

Duas canções de Oscar Lorenzo Fernández, duas transcrições.

Veruschka Bluhm Mainhard
UFRJ- vmainhard@gmail.com

Resumo: No presente artigo são explicitados os procedimentos adotados para a transcrição das versões orquestrais para as versões de canto e piano das canções *Um beijo* e *Ausência*, do compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernández. Uma vez que as versões de câmara originais destas canções estão perdidas, observou-se a técnica empregada pelo compositor em várias transcrições autorais de versões de câmara para as orquestrais de outras composições, no intuito de se estabelecer diretrizes para a realização de uma reversão adequada à execução. Em seguida, uma pequena descrição dos elementos estruturais das canções é apresentada, contribuindo para a divulgação dessas obras praticamente inéditas para o público.

Palavras-chave: Práticas interpretativas. Canção brasileira. Oscar Lorenzo Fernández.

Two Songs by Oscar Lorenzo Fernández, Two Transcriptions.

Abstract: The adopted procedures for the transcription from orchestral to voice and piano versions of the songs *Um beijo* and *Ausência*, by the Brazilian composer Oscar Lorenzo Fernández, are explained in this article. Since the original chamber versions of these songs are lost, the technique applied by the composer in several transcriptions from chamber to orchestral versions of other compositions was observed, contributing to establish guidelines for the recreation of proper performance reversions. Then, a small description of the structural elements of the songs is presented, contributing for the divulgation of these practically unknown pieces to the public.

Keywords: Performance practices. Brazilian song. Oscar Lorenzo Fernández.

Introdução

Pelo que consta no catálogo de CORRÊA (1992), 20 das 46 canções ganharam uma versão para voz e orquestra ou quarteto de cordas, que foram feitas pelo próprio Lorenzo Fernández. Ao que parece, ele 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. Assim como nesta ocasião, muitas outras situações se apresentaram para que o autor transcrevesse quase metade de suas canções para versão de voz e conjunto orquestral ou voz e quarteto de cordas.

Durante minha pesquisa de doutorado, foram encontrados os manuscritos autógrafos das canções *Um beijo* e *Ausência* 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 Garrido¹ 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.

¹ Rudi Garrido é compositor, flautista, arranjador e produtor musical

Observação, transcrição e editoração

Um dos objetivos da minha tese é disponibilizar para o músico um material de execução com elementos que o auxiliem em sua prática. Para isso, foi feita uma editoração de todas as canções de Lorenzo Fernández, uma vez que as mesmas há muito já não são reeditadas. Elementos práticos para o cantor e pianista foram acrescentados, tais como a transcrição fonética do texto, a inserção de números de compasso e extensão vocal.

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.

Os exemplos abaixo ilustram o trabalho de transcrição e editoração realizado:

Descrição dos elementos estruturais das canções

Um beijo (1920)

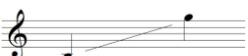
UM BEIJO

*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)

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 —perdendol para Ronald de Carvalho (este teve quatro poemas musicados). Infelizmente, o parnasiano não viveu para ver seus textos se tornarem música. O soneto *Um beijo* de Olavo Bilac foi musicado na íntegra e sem repetições de versos ou palavras na música. Ele faz parte do livro *Tarde*, que teve sua primeira publicação em 1919.

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 quáteras, 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, 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 .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.

or... Gló - ria e tor - men - to, Con - ti - go à luz su - bi - do fir - ma - men - to, Con
'or gl - ri e i tor - 'mên - tu kôn - 'tji - gô, a lu - su - 'bi do fir - ma - 'mên - tu m. s. kôn

Exemplo 2. 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:

31 *ff*

Bei-jo ex - tre - mo, meu
'be:i-3wis - 'tre - mu me:u

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

Ped. * Ped. *

Exemplo 3. *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, em que o texto parece ter sido *wagnerianamente* musicado, com uma técnica que lembra o *durchkomponiert*², 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 acéfalas ou 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:

² 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.

Con - ti - go à luz su - bi do fir - ma - men - to, Con - ti - go fui pe - la in - fer - nal des - ci - da!
 kôn - 'tji - gwa lu - su - 'bi d fir - ma - 'mên - s. to kôn - 'tji - gu fui pe - la ... fer? na? de - 'ci - da!

Exemplo 4. Um beijo/comp.10-14, canto e piano.

Ausência op. 14 (1922)

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 FERNÂNDEZ, 1922)*

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 se diplomou em direito, no Recife, transferiu-se para o Rio, onde a 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 juizes. 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.

Como de costume, 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.

Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Indefinida na armadura. Embora o centro tonal gire em torno de F ^á # 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: Lentamente, Animando um pouco, com vida, 1º Tempo.
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 tendo Gabriel Dufriche ao piano.

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:



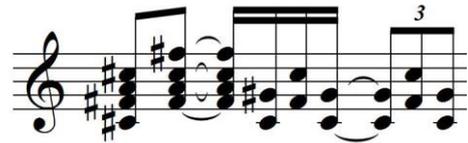
Exemplo 5. *Ausência*/comp. 2, piano-mão direita.



Exemplo 6. *Ausência*/comp. 24, piano-mão direita.



Exemplo 7. *Ausência*/comp. 40, piano-mão esquerda.



Exemplo 8. *Ausência*/comp. 41, piano-mão direita.

Na parte seguinte, apesar da tessitura vocal se manter, dinâmica e andamento ascendem, a canção modula de F# 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 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.

Referências:

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Ausência, Op.14*. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional s.d. 1 partitura (25p.). Canto e orquestra.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Um beijo*. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional s.d. 1 partitura (25p.). Canto e orquestra.

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