

## O dodecafonismo na Sonata n. 1 para piano de José Penalva

*Alexandre Gonçalves*  
Mestrando PPGMUS – UDESC  
alexandre\_goncalves13@hotmail.com

*Guilherme Sauerbronn de Barros*  
Professor Orientador PPGMUS – UDESC  
guisauer@gmail.com

### **Sumário:**

Embasados na técnica dodecafônica, na teoria dos conjuntos, no estudo da biografia do compositor, e na execução da obra, procuramos investigar quão ortodoxo foi Penalva ao utilizar a linguagem serial em sua Sonata n. 1 para piano. A partir desse estudo, buscamos construir uma concepção analítico-interpretativa que aproximasse as soluções instrumentais e as características estruturais da obra, partindo dos trabalhos de Forte (1973), Andrade (1989), Straus (1990), Fregoneze (1992), e Prosser (2006).

**Palavras-chave:** Penalva; teoria dos conjuntos; dodecafonismo; análise e interpretação.

José Penalva (1924 – 2002) figurou durante um dos períodos mais prolíficos da História da Música no Brasil: o século XX. Contribuiu significativamente para a produção musical paranaense, onde atuou como professor, compositor, musicólogo, crítico e sacerdote, sendo essa última função, sua outra grande vocação além da música.

Elizabeth Prosser, autora da biografia de José Penalva, revela que o compositor atuou intensamente nas duas áreas (2006:9). Enquanto sacerdote teve inúmeros trabalhos religiosos publicados – artigos, livros – além de materiais pedagógicos para as disciplinas que ministrava. Como músico, possuía pleno conhecimento de regência e canto coral, formação para a qual dedicou a maior parte de suas composições; como musicólogo estudou com profundidade seu conterrâneo campineiro Carlos Gomes, sobre o qual editou dois livros. Foi professor de música, composição e regência, entre outras disciplinas teórico-musicais, e destacou-se no cenário nacional pela singularidade de suas obras e idioma musical próprio. Nesta época o compositor “buscava escrever com linguagem nova, mas utilizando formas antigas. Era o que os italianos chamavam de “*ricupero*” (Fregoneze, 1992:51).

No todo da obra composicional de José Penalva, as três Sonatas para piano são bastante significativas, pois são as únicas obras de grande forma compostas para instrumento solo. Escritas em linguagens musicais distintas, marcam uma trajetória estilística em busca de um idioma próprio.

A Sonata n. 1 (1970), única a ser editada, foi escrita em linguagem dodecafônica, e segundo entendemos, representa uma fase intermediária do compositor, uma vez que estabelece a ponte entre a Sonata n. 2 (1960), primeira a ser composta e escrita em linguagem modal, e a Sonata n. 3 (1991), em linguagem atonal. O dodecafismo aplicado à Sonata n.1 utiliza a forma original ( $O_0$ ), retrógrada (R), e invertida (I) da série criada pelo compositor, além de fragmentos transpostos dessas possibilidades. A fase dodecafônica de José Penalva iniciou ainda na década de 60, indicando que esta sonata representa o auge da sua maturidade musical em relação à essa linguagem. É composta em dois movimentos, separados apenas por uma fermata. Seus dois movimentos desenvolvem-se sobre a seguinte série original ( $O_0$ ):

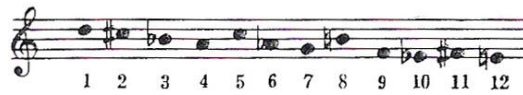


Figura 1: Série original elaborada pelo compositor

O **primeiro movimento** tem dimensão de 85 compassos<sup>1</sup> e embora seu caráter seja *seresteiro* e *melancólico*, contém na seção de desenvolvimento trechos de caráter eufórico, rítmico, nervoso e, de certo modo, “descontrolado”. Tais contrastes auxiliam na construção do discurso musical nesta obra e, conforme veremos adiante, revelam um possível embate entre o padre sacerdote e o artista compositor.

Chamamos de parte “A” os compassos 1 a 14 em que Penalva apresenta o tema A, criado sobre a série original ( $O_0$ ). Este tema é apresentado primeiramente isolado, em seguida, acompanhado por  $R_0$ , e, na terceira vez, executado no pentagrama inferior, sob a série  $R_0$  em agregados cordais, destacados com *tenutos* e *marcados*. Há, portanto, uma inversão de papéis entre a segunda e terceira apresentações do tema A e  $R_0$ .



Figura 2: Parte A com as exposições de  $O_0$  e  $R_0$  (cp. 1 a 14).

A parte A pode ser entendida esquematicamente conforme o gráfico a seguir:

<sup>1</sup> Em acordo com a pesquisadora Fregoneze (1992), também identificamos a existência de erro na numeração dos compassos nessa edição. O compasso 35 é, na realidade, o compasso 36. A fim de facilitar os procedimentos analíticos, manteremos a numeração de acordo com a edição.

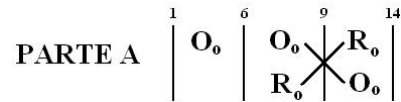


Figura 3: Resumo esquemático da parte A e ocorrências de O<sub>o</sub> e R<sub>o</sub>.

O tema A, estruturado sobre a série O<sub>o</sub> (cp. 1 a 5), pode ser caracterizado como uma “melodia polifônica” com vozes cromáticas. A partir da série original criada pelo compositor, analisamos seus fragmentos de acordo com a teoria dos conjuntos, conforme professados nos trabalhos de Forte (1973:4) e Straus (1990:27). Ressaltamos a importância estrutural dos subconjuntos 4-1 (0123) e 4-7 (0145), implícitos na série.

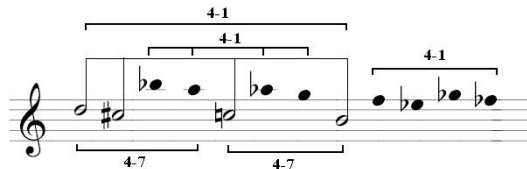


Figura 4: Representação da polifonia contida em O<sub>o</sub> e seus subconjuntos.

O tema B (cp. 15 a 18) não está estruturado sobre nenhuma série da matriz dodecafônica. Este tema é repetido do compasso 19 ao 22, ornamentado por quartas. Evidencia-se, no entanto, o principal contraste entre os temas A e B: “A” foi escrito a partir da série original O<sub>o</sub>, e “B” foi pensado de forma mais livre.



Figura 5: Tema B da Seresta (cp. 15 a 18).

O tema “B” também recebe tratamento melódico e polifônico, sendo que o motivo do pentagrama inferior assume caráter rítmico e pontual. A polifonia implícita neste segundo tema mantém em evidência o subconjunto 4-1, dessa vez na voz superior.



Figura 6: Representação da polifonia contida no tema B e seus subconjuntos.

Os dois temas da exposição são melodicamente distintos, porém semelhantes quanto ao tratamento que recebem – polifônicos e cromáticos – e, principalmente, quanto ao caráter seresteiro e melancólico de ambos. O *seresteiro* propicia elasticidade ao tema, uma vez que a seresta sugere certo *rubato* durante sua execução. O lirismo dos temas, somado à sonoridade etérea na qual conclui a apresentação de B, é bruscamente interrompido por um trinado em *f* no pentagrama superior (cp. 22), sob o qual ocorrem escalas com alturas formando conjuntos do tipo 4-7 (cp. 23 a 28). Ao final de cada grupo de escalas, ocorre a interjeição de um pequeno e marcante motivo, caracterizando o conjunto 4-1. Este trecho que segue até o cp. 34, instaura um momento de “instabilidade emocional”, traduzido por idéias musicais que serão utilizadas durante o desenvolvimento: contrastes abruptos de dinâmica, ritmo, articulação e métrica. A sonoridade final dessa passagem é uma grande massa sonora.

No **desenvolvimento**, estruturado sobre fragmentos da série – conjuntos 4-1 e 3-3 –, os temas seresteiros da seção de exposição cedem lugar a uma passagem tempestuosa, transmitindo uma sensação de

insanidade e loucura. A impressão causada nesse trecho é de confronto entre a liberdade do artista e o resguardo do padre. Temas melódios e comportados (sacros) são seguidos por temas ásperos, rítmicos e frenéticos (profanos).



Figura 7: Tema inicial da seção de desenvolvimento (cp. 33 a 36).

Contrastando com a grande massa sonora dos *clusters*, tem início no cp. 55 uma subseção rítmica do desenvolvimento, construída sobre as três primeiras notas da série  $O_0$  (conjunto 3-3).



Figura 8: Subconjunto 3-3 formado pelas alturas em  $O_0$  (cp. 55 a 57).

O discurso é interrompido por um trinado em intervalo de  $6^a$ , na região médio-grave do instrumento que gera uma sonoridade suspensiva e conduz à re-exposição.

A **re-exposição** é abreviada e deslocada em meio tempo em relação à exposição, e os temas A e B são apresentados uma única vez, justapostos, separados apenas por uma respiração indicada no compasso 71. O acompanhamento, em  $R_0$ , articula a conexão entre os temas neste trecho. Salientamos que a re-exposição apresenta seus temas sempre com elisões, e não separadamente como na exposição. Esse efeito é reflexo da justaposição e não repetição literal dos temas.

A **coda** (cp. 78 a 84) está estruturada sobre as quatro últimas notas de  $O_0$  (fá, mi bemol, mi e fá sustenido), iniciando em *pp* e culmina em um *f* que encerra bruscamente o movimento no cp. 84.

O **segundo movimento**, de caráter “galhofeiro”, em andamento de semínima igual a 104, contrasta com a *Seresta* principalmente pelo aspecto predominantemente rítmico. Intitulado *Desafio*, nota-se que o compositor transfere para o plano instrumental esse gênero musical herdado dos Portugueses<sup>2</sup>. Articula dois contrastes fundamentais: temas anacrústicos em textura de *clusters*, e motivos melódicos – em notas individuais – como interjeições durante o discurso.

O **tema A**, escrito em agregados de notas, tem suas alturas dispostas de acordo com  $R_0$  e é separado de sua repetição pela interjeição do motivo que forma o conjunto 4-7. Vale lembrar que, no final da exposição do primeiro movimento, o conjunto 4-1 desempenhava papel semelhante, pontuando os longos trinados da mão direita (cp. 22 a 28).

<sup>2</sup> Presente em praticamente todos os estados do Brasil, o *desafio* consiste em um diálogo popular cantado, cuja principal característica é a prática de injúrias entre os adversários em forma de duelo (ANDRADE, 1989:186-7).

Figura 9: Tema A do Desafio (cp. 85 a 89)

Interessante é o aproveitamento do último “verso” do primeiro adversário do desafio como “deixa” para revidar a injúria e iniciar o **tema B** (cp. 92). Como no primeiro movimento, esse segundo tema não possui relação literal com nenhuma série. Observamos que “B” tem a direção de sua melodia espelhada em relação ao tema A, como mostra a figura a seguir:

Figura 10: Tema A e B do 2º movimento – espelhamento melódico.

É, a nosso ver, a resposta à provocação feita pelo adversário “A”. Vale ainda mencionar que os fragmentos de “B” são todos do tipo 3-2, com exceção do seu início, onde as díades Ré-Mi e Mib-Fá (cp. 92-93), se agrupadas, formam o subconjunto 4-1. A repetição desse tema é separada pela interjeição do conjunto 4-7, também espelhado.

Figura 11: Tema B do 2º movimento e seus subconjuntos (cp. 92 a 96).

Os temas A e B são repetidos, porém em ritmo sincopado, após um trecho que compreendemos musicalmente como ponte entre as variações rítmicas dos dois temas. Essa passagem estrutura-se sobre fragmentos das séries RI<sub>1</sub> e RI<sub>9</sub>, antecedidos por trinados na região grave do instrumento. No compasso 129, o conjunto 4-1 em R<sub>0</sub> é retomado, em *pp* e com indicação de *misterioso*. Aqui, a escrita nos sugere que o momento de “descontrole” finda, e o artista-compositor volta a si. A textura é alterada e o motivo (em 4-1) é tratado a duas vozes. Esse tratamento favorece a sobreposição dos diversos motivos rítmico-melódicos utilizados durante os dois movimentos. Este recurso é utilizado nos compassos 132 a 141.

Figura 12: Séries utilizadas na recapitulação dos temas da sonata (cp. 129 a 142).

Após a suspensão do discurso pela pausa de mínima (cp. 142), ocorre uma citação do tema B da Seresta (cp. 143 a 146), ornamentado por quartas sobrepostas. Essa passagem recapitula dois elementos essenciais do primeiro movimento: o tema B, com ritmo e articulação variados, e os acordes quartais que figuraram durante a seção de desenvolvimento. As indicações de *ff*, *rápido*, e os marcatos em cada um dos acordes, conferem ao trecho o mesmo caráter ‘nervoso’ que prevaleceu também no desenvolvimento.

Figura 13: Variação da primeira parte do tema B da Seresta (cp. 143 a 146).

A **Coda**, em *ppp* e indicação *Lento*, concretiza um final etéreo, no qual identificamos o conjunto 4-1 formado pelas notas do pentagrama inferior, e pela voz inferior dos acordes do pentagrama superior (cp. 149 e 150). Os *tenutos* sobre as vozes mais importantes dos acordes confirmam e reforçam o conjunto 4-1, estruturado sobre as alturas finais da série  $O_0$ , as mesmas que iniciam o *Desafio*.

Figura 14: Subconjunto 4-1 da Coda (cp. 147 a 150).

## Considerações Finais

Nossa abordagem contou com a investigação das aparições das séries, e de seus fragmentos segundo a teoria dos conjuntos, identificando seções e elementos temáticos com funções estruturais importantes. Observamos que Penalva foi fiel aos princípios dodecafônicos, apesar de assumir certa liberdade na construção dos temas “B”, de ambos os movimentos. A obra está embasada em uma série dodecafônica, e o tratamento do material obedece a utilização de subconjuntos da série (fragmentos), mas não necessariamente da série completa todo o tempo. Os principais pontos estruturais, por sua vez, são marcados por aparições completas de séries. Também notamos que os motivos não dodecafônicos possuem características seriais, seja pela derivação espelhada dos temas dodecafônicos, seja pelo resultado sonoro aproximado a de motivos construídos sobre a série. Outro elemento relevante é a confirmação de que a análise segundo a teoria dos conjuntos, aliada à execução instrumental, se mostrou eficaz na identificação de elementos formados sobre fragmentos da série e de suas funções dentro de cada movimento, auxiliando o intérprete na compreensão da obra. É o caso dos subconjuntos 4-7 e 4-1, implícitos internamente na série original, e que figuraram nos temas A e B dos dois movimentos como importantes elementos estruturadores do discurso.

## Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de; Alvarenga, Oneyda; Toni, Flavia Camargo. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Fregoneze, Carmem Célia. 1992. *A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva*. Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado.
- Prosser, Elisabeth. 2006. *José Penalva: Uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado.
- Simms, Brian R. 1996. *The Music of the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books.
- Straus, Joseph N. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.