



Duas canções - Op. 17 de Oscar Lorenzo Fernández: subsídios para interpretação e performance

Veruschka Bluhm Mainhard 
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
vmainhard@musica.ufrj.br

ARTIGO
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: ["CC by 4.0"](#)

Enviado: 22.09.2023
Aceito: 24.10.2023
Publicado: 01.12.2023
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789184>

RESUMO: Por meio do presente artigo, visamos oferecer subsídios para a construção da interpretação das *Duas Canções* - Op. 17 do compositor modernista Oscar Lorenzo Fernández. Como referenciais teórico-metodológicos, destacamos os trabalhos de IGAYARA (1997), KIMBALL (2007), MARIZ (2002), PEDROSA DE PÁDUA (2009), SANTOS (2011) e MAINHARD (2014). Dentre as principais conclusões, mencionamos a relevância deste trabalho como fonte de pesquisa acadêmica, o uso pedagógico das informações e a difusão da canção brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas Interpretativas. Canção Brasileira. Oscar Lorenzo Fernández. *Duas Canções*, op.17.

Duas Canções - Op. 17 by Oscar Lorenzo Fernández: Resources for Interpretation and Performance

ABSTRACT: Through this article we aim to offer subsidies for the construction of the interpretation of *Duas Canções* - Op. 17, by the modernist composer Oscar Lorenzo Fernández. As theoretical-methodological references, we highlight the works of IGAYARA (1997), KIMBALL (2007), MARIZ (2002), PEDROSA DE PÁDUA (2009), SANTOS (2011) and MAINHARD (2014). Among the main conclusions, we mention the relevance of this work as a source for academic research, the pedagogical use of information, and the dissemination of the Brazilian Art song.

KEYWORDS: Performance Practices. Brazilian Art song. Oscar Lorenzo Fernández. *Duas Canções* - Op.17.



1. Introdução

No presente artigo, oferecemos subsídios técnico-musicais, biográficos e literários que servem de base para a compreensão e consequente construção de uma linha interpretativa para a execução das *Duas Canções* - Op. 17 de Lorenzo Fernández. Para a fundamentação metodológica, recorremos aos trabalhos de KIMBALL (2005) para a estruturação das informações gerais sobre as canções; MARIZ (2002) e NEVES (2008) para o estabelecimento das três fases composicionais de Lorenzo Fernández, através de um olhar estético-musical da música do compositor; PÁDUA (2009) para a discussão da relação texto-música das canções abordadas; KAYAMA et al. e HANUCH (2012) para a realização das transcrições fonéticas das canções.

2. Dados biográficos de Lorenzo Fernández

Oscar Lorenzo Fernández¹ nasceu no Rio de Janeiro em 04 de novembro de 1897, vindo a falecer na madrugada do dia 27 de agosto 1948, aos 50 anos, após reger um concerto comemorativo dos 100 anos de existência da *Escola Nacional de Música*², instituição onde lecionava. Filho de imigrantes espanhóis dedicados ao comércio de iguarias ibéricas, o compositor carioca foi criado em um ambiente de muita música. Seus pais costumavam organizar saraus musicais, nos quais se ouvia cantar zarzuelas e canções típicas flamencas.

Aos 15 anos, Lorenzo Fernández decidiu aprender a tocar piano de ouvido, também demonstrando interesse pela harmonia. Em 1915 sua irmã Amália (s.d.) começou a lhe dar lições de teoria musical. Apesar de demonstrar uma possível vocação para as ciências biológicas desde tenra idade, e manifestar o desejo de cursar medicina, seu envolvimento definitivo com a música se deu por conta de um distúrbio nervoso, para o qual o tratamento prescrito pelos médicos foi a terapia musical. Assim, em 1917 Lorenzo Fernández ingressou, então, nos cursos de teoria musical e piano do então

¹ O compositor decidiu acrescentar o acento circunflexo em Fernández, com o intuito de reafirmar sua condição de brasileiro e evitar a pronúncia espanholada de seu nome, que originalmente recebia o acento tônico na última sílaba.

² Atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*Instituto Nacional de Música*³, tendo como orientadores J. Otaviano (1892-1962) e Henrique Oswald (1852-1931), respectivamente. Devido ao rápido avanço nos estudos, em 1918 Lorenzo Fernández passou a ter aulas de harmonia com seu amigo e guia intelectual Frederico Nascimento (1852-1924). Ainda naquele ano, travou conhecimento com Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor cearense que “abriria os ouvidos de Lorenzo Fernández para as novas técnicas e sonoridades inéditas da harmonia moderna.” (MAINHARD, 2014: 23)

O ano de 1922 foi de grande importância profissional e pessoal para Lorenzo Fernández, que foi agraciado com os três primeiros prêmios do disputado Concurso Nacional de Composição da Sociedade de Cultura Musical. Em julho, casou-se com Irene Soto (s.d.), que também descendia de espanhóis. Ainda naquele ano, participou como assistente da Semana de Arte Moderna, ocasião em que conheceu duas das mais importantes figuras do modernismo nacionalista: Mário de Andrade (1893-1945) e José Pereira da Graça Aranha (1868-1931). Além do papel fundamental que desempenharam para o estabelecimento de novos rumos na cultura e política do país, os dois intelectuais exerceiram influência direta e crucial no pensamento e obra do compositor. Essas personalidades deram, ainda, importantes colaborações como poetas: Mário de Andrade escreveu a letra da canção *Toada p'ra você* (1928) e Graça Aranha foi o libretista da ópera *Malazarte* (1941). Essas duas obras foram consideradas icônicas por vários autores, por serem consideradas verdadeiros símbolos de brasiliade.

Em 1923, por motivos de doença de Frederico Nascimento, Lorenzo Fernández assumiu a cadeira de Harmonia, tornando-se permanente dois anos depois, quando do falecimento de seu mestre. Em 1936, fundou o Conservatório Brasileiro de Música, o qual dirigiu até a sua morte, em 1948.

3. Duas Canções - Op. 17 (1922)

Quando eu morrer, levo à cova,
Dentro do meu coração,
O suspiro de uma trova,
E o gemer de um violão...
(Adelmar Tavares)

³ Idem nota 2.

A obra de Lorenzo Fernández é relativamente pequena, mas de grande apuro técnico e estilístico, retratando sua personalidade criteriosa. No caso das canções, pode-se observar claramente um comprometimento com a expressão musical do texto literário, tanto na escolha das poesias, quanto na elaboração da linha do canto, ambiência harmônica e acompanhamento do piano. Lorenzo Fernández compôs ao todo 48 canções, sendo que seis delas estão desparecidas e duas, *Canções da Infância* - Op. 42, foram escritas para coro infantil e apresentam o subtítulo *Canções Escolares*, cujo texto literário e musical difere muito das 40 de que se tem conhecimento.

As *Duas Canções* - Op. 17 foram compostas em 1922, no segundo dos três períodos composicionais de Lorenzo Fernández (1922 a 1938), propostos por MARIZ (2002) e NEVES (2008). José Maria Neves aponta em seu livro que, nessa fase, 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).

3.1 *Noite cheia de estrelas* (nº 1):

Poesia e poeta

Noite cheia de estrelas

A noite baixou silente,
E então cantei, tristemente,
As mágoas, para esquecê-las.
E a Noite ouvindo o meu canto,
Que era a música de um pranto,
Encheu-se toda de estrelas...
(TAVARES, 1928: 9)

Adelmar Tavares da Silva Cavalcanti nasceu no Recife, em 16 de fevereiro de 1888. Foi advogado, professor, jurista, magistrado e poeta. Apesar de sua formação em Direito, desde cedo colaborou com a imprensa, tornando-se conhecido em todo o país por suas trovas, que sempre mereceram referência na história literária brasileira. É considerado, até hoje, aquele que mais se dedicou a esse gênero poético no Brasil. Sua obra caracteriza-se pelo romantismo, lirismo e sensibilidade. Os temas mais comuns estão relacionados à saudade e à vida simples junto à natureza. Ocupou a cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras, tendo sido eleito em 25 de março de 1926. Era

considerado o Príncipe dos Trovadores Brasileiros. Também foi membro e patrono da Academia Brasileira de Trovas. Faleceu no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1963.

Apesar de muitas das escolhas literárias de Lorenzo Fernández recaírem sobre temas “escuros”, ele quase sempre tende a eleger textos em que o contraste de sombra e luz possa ser explorado. Esta é uma prática bastante comum entre artistas do período Moderno, especialmente aqueles ligados ao movimento Impressionista, uma vez que proporcionava a esses artistas a chance de trabalhar com o conceito da metamorfose, da transformação. Vemos então que, assim como acontece com *A saudade*, o pranto do poeta encontra luz no céu que se enche de estrelas para consolá-lo.

Na Figura 1, logo abaixo, apresentamos dados sobre a estrutura da canção *Noite cheia de estrelas*:

Tonalidade	Indefinida na armadura, peça modal construída sobre a escala frígia.
Compasso/Andamento	2/4 com indicação de andamento Moderato.
Extensão vocal, levando-se em conta o Sistema Francês, que indica o Dó central como Dó 3.	
Melodia	Graus conjuntos; às vezes falta alguma nota da escala, criando dubiedade modal.
Harmonia	Acordes construídos sobre a escala frígia, com destaque para o sétimo grau.
Ritmo	Tanto a linha do canto quanto a parte do piano apresentam padrões rítmicos que se repetem regularmente.
Acompanhamento	Padrões rítmicos definidos para a mão direita e esquerda.

Figura 1: Elementos estruturais da canção *Noite cheia de estrelas* de Lorenzo Fernández.

Apesar de as *Duas canções* - Op. 17 terem sido compostas no mesmo ano, 1922, elas tiveram suas estreias em datas bem diferentes, com intérpretes também diversas. No caso de *Noite cheia de estrelas*, a primeira audição se deu em 26 de abril de 1925, quase dois anos após a estreia de *Mãos frias* (canção de nº 2). A responsabilidade da primeira execução ficou a cargo da soprano Olga Abrahão Rachidei (s.d.) e da pianista Ilára Gomes Grosso (s.d.), em um concerto que levou ao público obras premiadas no Concurso Internacional de Música da Sociedade de Cultura Musical de 1924, e no qual a canção obteve uma menção honrosa. Da cantora pouco se sabe, a não ser algumas palavras elogiosas e a divulgação de concertos na imprensa, assim como

uma foto na Revista Brasil Musical. Sabe-se também que foi aluna da professora Elsa Murtinho (s.d.).

lara Gomes Grosso foi pianista e professora de piano bastante conceituada. Ela era irmã do famoso violoncelista Iberê Gomes Grosso, e com ele fez muitas apresentações de câmara, tendo também considerável reputação como solista. A canção foi dedicada ao poeta.

Apesar de uma introdução de três compassos no piano, que já apresenta o padrão rítmico que perdurará por todo o discurso musical, no quarto compasso uma oitava em Mi na mão esquerda e em fermata oferece um baixo pedal para o anúncio do cantor: “A noite baixou silente.” Tal procedimento, em que a movimentação do acompanhamento se faz estática para alguma declaração em recitativo do canto, pode ser encontrado em algumas canções de mestres italianos do início do Barroco, tais como Giulio Caccini (1551-1618) e Claudio Monteverdi (1567-1643).

Na Figura 2, a seguir, podemos verificar os dados supracitados:

Moderato (♩ = 66)

Canto

Piano

lentamente

A noi - te bai - xou si - len - te...
 [a 'noi - tʃi bai - 'ʃou si - 'lēŋ - tʃi]

pp

pp com o canto

Figura 2: Noite cheia de estrelas/c. 1-8, canto e piano, editoração. Linha do canto em recitativo sobre pedal em Mi.

Tanto a linha do canto quanto a escrita para o piano são construídas sobre o modo frígio. Logo de início – e apesar de já o ter definido no piano – Lorenzo Fernândez nos deixa curiosos a respeito do modo escolhido para a linha do canto, uma vez que o 2º e o 7º grau (determinantes da escala frígia) são omitidos da melodia. De fato, o compositor fez uso de uma das várias possibilidades de construção da escala

pentatônica menor com os graus que mais se assemelham ao modo frígio em quase toda a linha do canto, causando, ao mesmo tempo, a impressão de estabilidade – escalas pentatônicas não apresentam normalmente intervalos de semitom - e a ambiguidade exótica do modalismo. Seria essa uma maneira oculta de estabelecer uma conexão com a segunda canção, Mãoz Frias? Afinal, a escala de cinco sons nos remete às mãos que têm cinco dedos cada, assim como às estrelas de cinco pontas...

Mais três compassos semelhantes aos da introdução são acrescidos, para concluir essa primeira seção com outra oitava sobre a nota Mi (também em fermata), deixando para o cantor a liberdade de definir o início da movimentação da canção. A partir desse momento, a melodia fará um passeio sobre a escala frígia transposta em várias alturas, até encontrar a sua tônica inicial em Mi. O canto sempre paira sobre a parte movimentada do piano, como o firmamento acima das estrelas.

A textura do piano, apesar de ter um padrão rítmico bastante regular, apresenta uma riqueza (e singeleza) de vozes em ritmos diferentes, que quando executadas simultaneamente (como escrito), fazem surgir uma alternância de notas que nos lembra o piscar misterioso e desencontrado das estrelas no céu. Interessante notar que, nas mãos de um executante hábil podemos ouvir, ao mesmo tempo, notas soltas e cristalinas, e as melodias internas e de personalidade independente, assim como delinear os semitons que caracterizam o modo frígio (no caso de Noite cheia de estrelas, os graus aparecem na sequência V-VI e I-II), como podemos observar no exemplo da Figura 3:

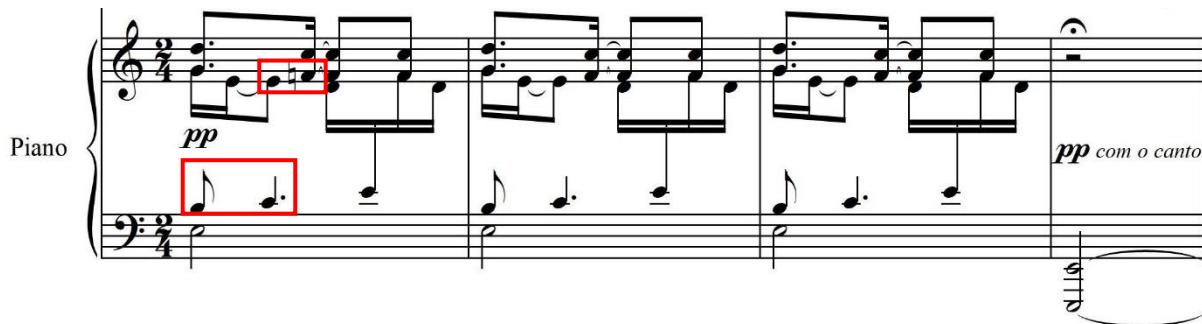


Figura 3: Noite cheia de estrelas/c. 1-4, piano, editoração. Destaque para os intervalos que caracterizam o modo frígio.

Na harmonia, observa-se certa insistência do compositor em destacar a 7^a menor dos acordes, em uma tentativa de afirmar a modalidade (e não a tonalidade) da canção. Embora de maneira muito discreta (e também como consequência do modo

frígio), uma citação aos graus fundamentais da cadência andaluza aparecem no baixo, nos c. 22 a 26, ilustrados na Figura 4, logo abaixo:

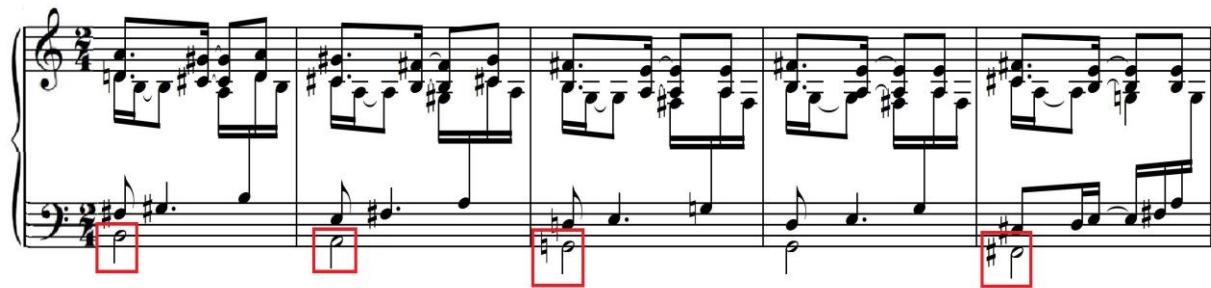


Figura 4: Noite cheia de estrelas/c. 22-26, piano, editoração. Destaque para os graus que caracterizam a cadência andaluza.

Esse é um procedimento relativamente comum na obra de Lorenzo Fernândez, em que ele reitera a influência de sua ascendência espanhola.

Partitura

Noite cheia de estrelas foi publicada pela Ed. Casa Bevilacqua (1926) e pela Irmãos Vitale (1943/45). Mas a escolha da primeira versão para a elaboração da editoração não foi aleatória, pois há uma divergência entre as duas edições na notação do ritmo da linha do canto no c. 19:



Figura 5: Noite cheia de estrelas/c. 18-20, linha do canto, Edição Casa Bevilacqua. Comparação dos c. 18-20 entre manuscrito autógrafo e edições Casa Bevilacqua e Irmãos Vitale.

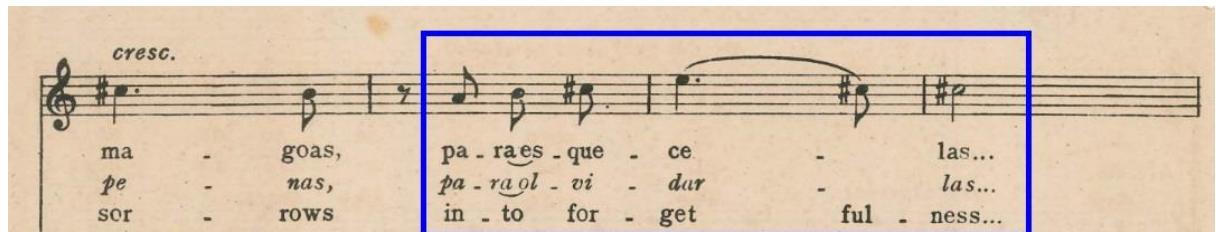


Figura 6: Noite cheia de estrelas/c. 18-20, linha do canto, Editora Irmãos Vitale. Comparação dos c. 18-20 entre manuscrito autógrafo e edições Casa Bevilacqua e Irmãos Vitale.

Graças ao manuscrito autógrafo da versão para voz e orquestra, foi possível fazer uma espécie de "tira-teima" que resolveu o problema. Temos então, ilustrados nas Figura 7 e 8, os excertos da versão manuscrita e da editoração:

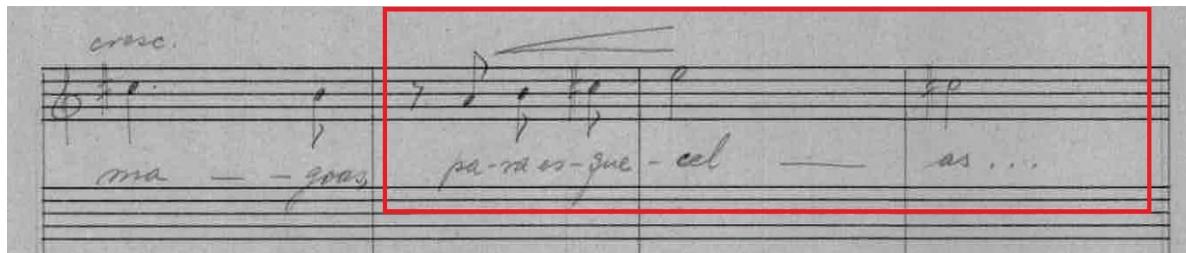


Figura 7: Noite cheia de estrelas/c. 18-20, linha do canto, manuscrito autógrafo da versão para voz e orquestra. Comparação dos c. 18-20 entre manuscrito autógrafo e edições Casa Bevilacqua e Irmãos Vitale.

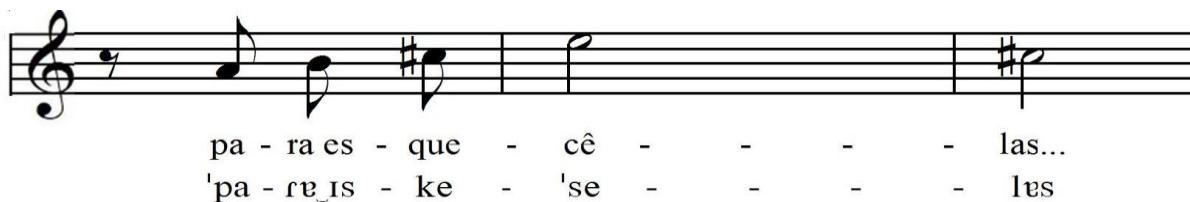


Figura 8: Noite cheia de estrelas/c. 18-20, linha do canto, editoração. Decisão final para editoração.

Esta variação de notação do ritmo, impressa pela Irmãos Vitale, não é de todo recriminável. Dois são os principais argumentos de defesa para o procedimento: um de natureza histórica e o outro, musical.

Uma carta de Lorenzo Fernández a Mário de Andrade conta sobre a falênciam da primeira editora e consequente sumiço dos manuscritos do autor, que então se declarava "órfão dos filhos musicais"⁴. Sem a possibilidade de verificação dos

⁴ 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. (grifos do compositor)

manuscritos, certamente o editor da Irmãos Vitale comparou este final de frase com outros da mesma canção, que possuem um padrão rítmico que se repete. Ao perceber que este era o único caso diferente, julgou, provavelmente, que a exceção fosse um erro.

Vejamos as Figuras 9 a 12:

5 *lentamente*

C.

noi - - - te bai - xou si - len - - - te...

'noi - - - tʃi bai - 'ʃo:xu si - 'lẽŋ - - - tʃi

Figura 9: Noite cheia de estrelas/c. 6-8, linha do canto, editoração. Comparação entre compassos para justificar a decisão da Ed. Irmãos Vitale.

13

C.

tão, can - - tei tris - - te - men - - - te As

tẽ:u kẽn - 'te:i tris - tʃi - 'mẽŋ - - - tʃi az

Figura 10: Noite cheia de estrelas/c. 14-16, linha do canto, editoração. Comparação entre compassos para justificar a decisão da Ed. Irmãos Vitale.

21

C.

can - - - - to,

'kẽn - - - - tu

Figura 11: Noite cheia de estrelas/ c. 24-25, linha do canto, editoração. Comparação entre compassos para justificar a decisão da Ed. Irmãos Vitale.

25

C.

pran - - - - to,

'prẽn - - - - tu

Figura 12: Noite cheia de estrelas/c. 28-29, linha do canto, editoração. Comparação entre compassos para justificar a decisão da Ed. Irmãos Vitale.

Demandas interpretativas e pedagógicas

Vasco Mariz comenta que Noite de estrelas é "dotada de uma linha melódica de encantadora limpidez e atraente pela acertada fusão do texto de Adelmar Tavares com o comentário musical." (MARIZ, 2002: 86). Por isso, as palavras de ordem para a interpretação desta canção seriam singeleza, nitidez e contraste. Muita atenção se faz necessária às indicações internas na partitura ("lentamente, como um murmúrio, com profunda saudade"), pois elas são orientações do caráter imaginado pelo compositor.

Para o cantor, o trabalho de declamação dos recitativos, o colorido vocal e, principalmente, a habilidade de migrar do escuro para o claro são os maiores desafios. É certamente uma boa peça para um cantor menos experiente fazer uma primeira incursão no universo da canção brasileira.

3.2 *Mãos frias* (nº 2)

Poesia e poeta

Mãos frias coração quente, amor pra sempre;
Mãos quentes, coração frio, amor vadio.
(Provérbio português)

Mãos frias

Mãos frias, coração quente.
Mãos quentes, coração frio.
Diz isso o adágio prudente,
Grave, solene e sombrio.

D'essas palavras fulgentes,
Eu tenho a prova, não rias...
– As tuas mãos são tão quentes!
– As minhas mãos são tão frias!
(TAVARES, 1958, pág. 33)

Em *Mãos frias*, Adelmar Tavares mostrou toda a maestria que lhe deu o título de "Príncipe dos Trovadores". É uma lição de singeleza e habilidade com as palavras, que novamente brinca com os contrastes que falam dos desencontros amorosos. Na Figura 13, logo abaixo, apresentamos dados sobre a estrutura da canção *Mãos frias*:

Tonalidade	Indefinida na armadura, com centro tonal em Fá menor
Compasso/Andamento	2/4, sem alterações de compasso e com a indicação Vivo e leve
Extensão vocal	
Melodia	Graus conjuntos
Harmonia	Modula através da enarmonia, mas volta ao tom original
Ritmo	Padrão rítmico definido, na linha do canto, sublinha o texto
Acompanhamento	Textura ritmada e padronizada, criando um contracanto interno.

Figura 13: Elementos estruturais da canção Mão fria de Lorenzo Fernández.

Estreada em 22/11/1923, Mão fria foi interpretada pela soprano Maria Bulhões Pedreira (s.d.) e a pianista Amália Lorenzo Fernandez (s.d.) irmã do compositor, que também era cantora e estreou várias canções de seu irmão. Infelizmente, nenhuma informação foi encontrada sobre a cantora. A canção foi dedicada à Sra. Henrique Guerra Mandin (s.d.), professora de canto e intérprete reconhecida no meio cultural carioca da época.

Como de costume na obra de Fernández, a armadura não revela tonalidade, embora a canção comece e termine em Fá Menor. A harmonia sofre algumas modulações no decorrer da peça, mas no geral elas ocorrem por enarmonia, fazendo com que as sequências de acordes surpreendam o ouvinte a todo instante, uma vez que assumem funções diversas daquelas esperadas. Outro método empregado pelo compositor é a constante inversão dos acordes, de forma a trazer leveza e uma sensação de suspensão. Normalmente, este procedimento é observado em momentos em que há vírgulas no texto literário. Aliás, Lorenzo Fernández resolve magistralmente, na opinião desta autora, a questão das vírgulas em textos poéticos, sobretudo na primeira trova, em que a vírgula separa expressivamente o esclarecimento daquilo que vem antes dela: mãos frias querem dizer coração quente e vice-versa... Musicalmente, a vírgula é substituída por uma pausa, obrigando cantor e ouvinte a respirarem e criarem uma suspensão (quase uma pergunta) para a revelação que se segue, como podemos verificar na Figura 14, a seguir:

Canto

Piano

Mãos
[mẽ:us]

p

Rea. ————— (Rea. simile)

C. 4 fri - - - - as, co - ra - ção quen - - - -
'fri - - - - sa ko - ra - 'sẽ:u 'kẽj - - - -

Pno.

C. 7 te, Mãoz quen - - - - tes, co - ra - ção
tſi mẽ:us kẽj - - - - tſis ko - ra - 'sẽ:u

Pno.

C. 10 fri - - - - o. Diz is - - so o a -
'fri - - - - u dʒi z'i - - swa -

Pno.

Figura 14: Mão frias/c. 1-11, canto e piano. Destaque para pausas na linha do canto como recurso musical representativo das vírgulas do texto literário.

Após um interlúdio do piano, a segunda estrofe surge em Fá # Maior para musicar a advertência do poeta, conforme nos mostra a Figura 15:

Figura 15: Mão frias/c. 25-33, canto e piano, edição. Interlúdio que separa as 1^a e 2^a estrofes.

No entanto, seus versos chegam à conclusão de que o ser amado possui um coração frio. Essa insinuação surge novamente em modo menor, voltando à tonalidade original, cuja melodia ascendente sugere, ao mesmo tempo, a frieza arrepiante do ser amado, assim como o calor do coração que ama, uma triste confirmação da realidade contida no adágio prudente, conforme nos mostra a Figura 16:

Figura 16: Mão frias/c. 34-44, canto e piano, editoração. Mudança da música para o modo menor, caracterizando a representação musical para a mudança de humor do texto literário

Dois compassos do piano finalizam a canção. A melodia do canto está construída basicamente sobre graus conjuntos. Sobre a escrita para o piano, apresenta um padrão rítmico em semicolcheias movimentado, sempre com um baixo de 5^a justa no início de cada compasso. Uma alternância das notas entre as mãos cria uma melodia interna que serve de comentário à harmonia e à linha do canto, assim como um fio condutor melódico no interlúdio entre as estrofes.

Partitura

Mãos frias teve duas publicações diferentes: assim como ocorreu com Noite cheia de estrelas (seu par), a Ed. Casa Bevilacqua foi a primeira (1926) e a Irmãos Vitale (1943/45), a segunda. Apesar da existência de um manuscrito autógrafo da canção na versão para voz e piano, este foi encontrado depois que a editoração tinha sido realizada. A edição da Ed. Casa Bevilacqua foi a fonte escolhida, por três razões: 1) ela foi a primeira publicação, tendo sido provavelmente a partir do manuscrito original; 2) na edição da Irmãos Vitale existe um erro claro de cópia nos c. 40 a 43; 3) não há nenhum estudo específico que comprove ser autógrafo o manuscrito encontrado anteriormente à publicação da Casa Bevilacqua. Como este artigo não se propõe realizar uma crítica textual das partituras, as divergências encontradas entre o manuscrito e a edição usada foram sinalizadas na partitura editorada.

Demandas interpretativas e pedagógicas

Esta canção é relativamente simples, embora não simplória. Se cantada com a devida singeleza, entonação e emissão livres e sem afetações, a estrutura e mensagem da canção se destacarão por si próprias.

A despeito de sua extensão vocal e tessitura permanecerem numa região relativamente confortável, talvez uma voz aguda tenha mais facilidade em executar a canção, pela transparência e leveza requeridos nas notas mais agudas, especialmente nos compassos finais da melodia, nos quais sugerimos uma emissão que revele a fragilidade emocional própria de quem ama sem ser correspondido. Naturalmente este não é um impedimento para vozes médias e graves que queiram se lançar nesta empreitada.

4. Considerações Finais

O trabalho de um intérprete pode ser facilmente comparável ao de um investigador. Após a coleta de todos os dados disponíveis, cruzamento de todas as fontes obtidas e a resolução de algumas charadas - pistas importantes são, por vezes, deixadas

inadvertidamente pelo caminho - chega-se finalmente ao ponto inicial da construção da performance, ou melhor, de uma das possibilidades de execução, visto que estas se multiplicam quando tem início o trabalho camerístico (no estudo em questão, o trabalho voltado para a canção brasileira). Trata-se de um processo fascinante e gratificante, embora árduo e interminável, dada a miríade de caminhos a escolher, e entendemos que a relação poesia-música é fundamental para a compreensão do contexto e clareza das intenções do intérprete no compartilhamento de suas propostas.

No presente artigo, julgamos ter contribuído com esse processo, ao relatar suscintamente várias camadas de (re)conhecimento e elaboração interpretativa das *Duas Canções* - Op. 17 de Oscar Lorenzo Fernández e Adelmar Tavares, além da identificação do potencial didático nelas contido. Dessa maneira, que ao final deste estudo os dados dispostos se configurem em um convite aos músicos que queiram desvendar os mistérios desse maravilhoso universo da canção de câmara!

Referências

- Livros

KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song, Style and Literature*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 2005.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

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.

- Dissertações ou Teses

HANNUCH, Sheila Minatti. *A nasalidade no português brasileiro cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. São Paulo, 2012. 103 fl. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, 2012.

PEDROSA DE PÁDUA, Mônica. *Imagens de brasiliade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Belo Horizonte, 2009. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, Lenine. *O canto sem casaca*: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. São Paulo, 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

- Artigo em Periódico

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". *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

- Correspondência

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. São Paulo, 12 set. 1931. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.

- Partitura publicada

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Noite cheia de estrelas, Op.17, nº1*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Mãos frias, Op.17, nº2*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, s.d. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Noite cheia de estrelas, Op.17, nº1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1943. 1 partitura (3p.). Canto e piano.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Mãos frias, Op.17, nº2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1943. 1 partitura (5p.). Canto e piano.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Noite cheia de estrelas, Op.17, nº1*. Editorada por MAINHARD no software Finale 2014. 1 partitura (4p.). Canto e piano.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Mãos frias, Op.17, nº2*. Editorada por MAINHARD no software Finale 2014. 1 partitura (4p.). Canto e piano.

- Partitura manuscrita

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Noite cheia de estrelas, Op.17, nº1*. Rio de Janeiro, 1925. Partitura manuscrita (voz e quarteto de cordas).

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Duas canções: Mãos frias, Op.17, nº2*. Rio de Janeiro, 1925. Partitura manuscrita (voz e quarteto de cordas).

ANEXO - *Duas canções* - Op. 17 de Oscar Lorenzo Fernández

Ao ilustre amigo Adelmar Tavares

Noite cheia de estrelas

N.1 das Duas Canções - Op. 17

Menção Honrosa do Concurso Internacional de 1924 da Sociedade de Cultura Musical



Versos de
Aldemar Tavares

Música de
O. Lorenzo Fernández

Moderato ($\text{♩} = 66$)

Canto

Piano

C. *lentamente*

5
noi - - - te bai - xou si - len - - - te...
'noi: - - - tʃi ba:i - 'ʃo:u si - 'lēn - - - tʃi

Pno.

Lorenzo Fernández - Noite cheia de estrelas

C. 9

Pno. *pp*

a tempo

E, en -
jěn -

C. 13

Pno. *pp* (como um murmurio)

tão, can - tei tris - te - men - - - - te As
tē:u kēn - 'tei tris - tſi - 'mēn - - - - tſi az

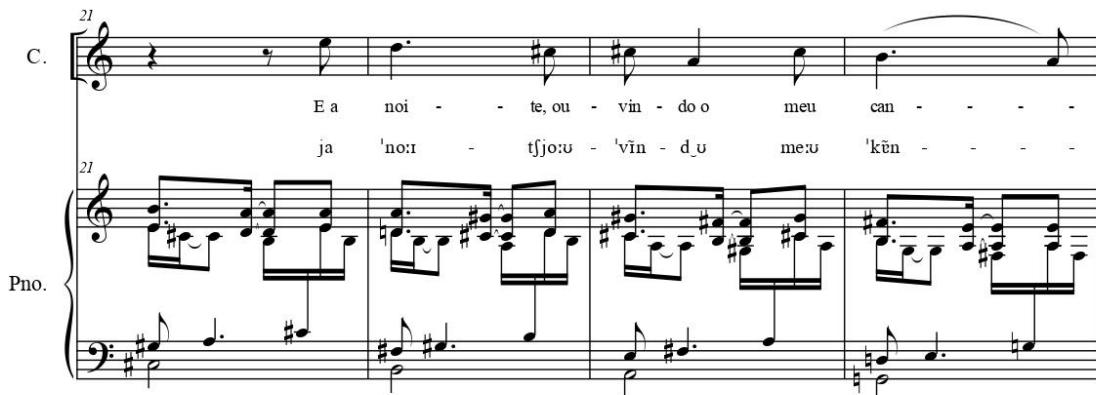
C. 17

Pno.

má - - - goas, pa - ra es - que - cê - - - - las...
'ma - - - gwas 'pa - rr̄_es - ke - 'se - - - - les

Lorenzo Fernández - Noite cheia de estrelas

C. 21



Pno.

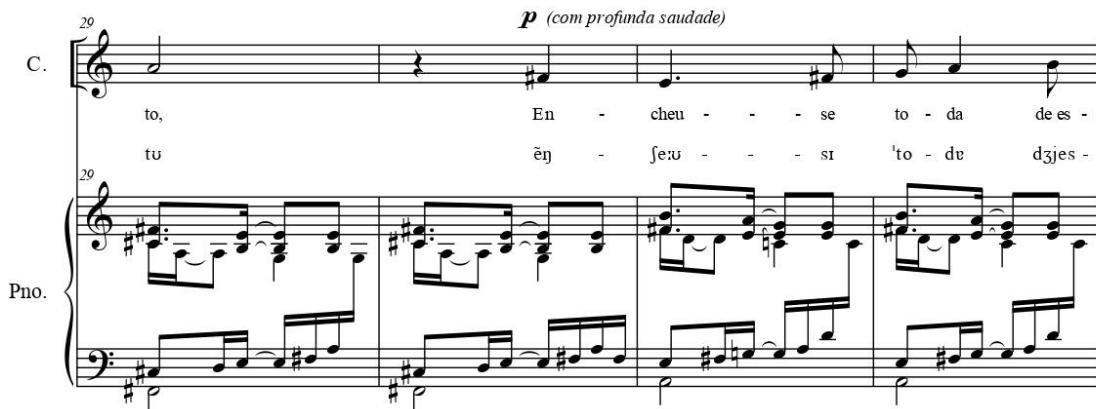
C. 25



Pno.

C. 29

p (com profunda saudade)



Pno.

Lorenzo Fernândez - Noite cheia de estrelas

33 *morrendo*

C. tre - - - - las.
'tre - - - - les]

Pno. pp

À Exma. Sra. Henriqueta Guerra Mandin

Mãos frias...

N.2 das Duas Canções - Op. 17



Versos de
Aldemar Tavares

Música de
O. Lorenzo Fernândez

Vivo e leve ($\text{♩} = 96$)

Mãos
[mẽ:us]

(Rê, ——————) (Rê simile)

4

fri - - - - as, co - ra - ção quen - - - -

'fri - - - - as, ko - ra - 'sẽ:u 'kẽj - - - -

4

Pno.

Lorenzo Fernández - Mão frias

C. 7

te, Mão quen - - - tes, co - ra - ção
tſí mě:us kēj - - - tſis ko - ra - 'sē:u

Pno.

C. 10

fri - - - o. Diz is - - so o a -
'fri - - - u dʒi z'i - - swa -

Pno.

C. 13

da - gio pru - den - - - te,
'da - ʒju pru - 'dēj - - - tſí

Pno.

Lorenzo Fernândez - Mão frias

C. 16

Gra - ve, so - le - ne e som - bri - - - o.
'gra - vi so - 'le - ni sõm - 'bri - - - u

Pno.

C. 19

(marcando o canto)

Pno. cresc. sempre

C. 22

f ff

Pno.



Lorenzo Fernández - Mão frias

25 *cresc.* 3 *poco rit.*

C. Des - - sas pa - - la - - vrás ful -
 'de - - ses pa - - 'la - - vrás fu:u -

Pno. *pp* *cresc.* *poco rit.*

28 *a tempo*

C. gen - - - - - tes, Eu te - - - - nho a
 'zẽj - - - - - tſis e:u 'tẽ - - - - jwa

Pno. *a tempo*

31 *rit.* *a tempo p*

C. pro - va, não ri - - - - - as.
 pro - va, não ri - - - - - as.

Pno. *rit.* *a tempo p*

Lorenzo Fernández - Mão frias

34

C. As tu - as mãos são tão quen - - - - -

Pno.

34

C. tes, As mi - nhas mãos são tão

Pno.

37

C. rall. poco a poco

Pno.

37

C. rall. poco a poco

Pno.

40

C. rall.

Pno.

40

C. rall.

Pno.