



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FELIPE NOVAES CANTÃO

**TRÊS LEGENDAS DE JAYME OVALLE:
CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO E TÉCNICA DO PIANO**

**Belém
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FELIPE NOVAES CANTÃO

**TRÊS LEGENDAS DE JAYME OVALLE: CONTRIBUIÇÕES
PARA O ESTUDO E TÉCNICA DO PIANO**

**Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Artes da UFPA como
requisito para obtenção do título de
Mestre em Artes.**

Orientadora: Profa. Dra. Líliam Barros

**Belém
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Cantão, Felipe Novaes, 1989-

Três legendas de Jayme Ovalle: contribuições
para o estudo e técnica do piano / Felipe Novaes
Cantão. - 2013.

Orientadora: Líliam Barros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Música - Pará - História e crítica. 2.
Piano - Instrução e estudo - Pará. 3. Música
para piano. 4. Ovalle, Jayme, 1894-1955. I.
Título.

CDD 23. ed. 780.98115



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos quatorzes (14) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Lilium Cristina da Silva Barros** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Felipe Novaes Cantão, intitulada: **Três Legendas de Jayme Ovalle: contribuições para o estudo e técnica do piano** perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, **Lilium Cristina da Silva Barros** (orientadora), **Sonia Maria Moraes Chada** (examinadora interna) e **Carlos Augusto Vasconcelos Pires** (examinador externo ao programa) da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lilium Cristina da Silva Barros, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lilium Cristina da Silva Barros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 14 de Junho de 2013.

Profa. Dra. Lilium Cristina da Silva Barros *Lilium Barros*
Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada *Sonia Moraes*
Prof. Dr. Carlos Augusto Vasconcelos Pires *Carlos Pires*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Três Legendas De Jayme Ovalle: contribuições para o estudo e técnica do piano.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Música.

Profa. Dra. Lílíam Barros
UFPA – Instituto de Ciências da Arte – ICA

Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada
UFPA – Instituto de Ciências da Arte – ICA

Prof. Dr. Carlos Pires
UFPA – Escola de Música da UFPA

Data: 14/06/013

DEDICATÓRIA

A minha família,
pelo amor e incentivo
de todos esses anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado chance de ser aquilo que escolhi e estar colocando os seus prodígios e maravilhas em minha vida.

Agradeço aos meus pais, Jacob Cantão e Luci Cantão, por me incentivarem a conquistar meus objetivos e me apoiarem em todas as minhas escolhas e em especial por terem me educado nos caminhos do Senhor, mostrando-me os valores de uma vida reta e cristã.

Ao meu irmão Vitor Cantão por seu companheirismo e pelos momentos de diversão.

A Yara Pinheiro por seus conselhos, cumplicidade, seu amor e compreensão, especialmente nos momentos em que estive ausente.

A minha orientadora e professora Líliam Barros, que sempre esteve disposta a contribuir e acreditar nesta pesquisa.

Ao professor e amigo Urubatan de Castro, por seus incentivos e por ter cedido as partituras usadas nesta pesquisa.

Aos amigos e colegas, que pude conhecer durante essa trajetória, partilhando dos desafios e conhecimentos que encontramos.

A todos os professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que direta e indiretamente puderam contribuir.

RESUMO

Esse trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico das obras musicais “I. Legenda Op. 19”, “II. Legenda Op. 22” e “III. Legenda Op. 23”, todas escritas para piano solo pelo compositor paraense Jayme Ovalle. Visa o estudo, a análise e a divulgação de uma particularidade da música erudita paraense para piano composta no século XX, colaborando com a bibliografia sobre o assunto. Com a abordagem analítica de John D. White, procura-se investigar as estruturas e formas de cada Legenda bem como os procedimentos composicionais adotados e como o referido compositor os desenvolve. De acordo com estudo analítico, também se pretende verificar as habilidades técnicas que as obras analisadas podem proporcionar aos intérpretes e alunos de piano, focalizando os níveis de ensino básico, intermediário e avançado, como encontrados no estudo de Marianne Uszler e Ingrid Barancoski

Palavras-chave: Música paraense; Jayme Ovalle; Técnica pianística; Ensino de piano.

ABSTRACT

This work has as main objective to perform an analytical study of musical works “I. Legenda Op. 19”, “II. Legenda Op. 22” e “III. Legenda Op. 23”, all written for solo piano by the composer of Pará Jayme Ovalle. Aims the study, analysis and dissemination of a particular classical music for piano composed Pará in the twentieth century, collaborating with the literature on the subject. With the analytical approach of John D. White seeks to investigate the structures and forms of each Legenda and the compositional procedures adopted and referred to as the composer develops. According to analytical study, also want to verify the technical skills that the works analyzed can provide interpreters and piano students, focusing on the levels of primary, intermediate and advanced levels, as found in the study of Marianne Uszler e Ingrid Barancoski.

Keywords: Music of Pará; Jayme Ovalle; Technical piano, teaching piano.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Trecho da Habanera op. 29	15
FIGURA 2 – Trecho da obra Caboclinho op. 2.....	15
FIGURA 3 – Padrão rítmico do samba tradicional.....	16
FIGURA 4 - Padrões rítmicos da Bossa Nova.....	16
FIGURA 5 – Primeira frase de Berimbau com a utilização de termos amazônicos para o canto.....	16
FIGURA 7 – Trechos para a voz com efeitos timbrísticos.....	17
FIGURA 8 – Acompanhamento com ambiência erudita.....	17
FIGURA 9 – Melodia descendente, recorrentes na música brasileira.....	18
FIGURA 10 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: utilização de semínimas, mínimas e colcheias.....	46
FIGURA 11 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 37-40: pequena alteração de andamento com o surgimento pela primeira vez das semicolcheias.....	46
FIGURA 12 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 43-45: aumento do andamento concomitantemente com a inserção de grupos de semicolcheias tanto para a melodia quanto para o acompanhamento.....	46
FIGURA 13 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 43-45: conclusão da Seção A já em <i>tempo primo</i> e retorno as células rítmicas do período a^3 com variação.....	46
FIGURA 14 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67-68: início da Seção B com movimento rítmico com maior densidade em contraste aos períodos $a^1 a^2 a^3$	47
FIGURA 15 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 84-86: primeiro motivo do período b^2	47
FIGURA 16 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: do período b^2 , uma variação rítmica do motivo anunciado em a^1	47
FIGURA 17 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 117-119: utilização das figuras rítmicas da Seção A na Seção C.....	48
FIGURA 18 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 52-54: início do período c^3 com utilização de acompanhamento movido e melodia com maior estaticidade até o fim da obra.	48

FIGURA 19 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3 notas iguais dentro do motivo a ¹	49
FIGURA 20 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67-68: motivo de b ¹ composto por repetição de notas iguais.....	49
FIGURA 21 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 160-162: motivo de c ³ composto por repetição de notas iguais.....	49
FIGURA 22 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8-11: conclusão do período a ¹ com utilização do acorde suspenso de D# sus4.....	50
FIGURA 23 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 20-23: conclusão do período a ² com utilização do acorde penso de D# sus4.....	50
FIGURA 24 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 33-36: conclusão do período a ³ com utilização do acorde penso de D# sus4.....	51
FIGURA 25 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 117-118: último compasso do período b ³ em <i>fortíssimo</i> com utilização do acorde de B sus4 como dominante para a resolução já no período c ¹ em Mi maior.	51
FIGURA 26 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 127-130: Retorno para o campo harmônico de Si maior porem com trechos cromáticos.....	52
FIGURA 27 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 148-151: reutilização de materiais da Seção A.	52
FIGURA 28 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 194-198: cinco últimos compassos de I. Legenda op.19 com o retorno para a tonalidade inicial de Si maior.....	53
FIGURA 29 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 56-57: compassos com presença de polirritmias entre acompanhamentos e polirritmias entre melodia e acompanhamento.	53
FIGURA 30 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 56-57: compassos com presença de polirritmias entre acompanhamentos e polirritmias entre melodia e acompanhamento.	54
FIGURA 31 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 77-78: fusas e semifusas no acompanhamento gerando efeito timbrístico e dando movimento a melodia.....	54
FIGURA 32 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 140-146: Utilização de isorritmia na melodia e na linha do baixo.....	55

FIGURA 33 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 118-123: trecho a três vozes com melodia, voz intermediária e linha do baixo.....	55
FIGURA 34 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 46-48: amostra com conclusão fraseológico descendente da melodia.	56
FIGURA 35 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: motivo melódica de a ¹	56
FIGURA 36 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 83-85: motivo melódico c ¹ dois tons abaixo do motivo de a ¹	56
FIGURA 37 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-57: a partir da indicação de Tempo 1º tem-se um afastamento da tonalidade de Si maior.....	57
FIGURA 38 -J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-57: linha do baixo em cromatismo.	57
FIGURA 39 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 1 e 52: variações motivicas de a ¹	62
FIGURA 40 - J. Ovalle, II. Legenda: variações motivicas de a ²	62
FIGURA 41 - J. Ovalle, II. Legenda: variações motivicas de a ³	62
FIGURA 42 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 34,80 e 112: variações de acompanhamento de a ⁴	63
FIGURA 43 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 54: contramelodias do motivo original a ¹	64
FIGURA 44 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 108: variação do motivo a ³	64
FIGURA 45 - J. Ovalle, II. Legenda: relação tensão X relaxamento 2 e 4 c.....	65
FIGURA 46 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 17: nota pedal, elemento de tensão em a ²	65
FIGURA 47 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 47: final da ponte de transição na seção A” .	65
FIGURA 48 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 92: ritmo harmônico mais lento, mas com ornamentações na linha do baixo.....	66
FIGURA 49 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 54-57: passagens com caráter virtuosístico..	67
FIGURA 50 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 51-52: passagens em quase-contraponto.	68
FIGURA 51 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 83: densidade textural e expansão da tessitura	68
FIGURA 52 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 2, 50 e 90: Tratamento harmônico e linha do baixo.....	69

FIGURA 53 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 17, 60 e 102: Tratamento harmônico e linha do baixo.....	69
FIGURA 54 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 21, 68 e 108: Tratamento harmônico e linha do baixo.....	69
FIGURA 54 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 34, 80, 112 e 114 : Tratamento harmônico e linha do baixo.....	69
FIGURA 55 - J. Ovalle, III, c. 1. Legenda: ritmo do motivo de a ¹	73
FIGURA 56 - J. Ovalle, III, c. 9. Legenda: ritmo do motivo de a ¹	73
FIGURA 57 - J. Ovalle, III, c. 17. Legenda: ritmo do motivo da P.t.	73
FIGURA 58 - J. Ovalle, III, c 32. Legenda: final de frase da seção B	74
FIGURA 59 - J. Ovalle, III, c 1 e 21-. Legenda: motivo da seção A e da seção B, respectivamente.....	74
FIGURA 60 - J. Ovalle, III, c 1 e 2. Legenda: movimentação da linha melódica na seção A.....	75
FIGURA 61- J. Ovalle, III, c 29-31. Legenda: movimentação da linha melódica na seção B.....	75
FIGURA 62 - J. Ovalle, III, c 7-8. Legenda: harmonia complementar realizada pela mão direita.	75
FIGURA 63 - J. Ovalle, III, c 12-14. Legenda: movimento harmônico quase como harmonia coral para mão direita.	76
FIGURA 64 - J. Ovalle, III, c 51-54. Legenda: mudança na linha no baixo com a utilização de díades.....	76
FIGURA 65 - J. Ovalle, III. Legenda: harmonia quase em forma coral (58 e 59 c.) ..	77
FIGURA 66 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 1-3: trecho a três vozes com melodia, voz intermediário e linha do baixo.	77
FIGURA 67 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 24-25: trecho a duas vozes, com melodia e linha do baixo.....	78
FIGURA 68 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 32-37: amostra com conclusão fraseológico descendente da melodia.	78

FIGURA 69 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 21 e 29: comparação entre as harmonias. ...	79
FIGURA 70 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1 ao 3: mão esquerda se utilizando da técnica de abertura das mãos para a realização de oitavas.	85
FIGURA 71 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8 ao 11: mão direita se utilizando da técnica de abertura das mãos para a realização de oitavas.	85
FIGURA 72 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 29 ao 32: arpejos para mão esquerda.	85
FIGURA 73 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 4 ao 7: acordes em bloco com melodia imbricada.	85
FIGURA 74 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 29 ao 32: acordes em bloco com melodia imbricada.	85
FIGURA 75 – H. Villa-Lobos, Valsa da Dor, c. 14 ao 16: acordes em bloco com melodia imbricada.	86
FIGURA 76 – C. Debussy, <i>Hommage à Rameau</i> , c. 19 ao 21: acordes em bloco com melodia imbricada.	86
FIGURA 77 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8: apogiaturas curta com notas duplas.	86
FIGURA 78 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 23: apogiaturas curta com uma única nota. ...	86
FIGURA 79 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 46 e 48: apogiaturas dupla.	87
FIGURA 80 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 86: apogiaturas dupla.	87
FIGURA 81 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67 e 45: técnica de trêmulo para mão esquerda.	87
FIGURA 82 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 110 a 113: acompanhamento em oitavas.	87
FIGURA 83 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 155 e 156: acompanhamento em oitavas.	88
FIGURA 84 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 169 e 171: acordes de quatro sons, em blocos, quebrados.	88
FIGURA 85 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 44 a 46: trabalho com legato a partir da indicação de <i>Più mosso</i>	88
FIGURA 86 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51e 52: trabalho com legato a partir da indicação de <i>Più mosso</i>	89
FIGURA 87 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 68 e 69: experiência com dinâmica e caráter.	89

FIGURA 88 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 131 a 133: experiência com indicações de andamento.....	89
FIGURA 89 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51e 52: trabalho com oitavas usando articulação diferenciada.	90
FIGURA 90 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 60 a 62: notas duplas para a mão direita.....	90
FIGURA 92 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54 a 55: rápida mudança de registo e de mobilidade para mão direita.....	91
FIGURA 93 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 85 a 87: rápida mudança de registo e de mobilidade para ambas as mãos.....	91
FIGURA 94 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51-52: quase-contraponto usando escalas com dedilhado irregular.....	92
FIGURA 95 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 108: refinamento de acompanhamento com uso de contramelodias.....	92
FIGURA 96 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 81-82: experiência com <i>rubato</i>	92
FIGURA 97 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 74-76: experiência com indicações de tempo e dinâmica.....	93
FIGURA 98 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 60-63: experiência com indicações de ambiências.....	93
FIGURA 99 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 77-78: trechos em cromatismo com notas simples.	93
FIGURA 100 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 32-35: trechos em cromatismo com notas duplas dispostas em oitavas para a mão esquerda.	93
FIGURA 101 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 81-82: trabalho com acordes em blocos para ambas as mãos.....	94
FIGURA 102 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 90: desenvolvimento de velocidade com uso de oitavas.	94
FIGURA 103 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-55: desenvolvimento de velocidade com escalas em movimento direto.....	95
FIGURA 104 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 39-41: apogiaturas duplas em oitavas para a mão direita.	95

FIGURA 106 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: apogiaturas simples dentro da estrutura de acompanhamento.....	96
FIGURA 107 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: apogiaturas simples dentro da estrutura de acompanhamento.....	96
FIGURA 108 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: Acompanhamento com o uso de nota pedal.....	96
FIGURA 109 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 38-39: Acompanhamento em oitavas usando cromatismos.	97
FIGURA 110 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 68-70: Acompanhamento em arpejos.....	97
FIGURA 111 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com dinâmica.	97
FIGURA 112 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com indicações de andamento e ambiência.....	98
FIGURA 113 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com indicações de <i>ad libitum</i>	98
FIGURA 113 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-55: Rápida mudança de registro e mobilidade.....	98
FIGURA 114 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 91-92: Acordes em blocos com movimento contrário.	99
FIGURA 115 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Acordes em blocos com movimento direto.	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – Jayme Ovalle: Uma trajetória.....	5
1.1 A vida em Belém.....	5
1.2 Novo boêmio carioca	7
1.3 Amigos, mas nem tanto.....	10
1.4 Um paraense no Nacionalismo.....	12
1.5 Teoria para a Humanidade	19
1.6 Musicalidade londrina	21
1.7 De volta ao Rio.....	24
1.8 Outra vez Estrangeiro.....	25
1.9 De volta para ficar.....	27
1.10 Adeus azulão	28
CAPÍTULO II – Análise Descritiva	32
2.1 John White	34
2.2 Marianne Uszler	38
2.3 As legendas	40
2.4 I. Legenda op. 19: análise descritiva.....	42
2.5 II. Legenda op. 22: análise descritiva.....	58
2.6 III. Legenda op. 23: análise descritiva	70
CAPÍTULO III – Análise da Técnica Pianística.....	80
6.1 I. Legenda Op. 19 – Habilidades Técnicas	84
6.2 II. Legenda Op. 22 - Habilidades Técnicas.....	89
6.3 III. Legenda Op. 23 - Habilidades Técnicas	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

O reconhecimento da área da análise musical como uma disciplina autônoma no estudo da música, segundo Versolato (2008) deu-se somente na passagem do século XIX para o XX, a partir da congruência de diversos eventos ocorridos no âmbito não só da música, mas das artes e da cultura como um todo.

Seu progresso [da análise] em direção à autonomia foi preparado, sobretudo, pela ascendência da obra musical como conceito cultural, que, por seu turno, esteve estreitamente ligada ao surgimento da estética musical (e crítica), a uma transformação de função dentro da teoria e da pedagogia musical, e à mudança das práticas composicionais. (SAMSON, 2001, p.39).

Ciente da importância da análise musical como disciplina, subárea da pesquisa científica na atualidade, busca-se com este trabalho contribuir com o estudo da música paraense, voltando para a performance e educação musical por meio da análise de três obras musicais: “I. Legenda Op. 19”, “II. Legenda Op. 22” e “III. Legenda Op. 23” todas escritas para piano solo pelo compositor e poeta paraense Jayme Ovalle (1894-1955).

Ovalle que nasceu em Belém do Pará no tempo áureo da borracha e hoje é mais conhecido pela obra “Azulão”, que ganhou o mundo por interpretações de Kathleen Battle, Victoria de Los Angeles, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso, entre muitas outras cantoras nacionais e internacionais. Foi um compositor de obras singulares, mas não em grande número e possivelmente por motivos político-sociais tenha sido ofuscado por outros compositores. Hoje seu trabalho não vem sendo muito utilizado pelos conservatórios e escolas de músicas e nem tem sido objeto de estudo da educação musical ou performance.

Sua obra é composta por trinta e uma peças para piano solo que incluem estudos, valsas e *scherezos*, quatorze peças para canto e piano e uma obra sinfônica chamada Pedro Alvares Cabral. Como poeta deixou duas obras, ambas não publicadas em vida: Poemas ingleses e *The Foolish Bird* - este último reescrito em inglês pela esposa, a romancista americana Virginia Peckham.

A partir do pressuposto que a análise musical é uma importante ferramenta para o estudo de qualquer obra musical, “que o domínio da análise é considerado fundamental na formação do executante, do compositor e musicólogo” (Martins, 1995) e por possibilitar novos subsídios para a interpretação e performance, busca-se pelo estudo analítico e das habilidades técnicas examinar as obras “I. Legenda Op. 19”, “II. Legenda Op. 22” e “III. Legenda Op. 23” de Jayme Ovalle e responder:

De que forma as questões referentes à macroanálise, média-análise e microanálise propostas por John D. White podem contribuir para uma melhor interpretação musical das obras em questão?

Que características técnicas as três obras poderiam desenvolver no âmbito do ensino intermediário e avançado conforme a lista de Marianne Uszler e princípios de Barancoski?

Constatou-se após realizar um levantamento bibliográfico preliminar, em bibliotecas físicas e digitais, que estudos e análises sobre as obras pianísticas de Jayme Ovalle são provavelmente inexistentes, a não ser quando se busca verbetes e pequenas citações com críticas gerais. Estes fatos contrapõem a sua produção, que obteve certo reconhecimento nacional, com pelo menos doze CDs, sendo um deles dedicado exclusivamente a sua obra realizado pela Universidade Federal do Pará.

Ovalle chegou a causar impacto no compositor Heitor Villa-Lobos, como relatado por Werneck (2008 p. 86) e também foi amplamente elogiado por seus renomados amigos Pixinguinha, Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Di Cavalcanti, Portinari e Sérgio Buarque de Holanda, o que deixa a impressão de um esquecimento ou abandono com quem pôde contribuir para a cultura musical e literária por quase meio século.

Dentro deste contexto, torna-se quase uma obrigação dar alguns passos para redescobrir Ovalle como compositor paraense, que deixou obras relevantes dentro da música erudita, por meio da análise estrutural e das habilidades técnicas. Para tal foram selecionadas três obras pianísticas: I II e III Legenda buscando destacar sua estrutura e forma, bem como identificar as habilidades técnica que poderiam contribuir como o ensino do piano em nível Básico, Intermediário e Avançado.

O primeiro capítulo compreenderá o levantamento bibliográfico e histórico da vida do compositor, fundamentado por cartas, entrevistas, documentários, livros e

jornais. O contexto musical de Jayme Ovalle também é revisado traçando comparações com a estética nacionalista do período.

No segundo capítulo encontram-se os pressupostos teóricos que serão os alicerces para as análises das Três Legendas. As análises serão realizadas em duas etapas. A primeira etapa tem como objetivo averiguar questões musicais (características composicionais e formais) e a segunda para buscar possíveis contribuições para técnica pianística em Nível Básico, Intermediário e Avançado, conforme os quesitos sistematizados por Uszler (1995) e princípios de Barancoski (2004).

Ainda no II capítulo será abordado o primeiro enfoque baseado nos critérios de John D. White em *The analysis of Music* (1984). White divide a análise musical em três níveis: microanálise, média-análise e macroanálise. Com esses critérios serão construídos quadros para cada obra, permitindo ao leitor ter um panorama geral das peças, de forma clara e didática.

Na microanálise destacam-se elementos como: células rítmicas e melódicas, intervalos, tessitura, cadências técnicas contrapontísticas, detalhes harmônicos, detalhes de dinâmicas, timbre e textura.

Na média-análise: estrutura métrica e rítmica das frases ou outras unidades formais, estrutura melódica das frases, materiais escalares, efeitos harmônicos, textura, dinâmica, timbre e outros.

A macroanálise compreende a forma, tempo, estilo harmônico, estilo rítmico e estilo melódico. White, entretanto, adverte que “nem sempre determinados conceitos e métodos são aplicáveis para a nova música”, entende-se a nova música como música erudita contemporânea (1989 p. 78).

Com esses critérios catalogados, serão construídos quadros esquemáticos para cada uma das três obras: “I. Legenda Op. 19”, “II. Legenda Op. 22” e “III. Legenda Op. 23” que poderão servir de subsídio tanto para professores como para alunos de piano em suas práticas.

Já no III e último capítulo a análise partirá das pesquisa de Marianne Uszler dentro da obra “*The Well-tempered Keyboard Teacher*”, que aborda a técnica pianística dividida em níveis de ensino. Outra importante fonte teórica é o trabalho de Ingrid Barancoski, intitulado “A literatura pianística do século XX para o ensino do

piano nos níveis básico e intermediário”, no qual a autora traça inúmeras contribuições técnicas e filosóficas que a música do século XX pode vir a trazer para quem se permitir explorar esse outro lado da música erudita.

Cada nível de ensino, Segundo Uszler (1995) deverá apresentar uma lista de habilidades técnicas pautadas em três pilares: Independência, com cinco subdivisões, o segundo chamado de Mobilidade com três subdivisões e último chamado de Controle Tonal, sem subdivisão.

CAPÍTULO I – Jayme Ovalle: Uma trajetória

1.1 A vida em Belém

Jayme Rojas de Aragón y Ovalle nasceu em Belém do Pará, no ano de 1894, filho de pai chileno e mãe cearense. De acordo com Vicente Salles no livro “Músicas e Músicos do Pará” o compositor paraense experimentou vários instrumentos, mas foi ao violão que “encontrou seu clima estético e emocional” (2007, p. 249), sendo este instrumento o que mais dominou.

Seu pai, Mariano Ernesto Ovalle (-1904) foi um homem de negócios e aventureiro que ainda muito cedo deixou seu país e foi tentar a sorte no Norte do Brasil. Por volta de 1880, Ernesto encontrou o florescente ramo da borracha ou como foi conhecido o “ouro-branco” (1870-1912), que manava das árvores da Amazônia. Segundo Souza (2001, p. 32) nesta época o látex ganhava novos usos, principalmente, após a descoberta da vulcanização da borracha – processo de estabilização química do látex – pelo americano Charles Goodyear (1800-1860).

Elisa Coelho, a mãe de Ovalle, era neta de índios e cearense. Casou-se duas vezes, a primeira com um oficial de bordo português e a outra com um chileno, o pai de Ovalle, tendo ao todo oito filhos.

O encontro com Mariano Ernesto Ovalle se deu no Ceará, em uma das viagens do futuro esposo que era incapaz de parar por muito tempo em algum lugar. Ainda era recente a viuvez de Elisa quando Mariano a desposou, viajando imediatamente para viver no Pará, passando pela Ilha de Marajó e firmando-se na capital Belém.

Jayme Ovalle, portanto, nasceu em uma Belém enriquecida pela borracha, que segundo Sarges (2002, p. 86) levou a modificações na “estrutura social belenense” criando “uma classe de homens políticos e burocratas formada por nacionais; os comerciantes, basicamente portugueses; os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos das universidades europeias”.

Neste cenário Belém ignorava a capital do país, e tentava imitar a vida europeia da época refletida, nas ruas, lojas ou na arquitetura dos prédios. Entre os mais importantes monumentos construídos com a exportação da borracha encontram-

se o Teatro Amazonas inaugurado em 1986 na cidade de Manaus e o Theatro da Paz na capital paraense em 1878.

A infância de Ovalle foi marcada pela instabilidade financeira, acarretada pelo vício do pai em jogos de azar e na sua personalidade aventureira. Jayme Ovalle foi o terceiro filho do casal sendo o primeiro homem, tornando-se cauteloso, bem diferente do pai, chegando no final do anos de 1940 a ajudar financeiramente uma sobrinha que queria estudar em Florença, segundo Werneck (2008, p. 34).

A educação formal de Jayme Ovalle possivelmente nunca existiu. Chegou, é certo, a estudar com irmãos maristas franceses residentes em Belém no ano de 1903, pertencentes ao Convento de Nossa Senhora do Carmo. Pouco tempo depois foi devolvido aos pais pelos religiosos que solicitaram outro em seu lugar que pudesse ter mais condições de aprender a ler e escrever.

Estes fatos são relatados, segundo Werneck (2008, p. 36), por meio de um trabalho escolar de Mariana Ovalle, filha de Jayme, para o Colégio Andrews, na cidade do Rio de Janeiro, aos doze anos de idade. Neste encontra-se o relato do pai ter aprendido a ler e escrever sozinho.

Mariana relata que seu pai na vida adulta apresentava uma “caligrafia áspera, garranchos crispados só a custo decifráveis” (Werneck 2008, p. 36), que sempre se arrependeu de sua alfabetização e formação deficiente. Outro problema era sua saúde nada estável, passível de ataques do tipo epilético, mas não muito severos, vivendo “num reino quase místico por ele mesmo imaginado” (Werneck 2008, p. 36).

Possivelmente este cenário se refletiu em sua vida pessoal e musical como relata seu amigo Augusto Schmidt:

Não falava fluentemente; sentia-se que as palavras que proferia tinham ido arrancar alguma coisa de difícil do fundo da sua alma. A expressão nele era penosa. Músico, não tivera uma formação que lhe permitisse dizer o que desejasse, com nitidez, mas produziu algumas breves obras primas. Do poeta não posso dizer nada, sua obra é um mistério. Mas na verdade é que a formação não o ajudou nunca. Falava sem saber jamais se conseguiria dizer o que desejava, no fim. Mas que clarões em profundidade nasciam dele! (SCHMIDT, 1959, p. 222)

Sua irmã Cherubina, mais conhecida como Bina, foi quem levou Jayme Ovalle à iniciação musical e a abandonar seu velho violino de uma corda só, que sempre o acompanhava, segundo Werneck (2008, p. 38). A irmã teve aulas de piano e bandolim

com o professor, compositor e regente napolitano Edoardo Pierantoni no Conservatório Carlos Gomes, (SALLES, 2007, p. 249). O Italiano foi para Belém impulsionado pela borracha, tornando-se uma figura muito respeitada na cidade, chegando ao cargo de diretor de orquestras que tocavam nos cinemas e bailes da cidades (WERNECK 2008, p. 38).

Já para Salles (2007, p. 249), Ovalle “experimentou, por conta própria, a prática daqueles instrumentos, principalmente o piano, que cultivou longamente, sempre como autodidata”. Por volta dos trinta anos de idade, já no Rio de Janeiro, Ovalle pela primeira vez se propõe a estudar contraponto, o que corrobora com a ideia de uma formação musical um tanto descontínua.

A mãe Elisa ficou viúva no ano de 1904 e concomitantemente sua situação financeira agravou-se. Em 1911 decidiu partir para a cidade do Rio de Janeiro vislumbrado um futuro mais promissor para sua família. Segundo Souza (2001, p. 190) em 1910 a decadência do ciclo da borracha dava seus primeiros passos. Henry Alexander Wickham provocou o fim do monopólio com plantação de mudas em Kew Garden, no sudeste asiático, causando desemprego e muita pobreza nas regiões produtoras. Não se sabe ao certo se Elisa partiu já prevendo a crise ou deixou Belém motivado pela queda do intendente Antônio José Lemos, como acredita Vicente Salles.

Se a motivação foi a borracha ou o Intendente não se sabe com toda certeza, mas não era tão mal deixar Belém, sabendo que o sobrinho do Intendente tinha relações que ultrapassavam a amizade com uma das irmãs de Ovalle, Praxedes. A crise que se instalava no governo se estendia à família de Lemos e adjacências, sem falar que no Rio de Janeiro, os Lemos tinham um Senador da República, Artur de Souza Lemos.

1.2 Novo boêmio carioca

Já no Rio, aos dezessete anos Jayme Ovalle não se vestia como era de costume para os jovens da época, que procuravam a Alfaiataria Almeida Rabelo ou Raunier, nem tinha dinheiro para comer na Confeitaria Colombo inaugurada desde 1894 segundo seu biógrafo Werneck (2008, p. 47).

Ovalle mais parecia uma “coisa que não existe, que é um nobre árabe” segundo o pintor Alberto Martins Ribeiro (apud Werneck 2008, p. 35). O esporte não o motivava, nem mesmo o futebol. As escolas de samba, por sua vez, não foram de interesse tão rápido, mesmo porque o samba era caso de polícia, de acordo com Moura (1995, p. 165). Após os anos de 1933 a polícia começa a autorizar a participação das escolas no carnaval, que era marcado apenas por blocos e cordões.

Logo quando chegou ao Rio de Janeiro, Ovalle assumiu o emprego na Imprensa Nacional, feito proporcionado pelo então senador Artur de Lemos. Já no ano de 1913, prestou concurso público, “em condições extraordinariamente cômicas, e em que ele deveria ser aprovado de qualquer maneira” (Schmidt 1959, p. 219) para o Ministério da Fazenda, indicado pelo padrinho o então presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca.

Em 26 de outubro de 1914, Jayme Ovalle e outros dois ou três músicos e mais a primeira-dama, segundo Werneck (2008, p. 52) participaram de um escândalo ou do início de uma revolução musical do samba, dependendo da visão. Assim ocorreu:

Era a manhã de sol do dia 26 de outubro de 1914 nos jardins do Palácio do Catete. O rebuliço era enorme. Pessoas corriam de um lado para o outro. A festa que se anunciava seria como uma despedida do presidente. A primeira dama, Nair de Teffé, havia se esmerado e queria fechar com chave de ouro sua passagem pelo Catete, desanuviando o ambiente já tenso por conta de eleições próximas. No entanto, havia mais alguma coisa na cabeça da primeira-dama. Chateada de assistir às cerimônias oficiais que não mostravam a cultura brasileira, preparou uma surpresa que deu o que falar, tornando-se um escândalo nacional. Ela convocou o compositor Catulo da Paixão Cearense para acompanhá-la, com seu violão, na apresentação da música que ela considerava a mais brasileira, o maxixe “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga. Juntavam-se na surpresa duas coisas explosivas para uma recepção diplomática: o violão, instrumento da malandragem; e o maxixe, ritmo popular considerado sensual. Disponível em: www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/corta-jaca-o-escandalo-do-palacio. Acesso em: 7 de mar. 2012

Com três anos de Rio de Janeiro já era reconhecido nos meios boêmios-musicais cariocas. Seu estilo ainda não tinha o famoso monóculo, mas Ovalle surpreendia com sua técnica canhota de tocar violão mesmo quando não era afinado para um “canhoto”:

...peitado pelo apelido de Canhoto, extraído, segundo Bandeira, indivisível sortilégio das cordas do violão, tangendo o instrumento

com a mão esquerda, quase balbuciando, de maneira *sui-generis*: ‘Não era o violão de seresteiro: tinha todos os encantos dos seresteiros e mais alguma coisa de muito requintado, mas sem a mínima pretensão nem duvidoso gosto’. (MATOS, 2001, p. 157)

O musicólogo Ricardo Cravo Albin (apud Werneck 2008, p.56) acrescenta que a técnica de Ovalle “era louvada por Sinhô e Pixinguinha, parceiros de boêmia” ganhando o apelido de “canhoto”.

Nesta mesma época Jayme Ovalle já participava do Grupo Caxangá, um grupo carnavalesco que foi criado em 1913 influenciado pela toada Cabocla de Caxangá, sucesso no ano anterior. Os desfiles aconteciam no “Centro do Rio de Janeiro com fantasias inspiradas no bando do cangaceiro nordestino Antônio Silvino e tocando um repertório bem eclético”, segundo Viana (1995, p. 50).

Participavam do grupo músicos como Donga e Alfredo da Rocha Vianna Júnior, o Pixinguinha, e escritores como, por exemplo, Catulo da Paixão Cearense, Olegário Mariano, Bastos Tigre, Hermes Fontes, Medeiros e Albuquerque, Emílio de Menezes e o presidente da Academia Brasileira de Letras, Afonso Arinos. Ovalle participaria do grupo Caxangá pelo menos uma vez no carnaval de 1917. No ano seguinte, o grupo carnavalesco se tornaria ainda mais importante, transformando-se no grupo Os Oito Batutas que como marco histórico pode ser comparado ao primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, (SANDRONI, 2001, p. 116)

Não só no carnaval Jayme Ovalle figurava, mas também nas rodas de samba e choro nos cabarés sempre ao lado dos intelectuais mais importantes no período da *Belle Époque* carioca como consta no relato do jornalista Luís Martins:

A belle époque brasileira (ou carioca, se o quiserem), são os vinte e cinco anos que vão do governo de Rodrigues Alves à deposição de Washington Luís. No tempo, portanto, em que eu, menino e adolescente, me perdia em excursões solitárias pelas ruas da Lapa, essa *belle époque* ia chegando ao fim. Ora, mais ou menos por essa época, exatamente nesse período, um grupo ilustre, que reunia algumas das figuras mais brilhantes e expressivas do modernismo brasileiro, antes e depois da Semana de Arte Moderna, enchia, com o tumulto de sua mocidade inquieta, os clubes noturnos, os cabarés, os botequins, as *rues chaudes* do famoso bairro. Eu tenho para mim que foi esse grupo que verdadeiramente 'descobriu' a Lapa e criou sua legenda romântica de versão *montmartriana* dos trópicos. Uns dez anos antes de nós. Chamavam-se, esses boêmios de talento, Raul de Leôni, Ribeiro Couto, Jayme Ovalle, Caio de Mello Franco, Di Cavalcanti, Oswald Costa. Nos últimos tempos, Sérgio Buarque de Holanda e Dante Milano, os benjamins da turma. E, em fugazes aparições, aparece, esquivo, intermitente e raro, porque a saúde

frágil e comprometida não lhe permitia excessos de vida desregrada, Manuel Bandeira, que morava no Curvelo, no morro de Santa Teresa ... Aliás Ribeiro Couto já morava no Curvelo, antes mesmo de para lá se mudar o grande poeta de Libertinagem, o que este fez em 1920, depois que perdeu o pai. (OLYMPIO, 2004, p. 49-51)

Rapidamente Ovalle começou a se destacar na sociedade carioca ganhando amigos como Manuel Bandeira que deixou registrado sobre o amigo:

Ovalle era o carioca de sua definição famosa, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará. Ovalle nascera no Pará. Mas não era, nunca foi paraense. Nunca foi de Estado nenhum; era brasileiro e sentia em si todos os Estados (BANDEIRA, 1967, p. 564)

Ainda segundo Werneck (2008, p. 59), teve o privilégio de conviver com Cândido das Neves, João da Baiana e Chiquinha Gonzaga, além de testemunhar os primeiros momentos do samba, sendo influenciado também pela estética amazônica e a música afro-brasileira.

Não se pode esquecer que Ovalle era autodidata, tocando um pouco de violino, piano e dominando o violão. Segundo o musicólogo paraense Vicente Salles materiais melódicos encontrados em suas composições como Xangó, Papai Curumiassu e Estrela do Mar, são “extraídas do nosso populário, foram por ele trabalhadas, não se sabendo, entretanto até onde entrou a inventiva de Ovalle” (Salles 2007, p. 249).

Já para Mário de Andrade (apud Werneck 2008, p. 61) o “doido” como Ovalle ficou conhecido na infância, compunha “instintivamente melodias tradicionais, da Amazônia natal, cantos e melodias aproveitadas por Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros, antes, muito antes de fazê-lo ele próprio”. Andrade (1958, p. 151), confessa em uma carta para Bandeira, no ano de 1926: “Ouça o que eu digo: talvez inconscientemente o Villa está na escola do Ovalle desde muito”.

1.3 Amigos, mas nem tanto

Mas no final da década de 1920 o seu lado autodidata momentaneamente é deixado de lado, tornando-se um aluno exemplar de música, para surpresa de seus amigos. O professor era Paulo Silva que lecionava contraponto e fuga, assumindo em 1931 a cadeira destas mesmas disciplinas no Instituto (depois Escola) Nacional de

Música. Paulo Silva deixou, segundo Werneck (2008, p. 67) quatro obras escritas, são elas: Cartilha de Música, Manual de Harmonia, Curso de Contraponto e Manual de Fuga.

Um importante parceiro de Ovalle foi Manuel Bandeira, que com suas letras deixou sua impressão nas duas músicas mais celebres do compositor: “Modinha” e “Azulão”. Esta última ficaria marcada como exceções na obra de Bandeira, tendo trabalhado a maioria das vezes em cima da melodia pronta e não emprestando sua poesia para a música. As duas obras teriam nascido no apartamento do compositor paraense na Ladeira de Santa Teresa no Rio de Janeiro.

Outra figura importante na vida Ovalle foi Mário de Andrade. O encontro ocorreu em julho de 1926, quando Andrade foi passar uns dias no Rio de Janeiro. Logo após o encontro, Mário escreveu uma carta para Bandeira falando da nova descoberta. Andrade (1958, p. 150) diz “quem é mesmo uma maravilha é Ovalle”; “Que sujeito bom e, sobretudo que sujeito extraordinário. Fiquei adorando ele, palavra. Se eu pudesse escolher um tipo pra eu ser eu queria ser o Ovalle”. Mas não foi só elogio como se pode ver no excerto abaixo.

Ao menos dizer-lhe francamente o perigo em que ele está pela criação imaginosa da banalidade. O que fica mesmo por enquanto de bem firme na minha opinião é que nunca vi incapacidade criadora artística maior que a dele. Digo artística no pasticho musical popular (ele não é popular e daí a palavra pasticho) ele atinge a coisas não tem dúvida que estupendíssimas. (WERNECK, 2008, p. 78).

Mário de Andrade tenta equilibrar sua opinião, anos depois, 1944, em seu livro “O Banquete” onde enumera “a última safra de compositores” da época de 1940 colocando o nome de Jayme Ovalle ao lado de Villa-Lobos, Lourenço Fernandez, Francisco Mignone, Arthur Pereira, Assis Republicano e Camargo Guarnieri. Conclui, entretanto, que Ovalle tinha uma “curteza” de pensamento musical e que nunca iria criar “coisa alguma de durável” (2000, p. 300).

A opinião de Mário de Andrade sobre Ovalle porém não é unanime, ao contrario. O musicólogo Andrade Muricy, por exemplo, acredita que “Jayme Ovalle é músico fecundo; sua obra, de feito raro, é de um hermetismo perturbador e sugestivo”, registra Werneck (2008, p. 83).

Ao que parece a obra de Jayme apresenta reflexos de um ser humano com muitas dificuldades em diversas áreas e habilidades comuns, como comenta Bandeira:

Assim terá perdido seus melhores poemas: por não conseguir ler o que escreveu. Variar de restaurante é para ele um suplício e já foi forçado a cortejar a caixeira da casa de roupas, única maneira de comprar o que desejava. Acabou comprando roupa diariamente, só para vê-la. Mais uma de suas famosas noivas. Durou uma semana, ou seja: seis dúzias de lenços. (SABINO, 1963, p. 66)

Apesar de Ovalle ser um sujeito que não arrumava desavenças, por vezes se deparou com confusões que envolviam o seu nome, ao que parece, nunca foi ele estopim de nenhum descontentamento em sua roda de amigos.

Fato como esse, de acordo com Werneck (2008, p. 86), ocorreu no ano de 1926 envolvendo nada menos que Villa-Lobos, a cantora Germana Bittencourt (a Germaninha, como ficou conhecida) e, claro, Ovalle. Germana era estimada por Manuel Bandeira e realizou diversos recitais e concertos. Em um destes, o repertório era de músicas “nacionalistas”, incluindo compositores como Villa e Ovalle.

A confusão ou a “enciumada” se deu por uma música de Ovalle, chamada “Caboclinha”. Para Villa-Lobos, “Caboclinha” pareceu muito semelhante com uma de suas composições, “Noneto” de 1923, que para Manuel Bandeira (2000, p. 315), apresentava falta de originalidade e estava embebida de Debussy, Fauré e René Baton. O recital foi realizado, mas sem a música, cheia de originalidade, de Ovalle, a mando de Villa-Lobos.

1.4 Um paraense no Nacionalismo

Quatro anos antes do encontro com Mario de Andrade, ocorreria a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, organizada por intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos entre outros. Estes, por suas vez, conseguiram convergir as principais tendências vanguardistas e nacionalista realizando uma manifestação “contra sua marginalização política, afastados que eram do Estado durante a república liberal, e contra a visão da música como atividade inútil que servia ao lazer esporádico da burguesia”, constata Egg (2004, p. 11).

Nesse cenário, o Nacionalismo despontaria como uma nova estética no Brasil,

buscando “ler na música folclórica os traços do povo e projetar uma síntese de tais elementos na composição erudita” (Quintero-Rivera, 2000, p.201), tendo em Mário de Andrade o seu principal mentor intelectual, segundo Hamilton-Tyrrell (2005, p. 9).

Para Almeida (1948, p. 87) o Nacionalismo “enfrentou aqui forte resistência, pois o país ainda estava demasiadamente dependente dos gostos tradicionais europeus e imaturo para voltar-se às suas próprias tradições”. Outro possível fator desta lenta aceitação está no pressuposto filosófico do próprio nacionalismo que pregava a valorização do que era do povo, como afirmara Mario de Andrade no seu livro “Ensaio sobre a Música Brasileira”:

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim, porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1972, p. 29).

Este ideal de valorização da cultura indígena, africana, do folclore e da música produzida no interior do país defendida por Mário de Andrade, não se harmonizava com uma sociedade que pouco valoriza o nacional, que tinha na *Belle Époque* seu ideal cultural, onde, segundo Barbosa (2010), as artes tomaram novos rumos, se aproximando das culturas francesa e italiana. É importante ressaltar que para Béhague (2006, p. 60) a visão de Andrade “não exibia, naquela época, preocupação com estratificação social, pois achava que o povo brasileiro ainda estava em formação”.

A forma como a sociedade olhava a cultura nacional começaria a se transformar somente após a semana de arte moderna de 1922, um marco na revolução artística e ideológica que conseguiu desmistificar a incompatibilidade entre o nacional e o moderno. Assim, de acordo com Turino (2000), o nacionalismo, como um projeto cosmopolita e como ideologia e política, paulatinamente era implementado e a música nacionalista tornava-se um “subconjunto do nacionalismo cultural criada para gerar uma identidade nacional”, Turino (2003, p. 175).

Para Almeida (1999, p. 92), o Nacionalismo Musical se apresentou de duas maneiras: Nacionalismo Recodificador e o Nacionalismo Paradigmático. No primeiro,

o compositor “colhe do populário musical melodias e temas já existentes e repertoriados e, através de um processo de recodificação, envolve-os em uma estrutura e sintaxe musical erudita”. Portanto, preserva-se a estrutura da melodia e suas características quase por completo dentro de uma estrutura formal, que no início do Nacionalismo foi predominantemente europeia devido ao tipo de formação dos compositores brasileiros.

O segundo enfoque consiste no estudo pelo compositor do populário musical, “do qual extrai suas principais características e constâncias”, usufruindo das estruturas formais, rítmicas e melódicas, proporcionando a ambiência desejada, seja ela nordestina, afro-brasileira ou amazônica, mas sempre nacional. Exemplo deste processo é o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993):

Em minha composição artística nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dita. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros. O meu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à minha sensibilidade por um processo de assimilação. (ALMEIDA, 1948, p. 160).

Diferente do depoimento de Guarnieri, Jayme Ovalle por vezes extraiu temáticas de músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, como no caso de Unianguripê, Macumbê e Papai Curumiassú, todas sendo cantos nativos sobre um tema mameluco, mulato e caboclo, respectivamente. Segundo Salles (1996) essas obras foram transmitidas para Heitor Villa-Lobos e para Luciano Gallet, bem como “o notável batuque dos negros do Umarizal, o canto da irmandade das mulheres organizadas no tradicional cordão das Tayeiras”.

Já em “Habanera op. 28” sem data, para piano solo, Ovalle parece ter partido para procedimento composicional, a do Nacionalismo Paradigmático. Nesta, o compositor aplica o ritmo de uma dança também chamada de *Hanabera*, que segundo Janet Grice pode ser definida assim:

A habanera ou polca é um ritmo em 2/4, consistindo num padrão de uma colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias. O maxixe é uma variante da habanera, do tango e da polca. Essas danças utilizaram os mesmos padrões rítmicos – figuras binárias sincopadas em compasso binário – mas se diferenciavam pelo andamento. (GRICE, 2004, p.2).

Na peça de Ovalle, o padrão rítmico da *Habanera* é introduzido pela primeira vez no compasso de número vinte e seis em *rubato* acompanhado por um ostinato melódico com micro variações, respeitando o encadeamento harmônico.



FIGURA 1 – Trecho da Habanera op. 29

Em outra obra registrada com o nome de “Caboclinho op. 1”, com letra de Olegário Mariano (1889-1958) para canto e piano, dentro de sua parte “A” compreendida no compasso 1 ao compasso 9, a harmonia foge do tradicional, não utilizando as progressões I-IV-V e trabalhando com pelos menos três campos harmônicos (Ab, Abm e C)¹.

The image shows a musical score for a piece titled 'Caboclinho op. 2'. It features two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is marked 'Moderato' and contains a melodic line with the lyrics 'Ca. bo. clo meu Ca. bo. cli.'. The piano accompaniment is marked 'p' and features a rhythmic ostinato pattern in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is common time (C).

FIGURA 2 – Trecho da obra Caboclinho op. 2.

Os padrões rítmicos do acompanhamento lembram o samba tradicional, derivado do desenho rítmico do tamborim caracterizado pelas síncopas e antecipação da primeira nota, que segundo Collura (2009, p. 52) apresenta-se assim:

¹ Nesta pesquisa será utilizado o sistema de cifra que classifica os acordes pelos seus nomes a partir da nota Lá = A. C, Dm 7, G; os números em cima das cifras significam que a nota correspondente em relação ao baixo deve estar na voz superior. (Maria Lúcia Pascoal, Estrutura Tonal: Harmonia, UNICAMP).



FIGURA 3 – Padrão rítmico do samba tradicional

Também se aproxima dos padrões rítmicos da Bossa Nova que já na década de 1930 “designava um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa” segundo Severiano (2008, p. 329). Para Sá (2002, p. 15) em seu livro “211 Levadas Rítmicas” a Bossa Nova teria como levada tradicional o seguinte modelo:

9. BOSSA NOVA (MM = 60 a 80)

Convenção 1: Levada Tradicional



FIGURA 4 - Padrões rítmicos da Bossa Nova

Ovalle, portanto, não usa na íntegra nenhum dos padrões exemplificados acima, possivelmente modificando a célula típica do samba, por uma colcheia e duas semicolcheias, promovendo mais uma mescla dos padrões rítmicos brasileiros dentro da perspectiva do Nacionalismo Paradigmático.

Em “Berimbau op. 04”, por exemplo, sem data, para canto e piano, Ovalle parece utilizar o procedimento composicional, do Nacionalismo Paradigmático. Nesta, o compositor aplica o poema de Manuel Bandeira com terminologias típicas dos índios brasileiros e da cultura afro, bem como se utiliza de figuras das lendas amazônicas como o Saci e a Iara.



FIGURA 5 – Primeira frase de Berimbau com a utilização de termos amazônicos para o canto.

A obra em questão inicia-se com um acorde dissonante de Lá maior com sétima mais a sétima no baixo e prossegue com tensões sucessivas que não receberá conclusão harmônica. A harmonia dissonante e as tensões são uma das características

dessa obra e podem ser considerados aspectos característicos do movimento do Nacionalismo Musical Brasileiro, em contrataste com a estética produzida pelo movimentos anteriores que ainda estavam em voga no Brasil, como o classicismo europeu, (EGG, 2008, p. 30).

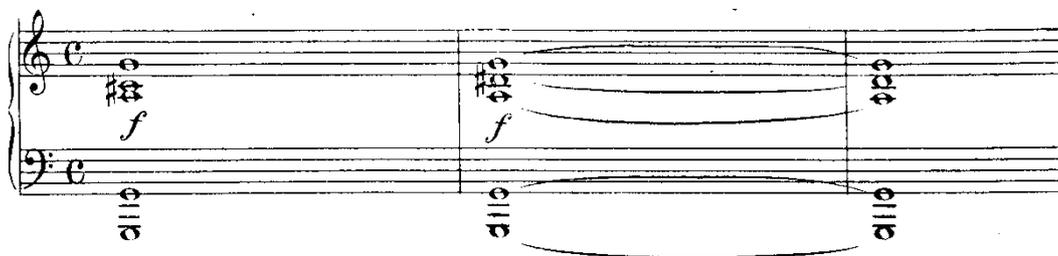


FIGURA 6 – Primeiros três compassos de Berimbau op.4 para o piano.

Com relação a voz ainda temos a utilização de trechos monossilábicos com efeito timbrístico. No primeiro exemplo, com a função de eco da palavra saci e no segundo exemplo, como antecipação da palavra uivava gerando uma onomatopeia.



FIGURA 7 – Trechos para a voz com efeitos timbrísticos.

Em outra obra registrada com o nome de “Papae Curumiassu op. 3”, com letra de um canto nativo sobre um tema caboclo, Ovalle emprega o procedimento composicional do Nacionalismo Recodificador criando uma ambiência erudita com a utilização predominante de um baixo pedal em Dó# para o piano.



FIGURA 8 – Acompanhamento com ambiência erudita.

A obra também apresenta uma constância nas progressões melódicas descendentes, característica que Mário de Andrade (1972, p. 48) afirma ser típica da música brasileira, também encontradas em obras como: “Rasga Coração” (Choros n.º 10 ed. Max Eschig, Paris) e "Ramirinho" (E. Nazaret, Ed C. A. Napoleão).



FIGURA 9 – Melodia descendente, recorrentes na música brasileira.

Ao que parece, Ovalle se enquadraria nos ideais nacionalistas propostos por Mário de Andrade, em que o papel do compositor é de estabelecer uma ligação com a cultura popular ressignificando-a para a música erudita, sendo que a música de caráter nacional não se faz com a “escolha discricionária e diletante de elementos” pois “já esta feita na inconsciência do povo” (Andrade, 1972, p. 16).

Em suas composições, Ovalle apresenta o que Andrade (1972, p. 20) chamou de "características musicais da raça", levando para suas obras a herança musical de quem esteve no carnaval carioca, em cultos afro-brasileiros, valorizando o imaginário amazônico. Para a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 594), Jayme Ovalle era conhecedor da música popular brasileira, tocando ao violão choros e serestas.

Entretanto, para Andrade (1972, p. 21) faltava um “harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência”. Na figura de Ovalle talvez ele nunca encontrasse esse harmonizador ideal, já que o paraense apresentava certas dificuldades ou um estilo de composição próprio, dependendo da ótica a se analisar:

Arrancar uma música do Ovalle é um caso sério. Porque ele não acaba de compor: emenda, volta atrás, dá a frente, risca e quer verificar ao piano e não tem piano e como há de ser e Seu irmãozinho eu não tenho outra cópia e Germana é capaz de perder... (MORAES, 2000, p. 318).

Vasco Mariz, em sua História da Música Brasileira (1981), registra que o compositor paraense se encontraria na fase que denominou de Segunda Geração Nacionalista², ao lado de compositores como Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana,

² A denominação dada por Mariz a Ovalle é apenas mencionada no sumário de seu livro, não tendo sendo justificada ou discutida no corpo do trabalho.

Ernani Braga, Souza Lima, Basílio Itiberê, Hekel Tavares e Walter Burle-Marx, precedendo o também paraense Waldemar Henrique, da terceira Geração Nacionalista.

Por fim, pode-se afirmar que Ovalle encontra-se dentro das duas perspectivas do Nacionalismo aqui abordadas, usando temas da cultura brasileira assim como fez Heitor-Villa Lobos ao citar a melodia “Ciranda, Cirandinha” dentro da obra “O Polichinelo”, de acordo com Martins (2006, p. 996). Já em outros casos não menciona nenhum tema das músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, mas ainda permanece dentro do caráter do Nacionalismo Paradigmático “indo contra o gosto dominante da burguesia cosmopolita da Primeira República, que preferia consumir e patrocinar música romântica italiana, francesa, germânica e russa”, como era típico dos compositores nacionalistas do início do século XX, de acordo com Egg (2004).

1.5 Teoria para a Humanidade

Jayme Ovalle e seu ainda amigo Augusto Frederico Schmidt no final de 1920, criaram “A Nova Gnomonia”. Teoria essa, onde qualquer pessoa ou objeto pode ser categorizado, trata-se de uma divisão da humanidade em cinco categorias distintas. Foi proposta pela primeira vez em uma conversa de café, segundo Bandeira (2006, p.157), entre Ovalle, Shimidt e ele próprio. Bandeira foi o responsável por seu registro, pois “no que dependesse de Ovalle, observou em 1937 o escritor e jornalista pernambucano Osório Borba (1941, p. 121), a Nova Gnomonia teria permanecido sempre no domínio do anedotário do folclore urbano”.

Manuel Bandeira não perdeu tempo, e no dia dezessete de outubro de 1931 colocou a teoria ovaliana no Diário Nacional de São Paulo. Para Werneck, foram duas as maiores criações de Ovalle. Primeiramente a obra “Azulão” e depois a Nova Gnomonia.

A Nova Gnomonia foi concebida com cinco categorias: Exército do Pará, Dantas, Kernianos, Onésimos e mozarlescos. Com exceção da primeira todas tinham um “anjo” inspirador ou um “anjo paragmático” (Saliba, 2002, p. 130), um tipo de personalidade emblemática. Para Vinicius de Moraes, que também aderiu a teoria e que se auto intitulava mozarlesco, ela também poderia ser aplicada a países, bebidas, músicas e objetos diversos:

Ele [Jayme Ovalle] é criador daquela famosa teoria do conhecimento a Nova Gnomonia, segundo a qual você pode classificar tudo que existe. Tem duas categorias principais os Dantas [...] e os Pará [...] intermediárias os Kernianos [...], os Onésimos e os Mozarlescos, eu sou mozarlescos por exemplo e é um macete maravilhoso para poucas pessoas saberem... você está assim num papo...e você dizer fulano é Dantas, fulana é Pará, fulano é Mozarlesco, caracterizando a pessoa na hora. (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=C4fDnijZ32U>. Acesso em: 14 de abr. 2012).

Segundo Saliba (2002, p. 130), para explicar as cinco categorias, Bandeira parece ser bastante conciso e se utiliza de ironias. Por exemplo, “O Exército do Pará”, explicou Ovalle para Bandeira (2006, p. 157), seria formado por “esses homenzinhos terríveis que vêm do Norte para vencer na capital da República”. Seriam “habilíssimos, audaciosos, dinâmicos que visam, primeiro que tudo, o sucesso material, ou a glória literária ou o domínio político”, afirmou Bandeira no Diário Nacional (apud Werneck, p. 150). O maior representante seria o polivalente e deputado federal pelo Pará Osvaldo Orico.

As pessoas puras de coração seriam os chamados Dantas. Para Vinicius de Moraes aqueles que se achavam Dantas já não seriam. Os representantes dessa categoria, por exemplo, seriam Manuel Bandeira, São Francisco de Assis e o Barão de Itararé e possivelmente Jayme Ovalle ao lado do “anjo” Prudente de Moraes.

Na definição de Manuel Bandeira (2006, 158) os Kernianos seriam impulsivos “indivíduos de bom coração, capazes, de grandes sacrifícios pelos outros, deixam-se, no entanto, arrastar às vezes à prática dos atos mais condenáveis, não por maldade, mas por um impulso irresistível de cólera”. Seus representantes: D. Pedro I e o poeta Byron, o escritor Ribeiro Couto e tendo como “anjo” Ari Kerner.

A terceira categoria foi chamada de Onésimos, que de acordo com Werneck (2008, p. 167) eram representados pelos humoristas exceto pelos brasileiros que vieram do “Pará” vencer no sul do país, Heinrich Heine e Gilberto Freire seriam as figuras emblemáticas dessa categoria. Bandeira (2006, p. 160) escreve que: “O Onésimo onde aparece é assim: duvida, sorri, desaponta; diante dele ninguém tem coragem de chorar. O seu *sense of humour* sempre vigilante é o terror dos Mozarlescos avisados. Não é que faça por maldade os Onésimos não são maus”.

Os mozarlecos seriam a quarta categoria onde se pode encontrar: “pessoas que se exprimem ou obram de molde a fornecer aos que os observam uma impressão de coisas consideráveis, ao que, todavia não corresponde ao conteúdo de suas palavras ou das suas ações” explicou Manuel Bandeira (2006, p. 159). Portanto seriam pessoas de bem, sensíveis a coisa da vida e com vocação a pedagogia. Nesta se enquadrariam o pintor Cícero Dias e o “anjo” Francisco Mozart do Rego Monteiro (1896-1982), de onde se retirou o nome da categoria.

A Nova Gnomonia chegou até São Paulo, por meio de três importantes personagens da Universidade de São Paulo – Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Candido e o antropólogo e sociólogo Ruy Coelho. Segundo o próprio Candido (apud Werneck 2008, p. 175) os amigos se divertiam “aplicando a Gnomonia de Jayme Ovalle, não apenas as pessoas, mas a fatos, momentos, obras, períodos, estilos. O gótico, por exemplo, especulavam eles entre goles de uísque, será Dantas ou Onésimo?”

1.6 Musicalidade londrina

No começo dos anos trinta, morando na ladeira Santa Teresa, na boemia carioca e trabalhando em um galpão no porto da cidade do Rio de Janeiro, Ovalle tinha a função de examinar todas as bagagens que passassem pelo porto, atividade em que era extremante cuidadoso e rigoroso. Um dia, porém, um certo coronel Guimarães tentou suborná-lo, pois não queria uma revista completa. Sem titubear, Ovalle negou o “jeitinho brasileiro” e revistou todas as doze bagagens de mão, descobrindo irregularidades e aplicando uma multa.

O enfrentamento lhe rendeu uma punição (a pedido do coronel), que logo tornou-se um prêmio para a criatividade ovaliana e em saudades para todos os seus amigos da boemia carioca.

Jayme Ovalle, já beirando os quarenta anos de idade, foi então surpreendido com uma nomeação para assumir a função de 1º escrivão da Delegacia Fiscal em Londres. Iria receber uma ajuda de custo e um ordenado de embaixador, mas não sabia falar uma palavra de inglês.

Dia cinco de agosto de 1933, Ovalle recebeu a nomeação e tratou de se preparar para a viagem, começando a ter aulas de inglês com o amigo Manuel

Bandeira. O professor parecia perfeito, um dos poucos escritores brasileiros que já conheciam a literatura inglesa. A fama, infelizmente não deu resultando. Passando quatro anos em Londres e alguns outros em Nova York, Ovalle nunca conseguiu dominar a nova língua, pelo contrário era uma lástima, como relata Werneck:

O vocabulário anglo-saxão do poeta era de uma indigência aflita, e não haveria de melhorar grandemente. Quando morava em Nova York, nos anos 40, a sobrinha Doris Rojas de Carvalho o viu comunicar-se com balconistas e garçons à base de ‘duas palavras em inglês e duas em português’. Era também assim que se entendia com suas namoradas britânicas e americanas. No início, pelo menos, não se empenhou em ensinar o português à futura mulher: com algum exagero, Virginia contava que, mesmo tendo convivido com Ovalle em Nova York durante mais de três anos, quando chegou no Brasil para se casar com ele, em 1950, todo o seu vocabulário se resumia a uma dúzia de palavras, e não das mais úteis na comunicação diária: ‘Tu não te lembras da casinha pequenina/ onde o nosso amor nasceu... (WERNECK, 2008, P. 206).

As impressões de Ovalle a respeito da capital inglesa foi das melhores como conta Werneck:

Jayme Ovalle gostou instantaneamente de Londres, cidade da qual levaria boas lembranças, de mistura com *boutades* bem ovalianas. De volta ao Rio, divertia os amigos ao falar, por exemplo, do inexplicável zuzzuzum que na capital inglesa lhe enchia os ouvidos o tempo todo. Até descobrir, dia, que eram milhões de educados ingleses a cochichar discretamente. (WERNECK, 2008, p. 199).

Em 1936, inspirado pelos ares londrinos, Ovalle inicia novas composições que logo seriam enviadas para o Rio de Janeiro aos cuidados do amigo Manuel Bandeira que deixaria registrado em carta à Mário de Andrade. Essas obras eram editadas com dinheiro próprio, na Casa Arthur Napoleão, situada na rua Rio Branco número 122.

Na primeira remessa encontrava-se a música “Manuel Bandeira”, homenagem ao prezado amigo. Três meses depois novas partituras foram enviadas incluindo “Azulão” e “Modinha”. Bandeira registrou:

Afinal ele desencantou a obra e mandou vinte e tantas peças com um cheque para eu mandar imprimi-las. Estas são as primeiras saídas. Tome um exemplar de cada uma para você, ofereça outros a seu juízo (pensei no Guarnieri, no Souza Lima, em Nieta e um ou dois críticos). Sobrando, ponha à venda em alguma casa de música. À proporção que forem aparecendo, irei lhe mandando. (MORAES, 2000, p. 623)

Quando as músicas editadas chegaram em Londres, Jayme encontrou vários erros e mandou seu procurador, Manuel Bandeira, parar todo o processo de edição imediatamente. Não se pode esquecer de frisar que Ovalle era um homem perfeccionista e não deixaria nenhum deslize passar.

Em Londres Ovalle mandaria inscrever sua única obra sinfônica, “Pedro Álvares Cabral” num concurso realizado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade em 1937. O vencedor foi o poema sinfônico “O rei mameluco” de João de Souza Lima.

O poema sinfônico “Pedro Álvares Cabral” estava quase completo na cabeça de Ovalle quando o compositor contratara um pianista para transcrever sua obra. O escolhido foi o brasileiro Manoel Antônio Braune. A parceria durou mais de um ano. Braune não demorou a desviar-se da carreira de pianista, tornando-se um importante locutor da rádio BBC de Londres.

Mesmo em curto espaço de tempo o pianista-locutor foi decisivo na vida e na obra de Ovalle, como conta Werneck:

Manoel Antônio Braune foi de grande valia para Jayme Ovalle, de quem se tornou não apenas colaborador remunerado como admirador e amigo. Embora sem regularidade britânica, os dois trabalharam intensamente no apartamento do compositor, no bairro Mayfair, em geral nos fins de semana. Perfeccionista, Ovalle levava o jovem pianista ao desespero com seus pedidos para alterar músicas já vistas e revistas, num processo que, além de paciência, consumia resmas de partituras e parecia nunca ter fim. Não raro, empunhava o violão para mostrar ao rapaz exatamente o que desejava ver transposto para o piano. (WERNECK, 2008, p. 90).

Já no bairro de Mayfair, entre o Hyde Park, a Piccadilly, a Oxford Street e a Regent Street, viria o que Werneck (2008, p. 203) chamou, de a fase mais fecunda não apenas como compositor, mas também como poeta, mas o paraense continuava a ter que vencer suas “limitações” musicais e literárias.

Neste lugar também, nasceriam os “Poemas Ingleses”, cerca de quarenta, em geral bem curtos, alguns chegando a ser publicados no Brasil, com traduções de Manuel Bandeira e Abgar Renault e outra obra, um poema com cinquenta páginas, “*The Foolish Bird*”, que mais de meio século depois da morte do compositor de Azulão, ainda estava inédito.

1.7 De volta ao Rio

Em maio de 1937 Ovalle retornou de Londres para o Rio de Janeiro. Werneck comenta:

...já não era apenas o seresteiro que partira quatro anos antes, com muitas canções na cabeça e bem poucas fixadas em partituras. Já não era só o compositor disciplinado que na capital inglesa consolidou e praticamente arrematou a sua pequena obra musical. Foi também como poeta consumado, nada menos do que isso, que os amigos o receberam de volta, a poucos meses de completar 43 anos de idade. (WERNECK, 2008, p. 213).

Um dos primeiros amigos a perceber as mudanças que a cidade de Londres havia deixado em Ovalle foi Augusto Frederico Schmidt, poeta da segunda geração do modernismo, que se casou com a sobrinha de Jayme, Yedda Ovalle Schmidt. Logo ficou impressionado com a bagagem literária do recém-chegado companheiro, afirmando que o mais novo poeta inglês do Brasil já tinha importantes livros. Sua admiração foi tanta que publicou, em um artigo de jornal, quatro poemas de Ovalle: “Aquele cisne adormecido”, “Magdalena”, “Noite de Lua Cheia” e “Agora eu canto”. Os poemas foram traduzidos por Abgar Renault.

Werneck (2008, p. 214) relata a criação de um mito a respeito da obra de Ovalle. Seria como um “hiperbólico arauto, que não cessaria de engodar. Em pouco tempo havia quem falasse já não de malas, mas de ‘baús’ recheados de tesouros poéticos”. Entretanto o mito se resumiria em apenas dois livros, datilografados pela secretária Mabel Parker, intitulados “Poemas Ingleses” e “The Foolish Bird”. Um terceiro livro rodeou, segundo Werneck (2008, p. 215), “a imaginação de Gilberto Freyre e Manuel Bandeira”, mas jamais existiu.

Já então no Rio de Janeiro, Ovalle conheceu Vinicius de Moraes. O encontro ocorreu ainda em 1937, e deixou marcas profundas em Vinicius. Um dia chegou a declarar para o cronista Antônio Maria em sua coluna no Jornal Última Hora, que Ovalle seria o homem que mais admirava (Jornal Última Hora, 1953).

Outro amigo que logo fez ao retornar de Londres foi o maestro, compositor, professor e crítico italiano Renzo Massarani. O italiano certa vez comentou:

Duas palavras definiam uma música, um autor, um gênio, e se vez ou outra não concordávamos, se vez ou outra as suas pareciam “poses”, logo reparamos que tudo em Jayme era verdadeiro,

definitivo. Outra grande lição às nossas presunções de *homo sapiens*. Massarani (apud WERNECK, 2008 p. 232).

Ovalle pareceu ter crescido em estatura de artista, pois em julho de 1945, ano da fundação da Academia Brasileira de Música, o compositor-poeta torna-se fundador e primeiro ocupante da cadeira nº 3 da instituição tendo patrono Domingos Caldas Barbosa. Segundo Werneck (2008, p. 64) Ovalle e Barbosa tinham muito em comum, escreviam poesias, compunham lundus, chulas e modinhas.

1.8 Outra vez Estrangeiro

Depois de quatro anos em Londres, Jayme Ovalle voltaria a deixar os amigos desconsolados. Agora, a viagem seria para terra-tumulto, a cidade de Nova York, onde o compositor e funcionário da Delegacia do Tesouro pretendia conquistar os americanos com seu jeito e sua música exótica (Jornal O Globo, 1946).

Jayme Ovalle partiu para Nova York em fevereiro de 1946, num navio cargueiro de pequeno porte ao invés de pegar um avião como era de costume. A escolha foi decididamente financeira como conta o crítico:

...Embora o barco fosse pequeno, a passagem custava um preço acessível. Por isso o autor de “Azulão” decidiu embarcar no cargueiro. Fez as despedidas e partiu, deixando o Rio nas vésperas do carnaval. Só dia seguinte, na hora do almoço, distante muitas milhas da Guanabara, foi que o comandante do navio confessou a Jayme Ovalle, que não estava navegando para os Estados Unidos – Para onde vamos então? – perguntou Ovalle ao comandante. – Para Luanda. – Foi alguma carta de prego recebida no Rio? – indagou o aflito maestro. – Não, apenas esqueci de dizer uma coisa. Tenho de ir à África a fim de pegar um bom cargueiro. E foi assim que Jayme Ovalle, que é uma das pessoas mais encantadoras do Brasil, teve de fazer uma viagem inesperada a Luanda... Antônio Bento (apud Werneck 2008, p. 237).

Em Nova York o compositor-poeta viveu sempre numa mesma região de Manhattan e num único endereço. Segundo Werneck (2008, p. 241) o local seria o “*Century Hotel, 46th Street*, quase na esquina com a *6th Avenue*, movimentado pouso da brasileirada em Nova York...”.

Também em Nova York Jayme conheceu duas novas paixões. Primeiro Heloísa ex-mulher de Luiz Jabotá, mas não correspondeu. Já em 1947 sua última paixão, Virginia Peckham:

Uma garota de 22 anos recém-completados – 31 a menos do que ele [Ovalle], portanto -, não exatamente bonita, não exatamente simpática, um tanto petulante e, ao que sabia, comunista. Também escritora: seu primeiro romance, *Harm's Way*, sai naquele ano de 1947, Não fez nenhum sucesso. (WERNECK, 2008, p. 262).

O encontro ocorreu em seis de outubro daquele ano, na galeria de arte da *57th Street*, a Kleeman. Era dia de um *vernissage*, do pintor brasileiro Carlos da Silva Prado. Virginia foi convidada por uma amiga para trabalhar, ficou encarregada de distribuir alguns cartões. Certa altura observou um cavalheiro que não parava de fumar, “sua camisa fora branca um dia, a gravata era um tufo de tecido desfiado; sob unhas quebradas havia tinta de caneta Parker, e, inacreditável! graxa de sapatos tentava domar os cabelos crespos”, relata Werneck.

Ovalle abordou a moça e convidou para jantar. Ela por sua vez aceitou mas não sozinha, levando uma amiga para o primeiro encontro do futuro casal de artistas. No final da noite, Ovalle pediu seu telefone, que foi entregue com a ordem dos algarismos invertidos, Virginia pretendia nunca mais ver aquele maluco. Dias depois, com muita insistência, Ovalle finalmente conseguiu acertar o número e novo encontro sucedeu.

No princípio eles não eram bem namorados. E ao que parece, Jayme também não estava procurando uma namorada, mas sim alguém com a habilidade de “apanhar as ideias dele e com elas fazer poesia em inglês”. Virginia falava:

Por que você não escreve em português? Faz muito mais sentido do que tentar escrever numa língua que não domina. E ele: Não, tem que ser em inglês, porque tem milhões e milhões e mais milhões de pessoas que podem ler inglês, e português não tem quase ninguém que lê. Eu insistia: Isso não é muito patriótico, e além do mais é ridículo. (Apud WERNECK 2008, p. 266).

Aos poucos Ovalle encantou a jovem escritora Virginia. Incentivou-a em seus trabalhos literários, revelando-se um bom amigo, pai e protetor. O encantamento foi tanto que, certa altura Virginia tomou o lugar de Fernando Sabino como discípula de Ovalle, mesmo com o ciúme indisfarçável do carioca.

1.9 De volta para ficar

No ano de 1949, o tempo de permanência do ilustre funcionário público nos Estados Unidos findou-se. Foi por meio um decreto do ministro da Fazenda, que determinava sua volta à repartição de origem. Mas os tramites só seriam concluídos em três de fevereiro de 1950. Ovalle, mais uma vez, “deixou Nova York sob confetes burocráticos, devidamente consignados na sua ficha funcional”, afirma Werneck 2008.

O retorno de Ovalle foi solitário, pois sua futura esposa Virginia ainda solucionava problemas para anular seu primeiro casamento, realizado em uma igreja protestante. Virginia viajou para Europa e não diretamente para o Rio de Janeiro, ficando na casa da sobrinha do primeiro marido.

Outro problema encontrado pela jovem Virginia foi a família ou como chamaria Werneck, o “clã Ovalle”. A família sem antes vê-la já achava nova demais para o sr. Ovalle (trinta anos de diferença), algo ridículo para eles, ainda por cima um norte-americana, separada e outras coisas mais.

Mesmo com todos os problemas, os dois artistas casaram-se no dia vinte e seis de maio de 1951, na Igreja Abacial Nullies de Nossa Senhora do Monserrate, do Mosteiro de São Bento.

A cerimônia mereceu até uma nota na seção “Sociais do Correio da Manhã, sob o título “Enlace Peckham-Ovalle”:

Realizou-se ontem, na igreja de São Bento, o casamento da romancista norte-americana senhorita Virginia Peckham com o músico e poeta Jayme Ovalle. O ato foi celebrado por d. Clemente Isnard, que pronunciou uma emocionante oração em que lembrou as relações com o nubente desde os tempos de Paquetá. Realizou-se em seguida ao casamento um almoço [...] onde se fez ouvir num discurso de alto sentido espiritual o poeta Murilo Mendes. Falou também o senador Hamilton Nogueira, que salientou a significação de Jayme Ovalle, e sua influência secreta na vida brasileira. Também se fez ouvir, em nome das novas gerações, reconhecidas a Ovalle, o crítico Otto Lara Resende. Em seguida o dr. Álvaro Ribeiro da Costa, ministro do Supremo Tribunal Federal, saudou a noiva, a romancista Virginia Peckham, em eloquente discurso. Agradecendo em nome da família, usou da palavra sr. Augusto Frederico Schmidt, sobrinho do noivo, que exprimiu os agradecimentos do emocionado casal. (WERNECK, 2008, P. 295)

Com relação ao trabalho na alfandega, ele só seria retomado um mês depois de se casar com a escritora Virginia Peckham, no dia 18 de junho de 1951 devido a utilização de sucessivas licenças e uma licença prêmio pelo compositor.

Decorrido nove meses após o casamento, Virginia e Ovalle tiveram sua obra prima, Mariana Peckham Ovalle. A menina nascera em dezessete de fevereiro de 1952, no Hospital Samaritano localizado em Botafogo e logo virou notícia pelas mãos do amigo da família, Renzo Massarabi colunista do Jornal do Brasil.

Muitas coisas já haviam se transformado na vida do boêmio Jayme. Logo quando chegou de volta ao Brasil mostrou a amada um lado até então desconhecido, “uma latinidade adormecida nos tempos de estrangeiro”. Mas quando se casaram, já eram poucas as vezes que saíam à noite. Essa situação corroborou com a chegada filha, tornando-se um pai exemplar.

Para o músico e poeta o papel de pai era sagrado, viveu esta função, segundo Werneck, de maneira apaixonada. Não chegou ao ponto de trocar fraldas, mas no dia do batizado da filha chorou copiosamente até contagiando a mãe, Virginia.

O convívio com a filha durou apenas três anos e sete meses. A filha conta que ainda pode lembrar de alguns momentos com o pai: “– Me lembro muito eu brincando com meu pai, e manhã cedo”, “- Minha mãe levantava mais tarde e ele ficava lendo o jornal, eu era novinha mas lembro desse sentimento de ficar perto dos pés dele”.

1.10 Adeus azulão

O músico Ovalle já não compunha; o poeta, não escrevia e nem o seu lado boêmio parecia querer ressurgir. Nos anos de 1950 o que não findou foi a admiração de seus amigos por Ovalle e pelas “...histórias, suas tiradas, suas desconcertantes iluminações” escreve Werneck (2008, p. 319).

Ovalle não deixou todas as suas ideias escritas, era avesso à prática de escrever, mas graças a alguns, como Vinicius de Moraes, essa produção não se perdeu e ainda permanece espalhada em livros, entrevistas e cartas.

Sua última entrevista foi para o Jornal Correio da Manhã, feita pelo ilustre repórter Carlos Drummond de Andrade, com o pseudônimo Germano de Novais datada de novembro de 1951, quando Ovalle tinha cinquenta e oito anos de idade.

Mas foi uma entrevista concedida à Vinicius e Otto Lara Resende e publicada no Jornal Flan em maio de 1953 que apresentou algumas ideias ovalianas, restritas a roda de amigos e familiares. Ovalle respondeu sobre questões como o sacrifício de Cristo; o ato criador; a poesia; a música; a morte e outras coisas mais.

Vinicius e Otto não se esqueceram de apresentar devidamente seu entrevistado:

Jayme Ovalle é inclassificável. Tudo que pretenda defini-lo, encerrando-o numa classificação sumária, ficará aquém da realidade complexíssima que tem, no registro civil, o nome de Jayme Ovalle. Pode-se dizer que é músico, que é poeta, que é católico, que é amigo. É isso com efeito, e é muito mais: é Jayme Ovalle, um homem que empregou, com sua presença peculiaríssima, três gerações de homens igualmente humanos, desde Manuel Bandeira ao poeta, *doublé* de repórter, que assina esta reportagem. (WERNECK, 2008, p. 322)

Com relação as suas obras musicais elas nunca tiveram uma apresentação pública, apenas uma audição para amigos interpretada pelo pianista Mário Neves e uma homenagem póstuma no programa “Música e Músicos do Brasil”, transmitido pela rádio do Ministério da Educação e Cultura, onde o musicólogo Andrade Muricy ministrou uma palestra, ilustrada pela voz da soprano Gelsa Ribeiro da Costa e pela pianista Ana Cândida (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998).

Ovalle há muito não saia mais de casa. Lia seu jornal, fumava, bebia, mas, sobretudo tossia já acometido de uma bronquite. Não bastasse seus próprios problemas, a vida política do Brasil, que até então não importava para o compositor, não poderia estar pior: sucessivos escândalos de toda ordem do governo Vargas, o atentado que causou a morte do major Rubens Vaz e por fim o suicídio do presidente.

Esses motivos acima, para a esposa Virginia, foram elementos mortais: “Ovalle foi morto pela vergonha de o Brasil ser assim”. Entretanto, a morte do comunistinha (apelido dado por Vinicius), não teria pegado de sobressalto sua família que já vinha percebendo seu distanciamento do mundo. De acordo com Werneck (2008, p. 331), a esposa com frequência o ouvia falar sobre a morte, sobre o paraíso que comentava: “O que a gente deseja no final da vida é isso, um lugar perfeito”.

Quase veio a falecer no dia vinte e quatro de agosto, data do primeiro aniversário do suicídio de Getúlio Vargas. O susto foi provocado por um infarto examinado pelo amigo da família o médico Dauro Mendes. Mas então, em nove de

setembro de 1955, o homem de esquerda que não militava, o poeta de poucos livros, e o músico de poucos compassos, deu adeus a sua criatividade e seus companheiros.

O segundo e último infarto veio em uma sexta-feira, por volta das quatro horas da manhã. Jayme acordou reclamando de uma dor que “descia pelo lado esquerdo”. Foi atendido imediatamente por outro médico, Leônidas Hermes, que orientou que levassem o paciente para um hospital. A recusa foi imediata gerada por medo do próprio paciente. D. Clemente ainda teve tempo de dar a comunhão e a extrema-unção. O azulão saiu para nunca mais voltar ao seu ninho.

O compositor foi velado e enterrado no mesmo dia de seu falecimento. Poucos foram os amigos que se despediram. “A encomendação do corpo foi feita pelo mesmo D. Clemente que oficiaria seu casamento – e que 45 anos depois daria a última benção a sua viúva”, comenta Werneck (2008, p. 334).

Foram diversos comentários a respeito da morte do compositor e poeta paraense Jayme Ovalle pelos jornais da cidade do Rio de Janeiro. Dentre eles pode-se destacar o excerto do texto de Carlos Drummond de Andrade, no Correio da manhã:

Acompanhávamos o corpo de Jayme Ovalle, na tarde tranquila de sexta-feira, quando Dante Milano falou baixinho: “É um mundo de poesia irrealizada que se sepulta”. Com isso, aludia ao dom poético e profundo, a que faltara expressão vocabular; mas esse dom se manifestara tanto na vida conversada, e mesmo na expressão musical, que era bem um poeta que sabíamos estar enterrando, e não sentíamos necessidade de confrontá-lo com a obra deixada, mas consigo mesmo: o poeta sem versos Ovalle emergia serenamente do mito Ovalle, elaborado por duas gerações distintas – a de seus companheiros de mocidade e outra mais recente, que redescobriria aqui e no estrangeiro.

O fim tinha chegado para Jayme Ovalle, mas ainda assim suas obras literárias de números curtos, suas composições de uma criatividade singular e sem exageros não pararam de influenciar sua geração. De uma forma simples o jornalista Osório Borba tentou resumir sua vida, que nunca chegará ser toda desvendada, assim:

Ovalle nasceu em Belém. Paraense, filho de um chileno e de uma cearense, o mais carioca dos moradores do Rio. Quem via na rua aquele “diplomata” de monóculo e descobria no armazém de bagagens do Cais do Porto que ele era um zeloso e prestativo funcionário da Alfândega, estava sujeito a ter uma surpresa mais desconcertante ainda ouvindo-o uma madrugada qualquer na Lapa cantar sambas morríssimos ao violão. Em português, nunca escreveu nada. Vindo de Londres descobriram-lhe na bagagem

belos poemas seus em inglês. Onésimo indiscutível. Só um Onésimo mesmo poderia ter criado a Nova Gnomonia. (BORBA, 1941, p. 127)

CAPÍTULO II – Análise Descritiva

Análise musical é definida por Bent (2001) de maneira geral como “estudo da música que toma como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos”³. De maneira formal, Bent acredita que seria a “interpretação de estruturas na música, juntamente com a sua resolução em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções pertinentes desses elementos”⁴.

Ainda assim de acordo com Martins (1995) a análise musical é posta de uma maneira tradicional como uma “coluna de sustentação na estrutura da formação musical” com o intuito de desenvolver um pensamento lógico e sistemático que permita ao músico o mínimo entendimento formal, estrutural e estético de uma obra.

Cook (1989, p. 3) não aprova uma tendência de transpor a análise musical para uma categoria de disciplina científica, em que sua essência é desvinculada da performance, composição ou educação musical. Para ele o processo e análise gera um efeito de auto-recriação:

Analisando uma sinfonia de Beethoven, o que significa dizer que você viverá com ela por um dia ou dois, como um compositor, levantando-se com a música e dormindo com ela, você desenvolve um tipo de intimidade que dificilmente poderia ser alcançada com qualquer outro caminho. (COOK, 1989, p. 1)⁵. (Tradução minha).

Ao que parece o domínio do campo da análise musical não seria importante apenas para musicólogos, etnomusicólogos ou outras áreas afins, mas também para performances possibilitando uma melhor apreensão global de uma obra, dentro de dois aspectos básicos de acordo com White (1994, p. 1):

O primeiro propósito é perceber a estrutura subjacente de uma obra musical, para compreender a sua dinâmica e forma, e compreender a maneira pela qual o compositor é dotado de um período de tempo com significado estético. Esta é ao mesmo tempo o mais profundo e o aspecto mais evasivo da análise musical. É ou deveria ser o objetivo básico de cada metodologia de análise musical. (WHITE, 1994, p. 1). (Tradução minha).

³ Part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. (BENT, 2001, p. 1)

⁴ Interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. (BENT, 2001, p. 1)

⁵ Analyzing a Beethoven symphony means living with it for a day or two, much as a composer lives with it, you develop a kind of intimacy with it that can hardly be achieved in any other way.

E completa:

Mas o segundo é um propósito que é crítico e, na sua cerne, de uma utilização mais prática imediata para músicos. Que é o de compreender o estilo musical. Os teóricos tendem vê-lo como uma parte intrínseca do primeiro objetivo - que a estruturação da base musical é o aspecto mais básico do estilo musical. No entanto, muitos musicólogos e intérpretes acreditam no estilo musical como um fenômeno distintamente separado. (WHITE, 1994, p. 1). (Tradução minha).

Quanto à sua natureza talvez fosse mais fácil dizer o que ela não é. Tem-se a sensação que a análise é meramente descritiva, o que o produto final é a apresentação das progressões harmônicas, suas funções, ou tipo de cadência utilizado pelo compositor. Para White esses procedimentos nada mais são do que o primeiro passo da análise, alertando que uma atitude meramente descritiva geralmente mascara a análise.

White (1994, p. 9) acredita que o analista deve ser guiado pelo objetivo de criar conclusões significativas sobre o “sentido rítmico geral e harmônico-contrapontístico essencial música, o uso timbrístico, textura e dinâmica, sobre o estilo e seu lugar na história da música”⁶ para que sua análise não caia em desmerecimento.

Bent (2001) apresenta dificuldades com relação ao lugar da análise no estudo da música, seja perpassando no campo da teoria composicional ou na estética da música. Certo é que tanto o analista quanto o teórico da composição estão ligados a “um interesse comum nas leis da construção musical”. Já com relação à estética e à análise, Ian Bent vê ligações no que concerne a natureza da música: “com o que é, ou incorpora, ou significa; com a forma como tem vindo a ser; com os seus efeitos ou implicações; com a sua relevância para os, ou o valor para, seus destinatários”⁷.

Outra faceta da análise é o diálogo com a educação musical assim como acredita Martins (1995, p. 101). Para ele a ação de analisar é “capaz de gerar compreensão através do processo de desconstrução e reconstrução”. Analisar como mencionado anteriormente gera uma intimidade obra-compositor-analista,

⁶ Overall rhythmic and contrapuntal-harmonic thrust of the music, its use of timbre, texture, and dynamics, and about its style and its place in music history. (WHITE, 1994, p.9)

⁷ With what it is, or embodies, or signifies; with how it has come to be; with its effects or implications; with its relevance to, or value for, its recipients. (BENT, 2001)

propiciando a inserção do analista seja ele uma criança, jovem ou adulto nos processos composicionais, nos mais diversificados estilos, técnicas e estéticas. Tais experiências podem tornar-se geradoras de processos ensino e aprendizagem, mesclando o fazer musical, a apreciação e a composição.

A análise, portanto apresenta diferentes abordagens, não restrita a um grupo de pesquisadores ou estudiosos da própria análise. White (1994, p.1) acredita que performances analisam uma obra musical com a finalidade de alcançar melhores resultados interpretativos, compositores, por sua vez, analisam sua própria música como parte do processo criativo – e a música de outros compositores, a fim de expandir seu próprio poder criativo, e os musicólogos analisam a música, a fim de compreender melhor um estilo e seu lugar na história da música.

Dentro da perspectiva de uma análise formal pode-se destacar autores como Riemann e Cook. O primeiro, afirma Bent (2001), baseia-se em uma “ideia fundamental de força vital que flui através da música em fases e se atualizam em contornos frase, às classes de dinâmicas, as flutuações de ritmo e agógicas”. O segundo, por sua vez, cria um método de “filtragem por acumulação e seleção explicitamente incluída em uma categoria de métodos tradicionais”.

2.1 John White

A segunda parte desta pesquisa foi desenvolvida pautada em duas obras principais:

“*Comprehensive Musical Analysis*”, de John D. White⁸ e a obra “*The Well-Tempered Keyboard Teacher*”⁹ de Uszler, M. Gordon, S. E. Mach.

A primeira propõe um método a partir Análise Descritiva: subdividida por sua vez em Micro, Média e Macroanálise;

Tais obras tornam-se base para o método analítico aqui escolhido, vislumbrando não apenas a análise pela análise, o fim e ponto final nela mesma, mas sugerindo que o método analítico pode se tornar ferramenta importante no âmbito do ensino e da aprendizagem que neste cenário auxiliará pianistas a se apropriar de

⁸ WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.

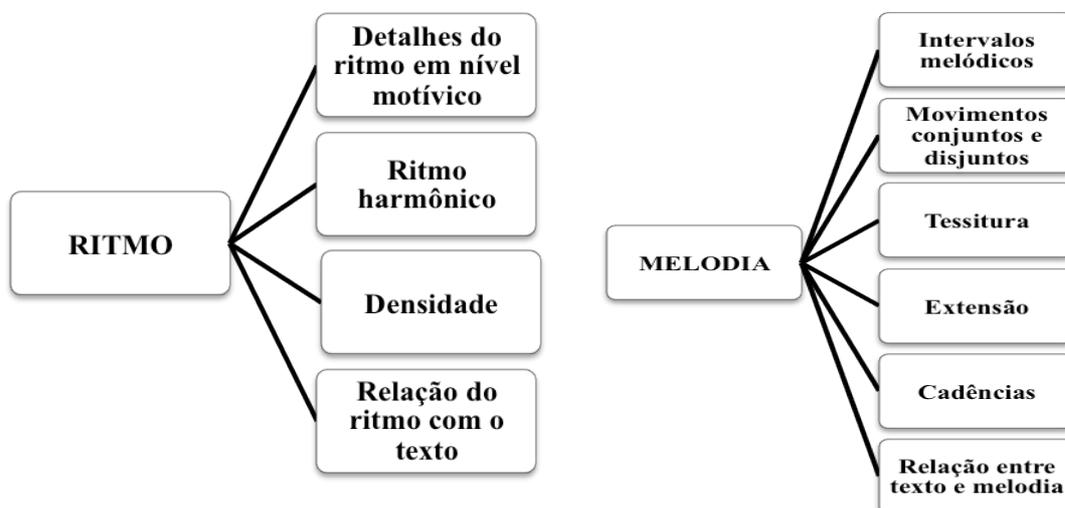
⁹ USZLER, Marianne. *The Well-tempered keyboard teacher*. Broadway, NY: Schirmer Books, 1995.

conhecimentos decisivos para uma performance mais consistente, que sem a análise estariam ofuscados ou até escamoteados.

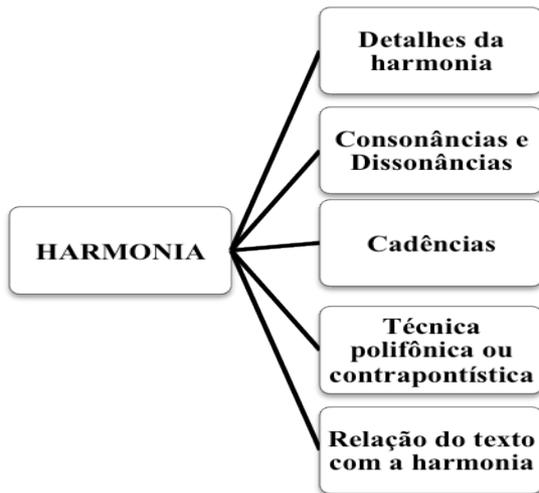
Dentro de escolas e institutos de música as Tabelas Analíticas, que são mapas da análise ou seu resumo, criados por Deltrégia (1999), podem ser utilizadas como auxílio na hora da escolha de uma ou de outra obra, por apresentar questões como: dificuldades técnicas, forma, dinâmica, questões rítmicas, variações de compassos. O olhar sobre a forma de uma obra e suas especificidades é sugerida a partir da Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical¹⁰.

Na análise descritiva, o objetivo é a coleta de dados, e para isso, subdivide-se este processo em 3 fases: micro, médio e macroanálise. Em cada uma destas fases são listadas separadamente, informações sobre os aspectos rítmico, melódico, harmônico e sonoro (este último reservado para considerações sobre dinâmica, timbre, textura, etc.) como no exemplo abaixo:

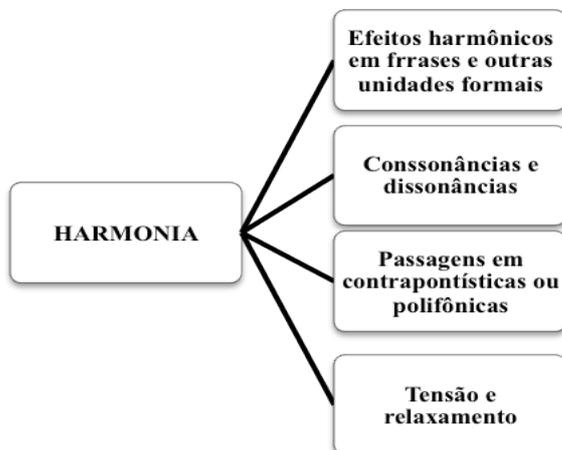
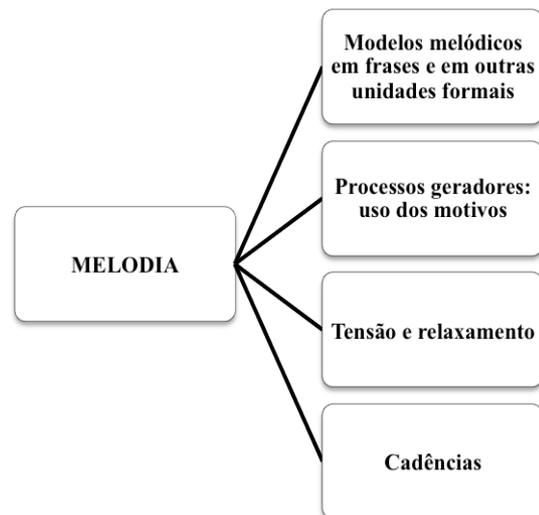
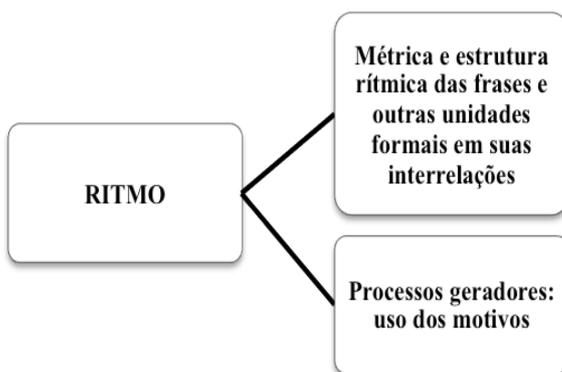
Microanálise



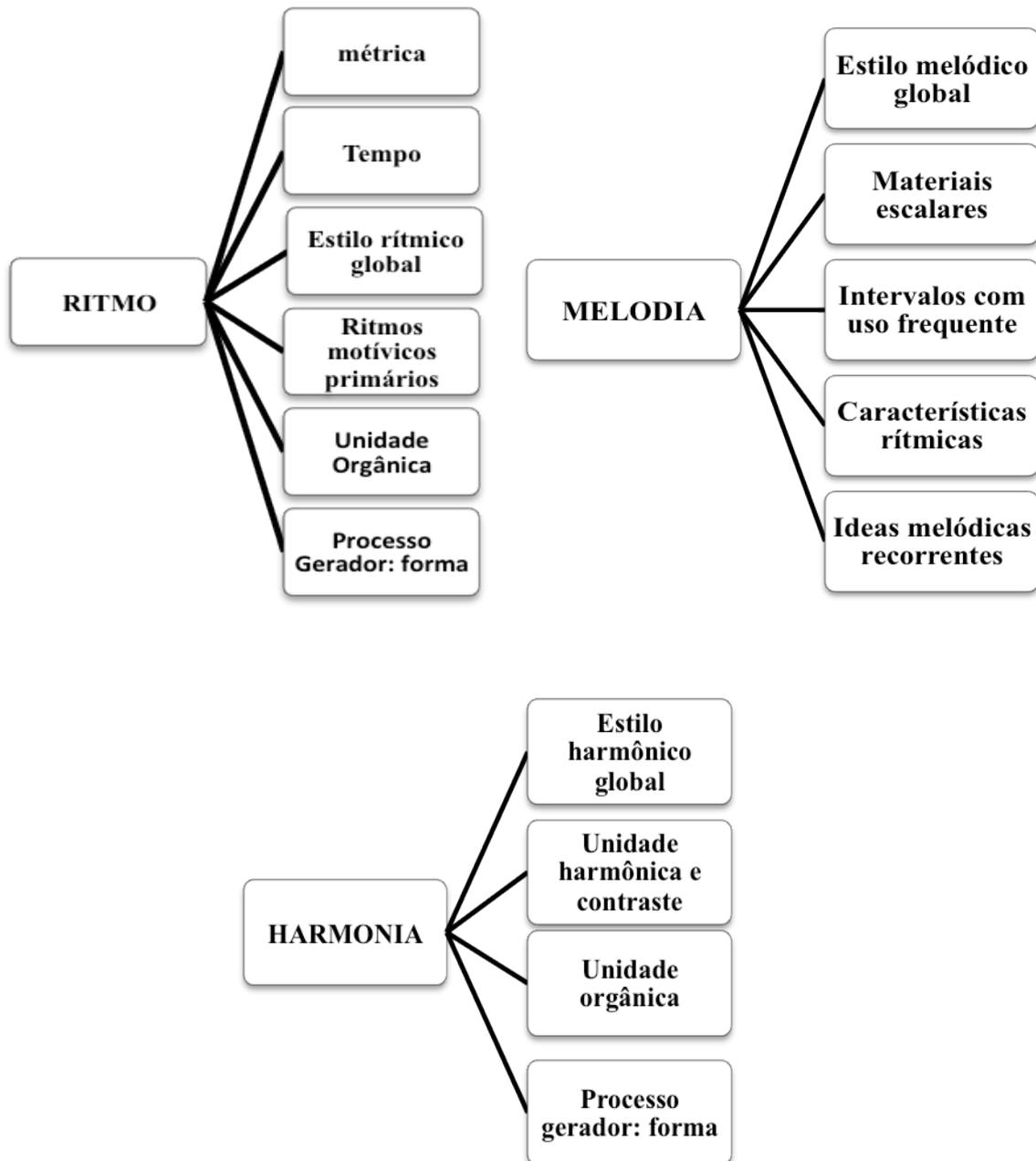
¹⁰ Swanwick, K. Teaching Music Musically. 1999.



Média-análise



Macroanálise



O método de análise de John White em seu livro *Comprehensive musical analysis*” (1994) foi conhecido por este pesquisador a partir da dissertação “O uso da Música Contemporânea na Iniciação ao Piano” de Deltrégioa (1999), onde ficou evidente a ligação que a análise pode ter com a pedagogia do piano e a dissertação de Leme (2009), *Três valsas para piano de Radamés Gnattali: Uma abordagem analítico-interpretativa*.

Influenciado por essa abordagem conclui-se o trabalho “Ensino de Piano em Nível Básico: Análise de nove obras da literatura pianística paraense” (2010), e prosseguiu buscando pesquisar as Três Legendas de Ovalle, mesclando a análise de White com as propostas pedagógicas de Uszler.

White também foi escolhido pelo grau de organização e sistematização de obtenção dos dados propostos de maneira a facilitar não só a análise, mas também uma leitura de quem não participou do processo analítico e quer obter mais informações sobre a obra que escolheu para pesquisar, ensinar ou tocar.

Essa fonte de pesquisa que a análise deixará para alunos e professores, torna-se essencial para uma interpretação consciente, pautada não apenas em um modelo tecnicista como muitas vezes é o ensino do piano de acordo com Amato (2001, p. 77), mas alicerçada em uma educação musical com objetivos que vão além da repetição de códigos musicais e da performance, negligenciando o contexto social e histórico de um compositor e sua obra.

2.2 Marianne Uszler

Para a análise da técnica pianística, será usado como referência a obra “*The Well-Tempered Keyboard Teacher*”. Trata-se de um trabalho central para a pedagogia do piano, ainda pouco explorada no Brasil. Nele são examinados diferentes teorias de aprendizagem; uma visão histórica da pedagogia do piano; análise de métodos e metrologias e apresentam a descrição de técnicas de ensino. E por fim, discutem o repertório específico e a técnica pianística no nível básico e intermediário.

A autora Marianne Uszler, no capítulo nove do livro, “*The Well-Tempered Keyboard Teacher*”, introduz sua pesquisa constatando que nem sempre o termo “técnica” significa a mesma coisa para professores e alunos de piano. Os alunos pensam a técnica como algo simples e direto. É caracterizado por perguntas como:

Como você faz isso? Como posso fazer esse som?" Como consigo tocar esses acordes? Portanto, quase sempre o interesse do aluno está relacionado com o desempenho de uma determinada peça, tendo uma visão de curto alcance.

Para Uszler (1995, p. 213), o professor, no entanto, frequentemente vê a técnica como um sistema, uma forma específica de fazer as coisas como uma disciplina necessária - muito além das necessidades de qualquer parte individual. Assim, quando o aluno pede algo mais concreto, o professor muitas vezes responde com um plano de ensino de longo alcance, às vezes envolvendo atividades que não parecem se relacionar com aquela dificuldade técnica.

A autora afirma que ambos os planos de curto e de longo alcance são necessários e importantes. O plano de curto alcance é o motivador gerando uma ação imediata. Já o plano de longo prazo é o governador. Ele regula, sustenta e avalia a ação. Nem um plano é capaz de fazer o trabalho completo isoladamente, ambos devem estar a favor da performance. Para Uszler, a forma como será gerenciada esses dois pontos de vistas pode ser determinante para a aquisição e o desenvolvimento de uma técnica pianística eficaz.

Quanto à forma de apresentação da análise, será apresentada em duas etapas para cada uma das três Legendas, uma por capítulo, como no exemplo que se segue:

Capítulo X: Análise.

Será apresentado antes de cada análise um quadro analítico, baseado em Deltrégia (1999), podendo ser usado como recurso pedagógico para performance e para a própria análise por possibilitar um panorama geral da de cada obra com o objetivo de guiar a atenção do leitor para os aspectos mais relevantes da análise que se seguirá.

X.1. Análise Descritiva: obtenção de dados baseado na obra de J. White e guiando-se nos três níveis de análise, Micro, Média e Macroanálise;

Capítulo X: Técnica Pianística

X.1 Análise da Técnica-Pianística: Averiguação das possíveis contribuições para técnica pianística em nível básico, intermediário e avançado a partir das Três Legendas de Jayme Ovalle, salientando apenas os principais trechos, sempre com a apresentação das imagens analisadas e comentários.

2.3 As legendas

Após uma pesquisa sobre o termo *Legenda* em dicionários da língua portuguesa, de semiótica e dicionários de música encontrou-se alguns fragmentos do que esse termo poderia estar enraizado, trazendo à tona pistas do que Jayme Ovalle pensou ao colocar esse título em suas três obras aqui analisadas. Dentre os dicionários que mais ajudaram a esclarecer o termo destacamos uma nota do *The Free Dictionary*:

Legenda vem do latim adjetivo *legenda*, "para leitura, para ser lido", que se referia apenas a histórias escritas, não para histórias tradicionais transmitidas oralmente de geração em geração. Esta restrição também se aplica a lenda palavra Inglês quando foi usado pela primeira vez no final do século 14 em referência a relatos escritos de vidas de santos, mas desde que a lenda do século 15 tem sido utilizado para se referir a histórias tradicionais também. Hoje uma lenda também pode ser uma pessoa ou a realização digna de inspirar tais história ou qualquer coisa cuja fama promete ser duradoura, mesmo que a fama é criada mais pela mídia do que por tradição oral. Assim, falamos das realizações de um lendário astro do beisebol da *major-league* ou a voz lendária de uma famosa cantora de ópera. Disponível em <<http://www.thefreedictionary.com/legend>>.¹¹ (Tradução nossa).

Dicionários especializados em música com o *The Harvard brief dictionary of music* (1961, p. 156) menciona as palavras do alemão *Legende* ou do francês *Légende* como um "título romântico utilizado por compositores baseado ou guiados por uma história lendária. O Dicionário Grove de Música (1994, p. 527) comenta que o termo em francês *Légende* é um título usado por compositores como Franz Liszt (1811-1886), e Pyotr Tchaikowsky (1840-1893) "para peças de caráter lendário ou que descrevem uma lenda.

Sobre as três obras de Ovalle intituladas I. *Legenda* op. 19, II. *Legenda* op. 22 e III. *Legenda* op. 23 pouca se sabe. As maiores informações sobre essas três obras se encontram na única biografia de Jayme Ovalle escrita pelo jornalista Humberto

¹¹ *Legend* comes from the Latin adjective *legenda*, "for reading, to be read," which generation to generation. This restriction also applied to the English word *legend* when it was first used in the late 14th century in reference to written accounts of saints' lives, but ever since the 15th century *legend* has been used to refer to traditional stories as well. Today a legend can also be or achievement worthy of inspiring such a story anyone or anything whose fame promises to be enduring, even if the renown is created more by the media than by oral tradition. Thus we speak of the *legendary* accomplishments of a major-league baseball star or the *legendary* voice of a famous opera singer.

Werneck (2008) e também em um livro de Manuel Bandeira chamado Flauta de Papel (1957).

No livro “Santo Sujo: a vida de Jayme Ovalle” (2008), as Legendas são mencionadas apenas no capítulo 3 onde o escritor relata que a III. Legenda foi apresentada em janeiro de 1934 por um pianista chamado Manoel Antônio Braune, já citado no primeiro capítulo desta dissertação, em seu primeiro recital em Londres. Na época a obra recebeu boas críticas como relata Werneck “brilhante avaliou um crítico londrino, com ritmo e melodias próprios é merecedora de figurar ao lado de algumas das mais conhecidas composições modernas” (2002, p. 91).

A última referência dessas três obras se encontra no livro Flauta de Papel (1957) onde Bandeira, dois anos após o falecimento de Jayme Ovalle, traça comentários sobre as principais obras do compositor e escritor paraense. Destaca a canção Azulão op. 21 fazendo uma comparação com o poema “Canção do Exílio” do escritor Gonçalves Dias (1823-1864) por sua representatividade na música brasileira assim como o poema na literatura.

Destaca a peça Modinha op. 5 comentando: “se bem não tenha o sabor total brasileiro de Azulão, transpôs a música erudita o espírito das serestas cariocas” (1957, p. 140). Por fim menciona as obras “Legendas” que para ele seria o “pórtico para uma atividade musical de maiores ambições”. Termina justificando sua afirmação:

Mas essa já não era possível para Ovalle, que desperdiçara em serestas de violão os anos em que se pode aprender. Bem que ele tentou recuperar o tempo perdido e antes de embarcar para Londres andou tomando lições com Paulo Silva. Mas era tarde, evidentemente. A música de Ovalle tinha de ficar no que ficou: uma extensão ao piano daquilo que ele balbuciava com indizível sortilégio nas cordas do violão. (BANDEIRA, 1957, p. 140).

2.4 I. Legenda op. 19: análise descritiva

Quadro Analítico: I Legenda op. 19

Autor: Jayme Ovalle
Fonte: Acervo do pesquisador
Obra: I. Legenda op. 19
Registro: Lá 0 – Ré 5
Data: sem data (anterior a 1940)
Editora: Casa Arthur Napoleão

Dificuldades técnicas e de leitura: Utilização de grande extensão do teclado; uso intenso de acidentes ocorrentes; abertura das mãos para a realização de intervalos maiores que uma oitava; arpejos e escalas para mão esquerda utilizando quintinas e sextinas.

Macro Análise	Seções											
	A			B			C					
Compasso	1-10	11-22	23-36	37-48	49-54	55-66	67-82	83-100	101-117	118-139	140-159	160-198
Períodos	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ³		b ¹	b ²	b ³	c ¹	c ²	c ³
Tonalidade	Predominância da tonalidade de Si Maior seção A; Si menor na seção B; Mescala das duas tonalidades anteriores na seção C											
Ritmo	Isorritmia: durante os compassos 1-10 e 140-146											
Métrica	Regular: Compasso quaternário; mudança no trecho do c. 50-54											
Andamento	<i>Andante</i> com pequenas variações											
Articulação	<i>Legato</i>											
Intensidade	<i>pp-ff</i>											
Textura	Homofônica: melodia acompanhada											
Micro Análise	Motivos melódicos iniciados com repetição de notas iguais, geralmente baseadas em tríades de Si maior e Si menor											

2.4.1 Macroanálise

3.1.1.1 Ritmo

A obra é organizada na Forma Aditiva¹²: A + B + Ponte de Transição + C sendo:

A: formado por cinco períodos¹³ onde o último período (a^3) é uma variação do terceiro período (a^3).

P.t: período assimétrico de 11 c. ($9 + 3c$.)

B: formado por três períodos distintos ($b^1 b^2 b^3$) em que b^3 tem elementos de a^4 (44-54 c.)

C: formado por três períodos distintos ($c^1 c^2 c^3$) utilizando-se de acompanhamentos já expostos nas secções A e B.

O ritmo harmônico apresenta-se de forma rápida quase em um formato coral onde cada nota da melodia é acompanhada por um acorde com exceção do período c^3 (160-198 c.). Além disso, a obra é regida por uma indicação em *Andante*, mas com indicações de expressão-andamento principalmente na mudança de períodos e secções colaborando com uma melhor performance no que tange a possibilidade que se conseguir a ambiência mais adequada para cada momento da obra pelo intérprete.

Há constante retorno de um mesmo acontecimento rítmico mesmo entre secções caracterizando o que se pode chamar de periodicidade rítmica, causando a manutenção da unidade estrutural dos períodos e criando relações rítmicas entre as secções

¹² Forma musical em que novas ideias estão constantemente iniciadas sem repetição. Na maioria das vezes é encontrado em músicas estróficas onde há acompanhamento diferente para cada texto de uma canção, ou na música instrumental do século XX. (PEN, 1992, p. 96). (tradução minha). Musical form in which new ideas are constantly initiated without repetition. Most often it is found and where there accompanying music strophic different for each text of a song or instrumental music in the twentieth century.

¹³ Segundo Schoenberg (1991), o período é dividido em antecedente e conseqüente e difere da sentença principalmente por adiar a repetição. Normalmente, a primeira parte de um período (antecedente) é constituída por duas frases contrastantes entre si e finalizada num momento de maior tensão harmônica (frequentemente na dominante). A segunda parte (conseqüente) é constituída de outras duas frases, sendo que, em geral, a primeira delas é uma repetição do início do período e a segunda possui como função principal concluir o período numa cadência de maior repouso harmônico (frequentemente na tônica) em relação ao antecedente.

3.1.1.2 Melodia

Pode-se aferir que as melodias estão baseadas em escalas modais, com pelo menos uma escala modal para cada período de cada uma das três seções da obra. O uso de melodias modais na música brasileira também foi verificado e encontrado nas obras com temáticas indígenas, segundo Moreira (2013).

SEÇÃO A

a¹: escala de Si Menor Melódico.

a²: escala de Ré# Frígio.

a³: escala de Sol# Eólico.

a⁴: escala de Ré# Frígio.

P.t: escala de Ré Mixolídio (55-60 C.).

SEÇÃO B

b¹: escala de Si Frígio.

b²: escala de Ré Mixolídio.

b³: escala de Dó Menor melódico (101-106 c.); Fá# Mixolídio (107-109 c.); Si Menor (110-111c.); Fá# Lócrio (112-117 c.).

SEÇÃO C

c¹: escala de Si menor melódico.

c²: escala de Si frígio.

c³: Predominância da escala de Si menor.

Em todas as seções, a melodia quase que em sua totalidade apresenta-se caminhando junto com a movimentação harmônica, um desafio para o intérprete para a condução das vozes sem deixar de valorizar a harmonia. Basicamente a melodia esta concentrada em uma única voz durante a extensão de toda a obra, com aparecimentos de contramelodias¹⁴ que também possuem um papel de condução harmônica.

¹⁴ Uma contramelodia apresenta materiais rítmicos e/ou melódicos contrastantes com uma melodia principal. (Piston, 1978, P. 92)

3.1.1.3 Harmonia

A I. Legendas Op. 22 é construída sobre uma textura homofônica nos moldes do pensamento de Wallace Berry em *Structural Functions in Music* (1976, p. 194) e nas definições de Arnold Schoenberg em Fundamentos da Composição Musical (1991), onde independentemente do número de vozes tem-se sempre uma voz principal (neste caso realizada pela mão direita) imediatamente acompanhada por acordes e melodias secundárias apresentando função subordinada.

A harmonia apresenta-se em constante movimento sendo mais responsável do que a melodia para a movimentação e desenvolvimento da peça em si, pois surge no mínimo dois acordes por compasso passando para um cromatismo mais intenso e poucas passagens com a mesma harmonia, transformando-se, nesse caso, não mais em blocos de acordes, mas sim em arpejos.

Apesar da melodia esta baseada em escalas modais, a harmonia não foge do tonalismo com pouca estaticidade. A obra é inaugurada com a tonalidade de Si Maior e logo no compasso 37 temos o início de um período em sua relativa menor (Ré# Menor) que desemboca na Ponte de transição (55–66 c.) na homônima maior (Ré Maior).

A Seção B é apresentada na homônima menor da tonalidade inicial, portanto em Si Menor com transição para outras tonalidades até o surgimento da Seção C onde o acorde de Si menor é utilizado como dominante para o acorde de Mi maior com 9ª e menor movimento harmônico até o fim da obra.

2.4.2 Média-análise

3.1.2.1 Ritmo

O aumento da atividade rítmica é notória quando se compara a evolução dos períodos na Seção A. Os períodos a¹ a² a³ são construídos com base em três figuras rítmicas: semínimas, mínimas e colcheias. Já no período a⁴ surge um tema com predominância das semicolcheias tanto para a melodia como para o acompanhamento. No período a³ surge pela primeira vez grupos de tercinas, mas sempre acompanhadas por grupos de semicolcheias que cessam no final da Seção A.

Abaixo trechos que ilustram a arquitetura rítmica da Seção A, onde se pode verificar as afirmações do parágrafo anterior sobre a questão de maior e menor densidade rítmica e as indicações de expressão indicadas pelo compositor.

Seção A

Un poco più mosso
p

FIGURA 10 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: utilização de semínimas, mínimas e colcheias

Andante

FIGURA 11 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 37-40: pequena alteração de andamento com o surgimento pela primeira vez das semicolcheias.

Più mosso

FIGURA 12 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 43-45: aumento do andamento concomitantemente com a inserção de grupos de semicolcheias tanto para a melodia quanto para o acompanhamento.

ff poco maestoso

FIGURA 13 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 43-45: conclusão da Seção A já em *tempo primo* e retorno as células rítmicas do período a³ com variação.

Tem-se, portanto, uma característica crescente e decrescente com relação a densidade rítmica nessa seção tornando cada período de suma importância para a construção interpretativa da obra e proporcionando ao ouvinte um aspecto orgânico de começo, meio e fim.

Na Seção B, o compositor utiliza diversos artifícios rítmicos geradores de contrastes, mesmo indicando a manutenção de andamento igual ao do início da seção A. Com relação ao acompanhamento percebe-se, ao contrário da Seção A, que desde o princípio há utilização de fusas e trêmulos que perduram até o fim do período b¹.



FIGURA 14 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67-68: início da Seção B com movimento rítmico com maior densidade em contraste aos períodos a¹ a² a³.

Com o desenvolvimento da Seção B, percebe-se que em sua parte central durante o período b² tem-se a retomada de materiais rítmicos semelhantes aos do período a¹, mas de forma expandida e com variação. Abaixo se tem a comparação dos três primeiros compassos do período a¹ com os primeiros compassos do período b².



FIGURA 15 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 84-86: primeiro motivo do período b².



FIGURA 16 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: do período b², uma variação rítmica do motivo anunciado em a¹.

Partindo para a Seção C, dentro trecho compreendido entre os compassos 118-153, encontra-se a retomada das figuras rítmicas dos períodos a¹ a² a³ Seção A, com algumas inserções de semicolcheias, mas nunca fusas ou trêmulos com indicação de *Tempo 1º com molto ritmo*, possivelmente para a valorização das notas acentuadas.



FIGURA 17 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 117-119: utilização das figuras rítmicas da Seção A na Seção C

A Seção C apresenta uma arquitetura diferente das duas anteriores começando com pouca densidade rítmica semelhante a seção A, depois aumento na densidade principalmente para o acompanhamento registrado em grupos de quatro semicolcheias a partir do compasso 53-54 que perdurará até o final da I. Legenda, mas apresentando uma melodia com pouco movimento.



FIGURA 18 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 52-54: início do período c³ com utilização de acompanhamento movido e melodia com maior estaticidade até o fim da obra.

2.4.2.2 Melodia

A melodia se concentra na região central e grave do piano, chegando poucas vezes a sua nota mais aguda Ré⁵, assim como o seu acompanhamento desenvolvido até a nota mais grave do piano. Mesmo com tendência de explorar uma região mais grave, não se percebe nenhum conjunto de notas que possam deixar o som com um aspecto “embolado” criando no ouvinte a incompreensão de uma frase ou de um compasso.

Com relação aos processos geradores¹⁵, em específico ao uso de motivos¹⁶ melódicos, pode-se afirmar que dos onze períodos que a obra I. Legenda apresenta, pelo menos oito motivos melódicos gerados pela repetição de uma mesma nota, duas ou mais vezes em seus primeiros compassos. Dos 11 períodos 2 apresentam esta mesma características a partir da segunda frase do período e apenas o períodos c¹ não apresenta a característica mencionada anteriormente.



FIGURA 19 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3 notas iguais dentro do motivo a¹.



FIGURA 20 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67-68: motivo de b¹ composto por repetição de notas iguais.



FIGURA 21 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 160-162: motivo de c³ composto por repetição de notas iguais.

¹⁵ O termo “Processo Gerador” é aqui utilizado de acordo com a concepção de J. White, segundo o qual este trata da questão: “Como um compositor administra a expansão de uma peça musical através do tempo?”. Para White, uma parte da resposta é encontrada nos eventos estruturais que ocorrem durante o decorrer da música: relações tonais, frases definidas por cadências, tensão X relaxamento, etc. Feitas estas considerações sobre o da obra, cabe ainda considerar, segundo White, as alternativas do compositor visando à expansão da obra, sejam estas: repetição, desenvolvimento, variação e uso de novo material, assim como a consideração do fator TR (tensão X relaxamento) e O (organicidade) em cada uma destas alternativas.

¹⁶ A idéia musical curta, melódico, harmônico e rítmico, ou qualquer combinação desses três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, e é mais comumente considerada como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém a sua identidade como uma idéia. (New Grove)

2.4.2.3 Harmonia

A obra apresenta o itinerário harmônico bastante definido ora usando dois acordes por compasso, ou contramelodias em oitavas, trechos em cromatismos ou longos períodos com arpejos e harmonia com pouco movimento.

Nos períodos a^1 , a^2 , a^3 correspondentes a Seção A foi verificado que em três momentos no fim de cada período a presença de um compasso com acorde suspenso de D# sus4 gerando tensão na frase. Esta dissonância harmônica e o relativo relaxamento anterior podem ser chamados de relação RT.

Na conclusão do período a^1 o acorde suspenso de D# sus4 cria expectativa de uma conclusão de ideia como se fosse um acorde de dominante, mas a expectativa é frustrada com a continuação da tensão, porém com a alteração no acompanhamento usando oitavas em terças descendentes, dando início ao período a^2 .



FIGURA 22 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8-11: conclusão do período a^1 com utilização do acorde suspenso de D# sus4.

A segunda vez em que o acorde D# sus4 aparece na I. Legenda é no final do período a^2 , porém desta vez com a função de substituição da dominante e com a tensão concluída no acorde de G#m, relativo menor de Si maior tonalidade bases para a obra.



FIGURA 23 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 20-23: conclusão do período a^2 com utilização do acorde suspenso de D# sus4.

Em sua última utilização na Seção A o acorde suspenso é utilizado para novamente causar uma tensão sem conclusão, porém inaugurando um novo campo harmônico, a homônima maior do 3º grau da tonalidade de Si maior.



FIGURA 24 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 33-36: conclusão do período a³ com utilização do acorde penso de D# sus4.

Na obra I. Legenda op. 19 pode-se considerar que a harmonia é um dos elementos mais diretamente responsáveis pela geração de contraste entre suas seções conjuntamente com a forma que o acompanhamento é disposto muitas vezes constatando com uma melodia menos movida. No caso da Seção B, está se caracteriza pela centralização tonal em Si menor (homônima menor da tonalidade inicial e final da obra).

Ao se analisar os 50 compassos da segunda Seção, constata-se que 33 compassos, o que corresponde os períodos b¹ e b², estão dentro do campo harmônico de Si menor com poucas fugas harmônicas. Já no período b³ com 17 compassos tem-se mais uma vez a mudança de harmonia, mas agora inaugurando um período de grande tensão e com variações de harmônica constantes. Vale ressaltar que no final do período b³ há um retorno para o campo harmônico de Si menor sendo que o B sus4 é usado como dominante no compasso 117 e não como tônica como seria mais natural.



FIGURA 25 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 117-118: último compasso do período b³ em fortissimo com utilização do acorde de B sus4 como dominante para a resolução já no período c¹ em Mi maior.

A Seção C durante o período c^1 retorna para o campo harmônico de Si maior mais ainda com grande mobilidade harmônica e cromatismos constantes tanto para o acompanhamento quanto para a melodia como no exemplo abaixo:



FIGURA 26 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 127-130: Retorno para o campo harmônico de Si maior porem com trechos cromáticos.

Após o retorno a tonalidade original da obra, o compositor na Seção B, mais uma vez utiliza a homônima menor (Si menor) para a construção de um novo período neste caso c^2 . O período c^2 faz menções a materiais harmônicos e melódicos como, por exemplo, o acompanhamento em oitavas do compasso 11 dentro do período a^1 mesma desta vez de forma expandida. Utiliza também a mesma disposição de acorde e função no caso do compasso 151 com a utilização do acorde de F# sus4 como dominante para Si menor.



FIGURA 27 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 148-151: reutilização de materiais da Seção A.

De maneira sutil, Ovalle retorna à tonalidade original de Si maior por meio de adições de notas ora no acompanhamento realizado por arpejos na mão esquerda, ora pela própria melodia. A obra é finalizada com o mesmo acorde que iniciou perpassando por diversas ambiências, mas sem perder sua coesão por meio de repetições com variações curtas, desenvolvimento de pequenas ideias e o constante retorno da harmonia para tonalidade de Si maior ou Si menor.



FIGURA 28 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 194-198: cinco últimos compassos de I. Legenda op.19 com o retorno para a tonalidade inicial de Si maior.

2.4.3 Microanálise

2.4.3.1 Ritmo

Indicação de andamento juntamente com indicação de caráter “*Andante*” no início da obra, dentro da métrica quaternária, exceto no compasso de número cinquenta. Há pouca variação de andamento durante o desenvolvimento da obra destacando-se indicações como: *Un poco più mosso* e *Più mosso*.

Ritmo harmônico constante quase que em forma coral (um acorde para cada nota da melodia) na maior parte da peça com poucas exceções indicadas na macroanálise.

Uso em mais de dez compassos de polirritmias¹⁷ destacando-se o trecho que percorre o compasso 55 ao 63.

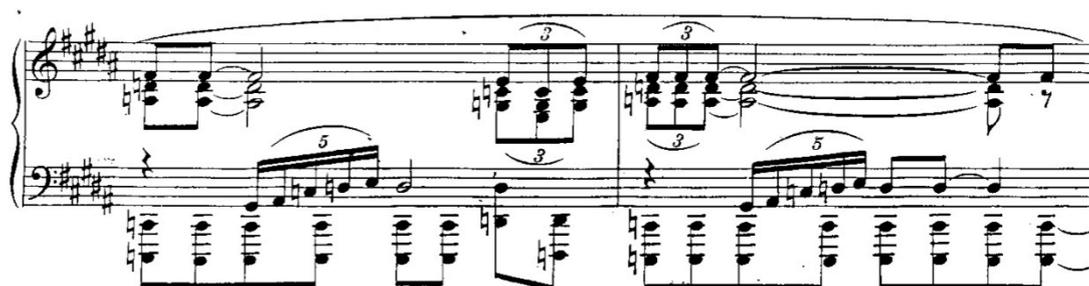


FIGURA 29 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 56-57: compassos com presença de polirritmias entre acompanhamentos e polirritmias entre melodia e acompanhamento.

¹⁷ Polirritmia é a sobreposição de ritmos diferentes. Pelo enfoque tradicional, ocorre em composições que envolvem a polifonia e o contraponto. Em um sentido mais amplo, pode ocorrer entre uma simples melodia e um acompanhamento harmônico ou, mesmo, entre duas pautas de uma partitura de piano que envolva, inclusive, acordes. (ALVES, 2011, p. 93)

Contraste entre melodia e acompanhamento, onde o primeiro se apresenta menos movido e o segundo dando movimento, com a utilização de fusas e trêmulos, e sendo elemento contrastante com a Seção anterior.



FIGURA 30 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 56-57: compassos com presença de polirritmias entre acompanhamentos e polirritmias entre melodia e acompanhamento.

Trêmulos e semifusas usadas como elementos de efeito timbrístico, ou seja, aqui, a importância individual de cada nota não importa tanto quanto o resultado gerado pelo movimento ascendente e descendente dando mobilidade ao trecho em contraste com a melodia mais estática.



FIGURA 31 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 77-78: fusas e semifusas no acompanhamento gerando efeito timbrístico e dando movimento a melodia.

Compositor utiliza isorritmia¹⁸ para a linha do baixo e melodia em pelo menos dois momentos da obra, primeiramente nos compassos 1-5 e 6-10 entre si e depois durante os compassos 140-143 e 144-146. Esta técnica favorece para a manutenção da unidade de trechos e seções da obra.

¹⁸ Isorritmia é a repetição de uma frase ou de um determinado trecho musical utilizando uma ou outra sequência melódica. (Deltrégia, 1999, p. 285)



FIGURA 32 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 140-146: Utilização de isorritmia na melodia e na linha do baixo.

2.4.3.2 Melodia

Ocorrência de três níveis melódicos baixo, linha intermediária e linha de soprano, mas também com a utilização de somente dois níveis, linha do baixo e linha de soprano. Como exemplo de um trecho a três vozes pode-se destacar o período c¹ que compreende os compassos 118 a 139.

FIGURA 33 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 118-123: trecho a três vozes com melodia, voz intermediária e linha do baixo.

Uma das principais características da I. Legenda op. 19 com relação a estruturas melódicas é predominância das conclusões fraseológicas descendentes da melodia durante todas as seções.

FIGURA 34 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 46-48: amostra com conclusão fraseológico descendente da melodia.

Motivo transposto de a^1 para b^2 dois tons abaixo.

FIGURA 35 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: motivo melódica de a^1

FIGURA 36 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 83-85: motivo melódico c^1 dois tons abaixo do motivo de a^1 .

2.4.3.3 Harmonia

Pode-se afirmar que a harmonia nesta obra é um dos importantes elementos de manutenção da unidade estrutural de coesão, pois o compositor sempre realiza uma recapitulação de harmonias e modificações em campos harmônicos afins com destaque para a homônima menor de Si maior. Não obstante o compositor também consegue e afastar do centro tonal pelo menos em duas oportunidades como é o caso da ponte de transição (55-66 c.) e do período b^3 (101-117 c.), sem a confirmação em sua resolução.

Tempo 1º

pp cresc.

5

3

3

5

FIGURA 37 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-57: a partir da indicação de Tempo 1º tem-se um afastamento da tonalidade de Si maior.

Utilização de cromatismos na linha do baixo e nas vozes intermediárias com a função de dar maior mobilidade à linha melódica e estratégia para alcançar novos centros harmônicos.

rit.

rubato

rit.

FIGURA 38 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-57: linha do baixo em cromatismo.

2.5 II. Legenda op. 22: análise descritiva

Quadro Analítico: II. Legenda op. 22

Autor: Jayme Ovalle **Fonte:** Acervo do pesquisador
Obra: II. Legenda op. 22 **Registro:** Lã 0 – Ré# 6
Data: sem data (anterior a 1940) **Editora:** Casa Arthur Napoleão
Dificuldades técnicas e de leitura: Utilização de grande extensão do teclado; uso intenso de acidentes ocorrentes; polirritmias; escalas em oitavas para ambas as mãos; execução de extensos grupos de fusas.

Maio Análise	A			A ¹			A ²							
	1-17	17-20	21-33	34-49	50-59	60-67	68-79	80-91	90-97	98-101	102-107	108-109	110-113	114-127
Compasso	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ¹	a ²
Periodos									Ponte de transição					
Periodos	Cada seção apresenta pelo menos um período criado a partir de A e posteriormente re apresentado com modificações tanto na melodia como na linha do baixo.													
Tonalidade	Predominância da tonalidade de F# menor com modificações principalmente nas seções C e D e suas variações													
Ritmo	Isorritmia encontrada em todos as seções na linha superior													
Métrica	Regular. Compasso quaternário; mudança apenas compassos 68 (6/8)													
A ndamento	<i>Lento Maestoso</i> , com pequenas variações													
Articulação	<i>Legato e non legato</i>													
Intensidade	<i>pp-ff</i>													
Textura	Homofônica: melodia acompanhada													
<i>Micro Análise</i>	Motivo de a ¹ :		Motivo de a ² :		Motivo de a ³ :		Motivo de a ⁴ :							

2.5.1 Macroanálise

4.1.1.1 Ritmo

A obra II. Legenda op. 22 estrutura-se com um formato não tradicional. Contêm três seções, mas que poderia ser estruturada por uma seção única. A escolha em analisar a obra a partir de três seções (A, A' e A'') deve-se ao fato das modificações rítmicas, melódicas, questões de acompanhamento e variações melódicas tornarem-se fortes fatores de contraste durante a obra.

Durante as três seções quatro períodos distintos são encontrados e reprisados em cada seção com suas devidas variações. A primeira distinção entre os períodos encontra-se com relação aos seus ritmos primários dos motivos, onde cada período apresenta um padrão rítmico motivico distinto dos demais.

As modificações de andamento e expressão são componentes para a valorização rítmica bem como padrão que determina muitas vezes o fim e o começo de um período.

Lento majestoso (período a¹)

L'istesso tempo (período a²)

Soleno (período a³)

A tempo con movimento (período a⁴)

2.5.1.2 Melodia

A obra apresenta quatro temas melódicos distintos encontrados em cada um dos quatro períodos. Dentre as semelhanças pode-se citar a questão intervalar dos motivos melódicos, em que todos os motivos apresentam um intervalo de 3ª maior ou 3ª menor descendente. Os primeiros três motivos usando o intervalo de 3ª menor e o último com 3ª maior.

A melodia é construída nas escalas diatônicas com utilização de trechos em cromatismos subordinada ao campo harmônico de cada período. Em a¹ a melodia é construída dentro da escala de Fá#m, assim como em a². Já em a³ a melodia percorre Sib maior e Sib menor permanecendo nesta até a conclusão em a⁴.

A segunda seção, A', apresenta os mesmos padrões melódicos de A, porém com variações e modificações de altura. Em a¹ e a''¹ encontram-se apenas variações e expansão mantendo quase que as mesmas alturas de a¹. A primeira mudança encontra em b², em relação a b''², é transposição da melodia para uma 4J a baixo com uma tendência a sempre aumentar a distância intervalar. Em b'''² ao retorno para mesma tonalidade de a¹, mas com variação melódica.

A melodia encontrada em a³ é reprisada uma 4J abaixo em a''³ e de forma resumida em a'''³ já uma 5J do motivo original. O motivo melódico de a⁴ pode ser considerado como o menos linear dos quatro motivos da obra. Sua retomada em a''⁴ deixa de apresentar o intervalo característico de uma 3ª maior e exposto meio tom abaixo. Sua última utilização em a'''⁴ retoma o padrão de a⁴, porém agora uma 3ª maior abaixo.

Sobre a tessitura, pode-se dizer que se encontra predominantemente na região média durante a Seção A e média-aguda e super-aguda na seção A'' e A''' até o compasso 101, quando retorna a região média do início da obra.

Uma das características da melodia é sua disposição atrelada a acordes da mão direita, sempre aparecendo na voz superior, com poucas contramelodias realizadas por vozes intermediárias e dialogando mais com os baixos da mão esquerda.

2.5.1.3 Harmonia

Seção A

Durante o período a¹ a harmonia é dividida entre a mão direita com acordes em blocos e a mão esquerda em oitavas como um contracanto a melodia, proporcionando maior movimentação a este período sendo exposto elemento novo a cada momento sem repetição ao contrário da linha melódica.

No período que se segue tem-se a utilização de um baixo contínuo por meio de tercinas em oitavas sempre com a nota fá# no baixo. Dentre os quatro períodos desta seção é o trecho mais estático da harmonia.

Já no período a³ a harmonia surge em cromatismos também dispostas em oitavas, quase como uma contramelodia com o auxílio de blocos de acordes na mão direita. O cromatismo cessa a partir do compasso 29 se estendendo até o final do período.

O último período da seção A é o que apresenta maior movimentação harmônica em comparação ao demais. Utiliza extensos trechos em cromatismo para mão esquerda e alguns blocos de acordes. Para mão direita, por vezes mais de quatro acordes diferentes em um único compasso.

Seção A'

Em a'¹ a harmonia é apresentada como elemento de contraste a a¹, visto que a melodia pouco é alterada. O cromatismo é utilizando ainda mais vezes na linha do baixo, porém agora com menor uso de oitavas para mão esquerda.

O período a'² apresenta duas modificações em relação a a². A primeira diz respeito ao baixo contínuo alterado de Fá# em a¹ para Dó# em a² durante os compassos 60-64, nova para Fá# de 65-68. Assim como em a³ o período a'³ o baixo é disposto em oitavas cromáticas, mas agora em nova tonalidade e maior número de acordes realizado pela mão direita.

O desenvolvimento da harmonia em a'⁴ é notório. Utiliza uma movimentação quase coral da melodia com a harmonia em intenso cromatismo, adição de passagens em uníssono onde o centro tonal é deixado de lado, podendo ser considerado em toda a obra como o período de maior distanciamento do centro tonal de fá# menor.

Seção A''

Nesta última seção a harmonia pouco apresenta contrastes com os novos materiais, sua movimentação é reduzida estando subordinada a melodia e ao novo material para contramelodia em todos os períodos. Apenas os período a''⁴ rerepresentado em nova tonalidade, os demais mantém a harmonia da seção A, entretanto com melodias em novas alturas.

2.5.2 Média-análise

2.5.2.1 Ritmo

Pode-se apontar o uso do motivo como o principal elemento de coesão na II. Legenda op.22. Este por sua vez possui uma estrutura rítmica que se mantém, porém no decorrer da obra surgem algumas alterações. Nas figuras abaixo, algumas de suas variações:

Motivo original de a¹



Motivo alterado de a¹



FIGURA 39 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 1 e 52: variações motivicas de a¹.

Motivo original de a²



Motivo alterado de a²



FIGURA 40 - J. Ovalle, II. Legenda: variações motivicas de a².

Motivo original de a³



Motivo alterado de a³



FIGURA 41 - J. Ovalle, II. Legenda: variações motivicas de a³.

Isorritmias são frequentemente encontradas, geralmente usadas pelo compositor entre frases e na retomada dos motivos em cada período. Como forma de variação rítmica encontrou-se no acompanhamento dos períodos “a⁴” o melhor exemplo, funcionando como novas ideias musicais, bem como elemento que não deixa a obra com a sensação de estaticidade rítmica ou melódica.

Acompanhamento original de a⁴

Acompanhamento alterado de a⁴

Acompanhamento alterado de a⁴

FIGURA 42 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 34,80 e112: variações de acompanhamento de a⁴.

2.5.2.2 Melodia

Uma das características melódicas encontradas na II. Legenda op. 22 é a utilização de quatro motivos melódicos que permeiam toda a obra, sempre sendo reprisados, mas com modificações. A estrutura melódica do período a¹ é com certeza

a que menos sofre modificações, incumbindo o acompanhamento a realizar quase que contramelodias, principalmente depois das mínimas em a^1 , como no exemplo abaixo.

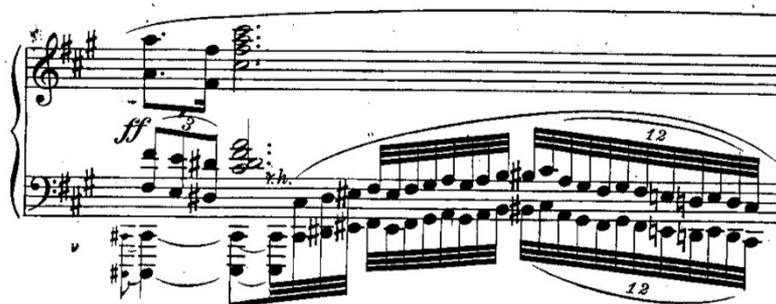


FIGURA 43 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 54: contramelodias do motivo original a^1 .

O ápice das contramelodias ocorre durante o início da Seção A'' onde os motivos melódicos ganham novo fôlego com a utilização mais intensa de contramelodias em passagens cromáticas e escalas, com uma movimentação rítmica mais veloz que o motivo melódico.

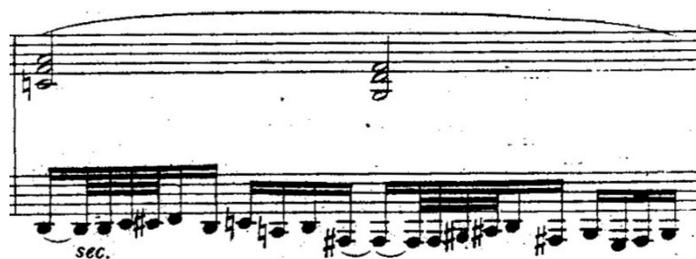


FIGURA 44 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 108: variação do motivo a^3 .

A densidade textural cresce, à medida que a obra vai se desenrolando, porém a melodia não é a responsável por este aspecto. O compositor se utiliza de materiais novos no acompanhamento, imbricados na melodia, que conseguem oferecer a ideia de um caminhar sonoro. Na Seção A tem-se uma textura menos densa, tendo em A' sua intensificação e em A'' seu crescimento definitivo e consolidação.

Portanto, pode-se concluir que o propulsor que leva ao desenvolvimento da obra até sua conclusão não são os quatro motivos melódicos e suas variações, que funcionam mais como elemento de coesão. E sim a movimentação das contramelodias é que proporcionam a ideia de ápice musical e sua conclusão e retorno ao esquema melódico original, tanto para mão esquerda quanto para direita, nos compassos finais da obra.

2.5.2.3 Harmonia

Ao analisar o período a^1 encontramos o uso harmônico-melódico de tensão X relaxamento na construção dos motivos e no uso da harmonia. São encontrados tensões e relaxamentos principalmente nas conclusões das frases, como nos exemplos abaixo:



FIGURA 45 - J. Ovalle, II. Legenda: relação tensão X relaxamento 2 e 4 c.

Durante o período a^1 o itinerário harmônico procura cada vez mais tensão e muitas vezes não há o relaxamento no final dos mesmos, ocorrendo também no final do período a^1 , possivelmente como uma proposta de continuação para o novo motivo a^2 . Em a^2 as tensões são mantidas principalmente com o efeito sonoro da nota pedal.



FIGURA 46 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 17: nota pedal, elemento de tensão em a^2 .

Após a conclusão de a^{21} inicia-se um trecho que podemos definir como ponte de transição com a utilização de uma material melódico-harmônico novo dentro do campo harmônico de $F\#$ menor tendo em seu último compasso acordes com importantes dissonâncias.



FIGURA 47 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 47: final da ponte de transição na seção A''

Ao contrário do período a^1 em a'^1 , as tensões são consideravelmente diminuídas motivadas por uma linha do baixo independente da melodia, o que não ocorria no período da seção A. A ideia harmônica a^1 é retomada no final da obra em seus seis últimos compassos.

2.5.3 Microanálise

2.5.3.1 Ritmo

Indicação de andamento juntamente com indicação de caráter “*Lento majestoso*” no início da obra. Há apenas uma indicação de tempo, após o início da obra encontrada no período a^2 e a'^2 : *L'istesso Tempo*.

Métrica quaternária, exceto no compasso de número 63, 66, 101 e 106.

Ritmo harmônico constante quase que em forma coral (um acorde para cada nota da melodia) na maior parte da peça com poucas exceções indicadas na macroanálise. Em contrapartida tem-se trechos onde a primeira nota do baixo é a nota do acorde que dá sustentação para a harmonia perdurando o baixo em dois compassos seguidos, como por exemplo, nos compassos: 2, 3, 5, 6, 17, 60, 90, 91, 92 e 94. Quando analisado por esse ângulo temos um ritmo harmônico com pouca movimentação, mas como a linha do baixo se utilizando de ornamentações.



FIGURA 48 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 92: ritmo harmônico mais lento, mas com ornamentações na linha do baixo.

Uso de passagens em uníssono com caráter virtuosístico durante os períodos a'^1 , a'^4 , e a'^3 . Principalmente nesses trechos a linha melódica é mantida, porém com a inserção de elementos de rítmicos-melódicos que proporcionando a obra o caráter

majestoso, como indicado pelo compositor. Há a impressão que houve uma expansão de cada compasso com a utilização desses novos materiais, que fazem complementação a melodia, causando maior densidade e movimentação a obra.

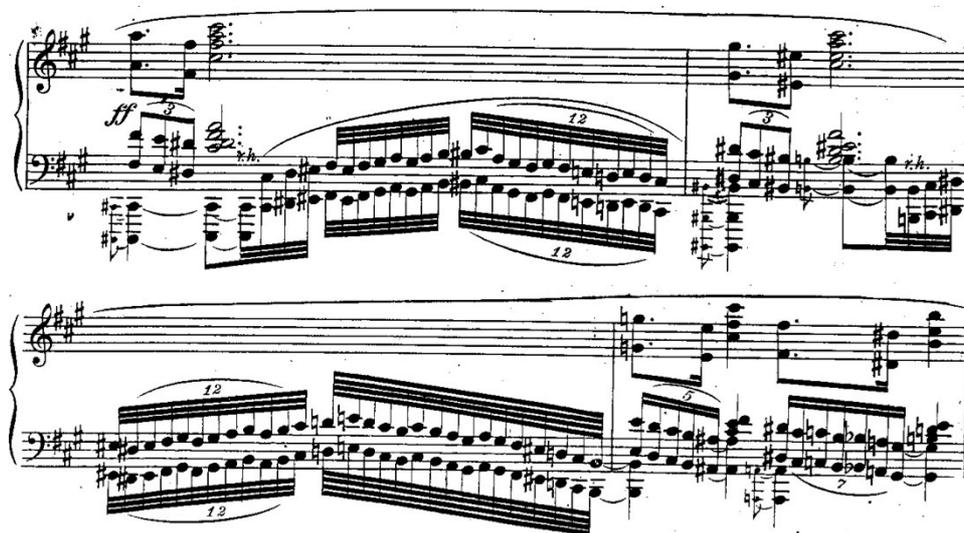


FIGURA 49 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 54-57: passagens com caráter virtuosístico.

2.5.3.2 Melodia

Durante a Seção A, tem-se a predominância da melodia com menor densidade, notas em uníssono, oitavadas com raras contramelodias, e nenhuma passagem virtuosística. Há o uso de acordes, porém com uma menor frequência e densidade com relação às seções seguintes. A melodia que é aplicada ao baixo também pode ser considerada menos densa e com o número menor de cromatismos.

A amplitude de tessitura sofre uma expansão na comparação do período a^1 com o período a'^1 e posteriormente em a''^1 . Os trechos em que os períodos são recapitulados, o compositor procura explorar cada vez mais a região aguda do piano mantendo ou não a mesma melodia de a^1 .

Ainda nos períodos correspondentes a seção A pode-se destacar o início de a'^1 em uma passagem de quase-contraponto¹⁹, onde a voz secundária, no caso o baixo, passa a ganhar igual importância em termos melódicos.

¹⁹ Para Schoenberg (1991, p. 111), o tratamento “quase contrapontístico” conferido a um acompanhamento é a maneira de tornar uma voz secundária de uma peça homofônica mais melódica ou ornamentada, porém sem implicações temáticas.



FIGURA 50 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 51-52: passagens em quase-contraponto.

Os períodos a^2 a'^2 a''^2 , podem ser considerados os que menos apresentam variações melódicas, de tessitura e a inserção de contramelodias, como ocorre em outros períodos da obra.

Em a^3 temos a aglomeração de pelo menos três dos quatro motivos da obra. Primeiramente a^3 , uma frase que lembra a^4 e uma variação a^1 . Essa aglomeração motivica em um curto espaço de tempo ocorre apenas uma única vez durante obra talvez com a função de uma ligação ou ponte entre períodos.

Em a^4 e seus desdobramentos tem-se passagens de maior densidade da textura como utilização de bloco de acordes para melodia e acompanhamento e a expansão da tessitura para regiões mais agudas e mais graves em comparação aos demais períodos da obra.

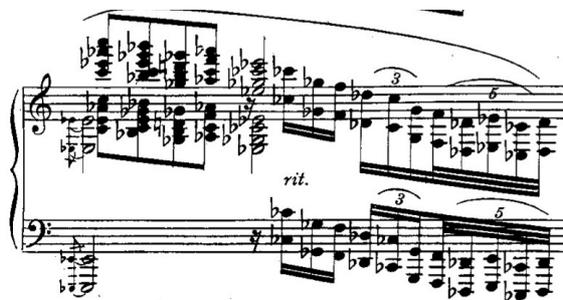


FIGURA 51 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 83: densidade textural e expansão da tessitura

2.5.3.3 Harmonia

Em II. Legenda op. 22 pode-se afirmar que a obra apresenta uma textura homofônica, entretanto não como a homofonia da I. Legenda op. 19. Na I. Legenda tem-se uma homofonia característica, porém na II. Legenda apenas alguns trechos são estritamente homofônicos e outros trechos tendem para um forte diálogo entre as vozes, principalmente entre a linha melódica e do baixo. Esse aspecto quase

contrapontístico é diluído com a utilização principalmente de acordes que acompanham a melodia, realizado pela mão direita.

Enquanto na I. Legenda op. 19 pode-se afirmar que o desenvolvimento da harmonia, conjuntamente a maneira como o acompanhamento era exposto torna-se elemento principal no desenvolvimento musical, em II. Legenda op. 22 o motivo exerce tal função musical.

Para cada período, é certo, que o tratamento da harmonia se modifica tendo alguns elementos próprios para cada um deles, mas suas semelhanças o fazem mais orgânicos durante toda a obra, até podendo ser utilizado a mesma técnica de acompanhamento e harmonia em períodos distintos.

Tratamento harmônico e linha do baixo:

Período a¹ Período a'¹ Período a''¹

FIGURA 52 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 2, 50 e 90: Tratamento harmônico e linha do baixo.

Período a² Período a'² Período a''²

FIGURA 53 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 17, 60 e 102: Tratamento harmônico e linha do baixo.

Período a³ Período a'³ Período a''³

FIGURA 54 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 21, 68 e 108: Tratamento harmônico e linha do baixo.

Período a⁴ Período a'⁴ Período a''⁴

FIGURA 54 - J. Ovalle, II. Legenda, c. 34, 80, 112 e 114 : Tratamento harmônico e linha do baixo.

2.6 III. Legenda op. 23: análise descritiva

Quadro Analítico: III. Legenda op. 23

Autor: Jayme Ovalle
Fonte: Acervo do pesquisador
Obra: III. Legenda op. 23
Registro: Dó 0 – Ré 6
Data: sem data (anterior a 1940)
Editora: Casa Arthur Napoleão

Dificuldades técnicas e de leitura: Utilização de grande extensão do teclado; uso intenso de acidentes ocorrentes, mudança na fórmula de compasso, escalas dispostas em oitavas, constante variação de indicações de expressividade.

<i>Macro Análise</i>	A		B		A'	B'	A			
Compasso	1-8	9-16	17-20	21-28	29-36	37-44	55-61	62-72	73-95	96-113
Períodos	a ¹	a ¹	Ponte de ligação	b ¹	b ¹	b ¹	Ponte de ligação com material de a ¹	a ¹	b ¹	a ¹
<i>Média Análise</i>	Os períodos são construídos dentro de uma forma musical chamada de Tema com Variações									
Tonalidade	Fá# Maior									
Ritmo	Rítmico melódico é fator de variação entre as seções									
Métrica	Regular: Compasso 4/8 com modificações para 6/8 e 3/4 apenas na Seção A.									
Andamento	<i>Molto Andante</i> : 									
Articulação	<i>Legato</i>									
Intensidade	<i>p-fff</i>									
Textura	Homofônica: melodia acompanhada									
<i>Micro Análise</i>	Motivos melódicos iniciados com repetição de notas iguais, geralmente baseadas em tríades de Si maior e Si menor									

2.6.1 Macroanálise

2.6.1.1 Ritmo

A obra é organizada na Forma binária²⁰, porém dentro dessa estrutura encontra-se uma segunda forma com dois temas e variações²¹: AB + A'B'A

Como explicitado abaixo:

A: formado por dois períodos simétricos: a¹ (1 a 8 c.) e a'¹ (9 a 16° c.).

P.t: período simétrico de 4 c. (17 a 20 c.).

B: formado por três períodos simétricos b¹ (21 a 28 c.), b'¹ (29 a 36 c.) e b³ (37 a 53 c.).

P.t: ponte de transição construída com material de a¹.

A': formado por um único período: a''¹ (62 a 72 c.).

B': formado por um único período: b'¹ (73 a 95 c.).

A: em sua recapitulação utilizando o período a¹.

O ritmo harmônico apresenta-se de forma estática durante o período A, utilizando a técnica de nota pedal, porém ganha velocidade com o desenvolvimento da obra passando a utilizar um acorde por nota da melodia. Além disso, a obra é subordinada a uma indicação em *Molto Andante*, mas com indicações de expressão-andamento.

Há um constante retorno de um mesmo acontecimento melódico dentro da forma binária também utilizando a forma de tema com variações que se pode chamar de periodicidade melódica, provocando a manutenção da unidade estrutural dos períodos e criando relações melódicas ente as seções.

²⁰ Forma binária, segundo o Dicionário Grove de Música é a estrutura musical, onipresente nos movimentos de danças e outras peças do barroco, constituindo de duas partes complementares, cada uma normalmente repetida.

²¹ Variação, segundo o Dicionário Grove de Música, é a forma em que as exposições sucessivas de um tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados.

2.6.1.2 Melodia

A obra apresenta dois temas melódicos geradores com pelo menos cinco variações ao todo. Com relação aos temas geradores pode-se afirmar que eles são iniciados com a repetição de notas iguais, o primeiro com frases mais curtas geralmente com dois compassos e o segundo utilizando sempre quatro compassos.

No período a¹ a variação ocorre motivada por modificações rítmicas tendo na melodia total recapitulação temática. Partindo para b¹ tem-se uma melodia que parte sempre de progressões descendentes também com predominância nas modificações rítmicas como elemento de variação temática com, porém desta vez apresentado pequenas alterações melódicas tanto para b¹ como para b².

Sobre a tessitura, pode-se dizer que o compositor utiliza de todas as regiões do piano desde o início da música até a sua conclusão, não há uma predominância de região. Tanto a melodia como o acompanhamento caminham preenchendo todo o teclado.

2.6.1.3 Harmonia

A III. Legendas Op. 23 é construída sobre uma textura homofônica utilizando a técnica de quase-contraponto para o acompanhamento, tornando-o uma voz secundária dentro desta obra homofônica com caráter mais melódico ou ornamentado, porém sem implicações temáticas.

A harmonia apresenta-se com pouco movimento, não sendo mais responsável do que a melodia para a movimentação e desenvolvimento da peça em si, pois o intenso uso de notas pedais e suas mesmas repetições entre períodos e seções não configuram como elemento contrastante ou inovador, porém a contra-melodia imbricada nestas notas pedais são elementos em constante transformação e muitas vezes, responsáveis por auxiliar nas variações melódicas e na criação novas ambiências durante peça.

A obra que encontra-se dentro da tonalidade de F^{##} menor, não apresenta nenhum distanciamento desta tonalidade central que também é inaugurada no acorde F^{##}m se mantendo durante toda a Seção A com esta mesma harmonia. As primeiras alterações harmônicas só começam a aparecer a partir do compasso 24 já no período b, e durante b² por vezes há substituição do segundo grau (Sol # maior) ao invés do

primeiro.

A Seção B configura-se harmonicamente com intensa utilização de cromatismos, porém com o retorno para a tonalidade padrão de F \sharp menor. As seções A' e B' não apresentam grandes diferenças harmônicas sempre com a tendência mencionada na seção B.

2.6.2 Média-análise

2.6.2.1 Ritmo

O aumento da atividade rítmica é notória quando se compara a evolução dos períodos na Seção A, essa técnica também é encontrada na I. Legenda op.19. O período a¹ usando semínimas e colcheias, a² colcheias e semicolcheias assim como na ponte de transição.

Abaixo trechos que ilustram a arquitetura rítmica da Seção A, onde se pode verificar as afirmações do parágrafo anterior sobre a densidade rítmica com o desenrolar da seção A.



FIGURA 55 - J. Ovalle, III, c. 1. Legenda: ritmo do motivo de a¹.



FIGURA 56 - J. Ovalle, III, c. 9. Legenda: ritmo do motivo de a¹.



FIGURA 57 - J. Ovalle, III, c. 17. Legenda: ritmo do motivo da P.t.

Na seção B o compositor mantém a característica da repetição de notas iguais para a inauguração de cada período e frase, porém não utilizando as colcheias como ocorre em a¹, iniciando direto com semicolcheias. A escolha de uma figura com

menor duração é equilibrada com a utilização nos finais de frases, de semínimas pontuadas nunca antes usadas.

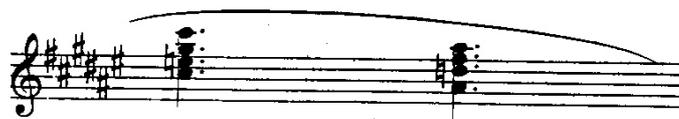


FIGURA 58 - J. Ovalle, III, c 32. Legenda: final de frase da seção B

Comparando as seções A' e B', identifica-se um padrão rítmico característicos e predominante em cada uma dessas seções. Quando o compositor utiliza colcheias para dar início a um período indubitavelmente está tratando da Seção A ou A', mas quando inicia seus períodos com uma semicolcheia seguido de uma semínima trata-se da Seção B.



FIGURA 59 - J. Ovalle, III, c 1 e 21-. Legenda: motivo da seção A e da seção B, respectivamente.

Portanto o ritmo empregado para a melodia é fator importante para a identificação das seções bem como elemento de variação entre períodos é elemento de ligação e coesão com o desenrolar da obra.

2.6.2.2 Melodia

A melodia se concentra na região central e aguda do piano chegando uma única vez a sua nota mais aguda, Ré⁵, chegando à região grave com a nota Lá 1, não considerando as melodias oitavadas.

Com relação aos processos geradores em específico ao uso de motivos melódicos pode-se afirmar que dos cinco períodos distintos da obra III. Legenda, todo apresentam repetição de uma mesma nota em seus primeiros compassos.

A linha melódica dos períodos da seção A apresenta um início padrão ascendente com uma conclusão frasal descendente. Já na seção B tem uma direcionalidade melódica descendente com a conclusão ascendente.



FIGURA 60 - J. Ovalle, III, c 1 e 2. Legenda: movimentação da linha melódica na seção A.

FIGURA 61 - J. Ovalle, III, c 29-31. Legenda: movimentação da linha melódica na seção B.

2.6.2.3 Harmonia

A obra apresenta o esquema harmônico bastante definido caracterizado por notas pedais com pouca movimentação, perdurando algumas vezes por todo um período sem alteração. Contrastando com a movimentação mais estática da linha do baixo, tem-se a utilização, pela mão esquerda de díades, tríades e tétrades caminhando muitas vezes cromaticamente e com uma movimentação quase coral conjuntamente com a linha melódica.

Durante a seção A, analisando o período a^1 , tem-se um exemplo típico em que o baixo encontra-se como nota pedal (Fá #) apenas ganhando alteração no último compasso desse período (8 c.). Em sua conclusão, também é encontrado os primeiros acordes em cromatismo, uma das características harmônicas dessa obra.

FIGURA 62 - J. Ovalle, III, c 7-8. Legenda: harmonia complementar realizada pela mão direita.

Em a^1 , a harmonia ganha auxílio ainda maior da mão direita deixando de utilizar apenas díades ou notas duplas em oitavas. A movimentação quase coral dos acordes, subordinados a melodia, é iniciada neste período até com a utilização de acordes com cinco sons.



FIGURA 63 - J. Ovalle, III, c 12-14. Legenda: movimento harmônico quase como harmonia coral para mão direita.

Ovalle mantém o padrão de usar apenas díades e notas duplas em oitavas em b^1 , tal como em a^1 , passando a usar acordes de três e mais sons apenas em b^1 , seguindo o padrão de a^1 . Tais semelhanças ajudam na forma da obra deixando-a com coerência não apenas em seu tema com variações, mas também com relação à disposição harmônica.

Agora na seção A^2 , encontra-se uma alteração nas notas pedais que perduravam até o compasso 61 com a utilização no acompanhamento díades e escalas cromáticas no período a^{21} , após a indicação de *a tempo*.



FIGURA 64 - J. Ovalle, III, c 51-54. Legenda: mudança na linha no baixo com a utilização de díades.

2.6.3 Microanálise

2.6.3.1 Ritmo

Há indicação de andamento juntamente com indicação de caráter “*Molto Andante*” e representação rítmica (colcheia = colcheia) no início da obra. A obra não

apresenta mudança de andamento, porém vinte indicações referentes à expressão são usadas, como por exemplo: *acelerando, a tempo; rittardando, un pouco rubato e com anima.*

Compasso composto 4/8 com variações para 3/4 e 6/8 somente durante a seção A.

Ritmo harmônico constante quase que em forma coral (um acorde para cada nota da melodia) na maior parte da peça com poucas exceções indicadas na macroanálise.



FIGURA 65 - J. Ovalle, III. Legenda: harmonia quase em forma coral (58 e 59 c.)

A obra não apresenta nenhum trecho com polirritmia, porém há grande variedade de figuras e padrões rítmicos utilizando-se de grupos fusas de até sete notas, colcheias pontuadas e quiálteras com o uso de semicolcheias.

2.6.3.2 Melodia

Ovalle aparenta usar o mesmo número de níveis melódicos nas Três Legendas sempre com três vozes: baixo, linha intermediária e linha de soprano, mas também com a utilização de somente dois níveis, linha do baixo e linha de soprano. Como exemplo de um trecho a três vozes pode-se destacar a totalidade da seção A (1-20 c.).

Jayme Ovalle
Op. 23.

Molto andante (♩ = ♩)

FIGURA 66 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 1-3: trecho a três vozes com melodia, voz intermediário e linha do baixo.

Como exceção deste padrão usando apenas dois níveis melódicos tem-se o exemplo dos compassos 24 e 25.

FIGURA 67 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 24-25: trecho a duas vozes, com melodia e linha do baixo.

Uma das principais características da III. Legenda op. 23 com relação a estruturas melódicas é predominância das conclusões fraseológicas descendentes da melodia durante todas as seções.

FIGURA 68 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 32-37: amostra com conclusão fraseológico descendente da melodia.

2.6.3.3 Harmonia

A harmonia nesta obra é um dos importantes elementos que ajudam na variação dos temas, por possibilitarem novos timbres criando também novas ambiências. Por vezes tem-se a repetição ou variação de um tema, mas com modificações apenas no âmbito da harmonia. Um bom exemplo pode ser encontrado na relação dos compassos 21 com o compasso 29.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing harmonic structures. The left staff, representing measure 21, features a melody in the treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody is marked 'mf cantando' and 'accel.'. The bass line consists of chords. The right staff, representing measure 29, features a similar melody in the treble clef with the same key signature and time signature. It is marked 'p un poco rubato (rit.)' and '(accel.)'. The bass line also consists of chords, showing a different harmonic texture compared to measure 21.

FIGURA 69 - J. Ovalle, III. Legenda, c. 21 e 29: comparação entre as harmonias.

Além de elemento modificador a harmonia realiza manutenção da unidade estrutural de coesão, pois o compositor sempre realiza uma recapitulação de harmonias e modificações em campos harmônicos afins.

CAPÍTULO III – Análise da Técnica Pianística

Partindo para um conceito da técnica em um sentido mais amplo encontra-se na origem o grego *technkós*, que segundo Moro (1968) “significa originalmente arte, ou seja, modo de fazer uma coisa, procedimento”. Campos (2000, p.119) complementa afirmando que “é pela técnica que se concretiza a necessidade artística”, proporciona ao artista uma “melhor condição de transparência, de leveza, precisão, finura, maleabilidade e liberdade no traço musical”.

Já a técnica pianística propriamente dita, é definida por Richerme (1997) como: “conjunto de movimentos de um pianista na execução, e as características desses movimentos; o que está em função desses movimentos. Em especial, as teorias sobre esses movimentos”.

Para Uszler (1995) a técnica pianística só pode ser aprendida quando se ouve outros pianistas e a si mesmo; na observação dos gestos, movimentos e na discussão de como e por que fazê-los. Ainda segundo a autora a palavra técnica não pode estar apenas ligada a escalas, exercícios e estudos, mas também imbricada com a musicalidade.

Nesta pesquisa a palavra técnica será trabalhada ao lado do termo habilidade e juntas farão menção a questões referentes a conteúdos da técnica pianística em três pilares de desenvolvimento relatados por Uszler (1995, p. 217). O primeiro chamado de Independência, com cinco subdivisões, o segundo de Mobilidade com três subdivisões e último chamado de Controle Tonal com quatro subdivisões.

Uszler orienta dizendo que para um bom desenvolvimento do pilar “Independência” evitando do tédio ou frustrações é necessário que o estudante de piano seja capaz de ouvir e apreciar os diferentes níveis de independência seja ela sonora ou mecânica.

No caso da subdivisão “Independência de Uma Mão”, Uszler comenta a necessidade do trabalho com a mão não dominante do pianista (geralmente a mão esquerda), sugerindo peças para uma mão ou obras que permitam trabalhar ambas as mãos com individualidade ao realizar acompanhamentos ou melodia em uma única mão.

O segundo item dentro da Independência é chamado por Uszler de Tocando com Duas Linhas Independentes, podendo ser melhor entendido quando há o trabalho

com duas ou mais vozes, ou na presença de articulações, dinâmicas, ritmos ou todos esses aspectos trabalhados ao mesmo tempo, de forma independente, por ambas as mãos.

A terceira subdivisão é chamada de Independência Dentro da Mão, onde observa-se o mesmo trabalho do item anterior mas agora realizado por uma só mão, revelando-se segundo Uszler (1995, p. 219) uma das últimas dificuldades técnicas a ser vencida por um pianista. Um exemplo claro desse tipo de independência poderá ser visto na análise da I. Legenda op. 19.

A Independência de Expressão é como Uszler denominou o último item deste quesito, onde o pianista pode desenvolver sua interpretação voltada para o controle de dinâmicas, escolha de ornamentação e em certas músicas do século XX, optar por novas harmonias.

O segundo pilar, a Mobilidade, é geralmente trabalhada por alunos de nível intermediário, quando começam a experimentar obras que exigem mudanças mais frequentes e rápidas das regiões do piano, precisando ajustar também o corpo inteiro e não só mãos e dedos.

Velocidade, é a primeira subdivisão deste quesito, onde palavras como precisão e relaxamento devem ser trabalhadas em consonância. Professores alunos segundo Uszler (1995, p. 220) são confrontados com o seguinte paradoxo: a velocidade não pode ser desenvolvida praticando-se lentamente, mesmo que seja mais seguro tocar de forma lenta para se identificar uma performance consciente, sem tensões desnecessárias.

A segunda subdivisão é chamada de Mudanças Rápidas de Acordes, onde o pianista é exigido em múltiplos ajustes cinestésicos, ou seja, deve dar atenção no equilíbrio e na posição das várias partes do corpo. Pode ser encontrado em passagens que usam tríades maiores cromáticas, necessitando constantemente de reconfigurações ao se combinar o uso de teclas brancas e pretas. É levado ao extremo com o uso de tétrades e/ou em músicas com o estilo coral.

O último quesito, chamado de Mudança Rápida de Registro e Textura, encontra-se em obras que propõe mudanças na cor, no humor ou na ambiência sonora, explorando quase que por inteiro as extensões e timbres do piano. Também nesta subdivisão a consciência corporal e a precisão são palavras chaves.

Uszler (1995, p. 222) acredita que o controle e a capacidade da execução de diferentes tipos de toques e qualidades timbrísticas é o cerne da comunicação por meio da performance. Partindo deste pressuposto ela define o Controle Tonal, como o último pilar das habilidades técnicas para o piano.

Dentro do Controle Tonal, a subdivisão chamada de Desenvolvimento da Interpretação e Estilo aparece como uma técnica que proporciona novos coloridos sonoros e ambiências que trazem o sentido de leveza ou vigor, por exemplo. Tais aspectos só podem ser concretizados com o controle do toque, bem como a experiência com concertos, recitais e comparações entre interpretações de uma mesma obra.

O Equilíbrio da dinâmica em toda a extensão do teclado, aparece como segunda subdivisão do pilar, Controle Tonal. O equilíbrio das mãos, dedos, braços, e um ouvido ativo serão a base para esta habilidade ser desenvolvida, sendo para Uszler (1995, p. 223) o grande “bicho papão pianístico”.

Por fim, tem-se a subdivisão, explorando colorido sonoro com dedos e pés, em que o pianística deve experimentar o uso do pedal como modificador timbrístico, sabendo, por exemplo, quando usar a *una corda* ou quando não usar nenhum pedal, apenas os dedos.

Passando para a área da construção curricular do ensino do piano a pesquisadora demonstra que há algumas similaridades com relação ao conteúdo técnico abordado nos cursos básicos e intermediários, mas ressalva que tais conteúdos, muitas vezes não estão diretamente relacionados à repertórios específicos, ou mesmo à livros específicos de estudos técnicos.

Abaixo pode-se verificar as principais habilidades e técnicas encontradas dentro de um curso de nível básico visando de preparar o aluno para o nível intermediário de piano:

Padrão de habilidade Técnica (Desenvolvido no Nível Básico)

- Postura correta do corpo inteiro em relação ao instrumento.
- Posição correta dos braços, pulsos e dedos (arco).
- Legato e staccato com os cinco dedos, dentro de uma extensão para a sexta, e com a alternância de mãos.
- Notas duplas (especialmente segundos, terças, quintas, sextas).

- Alguma experiência com estilos de acompanhamento (por exemplo, Baixo de Alberti; Baixo Valsa)
- Tríades e inversões tocadas em bloco e arpejos, em muitas escalas, ambas as mãos.
- Reprodução de ligaduras e frases.
- Mudanças de posição lateral, cruzamento de mão.
- Experiência com dinâmica básica (de *piano* para *forte*).
- Experiência de crescendo, decrescendo, *ritardando*, a tempo e fermata.
- Uso de pedal para timbre e efeito.
- Independência limitada entre as mãos (dinâmica/articulação).
- Cruzamento dos polegares (polegar por baixo e mão por cima).
- Escalas maiores, dedilhado regular. Uma ou duas oitavas, mãos separadas (ou movimento contrário).

Padrão de habilidade Técnica (Desenvolvido no Nível Intermediário)

- Legato em passagens extensas.
- Experiência com substituição de dedos.
- Variados tipos de *staccatos* (staccato de pulso, antebraço, dedo).
- Escalas maiores e menores, dedilhado regular, até 4 oitavas, mãos juntas e separadas.
- Trinados e ornamentação.
- Notas duplas em legato.
- Abertura da mão para oitava; variação de oitavas.
- Experiência com *Arpeggios* geralmente com mãos separadas.
- Atenção concentrada para a independência entre as mãos e os dedos.
- Vozes cantadas (pelo menos com três vozes).
- Acorde de quatro sons, em blocos, quebrados, em diferentes escalas e em ambas as mãos.
- Refinamento de estilos de acompanhamento.
- Rápidas mudanças de registo e de mobilidade (tessitura).
- Maior sentido no desenvolvimento da dinâmica, timbre, ambiência (estilo).
- Pedal sincopado, pedal rítmico; *una corda*.
- Desenvolvimento da velocidade, força, resistência e consistência.

A lista de habilidades que precisam ser trabalhadas durante os anos intermediários pode ser de fundamental assistência dentro de planejamento curricular. No entanto, Uszler ressalva:

Isso ainda não fornece uma visão de como essas diversificadas habilidades técnicas devem ser relacionadas entre si ou em que ordem podem ser melhor ensinadas ao aluno. Também não dá qualquer indicação de quanto uma ou outra técnica deve ser trabalhada e associada ao repertório dos estudantes²². (USZLER, 1995, p. 15) (tradução nossa).

O contexto dos conservatórios do Brasil, segundo Amato (2001, p. 77) apresenta-se calcado em uma educação “com a perspectiva de metas e objetivos a serem alcançados e a avaliação possui extrema relevância no processo”. A autora define a pedagogia utilizada nos conservatório como tecnicista, na qual:

[...] não se define como um método de ensino musical criativo e sensível, professor e aluno ocupavam uma posição secundária, de executores de um programa cuja concepção, planejamento, coordenação e controle estavam a cargo de especialistas habilitados. (AMATO, 2001, p. 77)

Para Uszler (2001) a pedagogia pianística torna-se cada vez mais densa não por dificuldades técnicas, mas muitas vezes pela dificuldade da leitura musical deixando inúmeras lacunas do desenvolvimento técnico do aluno, muitas vezes, não explorando habilidades individuais de cada aluno em detrimento a um repertório rígido pouco contextualizado.

6.1 I. Legenda Op. 19 – Habilidades Técnicas

Na obra I. Legenda op. 19, principalmente durante as seções A e C, observa-se, o uso predominante da técnica de abertura das mãos para a realização de oitavas com variações, principalmente para a mão esquerda. A técnica é aqui aplicada na condução dos baixos, contracantos, e passagens em cromatismos, mas também sendo reutilizada na mão direita, a partir do compasso de número oito, com função melódica.

²² Yet it provides no insight as to how these numerous technical skills relate to one another or in which order they might be taught. Nor does it give any indication of how concentration on each of the skills may be associated with the student's repertoire.



FIGURA 70 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1 ao 3: mão esquerda se utilizando da técnica de abertura das mãos para a realização de oitavas.



FIGURA 71 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8 ao 11: mão direita se utilizando da técnica de abertura das mãos para a realização de oitavas.

Ainda na Seção A encontramos o uso da técnica de acordes em arpejos dentro de quatro compassos todas para a mão esquerda. Os acordes possuem uma relação de uma décima ou décima primeira entre a nota mais grave e a mais aguda, sem a utilização da notação padrão de arpejo.



FIGURA 72 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 29 ao 32: arpejos para mão esquerda.

Seguindo a análise das técnicas empregadas por Ovalle em I. Legenda, tem-se o emprego de acordes em blocos, onde a melodia está imbricada localizando-se na nota mais aguda do acorde. Esta técnica não faz parte da lista de habilidades proposta por Uszler, entretanto é recorrente no repertório pianístico, podendo ser encontrada, guardando as devidas proporções, na “Valsa da Dor” de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e na obra *Images pour piano vl. 1: Hommage à Rameau* de Claude Debussy (1862-1918).

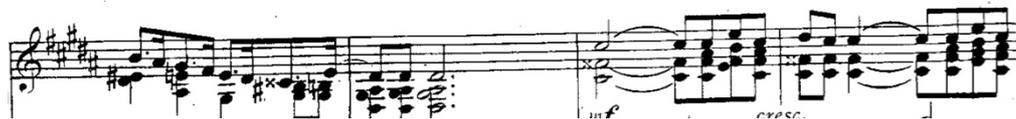


FIGURA 73 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 4 ao 7: acordes em bloco com melodia imbricada.



FIGURA 74 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 29 ao 32: acordes em bloco com melodia imbricada.



FIGURA 75 – H. Villa-Lobos, Valsa da Dor, c. 14 ao 16: acordes em bloco com melodia imbricada.



FIGURA 76 – C. Debussy, *Hommage à Rameau*, c. 19 ao 21: acordes em bloco com melodia imbricada.

Outra técnica usada por Ovalle e também mencionada por Uszler é o item trinados e ornamentação. Em I Legenda op. 19 a técnica aparece em vinte trechos com ornamentos diversos dentro de todas as suas seções. Os ornamentos encontrados podem ser divididos em: apogiatura com intervalo de até uma oitava, apogiatura dupla e trêmulos.

As apogiatras curtas também conhecidas como *acciaccatura*²³, são aqui usadas geralmente com intervalos de uma oitava usando uma única nota ou até mesmo em notas duplas também com uma relação de oitavas.



FIGURA 77 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 8: apogiatras curta com notas duplas.



FIGURA 78 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 23: apogiatras curta com uma única nota.

²³ *Acciaccatura* ou “nota espremida” é às vezes chamada de “*appoggiatura* breve”; na notação moderna, a haste da nota ornamental é cortada por um traço.

Outro tipo de ornamento chamado de apogiatura dupla, ocorre na obra pelo menos em três oportunidades. A primeira vez no compasso 43 lembrando um mordente, assim como no compasso de número 45 e a terceira vez no compasso 86 lembrando um arpejo.



FIGURA 79 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 46 e 48: apogiaturas dupla.



FIGURA 80 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 86: apogiaturas dupla.

A técnica de trêmulo empregada na obra I. Legenda op.19 está concentrada na Seção B, dentro do período b¹, destinada exclusivamente para a mão esquerda, não tendo um padrão com relação a disposição da primeira para a segunda nota, dispostas em oitavas, sétimas e segundas.



FIGURA 81 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 67 e 45: técnica de trêmulo para mão esquerda.

Uszler em sua Lista de Habilidade Técnica, menciona a experiência com estilos de acompanhamento e nesta primeira obra de Ovalle encontrou-se pelo menos dois estilos predominantes. O primeiro é o trabalho de notas duplas, dispostos em oitava podendo usar cromatismos, passagens em quase-contraponto e contra melodias.



FIGURA 82 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 110 a 113: acompanhamento em oitavas

O trabalho com arpejos pode ser considerado o segundo estilo de acompanhamento predominante da obra I. Legenda op. 19, encontrado por toda a obra, mas ganhando novas proporções a partir do compasso cento e cinquenta e quatro, cessando no último compasso da obra.



FIGURA 83 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 155 e 156: acompanhamento em oitavas.

A técnica de arpejos pode ser também enquadrada em um outro item, chamado de trabalho com acordes de quatro sons, em blocos, quebrados, em diferentes escalas e em ambas as mãos. Nesta obra particularmente, os acordes de quatro sons são exclusividade da mão direita e os arpejos exclusivos na mão esquerda.



FIGURA 84 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 169 e 171: acordes de quatro sons, em blocos, quebrados.

Observando o quesito *legato* em passagens extensas, pode-se destacar o trecho compreendido entre os compassos quarenta e cinco até o compasso cinquenta e cinco na Seção A. Ainda neste trecho o compositor aplica a técnica de notas duplas (quartas, quintas e sextas) que também é ressaltando por Uszler dentro do grupo de habilidades técnicas do Nível Básico.



FIGURA 85 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 44 a 46: trabalho com legato a partir da indicação de *Più mosso*.



FIGURA 86 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51 e 52: trabalho com legato a partir da indicação de *Più mosso*.

Durante toda a extensão da obra vemos o cuidado do compositor em registrar questões como dinâmica, caráter e andamento, o que coincide com o item registrado por Uszler em sua Lista de Habilidades Técnicas chamado de experiência com dinâmica básica, crescendo, decrescendo, *ritardando* e *a tempo*. Nesta obra em particular tem-se que acrescentar indicações de caráter e dinâmicas que vão além do forte e piano, contemplando os pianíssimos e fortíssimos, assim como indicações como *soturno*, *expressivo*, *misterioso*, entre outros.



FIGURA 87 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 68 e 69: experiência com dinâmica e caráter.

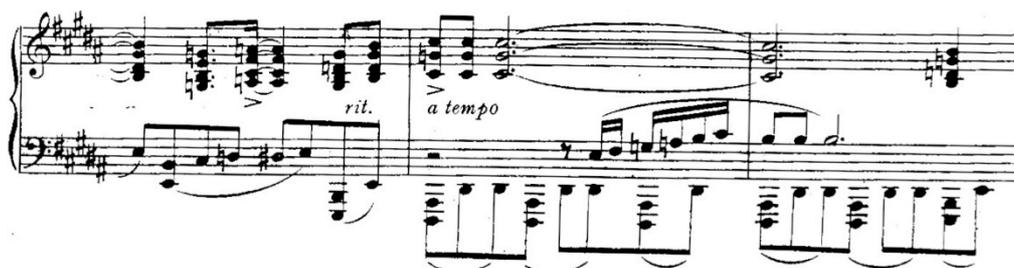


FIGURA 88 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 131 a 133: experiência com indicações de andamento.

6.2 II. Legenda Op. 22 - Habilidades Técnicas

A obra inicia com a utilização de notas duplas dispostas em oitavas com articulações diferenciadas para cada uma das mãos. A mão direita realizando articulação em *legato*, respeitando a ligadura de expressão e a mão esquerda com um *basso non legato*, conforme a indicação logo no primeiro compasso.

Com relação às oitavas a obra contempla o item proposto por Uszler, onde a autora cita a abertura da mão para realização de oitavas e variação de oitavas, como um item fundamental dentro das habilidades a serem desenvolvidas no Nível Intermediário. Não obstante, a obra ainda contempla o item independência limitada entre as mãos (dinâmica/articulação) ao oferecer o trabalho de articulações diferentes.



FIGURA 89 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51e 52: trabalho com oitavas usando articulação diferenciada.

Durante a Seção A' pode-se encontrar o trabalho com notas duplas (terças, quartas, quintas e sextas), entre o compasso sessenta ao sessenta e seis. Outro trecho onde essa técnica é utilizada se encontra entre os compassos vinte um a vinte e sete, sem levar em consideração passagens esporádicas. O trabalho com notas duplas é encontrado na lista de Habilidades Técnica de Uszler dentro do Nível Básico do ensino de piano.



FIGURA 90 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 60 a 62: notas duplas para a mão direita.

Ainda na Seção A' entre os compassos cinquenta e cinquenta e cinco e no compasso trinta e quatro da seção anterior, o compositor utiliza a técnica de polirritmia pelo menos em cinco oportunidades. Mesmo não sendo mencionada por Uszler, a técnica de polirritmia é uma característica importante de algumas polifonias medievais e também uma técnica comum da música do século XX (*Grove New Dictionary of Music and Musicians*).



FIGURA 91 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 32 a 35: passagem com polirritmia.

Ao se observar tessitura da obra II. Legenda op. 22, constata-se o uso de toda a extensão do piano, da região mais grave até a mais aguda, implicando, muitas vezes, no emprego de rápidas mudanças de registo e de mobilidade, geralmente partindo da região grave para a mais aguda para ambas a mãos. Tal técnica faz parte do conjunto de habilidades a serem desenvolvidos dentro do Nível Intermediário.

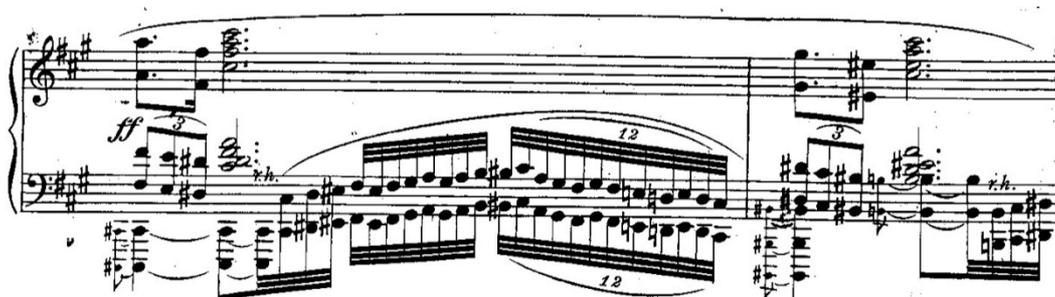


FIGURA 92 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54 a 55: rápida mudança de registo e de mobilidade para mão direita.



FIGURA 93 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 85 a 87: rápida mudança de registo e de mobilidade para ambas as mãos.

Mesmo sendo uma obra de tessitura homofônica (melodia acompanhada), a II. Legenda op. 22 apresenta uma variedade de acompanhamentos com contramelodias e quase-contraponto que contemplam algumas habilidades mencionadas por Uszler, como por exemplo: a independência das mãos, refinamento

com estilos de acompanhamento e trabalho com escalas com dedilhado irregular, principalmente para a mão esquerda.



FIGURA 94 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 51-52: quase-contraponto usando escalas com dedilhado irregular.

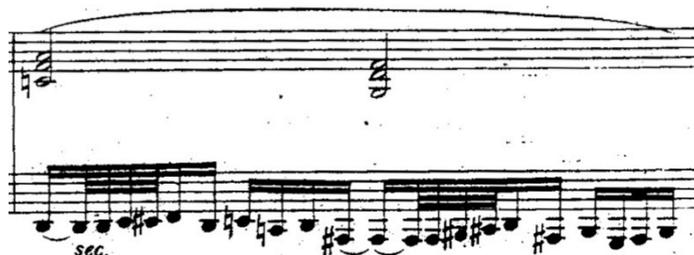


FIGURA 95 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 108: refinamento de acompanhamento com uso de contramelodias.

Outra habilidade técnica listada por Uszler e empregada também na obra em questão é a experiência com indicações de mudança gradual de tempo e de dinâmica, como por exemplo: crescendo, decrescendo, *ritardando*, a tempo, fermata e *rubato*. Além destas indicações encontramos na II. Legenda op. 23 registros sobre ambiências como *soturno e molta tristezza*.

Segundo Smith (2000, p. 152) o termo *rubato* é um importante elemento criativo na interpretação, onde os alunos podem manipular o tempo criando uma sensação de ondulação. Smith ainda sugere a apreciação de gravações dos alunos de Liszt ou Cortot, como emblema dessa técnica.



FIGURA 96 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 81-82: experiência com *rubato*.

Figure 97 shows a musical score for piano and bass. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamics ranging from *p* to *cresc.* and *poco*. The bass part consists of a steady eighth-note accompaniment. Tempo markings include *rit.*, *a tempo*, and *cresc. - poco*. There are also some numerical markings like '7' and '3'.

FIGURA 97 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 74-76: experiência com indicações de tempo e dinâmica.

Figure 98 shows a musical score for piano. The piece is marked *L istesso tempo*. The piano part features a series of triplets in the right hand, with dynamics including *mf.*, *molto tristezza*, and *dim*. The bass part consists of a steady eighth-note accompaniment.

FIGURA 98 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 60-63: experiência com indicações de ambiências.

Uszler também faz menção a habilidade técnica com o uso de escalas maiores e menores, porém nesta obra não é encontrado tais escalas. Em contrapartida há um uso frequente de trechos em cromatismos sejam eles com notas simples ou duplas preferencialmente em oitavas e para a mão esquerda.

Figure 99 shows a musical score for piano and bass. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamics including *poco*. The bass part consists of a steady eighth-note accompaniment. There is a marking *con 8ª* at the bottom.

FIGURA 99 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 77-78: trechos em cromatismo com notas simples.

Figure 100 shows a musical score for piano and bass. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamics including *mf a tempo* and *tenuto*. The bass part consists of a steady eighth-note accompaniment. There are also some numerical markings like '3' and '7'.

FIGURA 100 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 32-35: trechos em cromatismo com notas duplas dispostas em oitavas para a mão esquerda.

Seguindo a análise das técnicas empregadas por Ovalle em II. Legenda, tem-se o emprego de acordes em blocos. Assim como na I. Legenda Op. 19, os acordes de três e quatro sons contém a melodia na voz superior, exigindo uma timbragem adequada para que a melodia seja ressaltada. Sendo realizado quase que exclusivamente pela mão direita, os acordes em blocos por vezes são utilizados de forma duplicada, uma oitava abaixo com o auxílio da mão esquerda.

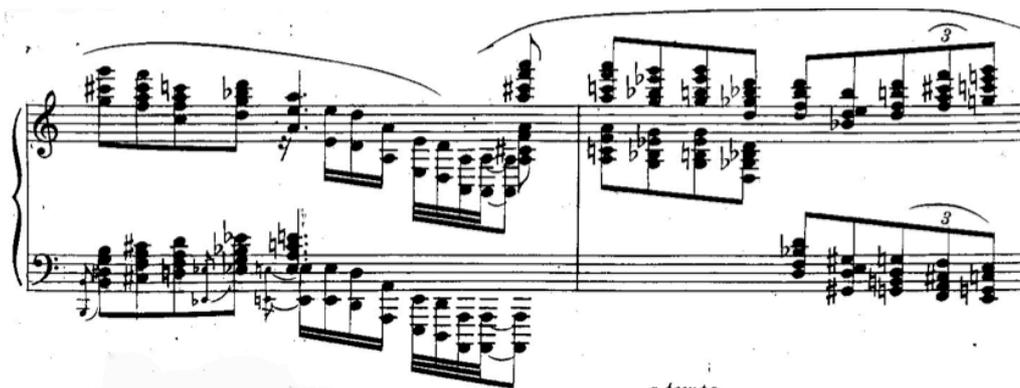


FIGURA 101 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 81-82: trabalho com acordes em blocos para ambas as mãos.

Dentre as habilidades sugeridas por Uszler, encontra-se o desenvolvimento da velocidade, força, resistência e consistência. No que se trata de velocidade pode-se destacar os trabalhos com fusas, quintas e sextinas utilizando notas simples e notas duplas em oitavas para ambas as mãos. Para a realização de algumas passagens com velocidade há o emprego de outra técnica a de escalas em movimento direto.

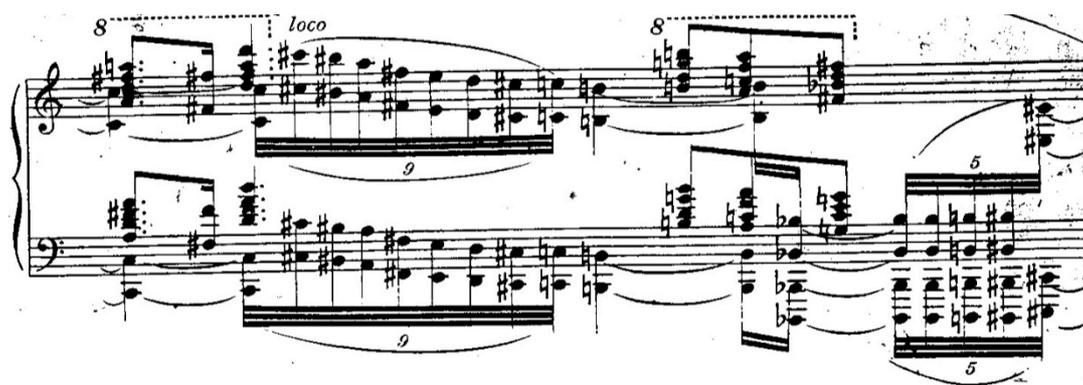


FIGURA 102 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 90: desenvolvimento de velocidade com uso de oitavas.



FIGURA 103 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-55: desenvolvimento de velocidade com escalas em movimento direto.

Ornamentos como apogiatura são empregados por mais de dez vezes. Primeiramente em notas simples e depois em notas duplas dispostas em oitavas a partir do compasso de número 40 que corresponde ao final da seção A. Essa técnica contempla o item trinados e ornamentação dentro das habilidades a serem desenvolvidas no Nível Intermediário do ensino do piano.



FIGURA 104 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 39-41: apogiaturas duplas em oitavas para a mão direita.

6.3 III. Legenda Op. 23 - Habilidades Técnicas

A última legenda composta por Jayme Ovalle, tem na mão direita o trabalho melódico que por quase toda a extensão da obra ganhando uma estrutura em oitavas, sextas, quintas ou em quartas. O trabalho com notas duplas contempla um dos itens elencados por Uszler dentro do ensino de piano em Nível Básico e nesta obra está mais diversificado para a mão direita e restrito a oitavas para a mão esquerda.



FIGURA 105 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 4-6: trabalho com notas duplas para a mão direita: oitavas e sextas.

Outra técnica que é utilizada com frequência por Ovalle são as apogiaturas simples e duplas dispostas em oitavas. Nos primeiros compassos dentro do período a¹ ela é apresentada em notas simples fazendo parte do acompanhamento, já a partir de a¹ as apogiaturas acompanham a variação do acompanhamento com a utilização de oitavas ao invés de notas simples.



FIGURA 106 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: apogiaturas simples dentro da estrutura de acompanhamento.

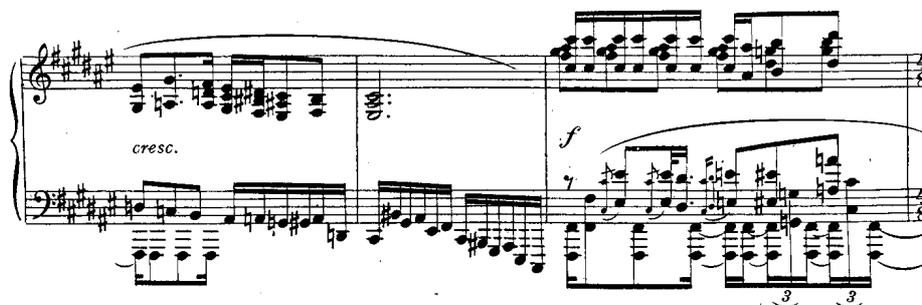


FIGURA 107 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: apogiaturas simples dentro da estrutura de acompanhamento.

A obra III. Legenda op. 23, apresenta uma diversidade de estilos de acompanhamento, que vão além dos sugeridos por Uszler, como por exemplo, Baixo de Alberti ou Baixo Valsa. A obra proporciona pelo menos quatro formas de acompanhamento a melodia. A primeira forma é encontrada logo nos primeiros compassos mesclando uma nota pedal (fá#) e contra melodias.



FIGURA 108 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 1-3: Acompanhamento com o uso de nota pedal.

O segundo estilo de acompanhamento pode ser observado a partir do compasso trinta e sete dentro da Seção B, com o uso de notas duplas dispostas em oitavas com tendências para quase-contraponto com frases em cromatismos ascendentes e descendentes.



FIGURA 109 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 38-39: Acompanhamento em oitavas usando cromatismos.

O último estilo que se pode destacar é encontrado a partir do compasso de número sessenta e oito quando o compositor utiliza a técnica de arpejos com figuras mais curtas que a melodia, dando mobilidade à obra.



FIGURA 110 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 68-70: Acompanhamento em arpejos

Dentro dos padrões de habilidades técnica do Nível Básico Uszler faz menção ao trabalho de dinâmica básico, constituído de indicações de *piano* e *forte*. Na última Legenda de Ovalle o espectro dinâmico gira em torno do *piano* até *molto fortissimo*, passando *mf*, *ff* e *più f*.



FIGURA 111 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com dinâmica.

Assim como nas duas Legendas anteriores Ovalle mantém o padrão de registro dinâmicas básicas (crescendo, decrescendo, *ritardando* e *a tempo*) além de acrescentar indicações de ambiências como: *con anima*, *con tristeza* e *desperando*.



FIGURA 112 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com indicações de andamento e ambiência.

Ainda dentro do quesito anterior, pode-se destacar a indicação *Ad libitum*²⁴ já na parte final da obra nos compassos cento e nove e cento e dez para a execução de ornamento e fusas. O termo aqui é empregado possivelmente para permitir ao executante afastar-se do tempo rígido das figuras deixando a cargo do pianista o tempo ideal.



FIGURA 113 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Experiência com indicações de *ad libitum*.

O item rápidas mudanças de registro e de mobilidade (tessitura), pode ser encontrado em todas as seções concentrando-se particularmente na mão esquerda causado algumas vezes pela presença de apogiaturas simples ou duplas, sempre originando-se de uma nota mais grave para uma nota mais aguda.



FIGURA 113 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 54-55: Rápida mudança de registro e mobilidade.

²⁴ Usado em títulos, particularmente no final do século XVIII, para indicar que um ou mais instrumentos pode ser deixado de fora, por exemplo, *Tapray: Symphonie concertante pour le clavecin et le piano-forte avec orchestre ad libitum* (1783), e em dezenas, como uma indicação para o executante a improvisar ou ornamentar. Concertos de Handel para órgão Op.7 fornece vários exemplos: embelezamento de uma linha escrita (no.2, *Overture*), a elaboração de uma continuação de fermata (mesmo movimento), de uma passagem solo (no.1, primeiro movimento), a improvisação de um adagio em um esqueleto harmônico (N° 5), e improvisação de um todo movimento *ex nihilo* (n° 2). O termo também é usado às vezes para indicar que o artista pode afastar-se *do ritmo* rigoroso. (FULLER, *New Dictionary of Music and Musicians*)

Como última técnica desta Legenda, pode-se destacar o emprego de acordes de três, quatro e cinco sons em blocos, por toda a extensão da obra, explorando toda tessitura do piano. Os acordes que muitas vezes são trabalhos com mão juntas realizam movimentos diretos e contrários que também apontam para o desenvolvimento da técnica chamada por Uszler de independência concentrada entre as mãos e os dedos.



FIGURA 114 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 91-92: Acordes em blocos com movimento contrário.

FIGURA 115 - J. Ovalle, I. Legenda, c. 89-90: Acordes em blocos com movimento direto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala de Jayme Ovalle é inevitável não mencionar duas obras centrais de sua produção, *Azulão* e *Modinha*, que ganharam inúmeras gravações, sejam elas por cantoras brasileiras ou internacionais. Mas Jayme Ovalle, um compositor que também escreve para piano solo ainda não tinha sido visitado, mesmo porque grande parte de sua obra não chegou a ser gravada.

As composições em destaque neste trabalho, não possuem um registro fonográfico e até então não tinham ganho nenhum tipo de estudo acadêmico. É importante frisar que esta pesquisa não conseguirá esgotar as possibilidades de investigações sobre as *Três Legendas* e o compositor Ovalle, porém constituem-se em um ponto de partida para novas pesquisas e a construção de uma bibliografia sobre o assunto.

O trabalho foi dividido em três pilares: começando com a bibliografia do compositor paraense, depois a análise descritiva alicerçada pelas ideias de John White e na última parte a análise da técnica pianística a partir dos critérios de habilidades técnicas propostos por Marianne Uszler. Essa divisão foi criada não apenas para melhor atingir os objetivos propostos, bem como para tentar construir um perfil do compositor e de sua mais importante obra pra piano solo.

Sua biografia, portanto, ganha destaque no primeiro capítulo, onde é ressaltado a mudança de Ovalle de Belém para a cidade do Rio de Janeiro, suas influências musicais, como o carnaval, a boemia carioca com seus choros e sambas, mas também menciona fragmentos da educação formal e musical. Ainda no primeiro capítulo as viagens para a Inglaterra e Estados Unidos são mencionadas, com o destaque para a primeira, por possivelmente ser a cidade onde Ovalle teria composto suas *Três Legendas* ganhando até uma apresentação pública.

Um momento marcante na trajetória de Ovalle é seu encontro com Mario de Andrade, um dos mais importantes intelectuais da época, que não demorou para reconhecer que o jovem paraense já estava usando em obras elementos da cultura afro e amazônica, contribuindo para o Nacionalismo. Esta escolha estética também gerou problemas com Heitor Villa-Lobos que procura trabalhar com os mesmos elementos mas que para Mario de Andrade Ovalle foi o pioneiro neste processo.

Ao mergulhar no contexto social e musical que Jayme Ovalle se encontrava, a temática nacionalista não pode ser deixada de lado e ainda no primeiro capítulo, como forma de ambientação, foram apresentadas análises de obras paralelas, que puderam confirmar as influências nacionalistas do compositor, que mesmo partindo cedo para a capital da república não deixou de lembrar da cultura amazônica.

No Segundo capítulo baseado no método analítico de John D. White, pode-se investigar, sobre três aspectos, (micro, média e macro análise) as Três legendas de Ovalle. Foram encontrados pelo menos quatro aspectos comuns entres as três obras, são eles: textura homofônica, tonalismo, três níveis melódicos e ritmo harmônico similar.

Entre os aspectos musicais que podem se tornar elementos que diferenciam cada Legenda entre si, pode-se destacar a forma, onde cada obra apresenta estrutura singular, onde as tonalidades e temas são únicos entre as obras. Pode-se afirmar então, que cada obra é independente não sendo necessária a execução contínua como se faz em um conjunto de danças ou obras construídas em movimentos, para se poder compreender a totalidade da obra sem perdas musicais.

Sabendo que uma obra pode ser passível de inúmeras abordagens analíticas e interpretativas não excludentes, mas complementares, a análise descritiva das Três Legendas foi de fundamental importância para a compreensão das engrenagens que compõem cada Legenda, permitindo uma maior segurança principalmente dentro da análise pianística, que poderia ter ficado enfraquecida sem o conhecimento das estruturas das Três Legendas.

Nó último capítulo, as Três Legendas são novamente analisadas, mas agora com enfoque no aspecto das habilidades técnicas, partindo de uma pesquisa realizada na década de 1990 por Marianne Uszler. Após a apresentação das habilidades técnicas dispostas em dois blocos, Básico e Intermediário, buscou-se traçar paralelos entre os itens listados, com o emprego dos mesmos em cada obra.

Dentro da I. Legenda op. 19, pode-se destacar o trabalho com diferentes tipos de acompanhamento, apogiaturas duplas e simples, e melodias e acordes realizados por uma única mão. No caso do último item, Uszler não faz menção em nenhum dos dois níveis de ensino, devendo, possivelmente, ser dominada no Nível Avançado do ensino de piano.

A II. Legenda op. 22 traz a polirritmia e as escalas cromáticas como elementos que ultrapassam o Nível Básico e Intermediário, sem mencionar o fato desta obra explorar, inúmeras vezes, indicações de andamento, expressão e utilizar trechos que exigem velocidade, força, resistência e consistência nas passagens virtuosísticas.

Já a III. Legenda op. 23, a mão direita ganha destaque com o trabalho melódico sendo explorado por intervalos em quartas, quintas, sextas e oitavas. A mão esquerda é ressaltada com uma variedade de acompanhamentos que ganham por toda obra indicações de dinâmica que vão do *piano* até *molto fortíssimo*.

Em resumo as Três Legendas conseguem abarcar quase que a totalidade dos aspectos técnicos listados por Uszler, chegando algumas vezes a ultrapassar os parâmetros do Nível Básico e Intermediário. As três obras podem também se tornar um contraponto a obra de Ovalle, marcada por músicas mais breves e de texturas menos densas o que negaria a afirmação de Mário de Andrade quanto à “curteza de pensamento” do compositor paraense.

Portanto à análise estrutural, resumida nas Tabelas Analíticas, quanto a análise das habilidades técnicas não só revelaram as qualidades das três obras em destaque, mas tornam-se uma possível ferramenta pedagógica para alunos e professores de piano que podem usar as análises como uma ferramenta na hora da escolha de repertório, pautado em dados técnicos e uma maneira de compreender a forma e os elementos músicas auxiliando na interpretação e performance.

A análise descritiva e pianística das Três Legendas torna-se o primeiro passo para outras análises e a até mesmo pesquisas com outros enfoques sobre a obra de Ovalle, já que até então não se tinha bibliografia sobre o assunto, nem mesmo artigos ou verbetes com relação a análise de alguma peça para canto e piano ou apenas piano solo do referido compositor.

Espera-se que algum dia as Três Legendas possam ser gravadas, e que professores e alunos de piano possam eleger essas três obras dentro do repertório da música erudita brasileira, usando quem sabe as Tabelas fruto da análise descritiva e a análise da técnica pianística como base para futuras interpretações e discussões acadêmicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato de. **Compêndio da História da Música brasileira**. 2ed. Rio de Janeiro: F. Briquiest e Cia. Editores, 1948.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde amarelo em preto e branco**. 1999. 190 f. (Mestrado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas 1999.

ALVES, Luciano. **Teoria Musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Verbete Pinto de Monteiro. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <<http://www.dicionariocravoalbin.com.br>>.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira: prefácio e notas de Manuel Bandeira**. Ed. Organização Simões, 1958.

AMATO, Fucci. **Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios**. Música Hodie, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 75-96, 2001.

BARANCOSKI, Ingrid. **A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário**. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - v. 9, 129 p, jan - jun, 2004.

BANDEIRA, Manuel. **Flauta de Papel**. Rio de Janeiro: Alvorada edições de arte, 1957.

_____. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Poesia completa e prosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

BÉHAGUE, Gerad. **Música 'erudita', 'folclórica' e 'popular' do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas**. Latin American Music Review, Volume 27, Number 1, Spring/Summer.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover Publications, 1976. Pág. 194.

- BORBA, José Osório de Moraes. **A comédia literária**. Ed. Alba, 1941
- CLÁUDIA Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7letras. 2001.
- COLLURA, Turi. **Rítmica e levadas brasileiras para o piano**. Vitória: Ed. TuriCollura, 2009.
- DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. **O uso da música contemporânea na iniciação a piano**. 1999. 294 f. Dissertação (Mestrado em Artes - Música) – Instituto de Artes, Universidade de Estadual de Campinas, São Paulo. 1999.
- EGG, André Acastro. **O Debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. 2004. 243 f. (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.
- GRICE, Janet. **Estilos populares na Música de Câmara Brasileira: Quinteto em forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez**. Artigo publicado pela IDRS (Sociedade Internacional de Palhetas Duplas) na edição vol. 27, nº 1, 2004. Disponível em <www.haryschweizer.com.br>.
- HAMILTON-TYRREL. Sarah. **Mário de Andrade, Mentor: Modernism and Musical Aesthetics in Brazil, 1920–1945**. Musical Quarterly, v. 88, p. 7-34, dez. 2005.
- MORAES, M. A. (Org.). **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora da USP, 2000.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Coleção Biblioteca Carioca 1995.
- MARTINS, Luís. **Noturno da Lapa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MARTINS, Raimundo. **A função da análise no processo de aprendizagem em música**. Revista da Abem. 1995, vol. 2, p. 96-103. MARTINS, Aline Oliveira. Tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano nacionalista

brasileiro. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos**. Per musi, Belo Horizonte, n.27, June 2013. <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151775992013000100003&lng=en&nrm=iso>. Access on 13 Apr. 2013.

PASCOAL, Maria Lúcia; NETO, A.P. **Estrutura Tonal: Harmonia**. Instituto de Artes – UNICAMP.

PROJETO JAYME OVALLE. (Belém): Universidade Federal do Pará Núcleo de Arte, c 1996. 1 CD. (Coleção nos Originais vol. VI).

PEN, RONALD. **Introduction to music**. USA: Schaum's book, 1992.

PISTON, Walter. **Harmony**. 5 ed. (Revisão de Mark Devoto). London: W. W. Norton & Company, Inc. 1987.

QUINTERO-Rivera, Mareia. **A cor e o som da nação**. São Paulo: FAPESP, Anablume, 2000.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística – uma abordagem científica**. São João da Boa Vista-SP: AIR Musical Editora, 1996.

Revista da ABEM, Porto Alegre nº 2, p. 96-103, Jun/ 1995.

Revista de História. **Corta-jaca: o escândalo do Palácio**. Acesso em: 7 de mar. 2012

SÁ, Renato de. **211 levadas rítmicas: para violão e outros instrumentos de acompanhamento**. 2ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SALIBA, Elias Thomé. **Raíses do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SABINO, Fernando Tavares. **A cidade vazia**. Ed. do autor. 4ª edição, 1963.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**. Belém: Paka-tatu, 2002.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **As florestas**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1959.

- SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. (Trad. De Eduardo Seincman). SP: Edusp, 1991.
- TURINO, Thomas *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, 2000.
- _____. **Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations**. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2, p. 169-209, Outono/Inverno. 2003.
- _____. **Nationalists, Cosmopolitans Musical no Brasil Análise Estilística (1919-84)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Unesp, 2008.
- USZLER, M.; GORDON, S.; MACH, E. **The well-tempered keyboard teacher**. New York: Schirmer Books, 1995.
- _____. **The well-tempered keyboard teacher**. New York: Schirmer Books 2 edição, 2000.
- VERSOLATO, Júlio César. **Rumos da Análise** SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001 (1ed 1999). p. 35-54.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 1995.
- WHITE. John. **Comprehensive musical analysis**. London: The scarecrow press, 1994.
- WERNECK, Humberto. **O santo sujo; a vida de Jayme Ovalle**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ANEXOS

I. LEGENDA

Jayme Ovalle
Op. 19.

Andante

mf cresc.

con Svas.

Tempo giusto

p

con Svas.

11

un poco rubato

rit. *rubato*

cresc.

rit. *a tempo*

Un poco più mosso

p

11

Più mosso

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a more active line with a slur over the first two measures, followed by a sixteenth-note run marked with a '6' and a final measure marked with a '5'. The word *rall.* is written above the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a measure with a '5' and a final measure with a '5'. A *Tempo I?* marking is placed above the first measure of the second system. Dynamic markings *pp* and *cresc.* are present in the bass staff. A common time signature 'C' is shown above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes in the third measure and a five-note run in the fourth measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a triplet of eighth notes in the third measure and a five-note run in the fourth measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff has a slur over the first two measures, followed by a sixteenth-note run marked with a '6' and a triplet of eighth notes in the third measure. A dynamic marking *f* is present in the bass staff.

First system of musical notation. The right hand features three triplet chords. The left hand features a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note sixteenth chord.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff poco maestoso* is present.

L'istesso tempo

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *p misterioso* dynamic marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf soturno* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

mf con anima

3 3

9 9

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *con anima*. Measure numbers 3 and 9 are indicated above the notes.

3 3

10

9 9

This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with chords and a triplet. The left hand features a descending eighth-note scale. Dynamics include *mf*. Measure numbers 3, 10, and 9 are indicated above the notes.

dim.

This system contains measures 9 through 12. The right hand has a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Tempo giusto

p

This system contains measures 13 through 16. The right hand has a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

11

This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure number 11 is indicated at the beginning of the system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over measures 1 through 4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings: *p* *espressivo* at the beginning of measure 5, and *cresc.* at the start of measure 7. Fingerings are indicated with numbers 7 and 3. The notation includes slurs and articulation marks.

The third system shows further development of the musical themes. It features a prominent sixteenth-note figure in the lower staff, marked with a '6' above it, indicating a sixteenth-note group.

The fourth system contains measures 13 through 16. It includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and features a complex sixteenth-note passage in the lower staff marked with a '10' above it.

The fifth system covers measures 17 to 20. It continues the intricate sixteenth-note patterns in the lower staff, marked with a '9' above it, and concludes with sustained chords in the upper staff.

a Tempo giusto



rit. *p* a tempo

11

This system shows the beginning of a musical piece. The right hand has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked 'a Tempo giusto'. The first measure of the left hand is marked 'rit.' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked '*p* a tempo' and contains a triplet of eighth notes. A bracket under the first two measures of the left hand is labeled '11'.

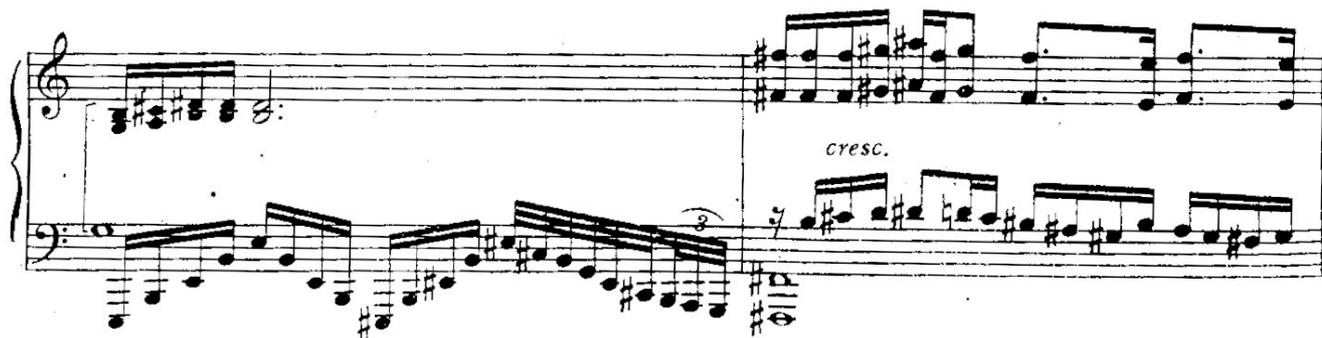


This system continues the piece. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand features two triplet markings over eighth notes.



mf

This system continues the piece. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand features a triplet marking over eighth notes. The dynamic marking '*mf*' is present.



cresc.

This system continues the piece. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand features a triplet marking over eighth notes. The dynamic marking '*cresc.*' is present.

f molto rubato



11

This system continues the piece. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The left hand features a triplet marking over eighth notes. The dynamic marking '*f*' and the tempo marking 'molto rubato' are present. A bracket under the first two measures of the left hand is labeled '11'.

a tempo

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in the bass clef.

Second system of musical notation. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in the bass clef. A crescendo (*cresc.*) marking is placed above the bass clef staff.

Maestoso

Third system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics markings include *ff* in the bass clef, *mg.* in the treble clef, and *ff* in the bass clef. A five-fingered chord is marked with a '5' in the bass clef.

Tempo I^o con molto ritmo

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics markings include *ff* in the bass clef and *8a sotto* in the bass clef.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics markings include *ff* in the bass clef and *8a sotto* in the bass clef.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

The second system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with several slurs and accents. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'v' (accents) are placed under various notes in both staves.

The third system includes tempo changes. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has an eighth-note accompaniment. The tempo changes from 'rit.' (ritardando) to 'a tempo' (return to original tempo) are indicated in the lower staff.

The fourth system features dynamic markings. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has an eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'meno f' (diminuendo) and 'espress.' (espressivo) are present in the lower staff.

The fifth system includes further dynamic and tempo markings. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has an eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'dim. e rit.' (diminuendo e ritardando) and 'mf a tempo' (mezzo-forte at original tempo) are present in the lower staff.

cantando ma a tempo giusto
non legato

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The tempo and performance instructions are *cantando ma a tempo giusto* and *non legato*.

This system contains the next two staves of music, continuing the melody and accompaniment from the first system. The notation includes various note values and rests, with a fermata over the final note of the upper staff.

molto legato
rit. ...

This system contains the next two staves of music. The upper staff features a more complex, chordal texture. The tempo and performance instructions are *molto legato* and *rit. ...*.

mf a tempo con anima
sotto voce
rit.

This system contains the next two staves of music. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The tempo and performance instructions are *mf a tempo con anima*, *sotto voce*, and *rit.*.

p
dolce

This system contains the final two staves of music on the page. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The tempo and performance instructions are *p* and *dolce*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of several measures with chords and melodic lines.

Second system of musical notation, starting with a *pp* dynamic marking. It continues with complex chordal textures and melodic fragments. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a *mf patetico* dynamic marking. The music includes long, sustained chords in the treble and active bass lines.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes with intricate chordal patterns and melodic lines.

Fifth system of musical notation, concluding the page with sustained chords and active bass lines. A measure number '11' is visible at the beginning of the system.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *mp*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *cresc.*. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third measure of the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *rit.*. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand in the third measure.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A fermata is also placed over the final note of the left hand in the third measure. The number '11' is written in the bottom left corner of the system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff features a more complex rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The treble staff has some rests and a few notes, while the bass staff continues with its intricate rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and rhythmic themes. The treble staff has a few notes, and the bass staff continues with its characteristic sixteenth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble staff and a complex accompaniment in the bass staff. The piece maintains its rhythmic intensity.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass staff. The treble staff has a melodic line, and the bass staff features a complex accompaniment with some double bar lines and a fermata at the end.

II. LEGENDA

Jayne Ovalle
Op. 22.

Lento maestoso

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The bass line is marked *basso non legato*. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

The second system continues the piece. It features a complex texture with many chords and moving lines in both staves. The music maintains the *Lento maestoso* tempo and dynamic level.

The third system includes dynamic markings of *più f* (piano fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). A *dim.* (diminuendo) marking appears towards the end of the system. The bass line continues with a *basso non legato* texture.

The fourth system features a *p* (piano) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The bass line is marked *con 8^a* (with eighth notes). The system ends with a fermata.

The fifth system continues with the *con 8^a* marking in the bass line. It concludes with a fermata over the final notes of both staves.

dim

p

con 8^a

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a *dim* marking and features a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a *p* marking and includes a triplet of eighth notes. A dashed line labeled *con 8^a* spans the first two measures of the lower staff.

13

This system contains two staves of music. The lower staff features a triplet of sixteenth notes, indicated by the number 13 above the notes.

rit.

This system contains two staves of music. The lower staff includes a *rit.* marking, indicating a ritardando.

L'istesso tempo -

p ma cantando

This system contains two staves of music. The upper staff begins with the tempo instruction *L'istesso tempo -* and the dynamic marking *p* ma cantando. Both staves feature multiple triplet markings (indicated by the number 3) over groups of notes.

32

This system contains two staves of music. Both staves feature multiple triplet markings (indicated by the number 3) over groups of notes. The number 32 is written in the bottom left corner.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff contains a complex accompaniment with triplets in the first four measures. The dynamic marking *mp* and the tempo marking *soluto* are present.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment with triplets. The dynamic marking *mp* and the tempo marking *rubato* are present.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a *rit.* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The dynamic marking *mf* and the tempo marking *a tempo con movimento* are present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur, a *rit.* marking, and a *tenuto* marking. The bass clef staff continues the accompaniment with triplets. The dynamic marking *mf* and the tempo marking *a tempo* are present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a *cresc.* marking. The bass clef staff continues the accompaniment with triplets. The dynamic marking *f* is present.

First system of a piano score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The first measure has a dynamic marking of *ff*. The system includes various chordal textures and melodic lines, with a fermata over the final measure of the system.

Second system of the piano score. It continues the musical material from the first system. The bass line features a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final measure.

Third system of the piano score. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The system is marked *mf* and includes a *poco rit.* instruction. It features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and ends with a fermata. The tempo marking *a tempo* is placed above the final measure.

Fourth system of the piano score. It continues the piece in the new key signature. The system includes a fermata over the final measure. A page number '32' is visible in the bottom left corner.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with triplets. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *mp* and *cresc.*. The instruction *con 8vas* is written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with triplets and a sextuplet. Bass staff continues the accompaniment with triplets and a sextuplet. Dynamics include *mf*, *cresc. molto*, and *f*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with triplets and rests. Bass staff features a complex rhythmic pattern with triplets and rests. Dynamics include *ff*. The instruction *r.h.* is written above the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with triplets and rests. Bass staff features a complex rhythmic pattern with triplets and rests. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with triplets and rests. Bass staff features a complex rhythmic pattern with triplets and rests. Dynamics include *f*. The instruction *r.h.* is written above the bass staff.

L'istesso tempo

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *mf.*, *molto tristoza*, and *dim.*

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *fz* and *dim.*

Third system of musical notation. The treble clef staff has a few notes. The bass clef staff features sixteenth-note patterns with a *fp* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a few notes. The bass clef staff features sixteenth-note patterns with a *p molto tenuto* dynamic marking.

32

p *espress.*

7 7 7

3 3 7

6 6 7

Detailed description: This system of a piano score consists of two staves. The left staff (bass clef) begins with a measure marked '32'. It features a sequence of chords, with two measures containing triplets of eighth notes. The right staff (treble clef) contains a melodic line with several measures of chords, some marked with a '7' above them. The dynamic marking '*p* *espress.*' is placed between the staves. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes.

rit.

p *a tempo* *cresc. - - poco -*

7 7

3

Detailed description: This system continues the piano score. The left staff (bass clef) has two measures marked with a '7' above them. The right staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking '*p* *a tempo* *cresc. - - poco -*'. The tempo marking '*rit.*' is placed between the staves. The system ends with a measure containing a triplet of eighth notes.

a *poco*

con 8^a

Detailed description: This system shows the piano score with a change in texture. The left staff (bass clef) has a melodic line with a dynamic marking '*a* *poco*'. The right staff (treble clef) contains a sustained chord. The instruction '*con 8^a*' is written below the left staff.

f *ff*

molto rubato

32

3 3

con 8^a

Detailed description: This system features a more complex piano texture. The left staff (bass clef) has a melodic line with dynamic markings '*f*' and '*ff*'. The right staff (treble clef) contains a melodic line with chords, some marked with a '3' above them. The instruction '*molto rubato*' is placed between the staves. The system begins with a measure marked '32' and ends with a measure containing a triplet of eighth notes. The instruction '*con 8^a*' is written below the left staff.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes complex chordal textures and melodic lines. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the right-hand staff.

Second system of musical notation. It includes the instruction *rit.* (ritardando) and *a tempo*. A section of the right-hand staff is marked *loco* and contains an 8-measure phrase. The system concludes with the instruction *8^a sotto* (8th measure below), indicating a first ending.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a section marked *loco* in the right-hand staff, consisting of an 8-measure phrase. The music is characterized by dense harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *fff* (fortissimo). It includes an 8-measure *loco* section in the right-hand staff and a 5-measure phrase in the bass staff. The system ends with a 5-measure phrase in the bass staff.

un poco maestoso
loco

loco *poco rit.* *ff*

Tempo I^o

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains sixteenth-note runs with slurs and fingering numbers 6 and 5. Bass staff contains similar runs with slurs and fingering numbers 6, 5, and 6. The system concludes with the dynamic marking *ff con*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note runs with slurs and fingering numbers 5, 7, 6, 5, and 5. Bass staff features similar runs with slurs and fingering numbers 5, 7, 6, 5, and 5. The system begins with the dynamic marking *bravura*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features sixteenth-note runs with slurs and fingering numbers 6, 5, and 5. Bass staff features similar runs with slurs and fingering numbers 6, 5, and 5. The system includes dynamic markings *loco*, *rit.*, and *ff*. The system concludes with a double bar line and a common time signature *C*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features triplet patterns with slurs and dynamic markings *poco dim.*, *f*, *meno f*, and *dim.*. Bass staff features triplet patterns with slurs. The system begins with the dynamic marking *a tempo*. The system concludes with a double bar line and a common time signature *C*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time signature. The system contains two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and a final triplet marked with 'rit.' above it. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. It features a series of chords in the right hand. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, with a *sec.* (second ending) marking appearing towards the end of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The upper staff contains a melodic line with a *rit. mf a tempo* marking. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, ending with a triplet marked with a '3' below it.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The upper staff features a melodic line with a triplet marked with a '3' above it. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, ending with a sextuplet marked with a '6' above it.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The upper staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, featuring a triplet marked with a '3' and a septuplet marked with a '7' above it.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand (bass clef) has a complex rhythmic pattern with slurs and fingerings. A sixteenth-note figure is marked with a '6' and a five-note figure with a '5'.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it shows melodic and rhythmic development. The left hand includes a sixteenth-note figure marked with a '6' and a five-note figure marked with a '5'.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes marked with a '3'. The left hand has a sixteenth-note figure marked with a '5'. The instruction *poco rit.* is written below the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The instruction *non legato* is written below the right hand. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The instruction *rit.* is written above the right hand. The left hand has a rhythmic accompaniment.

III. LEGENDA

Jayme Ovalle
Op. 23.

Molto andante (♩ = ♩)

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Molto andante' with a note equal to a quarter note. The first system is marked *mf*. The second system is marked *cresc.* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (3, 5).

Propriedade reservada.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It includes dynamic markings such as *ff* and a section marked with a 6/8 time signature.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *mf*.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *mf*.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *mf cantando*, *accel.*, and *rit.*

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *a tempo*. A page number '12' is visible at the bottom left of this system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include *accel.* and *rit.*

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic passage with many beamed notes. The bass clef staff provides a steady accompaniment. Performance markings include *p un poco rubato (rit.)*, *(accel.)*, and *cresc. (rit.)*.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *a tempo* and *mf (rubato)*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Performance marking includes *cresc.*

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *a tempo*, *f con anima*, and a triplet of 3 notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain dense, complex chordal textures with many accidentals. A long slur covers the entire system, indicating a single breath or phrase.

The second system continues the complex texture. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the bass staff. The upper staff continues with complex chords and some melodic lines.

The third system includes the instruction *con molta anima cresc.* written between the staves. The music continues with complex textures and some melodic fragments in both staves.

The fourth system features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) above the bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the bass staff. The music concludes with complex textures in both staves.

First system of a piano score. It features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The bass clef contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

Second system of a piano score. It features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various dynamics and articulation. The bass clef contains a complex accompaniment. Performance markings include *moderando*, *accel.*, *dim.*, and *(rit.)*.

Third system of a piano score. It features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with dynamics *p* and *p con tristezza*. The bass clef contains a complex accompaniment. The tempo marking *a tempo* is present.

Fourth system of a piano score. It features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various dynamics and articulation. The bass clef contains a complex accompaniment. A page number '12' is visible at the bottom left of this system.

cantando

mf

p *espressivo*

cresc.

molto cantando

mf

mf

12

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a complex accompaniment with a slur and a fermata. The system includes a *piu f* dynamic marking and fingerings 3 and 7.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment includes a slur and a fermata. Fingerings 3 and 7 are indicated.

Third system of musical notation. The right hand has a slur and a fermata. The left hand accompaniment includes a slur and a fermata. A *f cresc.* dynamic marking is present, along with fingering 5.

Fourth system of musical notation. The right hand has a slur and a fermata. The left hand accompaniment includes a slur and a fermata. A fingering of 7 is shown. A measure number '12' is written at the beginning of the system.

a tempo

rit.

ff

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a complex texture with multiple voices and a large bracketed section of sixteenth-note chords. The lower staff has a more rhythmic accompaniment with a prominent triplet of eighth notes. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *ff* (fortissimo). Fingerings 5 and 3 are indicated.

fff

This system contains the next two staves. The upper staff continues with dense chordal textures and triplet markings. The lower staff features a driving eighth-note accompaniment with several triplet markings. Performance markings include *fff* (fortississimo). Fingerings 3, 7, and 5 are indicated.

desperando

This system contains the third and fourth staves. The music is characterized by a sense of urgency and despair, indicated by the *desperando* marking. The texture is highly complex with many overlapping voices and chords. Triplet markings are present in both staves. Fingerings 3 and 3 are indicated.

molto rubato

This system contains the final two staves on the page. The tempo is marked *molto rubato* (very ad libitum). The music becomes more spacious and expressive. The upper staff has a melodic line with a dotted line above it, and the lower staff has a more stable accompaniment. Performance markings include *molto rubato*. Fingerings 8, 8, and 7 are indicated.

loco *a tempo*
f con molto ritmo
con 8vas

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a *loco* marking and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff continues with a similar texture. A *f con molto ritmo* marking is placed above the lower staff. A dashed line below the lower staff indicates the *con 8vas* (octave) position.

con 8vas

The second system continues the musical piece. The piano part features a series of chords and moving lines. The bass part has a more rhythmic accompaniment. A dashed line below the lower staff indicates the *con 8vas* position.

rit. *a tempo* *dim.*
con 8vas

The third system includes a *rit.* (ritardando) marking in the piano part, followed by a return to *a tempo* and a *dim.* (diminuendo) marking. The bass part continues with its rhythmic accompaniment. A dashed line below the lower staff indicates the *con 8vas* position.

Tempo I^o
p tenuto
con 8vas

The fourth system marks a change to *Tempo I^o*. The piano part begins with a *p tenuto* (piano tenuto) marking. The bass part continues with its accompaniment. A dashed line below the lower staff indicates the *con 8vas* position.

con 8vas

The fifth system continues the musical piece. The piano part features a series of chords and melodic fragments. The bass part has a more rhythmic accompaniment. A dashed line below the lower staff indicates the *con 8vas* position.

mf *molta tristezza*

6 8

2

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a fermata over the first measure and a second measure marked with a '2'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes.

This system contains the second two staves of music. The upper staff continues the melodic line from the first system, ending with a fermata. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

p

ad lib. *simile* *sim.* *sim.*

5

This system contains the third two staves of music. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and includes performance instructions: *ad lib.*, *simile*, *sim.*, and *sim.*. It features a melodic line with a fermata over the first measure and a fifth measure marked with a '5'. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

mf

This system contains the final two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *mf*. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.