

## **Análise e considerações técnico-pianísticas sobre os “Três Estudos em Forma de Sonatina” de Oscar Lorenzo Fernandez**

*Kátia Suzette Braga Gurgel*  
*Aluna do PPGM – Práticas Interpretativas – UFPB*  
e-mail: [katiasuzette@yahoo.com.br](mailto:katiasuzette@yahoo.com.br)

*José Henrique Martins*  
*Docente PPGM – UFPB*  
e-mail: [jose\\_hmartins@ig.com.br](mailto:jose_hmartins@ig.com.br)

### **Sumário:**

Este trabalho expõe a análise de elementos formais e estilísticos do primeiro dos “Três Estudos em Forma de Sonatina” (1929), de Oscar Lorenzo Fernandez, compositor de destaque na música brasileira. Esta obra apresenta características da música do final do século XIX e início do século XX. A metodologia utilizada para a análise é aquela proposta por Jan LaRue, e tem como objetivo trazer à consciência do intérprete os elementos constitutivos da peça nos seus aspectos formais, recursos composicionais utilizados, elementos técnico-pianísticos propostos, e características da temática brasileira incorporadas à obra.

**Palavras-Chave:** Lorenzo Fernandez, Três Estudos em Forma de Sonatina, Música Brasileira.

### **Introdução**

Este trabalho trata especificamente do primeiro dos “Três Estudos em Forma de Sonatina” (1929) de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), fazendo parte de um projeto de maior escopo que analisará toda a obra em questão.

Lorenzo Fernandez foi um dos compositores de destaque no panorama musical brasileiro na primeira metade do Século XX, juntamente com Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Estes compositores estão, na opinião de Neves (1981, p.56), enquadrados no grupo derivado de modo direto do Movimento Modernista e da orientação de Mário de Andrade.

Lorenzo Fernandez possui importante coleção de 33 obras para piano solo. Tal importância reside na elaborada e competente técnica composicional, além do caráter pedagógico de algumas delas (propondo problemas específicos de técnica/expressão a serem resolvidos). No entanto, tais obras só começaram a ser abordadas em projetos de pesquisa a partir das duas últimas décadas do Século XX. A iniciativa parece ter sido dada por Póvoas (1990) em seu trabalho sobre a *Sonata Breve*. Rangel (1993) abordou os “Três Estudos em Forma de Sonatina” levando em consideração o aspecto formal através de uma comparação com outras obras para piano do compositor.

Para o nosso trabalho analítico do primeiro estudo foi adotada a metodologia proposta por Jan LaRue, que tem por objetivo uma compreensão ampla e, ao mesmo tempo, direta da peça analisada. LaRue recomenda que se leve em consideração cinco elementos: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento (sendo este último o resultante da ação dos outros quatro), analisando-os em três diferentes dimensões (pequena = frase, média = seção, e grande = movimento) (LaRue, 1989, pp. XI-XIV).

O presente relato traz a análise do primeiro estudo, abordando a dimensão média que, segundo LaRue, centra-se no caráter individual das partes de uma peça. Este primeiro estudo apresenta cinco seções que coincidem com as mudanças de andamento indicadas pelo compositor,

resultando no seguinte esquema: seção **A** (1-31); seção **B** (32-62); seção **C** (63-121); seção **D** (122-145) e seção **E** (146-170). Observa-se também que cada uma das seções da peça trabalha o mesmo material temático de uma maneira específica.

### Seção A (1-31)

A melodia principal, exposta pela mão esquerda (1-8), é construída a partir de três notas, e delineada exclusivamente por graus conjuntos. A harmonia deste tema está fixada em torno dos acordes de V e I graus. Toda a seção **A** é baseada nesta melodia principal, apresentando opções básicas de continuidade (recorrência, desenvolvimento). Esta seção pode ser esquematizada do seguinte modo:

**Compassos 1-8** – Exposição da linha melódica que ocupa oito compassos e obedece recorte de quadratura clássica: frase de oito compassos, dividida em duas semi-frases de 4 compassos. A harmonia está fixada em torno dos acordes de I e V graus. A primeira semi-frase (1-4) é constituída por dois motivos rítmico-melódicos (a' e a'' – ver Fig. 1). Segue-se outra semi-frase (5-8) que nada mais é do que a recorrência variada daquilo que foi exposto.

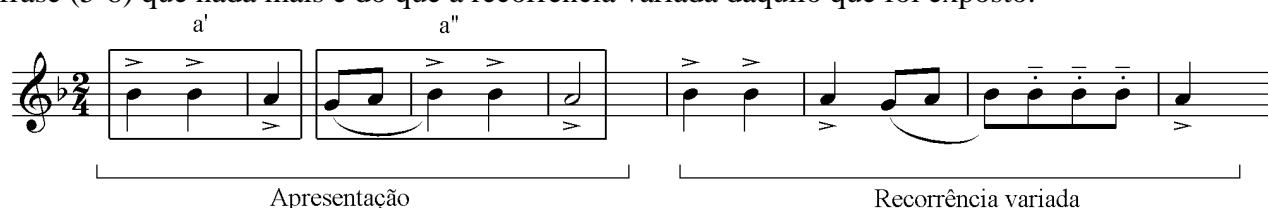


Figura 1 – Início da seção A, expondo motivos a' e a'' (c. 1-8)

**Compassos 8-16** – Constituem-se de um desenvolvimento, onde o motivo a'' da primeira semi-frase é transposto uma quinta abaixo, trazendo uma modificação harmônica, que reforça a harmonia da dominante. A linha melódica anteriormente constituída exclusivamente por graus conjuntos passa a apresentar um intervalo de terça menor, novo elemento importante que será utilizado ao longo do estudo:



Figura 2 - Aparecimento do intervalo de terça menor. (c. 8-11)

**Compassos 16-21** – Através de repetição o compositor cria uma extensão melódica que reitera o intervalo de 3ª menor conduzindo-o a um intervalo de quarta justa ascendente, criando o auge desta seção.

**Compassos 22-25** – Apresenta o motivo a'' da primeira semifrase transposto uma oitava abaixo. A modificação harmônica é verificada com a introdução de um dó# que é a sensível da nova tonalidade apresentada na seção **B** (32-62). Como o compositor não utiliza nenhuma cadência conclusiva, a resolução acontecerá após a ponte que ocorre nos compassos 26-31.

**Compassos 26-31** – Ponte caracterizada pelo uso do motivo a'' por ambas as mãos, em distância de uma 6ª Maior e pelo uso de dinâmica *pp* criando contraste profundo com o que lhe antecede e sucede.

### Seção B (32-62)

Nesta seção o compositor indica novo andamento (*Allegretto*), e o ritmo também apresenta contraste com a seção anterior, sendo facilmente perceptível a sua essência brasileira. Uma nova melodia, apresentada na tonalidade de ré menor, surge primeiramente na mão direita (32-35) migrando posteriormente para a mão esquerda (35-39). Esta melodia apresentará dois novos

motivos (b' e b'') que são derivados do motivo a''. (Ver Fig. 3). O acompanhamento para esta melodia é todo construído por um fluxo regular de semicolcheias, que em função das articulações marcadas pelo compositor fazem surgir uma célula típica da rítmica brasileira: 3+3+2. Este trecho propõe a prática e desenvolvimento de elementos técnico-pianísticos em dois níveis distintos. Num nível mais direto, a utilização das articulações no acompanhamento apresenta um problema técnico específico, visto que a rápida alternância de notas em legato e notas em staccato exige do intérprete o desenvolvimento de um refinado controle muscular. Somado a este acompanhamento temos a execução da linha melódica, que por estar constituída de maneira completamente diversa, gera um nível mais complexo de controle e dissociação muscular quando da execução destes dois elementos simultaneamente. Segundo Mário de Andrade (1976, p.181) Lorenzo Fernandez “cria um contracanto em semicolcheias, fundindo nele dois caracteres da música nossa, os baixos seresteiros de violão e as linhas de embolada”.

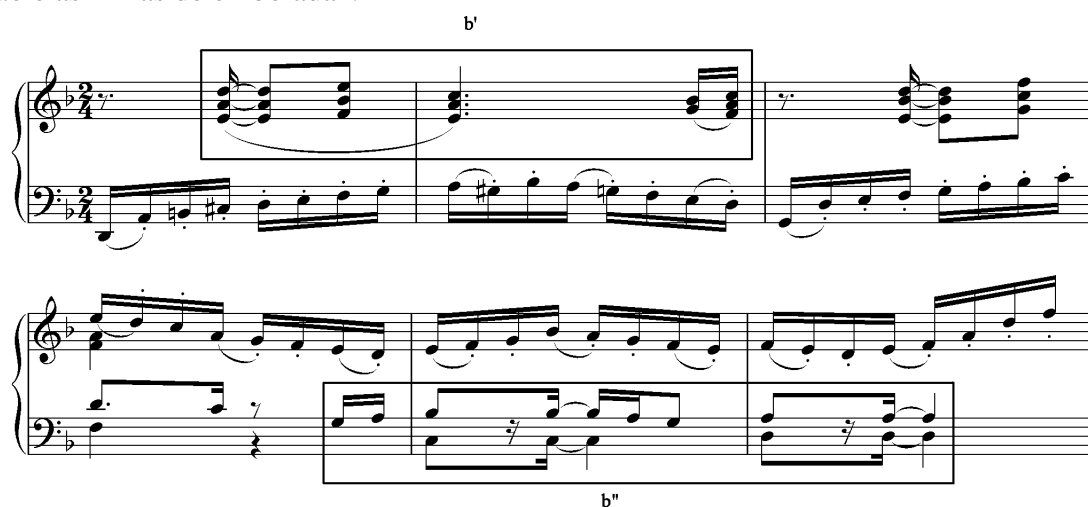


Figura 3 – Início da seção B, apresentando motivos b' e b'' (c. 32-37)

A partir do compasso 40 inicia-se a segunda frase desta seção, que amplia-se em direcionamento descendente levando a um ápice de atmosfera no compasso 51. A partir deste ponto Fernandez passa a trabalhar com uma textura construída a partir de três camadas sonoras, mostrando seu profundo conhecimento dos recursos do piano e continuando uma tradição sonora característica de peças do alto romantismo e início do século XX. A camada sonora mais aguda apresenta uma sucessão de quartas em semicolcheias cuja variedade rítmica é gerada pelas articulações indicadas, e que constitui um importante elemento técnico-pianístico proposto neste primeiro estudo. A segunda camada corresponde à linha melódica principal, situando-se na parte intermediária da textura, e a terceira camada complementa as anteriores, dando sustentação sonora e harmônica.

### Seção C (63-121)

Iniciada em *f subito* e *allegro*, esta seção é caracterizada pela apresentação do tema inicial transposto uma quinta abaixo (63-66). A diversidade de exploração feita pelo compositor permite esquematizar esta seção do seguinte modo:

**Compassos 63-79** – Trata-se de uma reapresentação da melodia da seção A, transposta uma quinta abaixo e com nova textura de acompanhamento. Este acompanhamento é executado pela mão direita em quartas paralelas e é também derivado do motivo a''.

**Compassos 80-105** – O motivo de a'' é novamente utilizado, desta vez em quartas na mão direita. Como opção de continuidade, Fernandez apresenta uma sucessão de intervalos de quartas na mão direita e quintas na mão esquerda, delineando um movimento ascendente logo seguido de movimento descendente. Todo este trecho de movimentos paralelos tem a função de conduzir ao

auge do compasso 106. Pode-se dizer que todo este procedimento tem a finalidade de desenvolver no intérprete o controle da movimentação paralela pelo teclado:



Figura 4 – Movimentos paralelos no teclado. (c 88-96)

**Compassos 106-121** – Trecho de transição, marcado pela mudança de atmosfera apresentada até então, pelo seu caráter modulante e pela constante utilização dos motivos a' e a''.

### **Seção D (122-145)**

Iniciada no I grau de lá menor e em andamento lento, esta seção tem um caráter contrastante com a seção anterior. A melodia exposta na mão direita apresenta o motivo b' transposto e em aumento, dando frescor e novidade a um elemento apresentado anteriormente. A partir do compasso 126 a textura será incrementada aos poucos, até apresentar quatro camadas sonoras distintas: duas camadas utilizando notas pedais e ritmos sincopados nos extremos agudo e grave do instrumento, emoldurando outras duas camadas cordais. A utilização de notas pedais em ritmo sincopado também está presente em um dos movimentos das Bachianas Brasileiras n° 4 de Villa-Lobos. Este trecho exige do pianista alto grau de precisão, pois oitavas e acordes nas duas mãos devem ser executados através de rápidos movimentos em direcionamento contrário.

**Compassos 144-145** – Caracterizados como uma ponte, estes compassos apresentam uma sucessão de acordes paralelos nas duas mãos e em movimento descendente que, juntamente com a dinâmica, conduz ao clímax que inicia a seção seguinte.

### **Seção E (146-170)**

Marcada pela continuidade no uso de recursos virtuosísticos da seção anterior, esta seção é iniciada em fortíssimo exatamente com o mesmo tema exposto no início do estudo (seção A), mas diferindo em sua harmonização e no seu modo de apresentação. A melodia neste ponto é a nota superior de acordes paralelos nas duas mãos, e continua a ser emoldurada por notas pedais nos extremos do instrumento, mas o efeito sonoro é ainda mais grandioso do que na seção anterior. (Fig. 5).

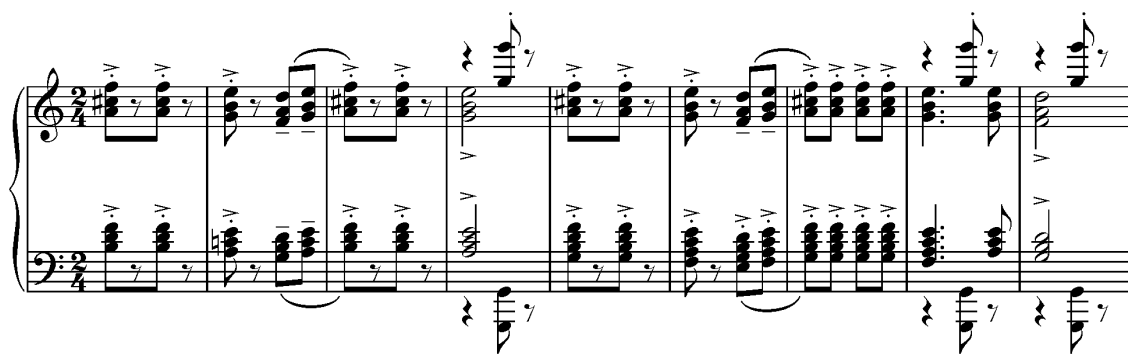


Figura 5 – Melodia principal apresentada de modo virtuosístico. (c 146-154)

### **Ponte e Coda (171-197)**

**Compassos 171-178** – Após uma fermata que finaliza a seção anterior inicia-se uma pequena ponte que utiliza o motivo a'' em uma marcha descendente que leva a um acorde

suspenso de V com sétima e nona da tonalidade principal (Fá Maior). Segue-se a coda (179-197), que apresenta contrastes de andamento e articulação, sempre fazendo uso dos motivos a' e a'' em textura cordal e sobre um pedal de tônica, até as duas notas cadenciais em *pp* na região grave do instrumento.

## Conclusão

Diante desta análise preliminar podemos concluir que o compositor Lorenzo Fernandez apresenta neste primeiro estudo uma melodia simples, predominantemente composta de graus conjuntos. A maneira como ele transformou estes poucos elementos em grandes possibilidades técnicas e harmônicas demonstra o seu grande valor como compositor. Mesmo abordando um gênero que sugere uma obra de modestas pretensões composicionais (sonatina), fica evidente que o compositor tem o objetivo de apresentar complexos aspectos técnico-pianísticos. Com a utilização de uma técnica de composição refinada Lorenzo Fernandez elabora, estende e transforma o mesmo elemento, criando contrastes que impedem a monotonia, o que resulta numa obra interessante e vigorosa que possui lugar assegurado no cenário musical brasileiro.

## Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de (1976). *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins. 2ª ed.
- LaRue, Jan (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Labor. Trad. Pedro Purroy Chicot.
- Neves, José Maria (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi.
- Póvoas, Maria Bernardete Castelan (1990). *Uma análise motivica da "Sonata Breve" para piano de O. L. Fernandez: critérios para uma interpretação*. "Dissertação de Mestrado". UFRGS.
- Rangel, Nereida de A. de Moura (1993). *O Nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez*. "Dissertação de Mestrado". UFRJ.