CÁSSIA PAULA FERNANDES BERNARDINO

*Ofélia, Poemeto Lírico de Henrique Oswald: Confluências
Entre Música e Texto*

*Trabalho apresentado ao Departamento
de Música da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo,
formulado sob a orientação do Prof. Dr.
Eduardo Henrique Soares Monteiro, para
obtenção do título de Mestre.*

**Universidade de São Paulo
ECA – Departamento de Música
São Paulo, março de 2009**

Figura 1 - J. E. MILLAIS. *Ofélia Morta*. Óleo sob tela, 1852. Londres, *Tate Gallery*.

Ao meu saudoso avô Antônio Fernandes, que me ensinou a gostar de música clássica, e à Professora Luciana Sayure, eterna mestra e amiga de todas as horas.

Agradecimentos

Assim como a prática do pianista, o trabalho do pesquisador é em sua essência solitário. Em contrapartida, uma pesquisa só é possível graças à integração de vários indivíduos que colaboram, muitas vezes inconscientemente, em sua elaboração e assim a enriquecem. Dessa maneira agradeço a meus pais, Romildo e Shirley Bernardino, cuja crença na importância de investir em educação possibilitou-me chegar até aqui. Seu apoio incondicional às minhas escolhas bem como o bom aconselhamento nos momentos de dúvidas arraigaram em mim a vontade de estudar, de conhecer, de criar e recriar, sendo estas características essenciais para o pesquisador, para o músico e principalmente para o professor.

Ao meu sábio orientador, professor doutor Eduardo Henrique Soares Monteiro, que ora perto ora longe, fora sempre um leitor atento, conselheiro paciente e principalmente um exemplo não só profissional como também pessoal.

Ao professor Alexandre Zamith de Almeida, por seus ensinamentos profícuos e a ajuda nas análises musicais; à professora Maria Cecília de Oliveira, que emprestou sua bela voz a *Ofélia*.

As professoras Deise Topis e Margareth Toni, pela ajuda nas análises poéticas; à Denise Schiavon, que da Itália, ajudou-me com as traduções dos textos em italiano e a descobrir o poeta Solone Monti; à Daniela Amaral, pela ajuda com o francês; à Marinês Marques, pela ajuda com os termos técnicos em inglês.

À professora Isamara Alves Carvalho, pelo apoio moral e pelo ombro amigo; à Camila Maria Azenha, pela ajuda na formatação do texto e à minha irmã Stéfanny Bernardino, pela companhia na viagem ao Rio de Janeiro a fim de conhecer um pouco do *homem* Henrique Oswald.

À professora doutora Luciana Sayure Shimabuco, que sempre acreditou mais em mim do que eu mesma.

Considerando-se que, para se alcançar a excelência na *performance* de qualquer obra musical é preciso não apenas conhecer a peça e praticá-la tecnicamente, mas também analisá-la sob várias perspectivas, este trabalho de pesquisa buscou abordar aspectos que possibilitem ao intérprete conhecer o poemeto lírico *Ofélia* no que tange a seu compositor, à origem do gênero da canção, aos aspectos literários que envolvem os poemas utilizados por Oswald e à maneira pela qual tais elementos podem auxiliar na *performance* dessas canções.

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho de pesquisa consistiu basicamente nos seguintes elementos: a leitura de fontes literárias específicas sobre os aspectos abordados e a análise dos elementos textuais e musicais, embasadas nas referências bibliográficas escolhidas.

Como resultado da pesquisa, construiu-se quatro partes distintas, sendo que a primeira trata da biografia do compositor e sua trajetória composicional, a segunda aborda a canção e sua origem e desenvolvimento como gênero, a terceira abarca os aspectos poéticos da obra escolhida e no quarto, os elementos citados confluem-se para auxiliar na busca de uma *performance* coerente.

Taking into consideration that in order to reach excellence when performing any musical fragment is not only necessary to know and practice it, but also to analyse all perspectives; this paper aims at discussing aspects which enable the interpreter to learn more the songs of *Ophelia* as far as its composer, its genre and its literary aspects are concerned as well as the way such aspects can help in the performance of such songs.

The methodology used in this research paper consists of the following elements: reading on specific source books and the analyses of text and musical elements based on the chosen biography.

As a result of the research, this paper was consisted of four parts: the first related to the composer's biography, the second talks about the lied itself and its general origin, the third refers to poetic aspects of the presented work and the fourth where all the mentioned elements are mixed together so to help in the search and for a coherent performance.

Musical Performance – Henrique Oswald – Song – Poetics Aspects – Interpretation – Ofelia

Abreviaturas	p. 9
Lista de Figuras	p. 9
Lista de Exemplos Musicais	p. 9
Introdução	p. 15

Capítulo 1 – Sobre o Compositor

1.1 – Alguns dados Biográficos

1.1.1 - <i>Infância (Brasil, 1852 – 1868)</i>	p. 18
1.1.2 - <i>Juventude e Maturidade (Itália, 1869 – 1903)</i>	p. 21
1.1.3 - <i>Plenitude (Brasil, 1903 – 1931)</i>	p. 24

1.2 – Trajetória Composicional	p. 27
---	-------

Capítulo 2 – Sobre a Canção de Câmara

2.1 – Breve Histórico do *Lied*

2.1.1- <i>Origens</i>	p. 34
2.1.2 - <i>O Lied Romântico Alemão</i>	p. 36
2.1.3 - <i>A Canção Francesa</i>	p. 39
2.1.4 - <i>A Canção Italiana</i>	p. 40

2.2 – A Canção Oswaldiana

2.2.1 - <i>Primeira Fase (1872 a 1879)</i>	p. 42
2.2.2 - <i>Segunda Fase (1897 a 1904)</i>	p. 45
2.2.3 - <i>Terceira Fase (1910 a 1921)</i>	p. 47
2.2.4 - <i>Obras sem Pretensões Artísticas</i>	p. 50

Capítulo 3 – Sobre os Aspectos Poéticos

3.1 – Preâmbulo	p. 53
------------------------------	-------

3.2 – O Poeta e sua Obra	p. 54
3.2.1 - <i>Shakespeare e Hamlet</i>	p. 58
3.2.2 - <i>Enredo de Hamlet</i>	p. 59
3.2.3 - <i>Ofélia</i>	p. 60

3.3 – Análise Textual

3.3.1 - *****	p. 63
---------------------	-------

3.3.2 - <i>Ofelia</i>	p. 66
3.3.3 - <i>Il Genio della Foresta</i> (O Gênio da Floresta)	p. 69
3.3.4 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> (O Anjo do Cemitério)	p. 72
3.3.5 - <i>La Morta</i> (A Morta)	p. 75

Capítulo 4 – Confluências entre Música e Texto

4.1 - *****	p. 79
4.2 - <i>Ofelia</i>	p. 91
4.3 - <i>Il Genio della Foresta</i>	p. 101
4.4 - <i>L'Angelo del Cimitero</i>	p. 115
4.5 - <i>La Morta</i>	p. 122
4.6 - <i>Conclusão</i>	p. 130

Considerações Finais	p. 135
-----------------------------------	--------

Bibliografia Consultada	p. 137
--------------------------------------	--------

Anexo	p. 146
--------------------	--------

Abreviaturas

Bord.	-	bordadura
comp.	-	compasso
ECA	-	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
Ex.	-	exemplo
INM	-	Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro
NP	-	nota de Passagem
p.	-	página
UC	-	Pedal <i>Una Corda</i>
USP	-	Universidade de São Paulo

Lista de Figuras

Figura 1 - J. E. MILLAIS. <i>Ofélia Morta</i> . Óleo sob tela, 1852. Londres, <i>Tate Gallery</i>	p.	3
Figura 2 - Cópia da capa do Poemeto Lírico <i>Ofelia</i> , manuscrita pelo compositor. O manuscrito original localiza-se da Biblioteca da ECA-USP	p.	4

Lista de Exemplos Musicais

Ex. 1 - <i>Estudo op.10 n°1</i> , para piano, sem indicação de andamento, 1910, Edições Bevilacqua, comp. 1-6	p.	31
Ex. 2 - <i>Waldesrauschen</i> , Estudo de Concerto n° 2 para piano, <i>Vivace</i> , 1862-63, Edição Dover, comp. 1-6	p.	31
Ex. 3 - <i>Estudo op.10 n° 2</i> para piano, <i>Allegro Moderato</i> , 1910, Edições Bevilacqua, comp. 3-6	p.	32

Ex. 4 - <i>Trio Serrana</i> , para violino, violoncelo e piano, <i>Molto moderato</i> , 1925, Edições Ricordi, comp. 1-9	p. 32
Ex. 5 - <i>Ave Maria</i> , para canto e piano, <i>Adagio</i> , 1872, Edições Bevilacqua comp. 4-9	p. 42
Ex. 6 - <i>Oraison</i> , para canto e piano, <i>Pas trop lent</i> , 1895-96, Master Music Publications, comp. 1-8	p. 43
Ex.7 - <i>Romanza</i> ., para canto e piano, sem indicação de andamento, 1879, manuscrito autógrafa do compositor, comp. 1-9	p. 44
Ex. 8 - <i>Minha Estrela</i> , para canto e piano, <i>Molto Lento</i> , 1916, Edições Bevilacqua, comp. 1-6	p. 48
Ex. 9 - <i>Aos Sinos!</i> para canto e piano, <i>Andante</i> , 1916, Edições Bevilacqua, comp. 1-6	p. 49
Ex. 10 - <i>Ad uma Rondinella</i> , para canto e piano, sem indicação de andamento, 1874, manuscrito autógrafa do compositor, comp. 1-8	p. 51
Ex. 11 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 1-7	p. 79
Ex. 12 - DEBUSSY, C. <i>Mandoline</i> , para canto e piano, <i>Allegretto Moderato</i> , 1894, Dover Publications, comp. 1-6	p. 80
Ex. 13 - SAINT-SÄENS, C. <i>Aquários</i> , nº7, do <i>Carnaval do Animais</i> , para dois pianos e orquestra, <i>Andantino</i> , 1886, Dover Publications, comp. 1-2	p. 81
Ex. 14 - SCHUBERT, F. <i>Das Wandern</i> , nº1, de <i>Die Schöne Müllerin</i> , para canto e piano, <i>Mässig geschwind</i> , 1823, Edições Peters, comp. 1-8	p. 81
Ex. 15 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 8-11	p. 83
Ex. 16 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 8-15	p. 84
Ex. 17 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 16-30	p. 85
Ex. 18 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 16-19	p. 86
Ex. 19 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 28-33	p. 86
Ex. 20 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 40-44	p. 87
Ex. 21 - ***** , comp. 13-15 (parte do canto)	p. 88
Ex. 22 - ***** , comp. 41-43 (parte do canto)	p. 88
Ex. 23 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 51-53	p. 88
Ex. 24 - ***** , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 54-60	p. 89

Ex. 25 - *****	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 64-68	p. 90
Ex. 26 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 21-24	p. 91
Ex. 27 - RESPIGHI, O. <i>Stornellatrice n° 2</i>	, para canto e piano, <i>sem indicação de andamento</i> , 1904, Master Music Publications, comp. 1-5	p. 92
Ex. 28 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-4	p. 94
Ex. 29 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 8 ..	p. 94
Ex. 30 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 5 ..	p. 94
Ex. 31 - <i>Ofelia</i>	, comp. 4 (parte do canto)	p. 95
Ex. 32 - <i>Ofelia</i>	, comp. 7 (parte do canto)	p. 95
Ex. 33 - <i>Ofelia</i>	, comp. 13 -14 (parte do canto)	p. 95
Ex. 34 - <i>Ofelia</i>	, comp. 16-17 (parte do canto)	p. 95
Ex. 35 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-19	p. 96
Ex. 36 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 15-19	p. 96
Ex. 37 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-32, parte do canto	p. 97
Ex. 38 - <i>Ofelia</i>	, comp. 25-28 (parte do canto)	p. 98
Ex. 39 - <i>Ofelia</i>	, comp. 25-28 (parte do canto com alterações nossas)	p. 98
Ex. 40 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 21-30, parte do canto	p. 98
Ex. 41 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 28-34	p. 99
Ex. 42 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 32	p. 100
Ex. 43 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 38	p. 100
Ex. 44 - <i>Ofelia</i>	, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 35-39	p. 100
Ex. 45 - SCHUBERT, F. <i>Gretchen am Spinnrade</i>	, para canto e piano, <i>Nicht zu geschwind</i> , 1815, Edições Peters, comp. 1-4	p. 101
Ex. 46 - <i>Il Genio della Foresta</i>	, para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-3	p. 101

Ex. 47 - BEETHOVEN, L. V. <i>Sonata</i> op.31 n°2 “Tempestade” (1° mov.), para piano solo, <i>Largo/Allegro</i> , 1801/1802, G. Henle Verlag, comp. 13-22	p. 102
Ex. 48 - <i>Il Genio della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-15	p. 103
Ex. 49 - <i>Il Genio della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-13 (parte do canto)	p. 105
Ex. 50 - <i>Il Genio della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 8-19	p. 106
Ex. 51 - <i>Il Genio della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, comp. 1 (parte do piano)	p. 107
Ex. 52 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, comp. 21 (parte do piano)	p. 107
Ex. 53 - <i>Il Genio della Foresta</i> , comp. 21-29 (parte do canto)	p. 107
Ex. 54 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-27	p. 108
Ex. 55 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 40-47	p. 108
Ex. 56 - <i>Il Genio della Foresta</i> , comp. 15-19 (parte do canto)	p. 109
Ex. 57 - <i>Il Genio della Foresta</i> , comp. 33-38 (parte do canto)	p. 109
Ex. 58 - <i>Il Genio della Foresta</i> , comp. 50-55 (parte do canto)	p. 109
Ex. 59 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 12-19	p. 110
Ex. 60 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 28-39	p. 110
Ex. 61 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 44-55	p. 111
Ex. 62 - <i>Il Genio della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-7	p. 111
Ex. 63 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 56-64	p. 112
Ex. 64 - <i>Il Genio della Foresta</i> , comp. 2-9 (parte do canto)	p. 112

Ex. 65 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , comp. 56-63 (parte do canto)	p. 112
Ex. 66 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 69-81	p. 113
Ex. 67 - <i>Il Genio Della Foresta</i> , para canto e piano, <i>Allegro Agitato</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 77-81	p. 114
Ex. 68 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901. Edições G. Venturini, comp. 1-4	p. 117
Ex. 69 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901. Ed. G. Venturini, comp. 1 (parte do piano)	p. 117
Ex. 70 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-8 (parte do canto)	p. 117
Ex. 71 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 9-22	p. 118
Ex. 72 - <i>Aos Sinos!</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1916, Edições Bevilacqua, comp. 20-21	p. 119
Ex. 73 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-20	p. 119
Ex. 74 - BACH, J. S. <i>Ermuntre dich, mein schwacher Geist</i> , coro a quatro vozes nº 9, sem indicação de andamento, 1941, G. Schirmer	p. 120
Ex. 75 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-33	p. 121
Ex. 76 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 1-4	p. 122
Ex. 77 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-6 (mão direita da parte do piano)	p. 122
Ex. 78 - <i>La Morta</i> , comp. 1-2 (melodia do canto)	p. 123
Ex. 79 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 3-4 (parte do canto)	p. 124
Ex. 80 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 9-10 (parte do canto)	p. 124
Ex. 81 - <i>La Morta</i> , comp. 3-4 (melodia do canto)	p. 124
Ex. 82 - <i>La Morta</i> , comp. 5-6 (melodia do canto)	p. 125
Ex. 83 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-4	p. 125

Ex. 84 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 7-8	p. 126
Ex. 85 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 15-16	p. 126
Ex. 86 - <i>La Morta</i> , comp. 3-4 (parte do canto)	p. 127
Ex. 87 - <i>La Morta</i> , comp. 9-10 (parte do canto)	p. 127
Ex. 88 - <i>La Morta</i> , comp. 18-19 (parte do canto)	p. 127
Ex. 89 - <i>La Morta</i> , comp. 24-25 (parte do canto)	p. 127
Ex. 90 - <i>La Morta</i> , comp. 24-25 (trecho escrito sem a alteração rítmica e prosódica proposta por Oswald)	p. 128
Ex. 91 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-24	p. 128
Ex. 92 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 25-27	p. 129
Ex. 93 - *****, para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1901, Genesio Venturini, comp. 53-56	p. 131
Ex. 94 - <i>Ofélia</i> , para canto e piano, <i>Andantino</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 21-24)	p. 132
Ex. 95 - <i>L'Angelo del Cimitero</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1901, Edições G. Venturini, comp. 9-13	p. 133
Ex. 96 - <i>La Morta</i> , para canto e piano, <i>Andante</i> , 1904, Edições G. Venturini, comp. 15-16	p. 133

“[...] Podemos distinguir as artes entre as que são criadas em definitivo (escultura, arquitetura e cinema) e as que precisam ser recriadas para serem vividas – assim, cada apresentação de uma peça de teatro, de uma dança ou de uma peça musical são fenômenos únicos, que podem ser similares a outras apresentações da mesma obra, mas que jamais serão idênticos entre si” (DART, 2000, p. 3).

O princípio da execução musical rende-nos a dois paradigmas aparentemente semelhantes: a performance e a interpretação. Na prática cotidiana é comum que músicos, estudantes e professores utilizem tais termos como sinônimos, entretanto, a diferença entre eles vai além da etimologia. De acordo com Lima, Apro e Carvalho (2006, p.12), a *interpretação* pressupõe a idéia de mediação, tradução, expressão de um pensamento. Logo, a interpretação musical consiste na escolha de possibilidades musicais contidas no texto e a avaliação de tais possibilidades. Já a *performance* musical abarca tanto o ato de interpretar, que é antes de tudo fruto do pensamento, quanto a prática musical propriamente dita.

O intérprete, segundo Mário de Andrade “é a segunda entidade subjetiva da manifestação musical”, sendo também o responsável pela mediação entre a “atividade criadora do músico e a passividade contemplativa do ouvinte. É aquele que revela a obra do músico” (ANDRADE, 1995, p. 62). É o intérprete que se sujeita humildemente à compreensão da obra e do criador, para depois poder recriá-la. Assim como Andrade, Stravinsky afirma que o segredo do bom intérprete reside antes de tudo na consciência e submissão à *lei* imposta pela obra que se está executando. Dotado desta premissa e de conhecimentos que vão desde o mais elementar como harmonia e análise, até os históricos, literários e sociológicos, o intérprete pode assim buscar uma *performance* coerente e equilibrada.

Espera-se então que esta pesquisa possa ajudar os intérpretes a conceber e transformar a obra musical estudada, compreendendo e respeitando os desígnios do compositor. Ela foi desenvolvida com objetivo de prover subsídios teóricos e técnicos que auxiliem a busca de uma performance consistente, norteadas pelo pressuposto de que interpretação e prática são inerente à performance e esta última é um processo criativo. Neste processo o intérprete não apenas *toca* a

canção ou a admira, mas também constrói, por meio de pesquisas, sua maneira particular de conceber tal obra musical. Após *submeter-se* a ela, como disse Andrade, o intérprete procura observá-la por diversas perspectivas – biográficas, históricas, literárias e musicais – para então construir seu próprio paradigma, que deve ser coerente e confluyente com o do compositor. É necessário também salientar que este trabalho procurou abordar uma visão particular consequente das pesquisas realizadas e também da experiência profissional obtida no trabalho como pianista colaborador. Naturalmente essa abordagem não é única nem imutável.

No decorrer do primeiro capítulo foram bordados os aspectos biográficos do compositor brasileiro Henrique Oswald, seus estudos, sua produção musical, bem como sua intensa prática como professor de piano no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Considerando-se que o foco do trabalho não foi a música brasileira ou as condições sócio-históricas as quais nortearam o nacionalismo no Brasil, não nos ativemos em situar Oswald no contexto musical brasileiro nas primeiras décadas do século XX ou em argumentar sobre a postura composicional adotada pelo compositor frente ao movimento musical em voga na época. As informações biográficas do compositor e sua trajetória musical foram baseadas os escritos de Martins e Monteiro que, com maestria abordaram este assunto de maneira crítica e deveras completa, em suas teses de doutoramento.

No segundo capítulo o assunto abordado foi a canção de câmara, desde sua origem polifônica, o surgimento do lied como forma de representação musical de uma história ou poesia, o advento Schubertiano, e seu impacto na canção romântica alemã, até a consolidação do lied como forma, suas variantes em outros países da Europa, como a França, Itália e seus principais compositores. Em um segundo momento buscou-se traçar um perfil de Oswald como compositor deste gênero, analisando sucintamente suas canções e situando o poemeto lírico *Ofélia*, eixo central deste trabalho, dentro da obra para canto e piano do compositor.

Após tratar sobre os aspectos históricos e biográficos do compositor e situar a obra enfocada, no decorrer do terceiro capítulo buscou-se estabelecer princípios poéticos literários que pudessem nortear a análise e consequentemente a performance musical das canções de *Ofélia*. Para isso foram levantadas informações sobre o poeta Solone Monte, as características preponderantes nas poesias escolhidas por Oswald e o enquadramento e caracterização de tal obra no contexto simbolista, corrente literária vigente na Europa no final do século XIX. Para tal caracterização literária foram utilizados renomados estudiosos como Bosi, Coutinho e Moisés e no que tange aos

aspectos poéticos pesquisados para nortear a interpretação musical utilizou-se os estudos de Lakeway e White, bem como seu método de análise músico-literária.

No último capítulo buscou-se confluir os aspectos literários pesquisados inerentes às poesias de *Ofélia* com os aspectos musicais encontrados na obra de Henrique Oswald, estabelecendo relações entre música e texto. No que concerne aos aspectos essencialmente musicais procurou-se abordar influências de compositores como Fauré e da Escola Francesa do final do século XIX no poemeto lírico de Henrique Oswald, assim como as características composicionais particulares do compositor. É importante ressaltar também que este trabalho não teve como objetivo escalonar o valor da música sob a poesia ou o contrário. Sabemos que a música e a poesia são artes completas em si mesmas, e que por isso não necessitam de elementos além de suas propriedades básicas para se fazerem presentes.

Capítulo 1 – Sobre Henrique Oswald

“[Oswald] foi o que se pode imaginar de visão linda aparecendo no sonho do Brasil quando dormia. O sol bruto espantará sempre de nós essa visão, mas será impossível que, pela sua boniteza encantadora, pela sua perfeição equilibrada, e ainda pela nossa saudade das civilizações mais completas, a visão não volte dentro de nós, sereia, cantar nos momentos em que nós dormimos. (...) A simples lembrança da morte de Henrique Oswald produz na gente assim uma sensação como se a música brasileira se tivesse esvaziado. Nos últimos tempos, Oswald já pouco produzia, é fato. Porém, ele vivo, permanecia com ele essa esperança da obra-prima, de que nós artistas ou amadores nos alimentamos muito. E mais do que isso, Henrique Oswald vivo, era o grande artista palpável, a coisa objetiva, uma realidade permanente, dessas que a gente carece quando o estrangeiro chega e é preciso mostrar alguma coisa pra ele. Este é o nosso grande Henrique Oswald. Ele morto, a música brasileira está ferida por um enorme vazio (...)” (ANDRADE, 1963, p. 170-179).

1.1 – Alguns Dados Biográficos

1.1.1 - Infância (Brasil, 1852 - 1868)

No Brasil, a economia na segunda metade do século XIX estava ainda baseada no latifúndio cafeeiro e na mão-de-obra escrava negra. Entretanto, desde o início do Segundo Reinado em 1840, de acordo com Arruda (1998, p. 69), era eminente a libertação dos escravos – que aconteceu em 1888. Para substituir a mão-de-obra negra instaurou-se no país a política de estímulo à imigração e tal ação trouxe ao país não apenas imigrantes europeus oriundos de classes sociais desprivilegiadas que almejavam labutar nas lavouras de café, mas também aqueles provenientes de camadas sociais intermediárias, que possuíam capital significativo para estabelecer negócios próprios no Brasil, sendo este os principais responsáveis pela implantação das primeiras fábricas de pequeno porte no país. Inseridos nesta classe encontravam-se os Oswald (MONTEIRO, 2000, p. 57)¹.

O casal Oswald, antes de vir para o Brasil, já havia vivido na Suíça (país natal de Jean-

¹ Assim como fora citado por Monteiro em sua tese de doutoramento, o avô do compositor possuía o sobrenome Hoschwald, simplificando-o ao omitir o H inicial. Posteriormente seu filho suprimiu o *ch*, ainda na Europa, chegando à grafia que fora adotada pela família: *Oswald*. Leosinha de Almeida afirma erroneamente que a supressão do *ch* deu-se no Brasil, por problemas fonéticos (ALMEIDA, 1952, p. 9-10). Há, de acordo com Monteiro, vários documentos na Europa, anteriores à imigração da família, em que a versão definitiva - *Oswald* - já aparece.

Jacques, pai de Henrique Oswald), na Itália (terra de sua mãe, Maria Carlotta), Turquia e Argélia e, de acordo com registros presentes nos diários de Maria Carlotta e nas cartas trocadas entre ela e seu esposo², é possível evidenciar que o patriarca dos Oswald era um homem culto, instruído e permeado pelos ideais libertários em voga na Europa, principalmente depois da revolução francesa. Sua personalidade empreendedora avistou no Brasil uma oportunidade de prosperidade econômica para sua família, pois o país atravessava um momento de transformação e diversificação da economia, antes baseada quase exclusivamente no latifúndio cafeeiro (FAUSTO, 2008, p. 110). Assim, em 1850 chegou ao Brasil o casal Jean-Jacques Oswald e Maria Carlotta Luiza Oracia Cantagalli. Dois anos após sua chegada no Rio de Janeiro nasceu Henrique José Pedro Maria Carlos Luiz Oswald, aos 14 de abril de 1852. O jovem Henrique Oswald permaneceu no Rio do Janeiro por pouco tempo, mudando-se com sua mãe para São Paulo, em 1853, cidade na qual seu pai já residia desde o ano anterior. Jean-Jacques assim o fizera a fim de preparar a chegada de sua família à capital paulista.

Estabelecidos em São Paulo, o primeiro empreendimento econômico da família Oswald foi a instalação de uma cervejaria, entretanto, por considerá-lo negócio pouco lucrativo, Jean-Jacques logo abandonou tal investimento. Mediante seu insucesso com a fábrica de cerveja partiu para Campinas, a fim de encontrar formas para propiciar condições de vida próspera para sua família. Durante tal viagem, o pai de Henrique Oswald estabeleceu-se em *Ibicaba*, onde se localizava uma das fazendas do então Senador Vergueiro. Lá se envolveu em desavenças entre colonos suíço-alemães e este poderoso latifundiário, que costumava adotar um esquema de trabalho diferente daquele aplicado pelo governo brasileiro da época³. Descontente com tais injustiças, Jean-Jacques Oswald procurou convencer os recém-chegados a não irem para as terras de Vergueiro e escreveu para o governo suíço, relatando as dificuldades enfrentadas por seus compatriotas no Brasil. Com sua vida ameaçada por participar de tais confrontos, o patriarca dos Oswald viu-se obrigado a fugir para o sul do país, tendo vivido em Curitiba entre meados de 1854 e início de 1857.

Naquele momento sua mulher e filho enfrentavam uma situação econômica problemática, vivendo de parcas rendas obtidas por meio das aulas de piano lecionadas por Maria Carlotta. Após seis anos difíceis, a vida da família Oswald no Brasil começou a mudar: em 1857, ao voltar a residir

² Diários e cartas citados por Monteiro estão presentes no arquivo particular de Maria Isabel Oswald Monteiro, neta de Henrique Oswald (*op. cit.*, p. 201).

³ Nas fazendas administradas pela Companhia Vergueiro os imigrantes trabalhavam em regime de parceria, no qual o colono tinha suas despesas de viagem pagas pela Companhia e este deveria saldá-las com seu trabalho assim que se estabelecesse nas terras. Entretanto as condições de trabalho, as quais os imigrantes eram submetidos, eram muito aquém das que lhes eram prometidas na Europa (*Id.*, *Ibd.* p. 53)

em São Paulo com a esposa e o filho, Jean-Jacques passou a dedicar-se ao comércio de pianos, negócio este que se mostrou promissor desde o início, considerando que toda família paulista abastada possuía um piano como símbolo de poder social e prosperidade econômica. Assim, de acordo com Rezende (1951, p. 23), foi possivelmente de Jean-Jacques Oswald o primeiro estabelecimento de venda de pianos desta cidade. A prosperidade deste negócio não apenas propiciou estabilidade econômica aos Oswald como também seu engajamento na sociedade local.

Considerando-se a ausência de Jean-Jacques durante boa parte da infância de seu filho, a educação laica do pequeno Oswald ficou a cargo de sua mãe, que paralelamente ao português, ensinou-lhe italiano e francês. Foi também por encargo de Carlotta que Oswald iniciou seus estudos pianísticos, mesmo a contragosto de seu pai, que preferia que o filho se dedicasse ao comércio ou às ciências. De acordo com Rezende (*op. cit.*, p. 29), nesta época a cidade do Rio de Janeiro já integrava o cenário artístico internacional, fato este que atraiu muitas companhias européias para apresentarem-se em seus teatros. Assim, em 1860 chegou ao Brasil para realizar concertos no Teatro Alcazar, situado à capital fluminense, o pianista e regente francês Gabriel Giraudon, juntamente com uma companhia musical francesa. Após apresentar-se no Rio de Janeiro e em São Paulo tal companhia se desfez e Giraudon decidiu permanecer no país, residindo então na capital paulista. Foi entre o final de 1860 e início do ano seguinte que o mestre francês tornou-se responsável pela formação pianística de Oswald até a partida do compositor para a Europa. Como seu aluno participou de vários recitais, tocando obras solo e também acompanhando seu mestre ao piano, tendo sido a primeira destas apresentações realizada no Teatro do Pátio do Colégio, aos quatro de abril de 1864. No mesmo período em que iniciou seus estudos com Giraudon, também ingressou no Pequeno Seminário Episcopal de São Paulo para os estudos escolares.

Apesar da condição econômica da família Oswald no Brasil ser satisfatória, Carlotta e Henrique partiram em julho de 1868 com destino à Florença, cidade na qual se estabeleceram na Itália. Lá Jean Jacques os encontraria depois, assim que liquidasse seus negócios no Brasil. De acordo com Carlos Oswald (REZENDE, *op. cit.*, p. 188) o destino inicial de Carlotta e Henrique na Europa era Munique, cidade alemã na qual o compositor estudaria com Hans von Büllow, entretanto, como sublinha Monteiro, não há referências a isto nas correspondências preservadas pelos membros da família (MONTEIRO, *op. cit.*, p. 46).

Embora Milão fosse o maior centro cultural e comercial italiano, oferecendo mais condições para a educação e o desenvolvimento das potencialidades musicais de Henrique Oswald,

Carlotta optou por estabelecer-se em Florença, devido ao fato de possuir familiares em Fiesole, lugarejo próximo à cidade florentina. Também é relevante a questão de que Florença era a capital do Reino da Itália, assim sendo até 1870, data da unificação total do país com a anexação os Estados Pontifícios. Dessa maneira, a exemplo de grandes compositores da época como Carlos Gomes, Francisco Braga, Alexandre Levy e Leopoldo Miguez, Henrique Oswald deixou o Brasil para aperfeiçoar seus conhecimentos no continente europeu.

1.1.2 - Juventude e Maturidade (Itália, 1869 - 1903)

O primeiro professor de piano de Henrique Oswald na Itália foi Giovacchino Maglioni, segundo atestam os programas de recitais dos quais participou, sendo o primeiro deles datado de 1870. A apresentação de Oswald como aluno de Maglioni estava ligada ao *Istituto Moriani*, local em que o compositor provavelmente já estudava em 1872. Em 1873 seu nome figurava na classe de órgão deste mesmo professor, porém nesse momento, no *Reggio Istituto Musicale de Firenze*⁴, o estabelecimento de ensino musical mais importante da cidade. De acordo com Martins (1995) e Monteiro (2000), Maglioni foi também seu professor de composição. Concomitantemente a Maglioni, há registros de que Oswald tenha estudado composição com Reginaldo Grazzini, que era praticamente de sua idade e também com Henri Ketten, pianista virtuoso húngaro, que aparece em textos biográficos como professor de piano de Oswald. Porém, de acordo com Azevedo (1956, p. 22), sua participação foi mínima na formação musical do compositor.

Por volta de 1875 conheceu sua futura esposa, Laudomia Bombernard Gasperini, de ascendência italiana por parte de seu pai, o professor e diretor do Instituto Educativo de Florença, Ottavio Gasperini, e francesa por sua mãe, Maria Bombernard. Laudomia também se dedicava ao

⁴ De acordo com pesquisa de Monteiro (*op. cit.*, p. 58), a história do instituto confunde-se com a da escola de música da *Comuna* de Florença, que em 1811 foi agregada à *Accademia di Belle Arti* e, por decreto de 1849, tornou-se um Instituto de Ensino Musical, sob direção de Giovanni Pacini. Em 1860, dissociou-se da *Accademia di Belle Arti*, criando assim o *Reggio Istituto Musicale*, que reabriu suas portas, renovado, em 1862. Neste mesmo decreto de 1860 criou-se também a *Accademia del Reggio Istituto Musicale*, intrinsecamente ligada ao instituto, a qual deveria organizar concertos, estabelecer programas, julgar concursos públicos, fomentando assim a vida artística na escola e na cidade por meio de concertos e discussões intelectuais. Os membros da *Accademia* dividiam-se em três grupos distintos: acadêmicos residentes, correspondentes e honorários. Os residentes e correspondentes eram compositores, intérpretes ou estudiosos renomados, sendo que o que os diferenciava era a residência ao não na cidade. Os honorários poderiam ser musicistas ou não, sendo estes homenageados com este título por realizar atos em prol de artistas e da arte musical. A *Accademia* e o *Reggio Istituto* eram o centro da vida musical florentina.

estudo de música, mais especificamente ao canto lírico. De acordo com Martins (*op. cit.*, p. 48), sua formação musical possibilitou-lhe lecionar no Instituto do qual seu pai fora diretor, foi ressaltada em críticas em Florença, nas décadas de 80 e 90 e em apresentações realizadas no Brasil, entre 1896 e 1897, nas quais se destacavam suas facilidades lingüísticas na execução de peças em italiano, francês e alemão.

Nos primeiros anos na Itália a família de Oswald voltou a enfrentar dificuldades financeiras, pois depois da morte de seu pai, provavelmente no segundo semestre de 1878, a renda da família provinha apenas das aulas de piano lecionadas por Henrique Oswald e sua mãe. O reequilíbrio econômico da família veio em 1879, quando o compositor recebeu de D. Pedro II a concessão de bolsa de estudos para que continuasse seu aprimoramento musical na Itália. Biógrafos do compositor, dentre eles Almeida (1952, p. 22), Azevedo (1956, p. 123) e Martins (*op. cit.*, p. 49) afirmam que o encontro entre Oswald e o Imperador deu-se durante um recital organizado em homenagem à Sua Majestade, na qual Pedro II supostamente ouvira obras do compositor. Todavia, como sublinhado por Monteiro, esse encontro deu-se de forma improvisada, o que pode ser constatado em um bilhete que Oswald enviara à sua mãe, no qual se evidencia a natureza da situação: “O Imperador fora a Perugia, mas volta amanhã às 9. Eu estou no hotel e não irei embora até que lhe tenha falado (...). A noite espero poder retornar à Fiesole; não se preocupe comigo por que a Senhora Giulia me deu alguma coisa (...).”⁵ Este auxílio financeiro foi fundamental não só para reequilibrar as finanças da família, como também serviu para reforçar os laços entre o compositor e sua terra natal.

Em 1880, Oswald passa a ter aulas com Giuseppe Buonamici, professor que mais o enriqueceu como pianista. Este fato pode ser observado no repertório de recitais nos quais Oswald participou como aluno deste professor. Dentre as peças apresentadas não mais figuravam versões de óperas arranjadas para piano solo ou a quatro mãos, ou peças para formações esdrúxulas como exemplifica Monteiro⁶, mas sim obras de compositores como Saint-Saëns, Liszt e Chopin, incluindo peças solo, para dois pianos e música de câmara.

⁵ Do italiano: “*L’Imperator è andato a Perugia, ma torna domattina alle 9. Io sarò alla locanda e non andrò via finché non gli avrò parlato. (...) La serà spero potro ritornare a Fiesole, non stare in pena per me perchè la Sig. Giulia mi há dato qualche cosa*”. Este bilhete é parte integrante do arquivo particular de Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do compositor (*Apud* Monteiro, *op. cit.*, p. 58).

⁶ Em sua tese de doutoramento, Monteiro cita repertório apresentado em um recital, no qual consta presença de Oswald como intérprete. Nele figuram obras de seu então professor G. Maglione, dentre elas o *34º Scherzo* para 5 pianos seis mãos cada um e o *Concerto Sinfonico Orfeo* para fanfarra, 70 coristas, 20 pianos, 4 harmonios e 5 harpas (*op. cit.*, p. 47).

Em novembro de 1881, Henrique Oswald casou-se com Laudomia Gasperini e, de acordo com Martins, tal união retratou a fusão de interesses sociais e culturais semelhantes, considerando-se a condição burguesa e a profissão de ambos. Supõe-se que o compositor escreveu as canções de *Ofélia*, vislumbrando a voz de sua esposa, que era *mezzo-soprano*. Foi Laudomia Gasperini, mãe dos cinco filhos de Henrique Oswald, a companheira do compositor até o fim de seus dias.

Já considerado grande pianista, Oswald encontrou-se com Franz Liszt, em 1886. A amizade entre Liszt e Buonamici, facilitou este encontro, pois, em suas viagens à cidade florentina, Liszt sempre visitava o amigo. Oswald teve então a felicidade de ouvi-lo tocar e, de acordo com relatos extraídos do diário pessoal de sua mãe, ele também tocou algumas de suas obras para o compositor húngaro que o encorajou deveras (MARTINS, 1995, p. 54). Em 1888, Henrique Oswald tornou-se acadêmico honorário da *Accademia Del Reggio Istituto Musicale di Firenze*, fato este que evidencia seu crescente prestígio como compositor e intérprete. Em 1893, após participar de um concurso de composição organizado pela própria *Accademia Del Reggio Istituto Musicale di Firenze* e obter Menção Honrosa por seu *Concerto per Piano con Accompagnamento D'orquestra*, op. 10, foi nomeado acadêmico residente dessa Instituição. De acordo com Monteiro (*op. cit.*, p. 61), esta premiação contribuiu diretamente para que Oswald recebesse tal nomeação. Neste período a vida social do jovem casal Oswald era bastante movimentada, pois recebiam em sua casa artistas plásticos, poetas e músicos, italianos e brasileiros, os quais conversavam sobre artes, música e tocavam obras de câmara. Dentre as personalidades que figuravam nestas reuniões podemos citar o poeta e professor italiano Solone Monti, o escultor brasileiro Décio Vilares e o compositor italiano Pietro Mascagni.

Na década de 90, Henrique Oswald voltou ao Brasil para apresentar suas obras ao público brasileiro: a primeira viagem aconteceu em 1896, após 28 anos de ausência do país. Com sua esposa e o violoncelista Cesare Cinganelli, Henrique Oswald realizou três concertos em São Paulo e um no Rio de Janeiro, nos quais obtivera expressivo sucesso de crítica. A segunda turnê, em 1897, contou com dois concertos em São Paulo e dois no Rio de Janeiro, sendo que em uma das apresentações no Rio, executou o seu *Concerto per Piano e Orquestra*, op. 10, sob regência de Alberto Nepomuceno. Também nestas ocasiões a crítica mostrou-se elogiosa à sua obra. Na terceira viagem, em 1899, constam apenas apresentações em São Paulo, nas quais o compositor interpretou não apenas suas obras, mas também de grandes autores como Beethoven e Liszt. Foi durante esta turnê que Oswald teve a oportunidade de conhecer Camile Saint-Saëns e também de tocar com ele o *Scherzo* para dois

pianos deste compositor francês, em recital realizado aos cinco de julho, no salão Steinway. A quarta vinda, em 1900, resumiu-se em um único concerto em São Paulo.

Após a proclamação da República no Brasil, em 1889, Oswald perdeu a subvenção dada pelo então Imperador Pedro II, fato este que desestabilizou sua vida financeira.⁷ Todavia, as turnês realizadas no país nos últimos anos da década de 80, possibilitaram não só desmistificar a imagem de Oswald como um compositor emigrante, como também o aproximou de políticos influentes que por ele intercederam junto ao então Presidente da República Campos Sales. Assim, em 1900, Henrique Oswald foi nomeado Chanceler do Brasil no Consulado do Havre. O real objetivo do presidente brasileiro com esta nomeação era subvencionar o compositor para que pudesse compor e aproximar-se de grandes centros como Paris e Londres, todavia, ignorando este propósito, o Cônsul do Brasil no Havre, atribuiu ao compositor trabalhos inerentes a seu cargo. Sem tempo para criar e longe de sua família, Oswald abandonou o cargo e voltou à Itália.

De volta a Florença, Oswald participou, em 1902, de um concurso de composição promovido pelo Jornal Francês *Le Figaro* para o qual se inscreveram 647 compositores do mundo inteiro. Sob o arguto julgamento de Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré e Louis Dièmer, “*Il Neige!...*”, composição de Henrique Oswald para piano solo, foi vencedora. Como prêmio Oswald recebeu, além de 500 francos, a publicação da obra nas páginas do *Le Figaro* e a edição de mesma pela *Durant et Fils*.

1.1.3 - Plenitude (Brasil, 1903 - 1931)

A vitória no concurso do *Le Figaro* repercutiu tão positivamente no Brasil que em 1903 foi convidado para ocupar-se da direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, cargo que fora outrora de Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno. Entre continuar buscando reconhecimento como compositor na Europa e a estabilidade econômica que traria à sua família tal função, Oswald optou por aceitar o convite e assumir tal cargo no Brasil. O Instituto Nacional de Música foi criado em 1890, logo após a proclamação da república e originou-se da reorganização do

⁷ Embora não haja consenso entre os pesquisadores e biógrafos de Oswald sobre a data precisa em que cessou a subvenção da bolsa, é provável, como sublinha Monteiro, que esta tenha sido paga até o ano da proclamação da República (*op. cit.*, p. 60).

antigo Conservatório de Música, de 1841. Desde sua fundação o Instituto teve como diretor Leopoldo Miguez e, depois de sua morte em 1902, este cargo foi assumido por Alberto Nepomuceno que, ao contrário de Miguez, buscou de forma democrática proporcionar outro tipo de direção, delegando poderes também aos docentes, por meio da criação de uma congregação. Estas decisões não agradaram a muitos e em meio a uma grande crise, Nepomuceno demitiu-se do cargo, assumido então por Henrique Oswald.

O início do século XX foi para este compositor um período deveras conturbado: é unânime entre os musicólogos e biógrafos já citados afirmar que, dado o temperamento de Oswald, no qual destacavam-se particularidades como a modéstia, uma certa timidez e a polidez no tratamento interpessoal, o compositor mostrou-se despreparado para ocupar tal cargo no Instituto Nacional de Música. Assim, sob licença da direção, Henrique Oswald voltou à Europa, em 1906, para insistir em sua carreira como compositor; a forma escolhida para isto foi um concerto em Munique, aos 21 de março de 1906, no *Museum*. Este foi para Oswald um momento de muita incerteza profissional, pois a turnê em Munique não fora tão bem sucedida como esperava e a subsistência de sua família seria incerta na Europa. Em contrapartida, não acreditava que o Brasil era o lugar ideal para os estudos e o desenvolvimento intelectual de seus filhos. Em meio a tais dúvidas, Oswald volta ao Brasil no mesmo ano para desligar-se definitivamente do cargo que ocupava no Instituto Nacional.

Em 1907, Oswald dividia-se entre as aulas que lecionava no curso de piano suplementar do INM, a escola de música de Godofredo LeãoVelloso, seus alunos particulares e as viagens para a Europa, a fim de visitar sua esposa e filhos. Sua família também empreendera vindas ao Brasil, como em 1907, na qual o filho mais velho do compositor, Carlos Oswald, veio ao Rio para expor seus trabalhos como pintor. Em 1911, Oswald recebeu convite oficial para organizar os concertos do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim, dos quais participaram os ilustres pianistas Alfredo Oswald, seu filho, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, e nos quais foram apresentadas obras de Henrique Oswald, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Paulo Florence. Em outubro deste mesmo ano, Oswald recebeu a nomeação para a cátedra de piano do Instituto Nacional de Música, passando assim a residir definitivamente com sua família no Rio de Janeiro, onde permaneceria até sua morte.

A partir de 1912, Henrique Oswald passou a dedicar-se à composição e principalmente ao magistério pianístico. Dentre seus ilustres alunos podemos citar os compositores Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Frutuoso Vianna e os pianistas J. Otaviano, Maria Antônia de Castro, Rubens

de Figueiredo e Walter Burle Max. Sua vida social era bastante movimentada nesta época, sendo que seus recitais e reuniões particulares recebiam a presença de grandes artistas nacionais, como Alberto Nepomuceno, Barrozo Neto, Francisco Braga, Villa Lobos, Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes, bem como estrangeiros, a exemplo de Arthur , Mieczyslaw Horzowski, Pablo Casals, Carlo Zecchi, Alexandre Borowsky, Ignaz Friedman, Joseph Edouard Risler, Alexandre Brailowsky, Ottorino Respighi, Paul Claudel e Darius Milhaud. Este último, compositor francês apaixonado pela música popular urbana brasileira que viveu no Brasil entre 1917 e 1918, foi, de acordo com Martins (*op. cit.*, p. 101), forte incentivador de Oswald no sentido de fazê-lo interessar-se pelo estilo nacionalista. A atitude de Oswald frente ao movimento nacionalista foi, segundo Kerr (1989), condescendente, preferindo manter-se a parte da nova tendência, não por ignorar o nacionalismo, mas por decisão pessoal. Em relação às críticas que recebeu de musicólogos, artistas e intelectuais, no fim de sua vida, por não aderir a tal movimento, Oswald certa vez disse:

“Este senhor [referindo-se a um de seus críticos] diz que sou romano, que sou da escola de Roma. Valeria a pena se eu lhe recordasse toda minha história artística. Mas se ele não escuta quando se lhe fala, que dizer que é surdo e se é surdo o que está fazendo na crítica musical? Faço como Beethoven que escrevia a música sem se preocupar com aquela dos outros” (*Apud* Martins, *op. cit.* p. 82-83).

Sua última década de vida foi marcada pelo merecido reconhecimento como grande compositor e professor e também pelo declínio de sua saúde. A primeira condecoração importante foi oferecida pelo governo belga: a *Medaille du Roi Albert*, aos 22 de julho de 1920. Neste período tornam-se mais freqüentes as temporadas passadas em sua residência na cidade de Petrópolis, onde o clima mais ameno da montanha o agradava. Embora seus problemas de saúde tornavam-se cada vez mais evidentes, Oswald não interrompeu suas atividades: continuou a lecionar no INM, a compor e a freqüentar concertos.

Em 1926 aconteceu em Paris a primeira audição de seu *Andante com Variazioni* para piano e orquestra, com a orquestra dos *Concerts Colonne*, na qual solou a ex-aluna de Oswald, Maria Antônia de Castro, que havia obtido o 1º Prêmio do Conservatório de Paris. A apresentação trouxe muitos elogios da crítica parisiense ao músico brasileiro. Em 1928, a mesma ex-aluna recebeu em Paris, em nome do compositor, as *Palmes Academiques*. Em 1931 a Academia Brasileira de Música organizou programação para homenagear Oswald que inclui um banquete de aniversário, em 14 de abril, missa de ação de graças na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, em 1º de maio, e dois concertos-homenagem realizados no teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 26 e 30 de maio. Nos últimos dias de vida foi agraciado com o título de Cavaleiro da Legião de Honra, falecendo aos

nove de junho de 1931, depois de um ataque cardíaco. Foi enterrado no dia seguinte, com a fita vermelha de condecoração francesa.

1.2 – Trajetória Composicional

Se considerarmos a produção musical de Henrique Oswald constituída em sua maioria por obras de câmara, orquestral e para piano solo além de sua formação musical que se deu, quase em totalidade na Itália, há de se questionar por qual motivo o compositor dedicou-se majoritariamente à música instrumental, sendo a ópera o gênero dileto do público italiano. Esta questão pode ser respondida pelo fato de Oswald, ao chegar à Itália, ter se estabelecido em Florença, cidade localizada no Grão Ducado de Toscana. Esta região estava, naquela época, submetida ao poder austríaco, não só político como também cultural. Dessa forma, a vida musical florentina estava também alicerçada no modelo estrangeiro especialmente o vienense que, ao contrário do restante da Itália, buscava a supremacia da música instrumental à ópera. A força da música instrumental e de câmara composta por grandes mestres alemães como Beethoven, Brahms, Schumann e Mendelssohn, influenciou de forma determinante, não apenas os compositores italianos dessa região, assim como seus vizinhos franceses⁸.

Esta influência pode ser reconhecida nas ações de um grupo de intelectuais florentinos que, organizavam concertos nos quais se interpretavam obras de grandes mestres como Scarlatti, Bach, Mozart, Mendelssohn, Chopin e Liszt, dentre outros, editavam partituras, criaram periódicos especializados como a *Gazzeta Musicale di Firenze*, e fundaram as *Mattinate Beethoveniane* e a *Società del Quartetto*, que tinham por objetivo difundir a música instrumental e estimular a produção deste gênero por parte dos compositores italianos. Este grupo de intelectuais era formado por Abramo Basevi, Alessandro Biaggi, Giovanni Gualberto Guidi, Giovacchino Maglioni, Geremia e Jefte Sbolci, Giuseppe Buonamici, Luigi Casamorata, Ferdinando Giorgetti, Giovacchino Giovacchini, Alessandro Kraus, Duque di S. Clementi, entre outros. De acordo com Monteiro:

⁸ Na França, a prática da música instrumental re floresceu em meados do século XIX, inicialmente sob a influência da escola alemã. A partir da criação da *Société Nationale de Musique*, em 1871, por Romain Bussine e Saint-Saëns, cujos concertos estimularam a prática de música de câmara e sinfônica, os compositores passaram a buscar, de acordo com Monteiro, a aquisição de qualidades próprias a partir de mudanças sociais e filosóficas, baseadas na valorização de elementos nacionais. Dessa forma, dirigiram maiores atenções à música folclórica do país e à música antiga, que utilizava formações instrumentais restritas, evitando-se gêneros musicais como a ópera e a música programática. Como representantes da renovação francesa cita-se compositores como Camille Saint-Saëns, Cesar Frank e posteriormente, Gabriel Fauré e Claude Debussy (MONTEIRO, *op. cit.*, p. 71).

“(…) embora seja aceito por estudiosos que o ideal de valorização da música instrumental seja um direcionamento plenamente compartilhado, como a maior parte dos grupamentos humanos, este é necessariamente heterogêneo, e, por conseguinte complexo em sua essência. Uma classificação simplista de partidários da música instrumental em oposição à música melodramática de wagnerianos ou verdianos, de conservadores ou progressistas, seria na verdade extremamente pobre. Antes de tudo é evidente que este grupo procurava refletir e questionar sobre seu momento histórico, incorrendo, como era de se esperar, em erros e acertos” (MONTEIRO, *op. cit.*, p. 60).

A prática instrumental italiana no início do século XIX restringia-se a variações, fantasias e transcrições para piano de temas de ópera, sendo então este instrumento um mero difusor do drama musical. Com a fundação de diversas sociedades sinfônicas e também da *Società del Quarteto*⁹, em 1860, anuncia-se o renascimento da música instrumental italiana, especialmente na região de Florença, em reação ao fanatismo causado no público pela ópera. Entretanto, diferentemente da renovação francesa, este movimento na Itália não teve a mesma força de metamorfose, pois faltou afastar-se dos modelos composicionais germânicos para criar uma forma própria de expressão. O modelo alemão, como sublinha Monteiro (*op. cit.*, p. 72-73), só foi superado, mesmo que singelamente no início do século XX, com os trabalhos de Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella.

Considerando as características músico-estilísticas nas quais Henrique Oswald permeou seus estudos e mediante sua produção musical extensa que abrange obras para coro, sinfônicas e, principalmente, de câmara e para piano solo, observa-se em suas composições fortes traços da música germânica, principalmente em seus primeiros trabalhos, sendo que a presença da música francesa é bastante evidente em suas obras da maturidade. Quanto à influência italiana, de acordo com Monteiro (*op. cit.*, p. 90), não há tradição instrumental original suficientemente forte para impregnar de forma decisiva a obra do compositor. Parece haver um consenso entre os pesquisadores, que reconhecem essas influências em sua obra, chamando sempre a atenção para sua extrema organização formal e riqueza sonora. Nas palavras de Bruno Kiefer (1977, p. 130), Oswald foi “um músico deveras excepcional, de fina sensibilidade quanto aos problemas oferecidos pelos diversos aspectos da música - inclusive as formais - dono de um *métier* invejável”.

⁹ Instituição que, assim como a *Accademia del Istituto Musicale di Firenze*, tinha por objetivo estimular a prática da música instrumental na Itália promovendo eventos como concursos e apresentações musicais.

Outra questão a ser comentada é que, ao estabelecer-se definitivamente no Brasil, em 1911, Henrique Oswald deparou-se com o florescimento do movimento nacionalista que, em linhas gerais, buscava estabelecer uma identidade para a cultura do Brasil, por meio do estudo de suas origens e de seus elementos constitutivos, visando criar uma arte essencialmente nacional. A verve de tal manifestação permeou o trabalho da maior parte dos compositores que aqui estavam, dentre eles Alberto Nepomuceno, seguido de Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Henrique Oswald, que realizou estudos na Europa e regressou ao seu país no auge da maturidade, não aderiu a tal movimento. Embora criticado por muitos musicólogos¹⁰, preferiu manter seus trabalhos coerentes com sua prática.

As primeiras obras de Henrique Oswald datam de 1868, logo após sua chegada na Europa. A primeira delas, *Souvenir-Polka*, op. 1, é típica do gênero de salão, com estrutura harmônica e melódica bastante simples. Deste período, a única obra que difere disto é a ópera *La Croce d'Oro*, de 1874, trabalho de juventude que o próprio compositor não apreciava. Nesta fase inicial, observa-se a predominância de obras curtas para piano, ainda no gênero de salão, (obras simples, sem grandes pretensões quanto à profundidade, muito embora bem construídas), porém que vão se sofisticando ao longo do tempo, aproximando-se assim dos *Romances sem Palavras* de Mendelssohn. Este processo de refinamento de suas composições – por volta de 1880 – coincide com o período que Oswald passou a ter aulas com Giuseppe Buonamicci, professor este que, como já fora citado anteriormente, mais o enriqueceu como pianista e como músico.

Até 1910, é nítida sua dedicação a este tipo de composição breve para piano solo, na qual se torna um mestre. Nelas predominam, de acordo com pesquisas de Monteiro, a estrutura simples, o caráter lírico, nostálgico e intimista, sem contrastes violentos. Na época de *Il Neige!...* (1902) o compositor atinge o ápice do refinamento neste gênero, no que concerne à harmonia e expressividade (*op. cit.*, p. 66-67). É importante ressaltar que Buonamicci, antes de lecionar no *Istituto*, em Florença, havia estudado na Alemanha, tendo voltado à Itália permeado das idéias de Hans von Büllow e Liszt. Assim, na obra de Henrique Oswald deste período é evidente a influência do Romantismo alemão, em especial de Mendelssohn e de Schumann. Processo semelhante ocorre com outros compositores italianos de música instrumental da época como, por exemplo, Giuseppe Martucci.

¹⁰ Monteiro dedica a este assunto uma parte de sua tese de doutoramento. Nela o autor descreve a imagem de Henrique Oswald na opinião dos musicólogos da época. (*op. cit.*, p. 12-70)

A primeira obra sinfônica de Henrique Oswald é a *Suíte d'Orchestre*, de 1884, dedicada ao imperador D. Pedro II. Em 1892 compôs o *Concerto per Piano com Acompanhamento d'Orchestra*, op. 10; em 1897, a *Sinfonietta*, op. 27; em 1900, o Concerto para Violino e Orquestra, op. 29; em 1917 *L'Enseigne* para voz solista e orquestra e , em 1918, o *Andante com Variazioni*, para piano e orquestra. Dentre suas obras sinfônicas podemos citar a *Sinfonia* op. 43, de 1910, como uma das mais importantes. Oswald compôs também obras para coro e orquestra e transcreveu obras originais para piano solo, música de câmara e canto e piano para orquestra sinfônica e de cordas.

O campo do canto lírico não fora muito explorado pelo compositor, embora sua esposa fosse uma cantora com formação técnica reconhecida. Dentre as obras mais significativas podemos citar *Aos sinos!*, *Minha Estrella* e *Cantiga Bohemia*, datadas de 1916, o *Poemetto Lirico Ofelia* de 1901, composto de 5 partes, *A Anunciação*, de 1903, e *Mendigo!*, de 1921. No que concerne à ópera, Oswald compôs três: *La Croce d'Oro*, de 1874, *Il Néó*, de 1900, e *Le Fate*, de 1902-3 ; destas apenas *Il Neo* foi encenada.

Ao gênero camerístico, Oswald se dedicou intensamente entre 1888 e 1910. A primeira obra expressiva, com data de 1888, é o *Piccolo Quartetto* op. 5, para piano e cordas, quando já estava sob orientação de Bounamicci. Contabilizando 25 obras originalmente escritas para formação camerística, pode-se encontrar grande diversidade composicional nestes trabalhos, que abarcam desde obras curtas e despretensiosas, como o *Canto Elegíaco*, de 1902, para violoncelo e piano, até composições extensas, como o *Quarteto* op. 18, de 1895, evidenciando um estilo de construção bem mais complexo. Além disso, de acordo com Monteiro (op. cit., p. 111), entre o final do século XIX e início do século XX, percebe-se que as composições de Henrique Oswald transparecem convergência ao estilo da música francesa, o que se justifica não só pela hegemonia alcançada por esse repertório e pela eventual diplomacia em Havre, mas também pela influência da cultura francesa no Brasil, país natal de Oswald e no qual o compositor passou a residir provisoriamente a partir de 1903 e definitivamente em 1911. As turnês brasileira , realizadas entre 1897 e 1900, também o reaproximaram culturalmente do Brasil.

A partir de 1910, devido intensificação de sua prática como professor de piano, percebe-se um decréscimo quantitativo na produção composicional oswaldiana e a adoção de três novos

gêneros: as obras de cunho pedagógico, a música sacra e as peças organísticas. Seus trabalhos de caráter pedagógico tinham por objetivo atender às necessidades técnico-pianísticas dos alunos iniciantes os quais ensinava. Como exemplo destas cita-se *Valse Mignone*, de 1910 e *Valsa Lenta*, de 1912. Datam também desta época os *3 Études*, obra de fôlego e um de seus trabalhos mais significativos para piano solo. O primeiro deles (Ex. 1), remete muito claramente ao *Waldesrauschen*¹¹ (Ex. 2), de Liszt. Coincidentemente ao não, a orquestração deste estudo, feita por Oswald, ganhou o título de *Paysage d'automne*, que em português significa Paisagem de Outono: (Martins, *op. cit.*, p.193). Dessa maneira, observa-se que Oswald, assim como o compositor húngaro, utiliza um título que alude à uma paisagem natural:

Ex. 1 – *Estudo op.10 nº1*, para piano, sem indicação de andamento, 1910, Edições Bevilacqua, comp. 1-6.

Ex. 2 – LISZT, F. *Waldesrauschen*, Estudo de Concerto nº 2, para piano, *Vivace*, 1862-63, Edição Dover, comp. 1-6.

¹¹ Traduzido para o português: *Murmúrios da Floresta*

Em 1913, obras como *Ave Maria*, para voz solista, *Magnificat* e *O Salutaris Hostia*, ambas para coro, evidenciam a aproximação de Oswald com a música litúrgica. Porém foi em 1925, após a decisão de seu filho e nora de ingressarem na clausura religiosa, que o compositor compôs suas duas grandes obras de cunho religioso: a *Missa a 4 Voci, Organo e Orchestra* e a *Missa de Requiem* (ambas de 1925). Foi também neste período que escreveu abundantemente para órgão, *Prelúdios e Fugas* e a *Sonata* (1925), também movido pela opção religiosa de seu filho, já que este era organista do convento em que fora viver. São também desta última fase as duas únicas obras nas quais os musicólogos apontam elementos rítmicos da música folclórica brasileira: *Estudo nº 2 em dó menor* (Ex. 3), de 1910, e o *Trio Serrana* (Ex. 4), de 1925. A presença do ritmo característico brasileiro, mais evidente na *Serrana* atesta que o compositor, não ignorava as idéias nacionalistas e acreditava na importância da criação de um estilo musical tipicamente brasileiro.

Ex. 3 – *Estudo op.10 nº 2*, para piano, *Allegro Moderato*, 1910, Edições Bevilacqua, comp. 3-6.

Ex. 4 - *Trio Serrana*, para violino, violoncelo e piano, *Molto moderato*, 1925, Edições Ricordi, comp. 1-9.

Assim como sublinhado por Monteiro (*op. cit.*, p. 84-85), é possível observar que os gêneros musicais abordados por Henrique Oswald durante sua trajetória composicional estão intimamente conectados aos acontecimentos em sua vida pessoal; seus primeiros mestres na Itália o influenciaram a compor obras do gênero de salão; suas canções foram motivadas pelo fato de sua esposa ser cantora; seu maior mestre, Buonamici, traz à sua obra refinamento e o incentiva à composição de obras camerísticas; suas óperas estão ligadas ao desejo de galgar degraus em sua carreira como compositor; a preocupação pedagógica o leva a compor peças para pianistas iniciantes; e a música religiosa e organística estão ligadas à opção de vida de seu filho.

O fato de não se observar na obra de Henrique Oswald elementos inovadores ou os “modernismos” em voga na época, como por exemplo o nacionalismo ou mesmo o dodecafonismo, não diminui a importância de seus trabalhos ou o torna um compositor menor. Oswald preferiu manter-se fiel às tradições absorvidas no decorrer de seus estudos e, a partir destes conhecimentos, criou seu estilo particular de compor, o qual é permeado de expressividade, sensibilidade e intimismo, sendo ao mesmo tempo estruturalmente impecável.

Capítulo 2 – Sobre a Canção de Câmara

2.1 – Breve Histórico do *Lied*

2.1.1 - Origens

O termo *lied*¹² aparece pela primeira vez na História da Música para designar o *Lochamer Liederbuch*,¹³ obra do compositor Oswald von Wolkenstein composta no século XV que consistia em uma série de canções baseadas numa linha vocal pré-existente, denominada *tenor* (*cantus firmus*) sob a qual outras vozes eram cantadas, acompanhadas por instrumentos de cordas. A esta forma, tipicamente alemã, deu-se então o nome de *Tenor*¹⁴*Lied*. Ainda no período renascentista, Heinrich Isaac e outros compositores do início do século XVI utilizaram esta forma escrita, naquele momento a quatro vozes, sendo que o *tenor* localizava-se quase sempre na voz masculina mais aguda. Apesar destas composições anteriores, de acordo Sadie (1994, p. 536), foi Orlando di Lasso que, com seus *Lieder de Hans Leo Hassler* (séc. XVI), impulsionou tal forma de composição, mesclando o estilo alegre da melodia italiana e a musicalidade da língua alemã.

No século XVII surge uma nova modalidade de *lied* denominada *Generalbass* (baixo contínuo), sendo o compositor Adan Krieger seu representante mais expressivo. Em sua obra *Arien* (1667), Krieger utilizou-se do contínuo para acompanhar canções de amor, pastorais e lascivas. Paralelamente a este tipo de canção, é neste período que o *Madrigal* surge como gênero de composição caracterizado tanto pelo cuidado na escolha textual – uso de sonetos de Petrarca e poesias de Tasso - quanto pelo uso de técnicas contrapontísticas mais atentas à homogeneidade da polifonia. A italiana *frotolla*, o espanhol *villancico* e a *chanson* francesa eram também tipos de canções polifônicas deste período.

¹² Em português, canção.

¹³ Expressão para certas coletâneas alemãs de canções polifônicas, dos séculos XV e XVI, ou de pequenos poemas líricos que eram geralmente cantados (SADIE, 1994, p. 537).

¹⁴ *Id.*, *Ibd.*, p. 940. O termo *Tenor* deriva do verbo italiano *tenere*, que significa *manter*.

A canção ganha então um novo dimensionamento no período Barroco, século XVII, quando compositores da *Camerata Fiorentina*¹⁵ desenvolvem o *Stile Rappresentativo*¹⁶ que, de acordo com Lakeway e White (1989, p. 1-2), surgiu como antítese do estilo contrapontístico renascentista, criticado pelos compositores florentinos por se mostrar incapaz de expressar as “concepções da mente”. Dessa forma, as obras de estilo *rappresentativo* eram monodias acompanhadas por progressões harmônicas, guiadas pelo baixo. Para sua interpretação eram necessários três instrumentistas: um cantor solista, um cravo ou alaúde para acompanhar o canto, e outro instrumento de corda ou madeira, para reforçar o baixo. Tal método de performance ficou conhecido como *basso continuo* e os principais compositores deste estilo foram Caccini, Carissimi e Durante, dentre outros. Da canção em *stile rappresentativo* originaram-se a ópera, o oratório profano e religioso e a cantata. Assim, dadas as possibilidades de criação de novos efeitos musicais e a inclusão da cena teatral às histórias de caráter amoroso e heróico, estes gêneros musicais tiveram contundente aceitação do grande público, especialmente o italiano e francês, e as canções com acompanhamento caíram em desuso.

Considerando-se a preferência do público francês e italiano pela ópera, a produção de canções, embora não fosse exclusiva na Alemanha, foi mais cultivada neste país. Os primeiros *lieder* alemães datam de 1736 e consistiam em obras musicais singelas, compostas para letras já existentes. Depois de 1750, já no período Pré-Clássico, compositores como J. J. Quantz, J. H. Graun e C. Ph. E. Bach passaram a compor *lieder* de forma estrófica, na qual a mesma música é repetida basicamente em cada estrofe do poema; as melodias eram semelhantes às canções folclóricas e possibilitavam acompanhamentos subordinados à simplicidade da linha do canto. De acordo com Rushton (1988, p. 146), o elemento propulsor do desenvolvimento da canção daquele período em países como Alemanha, França e Itália foi a redescoberta da música de tradição folclórica que, devido à sua facilidade melódica de transmissão oral, a ingenuidade e a ausência de ornamentos, encantou os compositores.

Neste processo de desenvolvimento, em 1770, alguns compositores da Segunda Escola de Berlim, dentre eles Reichardt, Schultz e Zelter, buscaram formas de composição mais complexas, utilizando também poesias mais elaboradas de poetas como Goethe e Schiller. Mozart e Haydn,

¹⁵ Grupo de nobres músicos que se reuniam na residência de Giovanni di Baldi, em Florença, para discutir poesia, música e ciências. Dentre estes figuravam compositores como Caccini, Galilei e Strozzi. Seu desejo de recriar o drama grego antigo por meio da música levou-os às primeiras experiências em ópera (SADIE, *op. cit.*, p. 159).

¹⁶*Id.*, *Ibd.*, p. 904. Expressão para o estilo vocal solista das peças dramáticas do início do século XVII, totalmente musicadas.

compositores consagrados do classicismo, também compuseram canções, inovando a questão formal e o acompanhamento, deixando a forma estrófica e adotando a forma ternária (A-B-A'). Neste tipo de composição, o artista poderia adaptar a música às mudanças que se processam no caráter e no teor do texto poético, espelhando-as no acompanhamento pianístico. Dentre os compositores clássicos, foi Mozart o que mais colaborou para o desenvolvimento do *lied*, entretanto a melodia seguia a estrutura dos versos e o acompanhamento permanecia em segundo plano.

2.1.2 - O Lied Romântico Alemão

Os primeiros indícios do *lied* romântico alemão clarificam-se nas *baladas*, datadas do final do século XVIII. Tal gênero consistia em partituras para voz e piano, sobre poemas narrativos, imitando as *baladas*¹⁷ tradicionais inglesas. O compositor Johann Rudolf Zumsteeg foi o precursor de tal estilo, inspirando assim compositores como Schubert e Carl Loewe, que se utilizaram das riquezas textuais das *baladas* para compor obras musicalmente mais complexas do que seus antecessores. Tais riquezas exigiam que os compositores desenvolvessem melhor seus temas e texturas, de maneira que pudessem conferir às suas obras unidade e coerência, de acordo com os contrastes e estados de espírito dos personagens presentes no texto poético. Este fato também ajudou a enriquecer e estabelecer o *lied* “como forma digna das mais altas capacidades de qualquer compositor” (GROUT e PALISCA, 2001, p. 580).

O piano, que passa a ter suas potencialidades sonoras mais exploradas pelos compositores, emerge como elemento fundamental para este tipo de composição. Sua evolução arquitetônica, técnica e grande possibilidade de variações de dinâmica e timbrística, proporcionaram-lhe efeitos orquestrais e por isso assume papel de grande importância na composição do *lied* romântico, igualando-se e, por vezes, superando a dificuldade da linha vocal. É neste período que se incorporam à parte pianística prelúdios, interlúdios e pós-lúdios, por meio dos quais, de acordo com Rushton (*op. cit.*, p. 147), desenhavam-se imagens musicais decisivas para o efeito global da obra.

As primeiras obras expressivas do *lied* romântico foram compostas por L. V. Beethoven, a citar dentre elas *An die Hoffnung* op. 32 e *An die Ferne Geliebte* op. 98, ciclo este composto de seis peças. Entretanto, foi com F. Schubert que as relações entre poesia e música começaram a se

¹⁷ Canção folclórica estrófica, com forte elemento narrativo, em estrofes de quatro ou mais versos, normalmente sem repetição melódica dentro de uma estrofe (SADIE, *op. cit.*, p. 67).

estreitar. Suas canções revelavam habilidade para escrever melodias, bem como relacioná-las intimamente aos textos. Muitas delas possuem melodias simples e melancólicas, como *An Die Musik* D. 547, de 1817, e outras heróicas e românticas, como *Erlkönig* D. 328, de 1815, enriquecidas por tratamentos harmônicos bem elaborados. Outro elemento de destaque nos *Lieder* de Schubert é a parte pianística. Muitas vezes, a figuração da escrita para o piano é sugerida por uma imagem presente no texto e que contribui para o clima da canção. Como exemplos podemos citar *Gretchen am Spinnrade*, D. 118, de 1814, na qual a movimentação rítmica da mão direita faz referência ao *moto perpetuo* de uma roca de fiar e as variações de andamento, *accelerando e rallentando*, referem-se às alterações de sentimentos da personagem. Outro exemplo é *Die Forelle* D. 550, de 1817, na qual a figuração em quíalteras alude o ouvinte ao nado de uma truta. Este estilo de figuração sugerida pelo texto e evidenciada pela escrita musical esteve presente em todo século XIX, porém Schubert pode ser considerado um de seus maiores representantes. Outros mestres do *lied* como Schumann e Brahms também se utilizaram de tal figuração, porém em menor escala. De acordo com Rosen, Schumann foi o primeiro compositor a aprofundar-se no que o autor denomina a mais nova postura estética da época:

“Não são as palavras que são embelezadas e imitadas pela música – o verdadeiro ideal era o de que a música torna-se, agora, linguagem: música como pré-condição da fala que se torna individualizada em palavras (...). Também seria injusto interpretar tal colocação como pura reivindicação da primazia da música. O objetivo era a fusão das palavras e da música, mas para levar isso adiante a música deveria ter precedência, porém não dominar: teria de aparentar não ser necessária uma justificação da poesia. A fusão da música e da poesia deveria resultar uma coincidência de significados de duas formas de expressão” (ROSEN, 2000, p. 111-112).

Robert Schumann também se dedicou intensamente à composição de *lieder*, principalmente no ano em que se casou com Clara Wieck, 1840, após anos de espera. Neste ano compôs mais de 100 *lieder*, dentre os quais destacam-se os famosos ciclos *Dichterlieb* (Amor de Poeta) e *Frauenliebe und Leben* (Amor e Vida de uma Mulher). Costumava fazer uso de poesias românticas e trágicas, sendo que a felicidade ou desgraça do eu lírico estavam ligadas ao amor presente ou ausente. A predileção para a paixão e os sentimentos carnavais é também expressa no acompanhamento pianístico que, de acordo com Sadie (*op. cit.*, p. 844) partilha integralmente da expressão sentimental de suas canções, dedicando ao piano grande eloquência em seus prelúdios e pós-lúdios.

Em contrapartida aos impulsos passionais de Schumann encontra-se Johannes Brahms que utiliza em suas canções temas como o amor transcendente ao físico, como o faz em *Von Ewiger Liebe* (do Amor Eterno) op.43, a separação, as dores da alma, reflexões sobre a morte, como em *Immer Leiser wird Mein Schlummer*, op. 105 n° 2, de 1886-88, e até trechos bíblicos, como nas *Vier Ernste Gesänge* (Quatro Canções Sérias) op. 121, de 1896, ano de sua morte. De acordo com MacDonald (1993, p. 105), os *lieder* deste compositor têm como características principais a autodisciplina formal, a inspiração nos moldes folclóricos alemães, a supremacia do baixo e melodia sob as outras vozes e a acentuada profundidade psicológica. Ao compor, Brahms buscava construir o acompanhamento do piano de maneira que este não prejudicasse a exposição da melodia, evitando assim harmonias ou nuances sonoras inadequadas. Seu ideal era a canção popular e a exemplo desta preferência podemos citar a conhecida *Wiegenlied* op. 49 (Canção de Embalar), de 1866, e o ciclo *Liebeslieder Waltz* op. 52 (Canções de Amor em Forma de Valsa), de 1868-69, composto para quarteto vocal e piano a quatro mãos; nestas duas obras observa-se o uso de temas folclóricos.

Hugo Wolf também se dedicou à composição de *lieder* e, apesar de também se utilizar de temas folclóricos, preferiu musicar poemas de amor e de exaltação à natureza, obedecendo a um critério de escolha literária muito seletivo; assim sua arte era, como sublinha Massin, carregada de referências culturais e de signos literários. Musicalmente, Wolf conseguiu equilibrar a voz e o piano com maestria, mantendo a tradição alemã (MASSIN, 1997, p. 851). Como exemplo pode-se citar o *Jägerlied* (Canção do Caçador) e *Begegnung* (Encontro). Entre os quatro maiores representantes do *lied* romântico alemão, Schubert, Schumann, Brahms e Wolf, Goldet também ressalta uma diferença deveras preponderante no que concerne às composições para canto e acompanhamento: o tratamento dado ao texto dentro da obra musical. Segundo ele:

“Na alquimia do verbo e do som que o *lied* realiza, duas atitudes são possíveis: ou o texto, assimilado em suas grandes linhas, serve como pretexto para uma operação de pura criação musical e o compositor submete o poema à sua ‘ditadura’ - Schubert e Brahms -, ou o texto, cuidadosamente escolhido, é penetrado, mastigado, respirado mesmo, até os seus mínimos recantos e aspirado no mais profundo de sua substância. Neste caso é o músico que se põe a serviço do poema: essa é a atitude de Schumann e Wolf” (in MASSIN, *op. cit.*, p. 851).

Nas últimas décadas do século XIX, outros compositores alemães como Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schönberg e Alban Berg, influenciados pelo drama musical de Richard

Wagner, tão em voga na época, compuseram *lieder* para voz solista e orquestra, fundindo o lirismo da canção de câmara e as possibilidades sonoras da grande orquestra.

2.1.3 - A Canção Francesa

O florescimento da canção na França se deu principalmente na segunda metade do século XIX, como consequência do chamado renascimento musical desse país, o qual teve como marco a fundação da *Société Nationale de Musique*, em 1871. A derrota na guerra franco-prussiana trouxe aos franceses um sentimento de introspecção, o qual, de acordo com Gut e Pistone, criou um clima propício para o “desenvolvimento de uma música mais intimista e menos devota ao virtuosismo instrumental” (*Apud* MONTEIRO, 2000, p. 87). A *Société Nationale de Musique*, instituição fundada pelo poeta Romain Bussine e pelo compositor Camille Saint-Saëns, tinha por objetivo estimular e divulgar a prática e as obras dos músicos nacionais, bem como reavivar as características essenciais da música francesa. Dessa maneira, os artistas não se inspiraram apenas no folclore, mas também em compositores e formas do passado, valorizando principalmente a música instrumental. Também a *Schola Cantorum*, fundada em Paris em 1894, teve expressiva participação no ressurgimento da música francesa no final do século XIX, pois introduziu no ensino musical, antes estritamente técnico, as aulas de história da música. A democratização do ensino de música, facilitando o acesso de todos à música pura, também foi um fato deveras preponderante para o “renascimento”.

No que concerne à canção, a produção na França também é extremamente significativa, principalmente com Gabriel Fauré, Ernest Chausson e Claude Debussy. Na busca pela valorização da identidade francesa, o *lied*, essencialmente alemão, dá lugar a *melodie*, a qual, apesar da semelhança estrutural e instrumental com o primeiro, traz peculiaridades da música instrumental francesa da época. A este respeito Grout e Palisca comentam:

“[A música francesa] assenta na concepção da música como forma sonora e não como expressão, como na concepção romântica. A ordem e a contenção são fundamentais. A emoção e a descrição só adquirem direito à cidadania na medida em que tenham sido inteiramente transmutadas em música” (GROUT e PALISCA, 2001, p.681-682).

Considerando tais qualidades da música francesa, as *melodies* de Fauré são vivas e líricas, seus acompanhamentos não apresentam características virtuosísticas e, utilizado-se de tonalidades expandidas e empréstimos modais, construiu harmonias ricas e coloridas. Dentre suas canções destacam-se *Lidya* e *Au Cimetière*. Quanto às suas escolhas literárias, observa-se que o compositor usou poesias de poetas simbolistas como Verlaine e Lerberghe. Apesar de ter sofrido a influência de Richard Wagner e Cesar Franck, Chausson também dedicou-se a *melodie* e, dentre suas obras podemos destacar os acompanhamentos altamente descritivos de *Les Papillons* op. 2 nº 3 e *La Cigale* op. 13 nº 4. Debussy, um dos maiores compositores franceses, traz em suas canções a essência de sua obra, na qual evoca as impressões e reminiscências de sons e imagens por meio de nuances rítmicas, melódicas e tímbricas ricas e inconfundíveis. Como exemplo cita-se as *Trois Ballades de Villon* e *Noël des Enfants qui n'ont Plus de Maison* (Natal das crianças que não têm mais casa), de 1915. Esta última é considerada por Reverdy como uma peça especial do compositor francês, pois marca o despertar de seu sentimento patriótico frente aos horrores da Primeira Guerra Mundial (*Apud Massin, op. cit., p.915*).

2.1.4 - A Canção Italiana

A grande ópera predominou na Itália durante praticamente todo século XIX de maneira que, segundo Lakeway e White (*op. cit., p. 8*), nenhuma das canções de Schubert, Schumann, Brahms ou Wolf eram executadas naquele país. Assim, no que concerne à canção, apenas dois compositores italianos dedicaram-se nas composições deste gênero, em um modelo similar ao *lied* alemão: os irmãos Giovanni Battista e Luigi Battista Gordigiani. O segundo, mais popular que seu irmão, compôs cerca de 300 canções, *canziontti* e *romanzi* divididos em três volumes denominados *Canzoni Popolari Toscane*. Tais obras eram tipicamente italianas, muitas delas de cunho folclórico, e aproximavam-se dos *Italian Lieders*, de Hugo Wolf.

Assim como o *lied* alemão e a *mélodie* francesa, também na Itália a canção teve um estilo próprio de composição que, entretanto, não teve a mesma atenção do público nem a mesma dedicação dos compositores: a *romanze da câmara*. A princípio tais *romanzi* figuravam como canções simples, para serem interpretadas por cantores líricos iniciantes, e que tinham por único objetivo entreter musicalmente o público dos salões. Eram obras compostas no estilo operístico da

época, nas quais predominavam linhas vocais permeadas de ornamentos e cadências. O acompanhamento pianístico era simples e, tal qual a melodia, deveria servir para interpretar o significado do texto. Muitos dos grandes compositores da época como G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti e G. Verdi dedicaram-se à composição deste tipo de obra, assim como também o fizeram alguns professores de canto no final do século XIX, demonstrando sua preocupação no que concerne às canções de câmara. Outro estilo de canção que conviveu com a ópera foi a *canzone napolitane* que geralmente não possuía alta qualidade artística. Seus textos falavam do amor e as melodias eram leves e expressivas. Dentre os compositores que se dedicaram a este gênero destaca-se P. Tosti, o qual escreveu centenas de *canzoni napolitani* conhecidas até os dias atuais.

A exemplo da música instrumental, foi no final do século XIX que os italianos iniciaram a reforma que visava a renovação da música vocal de câmara. Com objetivos similares aos da reforma francesa, porém bem menos enfáticos, compositores como G. Sgambati, G. Bolzoni, L. Mancinelli, A. Scontrino, G. Martucci, M. Bosi, L. Snigaglia, L. Perosi e principalmente F. Busoni buscaram novas inspirações que resgatassem a verdadeira identidade da música italiana, distante da ópera. De acordo com Lakeway e White (*op. cit.*, p. 16), o texto tornou-se, assim como na França e na Alemanha, o fator essencial para escolha da forma, da linha melódica vocal e para a definição da estrutura harmônica. Dessa maneira, o cuidado com o impacto emocional de cada palavra, a estreita relação entre o texto, a voz e a estrutura musical, bem como a inspiração em obras literárias clássicas (textos de poetas gregos e até a Bíblia Sagrada) e nos poetas medievais, e o piano não mais como simples suporte harmônico para a linha vocal, tornaram-se características da canção italiana no início do século XX.

2.2 - A Canção Oswaldiana

Observando-se as datas de composição das canções pode-se agrupá-las em três grupos, divididos de acordo com a evolução técnica do compositor. Na primeira fase, que abrange obras compostas entre 1872 e 1879, figuram canções bastante curtas e simples, nas quais se evidencia ainda a influência de compositores alemães como Schumann e Mendelssohn. Em um segundo momento, entre 1897 a 1904, é perceptível o aprimoramento de sua técnica composicional, bem como sua inclinação à música francesa. No período que compreende a terceira fase, a partir de 1910, encontra-se peças mais extensas e densas, que evidenciam um Oswald mais maduro e

totalmente envolvido com a música dos mestres franceses Debussy, Fauré e Franck. Pode-se ainda mencionar um quarto grupo que abarca canções que não possuem interesse artístico, as quais foram compostas por ocasião de comemorações familiares ou para homenagear personalidades conhecidas de Oswald.

2.2.1 - Primeira Fase (1872 a 1879)

A primeira peça deste período, *Ave Maria*, é dedicada á sua mãe Maria Carlotta, que, de acordo com suas cartas e diário citados por Monteiro e Martins, era uma mulher deveras religiosa. Na melodia desta *Ave Maria* (Ex. 5) encontram-se muitas notas repetidas o que reforça a idéia de oração:

Ex. 5 – *Ave Maria*, para canto e piano, *Adagio*, 1872, Edições Bevilacqua comp. 4-9.

Em comparação, segue uma canção de Chausson (Ex. 6), na qual o compositor trabalha a mesma intenção religiosa e para isso utiliza o mesmo elemento que Oswald: as notas repetidas.

ORAISON

Pas trop lent

CHANT

Vous savez, Seigneur, ma mi - se - re! Voyez

PIANO

mp

mf

ce que je vous ap - por - te Des fleurs mau - vai - ses de la

Ex. 6 – *Oraison*, para canto e piano, *Pas trop lent*, 1895-96, Master Music Publications, comp. 1-8.

Depois, em 1876, Oswald retorna à mesma peça, agora indicando-a para *mezzo-soprano*. Este fato se deu possivelmente pelo encontro, em 1875, e envolvimento pessoal entre Oswald e Laudomia Gasperini, sua futura esposa. Observa-se também que a maioria das canções desta época foram compostas para vozes médias¹⁸ e graves e os textos são de autoria da família Gasperini, o que também indica que Oswald tinha em sua amada fonte de inspiração para as composições deste gênero. A maneira pela qual Henrique Oswald seleciona os textos a serem usados em suas canções é também bastante particular e perdura por toda sua trajetória como compositor: ao contrário de seus contemporâneos brasileiros e estrangeiros, Oswald não costuma escolher poemas de poetas renomados, mas sim os de pessoas com as quais mantinha relações pessoais. Como exemplo disso citamos os textos poéticos de sua esposa Laudomia e de seu sogro, Ottavio Gasperini, de seus amigos Solone Monti e Coelho Netto, bem como o de sua nora Maria Gertrudes.

¹⁸ O fato de sua esposa ter sido *mezzo soprano*, como já fora citado, influenciou a história composicional de Oswald no tocante à canção. A maioria das partituras pesquisadas - *Ave Maria*, o ciclo *Ofélia*, *Ave!*, *Anunciação*, *Minha Estrela*, *Habanera*, *Aos Sinos!*, *Cantiga Bohemia* e *Mendigo* - foram compostas para vozes médias ou graves (*mezzo soprano*, no caso de vozes femininas ou barítono, no caso de vozes masculinas), abarcando uma tessitura confortável para este tipo de voz (de sib2 a la4).

Quanto às características composicionais de suas primeiras canções, pode-se dizer que Oswald possivelmente as compôs nos moldes da *romanze di camera* italiana, dado o caráter simples da linha melódica e o acompanhamento com função de base para a linha do canto. Como exemplo citamos a *Romanza*, de 1879 (Ex. 7):

Ex. 7 – *Romanza*, para canto e piano, sem indicação de andamento, 1879, manuscrito autógrafo do compositor, comp. 1-9.

Obras da Primeira Fase

Obra	Aspectos Musicais	Autor do Texto e Idioma	Local, Data e Editora	Observações
<i>Ave Maria</i>	Andamento: <i>Adagio</i> Compasso: C Tonalidade: F $\sharp$ M Voz: média 3 páginas	Autor desconhecido Latim	Florença, 1872/1876 Editada por Bevilacqua	A edição fornece a data de 1872 enquanto o manuscrito localizado, uma cópia pertencente a Escola de Musica da UFRJ, é de 1876. Na partitura editada consta a dedicatória <i>Alla mia Carissima Madre</i> . Na formação instrumental o compositor indica piano ou harmonium.
<i>Romanza</i>	Andamento: ----- Compasso: C Tonalidade: D $\flat$ M Voz: aguda 4 páginas	Ottavio Gasperini Italiano	Fiesole, abril de 1879 Não editada	Este manuscrito autógrafo encontra-se na Biblioteca da ECA- USP
<i>Romanza</i>	Andamento: ----- Compasso: 6/8 Tonalidade: d $\flat$ m Voz: grave 2 páginas Obra incompleta	Laudomia Gasperini Italiano	Fiesole, setembro de 1879 Não editada	O manuscrito, incompleto, encontra-se na Biblioteca da ECA – USP.
<i>Stornello</i>	Andamento: ----- Compasso: 3/4 Tonalidade: m $\flat$ ^b m Voz: aguda 2 páginas	Laudomia Gasperini Italiano	Fiesole, 18 setembro de 1879 Não editada	Há uma versão dessa obra para duas vozes agudas com a mesma data. Na partitura para duas vozes também consta a indicação de andamento <i>Allegretto</i> . Os dois documentos que se conhece dessa obra e de sua versão para duas vozes são fotocópias de manuscrito autógrafo, localizadas na Biblioteca da ECA – USP.
<i>Berceuse</i>	Andamento: ----- Compasso: 12/8 Tonalidade: Si M Voz: média 4 páginas	Laudomia Gasperini Francês	Fiesole, 17 de dezembro de 1879 Não editada	Há dois manuscritos dessa obra, ambos pertencentes à Biblioteca da ECA-USP.

2.2.2 - Segunda Fase (1897 a 1904)

Em um segundo momento, agrupam-se as obras compostas entre 1897 e 1904, período marcado pela instabilidade na vida pessoal dos Oswald e por inúmeras viagens entre Europa e Brasil. O contato de Oswald com o solo brasileiro, viabilizado por suas turnês, bem como as aulas e o cargo por ele assumido no Instituto Nacional de Música, estreitaram as relações do compositor com sua terra natal, e este fato refletiu em suas composições para canto, pois datam desta época as primeiras canções escritas em português.

Assim como suas pequenas peças para piano solo, também as obras para canto atingiram grande refinamento musical no início do século XX, inclinando-se às influências da música francesa, principalmente de Fauré e Franck. Como exemplo de tal aprimoramento cita-se *Barcarolle*, op. 33 nº 4, o *Estudo-Scherzo* e a premiada *Il Neige!...*, ambas de 1902. A obra estudada neste trabalho, *Ofélia*, está inserida nesta fase e pode ser considerada a mais representativa da produção oswaldiana no gênero da canção, tanto no que concerne à construção formal, quanto à confluência entre o acompanhamento, a linha melódica e o texto poético. Os elementos formais e harmônicos utilizados por compositores franceses da época podem ser verificados nas cinco partes do poemeto lírico, como veremos mais tarde. A história de *Ofelia* e toda sua dramaticidade foi utilizada por vários compositores como tema poético de canções e dentre eles podemos citar Chausson, que possui uma canção denominada *Chanson D'Ophélie*, datada de 1896, com transcrição do texto de Shakespeare feita por Maurice Bouchor e Brahms, com seu ciclo *Ophelia Lieder*, o qual abarca cinco canções para contralto, de 1873.

Obras da Segunda Fase

<i>Obra</i>	<i>Aspectos Musicais</i>	<i>Autor do Texto e Idioma</i>	<i>Local, Data e Editora</i>	<i>Observações</i>
<i>Ave!</i>	Andamento: Andante Compasso: 6/4 Tonalidade: Ré ^b M Voz: aguda 2 páginas	Solone Monti Italiano	Florença, 1897 Editado, porem não consta o nome do editor	A obra é dedicada a Mademoiselle Sophia da Silva Prado. Além desta edição, há cinco manuscritos em italiano dessa peça: três para voz aguda e dois para voz media. Eles são escritos nas tonalidades de Re M, Re b M e Si M. Trata-se de cinco manuscritos autógrafos. Quatro deles encontram-se na USP e um na Biblioteca da Escola de Musica da UFRJ.
<i>Ave!</i>	Andamento: Andantino Compasso: 12/8 Tonalidade: Ré ^b M Voz: aguda 2 páginas	Solone Monti, versão em Português	Sem indicação de local ou data Editada por Ricordi Brasileira	Trata-se da mesma obra anterior em versão em português. A primeira audição ocorreu em 02/09/1903, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, por Ottavio Frosini. Há um manuscrito cópia na Biblioteca da ECA-USP em 6/4 onde se lê “ <i>Para o casamento da S^{ta} Sophia da Silva Prado</i> ”.
<i>Habanera</i>	Andamento: Andantino Compasso: 2/4 Tonalidade: mi m Voz: média 4 páginas	Autor desconhecido, Português	Florença, abril de 1898 Não editada	No último compasso desta partitura há o desenho de um coração penetrado por uma flecha, chorando. O manuscrito autógrafo encontra-se na Biblioteca da ECA – USP.
<i>Non ti Svegliar</i>	Andamento: Andante Compasso: 6/8 Tonalidade: Sol ^b M Voz: aguda 2 páginas	Eduardo Filippi Italiano	Havre/ Florença, 1900 Editada por Bevilacqua	Primeira audição: 02/09/1903, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, por Ottavio Frosini. Esta partitura é uma transcrição da <i>Berceuse</i> da ópera <i>Il Neo</i> , de Oswald. Tal obra foi publicada no Suplemento da revista <i>Renascença</i> nº 1, no Rio de Janeiro, em 1904.

<p><i>Ofélia – Poemeto Lírico</i></p> <p>1. *****</p> <p>2. <i>Ofélia</i></p> <p>3. <i>Il Genio della Foresta</i></p> <p>4. <i>L'Angelo del Cimitero</i></p> <p>5. <i>La Morta</i></p>	<p>1. ***** Andamento: <i>Andantino</i> Compasso: 2/4 Tonalidade: Lá^b M Voz: média 5 páginas</p> <p>2. <i>Ofélia</i> Andamento: <i>Andantino</i> Compasso: 3/4 Tonalidade: Ré M Voz: média 3 páginas</p> <p>3. <i>Il Genio della Foresta</i> Andamento: <i>Allegro Agitato</i> Compasso: 2/4 Tonalidade: mi^b m Voz: média 5 páginas</p> <p>4. <i>L'Angelo del Cimitero</i> Andamento: <i>Andante</i> Compasso: 3/4 Tonalidade: Sol^b M Voz: média 2 páginas</p> <p>5. <i>La Morta</i> Andamento: <i>Andante</i> Compasso: C Tonalidade: Mi M Voz: média 3 páginas</p>	<p>Solone Monti</p> <p>Italiano</p>	<p>Florença, julho de 1901</p> <p>Editado por G. Venturini, 1904</p>	<p>As primeiras audições de <i>L'Angelo del Cimitero</i> e <i>La Morta</i> ocorreram em 13/11/1903, em São Paulo, por Leontina Kneesse; ***** em 16/11/1903 pela mesma cantora; este ciclo foi realizado pela primeira vez integralmente em 29/10/1905, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, por Camila da Conceição ou Carlos de Carvalho.</p> <p>Há dois manuscritos da primeira peça. Ambos são autógrafos e estão na biblioteca da ECA-USP. Ela foi escrita primeiramente em Sol^b M, com o título <i>Guarda</i>.</p> <p>Os dois manuscritos da segunda peça, um autógrafo e uma cópia, estão na Biblioteca da ECA-USP, assim com uma transcrição para piano solo por G. Buonamici, o qual fora professor de Oswald.</p> <p><i>Il Genio della Foresta</i> foi escrita pelo compositor também em do[#] m. Há três manuscritos, um autógrafo e duas cópias, todos pertencentes à Biblioteca da ECA-USP.</p> <p>De acordo com a capa do manuscrito autógrafo, este ciclo foi originariamente pensado em seis peças. Não obstante, a quarta parte, <i>La Serena Del Mare</i>, não foi encontrada.</p> <p>Há quatro manuscritos de <i>L'Angelo del Cimitero</i>, sendo dois autógrafos e duas cópias. Todos encontram-se na ECA-USP.</p> <p>Os quatro manuscritos de <i>La Morta</i>, dois autógrafos e duas cópias, encontram-se na ECA-USP.</p> <p>Há versões orquestrais de Oswald para a 3^a e a 5^a peça da série.</p> <p>Nos manuscritos de ***** , <i>Il Genio della Foresta</i> e <i>La Morta</i> há a indicação <i>op. 31</i>.</p>
<p>A</p> <p><i>Anunciação</i></p>	<p>Andamento: <i>Andante molto tranquillo</i> Compasso: 6/8 Tonalidade: Mi^b m Voz: aguda 7 páginas</p>	<p>Coelho Netto</p> <p>Português</p>	<p>Rio de Janeiro, 1903</p> <p>Editada por Bevilacqua em 1904</p>	<p>Esta obra é a segunda parte de um episódio lírico chamado <i>Pastoral</i>, de Coelho Neto, que se inicia com um <i>Prelúdio</i> de Santana Gomes, seguido desta peça de Oswald, de <i>A Visitação</i>, de Francisco Braga e <i>Natal</i>, de Alberto Nepomuceno.</p> <p>Há dois manuscritos dessa peça, ambos com o nome <i>Canção</i>. Um deles, datado de 1903, em mi^b m, autógrafo, pertence à ECA-USP. O outro, com uma dedicatória a Coelho Neto, em re m, manuscrito cópia, pertence à Biblioteca da Escola de Música da UFRJ</p>

2.2.3 - Terceira Fase (1910 a 1921)

Foi somente após seis anos que Oswald voltou a dedicar-se às canções, utilizando-se exclusivamente de poesias em português. Sua única composição em outro idioma, no caso o

francês, foi a transcrição de sua obra para canto e orquestra *L'Enseigne*. Deste período, no qual Oswald dedicou-se intensamente ao magistério pianístico, datam obras instrumentais de grande envergadura como *Variações sobre um thema de Barrozo Netto*, de 1919, *Sinfonia* op. 43, de 1910 e o *Quartetto* op. 46, de 1921. Nas canções observa-se a influência marcante da música francesa, além do acompanhamento do piano claramente descritivo. Sobre isto, Neves (1981, p. 18), comenta : “Ainda que tenha vivido por longos anos na Itália, [Oswald] ligou-se mais ao pensamento francês. Daí vem, certamente, o seu gosto pelo equilíbrio formal, pela delicadeza de sonoridade, pela sugestão e pela evocação. (...) Oswald é a aplicação nacional do estilo de Fauré” (*Apud* Monteiro, *op. cit.*, p. 44). Como exemplo, citamos *Minha Estrela* (Ex. 8), de 1916, na qual o uso da região mais aguda do piano alude às estrelas e ao seu cintilar:

Ex. 8 – *Minha Estrela*, para canto e piano, *Molto Lento*, 1916, Edições Bevilacqua, comp. 1-6.

Na canção *Aos Sinos!* (Ex. 9), também de 1916, o compositor se utiliza de acordes de longa duração acompanhados de notas acentuadas para aludir ao planger dos sinos:

The image shows a page from a musical score. At the top, it is marked 'ANDANTE'. The first system is for the piano, with a treble and bass clef, and a key signature of two flats. The piano part begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'sempre tenuto' instruction. The second system is for the voice, with a treble clef and the same key signature. The vocal line begins with the lyrics 'Plan-gei, si - - nos! A ter-ra ao nosso a-mor, não'. The piano part continues with a series of chords and moving lines in both hands.

Ex. 9 – *Aos Sinos!*, para canto e piano, *Andante*, 1916, Edições Bevilacqua, comp. 1-6.

Obras da Terceira Fase

<i>Obra</i>	<i>Aspectos Musicais</i>	<i>Autor do Texto e Idioma</i>	<i>Local, Data e Editora</i>	<i>Observações</i>
<i>Minha Estrela</i>	Andamento: <i>Molto Lento</i> Compasso: 6/8 Tonalidade: Mi ^b M Voz: média ou grave 3 páginas	Esther Ferreira Vianna Português	Rio de Janeiro, 1916 Editada por Bevilacqua	A primeira audição aconteceu aos 10/08/1916, no Salão do Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro, por Carlos de Carvalho. A obra é dedicada a Frederico Nascimento Filho No acervo da USP consta uma versão manuscrita desta obra para canto e orquestra, sem data de transcrição.
<i>Aos Sinos!</i>	Andamento: <i>Andante</i> Compasso: 6/8 Tonalidade: Ré ^b M Voz: média 6 páginas	Olavo Bilac Português	Rio de Janeiro, 1916 Editada por Bevilacqua	Esta obra possui uma dedicatória a Carlos de Carvalho, cantor que a executou em sua primeira audição, em agosto de 1916, no Salão do Comércio, no Rio de Janeiro.
<i>Cantiga Bohemia</i>	Andamento: <i>Allegretto</i> Compasso: 6/8 Tonalidade: lá m Voz: grave 6 páginas	Olegário Mariano Português	Rio de Janeiro, 1916 Não editada	Esta obra também possui uma dedicatória a Carlos de Carvalho, cantor que a executou em sua primeira audição, na mesma apresentação em que fora interpretada a canção anterior. O manuscrito autógrafo encontra-se na Biblioteca da ECA-USP.

<i>Le Troubadour</i>	Andamento: ----- Compasso: 3/4 Tonalidade: Do M Voz: média 6 páginas	Jacques d'Avray Francês	Rio de Janeiro, 1917 Não editada	Esta obra é a transcrição da segunda parte de <i>L'Enseigne</i> , composta por Oswald originalmente para voz e orquestra. A composição original foi concebida em três partes, sendo I. <i>L'Avengle</i> – <i>Très Lent</i> , 4/4, Sol m; II. <i>Le Troubadour</i> – <i>Allegro Moderato</i> , 6/8, Dó M, da qual a transcrição fora feita; III. <i>L'Enamurée</i> – <i>Très Lent</i> , 3/4, Si ^b m. No catálogo de Monteiro, esta peça aparece em 3/4; no acervo da USP esta escrita em 6/8. O manuscrito autógrafo encontra-se na biblioteca da ECA-USP.
<i>Mendigo!</i>	Andamento: <i>Molto Adagio</i> Compasso: C Tonalidade: Ré ^b M Voz: média 3 páginas	Autor desconhecido Português	Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1921 Não editada	Há dois manuscritos desta obra na Biblioteca da ECA-USP, sendo um autógrafo, incompleto e o outro uma cópia completa.

2.2.4 - Obras sem Pretensões Artísticas

Ao observarmos tais obras percebemos que, por sua estrutura de composição, não se encontram grandes pretensões artísticas, sendo que algumas destas foram escritas para comemorar datas importantes para a família Oswald ou homenagear algum conhecido ilustre. Esta característica peculiar da obra de Henrique Oswald releva um traço marcante de sua personalidade: o fato de compor obras para seus entes queridos demonstra preocupação e apreço com sua família, o que se clarifica também em sua trajetória de vida. O próprio compositor transparece tal sentimento quando, em momentos de angústia, em dúvida se deveria permanecer na Europa ou retornar ao Brasil, escrevia em seu diário:

“Por que, no Rio, minha família seria muito sacrificada. Em Florença está o futuro de meus dois rapazes, sendo que no Rio as meninas não poderiam se desenvolver intelectualmente. (...) O único meio para sair deste labirinto é o de voltar para o Rio, ver como estão as coisas, retomar possivelmente as aulas particulares, assim prosseguir até outubro e, após, lá pelo mês de junho se tivermos meios, que venha Carlos (...) que se persuadirá de que no Rio ele não terá nada a fazer, principalmente em arte (...) Ele, então, será o primeiro a me dizer: ‘Vamos voltar?’” (MARTINS, 1995, p. 81-82).

Os Hinos para a primeira comunhão de sua neta e bisneta, a *Ave Maria*, o *Hino da Família Oswald Unida*, para piano, de 1907, e suas composições sacras, compostas após a decisão de seu filho Alfredo

de ingressar na ordem dos jesuítas a fim de dedicar-se à vida religiosa, também comprovam a constante preocupação de Henrique Oswald para com os seus. A este respeito Monteiro comenta:

“Pode-se mesmo dizer, de maneira mais abrangente, que não se percebe o traço da paixão na vida do compositor, mas sim uma atenção permanente e bastante carinhosa com os seus. Isto revela uma faceta de sua personalidade que se reflete em sua música. Raros são os momentos de grande paixão ou de *fortissimi* arrebatadores. Sua música transcorre freqüentemente em um registro suave, e em uma atmosfera de recolhimento. Laudomia se mostrará uma companheira devotada, tornando-se o suporte afetivo da vida de Oswald. Através da leitura de seus diários, pois, assim como Carlotta, Laudomia também era uma adepta destes, vislumbra-se uma personalidade que comporta uma certa tristeza e gravidade” (MONTEIRO, *op. cit.*, p. 60).

Obras como *Ad una Rondinella*, a qual o próprio compositor descreveu como *porcheria* (Ex. 10), ou as incompletas *Cris du Coeur* e *Les adieux Fraternels*, não são significativas para representar o gênero da canção na obra de Oswald:

Ex. 10 – *Ad una Rondinella*, para canto e piano, sem indicação de andamento, 1874, manuscrito autógrafo do compositor, comp. 1-8.

Obras sem Pretensões Artísticas

<i>Obra</i>	<i>Aspectos Musicais</i>	<i>Autor do Texto e Idioma</i>	<i>Local, Data e Editora</i>	<i>Observações</i>
<i>Ad una Rondinella</i>	Andamento: ----- Compasso: C Tonalidade: Mi ^b M Voz: grave 6 páginas	Autor desconhecido Italiano	Fiesole, abril de 1879 Não editada	Há uma dedicatória: <i>Al Illm^a Sig^{na} Maria Tosi</i> . Na primeira página está escrito a lápis, cruzando a partitura: <i>porcheria</i> ¹⁹ O manuscrito autógrafo encontra-se na biblioteca da ECA-USP.
<i>Cris du Coeur</i>	Andamento: <i>Largo Espressivo</i> Compasso: C Tonalidade: Si ^b M Voz: aguda 1 página	Autor desconhecido Francês	Sem data Não editada	Esta partitura se constitui de uma melodia com letra escrita a tinta e a parte do piano a lápis. De acordo com Monteiro, é possível que não seja de autoria de Oswald. No verso do manuscrito encontra-se a canção <i>Les Adieux Fraternels</i> . O manuscrito, não autógrafo, encontra-se na biblioteca da ECA-USP.
<i>Hino para a 1ª Comunhão</i>	Andamento: ----- Compasso: 2/4 Tonalidade: Mi ^b M 1 página	Maria Gertrudes Bicalho Oswald Português	Sem data Não editada	Há três manuscritos cópias dessa obra. Todos se encontram na biblioteca da ECA-USP.
<i>Hynno</i>	Andamento: ----- Compasso: 2/4 Tonalidade: Si ^b M Voz: média 3 páginas	Conde Affonso Celso Português	Sem data Não editada	Obra dedicada a S. E. Cardeal Arcoverde. Ha uma versão em Mi ^b M, para voz agudas. Os dois manuscritos, autógrafos, encontra-se na biblioteca da ECA-USP.
<i>Les Adieux Fraternels</i>	Andamento: <i>Moderato espressivo</i> Compasso: 2/4 Tonalidade: Fa M Voz: média 1 página Obra inacabada	Autor desconhecido Francês	Sem data Não editada	Esta partitura consiste em uma melodia com letra escrita à tinta, cuja parte do piano não foi composta. De acordo com Monteiro, é possível que não seja de autoria de Henrique Oswald. No verso encontra-se a canção <i>Cris du Coeur</i> . O manuscrito, não autografo, na Biblioteca da ECA-USP.
<i>Vêm às Nossas Mãos Floridas...</i>	Andamento: ----- Compasso: 2/4 Tonalidade: Fa M 2 páginas	Autor desconhecido Português	Sem data Não editada	Manuscrito autográfico escrito a tinta, sem título e autoria. Nos compassos 35 e 53 há a indicação: <i>côro</i> . O manuscrito autógrafo encontra-se na biblioteca da ECA-USP.
<i>Canto da Coroação</i>	Andamento: ----- Compasso: 2/4 Tonalidade: Do M Voz: média 2 páginas	Autor desconhecido Português	Rio de Janeiro, maio de 1919 Não editada	Esta peça possui uma dedicatória: ao <i>Ex^{mo} e Rev^{mo} Monsenhor Antonio Pinto D, Vigário de Campo Grande</i> . O manuscrito autógrafo encontra-se na biblioteca da ECA-USP.

¹⁹ Traduzido para o português: “Porcaria”.

Capítulo 3 – Sobre os Aspectos Poéticos

“(…) mas quão freqüentemente, na alma do músico, a música soa ao mesmo tempo como as palavras do poeta e, sobretudo, como a linguagem do poeta soa na linguagem geral da música? – De tempos em tempos a música tem a nítida consciência de ter pensado a melodia sem qualquer relação com as palavras, e ela aflora com a leitura do poema, como que despertada por um toque mágico” (HOFFMANN *apud* ROSEN, 2000, p. 111).

3.1 - Preâmbulo

Considerando-se que a poesia e a música, mesmo que por vezes inconscientemente, como sublinha Hoffmann (*op. cit.*), estão intimamente ligadas, faz-se necessário dedicar-se ao estudo do texto poético com mesmo afinco que se trabalha o discurso musical durante a preparação da *performance* de uma canção. Compreender o significado do texto implica em, de acordo com Stein e Spillman²⁰, obter subsídios técnicos do ponto de vista da dicção e da declamação, bem como imaginar de que forma o compositor possivelmente ouviu os elementos musicais do texto poético, considerando a sonoridade, a acentuação e o ritmo das palavras. A análise do texto poético é então fundamental na busca de uma interpretação musical coerente, na qual haja equilíbrio e confluência entre os aspectos musicais e textuais.

Assim, com base no princípio de que numa canção, tanto o discurso musical quanto o discurso poético possuem a mesma relevância, far-se-á uma análise textual na qual serão abordados os seguintes elementos:

- Breve resumo biográfico de Solone Monti, a inserção seus poemas nas correntes literárias da época em que foram escritos e a história de *Ofélia*, personagem de *Hamlet*, obra teatral dramática de Shakespeare;

- Aspectos poéticos, os quais abarcam: a análise interpretativa do significado de cada poesia; a significação e a análise da progressão poética, as quais definem os pensamentos e emoções

²⁰ Este tipo de análise textual, baseada no método de Stein e Spillmann, descrito em sua obra *Poetry into Song* (1996) foi utilizado na íntegra por José Eduardo Oliva Siqueira Campos, em sua dissertação de mestrado *Três Aspectos Interpretativos na Preparação da Performance da Canção “Alma Minha Gentil”* (2006).

da persona e, em uma determinada seqüência temporal, evocam vários modos de atividade ou movimento de natureza física, emocional e psicológica (STEIN&SPILLMANN, 1996, p. 26); a persona e modos de endereçamento que designam quem fala, a quem se fala e a maneira pela qual se reporta a este. Por estes elementos é possível reconhecer os ânimos e as ansiedades dos personagens e, no que concerne à música, como esses sentimentos incidem nas variações de agógica e de intensidade, bem como na mudança de textura na escrita musical.

- Aspectos formais os quais abarcam: a divisão poética, considerando-se o tamanho das estrofes e a forma a qual o poeta as organiza visualmente; o esquema de rimas e a forma que estas se relacionam com o poema; a métrica poética (escansão ou metrificação) para se definir o tamanho dos versos e o padrão de acentuação silábica na poesia. O uso de tais elementos está intrinsecamente ligado à maneira a qual o compositor arquitetou as frases e as seções de suas canções.

3.2 – O Poeta e sua Obra

Pouco se sabe sobre os poemas que compõe o poemeto lírico *Ofélia*. Seu autor, o italiano Solone Monti era professor de latim e artes gregas e, de acordo com referências biográficas de sua aluna Íris Origo, Monti foi seu “guru”. Para ela, Monti era muito mais que um professor: ele a ensinou não só a língua latina, mas também a estimulou a ler e a aprender com entusiasmo e disciplina (RUTA, 1999, p. 35). Costumava discursar com brilhante eloquência durante eventos religiosos, de acordo com registros nos Boletins Salesianos do ofício católico em Florença, datados de abril e junho de 1908. Nestes boletins, Solone Monti também figura como diretor do *Il Popolo*, periódico oficial da democracia cristã. Embora não tenha sido possível definir sua data ou local de nascimento, bem como sua trajetória precisa de vida, o provável encontro²¹ entre Solone Monti e compositor Henrique Oswald tenha acontecido na comunidade católica de Florença ou no Instituto Educativo desta cidade, do qual Monti possivelmente era professor e o sogro de Oswald, Ottavio Gasperini, diretor. Também, de acordo com relatos biográficos de Carlos Oswald, Solone Monti costumava freqüentar reuniões na casa da família Oswald, quando estes ainda residiam em Florença (OSWALD, 1957, p. 192-193). Durante as pesquisas realizadas para a elaboração deste trabalho foi

²¹ Não há registros oficiais deste encontro. Isto foi concluído considerando-se as datas dos boletins Salesianos e o fato de Henrique Oswald, tal como Solone Monti, conservarem a fé católica e residirem em Florença.

encontrada, além dos poemas de *Ofélia*, apenas uma obra literária de Solone Monti: *Il Canto XXX del Purgatorio*, de 1910, cujo exemplar se encontra disponível na *Unione Romana Biblioteche Scientifiche*, em Roma.

Quanto à obra estudada, *Ofélia* é composta por cinco poemas²² que aludem à personagem *Ofélia* de *Hamlet*, conhecida obra teatral dramática de William Shakespeare. Por meio da análise literária dos poemas, observou-se fortes características do Simbolismo, corrente literária predominante na Europa durante as duas últimas décadas no século XIX.

As idéias simbolistas tiveram como precursor o poeta francês Charles Baudelaire, em 1853, e foi inicialmente chamado de Decadentismo, pois resultava da impressão de que as religiões, os costumes, os valores humanos e a justiça estavam em decadência. Em 1886, Jean Morèas publicou no periódico *Le Figaro Littéraire* um manifesto de reação artística à decadência de tais valores, definindo-a como Simbolismo. Este movimento, que teve como representantes expressivos os poetas Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, tornou-se a reação estética ao Realismo, o Naturalismo e ao Positivismo, e contra o Parnasianismo na poesia. O Simbolismo herdou do Parnasianismo a paixão pelo efeito estético, porém os poetas simbolistas buscavam transcender seus mestres para reconquistar o sentimento da totalidade. Emergido em um mundo dominado pelo Mecanicismo e Naturalismo, arraigado no ideal realista da objetividade, o Simbolismo constituiu, como sublinha Coutinho (1997, p. 323), “uma reação contra a ordem mecânica e científica, em nome do indivíduo, seu valores intrínsecos e sua realidade subjetiva”.

O Simbolismo, cuja estética aproximava-se do Romantismo, foi de suma importância para a reforma nas artes, principalmente na poesia e na literatura. Elegendo-se o *Símbolo* como categoria fundamental da fala humana, este assume a função de vincular as artes ao *Todo* Universal, ao Absoluto, a Deus ou ao Nada (BOSI, 1974, p. 293). Além do símbolo, a poesia simbolista utilizava, com grande efeito, elementos musicais, tonais e rítmicos, sendo uma de suas características a fusão entre a música, a pintura e a literatura. Do ponto de vista formal, os poetas simbolistas utilizaram ritmos novos e largos e criaram o verso livre, “capaz de abraçar as ondulações do mar interior, no enalço do mito da ‘poesia pura’, um de seus mais caros ideais” (MOISÉS, 2004, p. 422). São outras características simbolistas:

²² Provavelmente seis, sendo que um deles, embora apareça citado na contracapa manuscrita da obra de Oswald, não foi encontrado.

- O mergulho no inconsciente, a intuição e a sugestão. Na busca das esferas inconscientes, os simbolistas iniciam a exploração do mundo interior;

- Espiritualismo, misticismo, ocultismo e a subjetividade intensa, pois na ânsia de superar a realidade, os simbolistas utilizavam-se da comunhão com Astros, o Espírito, o Alto, a Alma, o Infinito, a Essência, o Desconhecido;

- O uso da sinestesia, que consiste nas relações subjetivas que se estabelecem espontaneamente entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente. Como exemplo pode-se citar um perfume que invoque uma cor ou um som que invoque uma imagem.

- Presença de aliterações (repetições de letras ou sílabas numa mesma oração) e de assonâncias (repetição fônica das vogais);

- O uso da metáfora a fim de traduzir as facetas da subconsciência e as sensações inefáveis, irredutíveis à linguagem verbal;

- A fixação pela idade média e por vocabulário litúrgico de ambiência eclesiástica (antífona, missal, ladainha, hinos, breviário, incenso, cruz, dentre outros). De acordo com Bosi (1974, p.293) o uso de termos da liturgia católica está ligado ao fato de os simbolistas acreditarem que a humanidade perdera vivência e preceitos religiosos a partir das revoluções burguesas na França e na Inglaterra;

- Fixação pela notação cromática, especialmente pela cor branca e suas variáveis semânticas: cisne, lírio, linho, neve, alva, névoa, névea, pálida; ou por objetos translúcidos como astros, sol, luz;

- A concepção mística da vida e a ênfase na imaginação e na fantasia;

- Os personagens simbolistas são seres humanos em momentos incomuns; por isso o interesse recai no espírito íntimo das pessoas;

- Seleção de elementos que contribuam para a fantasia ou que apresentem a essência em vez da realidade.

Apesar das poesias de Monti apresentarem muitas das características supracitadas, percebemos, entretanto, que o poeta resguarda-se no que concerne à forma poética: enquanto o verso livre é o melhor representante da construção simbolista, aproximando-se cada vez mais a poesia da prosa, Solone Monti busca a perfeição formal das obras parnasianas, valorizando a estética da apresentação do poema, as rimas do tipo ABAB e ABBA, a metrficação rigorosa e o encadeamento sintático, que consiste em priorizar a métrica e o conjunto de rimas por meio do encerramento de um verso sem que a idéia da frase tenha sido concluída. Assim, se compararmos o poema *L'Angelo Del Cimitero* (Ex.1) , de Monti, com a obra *Profissão de Fé* (Ex. 2), do poeta parnasiano brasileiro Olavo Bilac, observaremos forte semelhança em suas apresentações estéticas:

Ex.1

L'Angelo Del Cimitero

*Io raccolsi la fanciulla tra il fulgore
d'un miraggio d'oro,
e deposi sulle vesti pure un fiore
puro come loro.*

*Via pel cielo sulle nuvole lontane
lunga fu la via:
salutavano il passaggio la campane
dell'Ave Maria.*

*Quando poi salì nel cielo ampio la luna
come bianca face
io nascosi la fanciulla nella cuna
e le dissi: pace!*

Ex.2

Profissão de Fé

Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:

Assim procedo: minha pena
Segue esta norma,
Pois te servir, Deusa serena,
Serena Forma!

Celebrarei o teu ofício
No altar: porém,
Se ainda é pequeno o sacrifício,
Morra eu também! (BILAC *apud* COUTINHO, 1997, p. 126)

Percebemos que tanto a divisão de estrofes, a apresentação visual, o esquema de rimas cruzadas (ABAB), a simetria dos versos (em Monti, intercalam-se 11 e 5 sílabas poéticas e em Bilac, 10 e 4) e o uso do encadeamento sintático são semelhantes, o que transparece a aproximação formal das poesias de Ofélia às parnasianas. Entretanto, os aspectos interpretativos remetem claramente ao simbolismo pelo uso excessivo de metáforas e pelo subjetivismo nelas encontrado.

3.2.1 - *Shakespeare e Hamlet*

Ao criar *Ofelia*, Monti inspirou-se na conhecida peça teatral *Hamlet*, de William Shakespeare, que nasceu em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, aos 26 de abril de 1564²³. Na juventude freqüentou aulas na *Stratford Grammar School*, nas quais estudou gramática, literatura latina, história antiga e artes clássicas. De acordo com Peter (1965, p. 37), não há registros de que tenha freqüentado a universidade. Em 1591, mudou-se para Londres e, em 1594, ingressou na companhia teatral *Lord Chamberlain*, da qual se tornou sócio. Nesta companhia permaneceu até o final de sua carreira, em 1613.

Historicamente, na segunda metade do século XVI, a Inglaterra viveu os *tempos do ouro*, sob comando da rainha Elizabeth I e este período foi política e economicamente bastante profícuo para o desenvolvimento das artes. As obras teatrais de Shakespeare, chamadas então de elizabetanas, alcançaram grande repercussão em toda Londres. Por não existir direitos autorais, Shakespeare não publicava suas obras; preferia que, ao invés de publicadas, suas obras fossem encenadas, fato este que lhe trouxe expressiva prosperidade econômica.

A obra de William Shakespeare abarca comédias como *O Mercador de Veneza* e *A Megera Domada*, dramas históricos como *Henrique II* e *Ricardo III*, e tragédias como *Romeo e Julieta*, *O Rei Lear* e *Hamlet*. Em seus trabalhos o autor harmoniza uma visão poética refinada com um forte caráter popular, utilizando-se de temas próprios do ser humano, independente da época. O amor, relacionamentos interpessoais, sentimentos, questões sociais e temas políticos, dentre outros, aliados à maestria como que trata a linguagem, tornaram sua obra universal e imortal.

²³ Data de Batismo. Em virtude do alto índice de mortalidade infantil da época, as crianças só eram batizadas três dias depois do nascimento.

Hamlet, o príncipe da Dinamarca, fora escrito por Shakespeare entre 1600 e 1602. Muitos escritores e pensadores como Goethe, Freud e Auerbach escreveram suas impressões sobre a história do então príncipe dinamarquês que, atormentado pelo espectro de seu pai, vê-se obrigado a vingar sua morte. Tais autores encontraram no enredo de *Hamlet* um campo deveras profícuo para discussões de cunho filosófico e psicológico, considerando-se as cargas dramática, conflitual e emotiva que permeiam os personagens desta trama. De acordo com Peter (*op. cit.*, p. 87), *Hamlet* é a peça mais longa do autor (4.042 versos, com 29.551 palavras, escrita 73% em verso e 27% em prosa) e provavelmente a mais trabalhosa, pois se supõe que o primeiro esboço fora escrito dez ou doze anos antes de sua conclusão. O tema abordado foi inspirado numa peça intitulada *The Spanish Tragedie* (A Tragédia Espanhola) de Thomas Kyd, dramaturgo inglês de menor importância. É de Hamlet a famosa indagação: “Ser ou não ser, eis a questão.”

3.2.2 - Enredo de Hamlet

A tragédia se passa no castelo de Elsinor, na Dinamarca, no qual o príncipe Hamlet recebe a visita do fantasma de seu pai, o rei Hamlet, que surge para pedir a seu filho que vingue sua morte, provocada por Cláudio, seu irmão. Este último envenenou-o para que pudesse roubar-lhe o trono e também a esposa Gertudres, mãe de Hamlet. Polônio, ministro da casa e pai de Laertes (estudante) e de Ofélia (prometida em casamento ao príncipe), participa do dia-a-dia do palácio, sendo confidente do então rei Cláudio e conhecedor de todas as suas tramas. No plano secundário da história, aparece Fortimbrás, príncipe da Noruega, que está a caminho da Dinamarca para reclamar o trono que era seu por direito. O Rei Hamlet (pai) o usurpara outrora do pai de Fortimbrás.

Durante toda obra, Hamlet martiriza-se entre a vingança e a condescendência, decidindo-se, ao final, por cumprir o desejo de seu pai. O desfecho trágico da história inicia-se quando Hamlet, enquanto conversa com sua mãe secretamente nos aposentos desta, percebe que alguém os espreita atrás das cortinas. Depois de ferí-lo mortalmente, o príncipe percebe que matou Polônio, que os observava a mando do Rei. Ao saber que seu pai foi morto por seu amado, Ofélia enlouquece, afogando-se em um riacho. Já Laertes, tomado de ódio por Hamlet e insuflado por Cláudio, desafia o príncipe a um duelo de espadas. Sabendo ser Hamlet um bom espadachim,

Laertes deixa-se convencer pelo rei a embeber a ponta da espada em um veneno mortal, garantindo assim que o príncipe não sairia vivo, independente do resultado final na batalha.

Ao final da peça, Laertes acaba ferido de morte por Hamlet e, agonizante, revela-lhe o plano sombrio de Cláudio. O príncipe, a esta altura, também trazia em seu sangue a porção maligna do veneno, pois Laertes o atingira de raspão. Mesmo ferido Hamlet se esforça para cumprir a promessa de fizera a seu pai, matando com um só golpe o rei Cláudio. A rainha Gertudres, desconhecendo que seu esposo preparara outra armadilha para seu filho, emborça num só gesto a taça envenenada que Cláudio deixara sobre uma bandeja. Neste momento, surge então o jovem Fortimbrás, que viera reclamar o trono da Dinamarca. Com a purificação do trono, a ordem volta a imperar no reino dinamarquês.

3.2.3 - Ofélia

Ao conhecer o enredo de *Hamlet*, torna-se possível entender a tragédia de Ofélia e o porquê de seu suposto suicídio. No decorrer da história, Shakespeare clarifica o que realmente aconteceu à personagem; a condição de sua morte fica subentendida, assim como também o faz Solone Monti, em seu poemeto lírico. Assim, após saber da morte de seu pai Polônio, Ofélia perde a sanidade e, passa a cantar canções as quais ninguém discerne o significado:

Ato IV, Cena V

Elsinor. Um aposento no castelo. (Entram a Rainha e Horácio.)

Rainha: Não quero falar com ela

Horácio: Mas ela é insistente; está fora de si –

Seu estado merece piedade.

Rainha: Que quereria ela?

Horácio: Fala muito do pai; tosse e bate no coração.

Se irrita por qualquer migalha; fala coisas sem nexos.

Ou com apenas metade do sentido. O que diz não diz nada,

Mas permite aos que escutam

Tirarem suspeitas dessa deformação; e aí conjeturam,

Rearrmando as palavras de acordo com o que pensam.

As palavras, junto com os olhares, meneios e gestos

Que ela faz, dão pra acreditar

Que realmente ali há um pensamento, bastante incerto;

Mas muito doloroso.

Seria bom que falassem com ela, pois pode espalhar

Suposições perigosas em cérebros malignos.

Rainha: Manda ela entrar. (*Sai Horácio*)

Pra minha alma doente – a natureza do pecado é assim –

Cada migalha é um desastre, é o fim;

Que se trai, com medo de ser traído.

(*Entra Horácio com Ofélia fora de si.*)

Ofélia: Onde está a radiosa Rainha da Dinamarca?

Rainha: O que foi, Ofélia?

Ofélia: (*Canta.*) Como distinguir de todos

O meu amante fiel?

Pelo bordão e a sandália;

Pela concha do chapéu.

Rainha: Ai, minha encantadora jovem, que significa essa canção?

Ofélia: O que diz? Presta atenção, por favor.

(*Canta.*) está morto, senhora, foi embora;

Está morto, foi embora,

Uma lápide por cima

E a grama verde por fora.

Oh! Oh!

Rainha: Mas, querida Ofélia...

Ofélia: Ouve, por favor.

(*Canta.*) Seu sudário, como a neve da montanha...

(*Entra o Rei.*)

Rainha: Ai de mim, veja isso, senhor.

Ofélia: (*Canta.*) o pranto do amor fiel

Fez as flores perfumadas

Descerem à tumba molhadas.

Rei: Como está você, minha bela jovem?

Ofélia: Bem! E Deus vos ajude. Dizem que a coruja era filha de um padreiro.

Senhor, nós sabemos o que somos, mas não sabemos o que seremos. Deus esteja em vossa mesa. (HAMLET trad. FERNÂNDES, 1997, p. 101-102)

É importante ressaltar que Shakespeare não clarifica como se deu o suposto suicídio de Ofélia. Para tornar conhecida a morte da personagem, o autor se utiliza da Rainha Gertrudes, entretanto esta, que afirma que Ofélia caiu acidentalmente em um riacho, não presenciou sua morte:

Ato IV, Cena VII

Rainha: uma desgraça marcha no calcanhar da outra,

Tão rápidas se seguem. Tua irmã se afogou, Laertes.

Laertes: Afogada! Oh, onde?

Rainha: Há um salgueiro que cresce inclinado ao riacho

Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
Ela foi até lá com estranhas grinaldas
De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
E compridas orquídeas encarnadas,
Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,
E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.
Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
Para aí pendurar as coroas de flores,
Um ramo invejoso se quebrou;
Ela e seus troféus floridos, ambos,
Despencaram juntos no arroio soluçante.
Suas roupas inflaram e, como sereia,
A mantiveram boiando um certo tempo;
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria pra que suas roupas
Pesadas pela água que a encharcara,
Arrastassem a infortunada de seu canto suave
À morte lamacenta. (HAMLET trad. FERNÂNDES, 1997, p. 115-116)

Outros personagens dos quais Shakespeare se utiliza para comentar a morte de Ofélia são os dois coveiros que estão preparando seu enterro. Em diálogo, os coveiros questionam o porquê de Ofélia ter um funeral cristão se a mesma suicidou-se. Esta é a primeira vez em toda obra que a idéia de suicídio se torna explícita. Apesar da afirmação dos personagens, também estes não presenciaram sua morte:

Ato V, Cena I

Elsinor. Um cemitério. (Entram dois coveiros carregando pás e outras ferramentas.)

Primeiro Coveiro: Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?

Segundo Coveiro: Eu te digo que sim; mas cava a cova dela bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.

Primeiro Coveiro: Como é que pode ser? Só se ela se afogou em legítima defesa.

Segundo Coveiro: Parece que foi.

Primeiro Coveiro: Bom, deve ter sido se defendendo; não pode ser doutro jeito. E aí está o nó: se eu me afogo voluntário, isso prova que há um ato; e um ato tem três galhos; que é a ação, a facção e a execução. *Argo*, foi uma afogação voluntária.

Segundo Coveiro: Claro, mas ouve aqui, cavalheiro coveiro... (HAMLET trad. FERNÂNDES, 1997, p. 117)

Desde o início da peça, Ofélia pode ser considerada uma personagem tão atormentada quanto Hamlet. Suas dúvidas quanto à sanidade de seu amado, sua ânsia em ajudá-lo a esquecer a vingança, bem como o ódio existente entre sua família e o príncipe da Dinamarca, causam dor, sofrimento e inquietação, que culminam no desespero final, cessado apenas com sua morte.

3.3 – Análise Textual

Passamos agora a analisar cada um dos poemas que compõem a obra Ofélia, de Solone Monti, com objetivo de entender e reconhecer de que maneira os elementos poéticos incidiram nos aspectos musicais utilizados por Oswald.

3.3.1 - *****

Versão Original do Poeta

*Guarda come dinanzi a te scintilla
la vita nella gloria trionfale,
perchè così dolente hai la pupilla?
Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?*

*Sei così bianca come non ti vidi
mai: vieni: sul mio petto dolcemente
posa la faccia; perchè non sorridi?
Guarda: laggiù ci attende la casetta
come un nido di rare incantagioni,
esulta al ritmo delle mie canzoni,
e sogna sotto i miei baci, o diletta.*

Tradução para português²⁴

Olhe como diante de ti brilha
a vida em glória triunfal,
por que tens a pupila assim ferida?
Por que a sombra passou sob tua face
loura, por que no ímpeto do mal
inclinaste a fronte à tempestade?

Estás branca como nunca
mas: vem: sobre meu peito docemente
pousar o rosto; por que não sorris?
Olhe: lá em embaixo nos espera um casebre
como um ninho de raros encantos,
exulta ao ritmo de minhas canções,
e sonhe sob meus beijos, ó diletta.

²⁴ As traduções dos poemas são nossas, auxiliadas pela professora de língua italiana, Denise Schiavon.

Persona e Modos de Endereçamento

Neste poema a persona é o próprio poeta que, utilizando o solilóquio²⁵ como modo de endereçamento, dirige-se a Ofélia. Considerando a maneira a qual esta personagem é descrita no decorrer da obra não é possível estabelecer o tipo de relação existente entre ela e o eu lírico, podendo ser paterna, fraterna, amorosa, etc. Certo é que havia grande afeto entre eles.

Forma, Métrica e Esquema de Rimas

<i>Linha</i>	<i>Poema</i>	<i>Esquema de Rima</i>	<i>Sílabas Poéticas</i>
1	GUAR/DA/ CO/ME/ DI/NAN/ZI A/ TE/ SCIN/TI/LLA	A	10
2	LA/ VI/TA/ NE/LLA/ GLO/RIA/ TRI/ON/FA/LE,	B	10
3	PER/CHÈ/ CO/SI/ DO/LEN/TE HAI/ LA PU/PI/LLA?	A	10
4	PER/CHÈ/ L'OM/BRA/ PA/SSÒ/ SU/ LLA/ TUA /TES/TA	C	10
5	BION/DA,/ PER/CHÈ/ NE/LL' EM/PI/TO/ DEL/ MA/LE	B	10
6	HAI/ CHI/ NA/TA/ LA/ FRON/TE A/LLA/ TEM/ PES/TA?	C	10
7	SEI/ CO/SÌ/ BIAN/CA/ CO/ME/ NON/ TI/ VI/DI	D	10
8	MAI/ VIE/NI/ SUL/ MIO/ PE/TTO/ DOL/CE/MEN/TE	E	10
9	PO/SA/ LA/ FA/CCIA;/ PER/CHÈ/ NON/ SO/RRI/DI?	D	10
10	GUAR/DA:/ LA/GGIÙ/ CI A/TTEN/DE/ LA/ CA/SE/TTA	F	10
11	CO/ME UN/ NI/DO/ DI/ RA/ RE IN/CAN/TA/GIO/NI,	G	10
12	E/SUL/TA AL/ RIT/MO/ DE/LLE/ MIE/ CAN/ZO/NI,	G	10
13	E/ SO/GNA/ SO/TTO I/ MIE/ BA/CI, O/ DI/LE/TTA.	F	10

Esta primeira poesia é formada estruturalmente por duas estrofes, sendo a primeira uma sextilha (composta por seis versos) e a segunda, uma septilha (composta por sete versos). Os versos são isométricos²⁶ e decassílabos²⁷, sendo que o esquema de rimas varia no decorrer do poema: nos primeiros versos Monti utiliza rimas encadeadas, que consistem na homofonia distribuída segundo

²⁵ Solilóquio consiste na situação em que o personagem está sozinho e profere em voz alta seus pensamentos; fala para si próprio, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal (MOISÉS, 2004, p. 431).

²⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 470. Isométricos são versos que contêm igual número de sílabas.

²⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 468. Versos que possuem dez sílabas poéticas.

o esquema ABA, CBC, DED, etc.; nos últimos três utiliza rimas intercaladas, que seguem a consonância fônica do esquema ABBA e, no caso deste, FGGF. A fim de conservar a métrica dos versos e a estética poética, o poeta utiliza um recurso típico da poesia parnasiana denominado *cavalgamento ou encadeamento sintático* que consiste em findar um verso sem que o assunto iniciado se conclua, terminando-o apenas no verso posterior. Dessa forma, os primeiros três versos:

*Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?*

Podem ser compreendidos da seguinte maneira:

Perchè l'ombra passo sulla tua testa bionda, perchè nell'empito del male hai chinata la fronte alla tempesta? (Por que a sombra passou sob tua face loura, por que, no ímpeto do mal inclinaste a fronte à tempestade?)

Significação e Progressão Poética

Neste poema a persona chama por Ofélia para que acorde e perceba o quanto a vida lhe sorri. Ela clama para que veja as glórias e as belezas que a esperam, porém Ofélia não responde. Está branca e bela, e embora sua beleza não permita que se perceba as evidências de sua morte, em sua face há dor e sombra, pois num momento de grande desespero, inclinou sua fronte à tempestade. A persona, embora tenha consciência de sua morte, não quer acreditar que sua amada se foi e por isso continua a chamá-la. Com euforia a convida para ver as paisagens e para ouvir a canção que ela canta. Todavia, com tristeza, percebe que ela não mais sorri.

A primeira estrofe é marcada pela constante dicotomia entre reconhecer ou não a morte de Ofélia como realidade. Ao mesmo tempo em que a chama para “ver” as belezas da vida, reconhece que seus olhos não têm mais vida. Tal dicotomia, o uso do termo *bianca* (branca, 7ª linha), o uso de figuras retóricas (metáforas) como *Perchè l'ombra passò sulla tua testa* (Por que a sombra passou sob tua face, 4ª linha), para identificar a chegada da morte e *perchè nell'empito del male* (por que no ímpeto do mal, 5ª linha), para identificar o suicídio, bem como a associação do sono com a morte que aparece na segunda estrofe (*e sogna sotto i miei baci, o diletta* - e sonhe sob meus beijos, ó diletta) transparecem a ligação intrínseca entre a realidade e a fantasia e conseqüentemente aludem às características da poesia simbolista.

O eufemismo com o qual o eu lírico trata a morte de Ofélia, faz com que a tragédia seja amenizada, tornando a realidade menos amarga. É interessante também destacar a semelhança entre a *Ofélia* de Monti e a de Shakespeare no que concerne à delicadeza com a qual os dois poetas tratam o suicídio da personagem. O caráter angelical e quase infantil com o qual *Ofélia* é descrita, suscita a imagem de uma alma pura e minimiza seu erro.

As palavras da persona não expressam com exatidão o aspecto físico e espacial da obra, entretanto, a expressão *laggiù* (lá embaixo, 10ª linha), clarifica que estão em um lugar alto, de onde se tem uma visão ampla de tudo que está abaixo, sendo possível que seja este o céu, em sentido conotativo. Os aspectos temporais estão determinados pela referência a atos ocorridos no passado e que, de alguma maneira, interferem no tempo presente. No caso, a sombra que passou sob a face de Ofélia (loucura) fez com que Ofélia inclinasse sua frente à tempestade (suicídio), ocasionando sua morte. Quanto aos aspectos emocionais, não há na poesia termos que expressem a dor e o sofrimento da persona, porém, a pungência de seus sentimentos clarifica-se por meio das metáforas utilizadas.

3.3.2 - *Ofelia*

Versão Original do Poeta

*Amore, amore, l'ultima
volta per me finisce la stagione.
Una segreta angoscia
piange nel verso della tua canzone.
Guarda: laggiù tra i cespiti
serban la brina i fiori tenerelli,
per me una sera gli angioli
tesseran le ghirlande sui capelli;
e tu vedrai la piccola
Ofelia addormentata sua la culla
dell'erbe nate all'alito
d'Aprille a salutar la tua fanciulla,
e nella calma gelida
del queto sonno t'udirò pregare.
Baciarmi allora, baciarmi,
forse il tuo bacio mi farà destare.*

Tradução para português

Amor, amor, é a última
vez que para mim se finda a estação.
Uma secreta angustia
chora no verso de tua canção.
Olhe: lá embaixo entre os arbustos
conservam a geada, as flores ternas,
para mim a noite os anjos
teceram as guirlandas sobre os cabelos;
e tu verás a pequena
Ofélia adormecida em seu berço
nascida no hálito
de Abril a saudar a tua criança,
e na calma gélida
do quieto sono te ouvirei suplicar
beija-me então, beija-me,
talvez o teu beijo me fará despertar.

Persona e Modos de Endereçamento

Neste segundo poema a persona é Ofélia. Ela se dirige ao seu amado em solilóquio e, de alguma forma, responde às súplicas que este fez no poema anterior. O modo de endereçamento é uma espécie de diálogo que se inicia no primeiro poema, com o poeta, e conclui-se no segundo, com a resposta de Ofélia.

Forma, Métrica Poética e Esquema de Rimas:

<i>Linha</i>	<i>Poema</i>	<i>Esquema de Rima</i>	<i>Sílabas Poéticas</i>
1	A/MO/RE, A/MO/RE,/ L'UL/TIMA	A	6
2	VOL/TA/ PER/ ME/ FI/NI/SCE/ LA S/TA/GIO/NE.	B	10
3	U/NA/ SE/GRE/TA AN/GO/SCIA	C	6
4	PIAN/GE/ NEL/ VER/SO/ DE/LLA/ TUA/ CAN/ ZO/NE.	B	10
5	GUAR/DA:/ LA/GGIÙ/ TRA I/ CES/PI/TI	D	6
6	SER/BAN/ LA/ BRI/NA I/ FIO/RI TE/NE/RE/LLI,	E	10
7	PER/ ME U/NA/ SE/RA/ GLI AN/GIOLI	F	6
8	TE/SSE/RAN/ LE/ GHIR/LAN/DE/ SUI/ CA/ PE/LLI;	E	10
9	E/ TU/ VE/DRAI/ LA/ PI/CCOLA	G	6
10	O/FE/LIA A/DOR/MEN/TA/DA/ SU/ LA/ CU/LLA	H	10
11	DE/LL'ER/BE/ NA/TE A/LL' A/LITO	I	6
12	D'A/PRI/LLE A/ SA/LU/TAR/ LA/ TUA/ FAN/CIU/LLA,	H	10
13	E/ NE/LLA/ CAL/MA/ GE/LI/DA	J	6
14	DEL/ QUE/TO/ SO/NNO/ T'U/DI/RÒ/ PRE/GA/RE	L	10
15	BA/CIA/MI A/LLO/RA,/ BA/CIA/MI,	M	6
16	FOR/SE IL/ TUO/ BA/CIO/ MI/ FA/RÀ/ DES/TA/RE.	L	10

Este poema é estruturalmente composto por 16 versos, sem divisões estróficas. São versos alternadamente hexassílabos²⁸ e decassílabos, obedecendo ao esquema de rimas misturadas²⁹.

²⁸ Versos que possuem seis sílabas poéticas (MOISÉS, *op. cit.*, p. 467).

²⁹ *Id.*, *Ibd.*, p. 392. Rimas que não obedecem a um esquema fixo.

Outro elemento preponderante desta poesia é o uso de verso soltos³⁰ nas linhas ímpares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 e 15). A conservação da forma e da apresentação visual da poesia (versos alternados de 6 e 10 sílabas poéticas) por meio da conclusão de idéias apenas nas pontuações é também aqui utilizada pelo autor (Ex.3, linhas 9 a 12). Ainda no que concerne à construção formal, observa-se que, embora o poeta não tenha dividido o poema em estrofes, ele o apresenta de uma maneira que suscita a sua divisão em quartetos. Destaca-se também o uso de assonâncias (Ex. 4, linhas 10 e 12):

Ex. 3:

<i>e tu vedrai la piccola</i>	<i>e tu verás a pequena</i>
<i>Ofelia addormentata sua la culla</i>	<i>Ofélia adormecida em seu berço</i>
<i>dell'erbe nate all'alito</i>	<i>nascida no hálito</i>
<i>d'Aprille a salutar la tua fanciulla,</i>	<i>de Abril a saudar a tua criança,</i>

Podem ser compreendidos da seguinte maneira:

e tu vedrai La piccola Ofelia addormentata sua la culla, dell'erbe nate all'alito d'Aprille a salutar la tua fanciulla (e tu verás a pequena Ofélia adormecida em seu berço, nascida no hálito de Abril a saudar a criança).

Ex. 4:

sua la culla
la tua fanciulla

Significação e Progressão Poética

Ao “ouvir” o clamor de seu amado, Ofélia responde com tristeza. Ao utilizar a expressão *una segreta angoscia piange nel verso della tua canzone* (uma secreta angústia chora no verso de sua canção - linhas 3 e 4), a personagem reconhece o sofrimento de seu amado ao mesmo tempo em que lamenta ter visto pela última vez o findar da primavera (*Amore, amore, l'ultima volta per me finisce la stagione* - amor, amor, é a última vez que para mim se finda a estação, linhas 1 e 2). Ofélia agora está em paz e dorme como uma criança em seu berço. A inocência dos anjos e das crianças aparece literalmente neste segundo poema (linha 7 - *per me una sera gli angioli* e linha 12

³⁰ *Id., Ibid.*, p. 470. Versos soltos são versos que, postos emparelhados a versos rimados, não possuem rima.

- *d'Aprille a salutar la tua fanciulla*), como símbolo representativo da imagem e da pureza de alma de Ofélia. A forma eufemista de tratar a morte e tudo que se relaciona a ela (linha 10 - *Ofelia addormentata sua la culla*, para representar um esquife; linhas 13 e 14 - *nella calma gelida del queto sonno t'udirò pregare*, para representar a morte), assim como a ilusão de que Ofélia está apenas dormindo, aparece também neste segundo poema (Ex. 5, linhas 13 a 16):

Ex. 5:

*e nella calma gelida
del queto sonno t'udirò pregare.
Baciarmi allora, baciarmi,
forse il tuo bacio mi farà destare.*

*e na calma gélida
do quieto sono te ouvirei suplicar
beija-me então, beija-me,
talvez o teu beijo me fará despertar.*

No que concerne ao aspecto temporal, este poema restringe-se ao presente, sem intervenções do passado e a projeção do tempo futuro aparece na ânsia de Ofélia para ser beijada e assim despertar. Ao utilizar a advérbio de lugar *laggiù* (lá embaixo), que também foi usado no poema anterior, o poeta clarifica a idéia de que os personagens estão em um lugar do qual se pode avistar paisagens ou, subjetivamente, outra realidade. Monti também utiliza as impressões sinestésicas para endossar o caráter lúgubre do texto poético (Ex. 6, linha 13). Neste último exemplo, a *calma gelida* sugere não só a sensação de frio, como o silêncio deixado pela morte.

Ex. 6:

*e nella **calma gélida**
del queto sonno t'udirò pregare.*

*e na calma gélida
do quieto sono te ouvirei rezar.*

3.3.3 - *Il Genio della Foresta* (O Gênio da Floresta)

Versão Original do Poeta

*Scrosciate, uragani, nell'ampia
distesa dei campi; rombate
o venti: è la notte del pianto.
Levate tra i rapidi vortici
un funebre cantico, ondate
del mare: è la notte del pianto*

Tradução para português

*Rumorejem-se, furacões na ampla
extensão dos campos; Soprem-se
ó ventos: é a noite de pranto.
Leva-te através dos rápidos vórtices
um fúnebre canto; Ondula-te
ó mar: é a noite de pranto.*

*Io vidi passar sotto i nuvoli
la livida sfinge fatale
nell'alba rosata del dì.
Uriate tra il cozzo dei turbini,
o raffiche, l'inno del male:
la piccola Ofelia morì.*

*Eu vi passar sob as nuvens
a lívida esfinge fatal
na aurora rosada do dia.
Uive-te, através da batida dos turbilhões,
ó rajada, o hino do mal:
a pequena Ofélia morreu.*

Persona e Formas de Endereçamento

Neste poema o eu-lírico é o ser mítico *Genio della Foresta* (Gênio da Floresta), o qual tem poder sobre os elementos da natureza. O caráter etéreo e eufemista dos poemas anteriores dão lugar à tempestuosidade, na qual se observa toda a dor e sofrimento trazidos pela morte. O uso de imperativos, dirigindo-se agora aos ventos, mares, ondas, tempestades e furacões, transparece um modo de endereçamento mais aflitivo, inquieto e atribulado.

Forma, Métrica Poética e Esquema de Rimas

<i>Linha</i>	<i>Poema</i>	<i>Esquema de Rima</i>	<i>Sílabas Poéticas</i>
1	SCRO/SCIA/TE, U/RA/GA/NI, NE/LL'AM/PIA	A	8
2	DIS/TE/SA/ DEI/ CAM/PI, ROM/BA/TE	B	8
3	O/ VEM/TE: È/ LA/ NO/TTE/ DEL/ PIAN/TO.	C	8
4	LE/VA/TE/ TRAI I/ RA/PI/DI/ VOR/TI/CI	D	8
5	UN/ FU/NE/BRE/ CAN/TI/CO, ON/DA/TE	B	8
6	DEL/ MA/RE: È/ LA/ NO/TTE/ DEL/PIAN/TO	C	8
7	IO/ VI/DI/ PA/SSAR/ SO/TTO I/ NU/VO/LI	E	8
8	LA/ LI/VI/DA/ SFIN/ GE/ FA/TA/LE	B	8
9	NE/LL'AL/BA/ RO/SA/TA/ DEL/ DÌ.	F	8
10	U/RIA/TE/ TRA IL/CO/ZZO/ DEI/ TUR/BINI,	G	8
11	O/ RA/FFI/CHE, L'INNO/ DEL/ MA/LE:	B	8
12	LA/ PI/CCO/LA O/FE/LIA/ MO/RÌ.	H	8

Este poema é composto por 12 versos, divididos em duas sextilhas. Estes são isométricos e octossílabos³¹, obedecendo ao esquema de rimas misturadas. O poeta também se utiliza do encadeamento sintático a fim de conservar a forma e a estética poética (Ex. 17, linhas 1 e 2), assim como também se observa a presença de assonâncias (Ex. 18, linha 4):

Ex. 7

*Scrosciate, uragani, nell'ampia
distesa dei campi;*

Podem ser compreendidos da seguinte maneira:

Scrosciate, uragani, nell'ampia distesa dei campi; (Rumorem-se, furacões na ampla extensão dos campos;).

Ex. 8 – Assonância:

i rapidi vortici

Significação e Progressão Poética

É neste terceiro poema que o eu-lírico trata com clareza a morte de Ofélia. Ele evoca a força dos elementos da natureza em grandes proporções (linha 1 e 2 - *Scrosciate, uragani*, - furacão ou tempestade muito forte - *nell'ampia distesa dei campi* – campos amplos) para que todos atentem para a noite de pranto, a noite da morte de Ofélia. Os termos *pianto* (pranto, choro), *fúnebre* (fúnebre), *fatal* (fatal) e *male* (mal), trazem em suas essências a antítese da ilusão efêmera com a qual o poeta tratou a morte nas composições anteriores, como se o reconhecimento da realidade trouxesse grande agitação à terra, a ponto de movimentar o céu e o mar. No que concerne aos aspectos temporais, as ações são presentes, identificadas pelo uso de imperativos (linha 1 - *scrosciate* – rumorejem; linha 2 - *rombate* – soprem; linha 10 - *uriate* – uive-te), são conseqüências de um acontecimento passado: a morte de Ofélia. (linha 12 - *la piccola Ofelia morì* – a pequena Ofélia morreu)

³¹ Versos que possuem oito sílabas poéticas (MOISÉS, *op. cit.* p. 467).

Outro contraste entre as poesias anteriores e esta são os aspectos espaciais. Desta vez o poeta abandona os elementos singelos, como as flores, os arbustos, a geada, o casebre, bem como os adjetivos que os qualificam (calma, quieto), passando então a utilizar a grandeza e a força dos ventos, mares e tempestades. Como características simbolistas encontradas neste poema destacam-se a utilização de seres fantásticos (gênio da floresta, como eu-lírico e a esfinge fatal), e a concepção mística dos elementos da natureza.

3.3.4 - *L'Angelo Del Cimitero* (O Anjo do Cemitério)

Versão Original do Poeta

*Io raccolsi la fanciulla tra il fulgore
d'un miraggio d'oro,
e deposi sulle vesti pure un fiore
pure come loro.*

*Via pel cielo sulle nuvole lontane
lunga fu la via:
salutavano il passaggio la campane
dell'Ave Maria.*

*Quando poi salì nel cielo ampio la luna
come bianca face
io nascosi la fanciulla nella cuna
e le dissi: pace!*

Tradução para português

Eu repouso a criança entre o fulgor
de uma miragem de ouro,
e deposito sobre a veste pura uma flor
pura como o louro.

Rumo ao céu, sob nuvem distante
longo foi o trajeto:
saudavam a passagem os sinos
da Ave Maria.

Quando surge no céu amplo a lua
como branca face
eu escondo a criança no berço
e lhe digo: paz!

Persona e Modos de Endereçamento

Embora utilize também o nome de um ser mítico como título deste poema, a persona volta a ser o poeta. A imagem do *Angelo Del Cimitero*, presente no título da poesia, remete a associações litúrgicas e também, figurativamente, ao símbolo de pureza e santificação. Em contraste com o anterior, o poeta retoma o caráter etéreo dos dois primeiros, construindo um solilóquio intimista, espiritual e religioso.

Forma, Métrica Poética e Esquemas de Rima

<i>Linha</i>	<i>Poema</i>	<i>Esquema de Rima</i>	<i>Sílabas Poéticas</i>
1	IO/ RA/CCOL/SI/ LA/ FAN/CIU/LLA/ TRA IL/ FUL/GO/RE	A	11
2	D'UN/ MI/RA/GGIO/ D'O/RO,	B	5
3	E/ DE/PO/SI/ SU/LLE/ VES/TI/ PU/RE UN/ FIO/RE	A	11
4	PU/RO/ CO/ME/ LO/RO.	B	5
5	VIA/ PEL/CIE/LO/ SU/LLE/ NU/VO/LE/ LON/TA/NE	C	11
6	LUN/GA/ FU/ LA/ VIA:	D	5
7	SA/LU/TA/VA/NO IL/ PA/SSA/GGIO/ LE/ CAMPA/NE	C	11
8	DE/LL' A/VE/ MA/RIA.	D	5
9	QUAN/DO/ POI/ SA/LÌ/ NEL /CIE/LO AM/PIO/ LA/LU/NA	E	11
10	CO/ME/ BIAN/CA/ FA/CE	F	5
11	IO/ NAS/CO/SI/ LA/ FAN/CIU/LLA/ NE/LLA/ CU/NA	E	11
12	E/ LE/ DI/SSI/ PA/CE!	F	5

Este poema é composto por 12 versos, divididos em três quartetos. Os versos são alternadamente hendassílabos³² e pentassílabos³³, obedecendo ao esquema de rimas alternadas ou cruzadas, cuja correspondência fonética obedece ao esquema ABAB. Neste trecho do poemeto lírico, Monti também se utiliza do encadeamento sintático (Ex. 9, linhas 1 e 2), das aliterações (Ex. 10, linha 2) e das assonâncias (Ex. 11, linha 11):

Ex. 9

*Io raccolsi la fanciulla tra il fulgore
d'un miraggio d'oro,*

Podem ser compreendidos da seguinte maneira:

³² Versos que possuem onze sílabas poéticas (MOISÉS, *op. cit.* p. 468).

³³ *Id.*, *Ibd.*, p. 467. Versos que possuem cinco sílabas poéticas.

Io raccolsi La fanciulla tra Il fulgore d'un miraggio d'oro (Eu repouso a criança entre o fulgor de uma miragem de ouro).

Ex. 10

Verso 2 - *d'un miraggio d'oro*,

Ex. 11

Verso 11 - *io nascosi la fanciulla nella cuna*

Significação e Progressão Poética

Dentre os cinco poemas que compõe *Ofelia, L'Angelo Del Cimiterio* é o que mais utiliza a subjetividade das metáforas para representar a essência da realidade. Passado o dia da morte de Ofélia, a persona descreve o funeral da personagem com detalhes tipicamente simbolistas: o esquife é descrito como uma miragem de ouro, as vestes de Ofélia morta são alvas e as flores que são colocadas sob sua mortalha são puras como o louro³⁴. No caminho a ser percorrido até o túmulo (lugar de descanso da personagem, denominado metaforicamente *berço* - linha 11), há uma igreja da qual se ouve badalar os sinos na hora da Ave Maria³⁵ (Ex. 12, linhas 7 e 8). A referência temporal aqui se evidencia no verso *quando poi salì nel cielo ampio la luna* (quando surge no céu amplo a lua, aludindo ao final da tarde). Quando anoitece, Ofélia é enterrada (Ex. 13, linhas 9 a 12):

Ex. 12:

*salutavano il passaggio la campane
dell'Ave Maria.*

*saudavam a passagem os sinos
da Ave Maria.*

Ex. 13:

*Quando poi salì nel cielo ampio la luna
come bianca face
io nascosi la fanciulla nella cuna
e le dissi: pace!*

*Quando surge no céu amplo a lua
como branca face
eu escondo a criança no berço
e lhe digo: paz!*

³⁴ Louro era o tipo de planta usada como coroa pelos grandes homens da Roma Antiga. Era sinônimo de honra, nobreza e valor (MALLALLIEU, 1999, p. 496).

³⁵ De acordo com o costume católico a reza da *Ave Maria* acontece às 6 da tarde.

Dessa maneira, este poema utiliza um cemitério como espaço de ação e o tempo pode ser definido entre o entardecer e o anoitecer, já que a *lua* surge na ação já no primeiro verso da última estrofe (*Quando poi salì nel cielo ampio la luna come bianca face* - Quando surge no céu amplo a lua como branca face, linha 9). Além das metáforas como forma de “fantasiar” a verdade, o simbolismo aqui se faz presente também por meio do uso do vocabulário litúrgico (Ave Maria, linha 8) e de termos que evocam a cor branca (branca face, linha 10), suas variáveis semânticas (pura, linhas 3 e 4; nuvem, linha 5; lua, linha 9) e objetos translúcidos (lua, linha 9 e miragem de ouro, linha 2).

3.3.5 - *La Morta* (A Morta)

Versão Original do Poeta

*Vieni, e tanto che io t'aspeto,
Io quì sola, sola, sola,
serro incroce le mie braccia;
vieni, a dirmi una parola,
vieni, a stringermi la faccia
tra le tue mani o diletta.*
*Serbo ancora sul mio viso
bianco, bianco, come un fiore
Il baleno d'un sorriso,
e l'incanto dell'amore.*
*Appoggiata sul tuo petto
sogneremo i sogni belli
i ricordi più lontani;
tu mi bacerai i capelli,
io le tue pallide mani,
Vieni, e tanto che io t'aspeto.*

Tradução para português

Vem, é tanto que te espero,
Eu que sozinha, sozinha, sozinha,
carrego a cruz em meu braço;
vem, a dizer-me uma palavra,
vem, estreitar-me a face
entre tuas mãos, ó diletta.
Conservo ainda em meu rosto
branco, branco, como uma flor
O instante d'um sorriso
e o encanto do amor.
Encostada em seu peito
sonharemos os sonhos belos
as recordações mais longínquas;
tu me beijará os cabelos,
e eu as tuas mãos pálidas,
Vem, é tanto que te espero.

Persona e Modos de Endereçamento

Neste poema percebe-se um diálogo entre Ofélia e seu amado. Após seu funeral, a alma da personagem sozinha no Paraíso, espera por seu amado, que também anseia por reencontrá-la. Isto se clarifica já nos primeiros versos, quando percebemos a mudança de persona. No exemplo 24 observamos a pontuação depois da palavra *braccia* (braço) e a referência do amado à Ofélia, identificada pela palavra *diletta* (dileta):

Ex. 14:

*Vieni, e tanto che io t'aspetto,
Io quì sola, sola, sola,
serro incroce le mie braccia;
vieni, a dirmi una parola,
vieni, a stringermi la faccia
tra le tue mani o **diletta**.*

Vem, é tanto que te espero,
Eu que sozinha, sozinha, sozinha,
carrego a cruz em meu braço;
vem, a dizer-me uma palavra,
vem, estreitar-me a face
entre tuas mãos, ó **dileta**.

O modo de endereçamento é intimista tal qual o anterior, diferenciando-se daquele pelo uso das metáforas, agora mais restrito.

Forma, Métrica Poética e Esquemas de Rima

Linha	Poema	Esquema de Rima	Sílabas Poéticas
1	VIE/NI, E/ TAN/TO/ CHE IO/ T'AS/PE/TTO,	A	7
2	IO/ QUI/ SO/LA./ SO/LA./ SO/LA,	B	7
3	SE/RRO IN/CRO/CE/LE/ MIE/ BRA/CCIA;	C	7
4	VIE/NI A/ DIR/MI U/NA/ PA/RO/LA,	B	7
5	VIE/NI AS/ TRIN/GER/MI/ LA/ FA/CCIA	C	7
6	TRA/ LE/ TUE/ MA/NI O/ DILETTA.	D	7
7	SER/BO AN/CO/RA/ SUL/MIO/ VI/SO	E	7
8	BIAN/CO./ BIAN/CO./ CO/ME UM/ FIO/RE	F	7
9	IL/ BA/LE/NO/ D'UN/ SO/RRISO,	E	7
10	E/ L'IN/CAN/TO/ DE/LL'A/MO/RE.	F	7
11	A/PPO/GGIA/TA/ SUL/ TUO/ PE/TTO	G	7
12	SO/GNE/RE/MO I/SO/GNI/ BE/LLI	H	7
13	I/ RI/COR/DI/ PIÙ/ LON/TA/NI;	I	7
14	TU/ MI/ BA/CE/RAI I/ CA/PE/LLI	H	7
15	IO/ LE/ TUE/ PA/LLI/DE/ MA/NI	I	7
16	VIE/NI, E/ TAN/TO/CH'IO/ T'AS/PE/TTO.	A	7

Este poema é composto por 16 versos sem divisões estróficas, sendo eles isométricos e heptassílabos, obedecendo ao esquema de rimas alternadas ou cruzadas. Apesar de Monti não ter dividido *La Morta* em estrofes, há uma divisão implícita de versos, a qual se percebe não apenas pelas mudanças de recuo e pelo uso de versos soltos no início e no final da primeira e terceira

pseudo-estrofes (linhas 1, 6, 11 e 16), como também pela conclusão das idéias poéticas. Como exemplos de aliteraões (Ex. 15) e assonâncias (Ex.16) destacam-se:

Ex. 15:

Linha 2 - *Io quì sola, sola, sola,*

Linha 8 - *bianco, bianco, come un fiore*

Ex. 16:

sogneremo i sogni belli

i ricordi più lontani;

tu mi bacerai i capelli,

io le tue pallide mani,

Significação e Progressão Poética

Neste último poema, Ofélia, mesmo com a alma purificada, sente o pesar por seu ato extremado, (*Io quì sola, sola, sola, serro in crocele mie braccia* - Eu que sozinha, sozinha, sozinha, carrego a cruz em meus braços, linhas 2 e 3) e lamenta pela falta de seu amado. Em sua face pálida guarda as lembranças do amor vivido no passado (*Serbo ancora sul mio viso bianco, bianco, come um fiore Il baleno d'um sorriso e l'incanto dell'amores* - Conservo ainda em meu rosto branco, branco, como uma flor, o instante d'um sorriso e o encanto do amor – linhas 7 a 9) e espera ansiosa pelo dia em que reencontrará seu amado; tal ansiedade se clarifica na quantidade em que a expressão *vieni* aparece com função vocativa (linhas 1, 4, 5 e 16) e no uso do advérbio de intensidade *tanto* (linha 1 e 16).

A idéia de separação entre os personagens aparece clara no momento em que Ofélia se diz sozinha, em contraste ao contato que mantinham nos dois primeiros poemas. Agora a personagem transparece conformismo com a separação e ansiedade pelo dia em que reencontrará seu amado (*Vienii, è tanto che io t'aspetto* – vem, é tanto que te espero - linha 1 e 16); observa-se que a expressão *guarda* (olhe), que os aproximava, não mais aparece e as intervenções feitas pelo amado transparecem a relação metafísica que se estabeleceu entre eles. Desta maneira clarifica-se dois espaços nos quais a ação poética se desenvolve: o lugar em que a alma de Ofélia descansa e onde seu amado está. No que concerne ao aspecto temporal, os personagens falam utilizando verbos no presente, entretanto recordam-se de sensações passadas e esperam acontecimentos futuros. A notação cromática da cor branca (branca – linhas 7 e 8) e suas variáveis semânticas (pálidas –

linha 15), e os termos litúrgicos (cruz – linha 3) como características da poesia simbolista também são encontrados neste último poema.

3.3.6 – *La Sirena Del Mare*

O Poemeto Lírico *Ofelia* foi possivelmente composto em seis partes, entretanto, aquele que deveria ser o poema IV, denominado *La Sirena Del Mare*, não foi encontrado (tanto a poesia quanto a partitura). De qualquer maneira seu título segue o esquema do anterior *Il Genio Della Foresta* e do posterior *L'Angelo Del Cimitero*, no que concerne ao uso de seres fantásticos. Todavia, na ausência do texto, não é possível definir a ação deste personagem dentro da obra.

É também importante ressaltar que a única cópia escrita destes poemas se encontra na partituras editada de *Ofelia*, de Henrique Oswald, não havendo nenhum outro documento onde se encontram tais poesias. Dessa maneira, só foi possível saber que possivelmente há uma sexta parte em *Ofelia*, devido à capa manuscrita pelo compositor (Figura 2):

Figura 2 – Capa do Poemeto Lírico *Ofelia*, manuscrita pelo compositor. Nesta observa-se a presença da peça IV, *La Sirena del Mare* (A Sereia do Mar).

Capítulo 4 – Confluências entre Música e Texto

4.1 - *****

O poemeto lírico *Ofélia* foi composto em 1901 e é neste período que a música de Henrique Oswald começa a inclinar-se às influências da música francesa do final do século XIX. Esta influência pode ser identificada em ***** não apenas pelos elementos harmônicos, mas também pelos aspectos timbrísticos explorados pelo compositor, que projetam em sua obra o *colorido* característico das obras escritas por compositores como Debussy e Fauré. Um dos recursos utilizados pelos franceses e que é largamente adotado por Oswald é o prolongamento tonal, o qual permite que um determinado acorde possa fluir por diversos compassos, muitas vezes com notas estranhas a ele. Nesta primeira canção observamos o uso deste recurso, pois o compositor mantém a tonalidade de Lá^b Maior nos primeiros oito compassos, sendo que o movimento sonoro se apresenta nas sextinas com arpejos escritos na parte do piano e melodias implícitas nesta figuração (vide notas destacadas no exemplo 11):

The image shows a musical score for a song titled 'Ofélia' by Henrique Oswald, composed in 1901. The score is for voice (CANTO) and piano (ANDANTINO). The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 2/4. The piano part features arpeggiated chords, with some notes circled. The voice part has lyrics in Portuguese. The score is marked with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). Annotations include 'man' and 'te' in boxes, and 'scin' and 'la' in boxes. The lyrics are: 'Guar - da co - me di - zi a te scin - til - la la vi - ta mel - la'.

Ex. 11 – ***** para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesis Venturini, comp. 1-7.

A seguir observa-se como também Fauré utiliza este recurso de prolongamento de harmonias em sua canção *Mandoline*, mantendo a região tonal de Sol maior, mesclando na escrita notas de passagem e uma melodia descendente no baixo:

Ex. 12 – *Mandoline*, para canto e piano, *Allegretto Moderato*, 1894, Dover Publications, comp. 1-6.

As cadências desta canção também nos chamam atenção por serem bastante particulares e por aludirem à sensação sonora de inconclusão. De acordo com Le Roux e Raynaldy (2004, p.77), a ausência do movimento cadencial marcado dificulta a divisão formal e acentua o movimento contínuo da obra e no caso de *****, isto é perceptível não apenas nas progressões harmônicas como também na textura utilizada na parte do piano, que por seu modelo de construção, propicia a criação de uma ambiência sonora etérea e fluida. Outros compositores utilizaram este tipo de escrita para representar elementos fluídos na natureza (água, vento), assim como o faz Saint Saëns, no *Carnaval dos Animais* (Ex. 13), ou para representar a movimentação uniforme, como o faz Schubert

na primeira peça de seu ciclo *Die Schöne Müllerin* (A Bela Moleira, Ex. 14), aludindo ao giro de um moinho.

17

Nº 7 Aquarium

Andantino

FLÛTE

HARMONICA

1^{er} PIANO

2^d PIANO

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

Ex. 13 – SAINT-SAËNS, C. *Aquários*, nº7, do *Carnaval do Animais*, para dois pianos e orquestra, *Andantino*, 1886, Dover Publications, comp. 1-2.

Das Wandern.

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Das
Vom

Fine.

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern, das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser, vom

Ex. 14 – SCHUBERT, F. *Das Wandern*, nº1, de *Die Schöne Müllerin*, para canto e piano, *Mässig geschwind*, 1823, Edições Peters, comp. 1-8.

A sensação de constância presente nesta peça se manifesta também na ausência de contrastes de dinâmica: observamos que há apenas duas marcações de *f*, sendo a primeira, no compasso 25 e a segunda no compasso 53. No restante da obra as dinâmicas variam entre *p* e *pp*.

Quanto aos aspectos formais percebemos que o compositor relacionou sua divisão formal com a estrutura poética proposta por Monti, porém agrupa as estrofes de forma diferente. Monti dividiu seu poema em duas estrofes, sendo que os versos que compõem cada uma delas estão dispostos em dois tercetos:

*Guarda come dinanzi a te scintilla
la vita nella gloria trionfale,
perchè così dolente hai la pupilla?
Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?*

*Sei così bianca come non ti vidi
mai: vieni: sul mio petto dolcemente
posa la faccia; perchè non sorridi?
Guarda: laggiù ci attende la casetta
come un nido di rare incantagioni,
esulta al ritmo delle mie canzoni,
e sogna sotto i miei baci, o diletta.*

O compositor utiliza o primeiro terceto para a seção A, agrupa os dois intermediários na seção B e o último na seção A'. Observamos que a idéia de chamar a personagem, com a intenção de que esta retorne á vida, expressas pelo uso do imperativo *guarda* (olhe), se repete no primeiro e no último terceto, sendo que para estes dois o compositor utiliza material temático semelhante (A' é a reexposição de A):

A
16 compassos

Guarda *come dinanzi a te scintilla
la vita nella gloria trionfale,
perchè così dolente hai la pupilla?*

B
27 compassos

1ª parte

*Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?*

2ª parte

*Sei così bianca come non ti vidi
mai: vieni: sul mio petto dolcemente
posa la faccia; perchè non sorridi?*

A'

24 compassos

Guarda: *laggiù ci attende la casetta
come un nido di rare incantagioni,
esulta al ritmo delle mie canzoni,
e sogna sotto i miei baci, o diletta.*

Já no início da seção A, a figuração do piano que perdura por toda obra é apresentada, aludindo ao movimento das águas tranquilas de um riacho. Preparada esta ambiência etérea, Oswald inicia a parte do canto acrescentando um *f* sob a palavra *vita*, precedido de um *cresc.* e de um salto de 5ª ascendente para expressar o entusiasmo da persona ao encontrar *Ofélia*. Em contraste com este entusiasmo inicial, encontramos uma cadência de engano (V_2 -III) acompanhada de um *poco rit.* (compassos 10 e 11). Observemos que o texto neste trecho sugere uma transição entre o entusiasmo e a apreensão do eu-lírico, ao perceber que sua amada está morta. No mesmo exemplo, na parte do canto (compasso 10), percebemos a antecipação do elemento que caracterizará os inícios de frase da seção B: a melodia iniciada no contratempo. De acordo com Monteiro (*op. cit.*, p.110), o procedimento de apresentar amostras do material temático que se seguirá é bastante utilizado por Oswald. Quando tal elemento é de fato apresentado, tem-se a sensação de continuidade, advinda da ausência de contraste:

nan - zi a te scin - til - la la vi - ta nel - la

glo - ria tri - on - fa - le, per - ché co - sì do -

Antecipação do elemento melódico característico da seção B

Cadência de engano - V V₂ III

Ex. 15 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesisio Venturini, comp. 8-11.

A ausência de uma cadência conclusiva no fim da seção A recria a atmosfera reticente proposta no texto pela pergunta que o personagem faz a sua amada, a qual ela não pode mais responder (*per chè così dolente hai la pupilla?* - por que tens a pupila assim ferida?). Harmonicamente tem-se um repouso sobre o sexto grau da escala, no acorde de fá menor, precedido do segundo grau com sétima:

Ex. 16 – ******, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 8-15.

Na primeira parte da seção B, Oswald estreita ainda mais a música ao texto: à medida que o eu-lírico intensifica suas emoções, o compositor acrescenta indicações de dinâmica e agógica. É neste trecho que pela primeira vez, o compositor altera a característica plana da parte pianística, acrescentando a esta um *f*. Outra observação importante é que Oswald padroniza as indagações realizadas pelo poeta, utilizando sempre o mesmo recurso para representá-las: a figuração rítmica

♩ ♪ ♩, sendo que o salto entre tais figuras é sempre descendente. Esta foi a maneira utilizada por *per chè*

Oswald para representar a aliteração utilizada por Monti ao repetir o termo *per chè* no decorrer desta estrofe, ao passo que também expressa os suspiros ansiosos do personagem que tenta trazer sua amada à vida. É também importante ressaltar que Oswald intensifica a dramaticidade desta seção ao acrescentar no compasso 21 um *per chè* que não fora escrito pelo poeta. O uso deste elemento combinado às indicações *animando* (compasso 18) e *crescendo* (compasso 22), criam uma atmosfera de ansiedade que culmina na parte mais aguda da peça (compassos 26), acompanhada das expressões *largamente* e *f*, e se dissipa no final da seção (compasso 28). Tais alterações de intensidade sonora e emocional coincidem com o trecho mais dramático do texto: o momento que o poeta pergunta a Ofélia por que se suicidou.

The image displays a musical score for voice and piano, spanning 28 measures. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are in Italian, and the score includes various performance instructions and dynamic markings.

Key annotations and markings include:

- Measure 18:** *animando* (circled).
- Measure 21:** *per-chè* (circled), with a box above it stating "Acrescentado pelo compositor." (Added by the composer).
- Measure 22:** *crescendo* (circled).
- Measure 26:** *f* (circled) and *largamente* (circled).
- Measure 28:** *dim.* (circled).
- Measure 29:** *rit.* (circled).

The lyrics are: Per-chè l'ombra pas-sò sul-la tua te-sta bion-da, per-chè, per-chè nell'em-pi-to del ma-le hai chi-na-ta la fron-te al-la tem-pe-sta? Sei co-sì

Ex. 17 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 16-30.

Na segunda parte da seção B, o personagem percebe que sua amada está branca como nunca e como foi dito no capítulo anterior, na poesia simbolista a cor branca, bem como suas variáveis semânticas, representa pureza de espírito. Ao considerar o acompanhamento, percebemos que o desenho rítmico e melódico da parte do piano é idêntico ao utilizado no início da seção anterior, porem há uma grande diferença de registro. Isto tem grande implicação timbrística, pois a sonoridade obtida nos agudos do instrumento é mais leve e pura. Assim temos:

Seção B - 1ª parte

Per-chè l'ombra pas-sò sul-la tua

Registro grave

Ex. 18 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 16-19.

Em comparação com:

Seção B - 2ª parte

pe-sta? Sei co-sì

Registro agudo

bian-ca co-me non ti vi-di ma-i:

Ex. 19 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 28-33.

É também nesta seção que o compositor agrupa os versos de acordo com o significado do texto, desconsiderando o uso do encadeamento sintático utilizado pelo poeta. Assim enquanto na primeira seção temos uma frase musical para cada verso, em B o compositor atenta para o final da idéia poética. Temos então a separação de Monti:

*Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?*

A qual Oswald divide de acordo com o sentido do texto:

Perchè l'ombra passò sulla tua testa bionda - FRASE 1

Perchè nell'empito del male hai chinata la fronte alla tempesta? - FRASE 2

Para concluir esta seção o compositor utiliza as expressões *rit. molto* e *pp*, e harmonicamente o acorde de dominante com 5ª aumentada. A associação destes elementos promove uma atmosfera introspectiva e triste, evidenciada também pelo texto poético:

The image shows a musical score for voice and piano. The first system of music corresponds to the lyrics "fac - - cia, per - ché non sor -". The second system corresponds to "ri - - di? Guar - da: lag - giu - ci at -". There are several annotations and markings on the score. A box labeled "Final da seção B" points to the end of the first system. Another box labeled "V grau com a 5ª aumentada" points to a chord in the piano part of the second system. Performance markings include "pp" (pianissimo) and "rit. molto." (ritardando molto) in the first system, and "p" (piano) and "a tempo" in the second system.

Ex. 20 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 40-44.

A seção B, assim como A, se encerra com versos de significação semelhante, pois nos dois trechos o poeta alude à morte de Ofélia por metáforas e perguntas retóricas. Oswald então utiliza o mesmo tratamento melódico para representá-los. Assim, observamos que na figura 21, na qual encontra-se a frase *per chè così dolente hai la pupila?* (por que tens a pupila assim ferida?) e na figura 22, com *per chè non sorridi?* (por que não sorris?), há a escrita melódica a qual abarca três notas repetidas, salto ascendente e salto descendente:

Ex. 21 – *****, comp. 13-15 (parte do canto).

Ex. 22 – *****, comp. 41-43 (parte do canto).

Para iniciar a seção A', o compositor re-expõe perfeitamente as duas primeiras frases da seção A, tanto na parte do canto quanto na parte do piano (compasso 45-52). No compasso 53, constrói a mesma cadência de engano utilizada em A, porém insere um elemento harmônico diferente – Do^b maior – criando assim uma nova expectativa para o final:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'ra - re in - can - ta - gio - - ni; e - - sul - ta al'. The piano accompaniment features a series of ascending and descending scales. The score includes markings such as 'rit.', 'a tempo', 'f', and 'con passione'. Below the piano part, there is a section labeled 'Cadência de engano - V V₂ III *'. A footnote states: '* III grau de lá^b menor, homônimo da tonalidade da peça.'

Ex. 23 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 51-53.

A indicação de dinâmica *f* e a agógica *a tempo*, conjugadas à escrita da escala ascendente na linha do canto e a expressão *con passione* reforçam a idéia do termo *esulta* e sugere uma ampliação sonora natural da frase a qual se espera culminar com notas agudas e fortes. Contudo

Oswald utiliza outra cadência de engano, caminhando de Si^b maior para ré maior, estabelecendo uma relação de mediantes (modulação por 3as.) e contrasta os termos *esulta* (exultar, triunfar) ao termo *sogna*, utilizando-se dos extremos *f* e *pp*, criando uma atmosfera sonora de contemplação:

The image shows a musical score for voice and piano. The key signature changes from two flats (B-flat major) to one flat (D major). The score includes vocal lines and piano accompaniment. Key markings include *rit.*, *a tempo*, *con passione*, *f*, and *pp rit.*. The piano part features arpeggiated chords and a melodic line. The vocal part has lyrics in Italian. At the bottom, a diagram shows the modulation from Si^b maior to Ré maior (relação de mediantes).

ra - re in - can - ta - gio - - ni; e - - sul - ta al

rit.mo del - le mie can - zo - - - ni e so - - -

Si^b maior —————> Ré maior (relação de mediantes)

Ex. 24 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 54-60.

A partir com compasso 57 acrescentam-se várias indicações de diminuição do andamento, o que exprime o esmorecer da persona. A idéia de movimento constante evidenciada na parte do piano se afirma quando o compositor acrescenta *a tempo* no início do pós-lúdio, o qual retoma os mesmos elementos de A. Apenas no penúltimo compasso ele acrescenta *rit.* para assim terminar a peça:

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in a soprano register, with lyrics: "ba - ci, o di - let -". The piano accompaniment consists of two staves. The first staff features a series of arpeggiated chords, with a tempo change marked "a tempo" circled. The second staff continues the arpeggiated pattern, with a "rit." (ritardando) marking circled. The score includes various performance markings such as "rit.", "pp", "a tempo", and "rit.".

Ex. 25 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 64-68.

4.2 – Ofelia

Nesta segunda peça o compositor altera totalmente o estilo de escrita, tornando então o canto o responsável pela movimentação da obra enquanto a parte do piano pode ser considerada mais estática. Percebemos também a adoção de um caráter mais livre, tanto no que concerne à construção fraseológica (principalmente da seção B), quanto às progressões harmônicas, que neste momento transitam pela tonalidade de Ré maior expandida.

Outra característica preponderante é que a escrita empregada na parte do piano, conjugada às expressões *col canto* e indicações de *rit.* que aparecem no decorrer da peça, clarificam que caberá ao cantor guiar as variações de andamento dentro da pulsação e revela o caráter de recitativo desta obra, no qual o função da piano é acompanhar e fornecer apoio harmônico para a linha do canto.

Ex. 26 – *Ofélia*, para canto e piano, *Andantino*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 21-24.

Utilizando-se deste mesmo caráter de recitativo o compositor italiano Ottorino Respighi, contemporâneo de Oswald compôs a canção *Stornellatrice n°2*, na qual observa-se grande influência dos recitativo comuns em óperas como as de Verdi e Puccini:

24

STORNELLATRICE

Poesia di G. Zangarini
e di A. Denisi

N. 2.

OTTORINO RESPIGHI

a piacere

Canto

p

Che mi gio_va can_tar: "Fior di be_tul_ _la:
Che mi va_le can_tar: "Fio_re dei fio_ _ri:

Pianoforte

p

mp

f stent.

vorrei tu fossi il so_ _le ed i_ _o la stel_ _la, e andar pel cie_ _lo e non pensa_re a
tu sei l'amò-re ni_ _o d'oggi_e di ie_ _ri; tu sei l'a_ _mo_ _re mio che mai non

Ex. 27 – RESPIGHI, O. *Stornellatrice* n° 2, para canto e piano, *sem indicação de andamento*, 1904, Master Music Publications, comp. 1-5.

No que concerne à forma musical associada à forma poética, percebemos que Monti não chega a dividir seus versos em estrofes, apesar da disposição visual, que os agrupa em quatro quartetos:

Divisão realizada por Monti

Amore, amore, l'ultima

volta per me fiorisce la stagione.

Una segreta angoscia

piange nel verso della tua canzone.

Guarda: laggiù tra i cespiti

serban la brina i fiori tenerelli,

per me una sera gli angioli

tesseran le ghirlande sui capelli;

*e tu vedrai la piccola
 Ofelia addormentata sua la culla
 dell'erbe nate all'alito
 d'Aprille a salutar la tua fanciulla,
 e nella calma gelida
 del quieto sonno t'udirò pregare.
 Baciami allora, baciami,
 forse il tuo bacio mi farà destare.*

Oswald por sua vez também se aproveita desta divisão, utilizando o primeiro quarteto para a seção A, o segundo e o terceiro para B e o último para A' :

A
 8 compassos

*Amore, amore, l'ultima
 volta per me fiorisce la stagione.
 Una segreta angoscia
 piange nel verso della tua canzone.*

B
 20 compassos

*Guarda: laggiù tra i cespiti
 serban la brina i fiori tenerelli,
 per me una sera gli angioli
 tesseran le ghirlande sui capelli;
 e tu vedrai la piccola
 Ofelia addormentata sua la culla
 dell'erbe nate all'alito
 d'Aprille a salutar la tua fanciulla,*

A'
 11 compassos

*e nella calma gelida
 del quieto sonno t'udirò pregare.
 Baciami allora, baciami,
 forse il tuo bacio mi farà destare.*

A seção A é caracterizada pela monotonia da parte do piano, a qual se mantém na mesma figuração rítmica, e a melodia mais expansiva do canto. Harmonicamente encontra-se mais uma vez o prolongamento tonal, no caso de Ré Maior, reforçado pela nota pedal dupla, constituída de uma 5a. justa escrita com figuras longas, dispostas na voz do baixo em todos os primeiros tempos dos compassos 1 ao 5. Observamos que assim o compositor mantém a referência da tônica enquanto as outras vozes “passeiam” pelo campo harmônico da tonalidade. Ex.:

CANTO.

A

A - mo - re, a - mo - re, l'ul - ti - ma vol - ta per me fio - ri - see

VI⁴₃ II V⁷₉ VI⁶₄ 2 V⁷ VI⁴₃

ANDANTINO.

Ex. 28 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-4.

Outro detalhe harmônico relevante é a presença de cadências de engano e a modulação por terças que acontece no final da seção (compasso 8, Ex. 29, conclusão em si menor). No Ex. 30, observamos que, embora a conclusão da parte do canto seja na fundamental da tonalidade da peça, o si acrescentado no acorde da mão direita, sugere o sexto grau de Ré, instaurando então a cadência de engano e conseqüentemente a sensação de resolução imperfeita:

tua oan - zo - ne.

Em si menor - V IV⁷ I
Em Ré Maior - III II⁷ VI

Ex. 29 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 8.

la sta - gio ne.

V⁴₃ VI⁴₃

Ex. 30 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 5.

É também interessante ressaltar a divisão fraseológica desta peça: para construir as duas frases da seção A Oswald usa para cada uma os dois versos, ignorando outra vez o encadeamento sintático proposto pelo poeta e dando à frase o sentido completo da idéia poética. Assim, enquanto Monti divide:

*Amore, amore, l'ultima
volta per me fiorisce la stagione.
Una segreta angoscia
piange nel verso della tua canzone.*

Oswald agrupa:

Amore, amore, l'ultima volta per me fiorisce la stagione. – FRASE 1

Una segreta angoscia piange nel verso della tua canzone. – FRASE 2

Percebemos também que Oswald valoriza as rimas perfeitas entre *staggione* e *canzone*, dando a elas o mesmo tratamento rítmico:

la sta gio ne.

Ex. 31 – *Ofelia*, comp. 4 (parte do canto).

tua can zo ne.

Ex. 32 – *Ofelia*, comp. 7 (parte do canto).

Também na seção B percebemos que o compositor usará o mesmo recurso, aqui rítmico e melódico, em suas duas primeiras frases:

bri nai fio ri te ne rel li.

Ex. 33 – *Ofelia*, comp. 13-14 (parte do canto).

le ghir lan de sui ca pel li.

Ex. 34 – *Ofelia*, comp. 16-17 (parte do canto).

No início de B, Oswald acrescenta a indicação *animando* no início da primeira frase, *animato*³⁶ no início da segunda e altera levemente a textura da escrita para o piano, que deixa de ser e passa a ser . Este desenho rítmico em conjunto com a alternância dos acordes entre grave e agudo transparecem intensificação do movimento. Nos mesmos exemplos, observamos que, com o uso deste novo elemento rítmico, o compositor também propõe maior instabilidade harmônica, advinda da alternância de acordes, pontuados, não obstante, por cadências perfeitas, as quais aparecem pela primeira vez nesta canção:

Final da seção A *animando*

ver - so del - la tua oan - zo - ne. Guar - - da: lag - giù tra i

B *animando*

Modulando para Sol maior e estabelecendo relação de mediantes com si menor

ce - spi - ti ser - ban la bri - na i fio - ri te - ne - rel - li,

Cadência Perfeita em Sol Maior - II V₃ V₅ I

Ex. 35 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-19.

animato

per me u - na se - ra gli an - gio - li tes - se - ran

B

poco rit.

Modulando para Fá maior

le ghir - lan - de sui ca - pel - li,

Cadência Perfeita em Fá Maior : II₂ V₇ V₅ I

Ex. 36 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 15-19.

³⁶ Com a mesma intenção do *animando*.

Os *animando* (vide figuras 9 e 10) e a instabilidade harmônica inseridos na ambiência calma e plácida transmitida pela seção anterior, vem de encontro às ansiedades da persona, que neste poema são menos intensas do que as que serão encontradas no próximo número. Assim, a maneira mais velada com que se apresentam as aflições da personagem são expressas pelo compositor por meio de dinâmicas entre *p* e *ppp*, criando-se então uma atmosfera intimista e profunda. Textualmente esta intenção poética pode ser identificada no momento em que Ofélia classifica como *secretas* as suas angústias (estrofe 1, linha 3).

Percebemos também que no texto, o poeta inicia uma idéia no início do 3º quarteto e só a conclui no segundo verso do último quarteto, conforme destacado abaixo:

*e tu vedrai la piccola
Ofelia addormentata sua la culla
dell'erbe nate all'alito
d'Aprille a salutar la tua fanciulla,*

*e nella calma gelida
del queto sonno t'udirò pregare.
Baciami allora, baciami,
forse il tuo bacio mi farà destare.*

Escrito em forma de prosa: *E tu verás a pequena Ofélia, adormecida em seu berço, nascida do hálito de abril a saudar a criança, e na calma gélida do quieto sono te ouvirei pregar.*

Assim, para representar tal idéia na íntegra, Oswald constrói uma grande frase, com 13 compassos, respeitando sua proposta de conclusão de idéias independente da estrutura do poema e o movimento rítmico uniforme da linha do canto:

Ex. 37 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-32, parte do canto.

A fim de conservar tal uniformidade o compositor omite a palavra *tua* (3ª quarteto, verso 12), que deveria aparecer no compasso 28. Para incluí-lo, o ritmo seria obrigatoriamente alterado, o que descaracterizaria o padrão empregado. Assim temos a solução proposta pelo compositor:

l'er be na teall' a li to d'A pri lea sa lu ta re la fan ciu la, e

Ex. 38 – *Ofelia*, comp. 25-28 (parte do canto).

E as possibilidades de alterações rítmicas para manter a palavra *tua*, o que implicaria em mudanças no padrão adotado pelo compositor:

l'er be na teall' a li to d'A pri lea sa lu ta re la tua fan ciul la, e

ou

l'er be na teall' a li to d'A pri lea sa lu ta re la tua fan ciul la, e

Ex. 39 – *Ofelia*, comp. 25-28 (parte do canto com alterações nossas).

Nesta mesma frase, observa-se o cuidado do compositor com a estrutura poética, acrescentando ligaduras de frase estratégicas para enfatizar as assonâncias *sulla*, *culla* e *fanciulla* propostas por Monti.

drai la nie co la O fe lia ad dor men ta ta sul la cul la del

l'er be na te all' a li to d'A pri le a sa lu ta re

la fan ciul la, e nel la cal ma ge li da del que to

Ex. 40 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 21-30, parte do canto.

Podemos perceber que a preocupação formal é inerente tanto ao poeta quanto ao compositor. Se considerarmos, como já foi dito, que a progressão de idéia literária da frase *e tu vedrai la piccola Ofelia addormentata sua la culla dell'erbe nate all'alito d'Aprille a salutar la tua fanciulla* Monti só se conclui na estrofe seguinte com *e nella calma gelida del queto sonno t'udirò pregare*, Oswald, em respeito à estrutura proposta pelo poeta, indica a reexposição de A, na parte pianística, no compasso 29, no momento em que o último quarteto se inicia. Todavia, a frase do canto, que completa o sentido do verso, ainda possui as características de B. Dessa maneira, a reexposição dos elementos musicais de A ocorre apenas no acompanhamento do piano:

Ex. 41 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 28-34.

Já na seção A', o compositor manifesta mais uma vez sua intenção de valorizar as rimas perfeitas utilizadas pelo poeta, porém o faz de maneira diferente daquela usada nas seções anteriores: o salto de 4ª justa ascendente com as notas mi e lá estabelece a relação de dominância (Ex. 42) e esta suspensão é então resolvida no último compasso, com a volta a ré maior (Ex. 43). Isto se confirma também na escrita harmônica:

Ex. 42 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 32.

Ex. 43 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 38.

Para concluir a peça, o compositor utiliza um intervalo de 5ª justa descendente na palavra *destare* (despetar), indicando a contradição presente no pensamento utópico de que um beijo a despertará da morte.

Ex. 44 – *Ofelia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 35-39.

4.3 – Il Genio della Foresta

Nesta canção o compositor se utiliza de um movimento rítmico bastante intenso que pode ser entendido como uma espécie de *moto perpétuo*³⁷ utilizado muitas vezes para representar textos poéticos permeados de forte carga dramática. Como exemplo podemos citar o *lied* de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Margarida na Roca), cujo texto foi extraído da obra *Fausto*, de Goethe. Nesta obra, o movimento rítmico intenso não só representa a figuração material de uma roca de fiar, como também a aflição crescente da personagem, que inicialmente diz: “*Minha paz se foi, tenho meu coração oprimido*” (RUSHTON, 1988, p.152).

Ex. 45 – SCHUBERT, F.. *Gretchen am Spinnrade*, para canto e piano, *Nicht zu geschwind*, 1815, Edições Peters, comp. 1-4.

No caso de *Il Genio della Foresta*, Oswald usa este recurso para representar as perturbações que a morte de Ofélia causou. Percebe-se aqui que, assim como em *****, o compositor se utiliza da parte do piano para estabelecer o movimento contínuo, entretanto, neste momento as indicações de intensidade, a articulação proposta nas semicolcheias e o andamento *Allegro Agitato* reforçam o conteúdo mais dramático deste texto.

Ex. 46 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-3.

³⁷ Em português, movimento perpétuo. Expressão usada para uma figuração rítmica rápida, mantida persistentemente. (SADIE, 1994, p. 624).

Beethoven utilizou o mesmo tipo de escrita no primeiro movimento de sua Sonata op.31 nº2, em ré menor, chamada de “Tempestade” (Ex. 47). Este obra assim ficou conhecida devido a um conhecido diálogo entre o compositor e Schindler, conforme citado por Tranchefort (1987, p.110): “É certo que o músico respondeu a Schindler que lhe interrogou sobre o significado da obra: leia ‘A Tempestade’ de Shakespeare.³⁸” De acordo com Peter (*op. cit.*, p. 76), esta peça do dramaturgo inglês traz em sua essência histórias de amor, vingança, conspirações, dor e reconciliação. Assim, a associação do termo “tempestade”, não se dá pela representação do elemento da natureza, mas sim pelo caráter instável e aflitivo da obra. Na canção de Oswald, tal figuração rítmica representa tanto o movimento das águas e dos ventos quanto à ansiedade da persona. A semelhança da figuração, assim como a referencia comum a Shakespeare fazem conjecturar que é possível que Oswald tenha, de fato, se inspirado na obra de Beethoven para a composição de sua peça.

Ex. 47 – BEETHOVEN, L. V. Sonata op.31 nº2 “Tempestade” (1º mov.), para piano solo, *Largo/Allegro*, 1801/1802, G. Henle Verlag, comp. 13-22.

Outro aspecto importante é que, apesar de toda ansiedade do movimento rítmico empregado em *Il Genio della Foresta*, em nenhum momento o compositor acrescenta alterações de agógica como *animando* ou *stringendo*, que promovam o aumento da velocidade, sendo que o *agitato* descrito no andamento inicial, se dá pela figuração rítmica e não pela movimentação dentro da pulsação; também não há indicações extremas de diminuição de andamento. As variações de dinâmicas também se fazem entre *pp* e *f*, fato este que se repete no decorrer de todo o ciclo (com excessão de dois *ppp*, encontrados na segunda e na quarta peça). Percebe-se então outra característica preponderante na obra de Oswald, a qual Monteiro (*op. cit.*, p.60) também destaca

³⁸ Tradução para português do francês: *Il est en revanche avéré que le musicien répondit un jour a Schindler, qui l'interrogeat sur la signification de l'ouvre: "lisez La Tempête, de Shakespeare".*

como sendo “uma faceta de sua personalidade que se reflete em sua música: raros são os momentos de grande paixão ou de *fortissimi* arrebatadores. Sua música transcorre frequentemente em um registro suave, e em uma atmosfera de recolhimento”.

Ainda no que concerne à estrutura composicional desta canção podemos citar a utilização de uma tonalidade pouco comum: mi^b menor. Também de acordo com Monteiro (*op. cit.*, 2000, p.162), isto foi bastante comum em compositores da época como Fauré e Ravel, e também se encontra na música oswaldiana, principalmente a partir do início do século XX. Outro recurso tipicamente francês que o compositor mais uma vez adiciona em sua obra é o prolongamento de uma determinada região harmônica. Nesta canção chega-se ao ponto de se identificar apenas duas mudanças harmônicas efetivas em toda a seção A: a primeira no compasso 11, para a dominante (Si^b maior), e a segunda de volta à tônica, no compasso 15.

The image shows a musical score for a song titled "Il Genio della Foresta" by G. Venturini, 1901. The score is for voice and piano, marked "ALLEGRO AGITATO". It is in the key of E-flat minor (three flats). The score is divided into systems. The first system is labeled "Secção A" and "I - $mi^b m$ ". The second system is labeled "V - $Si^b M$ ". The third system is labeled "I - $mi^b m$ ". The score includes lyrics in Italian: "Sero - scia - te u - ra - ga - ni sull' am - pia di - ste - sa dei cam - pi, rom - ba - te u o ven - ti: è la". The score is marked with "p" for piano and "rit. molto e -" for ritardando molto e.

Ex. 48 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-15.

Quanto à organização formal da peça, percebemos que ao estruturar sua canção o compositor utiliza uma divisão um pouco diferente daquela adotada pelo poeta, agrupando as estrofes de forma diferente: enquanto Monti divide seus versos em duas estrofes compostas por dois tercetos cada, Oswald constrói a seção A com o primeiro terceto, agrupa os dois intermediários na seção B e o último na seção A'; também divide a seção B em duas partes, as quais respeitam a divisão do poeta. Para a *coda* utiliza o último verso, o qual possui forte carga dramática, por representar literalmente a morte de Ofélia. Percebemos então que a estrutura poética e a musical mais uma vez estão intrinsecamente relacionadas:

Divisão do poeta:

*Scrosciate, uragani, nell'ampia
distesa dei campi; rombata
o venti: è la notte del pianto.*

*Levate tra i rapidi vortici
un funebre cantico, ondate
del mare: è la notte del pianto.*

*Io vidi passar sotto i nuvoli
la vivida sfinge fatale
nell'alba rosata del dí.*

*Uriate tra il cozzo dei turbini,
o raffiche, l'inno del male:
la piccola Ofelia morì.*

Divisão utilizada por Oswald:

A
20 compassos

*Scrosciate, uragani, nell'ampia
distesa dei campi; rombata
o venti: è la notte del pianto.*

B
35 compassos

1ª parte *Levate tra i rapidi vortici
un funebre cantico, ondate
del mare: è la notte del pianto.*

2ª parte *Io vidi passar sotto i nuvoli
la vivida sfinge fatale
nell'alba rosata del dí.*

A'
18 compassos

*Uriate tra il cozzo dei turbini,
o raffiche, l'inno del male:*

CODA
9 compassos

la piccola Ofelia morì.

Na seção A, observamos que, melodicamente, o compositor utiliza saltos ascendentes (4as. e 5as. justas), acompanhados da indicação de dinâmica *f*, para evocar as ações dos ventos, escritas pelo poeta na forma imperativa dos verbos. Isto reforça a força do imperativo, a dramaticidade da obra e dirige a atenção à comoção que a morte de Ofélia e suas circunstâncias causaram nos elementos:

The image shows a musical score for a vocal part, labeled 'CANTO.' and 'A'. It consists of four staves of music in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Italian. Three specific melodic leaps are circled in black: 1) A leap from a lower note to a higher one on the word 'Sero' in the first staff, marked with a forte (*f*) dynamic. 2) A leap from a lower note to a higher one on the word 'u-ra' in the second staff. 3) A leap from a lower note to a higher one on the word 'rom' in the third staff, also marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics across the staves are: 'Sero - scia -', 'te u - ra - ga - ni sull' am - pia di -', 'ste - sa dei cam - pi; rom - ba -', and 'te: o ven - ti:'.

Ex. 49 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-13 (parte do canto).

Para concluir a seção A, Oswald usa a frase *è la notte del pianto*, indicando dinâmica *p*, a alteração de andamento *rit.* e a expressão *molto espressivo*, em contraste com os fortes que figuram desde o início da peça. Para preparar esta alteração do *f* ao *p* o compositor utiliza um pequeno interlúdio na parte do piano, com notas duplas na mão direita e uma subida cromática em colcheias, tocadas no baixo (compasso 13-14). Tal contraste sonoro expressa o sentido do texto poético neste trecho. Depois de evocar imperativamente os elementos da natureza, representados pela dinâmica *f*, para que anunciem e lamentem a morte de Ofélia, anuncia, em *p*, com *rit.* e *molto espressivo* que se trata da noite do pranto. Percebemos aqui que, assim como em todos os momentos do poemeto lírico em que o texto alude à morte, mesmo que metaforicamente, o compositor utiliza indicações de dinâmica e de variação de andamentos que criam uma atmosfera de tristeza, intimismo e recolhimento, como é o caso do *p* e *rit.*:

ste - sa dei cam - pi; rom - ba

te o ven - ti: Interlúdio è la

not - te del pian - to. Final da seção A

f

p *rit.* *molto e...*

spressito

a tempo

Ex. 50 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 8-19.

Terminados os primeiros três versos conclui-se a seção A e a seção B inicia-se em fá[#] menor, estabelecendo assim uma relação de mediante com a tonalidade inicial (mi^b m para fa[#] m). A figuração rítmica do *moto perpétuo* mantém-se também no decorrer desta seção, porém o desenho melódico realizado pelas semicolcheias da direita e colcheias da esquerda são diferentes. Essa mudança de textura na escrita demarca o início e o término das seções ao mesmo tempo em que o ritmo constante reforça a sensação de continuidade. Assim na seção A:

Temos no primeiro tempo dos compassos 2as. descendentes, seguidas de 5as. justas ascendentes; no segundo tempo temos o inverso: 2as. ascendentes e 5as. justas descendentes

Temos no primeiro tempo dos compassos 2as. descendentes e no segundo tempo, 2as. ascendentes.

Ex. 51 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, comp. 1 (parte do piano).

Já na seção B:

Temos no primeiro tempo dos compassos 6as. ascendentes seguidas de 5as. ascendentes; no segundo tempo temos 5as. descendentes e 6as. descendentes.

Temos no primeiro tempo dos compassos 5as. ascendentes e no segundo tempo temos 6as. descendentes.

Ex. 52 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, comp. 21 (parte do piano).

Também para definir as seções, Oswald altera a escrita melódica da linha do canto, deixando os saltos de 4as. e 5as. ascendentes que iniciavam as frases de A, para adotar graus conjuntos descentes. A chave de som do compasso 25 em conjunto com o acento (>) e o *f* (compasso 26) reforçam o sentido da palavra *funebre*. Percebemos, aqui que, o compositor só utiliza esse tipo de acentuação em momentos de maior dramaticidade, como no caso dos imperativos que iniciam a peça.

Le va te trai ra pi di vor — ti ci un fu ne bre can ti co

Ex. 53 – *Il Genio della Foresta*, comp. 21-29 (parte do canto).

No compasso 21, Embora haja textualmente o uso de um verbo no imperativo *levate*, este, porém, não tem o mesmo impacto semântico daqueles os quais evocam as ações dos elementos da natureza. Isto se reflete na construção formal de Oswald: manter a intensidade dramática dos verbos

imperativos iniciais, o compositor utiliza saltos ascendentes e as indicações de dinâmicas *f*. No momento em que o poeta diminui a dramaticidade do texto, o compositor inicia a seção B, utilizando-se agora de graus conjuntos descendentes e indicação de dinâmica *p*:

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The tempo is marked 'a tempo'. The key signature has three flats. The lyrics are 'Le - - va - - te tra i ra - pi - di' and 'vor - ti - ei un fu - ne - bre'. A box labeled 'Seção B - 1ª Parte' is placed over the first staff. A circled 'p' indicates piano dynamics.

Ex. 54 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-27.

A mesma melodia que inicia esta seção é repetida em outra tonalidade, desta vez em fá menor. A repetição de uma mesma seção em nova tonalidade, com objetivo de desenvolver uma idéia também é uma característica típica de Oswald, conforme afirma Monteiro (*op. cit.*, p. 118).

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The tempo is marked 'a tempo'. The key signature has three flats. The lyrics are 'Io vi - di pas - sar sot - to i nu - vo -' and 'li la - li - vi - da sfin -'. The tempo changes to 'f largamente'.

Ex. 55 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 40-47.

O fato de o poeta não inserir a frase *è la notte del pianto* no final do 3º terceto, assim como o faz no 1º e no 2º, permite que o compositor altere, no final da seção B, a parte do canto, para assim manter a coerência ao texto poético. Assim temos:

*Scrosciate, uragani, nell'ampia
distesa dei campi; rombate
o venti: **è la notte del pianto.***

*Levate tra i rapidi vortici
un funebre cantico, ondate
del mare: **è la notte del pianto.***

Duas frases com a mesma métrica (com 5 compassos cada uma), sendo a primeira em mi^b menor (seção A, Ex. 56) e a segunda em $\text{f\sharp}^b$ menor (seção B, Ex. 57).

Ex. 56 – *Il Genio della Foresta*, comp. 15-19 (parte do canto).

Ex. 57 – *Il Genio della Foresta*, comp. 33-38 (parte do canto).

E para concluir a seção B temos:

*Io vidi passar sotto i nuvoli
la vivida sfinge fatale
nell'alba rosata del dí.*

Ex. 58 – *Il Genio della Foresta*, comp. 50-55 (parte do canto).

Percebemos então que o compositor altera o procedimento melódico utilizado nas duas primeiras frases assim como omite o interlúdio da parte do piano (Ex. 58, 59 e 60) que serve para preparar o contraste entre a força dos imperativos (*f*) e a alusão à morte de Ofélia (*p*). Tal omissão

faz sentido, se considerarmos o texto poético, pois já que não há neste terceto a mesma intenção poética contrastantes dos anteriores:

te o ven - ti: **Interlúdio preparatório** è la

f *p* *rit. molto e -*

spressito not - te del pian - - - - to.

a tempo

Ex. 59 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 12-19.

can - ti - co, on - da - te del ma - re: **Interlúdio preparatório** è la not - te del

p *rit. molto espress.* *p* *rit. molto e -*

pian - - - - to.

a tempo

Ex. 60 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 28-39.

Ausência de interlúdio preparatório

Ex. 61 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 44-55.

Na seção A' (reexposição de A), o compositor retorna aos mesmos elementos do início da peça, no que concerne à parte do canto e à do piano. Porém observamos que na seção A ele constrói a melodia utilizando o verso exatamente como está escrito, ou seja, temos a frase poética *Scrosciate, **uragani**, sull'ampia distesa dei campi*, na qual o vocativo *uragani* 'furações' aparece entre vírgulas. Para preservar esta construção, Oswald coloca esse vocativo entre pausas:

A

Vocativo entre pausas, assim como no texto poético aparece entre vírgulas.

Ex. 62 – *Il Genio della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-7.

Já no último terceto o poeta não escreve da mesma maneira, colocando então o vocativo no final do verso: *Urlate tra Il cozzo dei turbini, o raffiche*. Assim, para conservar o formato melódico, o qual indica a re-exposição do tema presente em A e a simetria da frase, o compositor acrescenta um segundo *urlate*, o qual não consta no poema, e alterando-se levemente figuração rítmica da linha do canto no final:

Ex. 63 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 56-64.

Assim temos na seção A:

Ex. 64 – *Il Genio della Foresta*, comp. 2-9 (parte do canto).

E a seção A', com o imperativo colocado por Oswald, conservando-se assim o tamanho da frase e a coerência da re-exposição, tanto no sentido poético (volta da evocação aos elementos), quanto no aspecto musical.

Ex. 65 – *Il Genio Della Foresta*, comp. 56-63 (parte do canto).

No final da peça há um contraste bastante intenso entre a *coda* e as seções anteriores. Para preparar a mudança de caráter, Oswald acrescenta as indicações *dim.* e *rit.* no pós-lúdio do piano (compassos 70-72) e, já na *coda*, altera o andamento proposto para *Andante*, a fórmula de compasso para ternária simples e a textura de escrita para a parte do piano, que deixa de ser predominantemente horizontal (poucas mudanças harmônicas combinadas a um ostinato rítmico bem marcado), e passa a ser vertical (escrita coral). Harmonicamente emprega uma cadência plagal em mi^b dórico. É neste trecho final que, pela primeira vez em todo ciclo, o poeta expressa literalmente a morte de Ofélia (*la piccola Ofelia morì*, a pequena Ofelia morreu) e a este o compositor dá um tratamento especial: ao invés de representá-lo com eloquência, o que caberia dentro do estilo desta canção, ele o faz com intimismo e tristeza, reforçados pela ambiência modal criada pela harmonia e pelas indicações *molto espress.* e *pp*:

Ex. 66 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 69-81.

O *sf* no sol escrito na clave de fá é indicado para que a reminiscência do elemento rítmico predominante em toda peça retorne, representando um último suspiro de Ofélia. Esta “lembrança” também se faz presente na volta à fórmula de compasso inicial:

Ex. 67 – *Il Genio Della Foresta*, para canto e piano, *Allegro Agitato*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 77-81.

Divisão utilizada por Oswald:

A
11 compassos

*Io raccolsi la fanciulla tra il fulgore
d'un miraggio d'oro,
e deposi sulle vesti pure un fiore
puro come loro.*

B
9 compassos

*Via pel cielo sulle nuvole lontane
lunga fu la via:
salutavano il passaggio la campane
dell'Ave Maria.*

A'
13 compassos

*Quando poi salì nel cielo ampio la luna
come bianca face
io nascosi la fanciulla nella cuna
e le dissi: pace!*
Pace!

É importante também ressaltar que a diferença de número de compassos entre as seções se dá pelo tamanho dos interlúdios que o compositor acrescenta entre as partes, a mudança de textura de escrita na linha do canto, que acontece em B e a *codeta*, a qual se encontra no final de A'. Assim temos dois compassos de interlúdio no início da peça (compasso 1-2), enquanto em sua re-exposição (A', a partir com compasso 21) há apenas um. No começo da parte B (a partir do compasso 12) há um compasso de interlúdio e logo depois segue uma alteração da figuração rítmica proposta inicialmente para o canto, predominando a partir deste momento as colcheias. Isto possibilita ao compositor utilizar mais sílabas por compassos, diminuindo conseqüentemente o tamanho da seção. No final da peça há três compassos de *codeta* para a qual o compositor utiliza a palavra *pace*. Se considerarmos apenas a parte do canto teremos nove compassos em A e A' e oito em B, o que resulta em seções praticamente simétricas.

Na seção A, o compositor apresenta o ostinato na parte do piano e indica uma chave de som de crescendo entre o primeiro e o último tempo do compasso (figura 32). Apesar de tal articulação, acredita-se que é sonoramente mais indicado executá-lo conforme nos mostra o exemplo 68, pelo menos a partir do segundo compasso, conservando assim uma naturalidade do fraseado e valorizando o ritmo que alude ao de uma *sarabanda*, dança ternária e lenta, originária dos países latinos, na qual o segundo tempo é geralmente escrito com figurações mais longas do que o primeiro:

CANTO. **A** *p* Io raccol - si la fan - ciul - la

ANDANTE *Ostinato*

Ex. 68 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901. Edições G. Venturini, comp. 1-4.

p Io raccol - si la fan - ciul - la

Ex. 69 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901. Ed. G. Venturini, comp. 1 (parte do piano).

Em oposição à parte do piano, que se mantém sempre igual, tanto no que concerne à escrita quanto à sonoridade, temos a parte do canto mais expansiva, com indicações de dinâmicas (chaves de som, figura 34), e responsável pela movimentação da obra. Observamos então que a ambiência fúnebre é representada pelo acompanhamento pianístico, pois a melodia do canto não transparece este caráter. Isto por que textualmente o poeta descreve o enterro com metáforas, minimizando a tristeza que o cerca. O compositor então se utiliza do piano para representar a realidade do funeral de Ofélia, e do canto, para representar a utopia poética.

p Io raccol - si la fan - ciul - la

p tra il ful - go - re d'un mi - rag-gio d'o - ro, e de - po - si sul - - - le

Ex. 70 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-8 (parte do canto).

É interessante perceber que o caráter contínuo da obra se dá também pela relação entre estes acordes, criando se assim o seguinte ciclo, que se repete em toda seção A.

Na seção B o compositor altera a escrita pianística, inserindo novos elementos: os acordes marcados por acentos na mão esquerda e as notas duplas escritas em sextas tocadas na região média do piano alteram o movimento da obra, que se torna mais intenso (Ex. 70). Assim também as indicações *animato e cresc.* para a voz e *bem marcato* para os baixos não só caracterizam a seção B, como também ampliam a densidade sonora da obra. Percebemos também tais elementos utilizados por Oswald aludem às badaladas dos sinos da igreja, assim como o texto poético que diz: *Via per cielo nelle nuvole lontane lunga fu la via: salutavano il passaggio la campane dell'Ave Maria* (Rumo ao céu, sob nuvem distante longo foi o trajeto: saudavam a passagem os sinos da Ave Maria).

A imagem apresenta uma página de partitura musical para canto e piano, identificada como Ex. 71. A partitura está organizada em duas sistemas de staves. O primeiro sistema contém a voz e o piano, com a indicação 'rit.' no início e 'B' no canto superior direito. A voz canta: 've-sti pu-re un fio-re pu-ro come lo-ro. Vi-a pel-'. O piano acompanha com acordes marcados por acentos na mão esquerda. O segundo sistema também contém a voz e o piano, com a indicação 'animato e cresc.' no canto superior direito e 'ben marcato.' no canto inferior direito. A voz canta: 'cie-lo nel-le nu-vo-le lon-ta-ne lun-ga fu la vi-a: sa-lu-ta-vano il pas-'. O piano acompanha com acordes marcados por acentos na mão esquerda. A partitura é escrita em Sol menor e Andante.

Ex. 71 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 9-22.

Este recurso será utilizado posteriormente pelo compositor em sua canção *Aos Sinos!*, de 1916. Observamos então a semelhança entre as notas duplas e os acordes acentuados:

Ex. 72 – *Aos Sinos!*, para canto e piano, *Andante*, 1916, Edições Bevilacqua, comp. 20-21.

Para finalizar esta seção o compositor usa uma cadência modal em si^b eólio (**iv₇ - v - iv₇ - iv₆ - v - i**), acompanhado da indicação *rit. molto*, escrita sob o texto *dell'Ave Maria*, o que reforça o caráter religioso e introspectivo desta canção. Possivelmente o compositor escreveu tal cadência neste momento pensando na reza da Ave Maria, que, como foi dito anteriormente, de acordo com o costume católico, acontece às 6 da tarde. Isto de evidencia quando, ao analisarmos o texto poético encontramos a frase *quando poi salì nel cielo ampio la luna*, que é uma referência temporal ao entardecer. Harmonicamente o compositor continua explorando a relação com as medianas, caminhando então de Sol^b maior para si^b menor.

Ex. 73 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-20.

Percebemos também que a fermata colocada na barra de compasso combinada à indicação agógica citada representam a típica diminuição de andamento bem como o corte realizado nos finais de frase de cantos litúrgicos, assim como os da renascença e os corais de Bach:

Ex. 74 – BACH, J. S. *Ermuntre dich, mein schwacher Geist*, coro a quatro vozes nº 9, sem indicação de andamento, 1941, G. Schirmer.

Após a parada do cortejo em respeito à *Ave Maria*, expressada por Oswald pela fermata na barra de compasso e pelas indicações de diminuição de andamento (Ex. 72), a seção A' se inicia com a volta do interlúdio proposto para a parte do piano (compasso 21) acompanhada da expressão *a tempo*, que propõe a retomada do movimento contínuo. Percebe-se, porém, um acréscimo de indicações agógicas as quais aludem ao momento em que o cortejo termina e Ofélia é enterrada. Textualmente o poeta o compara com o ato de colocar uma criança no berço (*io nascosi la fanciulla nella culla* – eu escondo a criança no berço).

Para concluir a peça o compositor faz uma cadência plagal (IV-I), tradicionalmente utilizada em obras litúrgicas, endossando assim o caráter religioso da obra. Esta se dá sobre a repetição da palavra *pace* (paz), a qual não aparece no texto poético, com as indicações *lento* e *ppp*. O salto de 4ª justa descendente presente na parte do canto alude à sensação de inconclusão, o que é reforçada pelo término da melodia no V grau da escala.

Re-exposição da seção A

sag-gio le campa-ne dell' A-ve Ma - ri - a. Quando poi sa-li nel

cie-lo am - pio la lu-na co - me bianca fa-ce, io na - sco-si la fan-ciul-la

nel-la cu-na e le dis-si: pa - - ce, pa - - - ce!

a tempo

rit. molto

rit.

a tempo

rit.

più rit.

pp

lento ppp

lento

pp

Ex. 75 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 18-33.

4.5 – La Morta

Nesta última canção, Oswald também se utiliza da escrita na parte do piano para promover a sensação de continuidade a qual permeia todo o ciclo. Nela figuram tercinas e notas duplas, desde o início até o final da peça.

Ex. 76 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 1-4.

A impressão sonora de movimento contínuo também se dá pela igualdade do desenho melódico realizado pelas tercinas: salto de 8ª justa ascendente seguido de salto descendente (3as. e 5as. para os primeiro e terceiro tempo do compasso e 4as. e 5as. para o segundo e o quarto).

Ex. 77 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-6 (mão direita da parte do piano).

Quanto à divisão formal percebemos que o poeta não divide estroficamente seu poema, agrupando os versos em dois sextetos (1º e 3º) e um quarteto (2º). O compositor, por sua vez, demarca o início e o término das seções A e A' com uma frase musical peculiar (Ex. 76), criando uma impressão de rondó:

Ex. 78 – *La Morta*, comp. 1-2 (melodia do canto).

Temos então a seguinte divisão formal, realizada por Solone Monti³⁹:

*Vieni, e tanto che io t'aspeto,
Io quì sola, sola, sola,
serro incroce le mie braccia;
vieni, a dirmi una parola,
vieni, a stringermi la faccia
tra le tue mani o diletta.*

*Serbo ancora sul mio viso
bianco, bianco, come un fiore
Il baleno d'un sorriso,
e l'incanto dell'amore.*

*Appoggiata sul tuo petto
sogneremo i sogni belli
i ricordi più lontani;
tu mi bacerai i capelli,
io le tue pallide mani,
Vieni, e tanto che io t'aspeto.*

E a divisão adotada por Oswald, sendo que nos versos destacados há a incidência de elementos melódicos da frase citada no exemplo anterior:

A
10 compassos

***Vieni, e tanto che io t'aspeto,
Io quì sola, sola, sola,
serro incroce le mie braccia;
vieni, a dirmi una parola,
vieni, a stringermi la faccia
tra le tue mani o diletta.***

B
6 compassos

*Serbo ancora sul mio viso
bianco, bianco, come un fiore
Il baleno d'un sorriso,
e l'incanto dell'amore.*

³⁹ É importante ressaltar que não foi achada a parte escrita respectiva a este último poema (vide anexo 1). Assim concluiu-se que possivelmente Monti o dividiu assim, devido à semelhança de estrutura poética entre *La Morta* e *Ofelia*, no qual o poeta não divide em estrofes, agrupando os versos em quartetos.

A'
11 compassos

Appoggiata sul tuo petto

*sogneremo i sogni belli
i ricordi più lontani;
tu mi bacerai i capelli,
io le tue pallide mani,
Vieni, e tanto ch'io t'aspeto.*

Percebemos então que a frase que inicia a seção A, assim como a que a encerra, mantém a mesma essência melódica e rítmica, com poucas variações. Dessa maneira o compositor causa a impressão cíclica provocada pela reincidência temática, ao mesmo tempo em que demarca o início e o término da seção.

Assim temos a frase que inicia a parte A:

Ex. 79 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 3-4 (parte do canto).

E a que encerra a seção A:

Ex. 80 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 9-10 (parte do canto).

Também para destacar tal frase o compositor contrasta a escrita desta, que abarca semínimas e colcheias, com a das demais, constituídas de tercinas iniciadas no contratempo. Temos então a textura rítmica da primeira frase:

Ex. 81 – *La Morta*, comp. 3-4 (melodia do canto).

Em contraste com as tercinas presentes no decorrer da peça:

Io qui so la, so la, so la, se roin cro ce le mie bra cia

Ex. 82 – *La Morta*, comp. 5-6 (melodia do canto).

Nesta seção A, Oswald escreve a toda a parte do piano na clave de sol, o que possivelmente transparece a pureza dos sentimentos das personas. Isto se clarifica no uso de dinâmicas *pp* para o piano e *p* para a voz.

Harmonicamente percebemos que nesta seção o compositor trabalha com progressões harmônicas dentro da mesma região tonal, as quais se repetem no decorrer da seção. Para exemplo citamos os quatro primeiros compassos os quais possuem a seguinte progressão: Mi maior (I) – Lá maior (IV₆) – ré[#] diminuto (VII) – sol[#] menor (III₆). Tal movimentação harmônica supõe uma cadência de engano (o VII grau aqui tem função de dominante sem fundamental, com 7^a maior – Figura 51). Este tipo de pontuação cria uma ambiência inconclusiva e corrobora com o sentido do texto poético, que em sua essência traz a sensação de que a morte não separou os personagens e que um dia eles se reencontrarão.

tra le tue ma - - ni o di - let - ta

I IV₆ VII III₆ I IV₆ VII III₆

Ex. 83 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 1-4

Estas progressões harmônicas cessam no momento em que o amado de Ofélia faz sua primeira intervenção no poema, estabelecendo um dialogo no qual vislumbra como será seu encontro com sua amada. Para chamar a atenção a estas palavras o compositor utiliza uma cadência interrompida na região de dó[#] menor presente no compasso 8, acompanhada de *rit.*:

Ex. 84 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 7-8.

Ex. 84 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 7-8.

No pequeno interlúdio que aparece no final da seção A, o compositor antecipa os elementos da escrita pianística que caracterizam B. De acordo com Monteiro (*op. cit.*, p.110), este é um procedimento bastante utilizado por Oswald, pois quando tal elemento é realmente apresentado, tem-se a sensação de continuidade. A mudança de registro, aliada aos acordes completos (antes eram apenas duas notas para mão esquerda, completando-se as harmonias com as tercinas tocadas pela direita) e às indicações de dinâmica *f* e *cresc.*, intensificam o movimento e a densidade sonora. Harmonicamente observamos o estabelecimento de um ciclo de dominantes que se inicia no compasso 15 e se prolonga até a re-exposição de A. Este trecho coincide textualmente com a euforia de Ofélia ao lembrar-se de seu amor e conseqüentemente reflete o aumento de sua ansiedade:

- Considerando-se a região tonal de *do# menor*:

II II⁷ V I⁷ IV⁷ VII⁷=V⁷

III (Mi^b maior, como enarmônico de Ré[#] maior), dominante de V (Lá^b maior, como enarmônico de Sol[#] maior), dominante de Do[#] maior – dominante de Fá[#] maior – dominante de Si maior – resolvendo-se em Mi maior no compasso seguinte.

Ex. 85 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 15-16.

Já na seção A' (reexposição quase integral de A), retoma-se a mesma melodia, reforçando a idéia de rondó. Assim, as frases iniciais das seções A e A' são musicalmente iguais entre si e as que as encerram também o são. Temos então o seguinte esquema:

Vieni, e tanto che io t'aspeto,
Io quì sola, sola, sola,
serro incroce le mie braccia;
vieni, a dirmi una parola,
vieni, a stringermi la faccia
tra le tue mani o diletta.

Serbo ancora sul mio viso
bianco, bianco, come un fiore
Il baleno d'un sorriso,
e l'incanto dell'amore.

Appoggiata sul tuo petto
sogneremo i sogni belli
i ricordi più lontani;
tu mi bacerai i capelli,
io le tue pallide mani,
Vieni, e tanto che io t'aspeto.

Ex. 86 – *La Morta*, comp. 3-4 (parte do canto).

Ex. 87 – *La Morta*, comp. 9-10 (parte do canto).

Ex. 88 – *La Morta*, comp. 18-19 (parte do canto).

Ex. 89 – *La Morta*, comp. 24-25 (parte do canto).

Observamos também que para manter a padrão estrutural da frase, Oswald altera a forma escrita do texto, inserindo a contração *ch'io* ao invés de manter *che io*, como está escrito no poema (vide Ex. 88). Se houvesse mantido o texto como fora originalmente escrito, teria que mudar a prosódia da frase:

Ex. 90 – trecho escrito sem a alteração rítmica e prosódica proposta por Oswald.

A segunda intervenção feita pelo amado de Ofélia acontece nesta seção, a partir do compasso 22, e é representada pelo compositor de forma idêntica, tanto na parte do canto quanto na parte do piano. Textualmente temos as palavras do amado: *tu mi bacerai i capelli, io le tue pallide mani* (tu me beijará os cabelos e eu as tuas mãos pálidas).

Ex. 91 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 20-24.

Para findar esta última seção o compositor repete um trecho do mesmo interlúdio presente na ligação entre as seções A e B (compasso 26), como se fosse recomeçar um novo ciclo. Este

elemento remete sonoramente à reticência deixada pelo poeta com a frase: *Vieni, è tanto ch'io t'aspetto*:

Ex. 92 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 25-27.

Percebe-se assim que, ao contrário das duas peças anteriores, o caráter de *La Morta* não é dramático ou fúnebre, mas sim leve e etéreo. O movimento contínuo proposto pelas cadências e pelas figurações rítmicas presentes na parte do piano, revelam subjetivamente a esperança dos personagens no porvir.

4.6 – Conclusão

Analisar as canções de *Ofelia* nos permitiu reconhecer características bastante peculiares da música de Henrique Oswald, as quais permeiam toda a obra. Assim, percebemos que sua busca pela unidade manifesta-se aqui na ausência de contrastes marcantes entre as seções bem como pelo uso de cadências suspensivas ou de engano, as quais dificultam a divisão formal das canções. Antes prefere transcorrer entre as partes de maneira natural, criando assim uma ambiência fluida e contínua. Este fluxo regular também é evidente nos elementos rítmicos utilizados pelo compositor, que são uniformes e constantes, sem grandes variações de textura e que estabelecem uma sonoridade plácida. As pausas longas são raras, especialmente na parte do piano, principal responsável pelo efeito de continuidade da obra.

Este caráter que permeia as peças estudadas é também perceptível no que concerne às harmonias que, pelo uso de prolongamentos harmônicos, dos acordes com 5as. aumentadas, e das sonoridades modais, criam indefinições tonais que propiciam para a sensação de continuidade. As variações de andamento bem como as indicações de dinâmica também corroboram para tal ambiência e sobre isto Monteiro comenta:

“Raras são as peças ou movimentos em que há mudanças bruscas neste aspecto [andamento]. As alterações, quando as há, se dão normalmente de forma paulatina, mais como consequência da flutuação agógica, nunca de forma súbita. O mesmo se dá em relação à dinâmica. Por certo há momentos extremados, de *fortissimi* e *pianissimi*, mas raramente estas indicações se sucedem, como em Beethoven por exemplo. Há quase sempre passagens que conduzem progressivamente a esses extremos. Utilizando-se uma imagem mais poética pode-se dizer que em sua obra, de uma maneira geral, os vales profundos ou as altas montanhas cedem lugar a uma paisagem de planícies e pequenos morros ondulantes, como a da Toscana ou a de São Paulo de sua infância, o que mostra em perfeita sintonia com sua personalidade tranqüila” (*op. cit.* 2000, p.113).

Aproveitando à associação poética de Monteiro, ressaltamos que todas as características musicais levantadas confluem com o texto de Monti que, por seu caráter etéreo e místico, relaciona-se perfeitamente com a música de Oswald. A poesia conota a morte de Ofélia por meio de alusão às paisagens e imagens míticas, utilizando-se principalmente de eufemismos e expressando a profundidade do amor entre as personas retratadas, não a intensidade do mesmo. O compositor então usa isto para criar sonoridades ricas e coloridas, procurando traduzir sentimentos inefáveis. Da mesma maneira que o poeta evita falar do suicídio, da morte e de sentimentos apaixonados

preferindo-se atentar ao conformismo e à esperança de um breve reencontro, Oswald evita os contrastes sonoros, mantendo a movimentação contínua e a sensação de recomeço.

Considerando as características musicais levantadas e sua confluência com o texto poético, é importante que os intérpretes, ao estudarem as canções de *Ofelia*, atentem para os seguintes aspectos interpretativos:

- Na primeira peça nos chama a atenção a maneira pela qual o compositor cuidou da agógica e das dinâmicas, clarificando sua intenção de buscar timbres sutis e variações de andamento condizentes com as emoções expressas no poema. Assim, considerando que poeticamente os sentimentos das personas denotam profundidade e não paixão, cabe ao intérprete descobrir as nuances sonoras coerentes com as características musicais de Oswald e com o significado da poesia, sem se distanciar do caráter intimista da obra que, de alguma maneira, reflete a personalidade de seu compositor. De acordo com Rezende (1951, p.25), Henrique Oswald fora um homem “dotado de temperamento delicado, cheio de ternura, de intimismo, que se revela no fluir de suas composições”. Em alguns momentos o intérprete pode utilizar o pedal *una coda* para conseguir sons mais introspectivos, os quais geralmente coincidem com o caráter intimista encontrado no texto poético. Como exemplo podemos citar o compasso 56, no qual o uso do *UC* valorizaria a dinâmica *pp* indicada pelo compositor:

Ex. 93 – *****, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Genesio Venturini, comp. 53-56

- Na segunda canção destaca-se a importância da precisão no acompanhamento, considerando o caráter de recitativo que permeia esta obra. A linha do canto é a responsável pela movimentação da obra e a esta o compositor acrescenta várias indicações de variações agógicas, as quais estão ligadas aos sentimentos de Ofélia. Isto se clarifica nas indicações *col canto* presente na

parte do piano. Assim cabe ao pianista estar atento às inflexões propostas pelo cantor, bem como às suas respirações. A maneira que o compositor escreve os acordes na parte do piano, principalmente nas seções A e A', sugerem que o primeiro é apoiado e o segundo leve. Deve-se então imaginar uma espécie de portamento, sempre seguindo bem o canto:

Ex. 94 – *Ofélia*, para canto e piano, *Andantino*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 21-24)

- Em *Il Genio della Foresta* as atenções devem se voltar para se buscar conjugar as variações de dinâmicas e de agógica, dentro da precisão e constância rítmica que o *moto perpétuo* exige. Nota-se que no transcorrer de toda canção as nuances sonoras e as variações de andamento representam as chuvas e os ventos, que alteram sua intensidade de acordo com as palavras do texto. Ao intérprete cabe buscar maneiras de representar as mudanças de ânimo dos elementos da natureza, sem interromper o movimento contínuo característico da obra.

- *L'Angelo del Cimitero* é a canção deste ciclo que mais traz referências sonoras concretas para as ações explicitadas no texto. Temos o ostinato presente nas seções A e A' o qual sugere o movimento de um cortejo fúnebre, as notas duplas escritas em 6as. e os acordes acentuados na parte B, que aludem aos sinos de uma igreja e a cadência modal, representando a reza da Ave Maria. É importante então que o intérprete pesquise timbres que expressem os sons destas figurações utilizadas por Oswald, para que o ouvinte possa, de alguma forma, reconhecer a ambiência proposta pelo poeta. Observamos, por exemplo, que a expressão *ben marcato* acrescentada na mão esquerda (início da seção B), clarifica a intenção do compositor em representar as badaladas do campanário, porém percebe-se que a indicação de dinâmica *p* proposta no início da peça, não foi alterada. Deve-se então cuidar para realizar os acordes “bem marcados” dentro do caráter introspectivo da canção:

Ex. 95 – *L'Angelo del Cimitero*, para canto e piano, *Andante*, 1901, Edições G. Venturini, comp. 9-13

- Em *La Morta* é nítida a intenção do compositor de escrever o acompanhamento como pano de fundo para a linha do canto, como se a parte do piano “ornasse” o diálogo entre os personagens. Isto se clarifica na presença de pouquíssimas indicações de dinâmica no decorrer da peça, sendo que em toda a seção A, a única símbolo presente é o *pp* colocado no compasso 1. Na seção B há uma intensificação do movimento sonoro proposta pelo desenho rítmico, pela mudança de registro na parte do piano e pelo acréscimo de um *f* no compasso 15. Essa alteração de dinâmica é bastante rápida, pois no compasso seguinte há um *dim.* seguido de um *p* (compasso 17):

Ex. 96 – *La Morta*, para canto e piano, *Andante*, 1904, Edições G. Venturini, comp. 15-16.

Percebe-se então que o intérprete pianista deve preocupar-se em manter o caráter da obra, buscando sonoridades que clarifiquem a movimentação contínua e a sensação de “ornar” a linha do canto.

De posse destes conhecimentos musicais e textuais, bem como das intersecções que existem entre eles, cabe aos intérpretes refletir sobre sua performance, partindo do pressuposto que o texto é o ponto de encontro entre o pianista e o cantor e que a interpretação consiste também em recriar.

A realização deste trabalho de pesquisa nos permitiu compreender que a preparação para a *performance* de uma canção não consiste apenas no estudo prático e no conhecimento do significado do texto. A partir do momento que se estuda uma determinada obra musical sob diversas perspectivas, torna-se possível concebê-la de maneira mais completa, e mediante a interpretação dos conhecimentos estudados e adquiridos, buscar uma apresentação musical coerente.

Dessa maneira, o estudo biográfico de Henrique Oswald, bem como sua trajetória composicional nos permitiu entender suas escolhas estético-musicais, sendo então possível reconhecer sua sensibilidade e afabilidade pessoal em suas composições. Concluiu-se também que, embora seja reduzida a contribuição deste compositor no âmbito das canções para canto e piano, esta fora significativa, pois encontramos em *Ofélia* uma peça de elevada qualidade artística, beleza timbrística delicada, obtida por meio do engendramento de recursos harmônicos, melódicos e estruturais deveras ricos. O conjunto de sua obra é muito valioso e deveria estar mais presente no cenário musical atual.

A pesquisa no que concerne à origem da canção nos permitiu conhecer os processos de transformação sofridos por este gênero de composição, desde os primórdios na renascença até seu apogeu, em meados do século XIX, possibilitando-nos entender as razões pelas quais as canções oswaldianas diferem daquelas compostas por Schubert e Schumann, e assemelham-se às de Fauré, Debussy e Chausson.

Analisar a estrutura dos poemas de Solone Monti, suas implicações literárias e seu significado denotativo nos fez compreender mais nitidamente as escolhas musicais de Oswald e a maneira a qual as propriedades sonoras empregadas pelo compositor podem sugerir e ambientar as ações poéticas descritas no texto. Observamos que a beleza da canção não se encontra na supremacia do aspecto musical sob o textual ou o contrário, mas sim na confluência, no diálogo harmonioso entre eles. O cuidado com o estudo textual não deve ser privilégio daquele que canta. O intérprete pianista também o deve almejar, pois as expressões poéticas refletem-se tanto na melodia quanto na parte instrumental.

Considerando todos estes elementos estudados foi possível constatar que a *performance* de uma canção consiste em conhecer a obra sob o ponto de vista de três sujeitos igualmente importantes: o compositor e, conseqüentemente os conhecimentos histórico musicais que o envolvem, o texto poético e suas implicações literárias e os aspectos estruturais utilizados na construção musical. A partir deste paradigma, que de acordo com Stravinsky (1996), deve refletir submissão e obediência, o intérprete está pronto para criar, recriar e interagir com a obra musical, respeitando os desígnios do compositor e acrescentando sua contribuição particular.

- Livros

ALEXANDER, Peter. **Shakespeare**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães de. **Henrique Oswald, 1952 – 1931**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 6.vol. São Paulo: Martins, reprint/1962.

_____. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

_____. **Música Doce Música**. São Paulo: Martins, col. Obras Completas de Mario de Andrade, vol. VII, reprint/1963.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. **História Total: Império e República**. Vol.2., São Paulo: Ed. Ática, 1998.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. **150 Anos de Música no Brasil (1800 a 1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, col. Documentos Brasileiros, 1956.

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical**. 5. ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, s/d.

BENEMANN, Milton J. e CADORE, Luísa Agostinho. **Estudo Dirigido de Português**. 1.vol. São Paulo: Ed. Ática, 1984.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BRADLEY, Andrew Cecil. **Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth**. London: Macmillan, 1990.
- CANDÉ, Roland. **História Universal da Música**. 2.ed. 2.vol. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: Era Realista e Era de Transição**. 4.ed. São Paulo: Global, 1997.
- DART, Thurston. **Interpretação da Música**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. 13.ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- GEIR, Campos. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 2.ed., Lisboa: Gradiva, 2001.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1985.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX**. 4.ed., Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KIMBALL, Carol. **Song: A Guide to Style and Literature**. Washington: Redmond, 1996.
- LAKeway, Ruth C. and WHITE, Robert C. **Italian Art Song**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- LA MOTTE, Diether de. **Armonia**. Barcelona: Idea Musica, 1998.
- LE ROUX, François e RAYNALDY, Romain. **Le Chant Intime: De L'Interprétation de la Mélodie Française**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004.
- LIMA, Sonia Albano de. (org.). **Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

- MACDONALD, Malcolm. **BRAHMS**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- MALLALIEU, Huon. **História Ilustrada das Antiguidades**. São Paulo: Nobel: 1999.
- MARCONDES, Marco Antônio (org.). **Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica**. 2.ed., São Paulo: Publifolha, 1988.
- MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Nova Fronteira, 1997
- MARIZ, VASCO. **A Canção Brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. **História da Música no Brasil**. 4.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. **Três Musicólogos Brasileiros: Mario de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MASSAUD, Moisés. **A Análise Literária**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OSWALD, Carlos. **Como me Tornei Pintor**. Petrópolis: Vozes, 1957.
- REZENDE, Carlos Penteado de. **Dois Meninos Prodígios de Outrora em São Paulo**. São Paulo: Saraiva, 1951.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 2000.

RUSHTON, Julian. **A Música Clássica – Uma História Concisa e Ilustrada de Gluck a Beethoven**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SCHÖENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução Eduardo Seicman. 3. ed., São Paulo: EDUSP, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song**. Oxford University Press. New York, 1996.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TRANCHEFORT, François-Rene. **Guide de la Musique de Piano et Clavecin**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987.

WISNIK, Miguel. **O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

- Na Internet

Biografia de Iris Origo, Condessa de Origo, aluna de Solone Monti.

Disponível em: <www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-634476>

Acessado em: 12/10/2007

Boletins Salesianos – Periódico da União dos Cooperadores Salesianos de D. Bosco, ano XXXII, nº 4, Torino, Via Cottolengo 32 – Abril de 1908.

Disponível em: <<http://www.sdb.org/bs/1908/190804.htm>>

Acessado em 27/06/2007

Boletins Salesianos - Periódico da União dos Cooperadores Salesianos de D. Bosco, no XXXII, nº 4, Torino, Via Cottolengo 32 – Junho de 1908.

Disponível em: <<http://www.sdb.org/bs/1908/190804.htm>>

Acessado em 27/06/2007

Projeto “*Releituras*” - Citações de obras de Shakespeare

Disponível em: <www.releituras.com/wshakespeare_menu.asp>

Acessado em: 15/08/2007

Unione Romana Biblioteche Scientifiche

Disponível em: <www.reteurb.org/search*ita/aMonti,+Raffaele/amonti+raffaele/-3,-1,0,B/browse>

Acessado em: 30/07/2007

- Partituras

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Klaviersonaten**. Band II. Para piano solo. München: G. Henle Verlag, s/d.

BRAHMS, Johann. **Lieberlieder Walzer, op.52**. For piano duet with solo and mixed voices ad libitum. London: Elite Editon, s/d.

_____. **Lieder**. Band I, II e III. Para canto e piano. Leipzig: Ed. Peters, s/d.

CHAUSSON, Ernest. **20 Songs**. Para canto e piano. Flórida: Master Music Publications, s/d.

_____. **Mélodies pour Chant Et Piano**. Para canto e piano. Paris: Ed. J. Hammellé, s/d.

_____. **Sept Mélodies**. Para canto e piano. Paris: Ed. J. Hammellé, s/d.

DEBUSSY, Claude. **Beau Soir**. Para canto e piano. Paris: Ed. Durand, s/d.

_____. **Nôel Des Enfants Qui N'ont Plus de Maisons**. Para canto e piano. New York: Master Music Publications, s/d.

_____. **Trois Chanson de France**. Para canto e piano. Paris: Ed. Durand, 1904.

FAURÉ, Gabriel. **Après un Rêve**. Para canto e piano. New York: Ed. Schirmer, 1939.

_____. **Aurore**. Para canto e piano. New York: Ed. Schirmer, 1939.

_____. **Berceuse, op.16**. Para violoncelo e piano. New York: Ed. Schirmer, s/d.

_____. **Cinq Mélodies**. Para piano e canto. . New York: Ed. Schirmer, s/d.

_____. **Elegie, op.24**. Para violoncelo e piano. Leipzig: Ed. Peters, 1979.

_____. **En Prière**. Para canto e piano. New York: Ed. Schirmer, 1939.

_____. **Mirage, op.11**. Para canto e piano. Paris: Ed. Durant, s/d.

LISZT, Franz. **Two Concert Etudes**. Para piano solo. Mineola: Dover Publications, 1988.

MENDELSSOHN, Felix. **11 Lieder, op. 8**. Para canto e piano. Leipzig: Ed. Peters, s/d.

_____. **Lieder ohne Worte, op.19**. Para piano solo. Leipzig: Ed. Henle Verlag, s/d.

_____. **Sechs Lieder ohne Worte, op.62**. Para piano. Bruxelles: Ed. J. Epstein, 1930.

OSWALD, Henrique. **6 Peças para piano, op. 14**. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.

_____. **6 Piccoli Pezzi per pianoforte**. Firenze-Rome: G. Venturini, s/d.

_____. **Ad uma Rondinella**. Para canto e piano. Manuscrito autógrafo do autor, 1874.

OSWALD, Henrique. **Anunciação**. Para canto e piano. Rio de Janeiro: Ed. Bevilacqua, s/d.

_____. **Aos Sinos**. Para canto e piano. Rio de Janeiro: Ed. Bevilacqua, s/d.

_____. **Ave!**. Para canto e piano. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, s/d.

_____. **Ave Maria**. Para canto e piano. Rio de Janeiro: Ed. Bevilacqua, s/d.

_____. **Berceuse**. Manuscrito autógrafo do autor, 1879.

_____. **Cantiga Bohemia**. Para canto e piano. Manuscrito autógrafo do autor, 1916.

_____. **Habanera**. Para canto e piano. Manuscrito autógrafo do autor, 1898.

_____. **Il Neige!...** Paris: A. Durand & Fils, 1902.

_____. **Macchiette**. 12 Piccoli Pezzi per pianoforte. Firenze-Rome: G. Venturini, s/d.

_____. **Mendigo!** Para canto e piano. Manuscrito autógrafo do autor, 1921.

_____. **Minha Estrela**. Para canto e piano. Rio de Janeiro: Ed. Bevilacqua, s/d.

_____. **Nocturne op.6 nº1**. Para piano. Roma: G. Venturini, s/d.

_____. **Nocturne op.6 nº2**. Para piano. Roma: G. Venturini, s/d.

_____. **Non Ti Sveliar**. Berceuse nell'opera "Il Neo". Para canto e piano. Firenze: Ed. Bevilacqua, s/d.

_____. **Romanza**. Para canto e piano. Manuscrito autógrafo do autor, 1879.

_____. **Serrana**. Para violino, violoncelo e piano. Milão: Ricordi, s/d.

_____. **Trio op.9**. Manuscrito autógrafo do autor, 1894

OSWALD, Henrique. **Trois Études nº1**. Para piano. Ed. Mangioni, s/d.

_____. **Trois Études nº2**. Para piano. Ed. Mangioni, s/d.

_____. **Valse nº1**. Para piano. Milão: Ed. Carisch S. A. s/d.

SCHUBERT, Franz. **Gretchen am Spinnrade**. Para canto e piano. Leipzig: Ed. Peters, s/d.

_____. **Sammlung Lieder**. Band II. Para canto e piano. Leipzig: Ed. Peters, s/d.

SCHUMANN, Robert. **Lieder und Balladen Album**. Band III. Berlim: Globus Verlag, s/d.

_____. **Sämtliche Lieder**. Band I. Para canto e piano. Leipzig: Ed. Peters, s/d.

RESPIGHI, Ottorino. **Eight songs**. Para canto e piano. New York. Master Music Publications, s/d.

_____. **Nebbie**. Para canto e piano. New York: Ed. G. Schirmer, 1939.

WOLF, Hugo. **Fifth One Select Songs**. Para canto e piano. New York: Music House, s/d.

_____. **Italienisches Liederbuch**. Para canto e piano. Frankfurt: Ed. Peters, s/d.

- Periódicos

MARTINS, José Eduardo. Fontes Inéditas dos *Trois Etudes* para piano (1910) de H. Oswald.
Revista Música. São Paulo: USP, vol.5. Novembro de 1994.

- Teses e Dissertações

BORÉM, Fausto. **Henrique Oswald's Sonata op. 21**. 1993. Tese de Doutorado – University of Iowa, Iowa.

- CAMPOS, José Eduardo Oliva Silveira. **Três Aspectos Interpretativos na Preparação da Performance da Canção “Alma Gentil”**. 2006. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.
- FREITAG, Léa Vinocur. **Canção Brasileira Erudita e Semi Erudita como Binômio Arte-Sociedade: dos Primórdios a 1940**. 1977. Tese de Livre Docência – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- KERR, Dorotea. **Henrique Oswald and Brazilian Organ Music: A Study of his Life and Works**. 1989. Tese de Doutorado – University of Indiana, Indianapolis.
- IGAYARA, Susana Cecília. **Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Requiem no conjunto de sua música sacra coral**. 2001. Dissertação de Mestrado – Departamento de Música da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. **Henrique Oswald (1852-1931) – Un compositeur au-delà du Nacionalisme Musical – L’exemple de sa musique de chambre avec piano**. 2000. Tese de Doutorado - Université di Sourbone, Paris

Anexo

Poemeto Lírico Ofélia – Ed. G. Venturini

1.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Guarda come dinanzi a te scintilla
la vita nella gloria trionfale,
perchè così dolente hai la pupilla?
Perchè l'ombra passò sulla tua testa
bionda, perchè nell'empito del male
hai chinata la fronte alla tempesta?

Sei così bianca come non ti vidi
mai: vieni: sul mio petto dolcemente
posa la faccia; perchè non sorridi?

Guarda: laggiù ci attende la casetta
come un nido di rare incantagioni,
esulta al ritmo delle mie canzoni,
e sogna sotto i miei baci, o diletta.

SOLONE MONTI.

16/7/1901

6. (2)

3

1.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

OFELIA

CEMETTO LIRICO

HENRY OSWALD

CANTO.

ANDANTINO.

p Guar - da co - me di -

pp

cresc. nan - zi a te scin - til - la la vi - ta nel - la

cresc.

poco rit. glo - ria tri - on - fa - le, *a tempo p* per - chè co - si do -

p

Prop. di G. Venturini Editore, Firenze.

7641-46

Tutti i diritti d'autore sono riservati.

170.928/53

sempre p *poco rit.*
len - te hai la pu - pil - la?
a tempo

p *animando*
Per - ché l'ombra pas - sò sul - la tua

crescendo
te - sta bion - da, per - ché, per - ché nell' em - pi - to del
cresc.

rit. *f largamente*
ma - le hai chi - na - ta la fron - te al - la tem -
rit.

8. (4)

5

pe - sta? Sei co - si

rit. p

dim.

n

bian - ca co - me non ti vi - di ma - i:

più rit.

Vie - ni: sul mio

p

a tempo

animando.

pet - to dol - ce - men - te po - sa la

rit.

rit.

fa - - cia, per - chè non sor

pp rit. molto.

ri - - di? Guar - da: lag - giù ci at -

p a tempo

ten - de la ca - set - ta, co - me un ni - - do di

cresc. f

ra - re in - can - ta - gio - - ni; e - - sul - ta al

rit. f a tempo con passione

10. (6)

rit-mo del-le mie can-zo - - - ni e so - - -

gna sol - - - to i miei

ba - - - ei; o di - let - - -

ta.

pp rit.

pp rit.

sempre rit.

rit. *pp*

a tempo *pp*

rit. *pp*

2.

Ofelia

Amore, amore, l'ultima
 volta per me finisce la stagione.
 Una segreta angoscia
 piange nel verso della tua canzone.
 Guarda: laggiù tra i cespiti
 serban la brina i fiori tenerelli,
 per me una sera gli angeli
 tesseran le ghirlande sui capelli;
 e tu vedrai la piccola
 Ofelia addormentata su la culla
 dell'erbe nate all'alito
 d'Aprile a salutar la tua fanciulla,
 e nella calma gelida
 del quieto sonno t'udirò pregare
 Baciarmi allora, baciarmi,
 forse il tuo bacio mi farà destare.

SOLOME MONTI.

12. (1)
3

2.

Ofelia

OFELIA
POEMETTO LIRICO

HENRY OSWALD

CANTO.

ANDANTINO.

p

A - mo - re, a - mo - re, l'ul - ti - ma vol - ta per me fio - ri - sce
la sta - gio - ne. U - na se - gre - ta an - go - scia pian - ge nel
ver - so del - la tua can - zo - ne. *animando* Guar - - da: lag - giù tra i
animando

rop. di G. Venturini Editore, Firenze.

7642-46

Tutti i diritti d'autore sono riservati.

196. 227 53

13. 12)

4

ce - spi - ti ser - ban la bri - na i fio - ri te - ne - rel - li,

p rit.

animato

per me u - na se - ra gli an - gio - li tes - se - ran

poco rit.

le ghir - lan - de sui ca - pel - li, e tu ve -

len. rit. molto pp

drai la pic - co - la O - fe - lia ad - dor - men - ta - ta sul - la eul - la del

col canto pp

p string. un poco. *rit.*

l'er - be na - te all' a - - li - to d'A - pri - - le a sa - lu - ta - re

rit. molto *molto lento*

la fan - ciul - la, e nel - la cal - ma ge - li - da del que - to

rit. molto *molto lento* *pp col canto*

son - no t'u - di - rò pre - ga - re. Ba - ciami al - lo - ra, ba - cia - mi:

pp *rit.*

for - se il tuo ba - cio mi fa - rà de - sta - re.

sempre ppp *col canto*

3.

Il Genio della Foresta

Serosciate, uragani, nell' ampia
distesa dei campi; rombate
o venti: è la notte del pianto.

Levate tra i rapidi vortici
un funebre cantico, ondate
del mare: è la notte del pianto.

Io vidi passar sotto i nuvoli
la livida sfinge fatale
nell' alba rosata del dì.

Urlate tra il cozzo dei turbini,
o raffiche, l' inno del male:
la piccola Ofelia morì

SOLONE MONTI.

Il Genio della Foresta

OFELIA
POEMETTO LIRICO

HENRY OSWALD

CANTO.

ALLEGRO AGITATO.

1 4 3 5 2

Sero - scia -

te u - ra - ga - ni sull' am - pia di -

ste - sa dei cam - pi; rom - ba -

4

p rit. molto e-

te $\frac{4}{2}$ o ven ti: è la

p rit.

3 5

spressivo

not te del pian to.

a tempo

a tempo p

Le - - va - - te tra i ra - pi - di

vor - ti - ci un fu - ne - bre

can - ti - co, on - da - te del ma ^(opp.) re: 5

rit. molto espress.
p è la not - te del

pian - to.

a tempo

a tempo
Io vi - di pas - sar sot - to i nu - vo -

f largamente

li la - li - vi - da sfin -

ge fa - ta - le nel l'al -

ba ro - sa - ta del di

Ur - la - te, ur - la - te

7643-46

tra il co- zo dei tur - bi - ni, o raf - fics,

l'in - no del

ma - le: la

Andante. molto

dim. e rit.

p

espress.

pie - co - la O - fe - lia mo - ri.

pp

f 1^o Tempo.

p

4.

L'Angelo del Cimitero

Io raccolsi la fanciulla tra il fulgore
d'un miraggio d'oro,
e deposi sulle vesti pure un fiore
puro come loro.

Via pel cielo sulle nuvole lontane
lunga fu la via:
salutavano il passaggio le campane
dell'Ave Maria.

Quando poi salì nel cielo ampio la luna
come bianca face
io nascosi la fanciulla nella cuna
e le dissi: pace!

SOLONE MONTI.

4.

L'Angelo del Cimitero

OFELIA
POEMETTO LIRICO

HENRY OSWALD

CANTO.

ANDANTE

p

Io raccol - si la fan - ciul - la

tra il ful - go - re d'un mi - rag - gio d'o - ro, e de - po - si sul - - - le

rit.

ve - sti pu - re un fio - re pu - ro come lo - ro.

animato e cresc.

Vi - a pel

ben marcato.

Prop. di G. Venturini Editore, Firenze.

7644-46

Tutti i diritti d'autore sono riservati

cie - lo nel - le nu - vo - le lon - ta - ne lun - ga fu - la - vi - a: sa - lu - ta - vano il pas -

rit. molto sag - gio le cam - pa - ne dell' A - ve Ma - ri - a. *a tempo* Quando poi sa - li nel

rit. cie - lo am - pio la lu - na co - me bian - ca fa - ce, *a tempo* io na - sco - si la fan - ciu - la

rit. nel - la cu - na e le dis - si: *pp* pa - - ce, *lento ppp* pa - - - cel

5. 16/8/1901

La Morta

OFELIA
POEMETTO LIRICO

HENRY OSWALD

Prop. di G. Venturini Editore, Firenze.

7645-46

Tutti i diritti d'autore sono riservati.

190. 93/ 83

19. (2).

4

vie - ni a dir - mi u - na pa - ro - la, vie - ni a strin - ger - mi - la fac - cia

rit.

a tempo tra le tue ma - ni o di - let - ta

a tempo *rit.* *a tempo*

Serbo anco - ra sul mio vi - so bian - co, bian - co, co - me un fio - re

il ba - le - no d'un sor - ri - so, e l'in - can - to dell' a - mo - re

cresc. *f* *dim.* *rit.*

p
Ap - pog - gia - ta sul tu - o pet - to

pa tempo

sognere - mo i so - gni bel - li i ri - cor - di più lon - ta - ni; tu mi ba - cerai i ca - pel - li,

poco rit. *a tempo*
io le tu - e pal - li - de ma - ni, Vie - ni, e tan -

rit. *a tempo* *pp*
- to ch'io t'aspet - to.