Pno. 

35

C. 

U - - ma di -  
'ü - - me dži -

Pno. 

*pp* (expressivo e calmo)

38

C. 

vi - - - na mú - - - si - ca se - re - - - na  
'vi - - - ne 'mu - - - zi - ku se - 're - - - ne

Pno. 

## Lorenzo Fernández - As estrellas

41

C. 

Des - ce ro - lan - du pe - la vos - sa luz:  
'de - si xo - lèn - du 'pe - lu 'vo - su lus

Pno. 

44

C. 

Cui - da - se ou - vir, o - ve - lhas de ou - ro! a a -  
'kui - de - sjo:u - 'vir o - 've - lhez 'dʒo:u - ru a -

Pno. 

47

C. 

ve - na Do in - vi - si - vel pas - tor que vos con - duz...  
ve - ne dwiŋ - vi - 'zi - ve:u pas - 'tor kɪ vus kōn - 'dus]"

Pno. 

*cresc.*

*animando*

*pp* *pp*

Lorenzo Fernández - As estrellas

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins at measure 50 with a whole note chord. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, with the vocal line entering at measure 51 with a melodic phrase marked *m.e.* and *m.d.*. The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments, including a section marked *gen-* with a dashed line. The score concludes with a final chord in the piano part.

# Ó vida da minha vida

Modinha



Texto de  
Belmiro Braga

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Alf. Moderato *com alegria*  
*mf*

Canto

Quan - do su - bo a in - cos - ta a -  
[kwün-du 'su-bwa\_ɪŋ-'kos - t a -

Piano

*mf ligado e cantando*

C.

gres - - te Por ver - te em ân - cias mor - ren - do  
'gres - tʃi pur 'ver - tʃjɛŋ 'ẽ - sjuz mo - 'xɛn - du

Pno.

## Lorenzo Fernández - Ó vida da minha vida

7 *cresc.* *f*

C. A su - bi - da é tão su - a - ve. Ó vi - da da mi - nha  
a su - 'bi - de e tê:u su - 'a vi - de da 'mĩ - je

Pno.

10 *mf* *dim.*

C. vi - da! É tão su - a - ve a su - bi - - - da Que eu  
'vi - de e tê:u su - 'a - vja su - 'bi - - - de ki:eu

Pno.

13

C. pen - so que es - tou des - cen - do.  
'pẽj - su kjes - 'to:u de - 'sẽn - du

Pno.

## Lorenzo Fernández - Ó vida da minha vida

*Um pouco mais lento e nostálgico*

**p**

C.    
 Mas quan - do des - ço sau - do - so  
 mas 'kwên - du 'de - su sa:u - 'do - su

Pno. 

C.    
 Des - te teu o - lhar in - fin - do, A des - ci - da é tão pe -  
 'des-tʃi te:u o - 'ʎa\_ rɨj - 'fin - du a de - 'si - de e tũ:u pe -

Pno. 

C.    
 no - - sa. Ó vi - da da mi - nha vi - da!  
 'no - - zu o 'vi - de da 'mĩ - ju 'vi - de

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Ó vida da minha vida

25 *com saudade allarg.*

C. *f*

É tão pe - no - sa a des - ci - - da Que eu pen - so que es - tou su -  
 e tũ:u pe - 'nã - z\_a de - 'si - - de kjetu 'pãj - su kjes - 'toru su -

Pno. *com o canto*

28 *rit.*

C. bin - do.  
'bin - du]

Pno.

A' Monsieur Gabriel Dufriche

# Toi

Op. 23



Texto de  
Leconte de Lisle

Música de  
Oscar Lorenzo Fernández

**Lentement**

Canto

Toi par  
[twa par]

Piano

*avec un charme très doux*

*p*

C.

qui j'ai sen - ti, pour des heu - res trop  
ki j'è sã - 'ti pur de\_ 'zœ - rã tro

Pno.

Lorenzo Fernández - Toi

7 *cresc.*

C. bré - ves, Ma jeu - nes - se re -  
'bre - va ma 3œ - 'ne - sa rà -

Pno. *cresc.*

10 *dim.*

C. naitre et mon cœur re - fleu - rir,  
- 'ur - tro e mō kœr rø - flœ - 'rir

Pno. *dim.* *cresc.*

13 *f* *cédez un peu*

C. Sois bé - nie à ja - mais! J'ai - me,  
swa be - 'ni a 3a - 'me '3e - ma

Pno. *f* *avec le chant*

## Lorenzo Fernández - Toi

C. *16*

je puis mou - rir. J'ai vé - cu le meil -  
 3<sup>e</sup> pui mu - 'rir 3<sup>e</sup> ve - 'ky là me -

Pno. *agité* *cédez*

C. *19*

leur et le plus beau des rē - - - ves!  
 jœ re là ply bo de 're - - - va  
*chantant doucement*

Pno. *f* *pp* *mf*

C. *22* *doux et expressif*

Et vous qui me ren -  
 e vu ki mœ rà -

Pno. *dim.* *cédez* *p a tempo*

## Lorenzo Fernández - Toi

25

C. *diez le ma-tin de mes jours, Qui, d'un char-me si*  
*'dje la ma-'tē dā me sur ki dā 'far-mā si*

Pno. *cresc.*

28

C. *doux m'en-ve-lop pez en - co - re,*  
*du mā - vā - lo - 'pe, zā - 'kō - ra*

Pno. *cédez cresc. f a tempo*

28

## Lorenzo Fernández - Toi

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

\* Segundo o dicionário *Le petit Larousse illustré 2014*, o s final de *jusques* deve ser pronunciado e elidido à vogal seguinte, quando a palavra for usada em contexto poético.

Ao Ilustre Dr. Eurico de Goes

## Canção sertaneja

Op. 31

1º Prémio do Concurso Internacional de 1924, da Sociedade de Cultura Musical



Texto extraído da poesia  
"A Troia Negra", do poema  
"Os Sertanistas" de  
Eurico Goes

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Calmo (♩ = 78)

Canto

Piano

*p* imitando o violão e seguindo sempre o canto

C.

O bom Deus cri - ou o mun - do e a gran - de - za do ser -  
[u bõ:u de:us kri - 'o:u u 'mūn - du ja grān - 'de - ze du ser -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

9

C. *tão.*  
*'tũ:u*

Pno.

13

C. *mf cresc.*  
A mo - re - na é o sol da  
a mo - 're - ne e u sã:u da

Pno.

17

C. *dim.*  
vi - da, des - te mun - do, o co - ra - ção.  
'vi - de 'des - tji 'mũn - d\_u ko - ra - 'sũ:u

Pno. *mf (cantando)*

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

21

C.

Pno.

25 *f*

C.   
 To - dos pro - cu - ram a som - bra de um - bu - zei - ro e ou - ri - cu -  
 'to - dus pro - 'ku - rë:u a 'sôm - brü džjôm - bu - 'ze:i - ri\_õ:u - ri - ku -

Pno.

29 *p cresc.*

C.   
 ri. Eu, tam - bém, que-ro o con -  
 'ri eu tãm - 'bêm 'ke - r\_õ kõŋ -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

33

C. *sô - lo de um ros - to que eu des - co - bri.*  
*'so - lu dʒjũ 'xos - tu kje:u dʒis - ku - 'bri*

Pno. *mf (cantando)*



37

C.

Pno.



41 *p 1º Tempo*

C. *O so - frê can - ta no ma - to, cha - man - do o a - mor que não*  
*u so - 'fre 'kên-te nu 'ma - tu fa - 'mên - du wa - 'mor ki nê:u*

Pno. *p*



## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

45

C. *vê.  
ve*

Pno.

49

C. *mf cresc.*

A mi - nha al - ma so - nha e  
a 'mí - 'pa:u - me 'sô - je \_j

Pno.

53

C. *dim.*

can - ta: a sau - da - de é um so - frê!  
'kên - tu a sau - 'da - dʒje ũ so - 'fre

Pno. *mf (cantando)*

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

37

C.

Pno.

61

C.

*f* *dim.*

Es - - se ri - o cor - re, cor - re, to - da a vi - da pa - ra o  
 'e - - - si 'xi - u 'kõ - xi 'kõ - xi 'to - d a 'vi - du 'pa - ru u

Pno.

65

C.

*p* *crsc.*

mar... Meu pen - sa - men - to só  
 mar me:u pēj - sa - 'mēn - tu só

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

69

C. *mf* (cantando)

vi - ve cor - ren - do, pa - ra te a - mar!  
 'vi - vi ko - 'xên - du 'pa - re t'ja - 'mar

Pno.

73

C.

Pno.

77 *p* 1<sup>o</sup> Tempo

C.

É um co - ra - ção mi - nha vio - la ou ro - la tris - te a ge -  
 e ù ko - ra - 'sê:u 'mì - ju 'vio - le o:u 'x.o - le 'tris - t'ja ze -

Pno. *p*

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

81

C. *mer.*  
*'mer*

Pno.

85

C. *mf cresc.*

Mi - - - nha a - ma - da, es - tan - do  
'mĩ - - - ãa - 'ma - de - 's - 'tên - du

Pno.

89

C. *dim.* (*com saudade*)

lon - ge, de tris - te - za faz mor - rer!  
'lõŋ - ʒi dʒi tris - 'te - zu faz mo - 'xer]

Pno. *p* (*cantando*)

## Lorenzo Fernández - Canção sertaneja

93 *(morrendo)*

C.

Pno.

96

C.

Pno.

*dim.* *cresc.*

99

C.

Pno.

*mf (vibrando)* *pp* *mf secco*

*Para Irene***Canção do berço**

Op. 35



*Poesia de*  
Antonio Corrêa d'Oliveira

*Música de*  
O. Lorenzo Fernández

**Andante** ( $\text{♩} = 58$ )

Canto

Piano

*pp*

*p cantando*

(A  $\overset{\text{tr}}{\text{tr}}\text{ã}$ , fá-dô sempre *pp*)

C.

Pno.

*cresc.*

*dim.*

## Lorenzo Fernández - Canção do berço

9 *p* *cresc.* *dim.*

C. Dor - me, fi - lho! Pu - des - se eu, Nun - ca mais a - dor - me -  
 ['dɔr - mi 'fi - λu pu - 'de - sje:u 'nũj - kv ma: za - dor - me -

Pno.

13 *rall.* *a tempo*

C. ci - a: Nem um se - gun - do per - di - a Des - te bem que Deus me deu.  
 'si - a nẽ jũ si - 'gũn - du per - 'dʒi - v 'des - tʃi bẽj kɪ de:uz mi de:u

Pno. *p* *cresc.* *rall.* *a tempo*

18 *p*

C. Dor - me, fi - lho! A luz do céu Foi - se em - bo - ra:  
 'dɔr - mi 'fi - λwa luz du se:u foi - s jẽm - 'bo - ru

Pno. *p*

## Lorenzo Fernández - Canção do berço

23 *pp rit.* *p a tempo cresc. sempre*

C. a - noi - te - ci - a; Mas a luz que me a - lu - mi - a Pa - ra  
a - noi - te - 'si - v ma\_za lus ki mja - lu - 'mi - e 'pa - ru

Pno. *pp rit.* *m.d.* *m.c. a tempo cresc. sempre*

27

C. sem - pre a - dor - me - ceu!  
'sēm - preja - dor - me - 'se:u

Pno. *mf cantando dim.*

32 *p a tempo cresc.*

C. Dor - me, fi - lho! Em a - cor - dan - do, Dou - te, ao meu  
'dɔr - mi 'fi - λwē\_ ja - kor - 'dēn - du do:u - tʃja:u meu

Pno. *p rit.* *a tempo*

## Lorenzo Fernández - Canção do berço

C. <sup>37</sup>

sei - o, can - tan - do, A vi - da que sa - bo - rei - - - as;  
'se - ju kũn - 'tẽn - du a 'vi - du ki sa - bo - 're - - - jus

Pno.

*dim.* *mf* *cantando*

C. <sup>42</sup> *p* *rit.* *a tempo*

Dor - me, fi - lho! As - sim de le - ve... en -  
'dor - mi 'fi - lwa - 'sĩĩ dʒĩ 'le - vi ɫɨ -

Pno.

*dim.* *p* *rit.* *a tempo*

C. <sup>47</sup>

quan - to se faz de ne - ve O san - gue de mi - nhas vei - as!  
'kwẽn - tu si faz dʒĩ 'ne - vi u 'sẽɨ - gi dʒĩ 'mi - ɲez 've - jus

Pno.

*rit. com o canto*

## Lorenzo Fernández - Canção do berço

51 *p a tempo*

C. Dor - - me, fi - - lho! Dor - - me, dor - - me...  
'dɔr - - mi 'fi - - ŝu 'dɔr - - mi 'dɔr - - mi]

Pno. *p a tempo* rit. (com o canto)

55

C. (Boca fechada)

Pno. *pp*

59 *morendo*

C.

Pno. *mf* *dim.* *pp* *morendo*

Lorenzo Fernández - Canção do berço

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, labeled 'C.' on the left. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notation shows a series of rests followed by a single note on the final measure. The middle and bottom staves are for the piano, labeled 'Pno.' on the left. They begin with a grand staff (treble and bass clefs), a key signature of one flat, and a common time signature. The piano part features a complex texture with many overlapping notes in the upper register, creating a shimmering effect, and a more rhythmic bass line with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

*Aos ilustres artistas Elsa e Ottorino Respighi*

## A Vida

N.1 dos Dois Epigramas - Op. 36



*Palavras de*  
Luiz de Andrade Filho

*Música de*  
Oscar Lorenzo Fernández

**Moderato**

Canto

Piano

*p*

*rit.*

C.

Pno.

*a tempo*

*dim. e rall.*

## Lorenzo Fernández - A Vida (Dois epigramas)

9

C. O ven - to le - vou as fo - lhas do ar - vo -  
[u 'vën - tu le - 'vo:u as 'fo - l'uz dwar - vo -

Pno. *a tempo*

12

C. re - do em tris - te ar - re - mes - so,  
're - du êñ 'tris - t'ja - xe - 'me - su

Pno.

15 *cresc.* *f* *dim.* *rit.*

C. pa - ra a ve - re - da er - ma e do - lo - ro - sa,  
pa - r\_a ve - 're - du er - me i do - lo - 'rô - - zu

Pno. *cresc.* *f* *rit.*

## Lorenzo Fernández - A Vida (Dois epigramas)

18 *rall. poco* *rit.* *mf a tempo* *cresc.*

C. n' u - ma tar - de som - bri - a, em que a ma -  
'nu - mu 'tar - dʒi sôm - bri - u êtj kja mü -

Pno. *rall. poco* *rit.* *a tempo* *mf*

21 *ff*

C. nhã foi dia - fa - na e ra - dio - - - - sa  
jê foi 'dʒja - fe - nu, xa - 'dʒja - - - - su

Pno. *cresc.* *f* *cresc.*

24

C.

Pno. *p* *f cantando* *rit.*

## Lorenzo Fernández - A Vida (Dois epigramas)

28

C.

Pno. *a tempo*

32 **Più vivo**

C.

Pno. **Più vivo** *cresc. molto* *ff*

35

C.

Pno. *cresc.* *ff* *com o canto*

Can - - - - - ta! por-que a ho - ra é  
'kũn - - - - - te 'pur - kja 'o - ru\_ẽ

## Lorenzo Fernández - A Vida (Dois epigramas)

C. <sup>39</sup> bre - ve.  
'bre - vi]

**I Tempo**

Pno. <sup>39</sup> *mf galhoifeiro (gai)* *cresc.* *f*

*Aos ilustres artistas Elsa e Ottorino Respighi*

## A primavera

N.2 dos Dois Epigramas - Op. 36



*Palavras de*  
Luiz de Andrade Filho

*Música de*  
Oscar Lorenzo Fernández

**Allegretto**

Canto

Piano

*mf scherzando*

C.

*mf*

En - quan - to a vi - o - le - ta per -  
[êŋ - 'kwën - twa vi - o - 'le - te per -

Pno

*cresc.*

*p*

## Lorenzo Fernández - A Primavera (Dois epigramas)

C. *f* *dim.*

fu - ma a rel - va, que bri - lha co - mo es - mal - te,  
'fu - m\_a 'xe:u - ve ki 'bri - lxe 'ko-mwiz - 'ma:u - tʃi

Pno

C. *p* *cresc.*

as an - do - ri - nhas dei - xam seus ni - nhos, ro - çan - do as su - as  
a zên - do - 'ri - ñez 'dei-fjũ: se:uz 'ni - ñus xo - 'sãn - dwa 'su - e

Pno

C. *rit.* *ff*

a - sus nas te - lhas e nos ca - mi - nhos.  
'za - zes nas 'te - lus i nus ka - 'mi - ñus

Pno

*a tempo* *cresc. poco a poco*

*rit.* *a tempo*

## Lorenzo Fernández - A Primavera (Dois epigramas)

23

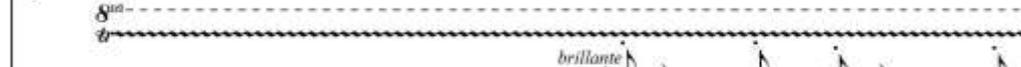
C. 

8<sup>va</sup> 

Pno.  *affetti, un poco* *f*

24

C. 

8<sup>va</sup> 

Pno.  *brillante* *sec.*

28

C.  *ff*

È a pri - ma - ve - - - - - ra!  
e a pri - ma - 've - - - - - ru]

8<sup>va</sup> 

Pno.  *crusc.* *Più lento* *fff* *p*

## Lorenzo Fernández - A Primavera (Dois epigramas)

The image displays a musical score for the piece "A Primavera (Dois epigramas)" by Lorenzo Fernández. The score is written for voice (C.) and piano (Pno.).

The vocal line (C.) is shown in a single staff with a treble clef. It begins at measure 32 with a whole rest, followed by another whole rest in the next measure, indicating the vocal entry is delayed.

The piano accompaniment (Pno.) is shown in two staves (treble and bass clefs). It begins at measure 32 with a complex chordal texture. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic foundation with chords and a melodic line. A large slur covers the piano accompaniment across the first two measures.

Ao Adacto Filho

# Canção do violeiro

Op. 38



Poesia de  
Castro Alves

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Moderato (♩ = 60) com nostalgia

Canto

Piano

*p*

Marcando o canto (o acompanhamento levemente staccato)

C.

Pno.

*cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção do violeiro

C. *mf*

Pas - sa, ó ven - to das cam - pi - nas,  
 l'pa - so 'ven - tu das kêm - 'pi - nes

Pno. *dim.* *p*

C. *cresc.* *f*

Le - va a can - ção do tro - pei - - - ro. meu co - ra - ção es - tá de -  
 'le - v a kô - 'sêru du tro - 'pei - - - ru meu ko - ra - 'sêru sta de -

Pno. *cresc.*

C. *f* *dim.*

ser - - - - to, 'Stá de - ser - to o mun - do in - tei - ro.  
 'zer - - - - tu sta de - 'zer - t u 'mûn - d'wîn - tei - ru

Pno. *dim.*

## Lorenzo Fernández - Canção do violeiro

16 *p* *rit.*

C. Quem viu a mi-nha se-nho-ra Do-na do meu co-ra-  
kêŋ viu a 'mĩ-ne se-'jo-re 'do-ne du meu ko-ra-

Pno. *p* *rit.*

19

C. ção?  
'sã:u

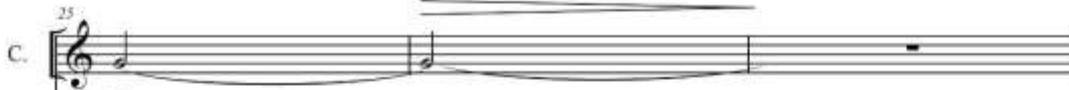
Pno. *affrett. un pouco* *ritardando*

22 *mf* *a tempo (com saudade)*

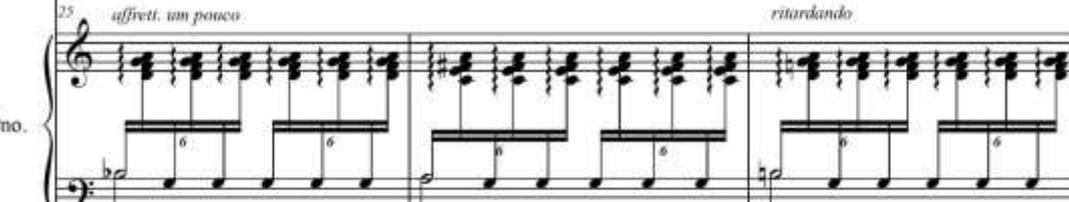
C. Cho-ra, cho-ra na vi-o-la Vi-o-lei-ro do ser-  
'jo-re 'jo-re na vi-'le vi-o-'lei-ro du ser-

Pno. *p* *a tempo* *cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção do violeiro

C. 

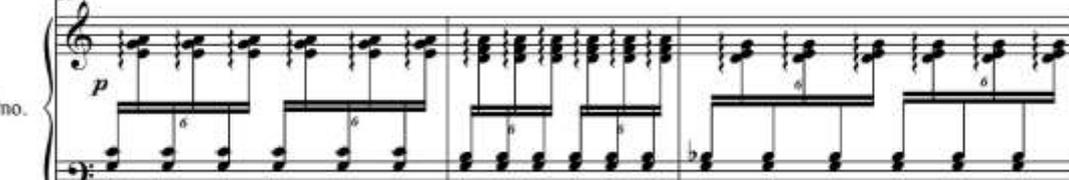
tão.  
'tũ:u

Pno. 

*affrett. un poco* *ritardando*

C. 

E - la foi-se ao por da tar - de Co - mo as gai - vo - tas do  
'e - lu foi-sja:u por da 'tar - d31 'ko-mwaz gai-'v3 - tez du

Pno. 

*p*

C. 

ri - - - o. Co - mo os or - va - lhos que des - - - - cem  
'xi - - - u 'ko - m\_u\_ zor-'va - lus ki 'de - - - - s3j

Pno. 

*crese.*

Lorenzo Fernández - Canção do violino

34 *f* *p*

C. *p*

Da noi-te num bei - jo fri - - o, O cau - ã can - ta bem  
 da 'no:ɪtʃi nũ 'ber: - ʒu 'fri - u u ka - 'wũ 'kũn - tu bẽj

Pno. *dim.* *p*

37 *rit.*

C. *rit.*

tris - te Mais tris - te é o meu co - ra - ção.  
 'tris - tʃi mais 'tris - tʃe u meu ko - ra - 'sũu

Pno. *rit.* *affrett. un pouco*

40 *mf a tempo (cóm saudade)*

C. *mf a tempo (cóm saudade)*

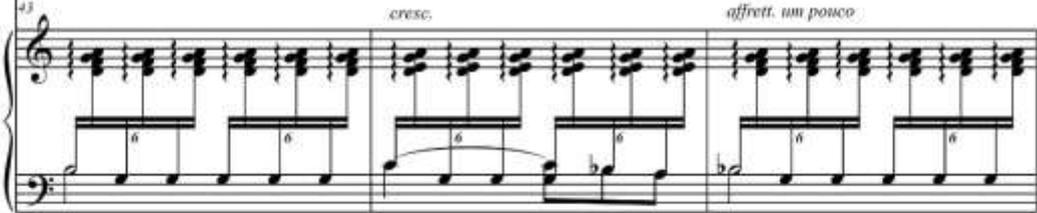
Cho - ra, cho - ra na vi -  
 'ʒo - re 'ʒo - re na vi -

Pno. *ritardando* *p a tempo*

## Lorenzo Fernández - Canção do violino

43

C.    
 o - la vi - o - lei - ro do ser - tão.  
 's - lu vi - o - 'lei - ru du ser - 'tê:u

Pno.    
*cresc.* *affrett. un pouco*

3

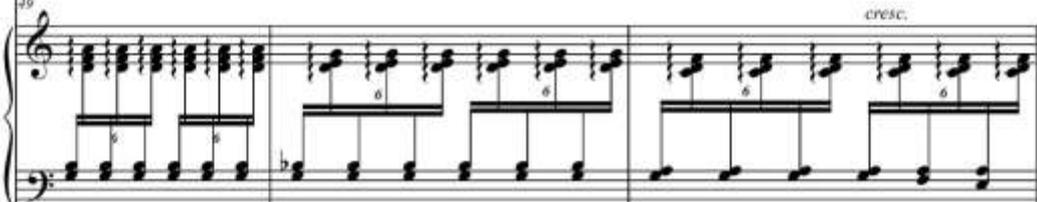
40

C.    
 Não que-ro mais es - ta  
 nũ:u 'ke-ru mai z'es - te

Pno.    
*ritardando* *p*

49

C.    
 vi - da, Não que-ro mais es - ta ter - - - ra.  
 'vi - de nũ:u 'ke-ru mai z'es - te 'te - - - xe

Pno.    
*cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção do violino

32 *cresc.* *f*

C. Vou pro - cu - rá - la bem lon - - - ge, Lá pa-ra as ban - das da  
 vo:u pro - ku - 'ra - lu bēŋ 'lōŋ - - - ʒi la 'pa-raz 'bēn-duz da

Pno.

35 *p*

C. ser - - - ra. Ai! Tris - te que eu sou es - cra - vo!  
 'se - - - xe ai 'tris - tʃi kje:u so:u is - 'kra - vu

Pno.

38 *rit.* *affrett. un pouco*

C. Que vá - le ter co - ra - ção?  
 ki 'va - li ter ko - ra - 'sē:u

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção do violeiro

*mf a tempo (com saudade)*

C.  *mf a tempo (com saudade)*

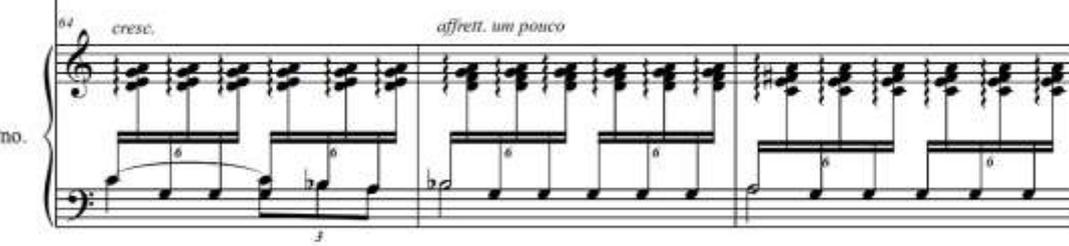
Cho - ra, cho - ra na vi - o - la Vi - o -  
 'ço - ru 'ço - ru na vi - 'ço - lu vi - o -

Pno.  *ritardando* *P a tempo*

*61*

C.  *64*

lei - ro do ser - lão.  
 'le: - ru du ser - 'tũ:]

Pno.  *cresc.* *affrett. um pouco*

*64*

C.  *67*

Pno.  *ritardando* *a tempo cresc.* *f*

*67*

# Meu coração

Modinha  
Op. 41



Poesia de  
J. B. Mello e Souza

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Com tristeza (♩ = 58)

Canto

Piano

*p* *cresc.*

C.

*p*

Pno.

*(cantando)*

Meu co - ra -  
[me:u ko - ra -  
Não ce - das  
nê:u 'se - daz

## Lorenzo Fernández - Meu coração

C. *6*

ção, não ba-tas a-gi-ta-do, Não mais te a-ffi-ja in-ten-sa co-mo-  
 'sê:u nê:u 'ba-te za-zi-'ta-du nê:u mais tʃja-'fli-ʒu ʃi-'têŋ-se ko-mo-  
 nun-ca á dor e ao de-sa-len-to, re-sis-te es-pe-ra, sem des-crer no  
 'nũŋ - k\_a do\_ rja:u dʒi-za-'lên-tu xe-'zis-tʃjes-'pe-re sêŋ dʒis-'krer nu

Pno.

*9*

C. *f rit. a tempo dim.*

ção, As-saz já tens so-fri-do, e as-saz lu-ta-do, Fi-ca tran-  
 'sê:u a-'saz ʒa tẽŋs so-'fri-du ja-'saz lu-'ta-du 'fi-ku trẽŋ-  
 bem; co-mo o cris-tal, que vi-bra ao sen-ti-men-to, meu co-ra-  
 bẽŋ 'ko-m\_o kris-'ta:u ki 'vi-br\_a:u sêŋ-tʃi-'mẽn-tu me:u ko-ra-

Pno.

*rit. a tempo dim.*

C. *12*

qui-lo, al-ti-vo co-ra-ção!  
 'kwi-lwa:u-'tʃi-vu ko-ra-'sê:u  
 ção, tu vi-bra-rás tam-bém...  
 'sê:u tu vi-bra-'ras tẽm-bẽŋ

Pno.

*rall. p a tempo*

## Lorenzo Fernández - Meu coração

15

C.

Pno.

18

C. *mf* *cresc.*

Pno. *(cantando) cresc.*

21

C. *f* *cresc.* *ff* *molto rit.* *a tempo*

Pno. *cresc.* *f* *molto rit.* *a tempo* *dim.*

## Lorenzo Fernández - Meu coração

24 *dim.* *molto rit.* *a tempo*

C. ho - ra, Há de ven - cer, al - ti - vo co - ra - ção.  
 'o - ru az dʒi vɛŋ - 'ser au - 'tʃi - vu ko - ra - 'sũ:u  
 cu - ro Que há de ven - cer, al - ti - vo co - ra - ção.  
 'ku - ru kjaz dʒi vɛŋ - 'ser au - 'tʃi - vu ko - ra - 'sũ:u]

Pno. *molto rit.* *p* *a tempo*

27 1. 2.

Pno. 1. 2.

31 *affrett.* *rall.* *molto rit.*

Pno. *affrett.* *rall.* *molto rit.*

*Para Andino Abreu***Toada p'ra você**

Op. 56



*Poesia de*  
Mário de Andrade

*Música de*  
Oscar Lorenzo Fernández

**Dengoso**

Canto

Piano

*p* e ligado

*mf*

*cantando*

C.

De vo - cê, Ro - sa, eu não que - ri - a Re - ce - ber so - men - te es - se a -  
 d'zi vo - 'se 'xô - zu eu n'ho ki - 'ri - v xe - se - 'ber so - 'mêh - 'tjje - sja -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Touda p'ra você

9 *p* *arrastado*

C. bra - ço Tão de - va - gar que vo - cê me dá,  
'bra - su tũ:u dʒi - va - 'gar ki vo - 'se mi da

Pno.

13 *mf* *p* *arrastado*

C. Nem go - zar so - men - te es - se bei - jo Tão mo - lha - do que vo - cê me  
nẽj go - 'zar so - 'mẽj - 'tjje - si 'be:u - zu tũ:u mo - 'la - do ki vo - 'se mi

Pno. *cantando*

17 *f* *cresc.* *com paixão* *rit.*

C. dá... Eu não que - ri - a só por -  
da eu nũ:u ki - 'ri - u so pur -

Pno. *mf* *cresc.* *com paixão* *rit.*

## Lorenzo Fernández - Toada p'ra você

21 *a tempo e dim.* *p*

C. *quê Por tu - do quan - to vo - cê me fa - la Já re - pa - rei que no seu*  
*'ke pur 'tu - du 'kwên - tu vo - 'se mi 'fa - lu za xe - pa - 'rei: kɪ nu se:u*

Pno. *a tempo e dim.* *p*

25 *arrastado*

C. *pei - to So - lu - ça o co - ra - ção bem fei - to De vo - cê.*  
*'pei: - tu so - 'lu - sɛ:u ko - ra - sɛ:u bɛŋ 'fei: - tu dʒɪ vo - 'se*

Pno. *cantando*

29 *mf*

C. *Pois en - tão eu i - ma - gi -*  
*poɪ: zɛŋ - 'tɛ:u e:u i - ma - ʒi -*

Pno. *p e ligado*

## Lorenzo Fernández - Touda p'na você

33 *p* *arrastado*

C. 

nei Que jun-to com es - se cor-po ma - gro mo - re - ni - nho que vo - cê me  
'ne:ɪ ki 'zũn-tu kô:u 'e - si 'kor-pu 'ma - gru mo - re - 'nũ-ju ki vo-'se mi

Pno. *cantando* 

37 *mf*

C. 

dá, Com a bo - ni - te - za a fa - cei -  
da kô:u a bu - ni - 'te - za fa - sen -

Pno. *cantando* 

41 *p* *arrastado*

C. 

ri - ce A ri - sa - da que vo - cê me dá,  
'ri - si a xi - 'za-du ki vo-'se mi da

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Toada p'ra você

45 *f cresc. com paixão rit. a tempo e dim.*

C. E me en-ra - bi - cham co - mo o quê, Bem que eu po - di - a pos - suir tam -  
 1 mjēŋ-xa - 'bi - fũ:u 'ko - mu ke bēŋ kje:u pu-'dʒi-ɐ po-'swir tĩm-

Pno. *mf cresc. com paixão rit. a tempo e dim.*

49 *p*

C. bém O que mo-ra a-trás do seu ros-to, Ro - sa, o pen-sa-men - to, a al - ma, o des -  
 'bēŋ u ki 'mɔ - ra - 'traz do se:u 'xos-tu 'xɔ - zu u pēŋ-sa - 'mēn-twa 'a:u-mē u dʒiz-

Pno. *p cantando*

53 *arrastado*

C. gos - to de vo - cê.  
 'gos - tu dʒi vo - 'se]

Pno. *arrastado p*

# A velha história

Modinha



Poesia de  
Honório de Carvalho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Moderato**

Canto

Piano

*ligado e cantando*

*p*

C.

*p*

Na luz dos lin - dos o - lhos teus, Um  
[na luz doz 'lín-du, z'ó-lus teus, ü

Pno.

*dim. e rall.*

*a tempo*

## Lorenzo Fernández - A velha história

9 *crise.* *dim.* *3*

C. *di - a eu vi o a - mor bri - lhar; E lo - go, a sor - rir, ti - ve os meus Que en -*  
*'dʒi - e e:u vi wa - 'mor bri - 'lar i 'lo - go a so - 'xir 'tʃi - vjuz me:us kjên -*

Pno.

13 *ritard.* *a tempo*

C. *tão só sa - bi - am cho - rar... a tempo*  
*'tê:u so sa - 'bi - ê:u jo - 'rar*

Pno. *ritard.* *a tempo*

17

C. *De - pois... o so - nho a - zul pas - sou, E*  
*de - 'po:is u 'sõ - jwa - 'zu:u pa - 'so:u i*

Pno. *dim. e rall.* *a tempo*

## Lorenzo Fernández - A velha história

23 *cresc. e affrett. un poco* *dim. e rit. poco* *poco rit.*

C. ti - mi - do, o a - mor fu - giu; A mi - nha tris - te - za vol - tou, E  
'tʃi - mi - du wa - 'mor fu - 'ʒi:u a 'mĩ - ne tris - 'te - ze vo:u - 'to:u i

Pno. *cresc. e affrett. un poco* *dim. e rit. poco* *p*

25

C. ne - la, a sau - da - de flo - riu!  
'ne - l\_a sa:u - 'da - dʒi flo - 'ri:u]

Pno. *com o canto* *cresc.*

29

C.

Pno. *dim. e rall. poco a poco*

À Ilustre Cantora Exm<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> Antonietta de Souza

## Berceuse da onda

Que leva o pequenino náufrago  
Op. 57



Poesia de  
Cecília Meirelles

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Lento e ondulante**

Canto

Vais ga - nhar um co -  
[va:iz gũ - 'na\_ rũ ko -

Piano

C.

lar, meu a - mor, um co - lar de con - chi - nhas do  
'lar meu a - 'mor ã ko - 'lar dũ kũj - 'fi jez du

Pno.

*Do, idem*

## Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

*p e misterioso*

Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

16

C. *gar, vais co - mi - go des - cer, pa - ra o fun - do do*  
*'gar va:is ko - 'mi - gu de - 'ser 'pa - ru\_o 'fün - du du*

Pno. *misterioso*

19 *smorzando* *a tempo*

C. *mar... Meu a - mor, meu a - mor... Ah!*  
*mar meu a - 'mor meu a - 'mor a:*

Pno. *smorzando* *a tempo*

22 *pp* *Ah!*

## Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

25

C.

Ah!  
a:

Pno.

28

C.

Pno.

31

C.

Meu a - mor vais brin - car com pei - xi - nhos e  
me:u a - 'mor vaiz brinj - 'kar kô:u pe:ɪ - 'ʃi - ju\_ zɪ

Pno.

## Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

34

C. flo - res e es - tre - las do mar...  
'flo - ris jes - 'tre - luz do mar

Pno.

38 *mf cresc.*

C. E lá den - tro do mar, meu a - mor, meu a -  
i la 'den - tro do mar me:u a - 'mor me:u a -

Pno. *mf* *cresc. sempre*

41 *f cresc. e affrett.* *ff*

C. mor, tu vais ver la - man - jar... la - man - jar!  
'mor tu va:iz ve\_ rja - mōj - 'zar ja - mōj - 'zar

Pno. *f* *cresc. sempre e affrett.*

## Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

44 *dim. e ritard.*

C. A mãe d'á-gua en-can-ta-da que é do-na do  
a mû: 'da-gwe iŋ-kên - 'ta - du kje 'do - nu do

Pno. *ff* *dim. subito e ritard.*

47 *f a tempo*

C. mar!... Ah!  
mar a:

Pno. *p dim.* *pp* *pp a tempo*

52 *f*

C. Ah! Ah!  
a: a:

Pno.

Lorenzo Fernández - Berceuse da onda

C. *dim.* *(cedez)* *perdendosi*

Pno.

C.

Pno. *cantando* *p morendo* *pp* *ppp*

Para Hernani de Araújo e Exm<sup>o</sup> Sr<sup>o</sup>

## A sombra suave



Texto de  
Tasso Silveira

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Canto

Não fos - te a - pe - nas a mais que -  
[nũ:u 'fos-tʃja - 'pe - nu za ma:is ke -

Piano

C.

ri - da ou a que mais me sur preen - deu...  
'ri - de ou a ki ma:iz mi sur-prjên - 'deu

Pno.

cresc.

1

## Lorenzo Fernández - A sombra suave

7

C. Fos - te a que ve - io pa - ra ser, na mi - nha vi - da, a  
'fos - tja ki 've - ju 'pa - ru ser na 'mĩ - ju 'vi - de a

Pno. *f*

10

C. som - bra su - a - ve a gran - de som - bra re - co -  
'sôm - bru su - 'a - vi a 'grẽu - dʒi 'sôm - bru xe - ko -

Pno.

13

C. *p*  
lhi - - da den - tro da qual meu co - ra -  
'xi - - du 'dẽn - tru da kwa:u me:u ko - ra -

Pno. *p*

2

## Lorenzo Fernández - A sombra suave

The musical score is for the piece "A sombra suave" by Lorenzo Fernández. It consists of a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 16.

**Vocal Line (C.):**

- Measure 16: *ção* (sü:u)
- Measure 17: *a - dor - me - ceu.* (a - dor - me - 'se:u)
- Measure 18: *a - dor - me - ceu.* (a - dor - me - 'se:u)
- Measure 19: *a - dor - me - ceu.* (a - dor - me - 'se:u)
- Measure 20: *a - dor - me - ceu.* (a - dor - me - 'se:u)

**Piano Accompaniment (Pno.):**

- Measure 16: *p* (piano)
- Measure 17: *morrendo* (diminuendo)
- Measure 18: *morrendo* (diminuendo)
- Measure 19: *morrendo* (diminuendo)
- Measure 20: *ppp* (pianissimo)

The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand uses chords and arpeggiated figures, while the left hand uses a simple bass line with some chromatic movement. The dynamics range from *p* to *ppp*, with a *morrendo* (diminuendo) marking over measures 17-19.

## Tapera



Letra de  
Cassiano Ricardo

Música de  
Oscar Lorenzo Fernández

Canto

Piano

C.

*mf*

A-que-la ca-sa de sa-pê co'a tin-ta no-va do lu-ar, tem qual-quer  
[a-'ke-le 'ka-zu dʒi sa-'pe kwã 'tʃin-te 'nɔ-ve du lu-'ar tẽg kwa:u-'ker

Pno.

Lorenzo Fernández - Tapera

C. *f*

cou - sa que pa - re - ce re - cor - dar O tem - po em que pos - su -  
 'ko:u-se ki pa - 're - si xe - kor - 'dar u 'têm - pwěj ki po - su -

Pno.

C. *dim. (um pouco arrastada)*

i - a o seu ter - rei - ro de ca - fê e o seu po -  
 'i - e\_u se:u te - 'xei - ru dʒi ka - 'fe ju se:u po -

Pno.

C.

mar.  
'mar

(como clarineta) *a tempo*

Pno. *cant. rit. e dim. pouco a pouco* *p*

## Lorenzo Fernández - Tapéira

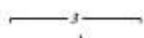
C. 

Pno.  *rall.* *cresc. molto*

C.  *mf* *um pouco mais lento* 

A - go - - ra jun - to às ja - ne - las  
a - go - - re 'zün - twaz za - 'ne - les

Pno.  *f* *dim. súbito* *p (com nostalgia)* *cantando*

C.    

Vi - çam flo - res de a - bó - bo - ra mui - to a - ma - re - las  
'vi - sũu 'flo - ritz dʒja - 'bõ - bo - re 'mũr - twa - ma - 're - les

Pno.  

Lorenzo Fernández - Tapera

25

C.  E, em mou - tas ver - des cru - as Nas - cem pro - tu - be -  
jêj 'mou - tez 'ver - dʒis 'kru - es 'na - sêj pro - tu - be -

Pno. 

28

C.  ran - tes gra - va - tás e tre - pam pe - la  
'rên - tʃiz gra - va - 'tas i 'tre - pëu 'pe - lu

Pno. 

31

C.  cer - ca as flo - res ro - xas de mis - te - rio - - - sos  
'ser - kas 'flo - riz 'xo - fes dʒi mis - te - 'rjo - - - zos

Pno. 

Lorenzo Fernández - Tapéa

C. <sup>34</sup>

ma - ra - cu - jás...  
ma - ra - ku - 'jas

Pno.

C. <sup>38</sup>

Pno.

C. <sup>43</sup>

E quan - do a noi - te vem co' o seu ves - ti - do de noi - va - do  
i 'kwün-dwa 'noi-tfi vëŋ kō\_u se:u vɪs - 'tʃi - du dʒi noi - 'va - do

Pno.

Lorenzo Fernández - Tapera

47

C.

der - ra - mar pe - lo vão do te - to es - bu - ra - ca - - - do  
de - xa - 'mar 'pe - lu vê:u du 'te - twiz - bu - ra - 'ka - - - du

Pno.

50

C.

um pu - nha - do de fi - tas bran - cas lá por den - tro  
ũ pũ - 'ja - du dʒi 'fi - tes 'brẽj - kes la pur 'dẽn - tru

Pno.

54

*um pouco mais lento*

C.

O ven - to can - ta pe - las frin - chas do te - lha - do  
ũ 'vẽn - tu 'kẽn - te 'pe - les 'frĩj - fuz du te - 'la - do

Pno.

*rall.*

Lorenzo Fernández - Tapera

*um pouco mais lento*      *com nostalgia*

C. 37  
o úl - ti - mo cho - ro do ca - blo - co a - pai - xo -  
u 'u:u - tji - mu 'fo - ru du ka - 'bo - klwa - pa:ɾɪ - fo -

Pno. *rit. dim.*      *a tempo*

C. 60  
na - - - do.      La  
'na - - - du      le le

Pno.

C. 64  
la  
le le]

Pno. *dim.*      *pp*      *dim.*      *ppp*

## Serenata



*Letra de*  
Menotti del Picchia

*Música de*  
O. Lorenzo Fernández

1ª vez

Canto

2ª vez

Piano

3

C

Vei - o co - le an - te es - sa má - goa ar - ras - tas tris - te e sub -  
 ['ve - ju ko - 'ljün - 'tjie - su 'ma - gwe a - 'xas - tes 'tris - ti sub -  
 O - ra em bo - lhas vãs tu me - dras eu em so - nhos bem mes -  
 'õ - re ãj 'bo - ãez vãs tu 'me - dres e:u ãj 'sõ - pus bẽj mes -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Serenata

8

C

mis - so tam - bém cho - ro vei - o d'á - gua  
'mi - su tũm - bẽj 'fo - ru 've - ju 'da - gwe

qui - nhos teu lei - to é chei - o de pe - dras  
kĩ - jus teu 'lei - twe 'je - ju dʒi 'pe - dres

Pno.

11

C

sem que nin - guẽm dê por is - so sal - tas nos sei - xos de  
sẽj ki nĩj - gẽj de pu - 'ri - su 'satu - tez nus 'sei - fuz dʒi

mi - nh'al - ma é chei - a de es - pi - nhos se u - ma ra - ma se des -  
'mĩ - 'nãu - me 'je - ju dʒjes - pi - jus sjũ - mu 'xẽ - mu si dʒis -

Pno.

14

Fl.

C

cho - fre cho - ras no mun - do in - de -  
'fo - frĩ 'fo - res nu 'mũn - du ĵn - de -

fo - lha so - bre o teu dor - so e res - va - la  
'fo - lã 'so - brĩ u teu 'dor - su i xez - 'va - lã

Pno.

## Lorenzo Fernández - Serenata

17 *Com sanidade*

C

men - te só não cho - ra quem não so - fre, só não so - fre quem não  
 'mêj-tʃi sɔ nɛ:u 'ʃɔ - ru kɛj nɛ:u 'sɔ - frɪ sɔ nɛ:u 'sɔ - frɪ kɛj nɛ:u

cor - res doi - do a - trás da fo - lha sem po - der nun - ca al - can -  
 'kɔ - xiz 'do:ɪ - du a - 'traz da 'fo - lʃe sɛj po - 'der 'nũj-k\_a:u-kɛj -  
*ritenuto com o canto*

Pno.

20 *mais movido*

C

sen - te. Pro - cu - ras den - tre os a - bro - lhos ver o  
 'sɛj - tʃi pro - 'ku - rez 'dɛn - trɔ za - 'brɔ - lʃus ve ru

çá - la. Às ve - zes tam - bém ri - so - nho um  
 'sa - lɛ az 've - zɪs tãj - bɛj xi - 'zõ - ãu

*mais movido*

Pno.

23

C

eú que as - tros po - voa - ram. Eu tam - bém pro - cu - ro uns  
 sɛ:u 'kjas - trus po - 'vwa - rɛ:u e:u tãj - bɛj pro - 'ku - rɔ

so - nho mi - nh'al - ma jun - ca. Cor - ro doi - do a - trás do  
 'sõ - ãu 'mɪ - ña:u - mɛ ʒũj - ke 'kɔ - xu 'do:ɪ - du a - 'trɛz du

Pno.

## Lorenzo Fernández - Serenata

26

C

o - lhos que nun - ca me pro - cu - ra - ram. Os  
 z'õ - ãus ki 'nũj - ke mi pro - ku - 'ra - 'rẽ:u us

so - nho sem po - der to - cá - lo nun - ca. Ven -  
 'sõ - ju sêj po - 'der to - 'ka - lu nũj - ku ven -

Pno.

29

C

cêus não vêm tu - as má - guas nem es - tas e - le a - di -  
 se:uz nẽ:u vẽj 'tu - uz 'ma - gwus nẽ 'jes - tu 'ze - li a - dji -

tu - ra doi - da cor - ri - da de u - ma fo - lha so - bre um  
 'tu - re 'doi - du ko - 'xi de 'dʒjũ - mu 'fo - ãu 'so - brjũ

Pno.

32

C

vi - nha. Vei - o d'á - gua, vei - o d'á - gua tu - a  
 'vi - ju 've - ju 'da - gwu 've - ju 'da - gwu 'tu - e

vei - o. Fo - lha es - pe - ran - ça per - di - da de um  
 've - ju 'fo - ãu js - pe - 'rẽ - su per - 'dʒi - du dʒjũ

Pno.

## Lorenzo Fernández - Serenata

35

C

sor - - - te é i - gual a mi - - - nha.  
'sɔr - - - tʃje i - 'gwa:u a 'mĩ - - - ju

bem que nun - ca me vei - - - o.  
bẽj kɪ nũj - ke mi 've - - - ju

Pno.

37

C

As -  
a -

Pno.

41

C

sim vou san - gran - do má - goa e doi - do pa - ra on - de  
'sĩ vo:u sãj - grãn - du 'ma - gwe i 'doi - du 'pa - 'rõn - dʒi

Pno.

## Lorenzo Fernández - Serenata

44

C

for vei - o d'á - gua, vei - o d'á - gua cor - ro a - trás da mi - nha  
 for 've - ju 'da - gwe 've - ju 'da - gwe 'ko - xwa - 'traz da 'mí - ju

Pno.

45

C

dor.  
 dor]

Pno.

# O horizonte vazio

Recitativo - Op. 68

*Recitativo feito a pedido da Profª Antonietta de Souza para ser adotado nos cursos de declamação e dicção lírica do Instituto Nacional de Música*



*Palavras de*  
Tasso da Silveira

*Música de*  
O. Lourenzo Fernández

**Lentamente**

Canto

Da mi - nha tá - bua de  
[da 'mĩ - ju 'ta - bwɛ dʒɪ

Piano

*f* *dim. sub.* *p*

C.

náu - fra-go ou - vi o teu de - ses - pe - ra - do gri - to  
'na:u-fra-gu o:u - vi u teu dʒɪ-zɪs-pe-'ra-du 'gri - tu

Pno.

## Lorenzo Fernández - O horizonte vazio

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

## Lorenzo Fernández - O horizonte vazio

15

C. E quan - do vei - o a bo - nan - ça, quan - do tu - do se - re - nou no - va -  
 1 'kwën-du 've - jwa bo - 'nëŋ - se 'kwën-du 'tu-du se - re - 'nou no - va -

Pno. *pp*

18

C. men - te, dian - te dos meus o - lhos per - di - dos eu ti - nha, a -  
 'mëŋ - tʃi 'dʒjën - tʃi doz me:u\_ 'zɔ - lus per - 'dʒi - dus e:u 'fi - ju a -

Pno.

21

C. pe - nas, o ho - ri - zon - te, in - fi - ni - ta - men - te va -  
 'pe - ne\_ zu o - ri - 'zõn - tʃi iŋ - fi - ni - ta - 'mëŋ - tʃi va -

Pno.

## Lorenzo Fernández - O horizonte vazio

24

C.

zi - o.  
'zi - u]

Pno.

*morrendo*

*ppp*

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice (C.) and the lower staff is for the piano (Pno.). Both staves are in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The voice part begins at measure 24 with a half note 'zi' followed by a quarter note 'o.' and a quarter rest. The piano accompaniment starts with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The piano part features a melodic line in the right hand that descends and then ascends, with a fermata over the final two notes. The left hand provides harmonic support with chords and a descending line. The tempo marking 'morrendo' is placed above the piano part, and the dynamic marking 'ppp' is placed below it.

## Noite de junho



Poesia de  
Ronald de Carvalho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Suavemente moderato (♩ = 60) *mf* (Na 2ª vez *p*)

Canto

O lu - ar ma - ci - o, ma -  
[u lu - 'ar ma - 'si - u ma -

Piano

*pp*

( Com  $\frac{2}{3}$  )

C.

ci - o co - mo um bei - jo, bri - lha nas á - guas, es - tre -  
'si - u 'ko - mū 'be:ɪ - ʒu 'bri - lɛ na 'za - gwes ɪs - tre -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Noite de junho

9

C. *p a tempo* 1. *mf (mais triste)* 2.

me - ce nas fo - lha - gens... O lu - Há gran - des  
'me - si nas fo - 'lha - zêns u lu - a 'grün - d̃iz

Pno.

13

C. ro - sas li - vi - das na som - bra, li - vi - das  
'x̃o - zez 'li - vi - daz na 'sõm - bre 'li - vi - das

Pno.

17

C. *ritard.* **Com nostalgia** *pp a tempo*

co - - - mo as tu - as mãos na som - bra. Lon - ge, tre -  
'ko - mwas 'tu - ez m̃uz na 'sõm - bre 'lõŋ - ʒ̃i tre -

Pno. *pp*

## Lorenzo Fernández - Noite de junho

23 *ritard.* **Mais Lento**

C. mu - la um cla - rão de fo - guei - ras, lon - ge...  
'mu - lu\_ũ kla - 'rê:u dʒi fo - 'gei - res 'lõŋ - ʒi

Pno. *ritard.*

25 *morendo* **mf** **1º Tempo**

C. lon - - - ge... O ven - to da noi - te ba -  
'lõŋ - - - ʒi u 'vẽn - tu da 'no:ɪ - tʃi ba -

Pno.

29

C. lan - ça as fo - lha - gens, des - fo - lha os jas - mins, brin - ca  
'lẽ - sas fo - 'ʎa - ʒẽ:ɪs des - 'fɔ - ʎe\_uz ʒaz - 'mɪs 'brĩŋ - ke

Pno.

## Lorenzo Fernández - Noite de junho

33 *p* *com nostalgia*

C. nas tre - pa - dei - ras. Noi - te de Ju - nho...  
nas tre - pa - dei - ras 'noit - tʃi dʒi 'ʒũ - ju

Pno. *p*

37 *allarg.*

C. Há vo - zes bran - das e - co - an - do, lon - - -  
a 'vo - ziz 'brẽn - de ze - ku - 'ẽn - du 'lõg - - -

Pno. *pp*

41 *p* *a tempo (longe)*

C. ge: O a - nel que tu me des - te e - ra vi - dro e se que -  
ʒi u a - 'ne:u ki tu mi 'des - tʃi 'ẽ - re 'vi - drewi si ke -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Noite de junho

45

C. *brou...* O a - mor que tu me tí - nhas e - ra pou - co e se a - ca -  
*'bro:u* u a - 'mor ki tu mi 'tʃi - jus 'e - ru 'po:u - kwɪ sja - ka -

Pno.

49

C. *bou.* *pp* b. c.  
*'bo:u]*

Pno. *pp*

53

C.

Pno. *morendo*

Para Olga Pragner Coelho

## Canção ao luar



Texto de  
Gaspar Coelho

Música de  
Oscar Lorenzo Fernández

Com profunda expressão *p*

Canto

O lu -  
[u lu -

Piano

*p* *cantando* *cresc.* *dim.*

C.

ar, se fos - se som, te - ri - a a voz plan - gen - te de um vi - o -  
'ar si 'fo - si sôu te - 'ri\_ a vos plên - 'zên - tji d3jû vi - o -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção ao luar

C. *f* *mf*

Pno. *f* *m.s.*

C. *poco rit.* *rit.* *p* *a tempo*

Pno. *poco rit.* *p*

C. *dim.*

Pno. *cresc.* *dim.*

## Lorenzo Fernández - Canção ao luar

16 *p*

C. *p*

E se per - fu - me fos - se te - ri - a es - sen - cia es - pi - ri - tu - al e  
 i si per - fu - mi fo - si te - ri - a e - 'sên - sje is - pi - ri - tu - 'au i

Pno.

19 *f*

C. *f*

do - ce de um pe - que - ni - no li - rio pe - re - gri - no,  
 'do - si d'zjũ pe - ke - 'ni - nu 'li - rju pe - re - 'gri - nu

Pno. *f* *tr.*

22 *p* *rit.*

C. *p* *rit.*

Si per - fu - me fos - se...  
 si per - fu - mi fo - si

Pno. *p*  *cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção ao luar

25 *p*

C. Mas o lu - ar é luz!... su -  
ma\_ zu lu - 'a\_ re lus su -

Pno. *dim.*

28 *f*

C. a - ve co - mo o - lhar de Je - sus ao con - ce - der per - dões; ne - vo -  
'a - vi 'ko - mwo - 'lar dʒi ze - 'zu\_ zaru kõŋ - se - 'der per - 'dõ:is ne - vu -

Pno. *m.a.*

31 *rit.*

C. en - to co - mo o - lhar de Ma - ri - a aos pés da cruz,  
'ên - tu 'ko - mwo - 'lar dʒi ma - 'ri\_ aus prez da krus

Pno. *p doloroso*

## Lorenzo Fernández - Canção ao luar

33 *p*

C. 

chei - o de pic - da - de e sof - fri - men - to...  
 'se - ju dʒi pje - 'da - dʒi so - fri - 'mēn - tu]

35

Pno. 

*morendo*

*Fine*

## Meu pensamento



Poesia de  
Renato de Almeida

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Moderato (♩ = 66) *mf*

Canto

Na noi - te quen - te chei-  
[na 'nou - tʃi 'kɛŋ - tʃi fei-

Piano

*mf* *dim.*

ro - - sa ha - vi - a vo - zes dis - tan - tes que  
'rɔ - - ze a - 'vi - e 'vɔ - ziz dʒis - 'tɛn - tʃis ki

C.

Pno.

## Lorenzo Fernández - Meu pensamento

C. 

Pno. 

C. 

Pno. 

C. 

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Meu pensamento

C. <sup>16</sup>

vi - a de - se - jos su - a - ves Ha - vi - a ter - nu - - - ras no  
 'vi - e de - 'ze - çus su - 'a - vis a - 'vi - e ter - 'nu - - - rez nu

Pno.

C. <sup>19</sup>

ven - - to. Na noi - te quen - te, chei -  
 'vêj - - tu na noi - tji kên - tji fei -

Pno.

C. <sup>27</sup>

ro - sa Dor - mi - am tran - - - qui - li - da - des E  
 'rɔ - zɐ dɔr - 'mi - ãu trɛŋ - - - kwi - li - 'da - dʒis i

Pno.

*cantando*

## Lorenzo Fernández - Meu pensamento

25

C.

Pno.

28

C.

Pno.

31

C.

Pno.

*ff* *passionato*

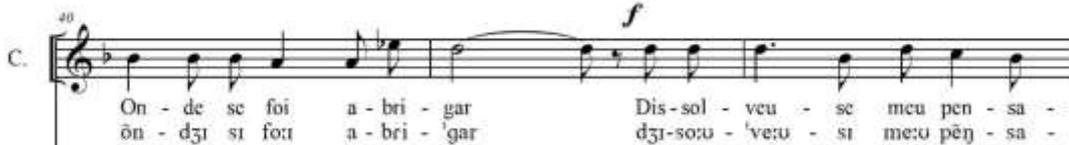
## Lorenzo Fernández - Meu pensamento

C. 

Pno. 

C. 

Pno. 

C. 

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Meu pensamento

*f appassionato*

C. <sup>43</sup> men - to Na noi - te quen - te, chei - ro - - - sa; Dis - sol -  
'mën - tu na noi-tʃi kēj - tʃi fei - 'rɔ - - - zɐ dʒi-so:ɔ -

Pno. <sup>43</sup>

C. <sup>46</sup> veu - se meu pen - sa - men - to na noi - te quen - - - te Chei -  
've:u - si meu pēj - sa - 'mën - tu na noi-tʃi kēj - - - tʃi fei -

Pno. <sup>46</sup>

C. <sup>49</sup> ro - - - - - sa.  
'rɔ - - - - - zɐ]

Pno. <sup>49</sup> *rit.*

## Noturno



Texto de  
Eduardo Tourinho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Calmo** *p*

Canto

Faz lu - ar e faz fri - - o.  
[faz lu - 'a ri fas fri - - o

Piano

*pp* *mf cantando*

C.

A noi - te es - pal - ma as lon - gas a - sas plá - ci - das.  
a 'no:itjes-'pa:u-maz 'lõŋ-ge 'za-zus 'pla - si-das

Pno.

*p* *f cantando*

Lorenzo Fernández - Noturno

7 *cresc.*

C. Que cal - ma! Ne - bli - na... Flu - i-do...  
ki 'ka:u - me ne - 'bli - nu 'flu - i - du

Pno.

10 *Gliss.*

C. Luz... Ma - té - ria e al - ma... Pe - la que -  
lus ma - 'te - rje t 'a:u - me pe - lu kje -

Pno. *m.s. sopra*

13 **Un poco più animato** *cresc. e animando*

C. tu - de a - zul da noi - te mor - ta. Tor - tu - ra - me o a - gro en - ga - no a - troz e ab -  
'tu - dʒja - zu:u da 'no: - tʃi 'mər - te tor - 'tu - ra - mi o 'a - grwēŋ - gē - nwa - 'tro\_ zjab -

Pno.

Lorenzo Fernández - Noturno

16 *rall. poco* , *f* *animando poco* *rall. poco*

C. sur - do de jul - gar teu o tar - do pas - so sur - do de al -  
'sur - du dʒi ʒu:u - 'gar te:u u 'tar - du 'pa - su 'sur - du dʒja:u -

Pno.

19 *ff rit.* *doloroso* *animando poco* *rall. poco*

C. guêm que pas - sa pe - la mi - nha por - ta.  
'gẽt ki 'pa - su 'pe - lu 'mĩ - ju 'por - tu

Pno. *f cantando* *allarg.*

22 *p* *Un poco più animato* *cresc. e animando*

C. A luz es - cor - re diá - fa - na é a tei - a  
a lu zis - 'kõ - xi 'dʒja - fa - nu e a 'te:i - e

Pno. *p* *cresc. e animando poco a poco*

Lorenzo Fernández - Noturno

25 *poco a poco*

C. *cla - - - ra, gla - cial, su - til da lu - a*  
*'kla - - - re gla - 'sja:u su - 'tʃi:u da 'lu - u*

Pno.

28

C. *chei - a des - fi - an - - do e fi - an - - do*  
*'je - je des - fi - 'en dwi fi - 'en - - du*

Pno.

31 *rit.*

C. *som - bras so - bre a a - rei - a. Que i -*  
*sôm - brês 'so - brj a - 'reit - u kt -*

Pno. *rit. f*

Lorenzo Fernández - Noturno

34 *ff* *doloroso e appassionato* *com saudade*

C. men - sa so - li - dão na noi - te mor - ta. Que in - fi -  
 'mêḡ - su so - li - dũ:u na 'noi - tĩ 'mõr - tu kíḡ - fi -

Pno. *ff*

37

C. ni - ta sau - da - de me ro - dei - - - -  
 'ni - tu sau - 'da - dẽḡ mi xo - 'de - - - -

Pno. *mf* *com saudade*  
*p*

39

C. a.  
 je]

Pno. *doloroso* *morrendo*

À ilustre artista Gina Cigna

## Canção do mar



Poesia de  
Manuel Bandeira

Música de  
Oscar Lorenzo Fernández

**Allegro agitado** *mf*

Canto

*p e misterioso*

Nas on - das da pra - ia, Nas on - das do  
[na\_ 'zòn - dez da 'pra - je na\_ 'zòn - dez do

Piano

5 *cresc.*

C. mar!  
mar

Nas on - das da  
na\_ z'òn - dez da *cresc.*

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção do mar

9

C. *pra - ia, Nas on - das do mar!*  
*'prá - ja na z'õn - daz du mar*

Pno.

14 *f* *ritard.*

C. *Que - - - ro ser fe - liz,* *Que - - -*  
*'ke - - - ru ser fe - 'lis* *'ke - - -*

Pno. *ritard.*

19

C. *- ro me a - fo - gar.*  
*- ru mja - fo - gar*

Pno. *dim.* *animando e cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção do mar

24 *f a tempo*

C. Nas on - das da pra-ia, Quem vem me bei - jar? Nas on - das da pra-ia, Quem vem me bei-  
 nã\_ 'zon-dez da 'pra-je kěj vėj mī bei - 'zar na\_ z'õn-dez da 'pra-je kěj vėj mī bei-

Pno. *f*

28 *ff Un poco più lento*

C. jar? Que - - - ro a es - tre - la d'Al - - -  
 'zar 'ke - - - rwa\_ ts - 'tre - lu 'da:u - - -

Pno. *ff*

33 *rit. e morendo*

C. va, Ra - i - nha do mar.  
 ve xa - i - je du mar.  
*rit. e morendo*

Pno. *rit. e morendo*

## Lorenzo Fernández - Canção do mar

38 *lo Tempo* *mf*

C. Nas on - das da  
na\_ 'zõn - dez da

Pno.

42 *lo Tempo*

C. pra - ia, nas on - das do mar!  
'pra - ju na\_ 'zõn - dez du mar

Pno.

46 *cresc.*

C. Nas on - das da pra - ia, nas on - das do mar!  
na\_ z'õn - dez da 'pra - ju na\_ z'õn - dez du mar

Pno. *cresc.*

## Lorenzo Fernández - Canção do mar

50 *f*

C. Que - - - ro es - que - cer  
'ke - - - rwis - ke - 'ser

Pno.

54 *ritard*

C. tu - - - do, que - - - ro des - can -  
'tu - - - do 'ke - - - ru dʒis - kē -

Pno.

58 *dim. e morrendo*

C. çar.  
'sar]

Pno. *Profundo e misterioso*  
*p* *pp* *ppp*

## Essa negra fulô



Poema de  
Jorge de Lima

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Allegro pesante**

Canto

Piano

C.

Pno.

Ah! Es - sa ne - gra Fu - lô! Es - sa ne - gra Fu -  
[a: 'e - se 'ne - gru fu - 'lo 'e - se 'ne - gru fu -

*ff* *p* *al* *p*

*ff* *f* *m.d.* *m.s.*

*8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

## Lorenzo Fernández - Essu negra fulô

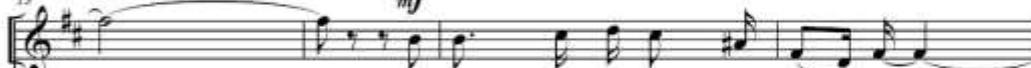
9

C.    
 lô! Ô Fu-lô? Ô Fu-lô?  
 'lo ɔ: fu-'lo ɔ: fu-'lo

Pno. 

8<sup>th</sup>

13

C.  *mf*   
 Ca - dê meu fras - co de chei - ro  
 ka - 'de meu 'fras-ku dʒi 'ʃei - ru

Pno. 

13

8<sup>th</sup>

17

C.    
 que teu Si-nhô me man - dou?  
 ki te:u sî-'no mi mĩn - 'do:u

Pno. 

17

## Lorenzo Fernández - Essa negra fulô

23 *f* (*avec rage*)

C. Ah! Foi vo-cê que rou - bou!  
a: foi vo-'se ki xo:u-'bo:u

Pno.

8<sup>va</sup>

25

C. Ah! Foi vo-cê que rou - bou!  
a: foi vo-'se ki xo:u-'bo:u

Pno.

8<sup>va</sup>

29 *mf* *un poco meno (pesante)*

C. O Si - nhô foi vèr a ne - gra le-var  
u sí - 'jo foi:ve\_ra 'ne - gru le-'var

Pno.

dim. *un poco meno (pesante)*

8<sup>va</sup>

## Lorenzo Fernández - Essu negra fulô

33 *un poco riten.*

C. cou - ro do fei - tor. A ne - gra ti - rou a rou - pa o Si -  
'ko:u - ru du fei 'tor a 'ne - gre tji-'ro:u a 'xo:u - pe u si-

Pno.

8<sup>vb</sup>

37 *f a tempo*

C. nhô dis - se: Fu - lô! (A vis - ta se es - cu - re - ceu que  
'po 'dži - si fu - 'lo a 'vis - te sjes - ku - re - 'seu ki

Pno.

8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup>

41 *ff*

C. nem a ne - gra Fu - lô!) Ah! Es - sa ne - gra Fu -  
nē ja 'ne - gre fu - 'lo a: 'e - su 'ne - gre fu -

Pno.

8<sup>vb</sup> m.d. m.x. 8<sup>vb</sup>

## Lorenzo Fernández - Essa negra fulô

45

C. 

lô! Es - sa ne - gra Fu - lô!  
'lo 'é - su 'ne - gre fu - 'lo

Pno. 

8<sup>va</sup>

49

C. 

Ô Fu-lô? Ô Fu-lô? *mf* Ca -  
: fu-'lo : fu-'lo ka -

Pno. 

8<sup>va</sup>

53

C. 

dê meu len-ço de ren - da, ca - dê meu cin-to, meu  
'de me:u 'lêŋ-su dʒi 'xên-de ka - 'de me:u 'sîn-tu me:u

Pno. 

8<sup>va</sup>

## Lorenzo Fernández - Essu negra fulô

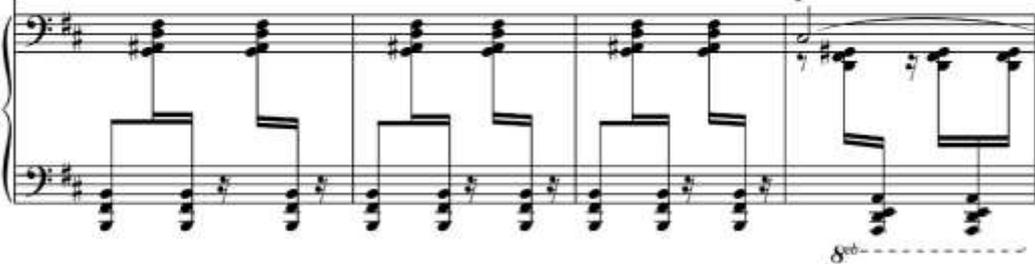
37

C.    
 bro - che, ca - dê meu ter - ço de ou - ro que  
 'brô - ãi ka - 'de me:u 'ter-su dʒi 'o:u - ru ki

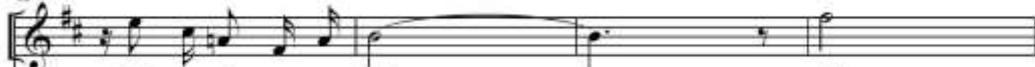
Pno. 

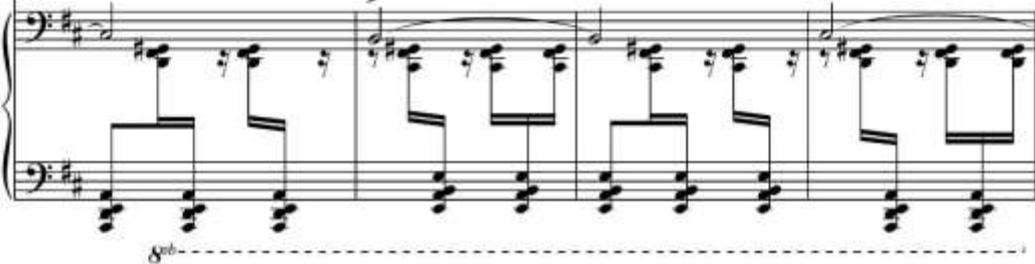
61 *f (avec rage)*

C.    
 teu Si-nhô me man - dou? Ah!  
 teu sí-'jô mi mên-'do:u a:

Pno. 

65

C.    
 Foi vo-cê que rou - bou! Ah!  
 foi vo-'se ki xo:u-'bo:u a:

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Essa negra fulô

69

C.

Foi vo-cê que rou - bou.  
fo:i vo-'se ki xo:u-'bo:u

Pno.

*sf*

73

C.

*un poco meno (pesante)*

O Si - nhô foi a - çoi - tar so - zi - nho a ne - gra Fu -  
o sî - 'no foi a - so:i - 'tar so - 'zi - jwa 'ne - gre fu -

Pno.

*un poco meno (pesante)*

*sf*

77

C.

*rit.*

lô: A ne - gra ti - rou a sai - a e ti - rou o ca - be -  
'lo a 'ne - gru tji - ro:u a 'sa - ju i tji - 'ro:u o ka - be -

Pno.

*sf*

## Lorenzo Fernández - Essu negra fulô

81 *f a tempo*

C. *f a tempo*

çãõ de den - tro de - le pu - lou nu - i - nha a ne - gra Fu -  
 'sê:u dʒi 'dên - tru 'de - li pu - 'lo:u nu - i - nha 'ne - gre fu -

Pno. *f a tempo*

8<sup>vb</sup>-----

85 *ff (avec rage)*

C. *ff (avec rage)*

lô, Ah! Es - sa ne - gra Fu - lô!  
 'lo a: 'e - su 'ne - gre fu - 'lo

Pno. *ff (avec rage)*

8<sup>vb</sup>-----

89

C.

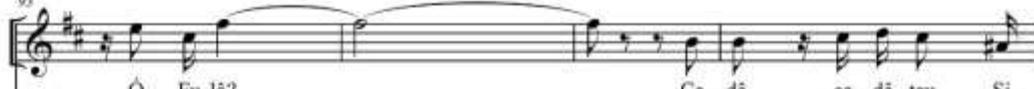
Es - sa ne - gra Fu - lô! Ó Fu - lô?  
 'e - su 'ne - gre fu - 'lo a: fu - 'lo

Pno.

8<sup>vb</sup>-----

## Lorenzo Fernández - Essa negra fulô

93

C.    
 Ó Fu-lô? Ca - dê, ca - dê teu Si -   
 a: fu-'lo ka - 'de ka - 'de teu sí -

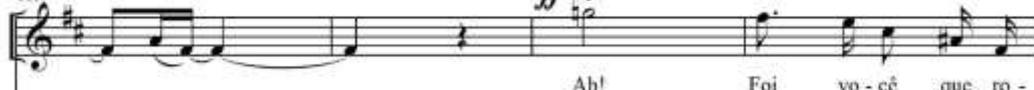
Pno.    
 8<sup>va</sup>-----

97

C.    
 nhô? Que nos - so Se - nor me man - dou?   
 'no ki 'no - su sí - 'nor mi mên - do:u

Pno. 

101

C.    
 Ah! Foi vo - cê que ro -   
 a: foi vo - 'se ki xou -

Pno.    
 8<sup>va</sup>-----

## Lorenzo Fernández - Essa negra fulô

105

C. *bou, foi vo - cê, ne - gra Fu - lô! Es - sa ne - gra Fu -*  
*'bo:u foi vo - 'se 'ne - gre fu - 'lo 'e - se 'ne - gre fu -*

Pno.

105

8<sup>va</sup>

109

C. *lô! Ah!*  
*'lo a:]*

Pno.

109

*lunga*  
*ff*

8<sup>va</sup>

Para minha irmã Amália

## As tuas mãos

Modinha



Poesia de  
Ronald de Carvalho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Allegro moderato**

*mf com alegria*

Canto

A ma-nhã pa-re-ce que nas-ceu do teu ri-so,  
[a mũ-'nũ pa-'rẽ-sĩ ki na-'sẽu du te:u 'xi-zũ

Piano

*p* *cresc.*

*com Sca*

**C.**

*f* *allarg.* *f a tempo*

Do teu ri-so de pás-sa-ro ou de fon-te. Vi-bram na tu-a  
du te:u 'xi-zũ dũ 'pa-sa-rw:u dũ 'fõn-tjĩ 'vi-brẽ:u na 'tu-u

Pno.

*allarg.* *a tempo*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano/Pno.). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line with lyrics and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system includes a continuation of the vocal line with lyrics and a piano accompaniment with dynamics *f*, *allarg.*, and *f a tempo*.

## Lorenzo Fernández - As tuas mãos

7 *dim.*

C. voz tri - los d'á-gua fres - ca, d'á - gua que es - cor - re por en - tre a -  
vos 'tri-luz 'da-gwu 'fres - ke 'da - gwu kjes - 'kõ - xi pu\_ 'rën-trja -

Pno.

10 *cresc.*

C. ven - cas e sa - mam - bai - as E as tu - as  
'vëŋ - kes i sê-mêm - 'ba - jes jas 'tu - ez

Pno.

13

C. mãos são du - as bor - bo - le - tas bran - cas vo - an - do so - bre pa -  
mê:us sê:u 'du - ez bor - bo - 'le - tez 'brëŋ - kes vu - 'ên - du 'so - bri pa -

Pno. *p*

## Lorenzo Fernández - As tuas mãos

16 *cresc. e allarg.*

C. pou - las e ti - nho - rões, vo - an - do na luz da ma -  
 'po:u - lu zi tʃi - jo - 'rõ:is vu - 'ên - do na luz da mû -

Pno. *cresc.*

19 *ff* *mf a tempo* *allarg. (com saudade)*

C. nhã... As tu - as mãos são du - as bor - bo - le - tas bran - cas.  
 'nũ as 'tu - ez mû:õ sê:u 'du - ez bor - bo - 'le - tuz 'brõŋ - kus]

Pno. *f* *p* *roll.* *allarg. com o canto*

## Samaritana da floresta



Poesia e Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Não muito lento e ondulante** (♩ = 66) *(Na 1ª vez **p** e sombrio e na 2ª vez **f**)*

Canto

Na tar - de len - ta, na tar - de  
[na 'tar-dʒɪ 'lɛn - tu na 'tar - dʒɪ  
Na tar - de len - ta que o sol es -  
na 'tar-dʒɪ 'lɛn - tu kju so:u ɪs -

*legato*  
*pp mormurando*  
*com  $\text{♩}$*

C.

fri - a can - ta a fon - te a can - ção som - bri - a  
'fri - u 'kɛn - ta 'fɔn-tʃja kɛ - 'sɛ:u sɔm - 'bri - u  
quen - ta can - ta a fon - te que des - se - den - ta  
'kɛn - te 'kɛn - ta 'fɔn-tʃɪ ki de - se - 'dɛn - te

*poco rit.* *f*

Pno.

## Lorenzo Fernández - Samaritana da floresta

7

C.

la la la la la la la la  
 le le le le le le le le  
 la la la la la la la la  
 le le le le le le le le

Pno.

10

*mf a tempo* *f rit.*

C.

can - ta a fon - te na tar - de fri - a la la  
 kën - ta 'fön-tjɪ na 'tar - dʒɪ 'fri - a le le  
 can - ta a fon - te na tar - de len - ta la la  
 'kën - ta 'fön-tjɪ na 'tar - dʒɪ 'lën - te le le

Pno.

13

C.

la la la la la la  
 le le le le le le  
 la la la la la la  
 le le le le le le

Pno.

*a tempo* *rall.*

2

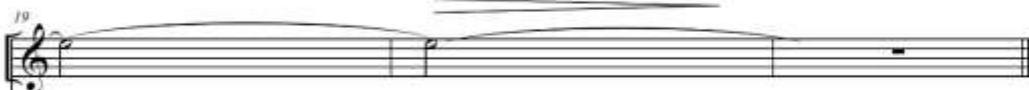
Lorenzo Fernández - Samaritana da floresta

**Mais lento** *f cresc.*

C. 

Sa - ma - ri - ta - na da flo - res - - - ta.  
sa - ma - ri - 'tū - nu da flo - 'res - - - te]

Pno. 

C. 

Pno. 

## Canção da fonte



Poesia e música de  
O. Lorenzo Fernández

**Andante** (♩ = 58)

**Canto**

*f* <

Can -  
[kē -

**Piáno**

*p cresc.*

*p* *p* *p* *p* *p*

*rit.* *p* *p* *p* *p* *p*

(*simile*)

**C.**

ça - da can - ção, da fon - te que cor - re na tar - de que mor - re...  
'sa - de kē - 'sē:u da 'fōn - tʃi ki 'kɔ - xi na 'tar - dʒi ki 'mɔ - xi

**Pno.**

*p* *p* *p* *p* *p*

(o baixo sempre *p* e ten.)

## Lorenzo Fernández - Canção da fonte

9 *dim.*

C. A can - ção é u - ma pre - ce Ao sol que es - ma - e - ce na tar - de que  
a kũ - 'sũ:u é 'ũ - mu 'pre - sia:u sɔ:u kjez - ma - 'e - sɪ na 'tar - dʒɪ kɪ

Pno.

13 *f*

C. mor - re... A can - ção é a sau - da - de Ao sol que se e -  
'mɔ - xi a kũ - 'sũ:u é a sa:u - 'da - dʒja:u sɔ:u kɪ sje -

Pno. *f*

17 *mf*

C. va - de na tar - de que mor - re... Can -  
'va - dʒɪ na 'tar - dʒɪ kɪ 'mɔ - xi kũ -

Pno. *dim.*

## Lorenzo Fernández - Canção da fonte

21 *um pouco mais arrastado* *allarg.* *(cedez)*

C. sa - da can - ção da fon - te que cor - re na tar - de que mor -  
 'sa - de kê - 'sê:u da 'fõn - tʃi ki 'kõ - xi na 'tar - dʒi ki 'mõ -

Pno. *dim. sempre poco a poco*

25

C. re...  
xi]

Pno. *p morendo e allargando* *pp* *ppp*

## Coração inquieto



*Poesia e Música de*  
O. Lorenzo Fernández

**Moderato** (♩ = 66)

*p*

Canto

Há quan - to tem - po si - go a - ten - to o teu ba - ter In -  
[a 'kwēn - tu 'tēm - pu 'si - gwa - 'tēn - t\_o te:u ba - 'ter 'iŋ -

Piano

*p* *cantando*

4

C.

rit. *a tempo* *cresc. e animando*

quie - to e mis - te - rio - so co - ra - ção E ba - tes sem que eu  
'kje - twi mis - te - 'rjo - zu ko - ra - 'sê:u i 'ba - tʃis sêŋ kje:u

Pno.

## Lorenzo Fernández - Canção inquieto

8 *molto rit.* *a tempo* *allarg.*

C. pos - sa com - preen - der a ra - zão, In - que - to e mis - te - rio - so co - ra -  
'pɔ - su kôm - prjên - 'de ra xa - 'zê:u ãj - 'kje - twi mis - te - 'rjɔ - zu ko - ra -

Pno.

12 *rit.* *a tempo*

C. ção Em vão pro - cu - ro as ve - zes su - fo - car - te,  
'sũ:u êj vê:u pro - 'ku - rwaz 've - zis su - fo - 'kar - tʃi

Pno.

16

C. É en - tão tu a - in - da ba - tes mais... Por - que?  
jẽg - 'tũ:u tu\_a - 'in - du 'ba - tʃiz mais pur - 'ke]

Pno. *pp* *n.c.*

Para Mathilde Bailly

## Madrigal



Poesía de  
Octavio Kelly

Música de  
O. Lorenzo Fernández

All<sup>o</sup> Moderato (♩ = 63)

Canto

Piano

C.

Pno.

*f*

*mf*

*f*

*poco rit.*

*dim.*

*mf* < *f*

*a tempo*

A mi - nha al - ma es - tá va - zi - a, va -  
[a mi - n'au - mu'is - te va - 'zi - v - va -

Lorenzo Fernández - Madrigal

6 *cresc.*

C. *zi - a do teu a - mor. Ah! Quem me de - ra a - le -*  
*'zi - v du teu a - 'mor a: kênj mi 'de - r\_a le -*

Pno.

9

C. *gri - a, pa - ra es - pan - car tan - ta dor! A mi -*  
*'gri - e 'pa - re is - pên - 'kar 'tên - te dor a mî -*

Pno.

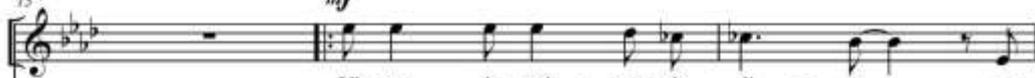
12

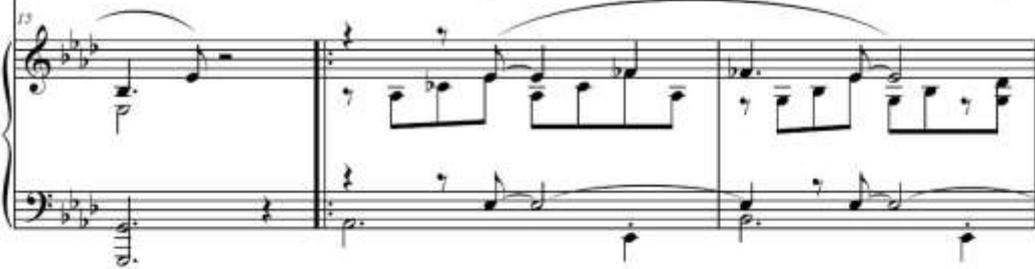
C. *dor!*  
*dor*

Pno. *f* *dim. e allarg.*

Lorenzo Fernández - Madrigal

**Um pouco mais lento e saudoso**  
*mf*

C.  *mf*  
Vi - ve de noi - te e de di - a, en -  
'vi - vi dʒi 'no:ɪ - tʃi dʒi 'di - e in -

Pno. 

C.  *cresc.*  
vol - ta num den - so vêu, e quem a vis - se di -  
'vo:u - tu nũ 'dẽŋ - so ve:u i kẽ ja 'vi - si dʒi -

Pno. 

C.   
ri - a que quer su - bir pa - ra o Céu!  
ri - e ki ker su - 'bir 'pa - re u se:u

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Madrigal

24 **1<sup>o</sup> Tempo**

C.

Pno.

27

C.

Mas se o mal nem sem - pre du - ra e o  
 mas sju ma:u nẽg 'sẽm - pri 'du - re ju

Pno.

30

C.

so - fri - men - to não can - sa, há de vol - tar a ven -  
 so - fri - 'mẽn - tu nẽ:u kẽtj - sũ a đĩ vo:u - 'ta ra vẽn -

Pno.

## Lorenzo Fernández - Madrigal

33

C. tu - ra, co - mo vol - tou a es - pe - ran - ça, —  
'tu - re, 'ko - mu vo:u-'to:u a is - pe - 'rẽj - se —

Pno.

36

C. há de vol - tar a ven - tu - ra, co - mo vol - tou a es - pe -  
a dʒi vo:u-'ta ra vẽn - 'tu - re 'ko - mu vo:u-'to:u a is - pe -

Pno.

39

C. ran - ça.  
'rẽj - se]

Pno.

Para Helena

## Dentro da noite

Canção



Poesia de  
Osório Dutra

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Serenamente (♩ = 76)

Canto

Piano

*mf*

*And. (mudando com as harmonias)*

C.

*mf*

*(ligado)*

Pno.

Den - tro da noi - te cor de tre - va sem u - ma es - tre - la cor de  
[dên - tru da 'noi - tʃi kor dʒi 'tre - vu sê\_ j'u - mu\_ɾs - 'tre - lu kor dʒi

## Lorenzo Fernández - Dentro da noite

C.

Pno.

C.

Pno.

**Um pouco mais movido**

C. *(sem Xoo.)*

Pno.

## Lorenzo Fernández - Dentro da noite

17 *f* *ritard.* *cresc.*

C. *f* *ritard.* *cresc.*

tão, ge - me, vi - o - lão! Pa - ra cu so -  
'tê:u 'ze - mi vi - o - 'lê:u 'pa - ri - e:u sô -

Pno.

20 *f* *ritard.* *(um pouco mais lento)* *p* *saudoso*

C. *f* *ritard.* *(um pouco mais lento)* *p* *saudoso*

nhar na ca - sa hu - mil - de do ca - bô - clo, ge - me, vi - o -  
'nar na 'ka - zu - 'mi:u - dʒi du ka - 'bo - klu 'ze - mi vi - o -

Pno. *ritard.*

23 *rit.* *(a piacere)*

C. *rit.* *(a piacere)*

lão! Que - ro es - que - cer! Que - ro es - que - cer!  
'lê:u 'ke - rwes - ke - 'ser 'ke - rwes - ke - 'ser

Pno. *rit.* *(com o canto)* *pp* *saudoso*  
*(com  $\text{C}^{\text{do}}$ )*

## Lorenzo Fernández - Dentro da noite

**1<sup>o</sup> Tempo**  
*p* (um pouco menos)

C. 26  
Dei - xa que dur-ma a na - tu - re - za.  
'de: - ʃe ki 'dur-m\_a na - tu - 're - zu

Pno. 26  
*p* (ligado)  
(com surd.)

C. 29  
E nos en - vol - va o seu mis - té - rio... Cho - ra vi - o - lão pa - ra cu dor -  
i nu\_ zĩt- 'vou-ve\_o se:o mis - 'te - rjo 'ʃo - rɐ vi - o - 'lẽ:u 'pa-re\_e:u dor -

Pno. 29  
*pp*  
saudoso

C. 32  
mir! Pa - ra cu dor - mir!  
'mir] 'pa - re\_e:u dur - 'mir]

Pno. 32  
morrendo  
*pp*  
morrendo

## Elegia da manhã



Letra de  
Ronald de Carvalho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

**Allegro moderato e vibrante**

Canto

Piano

C.

Pno.

Na dou - ra - da ma - nhã do - mi - ni - cal ma - ci - a  
[na do:u - 'ra - de mē - 'nẽ do - mi - ni - 'ka:u ma - 'si - e

*f* *mf* *f* *mf*

*ff* *dim.*

*f* *mf*

*8<sup>va</sup> - - -*

## Lorenzo Fernández -Elegia da manhã

9

C. do - bram os si - nos da ma - triz de São Jo - ão  
'do-brũ:u os 'si - noz da ma - 'triz dʒi sê:u ʒu - 'ê:u

Pno. *mf*

8<sup>th</sup> - - -

13

C. do - bram os si - nos pa - ra a  
'do - brũ:u os 'si - noz pa - ra

Pno.

16

C. mis - sa n'a - le - gri - a da dou - ra - da ma -  
'mi - su na - le - 'gri - u da do:u - 'ra - du mũ -

Pno. *f*

## Lorenzo Fernández -Elegia da manhã

19

C.

nhã  
nũ

No a - zul do  
nwa-'zuru du

Pno.

22

C.

céu chei - o de nu - vens pe - que - ni - nas as an - do -  
seru 'fe - ju dʒi 'nu - vējs pe - ke - 'ni - nes a\_ zên - do -

Pno.

25

C.

ri - nhas vêm e vão um ri - so de me - ni - na pai - ra no  
'rĩ - nez vē\_ jũ vēu ũ 'xi - su dʒi mi - 'ni - ne 'pai - re nu

Pno.

## Lorenzo Fernández -Elegia da manhã

29

C.    
 ar, pai-ra no ar da ma - nhã do - mi - ni - cal.   
 ar 'pai-re nu ar da mã - 'juê do - mi - ni - 'kazu

Pno. 

33

C. 

Pno.    
*dim. e rall.*   
*(morrendo)*

37

C.    
 Do - bram os   
 'do - brê:u os

Pno. 

## Lorenzo Fernández -Elegia da manhã

40

C. *si - nos da ma - triz de São Jo - ão*  
*'si - nos da ma - 'triz dʒi s'õ:u ʒo - 'õ:u*

Pno.

43

C. *na dou - ra - da ma -*  
*na do:u - 'ra - de mû -*

Pno.

*ff*

46

C. *nhã*  
*põ]*

Pno.

*allarg. sem dim.*

## Vesperal



Texto de  
Ronald de Carvalho

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Lento ( $\text{♩} = 84$ )  
*p* (Com muita suavidade)

Canto

O céu pa - re - ce que a - dor - me - ce, o céu pro -  
[u se:u pa - 're - si kja - dor - 'me - si u se:u pro -

Piano

*pp*

(Com pedal)

3 rit. a tempo cresc. dim.

C.

fun - do. Pai - ra no ar um lon - go bei - jo do - lo - ro - so, ca - ri -  
'fũn - du 'pai - re nu a\_ rũ 'lõy - gu 'be:zũ do - lo - 'ro - zu ka - ri -

Pno.

rit.

## Lorenzo Fernández - Vespéral

10 *Allarg.* *p a tempo* *cresc.*

C. cio - so... A tar - de cai. A som - bra des - ce so - bre o  
'sjo - zu a tar - dgi kar: a 'sôm - bre 'de - si 'so - brju

Pno.

15 *f* *p poco rit.*

C. mun - do. A som - bra é um lá - bio si - len - cio - so, si - len -  
'mûn - du a 'sôm - brv\_ê\_ũ 'la - bju si - 'lênj - 'sjo - zu si - lènj -

Pno. *p poco rit.*

20 *a tempo* *p (Saudoso)*

C. cio - so... A som - bra é um  
'sjo - zu a 'sôm - brv\_ê\_ũ

Pno. *a tempo* *mf* *p (Com o canto)*

## Lorenzo Fernández - Vespéral

C. <sup>25</sup> *pp* *rit. morendo*

lá - bio si - len - cio - so, si - len - cio - so.  
la - bju si - lèg - 'sjo - zu si - lèg - 'sjo - zu]

Pno. <sup>25</sup> *pp*

## Trovas de amor



*Poesia de*  
Múcio Leão

*Música de*  
O. Lorenzo Fernández

Andante mosso (♩ = 96)

Canto

Piano

C.

Pno.

So -  
[sō -

nhei que tí - nha mor - ri - - do dei - ta - do no fri - o  
'nei ki 'tʃi - ju mo - 'xi - - du dei - ta - du nu 'fei - u

## Lorenzo Fernández - Trovas de amor

7

C.

chão. Sen - ti - a que o teu pe - zi - - nho pis -  
 fê:u sêj - 'tji - v kju teu pe - 'zi - - ju pi -

Pno.

10

C.

sa - va meu co - ra - ção. tu me trou - xes - te, sor -  
 'za - ve meu ko - ra - 'sê:u tu mi trou - 'ses - tji so -

Pno.

13

C.

rin - - - do, o a - mor e a res - sur - rei - ção.  
 'xin - du wa - 'mo rja xe - su - xet - 'sê:u

Pno.

## Lorenzo Fernández - Trovas de amor

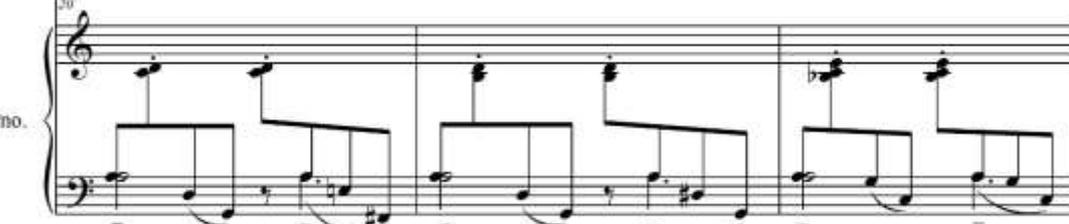
16 *Um pouco mais movido*

C.  Só crei - o no pa - ra -  
só 'kre - ju nu pa - ra -

Pno. 

20 *Um pouco mais movido*

C.  i - so de que o pro - fe - ta fa - lou  
'i - zu dʒi kju pro - 'fe - te fa - 'lo:u

Pno. 

23

C.  Por - que a flor do teu sor - ri - so pa - ra mim de - sa - bro -  
'por - kja flor du teu so - 'xi - zu 'pa - re mĩj dʒi - za - bro -

Pno. 

## Lorenzo Fernández - Trovas de amor

26 *rall.* *a tempo*

C. *rall.* *a tempo*

chou quan - do vens, que ma - ra - vi - lha  
 'fo:u 'kwën - du vëjs ki ma - ra - 'vi - ðe

Pno. *rall.* *a tempo*

29 *3*

C. *3*

um no - vo sol se le - van - - ta pa - re - ce que tu - do  
 ù 'no - vo so:u si le - 'vën - te pa - 're - si ki 'tu - do

Pno.

32 *com o canto*

C. *com o canto*

bri - lha pa - re - - ce que tu - do can - - - -  
 'bri - ðu pa - 're - - si ki 'tu - do 'kën - - - -

Pno. *com o canto*

## Lorenzo Fernández - Trovas de amor

C.

Pno.

C.

Pno.

C.

Pno.

## Lorenzo Fernández - Trovas de amor

44

C.

ra as es - tre - las con - tan - do as mi - nhas má - goas sem  
 ra zis - 'tre - lvs kōn - 'tēn - du az 'nĩ - jez 'ma - gves sēj

Pno.

47

C.

fin.  
fin]

Pno.

*p*

*pp*

## Aveludados sonhos



Letra de  
Antonio Rangel Bandeira

Música de  
O. Lorenzo Fernández

Canto

Piano

*p*

*p* *rall.*

*a tempo*

C.

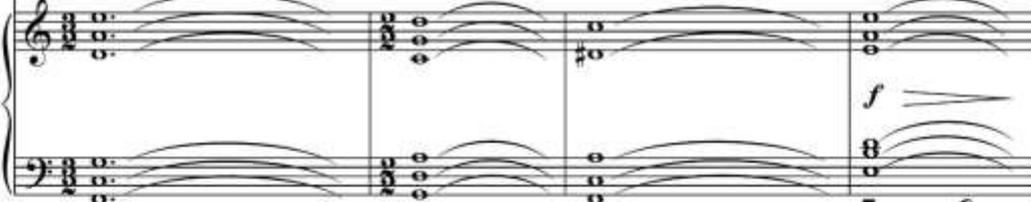
A - ve - lu - da - dos so - nhos co - mo vos re - ce - ber. E  
[a - ve - lu - 'da - du 'sõ - jus 'ko - mu - vuz xe - se - 'ber i

Pno.

## Lorenzo Fernández - Aveludados sonhos

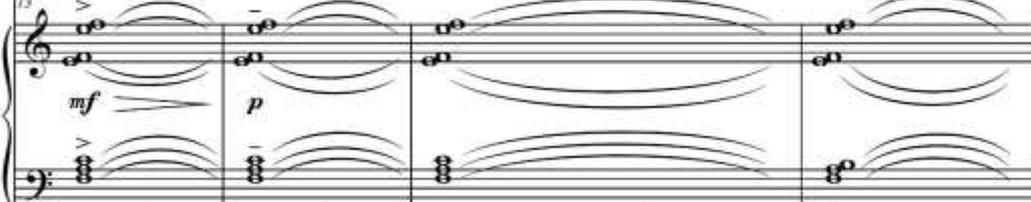
9

C.  *co - mo vos a - ca - len - ta? Ó so - nhos a - ve - lu - da - dos*  
*'ko - mu vu\_ za - ka - lèn - 'tar o: 'sõ - pu\_ za - ve - lu - 'ða - dus*

Pno.  *f*

13

C.  *o ser cir - cuns - tan - cial que eu sou a - dor - me -*  
*u ser sir - kûs - tû - 'sjaru kje:u so:u a - dor - me -*

Pno.  *mf* *p*

17

C.  *ci - do so - fre e se de - ba - te nos o - cul - tos*  
*'si - du 'so - fr\_ j si de - 'ba - tjt nu\_ zo - 'kuru - tus*

Pno.  *animando poco* *f* *Gliss.*

## Lorenzo Fernández - Aveludados sonhos

*multo ligado*

C. *3*  
 pa - ne - ja - men - tos dos so - nhos  
 pã - ne - za - mên - tus dus 'sô - jus

Pno. *p rall.*

*a tempo*

C. *3*  
 Ô so - nhos a - ve - lu - da - dos pal - pi - ta - ções das noi - tes pul -  
 ças 'sô - ju za - ve - lu - da - dus pa:u - pi - ta - 'sô:iz daz 'no:u - t[is pu:u -

Pno.

*multo ligado*

C. *3*  
 san - do na mi - nha ca - be - ça a - dor - me - ci - da,  
 'sün - du na 'mĩ - ju ka - 'be - su a - dor - me - 'sĩ - du]

Pno. *pp*

ANEXO B – Cópia manuscrita de Samaritana e manuscritos autógrafos de Um beijo e Ausência em versão para voz e orquestra.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The text is written in cursive and includes the following titles and attributions:

- Samaritana*
- Cantata e piano*
- Sanctus de D. Bilac*
- Massa de D. Lorenzo Fernandez*
- Op. 6*

In the bottom left corner, there is a handwritten note: *MS L-1x-9*.

Samaritana Op. 6.

*Piano*

*Canto*

em uma volta da es-tre-la, em de-sein-

-sa-na, vi-te lo-la-do, a pres-cu-ra da eis-

-ter-na, ti-nhas a ex-pre-ssão pic-do-da e

ter - ma Co-mo na Di - bli - ca de Sa - ma - ri -

Ta - ma Des - te - mo de bo -

- ber affas quan - to en - ga - na as Re - ces ma - pie

- da - de Cas - mo - la in - fer - na

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The first system has the lyrics 'ter - ma Co-mo na Di - bli - ca de Sa - ma - ri -'. The second system has 'Ta - ma Des - te - mo de bo -'. The third system has '- ber affas quan - to en - ga - na as Re - ces ma - pie'. The fourth system has '- da - de Cas - mo - la in - fer - na'. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines. There are some markings like 's' and 'p' in the vocal line, and 'X' and '7' in the piano part. The score is written in a cursive, handwritten style.

*Est. te me a be-*

*Cor du pente et na* *Se cu- la te- non te do re- mor ser*

*ma - na*

*In animat con fuoco*  
*Com a a- ja que me* *de- te* *Que cou-*

*con fuoco*

Handwritten musical score for a piece with lyrics in Portuguese. The score includes vocal lines and piano accompaniment across four systems. The lyrics are: "Que te tras-te de ti pa-ra a Mãe de Sama-", "ra e a bo-ca do ce-ru-", "eão me cu-ri-va-nas-te". The score features various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "all.". The first system shows a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment with the lyrics "eão me cu-ri-va-nas-te". The fourth system shows the piano accompaniment with a "5" fingering and a "pall." marking.

alla - ier de quo da de - de  
 es - te ter - men - to es - ta au - cia singu - lar es - ta a - go -  
 - mi - a Que e' de lau da - de.  
 Et de arrepen - di - men - to

Solo  
 dim.  
 rall.  
 rall.

This is a handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the phrase "alla - ier de quo da de - de". The second system continues with "es - te ter - men - to es - ta au - cia singu - lar es - ta a - go -". The third system includes the instruction "dim." and continues the vocal line. The fourth system begins with "rall." and the lyrics "- mi - a Que e' de lau da - de.". The fifth system continues with "rall." and the lyrics "Et de arrepen - di - men - to". The sixth system concludes the phrase. The piano part features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines, with some passages marked with "Solo". The score is written in ink on aged paper.

V. 3

Non Solo

Non Solo

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and brass. The score is divided into several systems with various markings and dynamics.

**System 1:** Woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in D, Bassoon, Trumpet). Includes markings: *-Mod<sup>o</sup>*, *MM<sup>o</sup>*, and *f*.

**System 2:** Violin section. Includes markings: *-Mod<sup>o</sup>*, *f*, and *con passione*.

**System 3:** Bass section. Includes markings: *Mod<sup>o</sup>*, *3*, and *4*.

**System 4:** Brass section (VI, VII, VIII, IX, X). Includes markings: *Mod<sup>o</sup>*, *cresc.*, *f*, and *con passione*.

The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the page.

Handwritten musical score on a page numbered 374. The score is written on five staves, with a system of five staves below. The music is in 6/4 time and includes various dynamics and performance markings.

**System 1:**

- Staff 1: Treble clef, 6/4 time. Starts with a fermata over a half note, followed by a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*
- Staff 2: Treble clef, 6/4 time. Contains rests and a single note.
- Staff 3: Treble clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 4: Bass clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 5: Bass clef, 6/4 time. Contains rests and a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*

**System 2:**

- Staff 1: Treble clef, 6/4 time. Starts with a fermata, followed by a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*
- Staff 2: Treble clef, 6/4 time. Contains rests and a single note.
- Staff 3: Treble clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 4: Bass clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 5: Bass clef, 6/4 time. Contains rests and a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*

**System 3:**

- Staff 1: Treble clef, 6/4 time. Starts with a fermata, followed by a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*
- Staff 2: Treble clef, 6/4 time. Contains rests and a single note.
- Staff 3: Treble clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 4: Bass clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 5: Bass clef, 6/4 time. Contains rests and a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*

**System 4:**

- Staff 1: Treble clef, 6/4 time. Starts with a fermata, followed by a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*
- Staff 2: Treble clef, 6/4 time. Contains rests and a single note.
- Staff 3: Treble clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 4: Bass clef, 6/4 time. Contains rests.
- Staff 5: Bass clef, 6/4 time. Contains rests and a melodic line. Dynamics: *f*, *cresc.*

**Lyrics:**

*In te spera-vo - bo de mi - ra - ta vi - ta,*

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of five systems of staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a treble clef and a bass clef. The second system is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system includes a treble clef and a bass clef, with the lyrics "Al-ly - pe - re ... Je - su - chris-te - mi - se - re - re" written below the notes. The fourth system includes a treble clef and a bass clef. The fifth system includes a treble clef and a bass clef. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Handwritten musical score for a 5-part vocal ensemble with piano accompaniment. The score is written on a single page and includes the following elements:

- Vocal Staves:** Five staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B). The vocal parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated.
- Piano Accompaniment:** Two staves for the piano, labeled "R." (Right Hand) and "L." (Left Hand). The piano part includes chords, arpeggios, and sustained notes. Dynamics like *f* and *mf* are also present.
- Lyrics:** The lyrics are written below the vocal staves. The visible text includes: "them - to - give - thy - sea - the - salt - for - me - man - - to, - then".
- Time Signature:** The music is in 4/4 time, indicated by the "4" over the "5" in the vocal staves.
- Rehearsal Marks:** Several square boxes containing the number "2" are placed throughout the score, likely indicating rehearsal points.
- Articulation:** Various markings such as accents, slurs, and breath marks are used to guide the performers.

-5-

The musical score is written in 2/4 time and consists of the following parts:

- Violin I (Vl. I):** Treble clef, 2/4 time. Starts with a series of eighth notes.
- Violin II (Vl. II):** Treble clef, 2/4 time. Similar to Violin I.
- Viola (Vla.):** Treble clef, 2/4 time. Similar to Violin I.
- Violoncello (Vcl.):** Bass clef, 2/4 time. Similar to Violin I.
- Contrabasso (Cb.):** Bass clef, 2/4 time. Similar to Violoncello.
- Voice:** Treble clef, 2/4 time. Includes lyrics: "Es geht für mich kein Jahr und kein Tag..."
- Piano (P):** Treble and Bass clefs, 2/4 time. Provides harmonic accompaniment.

Three boxed "3" markings are present in the score, likely indicating a third ending or a specific measure.

This page contains a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into several systems of staves. The top system includes five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The first staff begins with a '6-' marking. Dynamic markings 'dim.' and 'affett.' are present. A boxed '4' is written above the second staff. The second system features a large 'dim.' marking and a boxed '4' above the staff. The third system includes a bass clef staff with a '3' marking and a 'p' dynamic, and a vocal line with the lyrics 'Non me tacerem de usque ad finem'. The fourth system consists of five staves, each with an 'affett.' marking. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble, likely a string quartet or similar, with vocal lines. The score is written on ten staves, numbered 1 through 10. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into two systems. The first system (staves 1-5) includes:

- Staff 1: Treble clef, notes, and rests.
- Staff 2: Treble clef, notes, and rests.
- Staff 3: Treble clef, rests.
- Staff 4: Bass clef, rests.
- Staff 5: Treble clef, notes, and rests.

The second system (staves 6-10) includes:

- Staff 6: Treble and Bass clefs, notes, and rests.
- Staff 7: Treble clef, notes, and rests.
- Staff 8: Treble clef, notes, and rests.
- Staff 9: Bass clef, notes, and rests.
- Staff 10: Bass clef, notes, and rests.

Vocal lines are present in the second system, with lyrics written below the notes:

*mi-la quei nos nos san-gue, en-le-vo pa-ra-ou-to,*

The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and symbols, including a large '5' and a '3' in the second system, and a '3' in the first system.

-8-

Flute:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Clarinet:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Violin I:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Violin II:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Viola:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Cello:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Double Bass:  $\text{3/4}$  *a tempo*

Vocal: *a tempo*  
de ten po - ta - mar - jo mar - it

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet with piano accompaniment. The page is numbered 381 in the top right corner. The score is organized into several systems, each beginning with a boxed measure number (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The notation includes various musical symbols such as clefs (treble and bass), time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper.

-10-

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered -10-. The score is arranged in a standard multi-staff format. At the top, there are five staves for woodwinds and brass: Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (bs.), and Trumpet (tr.). Below these are two staves for Trombone (tb.) and Percussion (p.). The vocal lines are interspersed throughout the score. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. The vocal lines include lyrics such as "tu - de - re - ma -", "tu - de - re - ma -", "tu - de - re - ma -", and "tu - de - re - ma -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.* (diminuendo), *dim.* (diminuendo), and *dim.* (diminuendo).

- 11 -

Fl. *6*

Ob. *6*

Cl. *6*

Fg. *6*

Cor. *6*

P. *6* *Pic.*

*rall. e dim.*

Vl. I *rall. e dim.* *p.* *mp.*

Vl. II *rall. e dim.* *p.* *mp.*

Vla. *rall. e dim.* *p.* *mp.*

Vcl. *p.* *p.*

Cb. *p.* *p.*

Handwritten musical score on a page numbered 384. The score is written on a grand staff with five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The word "mezzo" is written above the first staff. The second system features a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The third system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The fourth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The fifth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The sixth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The seventh system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The eighth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The ninth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The tenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The eleventh system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The twelfth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The thirteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The fourteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The fifteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The sixteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The seventeenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The eighteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The nineteenth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9". The twentieth system includes a piano (p) dynamic marking and a boxed measure number "9".

-13-

tr. (more cant.)

Viol. I:  $6/4$   $fp$   $x$   $2$   $3$   $5$

Viol. II:  $6/4$   $fp$   $x$   $2$   $3$   $5$

Viola:  $6/4$   $fp$   $x$   $2$   $3$   $5$

Vcllo:  $6/4$   $fp$   $x$   $2$   $3$   $5$

Cel.:  $6/4$   $fp$   $x$   $2$   $3$   $5$

Piano:  $6/4$   $2$   $3$   $5$

Lyrics: *te - me, me - me - me - me - te - te, / And to marry to me - me -*

-14-

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered -14-. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "— que na-pul-ha-ri-tes-tes por- que, fe-ly, au-ma-mor-er-um". The piano accompaniment consists of several staves: a grand staff (treble and bass clefs), a piano part in a bass clef, and a piano part in a soprano clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *con*.

This page contains a handwritten musical score for a string quartet with vocal parts. The score is organized into three systems. The first system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The second system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Cello (Vc.). The third system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Bass (Ba.).

The score is written in 6/8 time and features various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as *p* and *pp*. There are several boxed annotations, possibly indicating rehearsal marks or specific performance instructions. The vocal parts are written in the bottom system, with lyrics in German: "die - der, die - der, die - der, die - der".

- 16 -

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 16. It consists of several systems of staves. The first system has five staves. The second system has two staves, with the word "Piano" written across them and a large number "4" in the right-hand staff. The third system has one staff with notes and rests. The fourth system has six staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *fp*. There are also some handwritten annotations and a large checkmark on the right side of the page.

12 affett. - 17 -

Viol. I  $\text{♩} = 3$  - - - - -  $\text{♩} = 3$  - - - - - *rall. - Lento -*

Viol. II  $\text{♩} = 3$  affett. - - - - -  $\text{♩} = 3$   ~~$\text{♩} = 3$~~  *aff. Lento*  
*cantabile*  
*forte e spinto*

Viol. III  $\text{♩} = 3$  affett. - - - - -  $\text{♩} = 3$  - - - - -

Vcllo  $\text{♩} = 3$  affett. - - - - -  $\text{♩} = 3$   ~~$\text{♩} = 3$~~  *Lento*  
*espression*

Cont.  $\text{♩} = 3$  affett. - - - - -  $\text{♩} = 3$  - - - - -

---

13 *Lento*

Più  $\text{♩} = 3$  *affett. cresc.*  $\text{♩} = 4$  *rall.*  $\text{♩} = 3$  *Lento*

14 *affett* *Lento*

Viol. I  $\text{♩} = 3$  *cresc. affett.*  $\text{♩} = 4$  *rall. - Lento -*

Viol. II  $\text{♩} = 3$  *cresc. affett.*  $\text{♩} = 4$  *rall. Lento*

Viol. III  $\text{♩} = 3$  *affett. e cresc.*  $\text{♩} = 4$  *rall. Lento*

Vcllo  $\text{♩} = 3$  *affett. e cresc.*  $\text{♩} = 4$  *rall. Lento*

Cont.  $\text{♩} = 3$  - - - - -  $\text{♩} = 4$  *rall. Lento*

15 *affett. e cresc.* *rall. Lento -*

Viol. I  $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 4$   $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 2$

Viol. II  $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 4$   $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 2$

Viol. III  $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 4$   $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 2$

Vcllo  $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 4$   $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 2$

Cont.  $\text{♩} = 3$  - - - - -  $\text{♩} = 4$   $\text{♩} = 3$   $\text{♩} = 2$



-5-

- Ausencia ~  
- Op. 14 -

Para canto a orquesta de "camara"

Soneto de  
- Virgilio de la Poesia -

Música de  
G. Arango Fernández

04

Brigade

Brigade:

Flute - Solo	(Fl.)
Oboe - "	(Ob.)
Clarinet in Bb	(Cl.)
Fagot - "	(Fg.)
Trompe en fa	(Tr.)
Trompe - "	(Tr.)
I <sup>re</sup> Violon - "	(V.I.)
II <sup>de</sup> Violon - "	(V.II)
Viola - "	(Vla.)
Violoncelle - "	(Vcl.)
Contre basse - "	(Cb.)

543.704





2

Fl.  $\text{C}$  - - - - -

Ob.  $\text{C}$  - - - - -

Cl.  $\text{C}$  - - - - -

Fag.  $\text{C}$  - - - - -

Hr.  $\text{C}$  - - - - -

Tp.  $\text{C}$  - - - - -

Tbn.  $\text{C}$  - - - - -

Vln I  $\text{C}$  - - - - -

Vln II  $\text{C}$  - - - - -

Vla  $\text{C}$  - - - - -

Vcl  $\text{C}$  - - - - -

Cb  $\text{C}$  - - - - -

Vocal:  $\text{C}$  *S-ah man-ta-rika* *Im-man-ner-er*

Handwritten musical score for a symphony, page 395. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tr.), Piano (P), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf cantando*, *cresc.*, *pp*, *ff*, and *p*. The lyrics "don ha - de sus - pi - en - do - re - com - te," are written under the vocal line.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. It consists of five staves for the instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The music is divided into several systems, each marked with a boxed number (1, 2, 3, 4). The first system (1) shows the beginning of the piece with rests for the strings. The second system (2) features a melodic line in the Viola and a rhythmic accompaniment in the other parts. The third system (3) contains the vocal line with lyrics: "que - mi - se - ra - que - mi - se - ra - que - mi - se - ra". The fourth system (4) continues the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano).

- 5 -

Handwritten musical score for a string quartet, page 5. The score is written on five staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes a grand staff for piano and a single staff for Double Bass. The third system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score contains various musical notations including notes, rests, dynamics (p, mf, f, cresc., decresc.), and articulation marks. There are three boxed numbers (1, 2, 3) indicating specific measures or sections. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

-6-

Fl. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito per tempo!*

Cl. *rit.* *a tempo.*

Fag. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Hr. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Tp. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Tbn. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

P. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Vn. I *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Vn. II *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Vla. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Vcl. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

Cb. *rit.* *a tempo.*  
*ff subito*

A handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is written on ten staves. The top five staves are for the string quartet: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The bottom five staves are for the piano: Right Hand (RH), Left Hand (LH), and three other staves. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*. There are three boxed numbers '3' indicating repeated sections. A handwritten note above the piano part reads "A tan da mor re." with a melodic line. The score is signed "Ammon" in the top right corner.

- 8 - *Andante un poco*

Fl. *4*

Ob.

Cl.

Sax.

Cor.

- *Andante un poco*

*manati.*  
*f (con sord.)*  
*more.*

*Andante un poco*

*Andante un poco*

*Andante un poco*

*4*

115

115

Va.

Vc.

B.

ten. ra - non fte, in folla, pa re

This is a handwritten musical score for a string quartet and voice with piano accompaniment. The score is written on ten staves. The top five staves are for the string quartet: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (V3), Violoncello (V4), and Double Bass (V5). The bottom five staves are for the vocal and piano parts: Soprano (Sopr), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Piano (Piano). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A section of the score is marked with a circled '5' and a '2' in the top right corner. The vocal line includes the lyrics "he - lo - an - tu - rel - de - tu - am". The piano accompaniment includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'x' and 'tr' (trills). The score is written in a clear, legible hand.



- 11 -

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into five systems, each starting with a boxed number '6'. The instruments are Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

The first system shows the Violin I part with a melodic line and a fermata. The second system shows the Piano accompaniment with chords and a melodic line. The third system shows the Cello part with lyrics underneath. The fourth and fifth systems show the remaining string parts (Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) with rests.

-12-

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 404. The score is divided into two systems. The first system consists of five staves: four for guitar (treble and bass clefs) and one for piano (grand staff). The second system consists of five staves: two for guitar (treble and bass clefs) and three for piano (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also handwritten annotations, including a boxed '7' and the word 'mando' written twice. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet and piano. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of five staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled with the letters R, M, G, F, and C from top to bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system consists of two staves for the piano, with a brace on the left and a 'p' marking. The third system is a single staff with a clef and a 'p' marking. The fourth system consists of five staves, each with a clef and a 'p' marking. The notation is dense and includes many musical symbols and markings.





-16-

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered -16-. The score is organized into several systems of staves. The top system includes five staves: three treble clef staves and two bass clef staves. The second system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system contains a single staff with lyrics written below the notes: "con ra, a ra tu - ra - ge - nel - la - ra - ra - ra - ra". The bottom system consists of six staves, including two treble clef staves and four bass clef staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo piano). The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring five staves. The score is marked with a box containing the number 10 and the tempo marking *pp*. The first system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The second system includes a Piano (P.) part and a Trombone (Tr.) part. The third system is for the Trombone (Tr.). The fourth system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with *ff appassionato* and *pp*. The page number 17 is written in the top right corner.

10 *pp* 17

Vl. I *ff appassionato*

Vl. II *ff appassionato*

Va. *ff appassionato*

Vc. *ff appassionato*

Cb. *ff appassionato*

P. *ff appassionato*

Tr.

Vl. I *ff appassionato*

Vl. II *ff appassionato*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

-18-

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered -18-. The score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: the top two are for strings (Violin I and Violin II), the third is for woodwinds (likely Flute and Clarinet), the fourth is for brass (Trumpet and Trombone), and the fifth is for percussion. The second system consists of five staves: the top two are for strings (Violin I and Violin II), the third is for woodwinds (likely Flute and Clarinet), the fourth is for brass (Trumpet and Trombone), and the fifth is for percussion. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. There are several boxed-in sections of the score, possibly indicating specific measures or phrases. The handwriting is in ink on aged paper.

- 19 - *And*

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet, covering measures 17, 18, and 19. The notation is written in ink on aged paper. The score is organized into five systems, each corresponding to a different instrument: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). There are also articulation marks and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The page is numbered '- 19 -' in the top right corner, with the tempo marking '*And*' written next to it.

-20-  
-1<sup>o</sup> Tempo-

Fl.  $\text{6/8}$  12 - - -

Cl.  $\text{6/8}$  - - -

Vn. I  $\text{6/8}$  *cantabile* - - -

Vn. II  $\text{6/8}$  - - -

Vla.  $\text{6/8}$  - - -

Cb.  $\text{6/8}$  - - -

-1<sup>o</sup> Tempo-

Fl.  $\text{6/8}$  12 - - -

Cl.  $\text{6/8}$  - - -

Vn. I  $\text{6/8}$  - - -

Vn. II  $\text{6/8}$  - - -

Vla.  $\text{6/8}$  - - -

Cb.  $\text{6/8}$  - - - *Pia*

-21-

Fl.  $\text{C}_4$

Ob.  $\text{C}_4$

Cl.  $\text{B}_b$

Fg.  $\text{B}_b$

Hr.  $\text{C}_4$

VI  $\text{C}_4$

VII  $\text{C}_4$

Vla  $\text{C}_4$

Vlc  $\text{C}_4$

Cb  $\text{C}_4$

St.  $\text{C}_4$   
es gab ein heil'ig-tes geistliches mäch-tig-keit

22-

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabasso

*p*

*pp*

*Pia*

Handwritten musical score on page 252, featuring five systems of staves. The first system (17A) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon (Fg.). The second system (17B) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon (Fg.). The third system (17C) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon (Fg.). The fourth system (17D) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon (Fg.). The fifth system (17E) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon (Fg.). The score includes dynamic markings such as *con sord.*, *pp*, *ppp*, and *pp*, and performance instructions like *morendo*. The page number 252 is written in the top right corner.



Un tel cas d'hyperpie a pu se produire  
 lors que plusieurs a plusieurs paires primaires  
 ont subi une hyperabondance.  
 Et tel cas regard.

La place e' de l'hyperpie est la suivante:  
 hyperpie, hyperpie e' viduete.  
 Nada diuina.

Vo' se trouve en propre remuete que  
 l'on avam aiegre par piec palade  
 ces honore que nos, aiegre e' palade  
 am l'on am, l'on.

Le pie, l'on e' l'on e' a l'on, a  
 l'on e' a l'on; l'on e' l'on  
 e' l'on e' l'on.

Et l'on e' a l'on l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Vo' l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'  
 l'on e' l'on e' l'on e' l'on e'.

Transcrição:

Meu caro amigo Itiberê

Aí vão algumas das minhas impressões sobre o Jazz.

Juntamente com este desamassado lhe envio um apertado abraço, bem como os respeitosos cumprimentos para a sua Exma. Esposa.

“A maioria dos homens perde, depois de uma certa idade, a faculdade de se adaptar.

É esta precisa faculdade que faz com que a vida possa ser vivida através de sua fatal e constante evolução.

Ora, parece que o velho Mascagni está nesse caso. Isto é, não se adaptou.

Aliás, esta questão entre Mascagni e o Jazz, não é de hoje.

Já em 1925 foi feito um questionário semelhante na Paris-Midi.

Inútil será dizer que a quase totalidade dos compositores e musicógrafos franceses responderam favoravelmente.

E tinham razão.

A época é do aeroplano e do cinema.

Impressões rápidas e violentas.

Vida dinâmica.

Já se foram as moças românticas que tomavam vinagre para ficar pálidas e os homens que não cortavam o cabelo nem tomavam banho...

Hoje para as moças é a tesoura, a brocha e o zarcão; para os homens o fut-ball e o boxe.

Por conseguinte a música bárbara do Jazz é forçosamente sentida no novo tempo: daí a sua definição.

Que o Jazz é música ninguém mais discute.

Não afirmamos se é boa ou má; mas é música. E às vezes bem interessante.

As consequências da influência jazz-bandica já se estão tornando notáveis.

Enriqueceu extraordinariamente o domínio do ritmo com a sua irreversível variedade e independência, principalmente no terreno das síncopas.

A própria técnica dos instrumentos de sopro muito lhe deve, pois é sabido que os solistas do Jazz são verdadeiros “virtuoses”.

Até as pobres baterias das orquestras europeias estão consideravelmente melhoradas e aumentadas por sugestões jazzicas.

Foi fundada há pouco, nos Estados Unidos, em New-York, uma escola de música popular “The Wim School of Popular Music” onde se ensina a música popular, os rag-times,

o jazz e os blues, deixando também lugar importante para a improvisação, que é a alma do jazz.

A sua influência é notória, principalmente nos jovens compositores, culminando em Stravinski.

Nós que ouvimos, aqui, uns arremedos de jazz-band não podemos fazer ideia de uma orquestra como a de Paul Whiteman que se compõe de 23 executantes dispendo de 36 instrumentos diversos (cada solista toca diversos instrumentos).

Segundo a crítica, sempre que Paul Whiteman se apresenta com a sua já notável orquestra, o êxito é absoluto.

Que o jazz exerça influência em nossa época é humano. O jazz tem sido até o hábil introdutor da música moderna nos duros e retrógrados tímpanos do público.

A História da Arte, como a da Humanidade, é feita de invasões e domínios.

Agora é o Jazz.

Também os Tziganos invadiram e dominaram a Europa, deixando influências nas obras de Brahms, Liszt e outros, e a influência Asiática também foi grande, em Debussy e muitos mais.

Que diremos da Oriental?

Isso falando só nas mais recentes.

Ora, a pudicícia de papai Mascagni só pode fazer sorrir. Entre o intorpecente jazz e a soporífera “Cavalleria Rusticana”, prefiro a primeira e, com licença do estrupiado trocadilho, em matéria de jazz band, Mascagni jaz de banda.

É mesmo muito mais agradável ouvir um jazz bárbaro, ruidoso mas dinâmico do que ouvir as valsas langorosas, pudorosas e tuberculosas de nossos avós.

Rio, 15-XI-927

O. Lorenzo Fernandez

coment. Alguns obz, mais e quanto, foi  
de saudade.

Mande noticias suas e respito  
do brago e do outro tam bem.

Seu abraço muito querido do  
Amiz velha e sincera sempre

Coronel Manoel

(Muito melhor muito se recomenda  
degrando o compdo. metabolinant.  
Ru-16-927

MA  
1911  
11  
11

Rio - 16 - XI - 927

Meu caro Manoel,

A sua cartinha foi um refrigerio  
para quem, como eu, sempre norte  
alho e norte indistincto de arido.  
Foi para ser tão amigável; e tem um  
dele que se trata de qualidade e não  
de quantidade.

O quanto coisa boa nunca parece  
pequena.

A minha coisa que malandona e a  
sua do do brago, ficou sinceramente im-  
primado pois imaginei quanto deve sofrer  
me la hute allora.

Esta amargura de te brincar com  
mãe e com respeito, parecei que fosse  
coisa passageira.

Depois é que a sua visita ao medico  
peça para esse motivo de fute. b  
pelo braco inteiros, para mim comi, tambem,  
si se confirmarem se não tem segunio.

Mas tem muito pouco a sua carta,  
do aquila precisa!

« A gente sente que nós é do Brasil, mas,  
que ah! "Bucka" e coisões bem feitas  
de você »

Sim, de você mesmo, e a forma é o que  
parece que você me quer dar.

Ah! si você sambava como figura cantada,  
Bontate e orgulhos.

A "Bucka" sobre a "Música Brasileira"  
so' no título já é "Lêly" e o piano no  
Brasil? Não seria, não é?

Infim' quepura do tabalho que você  
deu que a mim não mudo; tanto, que  
em nunca imaginei, nunca.

Mãe, voltando ao "Fundo pro Voz",  
aquilo está de fato cantado como se digi-  
se giris, aqui, quando se quer significar  
uma coisa justa (meu).

Essa polcia foi parte do "Ela é  
Jaboti"?

MA-C-CP, 1205 316  
Estes encios foi de sua hora quepura  
que dizem amigos nossos, está uma ma-  
ninha de simplicidade, de ritmo e  
principalmente de brasilidade.  
E aí não.

« Me estres' engendo o arte, "música  
no" o "Fundo pro Voz" e tabalho am-  
coris do "Ela é Jaboti" »

Mãe com Mãe, "Voz" não tá' egun-  
tabalho para jogar em drama. Lince  
brasil, em a forma lenda intran-  
te e brasileira?

Quer sabe, tabalho deve para um  
pouco simplisimo por mesmo para  
um bailado?

Co' meu "Salvador do Mundo",  
não ser publicado no Europa, na Europa  
Ricordi.

« Toda a novidade que eu tô, mande  
para você »

« De novidade se houve em alguns  
que um grupo de amigos me ofereceram,  
para comemorar o aniversário de meu

Transcrição:

Rio, 16 – XI – 927

Meu caro Mario,

a sua cartinha foi um refrigerio para quem, como eu, moureja nesta [sic] calor e nesta indiferente de vida [sic].

Foi uma pena ser tão curtinha; é bem verdade que se trata de qualidade e não de quantidade.

E quanta coisa boa nessas poucas palavras.

A única coisa que melancoliza é a sua dor no braço; fiquei sinceramente impressionado pois imagino quanto deve sofrer na labuta diária.

Estou arrependido de ter brincado com você a esse respeito, pensei que fosse coisa passageira.

Desejo é que a sua visita ao medico seja para você motivo de júbilo pelas boas noticias; para mim será, também, se se confirmarem os meus bons augúrios.

Mas tem muito suco, a sua carta.

Só aquela poesia!...

A gente sente que não é da Rosa, não, que ali “soluça o coração bem feito de você”

Sim, de você mesmo, e a prova é o régio presente que você me quer dar.

Ah! Se você soubesse como fiquei contente, contente e orgulhoso.

A “Bucólica sobre a Musica Brasileira” só no título já é bela; E o “piano no Brasil? Coisa séria, não é?

Enfim qualquer dos trabalhos que você dedique a mim será muito; tanto, que eu nunca imaginei merecer.

Mas, voltando ao “Rondo pra Você”, aquilo está da pontinha como se diz na gíria, aqui, quando se quer significar uma coisa gostosa mesmo.

Essa poesia faz parte do “Clan do Jaboti”?

Estou ansioso por ler esse livro que, pelo que dizem amigos nossos, está uma maravilha de simplicidade, de ritmo e principalmente de brasilidade.

E eu creio.

Se me sobrar “engenho e arte”, musicarei o “Rondo pra Você” e talvez muita coisa do “Clan do Jaboti”.

Meu caro Mario, Você não terá algum trabalho para fazer um drama lírico brasileiro, ou alguma lenda interessante e brasileira?

Quem sabe, desse para um poema sinfônico ou mesmo para uma bailado?

Os meus “Soldadinhos desafinados” vão se publicados na Europa, na Casa Ricordi.

Toda a novidade que eu tiver, mando pra você.

De novidade só houve um almoço que um grupo de amigos me ofereceu, para comemorar o sucesso do meu concerto, dizem eles, mas é mentira, foi só bondade.

Mande notícias suas a respeito do braço e as outras também.

Meu abraço muito apertado do amigo velho e sincero sempre

Lorenzo Fernandez

Minha senhora muito se recomenda desejando o completo restabelecimento.

Rio – 16-927

U. M. A.  
C. P. L. 22

MA-C-CP.L. 2704

Rio, 21. 12. 1902

(L)

Caro amigo Mario de Andrade

• Recebi, meu parente de Foz de Iguaçu, um bel. presente, o "Clan do Gato".

• É uma munt. contada. É poesia da Ina e do Craxa.

• Brasileira até oraig do selado, em pitoma.

• Não sei como proceder a regis. presente.

• É um de po. sua. Lato parece casto, po. emé) (Macquere) o

"Pando Pro Voco."

• Lento para Musica comit. Angosa e Brasileira.

MA-C-CP-4, 1907

3  
 Tinha falta e muito na petata.  
 Não sei se você sentiu mais coisa,  
 se enfi na interpetação, diga  
 sem reservas.

• Você recedeu a minha carta  
 que falava sobre Macaúns?  
 Estou aguardando resposta.

• Minha cultura e eu (manda  
 isso em apêndices adago e  
 dez anos os maiores triunfos  
 e felicidade, muito novo ano  
 de graça de Deus do 1907

• Os amigos estão me  
 mais admirando

Leopoldo

Transcrição

Rio, 31.12.927

Caro amigo Mario de Andrade

Recebi meu presente de Festas, um belo presente, o “Clan do Jaboti”.

Fiquei muito contente. É poesia da boa e da nossa.

Brasileira até a raiz dos cabelos; uma gostosura.

Não sei como agradecer o régio presente.

E ainda por cima (até parece castigo pra você) musiquei o “Rondo Pra Você”.

Senti uma música muito dengosa e brasileira.

Ficou lenta e muito repetida.

Não sei se você sentiu mais vivo, se errei sua interpretação, diga sem reservas.

Você recebeu a minha carta que falava sobre Macunaíma?

Estou ansiando resposta.

Minha Senhora e eu mandamos um apertado abraço e desejamos os maiores triunfos e felicidades neste novo ano da Graça de Deus de 1928.

Do amigo cada vez mais admirador,

Lorenzo Fernandez

I-MA  
CPL 24

Rio-14-2-928

L

Carissimo

Mário

MA-C-CPL, 2908

Você deve estar, a estas horas, muito aborrecido comigo pela demora em responder. ~~##~~ e atitudes ao seu pedido.

O motivo sempre ha um motivo quando se demora em escrever as pessoas que a gente quer bem) o motivo, como se dizendo, foi a mudança de residencia.

É você sabe, mudar de casa + pelo menos aqui no Rio, é uma das coisas mais quacantes que cabem, pior é que os alto-falantes que temam nos, mas porque deves, os ruídos, a gente se pode ouvir.

Felizmente estou bem instalado, apesar da modestia da morada.

Estou morando perto de uma das praias (mais belas do mundo, no Leme.

O meu endereço é: Rua Salvador  
Correia, 108 casa XIV, Leme.

Não tenho, infelizmente, nem terei, tão cedo,  
telefone instalado, a Right tudo pode e  
não quer.

Depois, esses estrangeiros sem dinheiro,  
que saem por aí retrucando: Quêêêê!  
Com essa canaleta toda enclinada.

Quando você vier ao Rio, como prome-  
tu, pode procurar-me, ou pela  
mãe, em minha casa, ou então  
pela tarde na Casa Bravilacqua, nos  
3<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup>, e sábados das 3 às 5.

Faço jantares fechados na sua visita,  
por tanto muita coisa a conversar.

Envio a Música de Você.

As pessoas a quem tenho mostrado têm  
achado uma gozeteira. E você?

Diga francamente.

Você não acha que as mães de título  
pode pra você ficar a melhor Cantiga  
pra Você, mais bacilio, mesmo mais de  
acordo com a Música? Responda urgen-  
temente, pois quero imprimila o mais depressa  
possível. Do amigo Velho Longofermante

Transcrição:

Rio – 14 – 2 – 928

Caríssimo Mario

Você deve estar, a estas horas, muito aborrecido comigo pela demora em responder e atender ao seu pedido.

O motivo (sempre há um motivo quando se demora em escrever às pessoas que a gente quer bem) o motivo, como ia dizendo, foi a mudança de residência.

E você sabe, mudar de casa, pelo menos aqui no Rio, é uma das cousas mais maçantes que conheço, pior do que os alto-falantes que berram nas ruas porque desses, ao menos, a gente pode livrar.

Felizmente estou bem instalado, apesar da modéstia da morada.

Estou morando perto de uma das praias mais belas do mundo, no Leme.

Não tenho, infelizmente, nem terei, tão cedo, telefone instalado, a Light tudo pode e não quer. Depois esses estrangeiros vêm dizer –nos que somos um povo retrógrado. Pudera. Com essa canalha toda endinheirada.

Quando você vier ao Rio, como prometeu, pode procurar-me, ou pela manhã, em minha casa, ou então pela tarde na Casa Bevilacqua, nas 3<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> e sábados das 2 às 5.

Faço questão fechada na sua visita, pois tenho muitas cousas a conversar.

Envio a Música de Você.

As pessoas a quem tenho mostrado têm achado uma gostosura. E você? Diga francamente.

Você não acha que ao invés do título Rondo pra Você ficaria melhor Cantiga pra Você, mais brasileiro, mesmo mais de acordo com a música? Responda urgentemente, pois quero imprimir-la o mais depressa possível.

Do amigo velho

Lorenzo Fernandez

me o diu que o Sr. Bento e o Sr. B. também vai cantar a "Fada da Voz".

Agora meu amigo, desculpe e lute como melhor puder; ahá, ai, por cantada duas vezes, ainda melhor.

O Sr. Jacompol, que me visitou ontem, mostrou também desejo de que Mr. Repizki cantasse o Soava - 3 vezes, ainda melhor.

Dr. Hopé vou ficando por aqui; pois estou com muita pressa, mas breve enviarei mais longamente, falando sobre o celebrado amigo com o qual e simpáticos amigos Antonio Bento.

Eu vou pedir um grande, um fermi-level para o você! Mandei-me cópias do tema do Sull-obre que o Antonio Bento lhe deu. Eu sei. E que não se por me de esquecer o dueto ou dúanga rei. Quando vai o livro? E tu queires alguns pedaços de tempo?

LIB  
SMA  
COL. 25

(L)

10 3-5-92

MA-CPL, 200

Meu caro Mario

Leubi e seu avô, sim, mas não respondi logo por falta de hora de tempo; mesmo porque eu deitava escrever longamente.

Mas comê não calcula a trapalheira que vai por aqui, nos meses de Março e Abril, principia as os exames de admissão, no S. C. (como de los cantos), e depois a organização do honorário, com vários abusos etc.

Seguinte, agora, pagar de mais trabalho, o tempo aumentado, porque o trabalho se metodia.

Ah! esquecimo-me, um das coisas mais mais importantes foi a de

3. O Sr. Paulista cantou em musica  
A brava Fernandez com poesia do  
grande Maris.

Possim foi, Sr. Telle achou que  
cantar, em Pandico, uma musica  
com poesia de Maris era pra ele um  
grande honra; vai cantar a  
"Voador pro Voz" (este e' o verdadeiro  
nome e nao' Roudal, como foi o Schmidt Blagum)

Se fôrmo que eu disse-lhe que se en-  
tra a voce para que voce se intrinseca-  
pelas encias etc... etc.

As modificacoes nao' existem, apenas  
contei dois compassos, em duas vezes  
em que o acompanhamento repete a  
mesma coisa. [o cantor Sr. Telle era  
proposito para o canto, conforme os  
antecedentes].

Estava eu muito satisfeito, com  
o Sr. audicja, em S. Paul, deca tabella,  
mas, eis-me quando recebo a  
sua carta de 28-4-928, na qual

MA - C. C. M., 2.001 - 12

muito gratuloso.

Excell' voce; em ciobulos, seco pela  
banda de Maris, comido de repente  
nota maravillosa praia de Copasa  
bana. Era bandos de Maris, a  
tarda e so' mas tava a noite  
e bandos porjus a policia podia per-  
ta que era suicidio e mandar no pra-  
di.

Torou dois pices em que e minho eu  
e transformou numa orgia Retatica  
(sem p), e assim, faltava-me tempo  
para tudo.

Agora entou, em assunto que  
para intrinseca, nos dois.

A sibote cantora patrica  
Sr. Telle, de Mogy, vai a S. Paul,  
ate' mgy, para dar um concerto de  
musica Sul Americana, nesse  
concerto, como o' natural, os bacilos  
tambem figuram, e, como era em  
S. Paul em me lembrei de que

Transcrição:

Rio 3-5-928

Meu caro Mario

Recebi o seu carão [sic], sim, mas não respondi logo por falta absoluta de tempo; mesmo porque eu desejava escrever longamente. Mas você não calcula a trapalhada que vai por aqui, nos meses de Março e Abril; primeiro são os exames de admissão, no Instituto, (acima de 600 candidatos) e depois a reorganização dos horários com alunos novos etc.

Felizmente, agora, apesar de mais trabalho, o tempo aumenta, porque o trabalho se metodiza.

Ah! Esquecia-me, uma das razões mais imperiosas foi a da minha mudança.

Calcule você; um cidadão seco pelos banhos de mar, caindo de repente nesta maravilhosa praia de Copacabana. Eram banhos de manhã, à tarde e só não tomava à noite os banhos porque a polícia podia pensar que era suicídio e mandar me prender.

Foram dois meses em que a minha vida se transformou numa orgia netunica (sem p), e assim me faltava tempo para tudo.

A ilustre cantora patricia Sra Telles de Menezes, vai a S. Paulo, este mês, para dar um concerto de música Sul Americana; nesse concerto, como é natural, os brasileiros também figuram, e, como era em S. Paulo eu me lembrei de que ela bem podia cantar uma música de Lorenzo Fernández com poesia do grande Mario.

E assim foi, a Sr. [sic] Telles achou que cantar, em 1ª audição, uma música com poesia do Mario era pra ela uma grande honra: vai cantar a “Toada p’ra Você” (este é o verdadeiro nome e não Rondel, como diz o Schmidt Blagueur.

De forma que eu disse-lhe que escreveria a você para que você se interessa-se [sic] pelos ensaios etc...etc.

As modificações não existem, apenas cortei dois compassos, em duas vezes em que o acompanhamento repete a mesma coisa. [(A cantora Sra. Telles leva poderes para os cortes, conforme manuscrito autêntico)].

Estava eu muito satisfeito com a 1ª audição em S. Paulo, desse trabalho, mas, eis senão quando recebo a sua carta de 28-4-928, na qual você me diz que a Sra. Roseta Costa Pinto também vai cantar a “Toada p’ra Você”.

Agora meu amigo, descalce a bota como melhor puder; aliás, se for cantada duas vezes, ainda melhor.

O Sr. Giacopol, que me visitou ontem, mostrou também desejos de que Mme. Respighi cantasse a Toada – 3 vezes, ainda melhor.

Por hoje vou ficando por aqui, pois estou com muita pressa, mas breve escreverei mais longamente, falando sobre a colaboração minha com o culto e simpático amigo Antonio Bento.

Eu vou pedir um grande, um formidável favor a você: mande-me cópias dos temas de Folclore que o Antonio Bento lhe deu. Eu juro-lhe que serão só para uso de composição e que não os divulgarei. Quando sai o livro? Estou ansioso.

Abraço quebra costela do amigo Lorenzo Fernandez

Meu caro (Mário) ①  
 MA-E-CPL, 2024

Esta vai curta e mecum  
 em papel de jornalista.

Bom, você sabe o meu  
 adotar Portugal a tua  
 a amplitude de falles e  
 deapparecer com os contratos,  
 manuscritos etc.

Fiquei numa petnacat engu-  
 gada com autor sem saber  
 si era ou não dona das minhas  
 musicas e durante todo esse  
 tempo com um bom prejuizo  
 moral e material.

Felizmente estou em con-  
 sa, com outro autor, mas  
 esta exige (alioz de acordo com  
 a lei) que se apresente a auto-  
 rização dos pactos, nas musicas  
 de canto.

Assim não posso pedir a você  
 que me avie a sua fortissima  
 autorização para "Toda pa  
 Você".

Queria, ao mesmo tempo, pedir-  
 lhe um grande obrigado:  
 que você me arranjasse a  
 autorização de Cassiano Ricardo  
 para "Tupira" e "Marcha Triunfal",  
 e a autorização de Monette  
 de Richeia para "Lamento"  
 extraída de "Juca Mulato".

Atrevo-me a pedir isso  
 porque ellas moram em  
 S. Paulo e eu não o

MA-C-175-724 - 2  
 comêço pessoalmente,  
 mas sei que o meu bom  
 amigo conseguiria isso  
 facilmente. De contrano  
 não poderei publicar as  
 ditas musicas.

Receber a minha carta  
 sobre o metronomo da  
 Sonata? Não está  
 de acordo?

Espero resposta breve  
 a a nota sobre a  
 mesma que deve ser  
 uma fortuna.

Com um abraço  
 apertado  
 ex-corde

~~Josep J. J. J.~~

Pi-o-12-9-931

Transcrição:

Meu caro Mario

Esta vai curta e mesmo em papel de jornalista.

Como você sabe o meu editor Bevilacqua teve a amabilidade de falir e desapareceu com os contratos, manuscritos etc.

Fiquei numa situação engraçada como autor sem saber e era ou não dono das minhas músicas e durante esse tempo com um bom prejuízo moral e material.

Felizmente estou em conversas com outro editor, mas este exige (aliás de acordo com a lei) que eu apresente a autorização dos poetas, nas músicas de canto.

Assim venho pedir a você que me envie a sua gostosa autorização para a “Toada pra Você”.

Queria, ao mesmo tempo, pedir-lhe um grande obsequio: que você me arranjasse a autorização de Cassiano Ricardo para “Tapera” e “Marcha Triumphal” e a autorização de Menotti del Picchia para “Serenata” extraída do “Juca Mulato”.

Atrevo-me a pedir isso porque eles moram em S. Paulo e eu não os conheço pessoalmente, mas sei que o meu bom amigo conseguiria isso facilmente. Do contrário não poderei publicar as ditas músicas.

Recebeu a minha carta sobre o metrônomo da Sonatina? Não está de acordo?

Espero resposta breve e notícia sobre a mesma que deve ser uma gostosura.

Com um abraço apertado

Ex-[?]

Lorenzo Fernández

Rio – 12-9 - 931

## ANEXO D – Lista de canções constantes no CD “13 canções de Oscar Lorenzo Fernández”

1. Samaritana \* (Poesia: Olavo Bilac)
2. Um beijo\* (Poesia: Olavo Bilac)
3. Cisnes (Poesia: Júlio Salusse)
4. Ausência\* (Poesia: Virgílio de Sá Pereira)
5. Canção do berço (Poesia: Antonio Corrêa D’Oliveira)
6. Toada p’ra você (Poesia: Mário de Andrade)
7. Berceuse da onda (Poesia: Cecília Meireles)
8. Serenata (Poesia: Menotti del Picchia)
9. Noturno (Poesia: Eduardo Tourinho)
10. Essa negra Fulô (Poesia: Jorge de Lima)
11. Samaritana da Floresta (Poesia: Lorenzo Fernández)
12. Dentro da Noite (Poesia: Osório Dutra)
13. Vespéral (Poesia: Ronald de Carvalho)

\*Estreia mundial no século XXI, primeira gravação da obra.

Veruschka Mainhard – soprano

Marina Spoladore – piano (faixas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13)

Luiz Senise – piano (faixas 7, 8, 9, 10, 11, 12)