

ALEXANDRE GONÇALVES

**AS 3 SONATAS PARA PIANO DE JOSÉ PENALVA
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA**

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ALEXANDRE GONÇALVES

AS 3 SONATAS PARA PIANO DE JOSÉ PENALVA
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Subárea: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

ALEXANDRE GONÇALVES

**AS 3 SONATAS PARA PIANO DE JOSÉ PENALVA
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Subárea: Práticas Interpretativas – Piano.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros
UDESC

Membro:

Prof.: Dra Cristina Maria P. C. Gerling
UFRGS

Membro:

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros
UDESC

Florianópolis-SC, 28 de março de 2009.

AGRADECIMENTOS

Ao pesquisador, que frente a todos os desafios e dificuldades, persistiu sempre em busca do crescimento e aprimoramento técnico, artístico, musical, e moral.

Aos meus pais, Algacir e Mara, que mesmo distantes fisicamente, me confortaram e incentivaram nesta caminhada, ensinando-me a aproveitar apenas o que há de melhor em tudo.

Ao meu irmão, Jeferson, que mesmo distante, torce em pensamento pelo meu sucesso.

À minha eterna companheira, Grasieli, que mesmo privando-se da minha atenção em diversos momentos, foi compreensiva e carinhosa, apostando neste bem maior.

Ao meu amigo e orientador Guilherme, por toda a força, incentivo, apoio e dedicação.

Ao Padre Jaime Sanches Bosch, fiel amigo de Penalva, pela recepção fraternal e disponibilização dos manuscritos.

À pesquisadora e professora, Elisabeth Prosser, pelo material cedido, e pelas horas produtivas de diálogo sobre o padre-compositor.

Aos amigos que não posso ver, mas que de algum lugar emanam energias positivas e bons pensamentos.

A Deus, que Esteve e Está no controle de todas as coisas.

A todos aqueles que de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

A música não tem *fortes* ou *pianos*, mas nervoso, suave, apaixonado, admirado...”

JOSÉ PENALVA

RESUMO

Este trabalho propõe-se a lançar um olhar analítico-interpretativo sobre as 3 Sonatas para Piano de José Penalva (1924-2002), onde os processos analíticos servem como complemento à performance instrumental. Realizou-se um levantamento histórico-bibliográfico sobre o compositor, situando-o dentro do panorama musical brasileiro e mundial. Esse levantamento permitiu evidenciar características composicionais de José Penalva, recorrentes nas três sonatas. Tendo em vista a diversidade idiomática das sonatas – cada uma em linguagem musical diferente –, foram utilizadas como ferramentas analíticas a teoria dos conjuntos, ou *Pitch-Class Analysis*, os conceitos de tonicização, prolongamento e níveis estruturais da análise Schenkeriana, além da análise temática e motivica tradicionais. Todo o processo analítico, desde a sua fundamentação, até a redação final das análises se mostrou convergente, tornando a relação análise-performance complementar e produtiva para a realização instrumental. O resultado dessa união e complementação está presente nas propostas interpretativas e de realização instrumental sugeridas no corpo do texto, e aplicadas diretamente às obras, registradas em áudio no CD anexo a este trabalho.

Palavras-chave: José Penalva. Sonatas. Análise e Performance.

ABSTRACT

This work aims to shed an analytical-interpretative look on the 3 Sonatas for Piano by José Penalva (1924-2002), where the analytical processes serve as a complement to instrumental performance. It was a historical and bibliographical survey on the composer, placing him within Brazilian and world music scene. This survey helped to highlight compositional characteristics of José Penalva, present in the three sonatas. Considering the idiomatic diversity of the sonatas – each one in different musical language – we used the set theory, or Pitch-Class Analysis, as an analytical tool and also some concepts of Schenkerian Analysis, in addition to the traditional thematic and motivic analysis. The entire analytical process, since its foundation till the final writing analysis was converged, making the relation analysis-performance complementary and productive to instrumental performance. The result of this union and complementation is present in the interpretative proposals and instrumental performance suggested in the body text, and applied directly to the works, recorded on audio CD attached on this work.

Keywords: José Penalva. Sonatas. Analysis and Performance.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1 Aspectos da Trajetória Estilística de José Penalva | 12 |
| 1.1 O Teólogo e o Compositor | 12 |
| 1.2 O Professor e o Material didático | 16 |
| 1.3 A Obra Pianística e as Sonatas para Piano | 21 |
| 2 AS SONATAS PARA PIANO: Abordagem analítico-interpretativa | 27 |
| 2.1 SONATA N. 2 (1960) | 27 |
| 2.1.1 Primeiro Movimento – <i>Moderato</i> | 27 |
| 2.1.2 Segundo Movimento – <i>Andante Cantabile</i> | 36 |
| 2.1.3 Terceiro Movimento – <i>Rondó-Allegro</i> | 42 |
| 2.2 SONATA N. 1 (1970) | 52 |
| 2.2.1 O Dodecafonismo na Sonata n. 1 | 52 |
| 2.2.2 Primeiro Movimento – <i>Seresta</i> | 54 |
| 2.2.3 Segundo Movimento – <i>Desafio</i> | 71 |
| 2.3 SONATA N. 3 (1991) | 83 |
| 2.3.1 Primeiro Movimento – <i>Allegro</i> | 83 |
| 2.3.2 Segundo Movimento – <i>Andante</i> | 102 |
| 2.3.3 Terceiro Movimento – <i>Agitato Rondó</i> | 112 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 132 |
| REFERÊNCIAS | 135 |
| ANEXOS | 138 |

INTRODUÇÃO

José de Almeida Penalva (1924-2002) é considerado por diversos pesquisadores um dos principais compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Sua música é singular, principalmente pela exploração de linguagens (antiga e nova, sacra e secular) e pela densidade e intensidade expressivas (PROSSER, 2000, p. 4).

Em sua atuação, ampliou as fronteiras da música, destacando-se também como professor, teólogo, crítico e escritor. Exerceu notável influência sobre gerações de músicos, compositores e estudiosos brasileiros. Natural de Campinas, interior de São Paulo, viveu desde sua adolescência em Curitiba, onde desenvolveu diversas atividades como sacerdote e compositor.

Além de uma ampla formação musical, foi também membro fundador de sociedades culturais, como a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.

Suas composições incluem obras solísticas para piano e órgão, música de câmara, obras corais, orquestrais e corais-orquestrais, com solistas atores e declamadores. Sua maior produção musical era voltada à música vocal sacra e de função litúrgica. Apesar disso, destacam-se na sua produção secular instrumental doze obras para piano: as Sonatas n.1, 2 e 3, as Mini-Suítes n.1, 2 e 3, Três Versetos, Nova et Vetera, Marcas I, Diálogo, Ponteio e Toccata.

Dentre as peças para piano solo, sobressaem as três sonatas, obras extensas compostas em linguagens musicais distintas. A Sonata N. 2 (SP, 1960), por exemplo, foi composta sobre um tecido modal e nos moldes da forma sonata clássica. Tem três movimentos, e cada um recebeu influências de compositores como Bártok, Gershwin, Guarnieri e Webern. Na Sonata N. 1 (Curitiba, 1970), nota-se o uso dos princípios composicionais dodecafônicos, combinando melodias dodecafônicas e não dodecafônicas em seus dois movimentos, *Seresta* e *Desafio*. Apresenta no segundo movimento um trabalho rítmico interessante, sugerindo o uso intercalado das mãos. Já na Sonata N. 3 (Curitiba, 1991), escrita em três movimentos e em linguagem harmônica livre, podemos observar o auge da maturidade composicional de José Penalva, uma vez que ele trabalha com extremo domínio uma grande variedade de recursos composicionais, além de conferir generosa plasticidade à linguagem atonal.

Essa pluralidade de linguagens pelas quais se expressou favorece uma categorização de sua trajetória composicional em fases distintas. Essas fases foram propostas por Fregoneze

(1992), ao investigar a obra pianística de Padre Penalva, dividindo-as em uma fase tonal, serial e atonal. Frente a esta diversidade idiomática, fez-se necessária uma prévia contextualização das Sonatas através de registros biográficos e musicais sobre o compositor, e de sua obra como um todo. A partir desse processo, procuramos:

- desenvolver um estudo a cerca das apostilas de História da Música de José Penalva, a fim de elucidar os conceitos e ferramentas composicionais utilizados pelo compositor em suas obras e em seu trabalho didático;

- investigar e compreender as relações entre os elementos musicais utilizados na composição das sonatas, através da complementação entre técnicas de análise musical e performance das obras;

- apresentar sugestões de interpretação e realização do texto musical das obras em questão, a partir das conclusões alcançadas através da análise musical e performática das sonatas.

Tais questionamentos surgiram após ter executado a Sonata N. 1 de José Penalva, durante meu Curso de Graduação em Música. Desde então busco informações sobre o compositor e sua obra, percebendo que muito poderia ser explorado e investigado sobre a produção de José Penalva. Um breve levantamento apontou para a existência de um vasto acervo sobre a vida, obra e trajetória estilística de Padre Penalva. Ao visitar o Studium Theologicum¹, observei que um número considerável de composições ainda aguardava publicação. É o caso das Sonatas N. 2 e N. 3.

O número reduzido de trabalhos analíticos sobre o repertório pianístico de Padre Penalva despertou-me ainda mais o interesse em direcionar minha prática musical e interpretativa para essas obras². Desde então reforço a possibilidade e a importância, enquanto intérprete, de expandir ao máximo o campo da análise e interpretação das composições para piano deste compositor.

Penalva demonstrou estar atento e aberto a todas as tendências musicais que o cercavam, tanto nacionalmente, quanto internacionalmente. Em suas obras, experimentava todos os

¹ O Studium Theologicum está localizado no interior da Paróquia Imaculado Coração de Maria, em Curitiba, e guarda o projeto cultural *Padre Penalva: Patrimônio e Memória*, que contempla a obra musical e teológica do Padre José Penalva.

² Até o presente momento sabe-se da existência de três trabalhos específicos sobre a obra de José Penalva: a dissertação de mestrado da pesquisadora e professora Carmem Fregoneze sobre a obra para piano do compositor, o Catálogo Comentado e livro sobre a vida e obra do compositor, da professora Elizabeth Prosser, e um artigo que apresenta a análise musical sobre a Mini-Suíte N. 1 para piano de José Penalva, de Cintia Macedo Albrecht e Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP).

artifícios e linguagens composicionais disponíveis. Especificamente em relação às três Sonatas para piano, faz-se pertinente um estudo detalhado, uma vez que em peças de grandes dimensões como essas, pode-se observar a exploração de múltiplos recursos musicais.

Tomadas em conjunto, as três sonatas fornecem um quadro representativo da trajetória composicional de Penalva, uma vez que ele experimentou – se não incorporou – a maioria das correntes composicionais do século XX. Isoladamente ou combinando-as, viveu o auge da utilização dessas correntes de maneira livre a partir da década de 1990, quando declarou seu encantamento por tal fase musical: “hoje [1993] estamos num paraíso: cada um pode compor como quiser!” (PROSSER, 2006, p. 52).

Esse relato demonstra que a obra de Penalva apresenta intenso conteúdo musical ainda pouco explorado, possibilitando uma abordagem analítico-interpretativa específica sobre as Sonatas. Através desse tipo de abordagem buscamos a união funcional entre análise e performance/interpretação, onde um processo complementou o outro, construindo um ideal musical coerente com o pensamento composicional de Penalva.

Para o estudo dessas Sonatas, o processo de análise musical contou com duas ferramentas principais, além da análise formal e harmônica tradicional: a) alguns princípios de análise Schenkeriana; b) e a análise com base na Teoria dos Conjuntos, que se mostrou eficaz principalmente para a abordagem da Sonata N. 1. O estudo dessas técnicas de análise foi desenvolvido durante as disciplinas de Análise I e II, pertencentes à grade curricular deste curso de Mestrado. A aplicação desses procedimentos analíticos no estudo das Sonatas para piano de Penalva contribuiu tanto com a ampliação de bibliografia sobre o compositor, quanto para enriquecer o debate em torno de questões interpretativas e de execução musical dessas obras.

A pesquisa dividiu-se em quatro etapas: **1ª)** estudo e execução das Sonatas ao piano; **2ª)** levantamento histórico-bibliográfico sobre o compositor, suas obras para piano e seu material didático, apoiado pelos trabalhos de Fregoneze (1992) e Prosser (2000-2006). Comunicações pessoais e depoimentos mais relevantes do compositor também foram investigados. A partir disso observamos a trajetória composicional de José Penalva, e que influências os movimentos do século XX exerceram sobre suas composições; **3ª)** revisão bibliográfica sobre Teoria dos Conjuntos, e de conceitos de prolongação, tonicização, e de níveis estruturais propostas pela teoria schenkeriana, auxiliando-nos na compreensão estrutural das obras. Para essa etapa, utilizou-se como suporte os trabalhos de Forte (1973), Straus (1990), Simms (1996) e

Cadwallader (1998). Este estudo, com base em técnicas analíticas, complementarará o estudo ao instrumento da 1ª parte; 4ª) de posse dos resultados obtidos a partir dos processos analíticos, iniciamos a redação dos principais capítulos da pesquisa, elaborando propostas interpretativas e de realização instrumental, construindo uma visão geral de cada sonata, sintetizada na reprodução em áudio, em CD anexo.

1. ASPECTOS DA TRAJETÓRIA ESTILÍSTICA DE JOSÉ PENALVA

A revisão de três trabalhos foi de fundamental importância para esta abordagem: a dissertação de mestrado que trata das principais obras para piano de José Penalva, escrita pela pesquisadora Carmem Fregoneze (1992), e dois escritos da musicóloga Elisabeth Prosser, a biografia (2006) de José Penalva, e o Catálogo Comentado (2000) deste compositor. Estes trabalhos, unidos à interpretação que construímos a partir da leitura de alguns documentos e depoimentos do compositor, formarão a base teórica principal deste trabalho.

1.1. O Teólogo e o Compositor

*A religião e a música são atividades profundamente semelhantes na sua essência*³.

Sacerdócio e a música: essas foram as duas áreas de interesse primordiais de José Penalva, ou Padre Penalva. Após iniciar seus estudos de teologia, ainda criança, conviveu com essas duas grandes paixões. Padre Jaime Sánches Bosch disse certa vez que “ele [Penalva] costumava mesmo repetir que, se tivesse de renunciar a tudo, pediria que lhe deixassem a sua batuta e a sua batina”.⁴

Seu primeiro contato com a música foi aos quatro anos de idade, ainda em casa. Influenciado pelo ambiente musical familiar, aprendeu piano com sua mãe, exímia pianista, e tinha no pai, músico amador, seu principal incentivador. Dois anos mais tarde, teve seus estudos musicais interrompidos, devido à morte de sua mãe. De família muito religiosa, aos onze anos ingressou no Colégio Claret em Rio Claro. Lá, pode continuar seus estudos musicais com os padres espanhóis, que desde muito cedo notaram seu talento musical. Tanto é, que aos quatorze anos, Penalva fora chamado para assumir a regência do coral dos padres Claretianos de Rio Claro.

Ao concluir seus estudos iniciais no seminário de Rio Claro, seguiu para Guarulhos, interior de São Paulo, e dedicou-se aos estudos religiosos durante um ano. No Noviciado e Filosofado da Congregação dos Claretianos, em Guarulhos, Penalva também desempenhou a

³ Depoimento de José Penalva à pesquisadora Elisabeth Prosser.

⁴ Depoimento em entrevista concedida a Elisabeth Prosser, Rúbia Stein do Nascimento e Silvana Bojanoski. Curitiba, 27 jun. 2005. p. 6. In: PROSSER, Elisabeth S.. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006. p. 9.

função de organista. Em seis de fevereiro de 1942 rumou para o Seminário Maior de Curitiba para estudar Filosofia e Teologia.

Durante sua estada no Seminário de Curitiba, e até 1946, registros da época descrevem uma intensa atividade cultural entre os seminaristas. Penalva, frequentemente desponta nestes escritos como um aluno musicalmente interessado e ativo. A partir de 1947 lecionou aulas de música e canto gregoriano no Seminário, e entre 1947 e 1949, além das aulas de música e canto gregoriano, regeu o coro Claretiano de Curitiba.

Em 20 de novembro de 1949, Penalva é ordenado sacerdote, concluindo a primeira etapa dos seus estudos religiosos. Dois meses após sua ordenação retornou a Guarulhos, onde lecionou Filosofia e Música no Instituto de Filosofia Claretiano. Permaneceu ali durante três anos, inclusive como regente do coral do Instituto. Neste mesmo período, iniciou suas aulas de composição com Savino de Benedictis, com quem realizou os cursos de Contraponto, Fuga, Formas e Orquestração.⁵ Sobre seu primeiro professor de composição, Penalva comentou:

De Benedictis era considerado naquela época o melhor professor de composição. Tinha uma metodologia muito sólida – creio que tenha estudado no Conservatório de Milão. Mesmo em idade avançada, estimulava sempre a uma abertura às novas técnicas que iam surgindo (apud PROSSER, 2006, p. 22).

Após os três anos de estada em Guarulhos, Padre Penalva retornou a Curitiba em 1953, como padre auxiliar na formação de estudantes de teologia. Continuou realizando suas aulas com De Benedictis em São Paulo, porém de forma mais esporádica. Ministrou aulas de Teologia, História da Música e História da Igreja.

Animado pelo entusiasmo dos religiosos com o projeto de transformar os estudos de teologia em faculdade, aceitou o convite para estudar na Europa, juntamente com outros colegas. Em Roma obteve, através da qualificação dos graus acadêmicos, os títulos de licença pela Pontifícia Universidade Católica, e o de doutorado pela Universidade Gregoriana de Roma.

⁵ Savino de Benedictis, um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira número 12, foi compositor, musicólogo e professor. Nasceu na cidade italiana de Bari em 20 de janeiro de 1883 e faleceu em São Paulo em 15 de agosto de 1971. Iniciou seus estudos de musicais com o pai e com o maestro Gaetano Foschini. Veio para o Brasil com cerca de vinte anos de idade. Fez parte do primeiro grupo de docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ocupando, entre 1910 e 1928, o posto de professor de harmonia, contraponto e fuga. (Academia Brasileira de Música. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br/acad11.htm#Fundador>>. Acessado em 25 set. 2006.)

No período em que permaneceu em Roma, Penalva também se especializou em música da Renascença, com Domenico Bertolucci e Canto Gregoriano com Raffaele Baratta, no Pontifício Instituto de Música Sacra. Em sua tese de doutorado, intitulada, *Credibilidade racional da fé cristã segundo Guilherme de Alvérnia*, já se identificava o pensamento do teólogo Penalva, que, segundo Padre Sánchez Bosch, o definiu como uma teologia baseada na apologética, ou seja, na defesa argumentativa de que a fé pode ser sustentada pela razão.

Pequenas peças sacras em latim para coro, algumas peças para órgão e piano, e os Madrigais Brasileiros (de função estética e entretenimento) pertencem ao seu período de estada em Roma. Foram escritas também, algumas peças para música de câmara, mas basicamente obras funcionais para a Igreja.

Após ter concluído seu doutorado em Roma, Penalva retornou a Curitiba em 1958, onde desenvolveu intensamente atividades musicais e religiosas. Passou a ser convidado para ministrar cursos e palestras em festivais de música e congressos por todo o país. De 1959 a 1960 Penalva especializou-se em Música Contemporânea com Damiano Cozzella, em São Paulo. Cozzella havia recém chegado da Europa e “trazia consigo amplo conhecimento de todas as técnicas da Vanguarda”.⁶ Em 1963 Penalva fundou a Sociedade Pró-Música de Curitiba. Fundou e regeu em 1964 o Coro Pró-Música, que anos mais tarde passaria a se chamar Madrigal Vocale.

Essas atividades alcançaram um momento tenso na vida de José Penalva. Durante a década de 70, a Igreja Católica exigiu que Penalva optasse entre o sacerdócio e a sua carreira como músico, professor e compositor. Um grupo de músicos, liderados pelo Maestro Roberto Schnorenberg e pela Professora Henriqueta Garcez Duarte, organizou sob os auspícios da Sociedade Pró-Música de Curitiba, um concerto somente com obras de José Penalva. Este concerto, ao que parece, comoveu a Igreja, e esta permitiu que Penalva continuasse a desenvolver as duas carreiras paralelamente. A partir de então, o amadurecimento religioso e artístico de José Penalva prosperou ainda mais, confirmando a plena capacidade em desenvolver ambas as atividades, com o mesmo empenho e responsabilidade.

Padre Penalva titulou-se Bacharel e Licenciado em Teologia pela Faculdade de Teologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1956) e Doutorado em Teologia pela Faculdade de Teologia da Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma (de 1956 a 1958).

⁶ Depoimento de José Penalva à Elizabeth Prosser. Apud BOJANOSKY, S. PROSSER, E. S. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Champagnat, 2006.

Musicalmente, Penalva diplomou-se em Teoria Musical pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A seguir fez o curso de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição com o maestro Savino de Benedictis, em São Paulo, e Damiano Cozzela (entre 1959 e 1960). Na capital paulista teve aulas de Regência com Miguel Arquerons e Mário Rossini.

No “Pontifício Instituto de Música Sacra”, em Roma, frequentou cursos de Interpretação e Regência de clássicos e renascentistas, sob a orientação do maestro Domenico Bartolucci, diretor Perpétuo da capela Cistina do Vaticano; ali mesmo fez também curso de Execução de Canto Gregoriano com o maestro Raffaele Baratta, e composição com Boris Porena (de 1959 a 1958). Ainda na Itália, realizou seu doutorado pela Universidade Gregoriana de Roma. Em viagens de estudo na Europa, além dos cursos realizados em Roma, esteve na “Escuela Superior de Musica Sacra” de Madrid, na “Escolania de Montserrat” no mosteiro do mesmo nome, também na Espanha, e no “Institute Gregorienne” de Paris; ainda na França visitou o “Solemes”, famoso centro de pesquisas gregorianas. Durante o longo período que ficou em Roma, aperfeiçoou-se em Composição com Boris Porena, no Conservatório de Santa Cecília. Esta especialização equivale, em graus acadêmicos, ao título de Mestrado em Composição.

Em 25 de abril de 1994, o reconhecimento como compositor alcançaria seu ponto máximo: fora eleito, por unanimidade, membro da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira de número 27.

Os depoimentos a seguir exemplificam a competência e capacidade de fluir entre a música e religião, reconhecendo o amplo conhecimento que Penalva tinha nessas duas áreas:

O convívio com ele era um permanente aprendizado. Sabia tudo, estava a par de todas as tendências e correntes musicais da atualidade. Tinha seu estilo próprio, marcante; era ele mesmo, apaixonado pela Música, pela Teologia, pelo sacerdócio, pela vida e pela humanidade que o cercava.⁷

[...] compõe usando vários elementos da tradição musical desde o canto gregoriano e a polifonia renascentista até as linguagens da vanguarda. Assim como na música, também como sacerdote não tinha barreiras: era aberto, generoso e compreensivo.⁸

⁷ Depoimento da pianista Henriqueta Garcez Duarte. In: I FESTIVAL PENALVA. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2003. p 7. (Folder – Programação).

⁸ Depoimento da cravista Ingrid Seraphim: In: I FESTIVAL PENALVA. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2003. p 10. (Folder – Programação).

Almeida Prado, compositor campineiro, muito amigo de Penalva e reconhecido internacionalmente, compara o sacerdote-músico e músico sacerdote a outros compositores cristãos de grande relevância na música ocidental:

Os textos das Sagradas Escrituras, sempre presentes em sua inspiração, o fazem, como J. S. Bach, Messiaen, e Penderecki, intérprete da Palavra de Deus a serviço de uma verdadeira evangelização sonora contemporânea, viva e atuante, bem dentro do espírito do Concílio Vaticano II. Coloco-o ao lado do místico americano Thomas Merton, que, em sua visão universal do homem, tudo conhecia, tudo entendia, utilizando para sua inspiração os anseios humanos, seus desejos, seus ideais, suas esperanças, a busca da santidade⁹ (apud PROSSER, 2000, prefácio).

De tudo o que foi exposto, fica uma intrigante questão: músico-sacerdote ou padre-compositor? Difícil responder, frente à versatilidade com que Penalva transita entre essas duas áreas.

Talvez possamos ao menos entender melhor essa dualidade, numa fusão, principalmente se pensarmos em sua prática musical e religiosa sob o ponto de vista levantado por Prosser: “utilizava-se da sua música para proclamar a sua fé e, assim, levou-a a lugares e a pessoas que de outra forma não teriam ouvido a sua mensagem” (PROSSER, 2006, p. 44).

1.2. O Professor e o Material Didático

Não consigo dar um novo curso, sem antes me aprofundar no conteúdo que irei ministrar e atualizar meu material de apoio¹⁰.

José Penalva não proclamou sua fé somente através da suas composições. Foi através do magistério que plantou essa mesma semente em seus alunos. Desempenhou com afinco a função de professor, ministrando desde cedo disciplinas de teologia e de música. Foi chefe do Departamento de Matérias Teóricas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e itinerantemente, atuou como professor em cursos de curta duração em Curitiba e outras cidades

⁹ PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Um olhar sobre a música de José Penalva*: catálogo comentado. Curitiba: Champagnat, 2000. Prefácio.

¹⁰ Depoimento de José Penalva à pesquisadora Elisabeth Prosser.

brasileiras. Como professor de teologia, atuou no Seminário de Rio Claro e no Studium Theologicum, em Curitiba.

Na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP ministrou as disciplinas de Música do Século XX, Análise, Estética, Contraponto e Fuga, Música Contemporânea e Brasileira, Composição e Regência. Também ministrou aulas de Composição e Regência durante os Cursos Internacionais de Música do Paraná.

Enquanto professor de teologia ministrou as disciplinas de Teologia Dogmática, Introdução à Teologia, Teologia Fundamental, Epistemologia Teológica e Introdução à Sagrada Escritura, dentre outras. Padre Penalva escreveu vários textos e apostilas sobre teologia com objetivos pedagógicos, que mais tarde foram transformados em livros (PROSSER, 2006, p. 27). Entre esses materiais destacam-se *Teologia – Iniciação à leitura de Paulo, Os porquês da fé – leitura de João e Pensar Jesus a partir de Lucas*, publicados respectivamente em 1992, 1997 e 1999.

Sobre a atuação de Padre Penalva como professor do Studium Theologicum, Padre Jaime Sánches Bosch¹¹ afirma: [Padre Penalva] era independente, não seguia [...] um roteiro clássico. Ele como que reformulava tudo, passava tudo num liquidificador e fazia uma coisa própria. Ele sempre fazia uma coisa original, nunca era uma repetição (Apud PROSSER, 2006, p. 27).¹²

Durante sua extensa caminhada como professor elaborou importantes materiais didáticos originais. Dizemos importantes porque, além de terem servido como suporte para suas aulas, hoje representam fontes bibliográficas sobre o Século XX.

Relatos de ex-alunos não deixam dúvida quanto à competência profissional e amplo conhecimento musical de José Penalva.

Como Pe. Penalva havia morado na Itália para fazer seu Doutorado em Teologia, e aproveitou para realizar também vários cursos de música, nessa ocasião e em diversas outras que esteve por lá, mantinha contato permanente com a Europa e os compositores [de lá]. Tinha então muitas histórias para contar, sobre o que pensavam, diziam e faziam aqueles que estavam na vanguarda da música. E nós, seus alunos, sentíamos-nos privilegiados de poder conhecer uma parte da história da música contemporânea vista de dentro, e contada por alguém que participava dela. (Bernadete Zagonel¹³)

¹¹ Padre Jaime Sanches Bosch é Supremo Provincial da Igreja Imaculado Coração de Maria, e professor do Studium Theologicum, ambas instituições situadas em Curitiba.

¹² Entrevista de Jaime Sánches Bosch, concedida a Elisabeth Prosser, Rúbia Stein do Nascimento e Silvana Bojanoski. Curitiba, 27 jun. 2005. p. 20.

¹³ Depoimento ao Jornal Gazeta do Povo, Paraná, em 21/11/2002. Bernadete Zagonel é Doutora em Música pela Sorbonne – Paris. Professora titular da UFPR e Chefe do Departamento de Artes.

Penalva realmente participou de forma intensa do fervilhar da vida cultural européia. Um relato demonstra sua proximidade com os acontecimentos na música européia, evidenciando sua presença em momentos decisivos para o desenvolvimento da história da música ocidental.

No ano letivo de 1972-1973 em que trabalhei no Conservatório Santa Cecília de Roma, vivíamos em plena época de recuperação do passado em que, sem abandonar a vanguarda, íamos ao cesto atrás dos papéis amassados que lá tínhamos jogado. Hoje podemos tomar consciência da importância daquele momento ao observarmos o seu desdobramento entre os mestres, entre seus discípulos e no surpreendente incremento da chamada música minimalista.¹⁴

Muitos outros depoimentos de ex-alunos também revelam que o compositor ensinava com excelente didática, sempre incentivando e entusiasmando os alunos. Preocupado em oferecer o melhor de si, o professor Penalva não ministrava uma aula ou curso sem antes atualizar seu material didático com o que havia de mais novo no momento. Sem dúvida alguma essa atitude representa uma eterna busca pelo novo conhecimento musical, que se estendia a todas as outras áreas nas quais atuava.

Com isso alcançou, na opinião de seus alunos, excelência em sua didática, sendo ainda mais admirado e conceituado por seus colegas de profissão. O compositor Chico Mello¹⁵, que estudou música e composição desde cedo sob orientação de Penalva, revelou em depoimento como eram suas aulas semanais com Padre Penalva:

Era um encontro aberto, sem os entraves e limites dos encontros institucionais, marcado apenas pelo desejo de aprender e pelo prazer de conversar sobre música, de informar, de ensinar. E ensinar de uma forma que considero rara: propiciar ao aprendiz não só descobertas, mas *des*-cobrir o que já “sabe”, e desse tanto ir construindo a própria identidade¹⁶ (Berlim, 10/10/2003).

¹⁴ PENALVA, José. *Pós-Vanguarda, Anos 70: de volta à grande tradição*. Apostila para o curso de Música do Século XX. Curitiba, 1986, p. 1. (Apostila Datilografada)

¹⁵ Chico Mello é violonista e compositor, formado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e pela Hochschule der Künste, na Alemanha. Estudou composição no Brasil com José Penalva, H. J. Koellreutter e W. Szalonek, e com D. Schnebel em Berlim.

¹⁶ Depoimento enviado por Chico Mello de Berlim, em 2003. In: I FESTIVAL PENALVA. Curitiba:DeArtes/UFPR, 2003. p 14. (Folder – Programação).

Importante frisar que Penalva não foi apenas um teórico, mas um artista que ensinava Música aos seus alunos. Como declarou Chico Mello, as tarefas e exercícios eram apenas pretextos para reflexões e entendimentos de vivências maiores, onde a música era apenas um artifício, um caminho para alcançar tais entendimentos.

Motivado pela mesma intenção, e reconhecendo mais uma vez a qualidade didática de José Penalva, é o depoimento de Bruno Spadoni. Barítono de notável qualidade vocal, também teve orientação direta de Penalva, e foi indicado pelo próprio compositor para assumir a regência do Madrigal Vocale – grupo vocal fundado por Penalva.

José Penalva foi um grande mestre da música em Curitiba e em todo o Brasil. Ele não somente ensinou com grande didática, mas principalmente deu um exemplo marcante de como compor, como interpretar, como estudar, como explicar, como amar a música. Esse é o método mais elevado de ensino.¹⁷

A produção didática de Padre Penalva conta com inúmeras apostilas, tanto para as disciplinas de teologia quanto para as de música. Todavia, não podemos esquecer que Penalva era notável musicólogo e sempre empenhado na recuperação e divulgação da música colonial brasileira (PROSSER, 2006, p. 43).

Devido a essa prática, nosso olhar se fixará sobre seu material didático musical, mais especificamente sobre as apostilas de Música do Século XX, que revelam importantes passagens da história da música ocidental, trazendo à luz possíveis influências sobre suas obras. São elas: Música do Século XX – Referenciais (1985), Música do Século XX, Pós-Vanguarda, Anos 70: volta à grande tradição (1988), Música Contemporânea (1991), Pós-Vanguarda ou depois da Pós-Vanguarda? (1993), História da Música do Século XX (1996).

De maneira sistemática, em linguagem clara e objetiva, Penalva traça nesse conjunto de apostilas os principais passos da música no século XX. Propondo reflexões mais amplas sobre conceitos como Pré-Vanguarda, Vanguarda e Pós-Vanguarda, comenta todas as características musicais e composicionais pertinentes a essas três tendências. Todos os seus textos e comentários eram seguidos de gravações musicais que contextualizavam e exemplificavam todo o texto

¹⁷ Depoimento de Bruno Spadoni, ex-aluno de José Penalva e atual regente do grupo vocal Madrigal Vocale. In: I FESTIVAL PENALVA. Curitiba:DeArtes/UFPR, 2003. p 11. (Folder – Programação).

teórico. Apesar de não termos tido acesso a tal material fonográfico, o conteúdo de suas apostilas é perfeitamente compreensível.

Embora as apostilas citadas anteriormente discorram sobre as correntes estilísticas, praticamente em tempo real, vale-nos fixarmos apenas em sua última apostila do gênero: História da Música do Século XX (1996). A escolha por discorrermos apenas sobre essa apostila em especial, justifica-se pelo fato de que esta representa a união de todas as anteriores, uma vez que ao longo dos anos, as apostilas foram se preenchendo pouco a pouco. Em outras palavras, o compositor apenas atualizava-as com o passar dos anos. Sem sombra de dúvidas, essa última apostila trata do assunto com maior propriedade, inclusive com maior maturidade composicional.

Através de vários exemplos (partituras) ao longo do texto, Penalva conceitualiza os três principais segmentos da Música do século XX, descrevendo suas características musicais essenciais, e os compositores responsáveis por tais correntes estilísticas. Assim resumimos:

| Segmento | O que representou? | Características | Representantes |
|--|--|--|---|
| Pré-Vanguarda (1900-1923) | Um olhar sobre o passado representado pelo folclorismo e pelo neo-classicismo. | Dissolução do tonalismo herdado do séc. XIX. Surgimento do Futurismo. | Ravel, Bartok, Wagner R. Strauss, Strawinski |
| Vanguarda (1923-1970) | Significou uma ruptura com o classicismo (passado). Valorização da dissonância. | Surgimento do serialismo, ruidismo, da música concreta, eletrônica, matérica, minimalista, stokastica, computadorizada, e o fenômeno Cage. | Schoenberg, Webern, Berg, Messiaen, Cage, Stockhausen, Boulez, Schaeffer, Varèse, Reich, Xenakis |
| Pós-Vanguarda (1975 - 1996) | Recomposição (reconciliação) com o classicismo (passado). | Combinação de práticas composicionais: antigas e novas. Poliestilismo ou ecletismo musical. Chamado de “Nova Expressividade”. | M.-Siemens H. Von Bose D. Kirchner L. Lombardi W. Rihm A. Schnittke |

Quadro 1 – Períodos da História da Música Ocidental descritas por Penalva.

O quadro anterior estrutura apenas o cerne através do qual se estruturou sua última apostila. Ao nos depararmos com o material completo – a apostila completa – vários detalhes são minuciosamente comentados, em uma linguagem culta e de fácil compreensão, que interage com o leitor.

Ao olharmos todas as apostilas em conjunto, nota-se ainda que ao longo dos anos elas foram sendo preenchidas pouco a pouco, construindo um ponto de vista particular da história da música mundial, com um detalhamento raramente visto em obras do gênero. Suas apostilas de História da Música do Séc. XX não representam apenas um material didático. Vão além desse objetivo, constituindo um material que cremos representar, também, “as vanguardas de Penalva”.

Outro aspecto que evidencia a importância deste material, é que não foram escritos por historiadores ou musicólogos, mas por um professor musicólogo-compositor. Em outras palavras, trata-se de um discurso sob um olhar de quem estava inserido em uma prática composicional vigente, de um compositor empenhado em se renovar, e se “inovar” através da pesquisa e da prática musical.

Considerando a importância desses materiais, e que José Penalva interagiu com a prática musical corrente de sua época, acreditamos que essas apostilas representam um rico referencial estilístico e histórico-musical. Apresentam conceitos, elementos e características que, de uma forma ou de outra, influenciaram definitivamente as obras deste compositor.

São, de fato, importantes fontes bibliográficas para o estudo da música ocidental e para a melhor compreensão das características contidas nas obras de José Penalva, principalmente nas três Sonatas para piano.

1.3. A Obra Pianística e as Sonatas para piano

Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem mesmo eu entendia. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção¹⁸.

Considerando que as primeiras composições de Penalva datam da década de 1940, não nos deixa dúvida de que ele tenha vivenciado as Vanguardas que professou (PROSSER, 2006, p. 20). Contudo, se nos debruçarmos apenas sobre sua obra pianística, encontraremos referenciais que apontam para uma escrita e estilo próprios.

Tanto Fregoneze (1992) quanto Prosser (2000) concordam quanto ao pluralismo que Penalva adotou em sua “última fase”. Ambas dividiram as obras, e a conseqüente evolução

¹⁸ Depoimento de José Penalva à pesquisadora Elisabeth Prosser. In: Contracapa do Programa do I Festival Penalva, realizado em Curitiba (2003).

estilística do compositor em fases, identificando elementos recorrentes em várias obras para piano de José Penalva. Ao mesmo tempo, a identificação desses elementos recorrentes desestrutura a hipótese de “fases”. Elas identificaram, por exemplo, que durante a década de 1960 Penalva encontrava-se em uma fase tonal (Fregoneze), ou tonal/modal (Prosser), e que a Sonata N. 1, de 1970, havia sido composta em linguagem dodecafônica, caracterizando uma segunda fase – serial (FREGONEZE, 1992, p. 5; PROSSER, 2000, p. 20).

Após reunirmos as obras para piano deste compositor e analisá-las mais atentamente, constatamos que Penalva compunha obras dodecafônicas já no início da década de 60. É o caso de *3 Versetos*, composta em 1963, e da *Mini-Suíte N. 1*, de 1968, por exemplo. Penalva, em sua apostila *Música do Século XX: Referenciais (1985)*, reconhece que “toda a sistematização é enganosa [e que] a divisão de escolas, estilos, linhas, não reflete com precisão o que de fato se passa na história¹⁹”. Acreditamos que o mesmo processo não deva ser aplicado a um compositor como José Penalva, que assumiu ampla diversidade idiomática em sua obra. Não queremos reformular as propostas já existentes, estabelecendo novas fases estilísticas, mas apenas lançar luz sobre tal ponto de vista, que pode redirecionar as reflexões sobre o estilo e tendências composicionais de José Penalva.

Após constatarmos essa divergência em relação às fases de composição e opções estilísticas adotadas por José Penalva, elaboramos um quadro comparativo entre as obras para piano mais relevantes, separando-as por data de composição e linguagem musical utilizada. Doze obras se destacam: as Sonatas N. 1, 2 e 3, as Mini-Suítes N. 1, 2 e 3, Três Versetos, Nova et Vetera, Marcas I, Diálogo, Ponteio e Toccata. Englobamos neste quadro somente as obras a partir da década de 1960, pois é a partir desse período que constam as obras mais representativas²⁰.

¹⁹ PENALVA, José. *Música do Século XX: Referenciais*. 1985, p. 1. (Apostila datilografada).

²⁰ Conforme Prosser (2000, p. 234), não constam obras para piano nas décadas de 40 e 50, apenas 3 álbuns de estudos para órgão.

| OBRA | ANO DE COMPOSIÇÃO | LINGUAGEM | DÉCADA |
|------------------------|--------------------------|------------------|---------------|
| Sonata n.2 | 1960 | Modal | 60 |
| Três Versetos | 1963 | Dodecafônica | |
| Mini-Suíte N. 1 | 1968 | Dodecafônica | |
| Mini-Suíte N. 2 | 1969 | Dodecafônica | |
| Sonata N. 1 | 1970 | Dodecafônica | 70 |
| Mini-Suíte 3 | 1971 | Dodecafônica | |
| Marcas I | 1972 | Dodecafônica | |
| Diálogo | 1973 | Aleatória | |
| - | - | - | 80 |
| Ponteio | 1990 | Atonal | 90 |
| Nova et Vetera | 1990 | Tonal (revista) | |
| Sonata N. 3 | 1991 | Atonal | |
| Toccatà | 1998 | Atonal | |

Quadro 2 - Comparativo das obras para piano de José Penalva.

Uma primeira observação que pode ser feita a partir desse quadro, é que em tão poucas obras (apenas doze) haja tamanha diversidade de linguagens.

Em seguida, é possível observarmos que seria mais coerente propor pelo menos 2 fases distintas: uma serial, em linguagem dodecafônica, e uma atonal, sendo que nesta última, o compositor teve total liberdade de combinar as mais variadas técnicas composicionais.

Se observarmos o todo da obra, incluindo as composições de outros gêneros e formações, talvez se possa realmente segmentar sua trajetória estilística em três fases. Principalmente porque suas obras corais sacras e seculares da década de 60, apesar da utilização excessiva de cromatismos, eram basicamente modais ou tonais, assumindo características do Canto Gregoriano e da polifonia Renascentista, sonoridades com as quais Penalva se identificava.

Na década de 70, Penalva lançou-se de fato ao atonalismo serial, configurando um período de revolução estilística. Foi uma fase de reconhecimento, exploração e amadurecimento dessa linguagem, atingindo seu auge na Sonata N. 1. Importante notar que tanto a Sonata N. 2, primeira a ser composta, quanto a Sonata N. 1, primeira a ser editada, inauguram fases estilísticas diferentes segundo a proposta da pesquisadora Fregoneze.

No entanto, acreditamos que as duas primeiras sonatas são resultantes do processo de amadurecimento composicional de Penalva: a Sonata N. 2, explorando com total independência o

modalismo, praticado, desenvolvido e amadurecido ao longo das décadas de 40 e 50, especialmente nas suas obras vocais; e a Sonata N. 1, como resultado da independência e adequação da linguagem dodecafônica, iniciada já na primeira metade da década de 1960.

Outro elemento que pode ser observado no quadro anterior é a ausência de composições para piano durante a década de 80. Nesse período, José Penalva dedicou-se com afinco a pesquisas musicológicas e organização de acervos de música colonial brasileira, mais especificamente em Minas Gerais (PROSSER, 2006, p. 43). Realizou viagens à Europa para especialização e atualização, tanto religiosa quanto musical, onde teve a “possibilidade de participar *in loco* de momentos decisivos para os rumos da história da música do século XX” (PROSSER, 2006, p. 46). De volta ao Brasil, realizou numerosas viagens para reger, ministrar cursos e palestras por todo o país. Ainda nessa década, envolveu-se completamente com atividades religiosas e de ensino no Studium Theologicum. De certa maneira, todo esse envolvimento com atividades diversas despertaram em Penalva um ímpeto por inovação, que alcançaria seu ponto culminante na década de 1990.

O Catálogo de Obras, elaborado pela pesquisadora Prosser, apresenta 34 composições durante a década de 80. Destas, 24 foram para coro *a capella* (6 sacras e 18 seculares). As obras restantes foram compostas para formações diversas, orquestra, coro e orquestra, e duas para solistas, coro e orquestra.

Acreditamos, portanto, que a década de 1980 foi responsável pela explosão poliestilística que se manifestou em suas obras a partir de 1990, e pela evolução composicional que permitiu explorar qualquer linguagem musical com extrema propriedade, domínio técnico, e plasticidade.

Na década de 1990, não só a aplicação do amadurecimento de 80 estaria explícito em suas obras, como também sua clara posição a favor do pluralismo idiomático. Percebemos nas obras desse período a fusão e livre utilização das linguagens, sobrepondo-as ou combinando-as, conforme sua vontade e idéia musical. De acordo com Prosser, sua música passaria a ser, como ele mesmo preferia descrevê-la, “harmonicamente livre, de ecletismo musical, poliestilismo, com a sobreposição e justaposição de linguagens estilísticas” (PROSSER, 2006, p. 52).

Das obras para piano, a Sonata N. 3 e a Toccata representam fielmente esse enriquecimento composicional. É na Sonata N. 3 que identificamos a multiplicidade temática trabalhada com extrema plasticidade, criando uma diversidade de temas que se interligam através

de derivações rítmicas, melódicas, texturais, harmônicas, e onde a forma do gênero sonata se expande ou se contrai, adaptando-se aos temas que o compositor cria.

As únicas obras do gênero com título *sonata* foram essas, compostas para piano. Nenhuma outra formação instrumental recebeu essa nomenclatura. No entanto, a *forma sonata*²¹ pode ser observada nos primeiros movimentos de obras orquestrais e corais-orquestrais, como tradicionalmente ocorria nos séculos anteriores.

Penalva fez uso extremo dos cromatismos da Pré-Vanguarda na Sonata N. 2, aplicou o serialismo dodecafônico da Vanguarda à Sonata N. 1, e o poliestilismo da Pós-Vanguarda na Sonata N. 3, onde assumiu a liberdade composicional proposta por esse movimento, e utilizou todas as linguagens musicais disponíveis como melhor lhe conviesse.

Como propusemos anteriormente, “as Vanguardas de Penalva” podem ser identificadas a partir do depoimento a seguir, concedido pelo compositor em 1993.

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num **paraíso!** cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um *cluster*, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção! Eu mesmo sou assim: eu preciso de emoção, eu sinto emoção! Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à idéia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta, os recursos usados em direção a este objetivo maior que é a idéia.²²

Dentre todas as peças compostas para Piano de José Penalva, as escritas entre 1940 e 1950 foram peças de iniciação a composição, conforme o próprio relato do compositor, motivo pelo qual não foram editadas e nem constam em catálogos anteriores ao de Prosser.

Na ordem em que foram citadas, representam um caminho no qual Penalva fez uso do modal ao atonal, passando pelo dodecafonismo, pela aleatoriedade controlada, e por grafismos. Sobressaem-se a essa diversidade de linguagens, as Sonatas para piano, uma vez que se situam entre períodos “transitórios” da trajetória estilística do compositor. Dissemos transitórios, porque Penalva nunca se satisfaz em assumir para si uma única linguagem musical. Nas palavras de

²¹ Estrutura formal consolidada no classicismo, constituída basicamente por três seções: exposição, desenvolvimento e recapitulação, à qual podem ser acrescentados elementos introdutórios e conclusivos (introdução e coda, respectivamente).

²² Apud PROSSER, 2000, p. 20-21.

Prosser, [Penalva] fez uma releitura das formas e das linguagens do passado modificando-as, metamorfoseando-as e combinando-as com técnicas da vanguarda e pós-vanguarda de maneira livre e individual (2003, p. 5) ²³.

Trata os elementos da linguagem e o material sonoro instrumental de maneira livre, individual, poética, contrapondo leveza, humor, refinamento e surpresa, dramaticidade, vigor e força. Frente a tamanha diversidade idiomática, total independência no uso das linguagens e posição de destaque das Sonatas no todo da obra de José Penalva, fica evidente a importância de uma abordagem que venha esclarecer com maior detalhamento os recursos e o material composicional, implícitos ou explícitos, nessas obras.

²³ Apud I FESTIVAL PENALVA, 2003. (Folder – Programação)

2. AS SONATAS PARA PIANO: Abordagem analítico-interpretativa

As Sonatas para piano de José Penalva marcam momentos importantes de sua carreira composicional. De maneira decisiva, apontam para a consolidação dessa trajetória, sonata a sonata, demonstrando, de um lado o crescimento técnico composicional, e de outro, o enriquecimento de sua qualidade musical.

2.1. SONATA N. 2 (1960)

Lembramos que na década de 60, José Penalva realizou intensos estudos musicológicos sobre Carlos Gomes. Considerando que essa sonata foi a primeira obra pianística composta nessa década, seria inevitável, em algum momento, Penalva não retratar características musicais de Carlos Gomes nesta sonata. Veremos que não houve citação direta de temas de Carlos Gomes, mas alusões que podem nos auxiliar na construção interpretativa da obra.

2.1.1. PRIMEIRO MOVIMENTO - *Moderato*

Conforme declaração de José Penalva, essa sonata tem seu primeiro movimento elaborado segundo princípios composicionais baseados em Bártok e Gershwin (FREGONEZE, 1992, p.40). Todavia, o compositor esclareceu que “nada foi inspirado diretamente das obras e dos temas destes compositores” (FREGONEZE, 1992, p.40).

De fato, alguns elementos característicos da linguagem musical de Bártok e Gershwin tornam-se visíveis durante a apresentação dos temas A e B, respectivamente: ostinatos rítmico-melódicos, passagens harmônicas com sonoridade *jazzística*, acordes com sétimas, texturas verticais, e como principal característica, o modo eólio como material musical do primeiro movimento.

Em forma sonata clássica, pode-se entender sua estrutura interna como segue:

| | | | |
|------------------------|-----------------------|------------|---|
| Introdução | Caráter de Abertura | c. 1 a 4 | Grandioso / Centrado em Lá |
| Exposição | Tema A | c. 5 a 10 | 1º segmento |
| | | c. 10 a 17 | 2º Segmento |
| | Transição | c. 18 e 19 | Fórmula Cadencial |
| | Tema B | c. 20 a 26 | Sobre a região de V grau (Mi) |
| | Ponte | c. 27 | Fórmula Cadencial (<i>ritornelo</i>) |
| Desenvolvimento | Abreviado | c. 28 a 36 | 1º segmento |
| | | c. 37 a 46 | 2º segmento |
| Reexposição | Temas A e B | c. 66 a 72 | 1º e 2º segmentos |
| Coda | “ <i>Perdendosi</i> ” | c. 73 a 75 | |

Quadro 3 - Esquema formal do 1º movimento.

Este movimento inicia com uma introdução (cp. 1 a 4), onde o compositor define o material básico para a elaboração de todo o primeiro movimento²⁴, através de um tema de “sabor” modal. Com caráter de abertura bem evidente, sua textura é densa, contrapondo uma melodia em uníssono na região média, e acordes com *marcato* escritos em tempos fracos ou contratempos em regiões extremas do instrumento. Através dessa escrita, percebemos o tratamento orquestral conferido ao tema, que lembra a profonia da ópera *Il Guarani*, de Carlos Gomes. Não é uma impressão despropositada, uma vez que “são da década de 60 as primeiras pesquisas musicológicas de Penalva sobre Carlos Gomes” (PROSSER, 2006, p.39). Esses compassos iniciais podem ser entendidos como uma matriz que sintetiza praticamente todo o material musical do qual o compositor se servirá durante o primeiro movimento.

O conteúdo intervalar, escalar e harmônico desse trecho apresenta vários elementos que escapam a uma sonoridade tonal, apesar da inequívoca centralidade da nota Lá.

A melodia (na região média) é acompanhada pela seguinte progressão harmônica: Am, Dm6, Cm6, G e Gm, estes dois últimos em 1ª inversão, criando uma linha cromática descendente, onde o Si bemol do último acorde resolve em Am. Se do ponto de vista harmônico o trecho soa pouco convencional (especialmente o terceiro compasso), do ponto de vista contrapontístico a linha do baixo A-D-C-B-Bb-A não deixa dúvidas sobre a orientação cadencial do tema.

²⁴ As imagens que serão apresentadas durante a análise são digitalizações do manuscrito autógrafa do compositor. Para tal, utilizou-se o software *Encore*, versão 4.5. Ao final deste trabalho encontram-se anexados o manuscrito autógrafa da Sonata n. 2 e 3, e a edição da Sonata n. 1.

Moderato ♩ = 120

Am Dm6 Cm6 G Gm Am6

Figura 1 – Introdução com caráter de abertura: cp. 1 a 4²⁵.

Com uma escrita Bartokiana de 5^{as} sobrepostas, inicia no cp. 4 um ostinato harmônico formado pelas notas do acorde de Am6, que servirá de acompanhamento ao tema A da seção de exposição.

O tema A se subdivide em dois segmentos. O primeiro (cp. 5 a 10) é construído a partir de acordes com sétima arpejados, cujas notas superiores delineiam uma melodia diatônica descendente. A textura e harmonia deste trecho parecem derivar dos acordes do tema de abertura, e seu final conclui com uma seqüência melódica em 4as (inversão das 5as do acompanhamento) sobre o acorde de Eb6, cadenciado para Am6. Essa resolução através do antípoda (grau distante uma 4^a aumentada do tom principal) substitui a relação V-I do tonalismo convencional.

A sonoridade modal da abertura fica dissolvida pelos cromatismos e acordes com sétima, além de “alguns veneninhos”, nas palavras de Penalva, caracterizados pelo acréscimo de notas estranhas ao centro modal (FREGONEZE, 1992, p.89).

²⁵ As figuras utilizadas durante a análise dessa sonata são digitalizações do manuscrito autógrafo do compositor. A cópia do manuscrito original encontra-se anexada ao final deste trabalho.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment and a melodic line. The first system (measures 5-7) features a melodic line with slurs and dynamics *f* and *p*. The second system (measures 8-9) includes a melodic line with a 'loco' section and dynamics *f*. The third system (measure 10) shows a melodic line with dynamics *mf*.

Figura 2 – Primeiro segmento do tema A: cp. 5 a 10.

O segundo segmento do tema A, uma melodia em legato com ritmo sincopado, estruturada a partir da pentatônica menor de Lá, procede do tema em uníssono da abertura. O acompanhamento em acordes de sétima e sexta desenha uma progressão predominantemente cromática. É possível que tais cromatismos representem a influência de Gershwin a que Penalva se referia, uma vez que lembram sonoridades *jazzísticas*.

Melodicamente o motivo estrutura-se com as notas contidas nas tríades de Am e Em, harmonizado sobre acordes como F7M, C7M, Eb, Gm7, G7, Eb6.

10 *mf* **Am** *mf* **Am** *più vivo*

F7M C7M Eb Gm7 G7 Eb6

14 *pp* **Em** *pp* *mf*

Figura 3: Segundo segmento do tema A: cp. 10 a 17.

O tema A finaliza com uma *fórmula cadencial* que estabelece a transição entre os temas A e B. Essa fórmula, que apresenta novamente a resolução através do antípoda de Lá (Eb), configura-se como um elemento estrutural essencial no discurso, pois estabelece a separação de motivos ou seções no decorrer da obra.

18 19

Figura 4 - Fórmula cadencial: compassos 18 e 19.

Entre os compassos 20 e 26 ocorre o tema B, escrito na região da dominante (Em). Ritmicamente, ele apresenta uma nova variação do tema de abertura, onde a semínima pontuada e a colcheia da abertura são alteradas para duas semínimas.

Os temas A e B contrastam entre si principalmente pelo fato da melodia ter passado para o pentagrama inferior em B. Com indicação de *f* para a melodia, os acordes que realizam o acompanhamento na mão direita estão escritos em *p* e *pp* durante todo o tema. Embora o tema B tenha apenas sete compassos, sua dimensão é ampliada pela repetição sinalizada *ritornelli*. A característica de ser um tema curto e sem segmentos, se comparado ao tema A, também fortalece o contraste entre A e B.

The image shows a musical score for Tema B, measures 20 to 26. The score is in E major (Em) and 7/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'cantando bem' and includes dynamics like *p*, *pp*, and *f*. The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings like *p* and *pp*. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 20 and the second system starting at measure 23.

Figura 5 - Tema B da seção de exposição: cp. 20 a 26.

O último compasso do tema B é repetido após o *ritornello*, iniciando a seção de desenvolvimento. Essa seção (cp. 28 a 45) divide-se em dois segmentos, o primeiro utilizando elementos temáticos da parte final de B, e o segundo com citações motívicadas dos temas A e B.

O primeiro segmento do desenvolvimento reproduz o início do motivo melódico de B, mantendo as mesmas alturas, porém utilizando o ritmo de forma espelhada.

Figura 6 - Comparação entre início do tema B e sua variação no desenvolvimento.

Quanto à dinâmica, também ocorre um tipo de inversão: em B havia a indicação de *f* para o pentagrama inferior, e *p* para o superior; no desenvolvimento, encontramos *ppp* para o pentagrama inferior, e *f* para o superior.

O motivo que inicia o desenvolvimento é utilizado como ostinato, assumindo a mesma função de acompanhamento que as 5as intercaladas na apresentação do tema A. O ostinato desenvolve-se basicamente sobre o acorde de Em, apresentando, ao final do segmento, uma variação cadencial sobre D, e C, retornando para Em.

A melodia no pentagrama superior é reforçada por acordes de 5ª e 8ª (cp. 29 a 36), e apresenta fragmentos rítmico-melódicos do 2º segmento do tema A.

Figura 7 - Primeiro segmento do desenvolvimento: cp. 28 a 36.

No compasso 37 inicia o segundo segmento do desenvolvimento, que se estende até o compasso 45. Nesse trecho é possível identificarmos citações dos temas A e B da seção de exposição: acordes de sétima arpejados, escalas e o ostinato de 5as intercaladas como acompanhamento. Além disso, surge como elemento temático uma variação da fórmula cadencial (cp. 42 e 43). O desenvolvimento encerra com a reapresentação do ostinato que iniciou essa seção, alterado cromaticamente para Ebm (cp. 44 e 45), conduzindo à fórmula cadencial no compasso 46 através do antípoda (Eb-A).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 37-39) shows a melodic line in the treble clef and a bass line with arpeggiated chords. The second system (measures 40-42) continues the melodic line and bass line, with a forte (ff) dynamic and an acceleration (accel.) marking. The third system (measures 43-46) shows a piano (p) dynamic and a change in the bass line, with a change in the melodic line. The score includes dynamic markings (f, ff, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a tempo). The bass line in measures 44 and 45 is marked with a piano (p) dynamic and a change in the bass line. The score includes dynamic markings (f, ff, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a tempo). The bass line in measures 44 and 45 is marked with a piano (p) dynamic and a change in the bass line. The score includes dynamic markings (f, ff, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a tempo).

Figura 8 - Segundo segmento do desenvolvimento e fórmula cadencial: cp. 37 a 46.

A re-exposição estende-se do compasso 47 ao 72, apresentando o tema B transposto para a região da tônica (Am).

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows measures 66 and 67. Measure 66 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "cantando bem". The bass line in measure 66 is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system covers measures 68, 69, and 70, featuring complex textures with triplets and chords. The third system shows measure 72, which begins the coda with a piano (*p*) dynamic.

Figura 9 - Re-exposição de B sobre a região principal, Lá: cp. 66 a 72.

A coda, compreendendo os compassos 73 a 75, tem textura polifônica e verticalizada, lembrando o tratamento orquestral da abertura (cp. 1 a 4). Inicia com a repetição do último compasso da re-apresentação do tema B, porém, sem acidentes ocorrentes sobre o acorde de 5^a e 8^a formado pelas notas Fá - Dó - Fá (cp. 73). Essa alteração delimita claramente o início da coda. A dinâmica, em decrescendo gradual (*p* a *ppp*), confere a esse trecho uma sonoridade etérea e *perdendosi*.

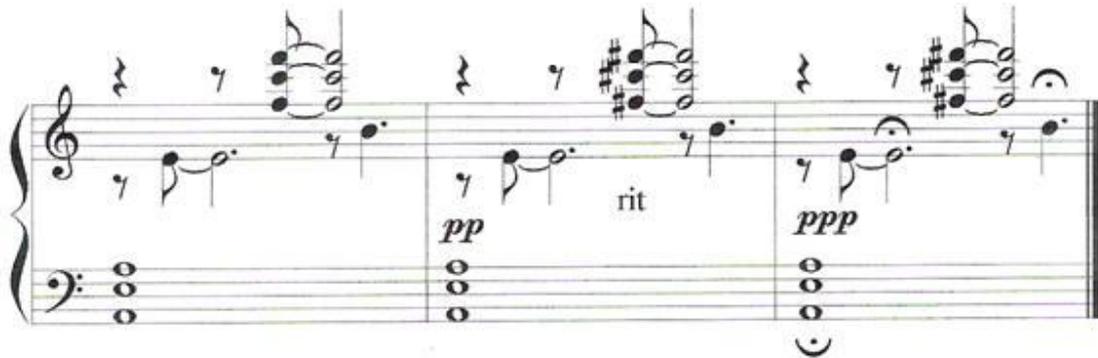


Figura 10 – Coda: cp. 73 a 75.

2.1.2. SEGUNDO MOVIMENTO – *Andante Cantabile*

Segundo José Penalva, neste movimento procurou inspirar-se em características composicionais de Camargo Guarnieri. Essa inspiração pode ser observada na rítmica “desencontrada” e na métrica pouco comum, em 7/8 aplicada em todo o movimento, semelhante ao tratamento composicional encontrado na parte final do Ponteio N. 18 do segundo caderno.

Contrastando com a grandiloquência do primeiro movimento, este possui caráter contemplativo e meditativo. Centrado em Ré, apresenta um ostinato melódico com acompanhamento, reminiscência do ostinato do primeiro movimento.

A síntese a seguir demonstra a estrutura formal desse segundo movimento:

| | | | |
|--------------------------------|-------------|-----------------------|--|
| PARTE A | cp. 1 e 2 | Introdução / Ostinato | Métrica: 7/8 Centrado em Ré |
| | cp. 3 a 6 | Tema A1 | |
| | cp. 7 a 10 | Tema A2 | |
| | cp. 13 a 17 | Transição | |
| PARTE B (a – b – a') | cp. 18 a 25 | Tema B1 | Métrica: 3/4 Pentatônica menor de Lá |
| | cp. 26 a 32 | Tema B2 | |
| | cp. 33 a 39 | B1' | |
| | cp. 40 a 47 | Transição | |
| PARTE A | cp. 1 e 2 | Introdução / Ostinato | Métrica: 7/8 Centrado em Ré |
| | cp. 3 a 6 | A1 | |
| | cp. 7 a 10 | A2 | |
| CODA | cp. 11 a 13 | Finalização | |

Quadro 4 - esquema formal do 2º movimento.

Em forma ternária (A-B-A) e métrica 7/8, tem a parte A subdividida em dois motivos: A1, construído sobre as notas da tríade de Dm (cp. 3 a 6; e A2, formado por uma melodia diatônica de contorno sinuoso, que se estende do compasso 7 ao 10.

Sob os dois motivos, o ostinato que os acompanha delinea em suas notas mais graves uma melodia cromática descendente. Fregoneze (1992, p.46) reconhece, entre os compassos 6 e 9, a seguinte articulação rítmica no acompanhamento: 4+3, 2+3+2, e 3+4.

A indicação *dolce* aliada à rítmica lenta do ostinato e melodia, sugere uma sonoridade expressivamente seresteira.

The image shows a musical score for piano in 7/8 time. It is divided into three systems. The first system, measures 1-6, is labeled 'introdução' and 'Andante cantabile' with a dynamic marking of *pp*. The second system, measures 7-10, is labeled 'motivo A1' and 'p dolce'. The third system, measures 5-10, is labeled 'motivo A2' and 'p dolce', featuring triplets. The bass line throughout consists of a descending chromatic ostinato.

Figura 11 - Introdução, Parte A e seus dois motivos (A¹ e A²): cp 1 a 10.

As indicações *dolce* e *cantabile* tornam a melodia expressiva, além da dinâmica em *pp* reforçar o caráter introspectivo e singelo do tema.

Uma transição com motivos em semicolcheias e semínimas conduz à parte B. Os grupos rítmicos, que antes figuravam apenas do acompanhamento em ostinato, articulam-se agora entre

os dois pentagramas, complementando-se. Com extensão de cinco compassos, nota-se nessa transição o padrão rítmico 3+4 e 4+3 (cp. 14 a 18). Os sinais de *crescendo* e *accelerando* impulsionam a melodia em direção à seção seguinte.

3 + 4 4 + 3 3 + 4 4 + 3

14 P/continuar

crescendo e accelerando sempre

18 ten.

4 + 3

Figura 12 - Transição para a parte B: cp. 14 a 18.

A sonoridade resultante desse trecho pode ser entendida como uma perturbação do “sossego” estabelecido na parte A, devido ao uso de dissonâncias, de harmonias distantes da região de Dm, e pelo adensamento textural nos dois últimos compassos dessa passagem.

Após a interrupção da transição pela indicação **I tempo**, a parte B inicia em *mf*, e seu acompanhamento em *p*. Em métrica ternária simples (3/4), é mais extensa do que a parte A, e está subdividida em três partes (a-b-a’). Apresenta dois temas ritmicamente contrastantes, B1 e B2.

O tema B1 (cp. 19 a 26), escrito na região do V grau (Am) do tom principal (Dm), está estruturado a partir da pentatônica menor de Lá. Nos compassos 21 e 25, acompanhamento e melodia são alterados cromaticamente, criando um efeito de deslocamento harmônico. Distanciamentos harmônicos da região principal propiciam uma sensação de fluidez e levitação, deixando o motivo leve e desprendido.

Inexistindo indicações de articulação propostas pelo compositor nessa passagem, o intérprete tem a opção de aplicar recursos de pedal e articulação para criar um ambiente sonoro “impressionista”²⁶. Como o tema e acompanhamento estão escritos praticamente na mesma região do instrumento, a diferenciação nas articulações ajuda a reforçar a distinção entre os planos sonoros, salientando o tema.

The image shows a musical score for piano, measures 19 to 26. The score is in 3/4 time and features a first thematic group. It includes dynamic markings like *mf* and *p*, and articulation symbols like staccato and accents. Measure numbers 22 and 26 are indicated in boxes. The score is written for piano and includes a first thematic group.

Figura 13 - Primeiro grupo temático da parte B: cp. 19 a 26.

O tema B2, variação de B1 que inicia na anacruse do compasso 26, possui contorno mais elaborado e desvios harmônicos mais evidentes, além de contrastar com o primeiro tema pela dinâmica em *f*. Contrapondo o *legato* implícito na parte A, estão as terças em *staccato* do acompanhamento. A finalização de B2 ocorre de forma brusca, com a suspensão do discurso através da fermata sobre a barra do compasso 34.

²⁶ Entende-se “impressionismo” como a possibilidade de criar, através de recursos de pedal e articulação, sonoridades capazes de estimular o ouvinte a visualizar mentalmente imagens, figuras ou situações.

Figure 14 shows the second thematic group of part B, measures 26 to 33. The music is in piano (*p*) and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, in both hands. Measure 26 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 33 concludes with a fermata.

Figura 14 - Segundo grupo temático da parte B: cp. 26 a 33.

Após a fermata, B1 é reapresentado a partir do compasso 34, até ser interrompido no compasso 41 por uma nova transição, escrita em *f*.

Figure 15 shows the re-presentation of B1, measures 34 to 40. The music starts at measure 34, following a fermata at measure 33. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, in both hands. Measure 40 concludes with a forte (*f*) dynamic.

Figura 15 - Re-apresentação de B1: cp. 34 a 40.

Essa transição está estruturada sobre intervalos de 4ª (aumentada e justa) no pentagrama inferior, e harmonias quartais (acordes de 4ª e 7ª, e de 4ª e 8ª) no pentagrama superior. Os intervalos de 4ª do pentagrama inferior cedem lugar a uma seqüência ascendente de acordes arpejados. Em ritmo de semicolcheias, esses arpejos formam os acordes F7M e F#7M, em 2ª inversão, que se intercalam a cada pulso.

Os arpejos continuam nos compassos 44 e 45, mas agora agrupados de cinco em cinco semicolcheias, provocando um deslocamento rítmico em relação à métrica do compasso (3/4). Neste momento, as 4as do acompanhamento (início da transição) transferem-se para a voz superior.

Na anacruse para o compasso 46, tem início uma espécie de trinado, que acontece entre o acorde de Eb7M, em 2ª inversão (pentagrama inferior), e intervalos de 4ª justa formados pelas notas Fá# e Si (pentagrama superior). As indicações de *crescendo* e *accelerando* nos compassos 46 e 47 reforçam a idéia do trinado, criando uma massa sonora que conduz à reapresentação da parte A.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 39-42) shows a bass line with a sequence of chords (F7M and F#7M) and a treble line with chords. The second system (measures 43-45) shows a bass line with a sequence of chords and a treble line with chords. The third system (measures 46-48) shows a bass line with a sequence of chords and a treble line with chords, with an 'accel' marking in measure 46. The score ends with 'D.C al Fine'.

Figura 16 - Transição para re-exposição da parte A: cp. 41 a 48.

Após a reapresentação de A, o movimento encerra definitivamente com uma coda escrita entre os compassos 11 e 13, e sob a indicação *P/ terminar*.

A coda encerra com um intervalo de 5ª justa, formada pelas notas Ré (pentagrama inferior) e Lá (pentagrama superior), sonoridade característica de cantos gregorianos e obras renascentistas, “com a qual Penalva muito se identificava” (PROSSER, 2006, p.23).

Figura 17 - Coda do segundo movimento: cp. 11 a 13.

Os desvios harmônicos e uso de dissonâncias, identificados nesta sonata representam a busca de Penalva por uma nova sonoridade que não mais o modalismo e o tonalismo tradicionais. Vale lembrar que nessa mesma década, o compositor começa a utilizar o dodecafonismo em algumas de suas composições, e que passagens “estranhas” encontradas nessa sonata já refletem a abertura idiomática que ele buscava.

2.1.3. TERCEIRO MOVIMENTO – *Rondó-Allegro*

De acordo com o relato de José Penalva, neste movimento manifestam-se características composicionais de Webern (FREGONEZE, 1992, pg. 40). Conformado ao rondó clássico, esse movimento contém elementos mais contemporâneos, como bitonalidade e seções com

interrupções bruscas de agregados em *clusters*. Ocorrem ainda amplos contrastes de dinâmica, citações de melodias populares e acordes de 4ª sobrepostas²⁷.

Conforma-se de acordo com a seguinte estrutura: A – B – A – C – A – D – A – Coda.

| | | |
|-------------|---------------|----------------|
| A | Cp. 1 a 3 | Motivo 1 |
| | Cp. 4 a 9 | Motivo 2 |
| B | Cp. 10 a 21 | B1 |
| | Cp. 22 a 35 | B2 |
| | Cp. 36 a 47 | B1' |
| C | Cp. 58 a 63 | Motivo 1 |
| | Cp. 64 a 67 | Motivo 2 |
| | Cp. 68 a 72 | Motivo 1 |
| | Cp. 73 a 78 | Motivo 3 |
| | Cp. 79 a 86 | Motivo 1 |
| D | Cp. 97 a 104 | D1 |
| | Cp. 105 a 107 | D2 |
| | Cp. 108 a 115 | D1 |
| | Cp. 116 a 130 | D2 + Transição |
| CODA | Cp. 141 e 142 | Coda |

Quadro 5 – Estrutura formal do terceiro movimento da Sonata n. 2.

Tem caráter de síntese ou recapitulação da obra, embora não haja citações diretas de temas dos outros movimentos, mas de materiais temáticos e recursos composicionais desenvolvidos anteriormente.

Dimensionado em 143 compassos, sua métrica é binária, e andamento de semínima igual a 144 bpm.

A parte A tem, novamente, a nota Lá como centro harmônico e está subdividida em dois segmentos. O primeiro é um motivo em uníssono, sob a indicação *irritato* e *mf*, assemelhando-se ao tema de abertura do primeiro movimento. O segundo motivo, formado por acordes em ambos os pentagramas, tem contorno melódico ascendente no pentagrama superior e descendente no inferior. Sobre os intervalos de terças, em *staccato*, há as indicações de *p* e *pp*, e sobre as tríades, um *crescendo* que culmina em *ff*.

²⁷ Acordes de quartas sobrepostas: acordes construídos por quartas independentes e sem relação entre si, colocadas uma sobre as outras, de bi- ou politonalidade, ou de *cluster*. (PENALVA, J. *História da Música*. Curitiba: Associação Cultural Avelino Vieira, 1991, p.51).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Primeiro motivo' and contains measures 1 through 4. It starts with a dynamic marking of *mf* and the instruction 'irritado'. The melody features a series of eighth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Segundo motivo' and contains measures 5 through 9. It begins with a dynamic marking of *pp* and ends with *ff*. The texture is coral, with multiple voices in both hands.

Figura 18 - Motivo 1 e 2 da parte A: cp. 1 a 9.

A parte B estende-se do compasso 10 ao compasso 21 e também se subdivide em dois temas anacrústicos, B1 e B2.

O tema B1, lembra o segundo segmento do tema A do primeiro movimento, tanto do ponto de vista rítmico como melódico. Com harmonia quartal e textura coral, compreende os compassos 10 a 14, repetindo-se entre os compassos 15 e 18. Com intensidade *f*, a parte final de sua repetição recebe um sinal de crescendo, que conduz a melodia a um motivo em *ff*. Esse motivo estabelece a ponte para o tema B2.

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 10. The melody is characterized by quarter-note chords and a coral texture. The first section, labeled 'tema B1', spans measures 10-14. The second section, labeled 'repetição de B1', spans measures 15-18. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the first section.

Figura 19 - Tema B1 e sua repetição: cp. 10 a 18.

Essa ponte (cp. 19 a 21), de textura cordal e sincopada, é derivada de uma transposição não literal de B1, elevado uma 5ª justa acima. Tem desenho melódico descendente e finaliza a exposição desse tema em decrescendo.

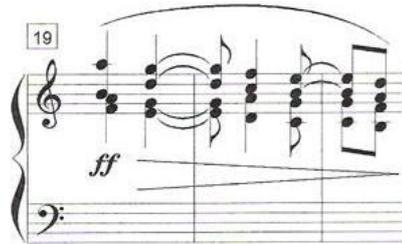


Figura 20 - Passagem de B1 para B2: cp. 19 a 21.

O tema B2 consiste em um motivo melódico elaborado sobre as notas da escala pentatônica menor de Si bemol. Tem caráter de melodia acompanhada, onde o acompanhamento é um ostinato sobre um acorde de 4as sobrepostas, tendo como baixo a nota Lá.

A melodia inicia em anacruse no compasso 22 com apenas uma nota (Si bemol) em *p*, estendendo-se até o compasso 25. No compasso 23 em início o acompanhamento em ostinato, que prepara o tema B2, escrito com semínimas em *staccato* e em anacruse para o compasso 26. Essa melodia é atrasada em meio tempo a partir do compasso 29, retomando sua posição métrica normal na anacruse do compasso 32. Torna-se sincopada nos compassos 34 e 35.

Figura 21 - Tema B2 sobre a pentatônica menor de Si bemol: cp. 22 a 35.

O motivo sincopado prepara o trecho para a retomada de B1', que acontece no compasso 36. Sua re-apresentação é enfatizada pela dinâmica *ff* e pelo reforço harmônico em 8as do contracanto no pentagrama inferior, e dos acordes quartais sob cada nota da melodia.

Denominamos este trecho de B1' porque, em lugar da repetição, como acontece em B1, ocorre um motivo inicialmente com colcheias em *staccato*, e depois com colcheias apoiadas ritmicamente em grupos do tipo 3+3+2. De dois em dois compassos esse padrão rítmico se repete e o motivo é transposto uma 4ª justa acima. A dinâmica aumenta em um crescendo, de *mf* a *ff*, quando o discurso é interrompido bruscamente no compasso 47.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 34, is labeled 'B1'' and includes a melody in the right hand with dynamics ranging from *p* to *ff*, and a bass line with octaves and chords. The second system, starting at measure 40, shows a rhythmic pattern of 3+3+2 groups with dynamics from *mf* to *ff*. The third system, starting at measure 46, continues the *ff* dynamic with a similar rhythmic pattern.

Figura 22 - B1' reforçado por notas adicionais e pela dinâmica em *ff*: cp. 36 a 47.

Após uma breve passagem em colcheias com apoios métricos em 3+3+2, a parte A é reapresentada (cp. 48 a 57.).

A partir do compasso 58 tem início a parte C. Esta seção apresenta fortes contrastes de dinâmica e a exploração das regiões extremas do instrumento. As pausas utilizadas na composição dos motivos criam a sensação de tratar-se de fragmentos temáticos, mas podem ser entendidos como alusões à prática composicional weberniana. A melodia consiste em acordes quartais arpejados, descendentes e ascendentes, no pentagrama superior. Os *clusters* em agregados de três notas aparecem sempre no pentagrama inferior, em ritmo sincopado e acéfalo. Se observados conjuntamente, os *clusters* escritos entre o compasso 58 e 63 formam a escala de tons inteiros, partindo-se de Sol bemol.

clusters derivados de escala de tons inteiros

Figura 23 - Início da parte C: cp. 58 a 63.

O ambiente weberniano apresentado anteriormente sofre a interjeição de um motivo também em colcheias (cp. 64 a 67), estruturada em dois acordes, F7M e Db6. Ambos estão em posição aberta, divididos em duas 5as justas.

F7M Db6

Figura 24 - Interjeição entre motivos da parte C: cp. 64 a 67.

A sonoridade dessa interjeição estabiliza o trecho após a ocorrência dos “fragmentos” que pontuaram o início da parte C. O motivo weberniano é retomado em *ff* nas regiões extremas do piano. Uma estrutura simétrica é revelada quando os acordes quartais que ocorrem a partir do compasso 69 são apresentados em ordem inversa ao início de C, e antecipados em meio tempo.

A figura a seguir compara a inversão na ordem de apresentação dos acordes quartais.

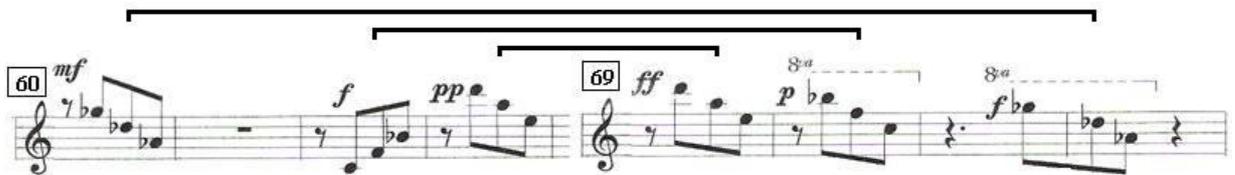


Figura 25 - Inversão na ordem dos acordes quartais: cp. 60 a 63; 69 a 72.

Após o trecho em inversão, ocorre em *mf* uma passagem somente com acordes quartais, em ambos os pentagramas (cp. 73 a 78), condensando o material temático da parte C. Há as indicações de *crescendo* e *accelerando*, até sofrer novamente, a interjeição em *p súbito* dos acordes de F7M e Db6.



Figura 26 - Acordes quartais: cp. 73 a 78.

Sob as indicações de *I Tempo*, e *p súbito* (cp. 79), o motivo de interjeição é transposto uma 8ª acima nos compassos 81 e 82. O acorde de F7M é transposto mais uma 8ª acima, e sua repetição se estende do compasso 83 ao 86, finalizando o trecho em um *crescendo* e *accelerando*.

79 I tempo
p subito
F7M Db6 ...
accelerando

Figura 27 - Acordes de F7M e Db6: cp. 79 a 86.

A parte D inicia após a reapresentação da parte A, e traz a indicação *melodioso e sonoro*. São apresentados dois temas contrastantes: D1, com melodia diatônica e textura coral (cp. 97 a 104); e D2, um tema de interjeição em semicolcheias, baseado no tricorde (Dó-Si-Lá) do início do tema D1, transposto, invertido e acelerado (cp. 105 a 107).

O tema D1 tem seu início em *f* sem o acompanhamento, que inicia apenas no segundo tempo do compasso 98. Os motivos estão dispostos de tal maneira, que não se notam interrupções no discurso por pausas ou suspensões. No compasso 101 ocorre a finalização da primeira parte de D1 e início de sua segunda parte, criando uma elisão entre os temas.

melodioso e sonoro
f
primeira parte de D1
segunda parte de D1
102

Figura 28 - Tema D1 e delimitação de suas partes.

Notável é a semelhança entre o início de D1 e as alturas do verso “Tinha um coqueiro ao lado...”, da canção folclórica Casinha Pequeninha. Coincidência ou não, na mesma época dessa sonata, Penalva arranjou essa mesma canção para coro *a cappella*. De qualquer forma, a imagem

seresteira e nostálgica de Casinha Pequenininha pode ser aplicada a esse trecho, auxiliando o intérprete na elaboração de uma sonoridade *dolce* e de caráter saudosista.

Contrastando com esse primeiro motivo, D2 inicia no compasso 105, em *p* e *crescendo*. Trata-se de uma passagem rítmica, bitonal, que se contrapõe ao legato expressivo de D1, e relembra o caráter weberniano que figurou durante a parte C. A indicação *conciso*, reforça a necessidade de precisão na execução do motivo.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score begins at measure 105, which is boxed and labeled '105'. Above the treble staff, the word 'conciso' is written. Below the treble staff, the dynamic marking 'p' is present. A bracket above the treble staff spans from measure 105 to measure 107 and is labeled 'transposto 4a acima'. A bracket below the bass staff also spans from measure 105 to measure 107 and is labeled 'motivo principal'. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Figura 29 - Partes do motivo D2: cp. 105 a 107.

O crescendo dessa passagem conduz à nota Dó em *f* que retoma o tema D1. Após a reapresentação de D1 e D2, uma transição conduz à última apresentação da parte A. Essa transição é um ostinato melódico em colcheias, formado pelas notas Si bemol, Lá e Sol, derivado do mesmo motivo descendente de três notas que predomina nesta seção, cria uma sonoridade cíclica e hipnótica. O ostinato inicia em *pp súbito*, mas as indicações *crescendo* e *accelerando* conduzem o trecho até a entrada de um motivo em 4as justas (cp. 122). O *decrescendo* a partir do compasso 124 conduz a passagem novamente ao *pp* (cp. 128), onde ocorre novamente o motivo de 4as justas, agora em acordes de 4as sobrepostas (três sons).

O ostinato encerra no compasso 130 com as alturas sol e si bemol, em contratempo, juntamente com os acordes de quartas sobrepostas. As colcheias em contratempo pontuam o final da parte D, quase em um “*perdendosi*”, em função do *decrescendo* a partir do compasso 129. É como se o tema desaparecesse repentinamente, tamanha a velocidade impressa pelo *accelerando*.

ostinato

116 *pp* subito

primeira parte de D2

accelerando

motivo em 4as justas

124

pp

acordes quartais
(4as sobrepostas)

Figura 30 - Reapresentação de D2 e sua interrupção pela seção de transição: cp. 116 a 130.

Ocorre a última exposição da parte A (cp. 131), acrescida de dois compassos com função estrutural de coda. Através de um *crescendo* a partir do compasso 137, a coda é resultado do impulso promovido pelo crescendo iniciado no compasso 137, culminando em *fff*.

A coda (cp. 141 e 142) encerra a idéia musical dessa parte (A), concluindo definitivamente o movimento sobre a nota Lá, em uníssono, nas regiões extremas do instrumento.

última apresentação da parte A

131

p *pp*

137

ff *fff*

CODA

Figura 31 - Última apresentação da parte A e Coda: cp. 131 a 142.

2.2. SONATA N. 1 (1970)

Essa obra contém diversos elementos contrastantes, e que, de certo modo, refletem momentos de angústia e apreensão passados por José Penalva. Dizemos isso, porque foi durante o período de composição desta obra que a Igreja deu o ultimato a Penalva, pedindo que ele optasse entre a música ou o sacerdócio. Após reivindicações da comunidade local, a Igreja acabou aceitando que o compositor continuasse a desempenhar atividades em ambas as áreas. A alegria, a leveza e o humor também podem ser identificados nessa obra, no segundo movimento.

2.2.1. O Dodecafonismo na Sonata n. 1

Nesta Sonata, a linguagem dodecafônica sustenta o discurso, fornecendo coerência estrutural à peça.

A linguagem dodecafônica²⁸ pode ser entendida como aquela em que a música é construída de acordo com os princípios enunciados por Schoenberg, tendo como base a escala cromática de 12 sons. De acordo com esses princípios, as 12 notas cromáticas da escala temperada são dispostas em uma ordem particular, formando uma série que serve para a composição. Essa série, por sua vez, pode ser utilizada na sua forma original (O), invertida (I), e ambas podem apresentar-se em sua forma retrógrada (R e RI). Em cada uma dessas versões, a série admite transposições para qualquer altura – cada série pode, portanto, ter 48 formas. Obras compostas sobre a linguagem dodecafônica são construídas a partir desse material básico. Transposições à 8ª também são permitidas, e as notas da série podem ocorrer em qualquer voz, utilizadas na forma de acordes, bem como melodicamente (SADIE,1994, p.271).

Desenvolvimentos posteriores à teoria dodecafônica levaram ao que conhecemos por “notação integral”. A utilização de números na escrita musical facilita as manipulações da série e de seus subconjuntos. E, curiosamente, não é na série, mas nos subconjuntos da série que reside o maior interesse da música dodecafônica.

Explicamo-nos: a série fornece um nível de coerência ao discurso, de certa maneira mais abstrato, pois nem sempre reconhecemos auditivamente as séries. No entanto, por se tratar de

²⁸ Sinteticamente, pode-se compreender esta linguagem como um pensamento serial, onde um conjunto de parâmetros musicais é organizado em uma série fixa. Mais comum é a serialização das 12 notas da escala cromática, proposta por Arnold Schoenberg.

estruturas menores, os subconjuntos podem ser mais facilmente identificáveis na delimitação de seções ou motivos.

Composta, portanto, segundo os princípios composicionais dodecafônicos, esta Sonata se presta a uma abordagem analítica segundo a teoria dos conjuntos ou *Pitch-Class Analysis*. Essa teoria, dirigida ao repertório não-tonal, observa conteúdos intervalares contidos em conjuntos de sons recorrentes em obras desse tipo. Devido à equivalência enarmônica, são consideradas apenas as doze alturas da escala cromática, e por isso, adota-se a escrita integral²⁹ para as alturas. Como citado anteriormente, a escrita integral consiste em nomear as alturas através de números (inteiros) de 0 a 11, facilitando o reconhecimento e manipulação dos conjuntos sonoros (STRAUS, 1990, p. 4).

Esses conjuntos, uma vez identificados na obra, passam por um processo de “compactação”³⁰, e as alturas que os formam são dispostas em uma ordem mais compacta possível (menor distância entre a 1ª e última nota do conjunto), chamada de forma normal (FN). Após esse processo, transpõe-se a 1ª altura ao inteiro 0, alterando a numeração das demais alturas de acordo com a distância em semitons que estas têm em relação à 1ª altura. Esse processo de compactação e renomeação das alturas para a forma prima (FP), além de facilitar a manipulação dos conjuntos, auxilia a localizá-los na lista de formas primas organizada por Allen Forte.

Acreditamos que a teoria dos conjuntos auxilie, enquanto ferramenta analítica, a evidenciar as relações existentes entre os elementos constituintes dessa obra.

²⁹ Essa grafia permite visualizar com maior facilidade os intervalos entre as alturas contidas em um conjunto ou subconjunto. Os conceitos de escrita integral, assim como os de *forma normal* e *forma prima*, além de outros utilizados pela teoria dos conjuntos, foram propostos por Milton Babbitt em *Set Structure as a Compositional Determinant*, *Journal of Music Theory* 5, n. 1 (1961).

³⁰ Para maiores informações sobre teoria dos conjuntos consultar: Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973) e Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1990).

2.2.2. PRIMEIRO MOVIMENTO – *Seresta*

O primeiro movimento dessa sonata está dimensionado em 85 compassos³¹. Embora seu caráter seja *seresteiro* e *melancólico*, contém na seção de desenvolvimento trechos de caráter eufórico, rítmico, nervoso e até “descontrolado”. Esses contrastes são muito importantes na construção do discurso musical, uma vez que revelam um possível embate entre o sacerdote e o artista compositor.

| | | | |
|------------------------|--------------------|--------------------------------|--|
| Exposição | Tema A | cp. 1 a 5 | Apresentação de O_o (1 pentagrama) |
| | | cp. 6 a 8 | O_o sobre R_o (2 pentagramas) |
| | | cp. 9 a 14 | R_o sobre O_o |
| | Tema B | cp. 15 a 18 | Não serial – 1ª apresentação |
| | | cp. 19 a 22 | 2ª apresentação ornamentado em 4 ^{as} |
| transição | cp. 23 a 33 | Trinados (4-1) e escalas (4-7) | |
| Desenvolvimento | Motivo 1 | cp. 34 a 53 | <i>Clusters</i> e variação do tema A |
| | Motivo 2 | cp. 54 a 63 | Novos temas / Seção Rítmica |
| | transição | cp. 64 a 67 | Conexão (trinados) + 4-1 sobre R_o |
| Reexposição | Temas A e B | cp. 68 a 74 | Abreviados e Justapostos |
| | transição | cp. 75 a 77 | Variação do tema A O_5 sobre O_o |
| Coda | 1º segmento | cp. 78 a 80 | Uso de O_{10} e O_o – (4-1) |
| | 2º segmento | cp. 81 a 85 | Sobre as 2 últimas notas de O_o |

Quadro 6 – Esquema formal do 1º movimento: *Seresta*.

Esse primeiro movimento recebe o nome de *Seresta*, que segundo Mário de Andrade, tem o mesmo significado de ‘serenata’, prática musical que consiste na “execução de trechos musicais depois do anoitecer. É um termo derivado de sereno, [...] empregado também como serenada”. Ainda de acordo com Andrade, a *seresta* tornou-se um gênero musical tipicamente brasileiro, podendo ser encontrado em composições de Ernesto Nazareth, por exemplo, sob o nome de “tango” (ANDRADE, 1989, p. 471). Reiteramos que todos os elementos analisados neste

³¹ Em acordo com a pesquisadora Fregoneze (1992, p.51), também identificamos um erro de numeração dos compassos nessa edição, a partir do compasso 35. A fim de facilitar os procedimentos analíticos, manteremos a numeração de acordo com a edição.

primeiro movimento devem ser pensados pelo intérprete de acordo com esse caráter melodioso, bucólico e pictórico da seresta.

Os dois movimentos dessa sonata desenvolvem-se sobre a série original (O_0) apresentada a seguir, a partir da qual construímos a matriz dodecafônica que nos auxiliará na identificação das figurações da série e de outros elementos característicos dessa linguagem.

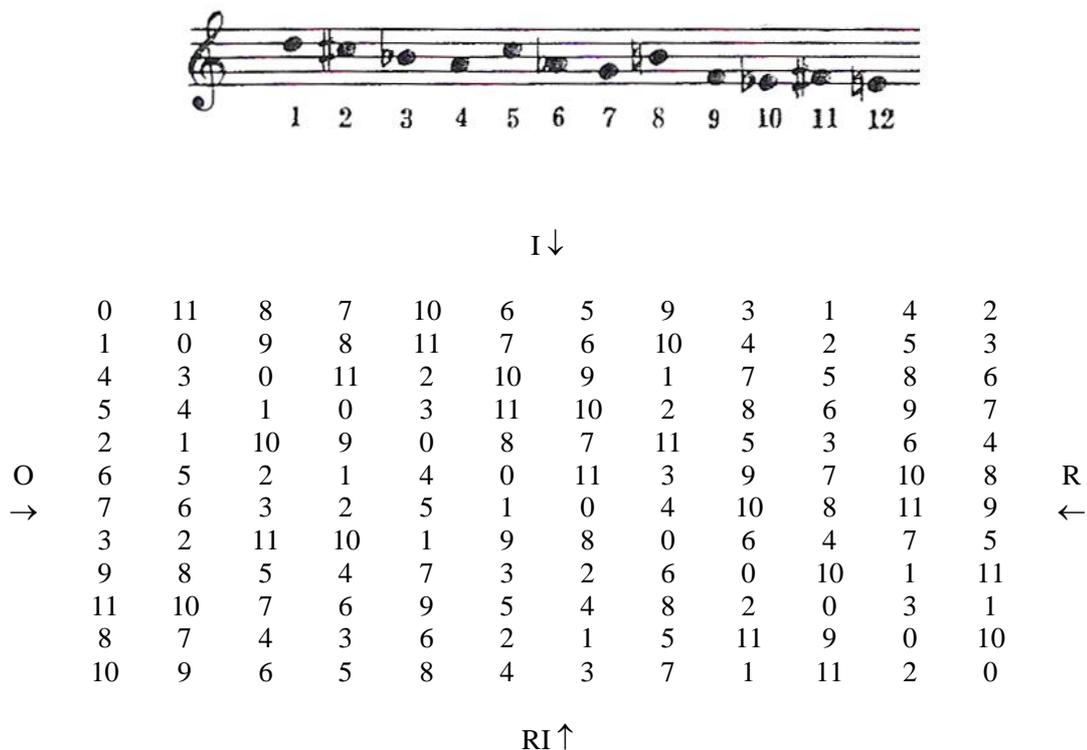


Figura 32 - Série original elaborada pelo compositor e sua Matriz Dodecafônica.

Dentre as diversas possibilidades de apresentação da série, o gráfico da figura 2 abarca todas aquelas que foram utilizadas para elaboração dos temas e motivos durante o discurso musical.

Qualquer uma das possibilidades da série pode ser segmentada em conjuntos menores, os subconjuntos. “A sonoridade da série, e conseqüentemente a sonoridade de uma peça baseada na série, é modelada pela estrutura de seus subconjuntos” (STRAUS, 1990, p. 142). Ainda de acordo com Straus, “desconsiderando as díades – grupos de duas notas – os subconjuntos de uma série podem ter vários tamanhos, sendo que os de três, quatro e seis elementos sonoros são usualmente os mais importantes” (1990, p. 142). Os subconjuntos de três, quatro e seis elementos são

denominados subconjuntos discretos, pois estruturam seqüencialmente a série principal, contados sempre a partir da primeira nota da série. Outros conjuntos – não-discretos – podem ser formados partindo-se de outros pontos da série, que não a primeira nota.

Compreendido isso, estabelecemos os subconjuntos discretos da série criada por Penalva nessa sonata. Esses subconjuntos, uma vez identificados a priori, serão mais facilmente reconhecidos quando figurarem na Sonata.

Assim sendo, os subconjuntos discretos de três, quatro, e seis sons, são:

| | | | | | | | | | | | |
|--------------------|----|---|-------------|---------------|---|---------------------|---|---------------|-------------|---|---|
| 0 | 11 | 8 | 7 | 10 | 6 | 5 | 9 | 3 | 1 | 4 | 2 |
| 0 1 4 (3-3) | | | 0 1 4 (3-3) | | | 0 2 6 (3-8) | | | 0 1 3 (3-2) | | |
| 0 1 4 5 (4-7) | | | | 0 1 4 5 (4-7) | | | | 0 1 2 3 (4-1) | | | |
| 0 1 2 4 5 6 (6-Z4) | | | | | | 0 1 2 3 4 8 (6-Z37) | | | | | |

Figura 33 - Subconjuntos discretos contidos na série Original.

Denominamos de parte “A” a seção inicial da obra, em que a série original (O_0) é apresentada três vezes, com tratamentos diferenciados. A parte “A” compreende os compassos 1 a 14.

Chamamos a atenção para o fato de que a série original é apresentada com repetição de algumas notas (cp. 1 a 5). Como exposto anteriormente, o dodecafonismo proposto por Arnold Schoenberg versa que *a série original deveria ser apresentada integralmente, antes da repetição de qualquer uma de suas notas*. Penalva compromete-se em apresentar as notas da série, mas permite-se repetir algumas notas ao final do tema, de acordo com a idéia musical que deseja alcançar.

Entre o compasso 1 e 5 percebemos que o tema desenvolvido na exposição inicial da série pode ser caracterizado como uma “melodia polifônica” de contorno cromático, sem acompanhamento. A importância estrutural do conjunto 4-1 no primeiro movimento da sonata se faz sentir desde os primeiros compassos, já na apresentação do tema. Evidencia-se o subconjunto 4-1 ao final da série e na “2ª voz”, cujas notas destacamos na figura abaixo.

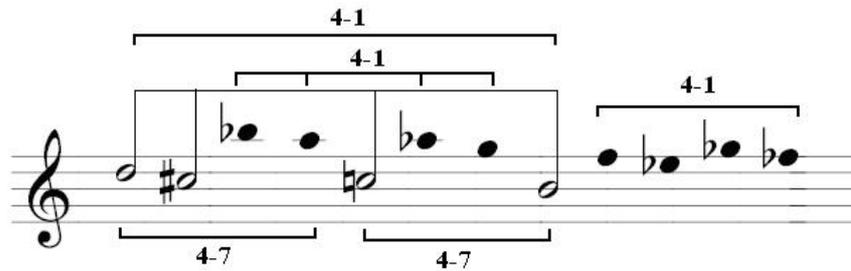


Figura 34 - Representação da polifonia contida em O_o e delimitação de 4-1.

A segunda exposição da série, entre os compassos 6 e 8, é acompanhada por outra melodia, em *pp*, através da adição de mais um pentagrama. Nessa segunda melodia, identificamos a série original em sua forma retrógrada, portanto R_o . O final da apresentação de R_o no pentagrama inferior funciona como uma elisão que une a segunda, à terceira exposição da série, nessa parte A. É possível entender essa passagem como escrita a duas vozes.

O tratamento conferido à terceira exposição da série é reforçado pelo adensamento textural, cedendo seu caráter puramente polifônico à aspereza das interjeições de agregados cordais em contratempo. A série O_o , agora, é apresentada integralmente no pentagrama inferior, do compasso 9 ao início do compasso 11. A voz superior dos agregados cordais (cp. 9 a 14, pentagrama superior) apresenta a série em R_o . Nenhuma das duas últimas apresentações da série contém notas repetidas como ocorre na primeira exposição.

The musical score consists of four systems. The first system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, marked with measure numbers 1 through 11, and an *acel.* marking. A box labeled O_0 is placed above the first measure. The second system continues the melody with *a tempo* and *ten.* markings, and a piano accompaniment starting with *pp*. A box labeled O_0 is placed above the second measure of the piano part. The third system features a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with *accelerando*. A box labeled R_0 is placed above the first measure, and another R_0 is placed above the tenth measure. The fourth system continues the piano accompaniment, marked with *retard. um pouco*. A box labeled O_0 is placed above the first measure of this system.

Figura 35 - Tema A do primeiro movimento: cp. 1 a 14.

Em suma:

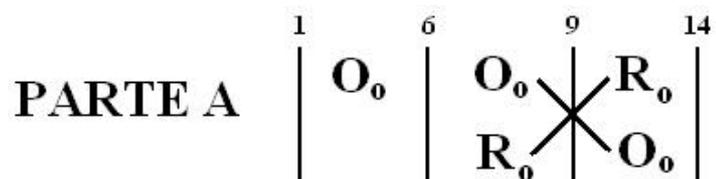


Figura 36 – Ordem de apresentação das séries: cp. 1 a 14.

De acordo com o gráfico dos subconjuntos discretos, percebemos que os subconjuntos do tipo 4-1 e 4-7 foram utilizados. Destacamos a recorrência em maior grau do subconjunto do tipo 4-1.

Também evidenciamos que nos compassos 11, 12 e 13, no pentagrama inferior, os conjuntos 4-1, em RI_{10} , RI_3 , e o conjunto 3-2 em RI_5 respectivamente, funcionam como elementos estruturais importantes para que se crie uma condição “modulante” do tema. Essa seção “modulante” oferece suporte melódico à finalização de R_0 no pentagrama superior.

Na seqüência, inicia-se no compasso 15 o tema “B” do primeiro movimento. Do compasso 15 ao 18 ele é apresentado pela primeira vez. Importante notarmos que este tema não está integralmente estruturado sobre nenhuma das seqüências possíveis encontradas na matriz dodecafônica. O elemento de contraste entre os temas A e B, é o fato de “A” ser escrito estritamente a partir da série, e de “B” ter sido pensado de maneira mais independente, ou seja, sem a utilização estrita de uma série. Apesar disso, há grandes semelhanças entre o material do tema “B” e as classes de alturas encontradas na seqüência O_5 .

A figura a seguir mostra o tema “B” em sua primeira exposição:



Figura 37 - Tema B da Seresta.

De acordo com esse trecho, identificamos as alturas que delineiam o tema “B”, a fim de compararmos essa seqüência com O_5 .³²:

5 – 1 – 0 – 11 – 10 – 4 – 9 – 3 – 8 – 2 – 7

As alturas contidas em O_5 são:

5 – 4 – 1 – 0 – 3 – 11 – 10 – 2 – 8 – 6 – 9 – 7

Dentro dessa perspectiva, e a partir da direção do movimento melódico e da repetição de suas notas, observamos no pentagrama superior que os conjuntos de três notas são do tipo 3-4, e predominantemente 3-5. Já no pentagrama inferior, os compassos 15 e 16 formam o conjunto 4-1, e os compassos 17 e 18 o conjunto do tipo 3-1.

³² Desconsideraremos as alturas repetidas a fim de que a comparação entre as seqüências seja mais clara.

15 $3-4$ $3-5$ $3-4$ $3-5$ $3-5$ $3-5$ $3-5$

p *molto* *espressivo*

pp

$4-1$ $4-1$ $3-1$

Figura 38 - Identificação dos subconjuntos 3-4, 3-5, 4-1 e 3-1 no tema B.

Assim como no primeiro tema da Seresta, o tema “B” recebe tratamento melódico e polifônico, onde o pentagrama inferior se contrapõe ao superior, tendo caráter rítmico e pontual. As alturas 4 e 3, que faltavam para o tema B se aproximar da série O_5 , estão presentes nesse acompanhamento rítmico. Assim como no tema A, também no tema B a polifonia implícita do motivo evidencia o conjunto 4-1. Dessa vez, ao contrário de A, ele aparece na voz superior.

$4-1$

$4-1$ $3-1$

Figura 39 - Gráfico do tratamento polifônico e cromático do tema B.

Do compasso 19 ao 22 o tema “B” é apresentado novamente na pauta superior, porém ornamentado com quartas superpostas. O acompanhamento que antes era rítmico torna-se melódico, através de bordaduras cromáticas, e com as mesmas alturas que figuraram como colcheias em staccato durante a primeira exposição de “B”. Essa segunda exposição de “B”, em *ppp*, é mais suave e discreta do que a escrita durante a primeira aparição. Um *decrescendo* escrito nos compassos 20 e 21, e novamente no compasso 22 conduzem o tema ornamentado por quartas superpostas a um ambiente sonoro “enevado”, como se uma imagem se perdesse ao longe.

A **exposição** apresenta dois temas melodicamente distintos, mas muito semelhantes quanto ao tratamento que recebem – polifônico e cromático – e principalmente quanto ao caráter, seresteiro e melancólico. Esse caráter seresteiro propicia uma elasticidade generosa ao tema, uma vez que a seresta envolve certo *rubato* durante sua execução. Outro detalhe importante para o

intérprete é a dinâmica dessa seção. Tanto o tema A quanto o tema B estão em dinâmicas suaves – mais ainda o B, escrito em *pp* – o que confere certo romantismo nostálgico inerente à seresta. Outro aspecto que reafirma esse caráter expressivo é o tratamento melodioso, cromático, sempre em *legato*, dado aos temas, somado à indicação *muito expressivo*, no início do tema B (cp. 15).

Esse caráter expressivo e melodioso dos temas A e B, além da sonoridade etérea na qual conclui a apresentação de B, são bruscamente interrompidos por um trinado³³ em *f* no compasso 22 (pentagrama superior). Na pauta inferior, escalas com alturas formando conjuntos sonoros do tipo 4-7 são executadas entre o compasso 23 (iniciado anacrusticamente) e o compasso 28. As escalas finalizam no compasso 29, em outro trinado³⁴ sobre a nota Si bemol, agora no pentagrama inferior. Ao final de cada apresentação das escalas, junto ao trinado do pentagrama superior, ocorre a interjeição de um pequeno e marcante motivo (compassos 26 e 28), escrito também em fusas e que forma o conjunto 4-1.

A partir da anacruse do compasso 23, até o compasso 34, instaura-se um momento de “instabilidade emocional” do compositor, que musicalmente, pode ser entendida como uma passagem, uma ponte, mais precisamente na *codeta* que apresenta a idéia musical principal que se desenrolará na seção de **desenvolvimento**.

Com segurança podemos dizer que essa passagem demonstra características bastante fortes do que ocorrerá durante o desenvolvimento: contrastes abruptos de dinâmica, ritmo, articulação e métrica. A sonoridade gerada pelos trinados (em fá, e em si bemol), unido as escalas e aos acordes em agregados (cps. 30-33), formam uma massa sonora que se manterá por toda a primeira parte do desenvolvimento.

No manuscrito autógrafo do compositor, escrito dois anos antes da impressão dessa edição, consta a indicação *muito ruído* sob a primeira exposição da escala do pentagrama inferior, compasso 25. Essa informação confirma a idéia interpretativa de uma massa sonora significativa, principalmente pela dinâmica em *f* e as indicações literais de *crescendo* e *decrescendo*. É importante salientar que nem por isso, deve o intérprete camuflar a execução das escalas. Mesmo com a exigência interpretativa de se criar uma massa sonora, deve-se manter as notas sempre

³³ De acordo com o manuscrito do compositor, o trinado **continua** nos compassos 27 e 28. Nesta edição, o trinado foi grafado apenas nos compassos 25 e 26.

³⁴ Este trinado sobre a nota Si bemol do pentagrama inferior está muito discretamente escrito. Chamamos a atenção para que ele não passe despercebido ao intérprete.

claras e evidentes. O que irá conferir o molde à massa sonora são os intervalos escritos durante a passagem e a indicação de *pedal* que sustentará toda essa sonoridade.

The image shows a musical score for piano, specifically measures 25 to 30. The score is written for both hands (treble and bass clefs). Measure 25 is marked with 'Ped.' and 'f'. Measures 26-28 are marked with 'mf' and '4-7'. Measure 29 is marked with '4-1'. Measure 30 is marked with 'ff' and 'Ped. sempre'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some annotations like 'acelerando' above the staff and '2' below the staff in measure 25.

Figura 40 - Conjuntos 4-7 e 4-1 na transição para a seção de desenvolvimento: cp. 22 a 28.

Através da indicação de *Ped. sempre*, a partir do compasso 25, fixa-se a massa sonora que estrutura toda a primeira parte do desenvolvimento³⁵, iniciado no compasso 34.

Entre o compasso 30 e 33, percebemos uma pequena subseção, em métrica ternária, com conjuntos do tipo 3-4 e 3-9 escritos em agregados sincopados, que executados em *crescendo e acelerando*, conduzirão finalmente o gesto musical à seção de desenvolvimento.

³⁵ Esta edição apresenta um erro na numeração de compassos. O compasso 35 é na verdade o compasso 36. A partir desse ponto, todos os compassos na partitura estão atrasados numericamente em uma unidade (página 3 último sistema).

Figura 41 - Subseção da transição para o desenvolvimento: cp. 29-33.

Portanto, à seção delimitada entre a anacruse do compasso 23 e o compasso 33 denominaremos de **transição**, pois contrasta substancialmente em caráter e sonoridade com os temas “A” e “B” apresentados anteriormente.

O **desenvolvimento** pode ser subdividido em duas subseções contrastantes: 1) do compasso 34 ao 53, e 2) do compasso 54 ao 63.

A primeira subseção do desenvolvimento está estruturada sobre *clusters*, prenunciados entre os compassos 30 e 33. Sobre esses *clusters* vemos a apresentação de uma variação do motivo inicial de “A”, agora em acordes de 4ª e sétima, que gradualmente vai sendo reduzido e dissolvido, até culminar em um *cluster* em ambos os pentagramas, no compasso 53. Esse motivo em acorde quartal é o início do motivo inicial do tema “A” da exposição, e seu final transposto à T_5 , como mostra a figura abaixo:

Figura 42 - Tema inicial da seção de *desenvolvimento*.

Essa frase temática representa uma variação do tema “A”. Após ser repetido nos compassos 37 e 38, apresenta-se transposto a T_{10} , e passa a sofrer uma diluição temática, onde o tema é apresentado com fragmentos do tema dos compassos 35 e 36. Há também o deslocamento do tema a T_{10} em meio tempo (pausa de colcheia) a partir do compasso 39. O tema é variado em relação a sua primeira exposição, além de transposto. Em função da semelhança com o início do primeiro tema da exposição, obviamente o conjunto do tipo 4-7 se faz notar.

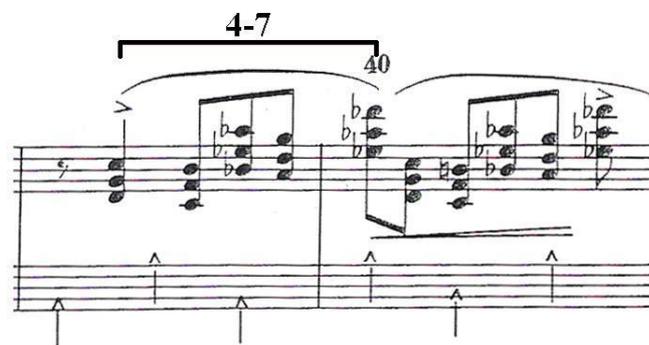


Figura 43 - Tema transposto e modificado a T_{10} : cp. 40 e 41.

Neste trecho, que abrange a primeira parte do desenvolvimento (compassos 34 a 54), percebemos o caráter ainda melódico, porém mais fragmentado. Os *clusters* no pentagrama inferior configuram uma textura de melodia acompanhada. Juntamente com a fragmentação do tema, suas transposições, e a articulação reduzida de dois compassos para cada dupla de notas (mostrar com figura), o compositor indica um “acelerando”, que evolui para um “acelerando loucamente”, e várias indicações de crescendo que culminam em *clusters* em ambos os pentagramas, com indicação de *seco*, para serem executados nos extremos do piano, em *ffff*.

Pela primeira vez, um aparente ‘descontrole’ emocional na peça faz com que os temas seresteiros da seção de exposição cedam lugar a uma passagem tempestuosa, que transmite uma sensação de insanidade e loucura. De certa maneira, a impressão causada nesse trecho pode ser definida como um embate entre a liberdade do artista e o resguardo do padre. Uma fuga dos temas melódicos e comportados – sacros – seguidos pelos temas ásperos, rítmicos e frenéticos – profanos –, onde estes últimos se prestam a extravasar sentimentos mundanos, sempre reprimidos na vida sacerdotal.

Elemento tão característico quanto a liberação do artista ao final dessa passagem, é a suspensão representada pela fermata sobre a barra do compasso 53. De fato, um momento de pausa abrupta que sugere um tempo necessário para se “voltar à realidade”.

Há ainda uma qualidade musical nessa primeira parte do desenvolvimento muito interessante: o uso das regiões extremas do instrumento. Se desconsiderássemos o contraste de caráter entre os motivos da exposição e desenvolvimento, poderíamos dizer que utilizar as regiões extremas do instrumento seria apenas um recurso composicional. Porém, podemos inferir, frente à hipótese de que há um embate entre o sacerdote e o artista, que o compositor pretendia demonstrar que era possível ocorrer uma separação entre o padre e o músico compositor, sem que as duas personalidades deixassem de coexistir (cps. 33 a 53). As indicações de *crescendo*, *acelerando* e *acelerando loucamente*, culminando em um agregado cordal com indicação *seco*, imprimem maior ênfase a nossa idéia.

Ainda sob os efeitos da distinção entre a persona do padre e a do artista, inicia-se a **segunda subseção**, onde um novo tema é apresentado a partir do compasso 54, assumindo caráter essencialmente rítmico e articulado. Aqui, podemos dizer que há uma total transformação do padre artista para o compositor Penalva, onde a face humana e física do religioso se destaca, deixando-se conduzir pela rítmica profana. O tema é construído com as três primeiras notas da série O_6 , e, portanto, formam o conjunto sonoro do tipo 3-3. Esse tema, agora em dinâmica menor – em *f* –, é separado de sua repetição em *pp* por mais uma fermata sobre o compasso 58, reforçada de antemão pelas pausas no compasso 57.

Figura 44 – Subconjunto 3-3 formado pelas alturas em O_6 : cp. 55 a 57.

O motivo dos compassos 56 e 57 é transposto a T_9 entre os compassos 58 e 59. Essa transposição também é separada por uma fermata sobre a barra do compasso 58. O caráter *seco* e a indicação *sem pedal*, ainda sugerem a prevalência do caráter profano sobre o padre. Os

contrastes de dinâmica – *f* e *pp* (cps. 54 e 56), *pp*, *ff* e *ppp* (cps. 62 e 63) – ainda confirmam a presença da perturbação emocional demonstrada no início do desenvolvimento.

Subconjunto do Tema em O_0 (3-3)

(3-3) Transposto a T_0

Figura 45 – Transposição do motivo em O_0 , a T_0 ; cp. 55 a 60.

Após a exposição desses temas rítmicos, aparece, a T_2 , um motivo derivado destes. Vale notar que, no pentagrama inferior, nos compassos 60 e 61, as notas formam o conjunto do tipo 4-1, e enarmonicamente, representam as quatro últimas alturas da série O_0 . Quando analisados em conjunto, os pentagramas superior e inferior revelam conjuntos sonoros do tipo 3-2, 3-3 e 3-4. Os compassos 62 e 63 finalizam a exposição desses motivos utilizando os conjuntos 3-3 e 3-4, com contrastes amplos de dinâmica: *pp*, *ff*, e *ppp*. Outra fermata sobre a barra do compasso 64 encerra o desenvolvimento. A figura a seguir demonstra o exposto.

Figura 46: Novo motivo melódico, em O_2 , e seus subconjuntos – cps. 61 a 64.

Resumidamente, o desenvolvimento conta com dois motivos contrastantes em todos os aspectos musicais. O primeiro cria uma massa sonora com fragmentos do início do tema “A” da exposição que se diluem em um acelerando frenético sobre um *Ped sempre*. Após a suspensão do discurso devido a uma fermata, o segundo motivo estrutura-se ritmicamente e sobre transposições do conjunto 3-3 (Dó#, Ré e Sib) de O_0 . O quadro abaixo sintetiza o exposto.

| MOTIVO 1 (1ª subseção) | MOTIVO 2 (2ª subseção) |
|--|---|
| Variação do fragmento inicial do tema “A” da exposição | Fragmento inicial do tema “A” da exposição (D, C#, Bb) |
| Em quartas superpostas que diluem-se durante o trecho | Verticalização em agregados cordais (conjunto 3-3) |
| Massa sonora com <i>Ped. sempre</i> com ritmo escrito em colcheias | Essencialmente rítmico escrito em semicolcheias |
| Dinâmica: <i>fff</i> a <i>ffff</i> | Dinâmica: <i>f</i> , <i>pp</i> , <i>ppp</i> e <i>ff</i> |

Quadro 7 – Síntese temática da seção de desenvolvimento.

Surge um elemento conectivo em *pp* no compasso 64: um trinado duplo sobre as alturas 3 (Fá) e 7 (Lá). Estruturalmente, podemos entender esse novo elemento como uma pequena ponte que realiza a transição para a seção de re-exposição.

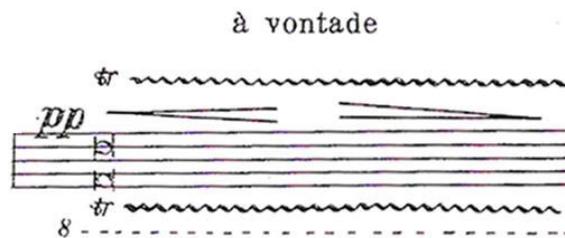


Figura 47: Ponte para a re-exposição.

Na seqüência, três compassos (65 a 67) antecedem a re-exposição, com um motivo que configura o conjunto 4-1 formado sobre as quatro últimas notas da série O_6 , em sua ordem retrógrada. Importante salientar que o conjunto 4-1 figurou durante a seção de exposição e desenvolvimento apenas como motivos de passagem. Agora, 4-1 ganha destaque melódico e é escrito com ritmo de maior duração.

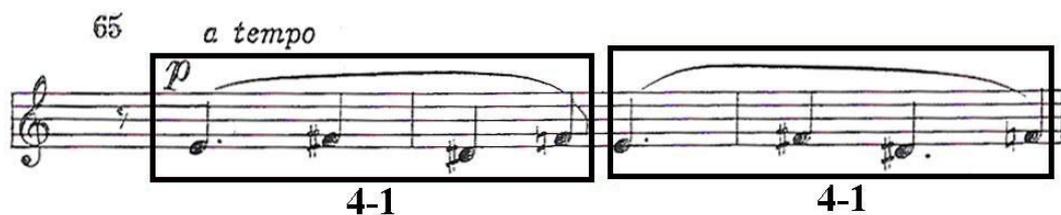


Figura 48: Compassos antecedentes à re-exposição (65 e 67).

A **re-exposição** é abreviada, deslocada em meio tempo em relação à exposição. Os Temas A e B são expostos uma única vez e justapostos, separados apenas por uma respiração escrita, localizada no compasso 71. O acompanhamento em R_0 funciona como elemento de conexão dos temas neste trecho. A partir do compasso 75, o tema principal, baseado na série original, é apresentado no pentagrama inferior, ao mesmo tempo em que, no pentagrama superior, ocorre uma citação do tema principal com algumas alturas de O_5 , variado ritmicamente. A re-exposição é literal quanto ao caráter, dinâmica e expressão.

The musical score is divided into several sections:

- Tema A:** Located at the top right, it consists of two staves. The upper staff is marked O_0 and p , while the lower staff is marked R_0 and pp .
- Tema B:** Located in the middle, it spans measures 70 and 75. It includes dynamic markings mf and pp , and accents like "mais" and "acel.". A box highlights a specific note in measure 71.
- variação em O_5 :** Located below Tema B, it shows a variation of the previous material, marked mf .
- Série O_0 = transição para a coda:** Located at the bottom, it shows a sequence of notes leading to the Coda, marked $8.c$.

Figura 49: Re-exposição abreviada e justaposta, e sua transição para a Coda: cp. 68 a 77.

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 de seus temas.

A **coda** está estruturada em dois segmentos. O primeiro, escrito com as alturas contidas em O_{10} , e com as alturas 3 e 1 (fá e mi bemol) de O_0 . Destaca-se que as duas últimas alturas de O_{10} somadas às alturas de O_0 formam o conjunto 4-1 (cps. 77 ao 79). As alturas 3 e 1 representam a transposição um semitom acima das alturas 2 e 0 do final de O_{10} , o que permite uma rotação entre as séries, iniciando o segundo segmento.

Primeiro segmento

O_{10} O_0

Figura 50: Primeiro segmento da Coda (cps. 78 a 80).

O segundo segmento está estruturado unicamente com as alturas 2 e 4 – mi e fá sustenido, respectivamente (cps. 80 a 84) que pertencem ao final da série O_0 .

O_0

Segundo segmento

Figura 51: Segundo segmento da Coda (cps. 81 a 85).

Nos compassos 80 a 83, a nota Mi recebe *marcato*s que a transforma no centro gravitacional do motivo. O trecho em *pp* entorpece a sensação de final, juntamente com os deslocamentos rítmicos – síncopes – que descaracterizam um trecho com caráter de finalização. A polarização só é amenizada no compasso 84, quando as duas últimas notas da série O_0 , impulsionadas pelo *crescendo* do compasso 82, são apresentadas em *f* e com o mesmo ritmo (contratempo), encerrando definitivamente o primeiro movimento. A sensação auditiva de finalização é confirmada pelo efeito suspensivo gerado pela fermata sobre a barra do compasso 85.

2.2.3. SEGUNDO MOVIMENTO – *Desafio*

O **segundo movimento**, de caráter “galhofeiro”, em andamento de semínima igual a 104, contrasta com a *Seresta* principalmente por assumir um caráter predominantemente rítmico. Essa característica representa o contraste fundamental entre o primeiro e o segundo movimentos, e confirma o início da segunda parte da sonata, uma vez que apenas uma fermata aponta a separação entre os movimentos. O quadro a seguir apresenta a estrutura formal do movimento.

| | | |
|----------------------|---------------|--|
| Tema A | cp. 86 a 89 | R ₀ em agregados de 2 e 3 sons |
| | - | Interjeição de 4-7 |
| | cp. 90 a 93 | Repetição de R ₀ em agregados |
| Tema B | cp. 92 a 96 | Não serial – direção espelhada em A |
| | - | Interjeição de 4-7 |
| | cp. 96 a 100 | Repetição de B + interjeição 4-7 |
| | cp. 100 a 108 | Seqüência de 4-7 + 3-2, 3-8 e I ₀ |
| Transição | cp. 107 a 113 | Trinados (4-1) – Ponto culminante (4-25) |
| Recapitulação | cp. 114 a 119 | Temas A e B em ritmo sincopado e em agregados |
| | cp. 120 a 124 | Culminando em 4-1 |
| | cp. 125 a 128 | Interjeição de 4-1 |
| | cp. 129 a 142 | 4-1 polifônico e recapitulação de diversos motivos do 1º e 2º movimentos |
| | cp. 143 a 146 | Variação de “B” do 1º movimento em 4 ^{as} sobrepostas |
| Coda | cp. 147 a 150 | <i>Lento</i> : conjunto 4-1 |

Quadro 8 – Esquema formal do 2º movimento: *Desafio*.

Esse movimento recebeu o nome de *Desafio*, e o compositor transfere para o plano instrumental esse gênero musical herdado dos Portugueses. Presente em praticamente todos os estados do Brasil, o *desafio* consiste em um diálogo popular cantado, cuja característica principal é a prática de injúrias entre os adversários. Segundo Mario de Andrade, “a fórmula clássica do desafio, consiste em receber um dos campeões a deixa do último verso adversário e finalmente a composição da quadra ou sextilha pelo mútuo concurso de ambos” [...] (ANDRADE, 1989, p.186-7).

Podemos observar que, pianisticamente, José Penalva apropriou-se do caráter de duelo do gênero desafio e o aplicou no segundo movimento como um duelo entre as duas mãos do pianista, que disputam o espaço do teclado para executarem temas em regiões muito próximas. Além disso, o discurso musical se estrutura sobre desenhos melódicos espelhados, como perguntas e respostas no duelo. Interessante também é o possível entendimento literal do conceito proposto por Mario de Andrade, pois o compositor une os dois temas espelhados – adversários de desafio – sobrepondo-os antes da apresentação da recapitulação, da mesma forma como os adversários o fazem, antes de cantarem os versos finais do desafio original.

Assim como no primeiro movimento, o “Desafio” também apresenta dois temas, A e B, onde o primeiro está diretamente relacionado à série original, e o segundo estruturado com certa liberdade em relação à série original. É possível identificar subconjuntos da série na construção do segundo tema, especialmente os subconjuntos 4-1 e 3-2. Contudo, não há uma correspondência absoluta entre eles e qualquer uma das versões da série estabelecida na matriz serial.

É importante notar que, em relação ao caráter, ritmo e textura, ambos os temas do movimento “Galhofeiro” são bastante semelhantes. O mesmo tipo de relação ocorria no primeiro movimento, “Seresta”, onde os temas A e B também apresentaram características afins, tais como ritmo em colcheias e textura polifônica.

O segundo movimento articula dois contrastes fundamentais: temas anacrústicos em textura de *clusters* e motivos melódicos – com notas individuais – que se apresentam como interjeições durante o discurso. Ao final, o contraste entre agregados de notas e melodias simples é explorado numa coda cujo efeito é de recapitulação dos temas da “Seresta”.

O **tema A** inicia na anacruse do compasso 86, com suas alturas dispostas de acordo com a seqüência de R_0 em agregados. A exposição da série é concluída no primeiro quarto de tempo do compasso 89, conforme a figura (os dois pentagramas estão na clave de fá):



Figura 52: Tema A do segundo movimento (cps. 85 a 89).

Nesse movimento o conjunto do tipo 4-7 figura como elemento melódico e é ele quem separa as duas apresentações de R_0 no compasso 89.

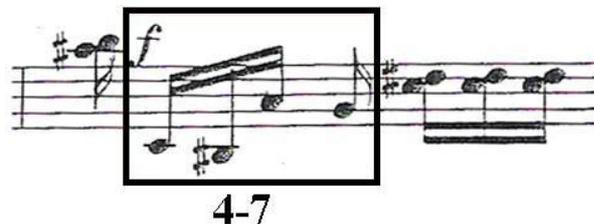


Figura 53: Intervenção do motivo que forma o conjunto 4-7 (cp. 89).

O tema A é repetido a partir da anacruse do compasso 90 até o compasso 93. Podemos dizer que, musicalmente, esse conjunto 4-7 tem a mesma função que o conjunto 4-1 nos compassos 26 e 28 do primeiro movimento.

O **tema B**, também anacrústico, inicia no compasso 92 e sobrepõe-se ao tema A através da adição do pentagrama superior, com indicação de *f* para a dinâmica. Aqui percebemos o aproveitamento do último “verso” do primeiro adversário do desafio como “deixa” para revidar a injúria. Esse tema foi escrito com fragmentos de séries presentes na matriz dodecafônica, mas não possui uma relação literal com nenhuma delas. Interessante notarmos que o tema B tem a direção de sua melodia espelhada em relação ao tema A. É, a nosso ver, a resposta à provocação feita pelo adversário “tema A”.

A figura a seguir sintetiza o desenho melódico de cada tema, demonstrando o contorno espelhado de cada um deles.

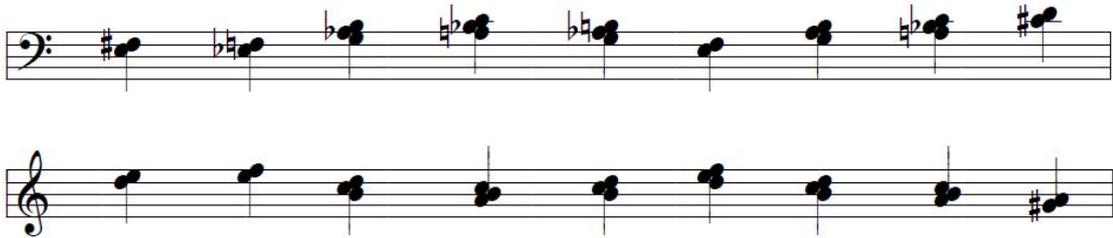


Figura 54: Tema A e B do 2º movimento – espelhamento melódico.

Importa notar ainda, 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.

Figura 55: Tema B do 2º movimento – conjuntos.

A primeira exposição do tema B é encerrada no compasso 96 (figura anterior) e separada de sua repetição pela interjeição do conjunto do tipo 4-7, configurado melodicamente sem agregados, como fragmento da série I_4 .

Dissemos que o tema B apresenta-se em direção inversa ao tema A. O direcionamento se deu de forma espelhada, mas a relação intervalar foi alterada, lembrando que não houve exposição literal de nenhuma série da matriz nesse segundo tema. É repetido entre o compasso 96 e o primeiro quarto de tempo do compasso 100.

No compasso 100, ocorrem novas interjeições de conjuntos do tipo 4-7, através da adição do pentagrama inferior. As alturas desses conjuntos estão dispostas na ordem da série I_0 , que conclui com um conjunto de tipo 4-12. A figura a seguir demonstra³⁶:

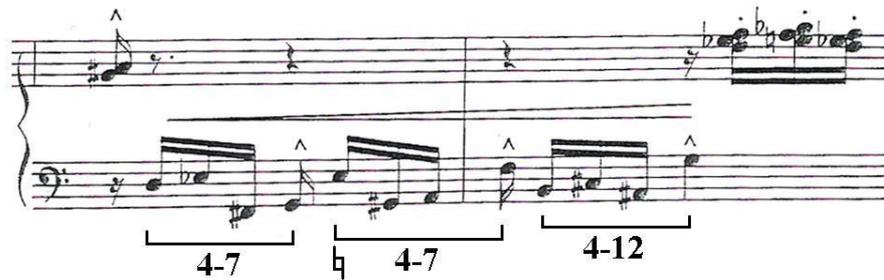


Figura 56: Análise dos conjuntos dos compassos 101 e 102.

Após essa passagem, temos uma bordadura superior sobre o conjunto do tipo 3-1, ao final do compasso 101.

A partir do compasso 102, no pentagrama inferior percebemos a exposição de I_0 novamente, porém com repetição de alturas e fragmentação do último conjunto, que será completado apenas com a nota dó no final do trinado (cp. 107). Dessa forma, analisamos a segunda exposição de I_0 da seguinte maneira:

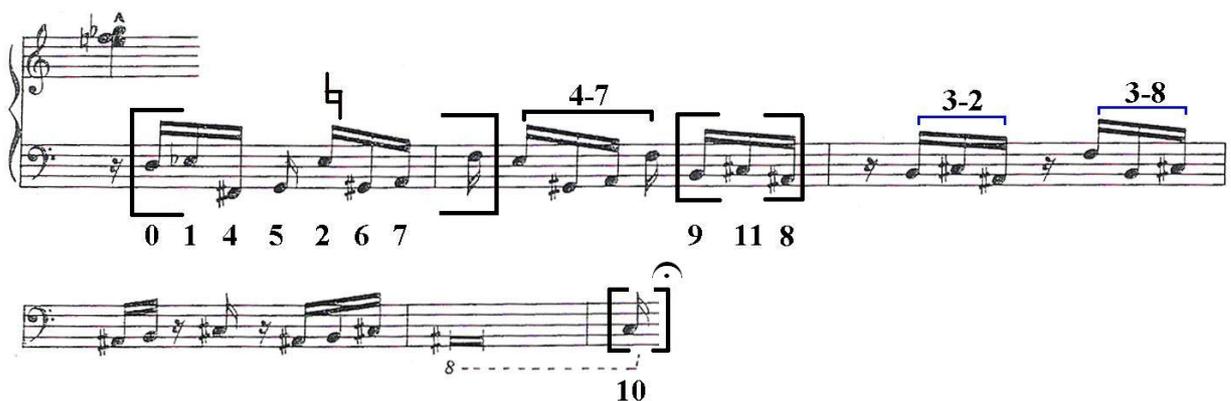


Figura 57: Análise da série I_0 nos compassos 103 a 108.

³⁶ Identificamos um possível erro de edição no segundo grupo 4-7, no compasso 101. Faz mais sentido que a segunda nota MI seja natural, ao invés de MI bemol como sugere a edição, tanto em nome da provável repetição de 4-7 como pela recorrência deste mesmo elemento nos compassos 103 e 104.

Na edição da Ricordi ficou muito discreta a fermata do compasso 108, sobre uma pausa de colcheia pontuada. Essa suspensão separa brevemente o final da exposição de I₀ e o início de uma seção de transição, com variações do início de “B”, fragmentadas e transpostas.

A partir do compasso 107, inicia uma passagem que, musicalmente, soa como transição para a re-exposição dos temas A e B do segundo movimento, ambos escritos em dois pentagramas (executados simultaneamente), como sugere a finalização do gênero *desafio*. Além disso, temos na insistência motivica do pentagrama superior, aliada aos trinados que ascendem em semitom, um fio condutor que direciona o trecho, em *crescendo* a *f*, ao que culmina no agregado 4-25 do compasso 113. Outra característica musical relevante é que esse trecho realiza a passagem entre a exposição dos temas A e B, escritos essencialmente em semicolcheias, para a re-exposição destes em ritmo sincopado. Sobre o material temático, vemos que o compositor utilizou o conjunto 4-1 para o motivo que acontece entre os trinados. Esse conjunto pode ser reconhecido nas duas vozes que compõem o motivo. Ele segue a ascensão dos trinados, e tem sua nota mais grave formada pela mesma nota que resolve o trinado.

The image displays a musical score analysis for measures 108 to 113. The top system shows a piano (p) passage with a 4-1 interval bracketed. The middle system shows measures 110-113 with a piano (pp) passage, an 'eco' effect, and a piano (p) passage. The bottom system shows a transposed motif (T5) with a bass clef and a treble clef.

Figura 58: Análise dos compassos 108 a 113. Fragmentos transpostos do tema B do *Desafio*.

Ainda nesse trecho, notamos que os fragmentos utilizados na voz superior e na voz inferior formam trechos de séries contidas na matriz dodecafônica. Dessa maneira constatamos o seguinte:

- compasso 107 e 108: no pentagrama superior, temos a voz inferior em RI_1 e a voz superior em RI_6 ;
- compasso 112 e 113: pentagrama inferior + voz inferior cp. 113, temos RI_3 ;
- compasso 113: 1º tempo da voz superior, temos RI_9 .

The image shows a musical score with three staves. The top staff is in treble clef and contains measures 110, 111, and 112. It features a complex texture with many notes, some marked with accents. A bracket labeled RI_6 spans measures 110 and 111, and another bracket labeled RI_1 spans measures 111 and 112. The middle staff is in bass clef and contains measures 112 and 113. A bracket labeled RI_3 spans these two measures. The bottom staff is in treble clef and contains measure 113. A bracket labeled RI_9 spans the first two notes of this measure. Dynamics include *pp* and *p*. A fermata is present over the first note of measure 113.

Figura 59: Fragmentos de séries utilizados na seção de transição para re-exposição (cps. 110 a 113)

Percebemos também que, se analisarmos verticalmente o agregado do primeiro tempo do compasso 108, teremos um conjunto do tipo 4-25 (0 2 6 8). Finalizando este trecho no compasso 113, encontramos um cluster também do tipo 4-25.

The image shows two musical staves. The left staff is in treble clef and contains measures 109 and 110. A bracket labeled 4-25 spans the first two notes of measure 109. The right staff is in treble clef and contains measures 113 and 114. A bracket labeled 4-25 spans the first two notes of measure 114. Dynamics include *bb*, *f*, and *b*. A fermata is present over the first note of measure 114.

Figura 60: Análise dos conjuntos do tipo 4-25 (cps. 109 e 114 respectivamente)

Os trinados escritos com a adição do pentagrama inferior (cp. 110 e 113) separam as exposições dos conjuntos 4-1 no pentagrama superior. Se os trinados forem pensados considerando a nota com a qual se realiza o trinado – Si para o primeiro trinado, e Ré para o segundo, respectivamente –, ambos formam conjuntos do tipo 3-1.

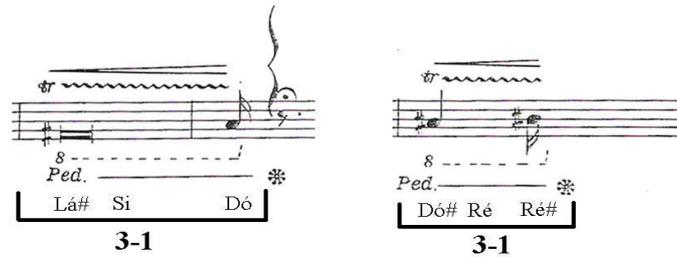


Figura 61: Análise dos trinados (cps. 110 e 113)

Como mencionado anteriormente, a seção entre os compassos 107 e 113 tem função de transição para a re-exposição de “A” e “B”, que recebe tratamento rítmico sincopado, e com caráter *decidido*. O tema B está no pentagrama superior, e “A” no pentagrama inferior³⁷. A única diferença nessa segunda apresentação dos temas é a intercalação entre os “adversários A e B” que caracteriza a finalização do *desafio*. As alterações bruscas de dinâmica – de *f* para *p*, para *ff*, para *fff* – somadas à indicação *decidido*, confirmam novamente a herança lusitana do desafio, onde “é comum gritar a palavra como chamando alguém para lutar com, ou como grito de vitória” (ANDRADE, 1989, p. 189). Essas alterações de dinâmica sugerem exatamente essa inflexão sobre as palavras, incitando as mãos a duelarem.

A primeira parte do tema B (anacruse do cp. 115 ao 116) é retomada a partir do compasso 117 e completada no primeiro quarto de tempo do compasso 119. Do compasso 116 ao 119, Ro é apresentada inteiramente no pentagrama inferior, e os temas A e B finalizam juntos no compasso 119, formando um conjunto sonoro do tipo 4-3.

Há no compasso 120 uma importante separação das exposições dos temas A e B através da utilização do conjunto³⁸ do tipo 4-7, escrito em *p* e *legato*. Vemos que através da indicação de

³⁷ Identificamos outro erro gráfico compasso 115: conforme o original, as notas Si e Ré, do segundo tempo desse compasso, ambas devem receber um bemol para que caracterize corretamente o tema B.

³⁸ Segundo a grafia desse compasso, a nota Fá (cp. 119 - conjunto 4-7) também é sustenizado, efeito esse garantido pelo agregado que o antecede. No entanto, acreditamos que a nota Fá deva receber um sinal de **bequadro**, pois sem ele o motivo 4-7 ficaria descaracterizado.

p o conjunto 4-7 adquire uma função estrutural de destaque, uma vez que contrasta em dinâmica, articulação e textura, se comparada às apresentações dos dois temas.

The figure displays three musical staves. The top staff shows a rhythmic variation of Theme B, marked with a forte (*f*) dynamic and accents (^). The middle staff shows Theme A in the R_0 register, also with a forte (*f*) dynamic and accents (^), and includes a pedaling instruction (*Ped.*). The bottom staff shows Theme A in the R_0 register with a piano (*p*) dynamic, a 'sêco' (dry) articulation, and a fortissimo (*ff*) dynamic with accents (^).

Tema B variado ritmicamente

Tema A, em R_0 variado ritmicamente

Figura 62: Recapitulação dos temas A e B, variados ritmicamente, e o conjunto 4-7.

Partindo do segundo tempo do compasso 119, temos a re-apresentação dos temas A e B. A textura continua em agregados e de caráter rítmico. A dinâmica da re-apresentação também é intensificada, sendo escrita em *ff*. Lembramos que o tema A está composto sobre as séries O_0 e R_0 . Ou seja, R_0 é uma variação do tema A.

The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'Tema B - II mov. - variado ritmicamente' and features a fortissimo (*ff*) dynamic and accents (^). The bottom staff is labeled 'Tema A em R_0 ' and also features a fortissimo (*ff*) dynamic and accents (^).

Tema B - II mov. - variado ritmicamente

Tema A em R_0

Figura 63: Reapresentação da série R_0 e tema B variados ritmicamente (cp. 120 a 123).

A re-apresentação da série R_0 e do tema B concluem com uma escala cromática em agregados no compasso 123. Um *crescendo* escrito, desde o compasso 122, conduz o tema por movimento contrário, a um *ff*. O último conjunto sonoro identificado nessa finalização, escrito em *ff* é o 4-1, como destaca a ilustração:

Figura 64: Análise da finalização da re-apresentação de R_0 e R_{11} (cp. 123 a 125)

Uma parada brusca e a indicação *devagar* no compasso 125 abrem caminho novamente para o elemento sonoro 4-1, formado pelas quatro primeiras notas da série R_0 . Esse elemento sonoro foi apresentado primeiramente na *Seresta*, e como recapitulação, figura nesse trecho apontando a finalização do segundo movimento.

Juntamente à indicação de *devagar* no compasso 125 o conjunto 4-1 é escrito com indicação de *p* e *suave*, sugerindo realmente uma ‘lembrança’ desse conjunto sonoro, que é logo interrompido pelo conjunto 4-1 em *fff* do compasso 124, com indicação de *violento*³⁹. Esse motivo é enfatizado pela sua escrita nas regiões extremas do instrumento (agudo e grave), e pela indicação de andamento em *movimento anterior*.

Todo esse trecho de maior densidade sonora e aumento da tensão sugerido pelas indicações de dinâmica (c. 119-128), reafirmam o caráter final e decisivo do gênero *desafio*.

³⁹ Acreditamos que no cp. 128, para que se configure corretamente o conjunto 4-1, a nota Si, do agregado escrito no pentagrama **inferior**, deve receber um bemol, como acontece no compasso 124.

Figura 65: Parte final do Desafio.

No compasso 129, o conjunto 4-1 em R_0 é retomado, porém em *pp* e com indicação de *misterioso*. A textura também é alterada, e o motivo é tratado a duas vozes. Esse tratamento cria abertura para a sobreposição dos diversos motivos rítmico-melódicos utilizados durante os dois movimentos, a Seresta e o Desafio. Esse recurso estende-se do compasso 129 ao compasso 142, enquanto a série R_0 continua sendo apresentada.

Figura 66: Identificação das séries utilizadas para a recapitulação dos temas da sonata.

No trecho que se segue, do compasso 143 ao 146, temos uma variação do tema B da Seresta, ornamentado por acordes de quarta sobrepostas. Essa passagem recapitula dois elementos importantes da Seresta: o tema B, com ritmo e articulação variados, e os acordes quartais que figuraram durante o desenvolvimento. A dinâmica em *ff* e a indicação de andamento

– *rápido* –, mais os marcatos em cada um dos acordes, confere ao trecho o caráter ‘nervoso’ que prevaleceu no desenvolvimento.



Figura 67: Variação da primeira parte do tema B da *Seresta*.

A **Coda** por sua dinâmica em *ppp* e andamento *Lento*, caracteriza um final etéreo, onde podemos identificar mais uma vez o conjunto do tipo 4-1 formado pelas notas do pentagrama inferior (compasso 148) com a nota inferior dos acordes localizados no pentagrama superior (compassos 149 e 150). Os *tenutos* nas vozes mais importantes dos acordes reforçam o conjunto 4-1, que está estruturado sobre as alturas finais da série Oo, que iniciam o Desafio.

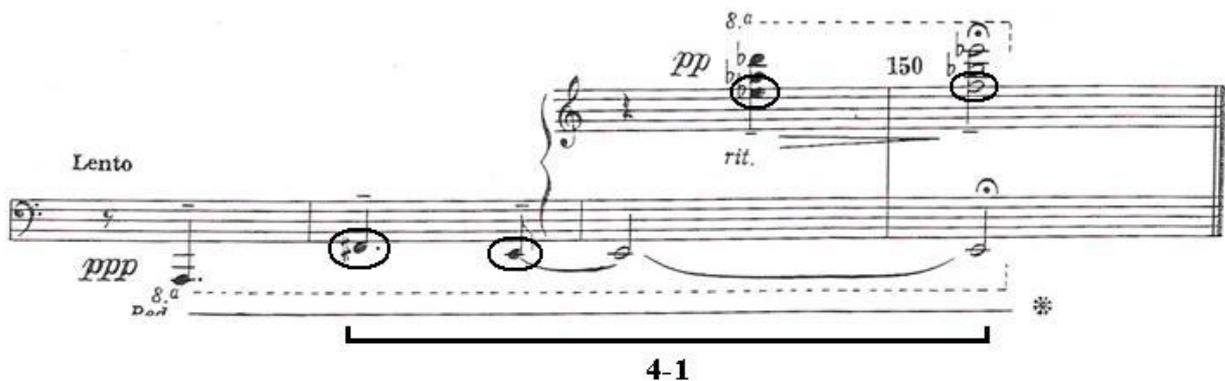


Figura 68: Características seriais da Coda.

2.3. Sonata N. 3 (1991)

Esta sonata marca de forma decisiva a escrita pianística de José Penalva. Após um “jejum” de onze anos sem compor para piano, ele apresenta a Sonata n. 3, a qual consideramos marco em sua trajetória estilística. Um marco porque esta obra representa, por um lado, a linguagem própria que o compositor buscava, e por outro, a recapitulação das Sonatas n. 2 e n. 1, através de citações, mais diretas ou não, de elementos que as compunha. Exemplo disso é a multiplicidade temática já na seção de exposição deste primeiro movimento (três grupos temáticos), característica da mesma seção na Sonata n. 2.

2.3.1. PRIMEIRO MOVIMENTO – *Allegro*

Em forma sonata clássica este primeiro movimento apresenta três grupos temáticos na seção de exposição, assim como ocorre na Sonata n.2 (1960). A partir de um tema introdutório, que é nesta e naquela sonata o mais marcante e prolífico, derivam os demais grupos temáticos, sob os mais diferentes aspectos.

| | | |
|------------------------|-----------|-------------|
| EXPOSIÇÃO | To | cp. 1 a 5 |
| | transição | cp. 6 e 7 |
| | T1 | cp. 8 a 14 |
| | transição | cp. 15 a 17 |
| | T2 | cp. 18 a 25 |
| | transição | cp. 26 a 30 |
| DESENVOLVIMENTO | a | cp. 31 a 38 |
| | transição | cp. 39 e 40 |
| | b | cp. 41 a 50 |
| | a' | cp. 51 a 61 |
| REEXPOSIÇÃO | To | cp. 62 a 90 |
| | T1 | |
| | T2 | |
| CODA | | cp. 91 |

Quadro 9 – Esquema formal do 1º movimento.

Nos cinco compassos iniciais ocorre o tema principal (To) do primeiro movimento Dividido em duas frases complementares, assemelha-se ao “período”⁴⁰ da análise tonal, com segmentos antecedente e conseqüente. Em relação à textura, está escrito em uníssono com dinâmica *forte*.

Figura 69 – Apresentação de To: cp. 1 a 5.

O “antecedente”⁴¹ compreende os compassos 1, ao terceiro tempo do 3:

Figura 70 - Primeira parte de To.

Melodicamente, esse segmento apresenta diversidade intervalar, da qual os temas subseqüentes farão uso. Contém 4as justas, trítonos (t) – ora escritos como 4as aumentadas, ora como 5as diminutas –, 2as menores e maiores em notas de passagem, e apenas duas 3as maiores (também como notas de passagem nos compassos 2 e 3).

⁴⁰ Adotamos aqui apenas o **conceito** de período, desconsiderando suas associações com o tonalismo.

⁴¹ Como o tema está em uníssono, limitamo-nos a exemplificar o trecho citado apenas em um pentagrama.

Figure 71 shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes with intervals labeled: 4a J (fourth ascending), 2a m (second ascending), 2a m (second ascending), and 4a J (fourth ascending). The second staff contains a sequence of notes with intervals labeled: 3a M (third ascending), 3a M (third ascending), 2a m (second ascending), 4a J (fourth ascending), and 2a m (second ascending). Trills (t) and accents (>) are also indicated.

Figura 71 – Relação intervalar entre as notas de To: cp. 1 a 3.

Embora a direção dos intervalos alterne entre ascendente e descendente, o movimento que prevalece é ascendente. Ocorre uma aceleração rítmica, e com ela, um adensamento sonoro que conclui enfaticamente no Mi agudo.

O ritmo dilatado que se estende até a primeira metade do 2º compasso, confere ao trecho um caráter “pesante”, reforçado pelos acentos de dinâmica (*marcato*) sobre as semínimas com duplo ponto de aumento. Há um “estreitamento” dos intervalos formados pelas notas principais que delineiam a melodia.

Figure 72 shows a single staff of musical notation in 4/4 time. The intervals are labeled: 4a J, 4a J, 3a M, 3a dim, 5a dim, 2a m, and 2a m. Trills (t) and accents (>) are also indicated.

Figura 72 - Estreitamento dos intervalos (antecedente).

O intervalo de 5ª diminuta (3º e 4º tempo do cp. 2), que poderia contrariar a idéia de “estreitamento”, é amenizado pelas notas de passagem, que formam intervalos de 3ª maior: Bb-Gb ; C-Ab (cp. 2).

O exemplo a seguir demonstra a aceleração rítmica desse trecho.



Figura 73 - Aceleração rítmica do antecedente

Assumindo o mesmo critério analítico para segmento *conseqüente* desse período (último tempo do cp. 3, ao cp. 5), é possível notar que os apoios métricos da melodia (*marcados*) formam intervalos de 4ª justa, trítonos, 3ª menor e 7ª maior.

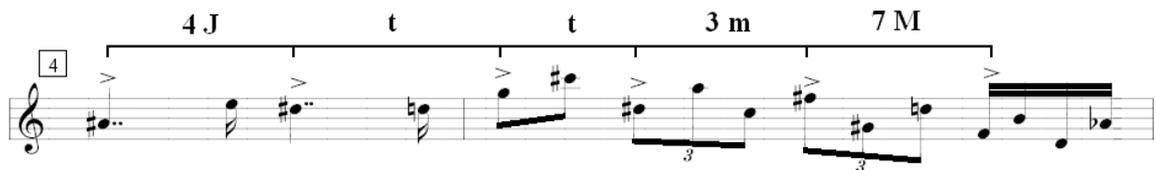


Figura 74 - Estrutura intervalar do conseqüente – cp. 4 e 5.

A estrutura intervalar interna (entre todas as notas) da melodia forma intervalos de trítono, 2ª menor, 3ª maior e menor, 4ª justa, 6ª maior, e 7ª menor. Em outras palavras, possui ampla densidade polifônica quanto seu antecedente.

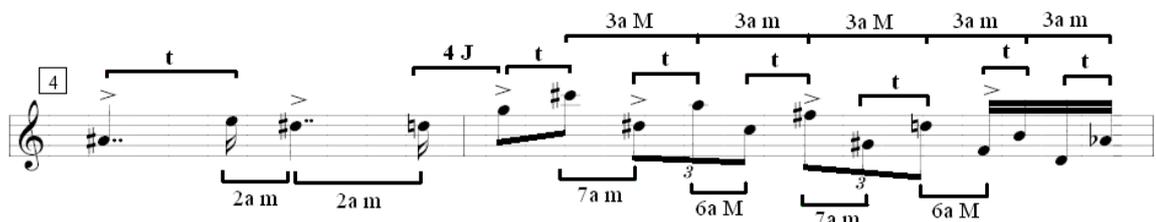


Figura 75 - Estrutura intervalar interna da melodia do conseqüente – cp. 4 e 5.

Sinteticamente, três características sustentam a hipótese de que esse trecho inicial forma um período:

1 – o paralelismo do primeiro membro de frase (4as justas ascendentes), presente no conseqüente. Apesar da transposição, o desenho é semelhante;

2 – a sensação de suspensão no final do segundo membro de frase do antecedente (movimento ascendente);

3 – o caráter conclusivo do segundo membro de frase no conseqüente, que retorna para a nota inicial da frase (Ré).

Esse tema inicial, portanto, é um tema polifônico, e semelhante ao tema dodecafônico inicial da Sonata n.1. A melodia se desdobra em duas linhas paralelas, tanto no antecedente como no conseqüente. No antecedente temos uma linha inferior D-G-C-E-Gb-Ab-A-B e, a partir da aceleração rítmica, uma linha superior concorrente Bb-C-D-Eb-E. O mesmo vale para o conseqüente, onde se observa uma linha inferior A#-D#-G-D#-C-G#-F-D e uma superior C#-A-F#-D-B-Ab.

Figura 76 - Análise da polifonia implícita no tema inicial – cp. 1 a 5.

Parece-nos que esse aspecto polifônico das melodias é uma característica composicional recorrente de Penalva, principalmente se lembrarmos que, além da Sonata n.1, o tema inicial da Sonata n. 2 também já começa com planos texturais bem definidos.

Deixamos como sugestão, que no momento da execução instrumental procure-se evidenciar levemente vozes que não recebem o *marcato*. As notas de passagem constituem vozes tão importantes e musicalmente interessantes quanto àquelas que o compositor exige que se destaque. Esse trabalho enriquece o resultado sonoro final, além de destacar a densidade temática implícita neste período.

Como no antecedente, também ocorre a aceleração progressiva no ritmo do conseqüente:



Figura 77 - Aceleração rítmica do conseqüente.

Ao traçar o perfil do desenho melódico nesse primeiro tema, salientamos que as mesmas notas que iniciam o período, o finalizam.

Figura 78 - Perfil melódico, e compasso inicial e final de To.

Em função da multiplicidade de elementos constituintes de To, adotaremos a idéia de que este tema serviu de matriz geradora dos demais temas e motivos, e a partir disso, evidenciaremos as relações temáticas entre o tema matriz, e os demais.

A **exposição** inicia, portanto, com To, que possui caráter de abertura. O desenho melódico em unísono e a rítmica marcial auxiliam na caracterização de um tema imponente. Na seqüência é apresentada a primeira derivação de To, utilizando basicamente os intervalos de 2ª menor. O caráter conferido ao tema cromático é *misterioso*, e sua intensidade *pp*, transformando a imponência da abertura em uma transição ‘nebulosa’. A condução melódica nesse trecho não assume função temática explícita, e por isso o consideraremos como transição entre To e T1.

Figura 79 - Variação de To (cps. 6 e 7)

Dois elementos confirmam a hipótese de variação: o trecho está estruturado cromaticamente, e as notas principais do pentagrama superior são semelhantes às do antecedente de To. A relação intervalar entre essas notas também se assemelha ao antecedente de To: 4ª justa e 2as menores. Salientamos que as notas principais da melodia estão deslocadas ritmicamente dentro da pulsação, o que causa uma sensação sonora de instabilidade métrica.



Figura 80 - Comparação entre as notas principais do antecedente de To e transição (To-T1).

O contorno melódico do compasso 6 também assume o contorno do antecedente de To. Novamente percebe-se certa atração da melodia para “baixo”. Esse efeito ocorre em função do contorno cromático esforçar-se para conduzir a melodia às notas mais agudas, sempre retornando à sua nota inicial – G ou G# (cp. 6). Isso impede que a melodia ascenda ao agudo de forma leve e direta. Essa leveza só é alcançada no segundo tempo do compasso 7, quando a melodia é impulsionada por movimentos escalares cromáticos menos extensos que os apresentados no compasso anterior. Como consideramos, esse trecho tem função estrutural de transição, uma ponte entre To, e o novo tema (T₁).



Figura 81 - Perfil melódico do motivo de transição de T₀ a T₁.

Nessa transição há um contraponto no pentagrama inferior, baseado em movimento contrário em relação ao pentagrama superior. O ritmo da finalização desse contraponto interrompe o padrão de semicolcheias, assumindo um efeito cadencial.



Figura 82 - Contraponto por movimento contrário da transição – cp. 6 e 7.

É possível notar em T1 (cp. 8 a 14) quatro elementos intervalares derivados de To: 6as (maior e menor) no pentagrama superior, trítonos e 2as menores no pentagrama inferior. A articulação acontece a cada duas semínimas, enfatizando os intervalos de 6ª maior e menor.

A estrutura da frase musical está construída de dois em dois compassos, assim como em To, seguindo a direção melódica ascendente e descendente, e gerando frases regulares e de contorno “arredondado”. O desenho do acompanhamento segue um padrão “ziguezagueante”, alternando intervalos ascendentes e descendentes.

The image displays a musical score for 'Tema 1' (measures 8 to 14). It is divided into two systems. The first system, starting at measure 8, is marked 'cantabile' and 'mf'. The upper staff (treble clef) features a melodic line with intervals of 6ª m, 6ª m, 6ª M, and 6ª M. The lower staff (bass clef) features a bass line with tritones. The second system, starting at measure 12, is marked 'cresc..... ed accel' and 'acalmado-se'. The upper staff shows a melodic line with intervals of 2as menores and trítonos. The lower staff shows a bass line with tritones.

Figura 83 - Observação dos intervalos no Tema 1 (cp. 8 a 14).

Ritmicamente, as quiáteras de três colcheias – acéfalas (pentagrama inferior), e o padrão rítmico do pentagrama superior (uma dilatação do compasso 1), derivam do antecedente de To. Essa variação rítmica pode ser entendida como recurso composicional buscando a ‘não repetição’ do motivo rítmico inicial, e a estabilidade rítmica na peça.

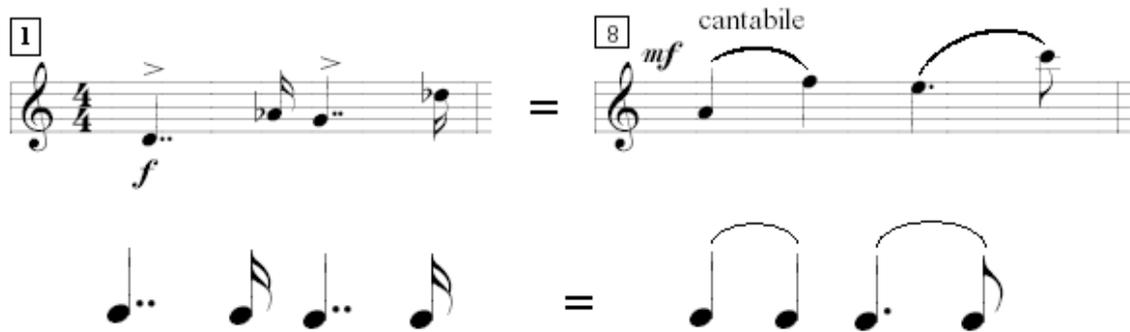


Figura 84 - Comparação rítmica entre motivo de To e sua derivação, variada em T1.

O perfil ora ascendente, ora descendente da melodia se mantém, sempre em frases de dois compassos, e a indicação *cantabile* em *mf* propicia ao trecho uma sonoridade mais doce e seresteira, se comparada ao caráter marcial, rítmico e impetuoso de To. As indicações ‘*crescendo e accelerando*’ e ‘*acalmando-se*’ conferem elasticidade à passagem, que assume um *pathos* mais ‘romantizado’.

Os três compassos seguintes (15 a 17) têm função estrutural de passagem, e estabelecem a ligação entre os temas T1 e T2, configurando um *stretto*. Nesse trecho ocorre o aumento da densidade polifônica devido à presença de acordes de quartas sobrepostas e acordes com sétima. São elementos temáticos derivados de To: intervalos de 2as menores (cromatismo), as 4as do início do tema (em acordes quartais), acordes com sétima, e trítonos. Os motivos, em ambos os pentagramas, seguem uma progressão ascendente e cromática, e o ritmo resultante entre esses motivos é de quiálteras de colcheias.

Figura 85 - Transição entre T₁ e T₂.

Os compassos 18 a 25 encerram a seção de *exposição* do movimento, apresentando T2, que pode ser dividido em dois segmentos. Em métrica ternária, T2 contrasta com os temas anteriores, em compasso quaternário. No entanto, esta transformação rítmica já havia sido anunciada em T1, nas quiálteras de semicolcheias escritas em clave de fá, para a mão esquerda. Em outras palavras, o caráter polirrítmico de T1 faz dele um elemento de transição entre o ritmo quaternário de To e o ternário de T2.

O **primeiro** segmento, apresentado entre os compassos 18 e 21, tem caráter romântico e eufórico, além de um contorno ascendente em ambos os pentagramas. No pentagrama superior encontramos um motivo derivado do cromatismo dos compassos 6 e 7 e do ritmo de quiálteras de colcheias dos compassos 1 a 5. No pentagrama inferior temos a progressão do baixo pedal em 2as maiores, impulsionadas anacrusticamente por trítonos, caracterizando uma nova variação rítmica do compasso 1. Os agregados cordais, na voz intermediária do pentagrama inferior, em ritmo de quiálteras de colcheias, promovem movimento à passagem, e também ascendem por 2as maiores.

The image shows a musical score for the first segment of T2, spanning measures 18 to 21. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 18-19) is marked with a box containing the number 18. The treble clef part has a melodic line with triplets and chromaticism, with a bracket above it labeled "cromatismos (citação cp. 6 e 7)". The bass clef part has a bass line with triplets and a pedal point progression, with a bracket below it labeled "progressão em 2as M". Dynamics include "f" (forte) and "cresc." (crescendo). The second system (measures 20-21) is marked with a box containing the number 20. The treble clef part continues the melodic line with triplets and chromaticism. The bass clef part continues the bass line with triplets and a pedal point progression, with a bracket below it labeled "progressão em 2as M". Dynamics include "acce" (accelerando). Circled notes in the bass clef indicate tritones.

Figura 86 - Primeiro segmento de T2: cromatismos, progressões em 2as M, e trítonos (circulados).



Figura 87 - Citação rítmica do compasso 1 durante o baixo pedal nos compassos 18 a 21.

O **segundo** segmento (cp. 22 a 25) retoma o caráter rítmico de To, mas agora em *ff*, tornando-se ponto culminante da seção de *exposição*. Ele tem contorno melódico descendente – em resposta ao primeiro segmento (ascendente) – iniciado duas vezes por acordes em apojaturas. Esses acordes sintetizam a maioria dos intervalos utilizados durante a seção de exposição: 2as maiores (e suas inversões, 7as menores), trítonos e 6as maiores e menores (e suas inversões). Após cada acorde, uma torrente de semicolcheias em uníssono passa a conduzir a melodia em trítonos, até seu ritmo ser dilatado para quiálteras de colcheias em um *precipitando-se* que retoma a seção de exposição através da indicação *Da Capo*. As seqüências de semicolcheias e quiálteras de colcheias delineiam, em suas notas graves, uma escala de tons inteiros.

Sugerimos que a melodia de tons inteiros seja ressaltada, a fim de que o resultado sonoro não seja apenas uma seqüência de trítonos, mas apresente a densidade polifônica implícita da passagem.

Figura 88 - Segundo segmento do Tema 2 (t = trítono).

O segundo segmento de T2, que do ponto de vista direcional é uma “resposta” ao primeiro, também pode ser entendido estruturalmente de duas maneiras: ou como uma **codeta**, que retoma a seção de *exposição* pela indicação *Da Capo* – excetuando o compasso 25; ou como elemento de transição para a seção de desenvolvimento, iniciada no compasso 31. Nessa última opção, a transição finaliza a passagem com a adição do compasso 25, funcionando como terminação da codeta, conduzindo o trecho à próxima seção.

No entanto, entre os compassos 26 e 30 há a presença de outro elemento, que consideramos *introdutório* ao desenvolvimento. Nesses compassos ocorrem trinados sobre intervalos de 4as justas, realizados por semitom com suas notas superiores. Os dois intervalos, 4as justas e 2as menores (semitons dos trinados), constituem o principal material intervalar utilizado na seção de desenvolvimento. A sobreposição dos trinados produz uma sensação de perda da pulsação, criando um ambiente sonoro misterioso.

Figura 89 - Tema de transição que introduz a seção de desenvolvimento.

A seção de exposição tem, portanto, três *pathos* principais: o primeiro, rítmico, imponente e marcial (cp. 1 a 5); o segundo, doce e *cantabile* (cp. 8 a 14); e o terceiro, lírico (apaixonado) e expressivo (cp. 18 a 25). A passagem em trinados (cp. 26 a 30) interrompe todos esses *pathos*, suspendendo temporariamente qualquer sensação de pulso ou continuidade motívica. Objetivamente, trata-se de uma variação do início de To, baseada em 4as justas e trítonos.

O **desenvolvimento** (cp. 31 a 50) estrutura-se em três subseções: a, b e a'. Conforme o padrão da “forma sonata” clássica, o conteúdo musical do desenvolvimento deriva dos temas da exposição. Encontram-se ali intervalos de 4as, cromatismos, ritmo em quiálteras e citações

rítmicas da “abertura”. O perfil melódico continua alternando entre ascendente e descendente, e a dinâmica alcança seu ápice em “b”, quando atinge *ff*. A textura se mantém polifônica, com adensamento em direção à parte “b”, e sua conseqüente redução no retorno para a’.

A estrutura interna de “a” apresenta movimento melódico ascendente em 4 compassos, e não mais em dois como ocorre na exposição. A métrica continua ternária até o compasso 38.

The image shows a musical score for the first part of a development, spanning measures 31 to 40. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).

- Measure 31:** Starts with the instruction "mais rápido" and a dynamic marking of *p*. The right hand features a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with triplets. A dynamic marking of *mf* appears in the second measure.
- Measure 34:** Includes the instruction "sempre accel." and a dynamic marking of *mf*. The right hand continues with a melodic line of triplets, while the left hand has a bass line with triplets.
- Measure 37:** Features a dynamic marking of *p* and *mf*. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with triplets. A change in meter is indicated by a 4/4 time signature.
- Measure 40:** Includes the instruction "rit poco" and a dynamic marking of *pp*. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with triplets. A "Meno" marking is present above the right hand.

Figura 90 - Primeira parte do desenvolvimento.

Na imagem anterior é possível identificar os principais elementos utilizados na primeira parte do desenvolvimento. Cromatismos, intervalos de 4as (justas ou aumentadas), acordes quartais, intervalos de 2as, 6as e 8as, quiálteras e semicolcheias.

As frases não possuem uma proporção exata, começando e terminando em tempos diferentes do compasso. Na primeira frase do desenvolvimento (cp. 31 ao primeiro tempo de 36) vê-se 4as justas no pentagrama inferior, movendo-se cromaticamente e, no pentagrama superior 2as menores, ascendendo melódica e cromaticamente. Nota-se que melodia se adensa quando os motivos de 4as (pentagrama Inferior) e 2as (cromatismos pentagrama superior) são reforçados por 8as, e em movimento ascendente. Retornam descendente a partir do segundo tempo do compasso 34 com trítomos no pentagrama superior, e 8as em *marcatos* no pentagrama inferior. As 8as do pentagrama inferior formam, duas a duas, intervalos de 6ª menor, e em função desses acentos métricos, geram um deslocamento métrico que camufla a noção de pulso ternário. A intensidade em *p* seguida por *mf*, juntamente com as indicações *mais rápido* e *acelerando sempre* conferem à passagem um caráter ansioso e apreensivo.

Ao chegar ao compasso 37, essa “ansiedade” se desfaz, através de um decrescendo e de uma desaceleração rítmica, que passa de semicolcheias para quiálteras de colcheia. Os compassos 39 e 40 representam uma transição para “b”, uma vez que os motivos em quiálteras de colcheia passam para o pentagrama inferior, e ganham destaque em *mf*. Nestes mesmos compassos, em métrica quaternária e dinâmica *p*, ocorre um contracanto formado por 4as e acordes quartais no pentagrama superior.

Figura 91 - Transição para parte “b” do desenvolvimento.

Nessa transição, o motivo do pentagrama inferior é composto em sua maioria por intervalos de 2as maiores, principalmente suas notas mais graves, que delineiam o contorno descendente Eb-Db-Cb-A.

O segmento “b” do desenvolvimento inicia em *pp* no compasso 41, e seu motivo é repetido no compasso 42. No pentagrama superior, um acorde aumentado (Ab#5) resolve no acorde menor com sexta Abm6 (considerando B enarmônico de Cb). A passagem de um acorde para outro ocorre com a movimentação das vozes superiores, enquanto a nota base do acorde (Ab) permanece como nota pedal. Essa movimentação entre vozes, e conseqüente mudança de acordes, favorece a criação de um motivo ostinato que se estende até o compasso 44. No pentagrama inferior, a nota Mi bemol finaliza a frase de transição, que só figura no compasso 41.

The musical score for Figure 92 is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff (treble clef) shows a sequence of chords: Eb major, Db major, Cb major, and Ab major. The second staff (bass clef) shows a descending line of notes: Eb, Db, Cb, Bb, Ab, Gb, Fb, Eb. The first measure is marked with a box containing the number 40. The second measure is marked with a box containing the number 41. The third measure is marked with a box containing the number 42. The fourth measure is marked with a box containing the number 43. The fifth measure is marked with a box containing the number 44. The score includes dynamic markings: *rit poco* in measure 40, *Meno* in measure 41, and *pp* in measure 42. A bracket labeled "final do motivo em 'a'" spans measures 40 and 41. A bracket labeled "ostinato de 'b'" spans measures 42 and 43. A repeat sign is present at the end of measure 44.

Figura 92 - Finalização da parte “a” e início de “b”: desenvolvimento.

Sob o ostinato em *pp*, uma variação do motivo dos compassos 39 e 40 é apresentado. Em intensidade *mf* é formado por 2as maiores e menores, varia a direção de seu contorno melódico e seu ritmo.

The musical score for Figure 93 is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff (treble clef) shows a sequence of chords: Ab major, Ab major, Ab major, and Ab major. The second staff (bass clef) shows a descending line of notes: Ab, Gb, Fb, Eb, Db, Cb, Bb, Ab. The first measure is marked with a box containing the number 43. The second measure is marked with a box containing the number 44. The third measure is marked with a box containing the number 45. The fourth measure is marked with a box containing the number 46. The fifth measure is marked with a box containing the number 47. The sixth measure is marked with a box containing the number 48. The seventh measure is marked with a box containing the number 49. The eighth measure is marked with a box containing the number 50. The score includes dynamic markings: *pp* in measure 43 and *mf* in measure 44. A repeat sign is present at the end of measure 50.

Figura 93 - Tema “b” do desenvolvimento – cp. 43 e 44.

É uma frase de dois compassos que, através de um *crescendo*, culmina em uma passagem com indicação *robusto* (cp. 45). Essa nova passagem resgata o caráter rítmico e imponente da “abertura”, reforçado pela dinâmica *f* do compasso 45 e pelo *ff* do compasso 48. Pela primeira vez figuram fusas, que executadas sob a indicação *accel* e crescendo intensificam a passagem caracterizando-a como eufórica e sonora.

Acordes de 5ª aumentada e acordes quartais também figuram nessa passagem, além de escalas cromáticas em quiálteras de semicolcheias, conectando os acordes. Relembramos que o ápice da dinâmica ocorre na parte “b” (cp. 48 a 50), em dinâmica *ff*.

Nos compassos 47 – 48 e 49 – 50, há uma clara menção ao tema de abertura To. Nos compassos 47 e 49 predominam elementos do motivo inicial (compasso 1): semicolcheias pontuadas e fusas como aceleração das semínimas pontuadas e colcheias; acordes quartais como verticalização das quartas do início do tema. Já nos compassos 48 e 50, no pentagrama inferior, identificamos um claro parentesco entre o “elemento conectivo” em quiálteras de semicolcheias e as semicolcheias, cromáticas da transição de To para T1 (compassos 6 e 7).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 45 to 50. Measure 45 is marked with a box containing the number 45 and the dynamic *robusto*. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 48 is marked with a box containing the number 48 and the dynamic *ff*, along with the instruction *accel*. In measures 48 and 50, the bass staff features a section labeled "elemento conectivo" (connecting element), which consists of chromatic sixteenth-note patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 94 - Parte “b” do desenvolvimento – cp. 45 a 50.

Após o ápice de “b” ocorre a re-representação do primeiro segmento “a”, que recebe tratamento diferenciado apenas em seu final, onde o compositor altera a direção dos acordes quartais, formando um motivo ascendente e cadencial a partir do terceiro tempo do compasso 60. Esse motivo conduz à seção de re-exposição iniciada no compasso 62, em *crescendo* até *ff*.

finalização modificada de a'

Figura 95 - Finalização de a' – cp. 60.

A **re-exposição** (cp. 62 a 85), em *ff*, tem seu tema To variado ritmicamente em relação a exposição. Em uníssono, e com perfil melódico ascendente, mantém apenas os intervalos de trítone e segundas menores. É como se o compositor decantasse o tema de abertura e preservasse apenas os elementos essenciais (rítmicos e intervalares). O restante da seção ocorre como na exposição.

início modificado da re-exposição

Figura 96 - Início da re-exposição – cp. 62.

O final da reexposição é marcado, novamente, pela presença dos trinados (cp. 86 a 90). Estes, que ao final da exposição funcionaram como codeta, e posteriormente como transição para

o desenvolvimento, marcam aqui o início da **coda**. O efeito suspensivo causado pelos trinados é amortecido pelas indicações de *decrescendo* e pela fermata sobre o último trinado. De maneira conclusiva, a massa sonora formada pelos trinados resolve no acorde de efeito quartal (C-F-A#-D-G), em *pp* e após a fermata marcada sobre a barra do compasso 91.

final da re-exposição

The musical score consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 85, shows a piano texture with trills and tremolos. The second system, starting at measure 88, continues the texture and ends with a 'SONORO' section marked 'pp' and a 'CODA' bracket.

Figura 97 - Coda, último compasso do primeiro movimento – cp. 91.

2.3.2. SEGUNDO MOVIMENTO – *Andante*

Este movimento, de caráter expressivo e com tratamento polifônico, contrasta passagens contrapontísticas e homofônicas, de melodia acompanhada e harmonia verticalizada. Os trechos polifônicos estão escritos a quatro vozes em estilo imitativo⁴² (PENALVA, 1970, p.16).

⁴² Conforme professado por Penalva em “Subsídios para estudo das Estruturas Fundamentais do Contraponto Modal, Tonal e Atonal”. Curitiba, 1970. Apostila do Curso de Contraponto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. p. 16.

Tanto as passagens contrapontísticas quanto as de melodia acompanhada possuem estruturas melódicas cromáticas⁴³ (PENALVA, 1970, p.10).

Com dimensão de 43 compassos, esse movimento divide-se em duas partes contrastantes, A e B. Ambas são separadas por uma fermata, e têm a mesma dimensão: 14 compassos. Após a repetição da primeira parte, abreviada em um compasso, e interrompida por nova fermata, três compassos de coda finalizam o movimento. A partir dessas observações, pode-se dispor suas partes de acordo com o seguinte esquema formal:

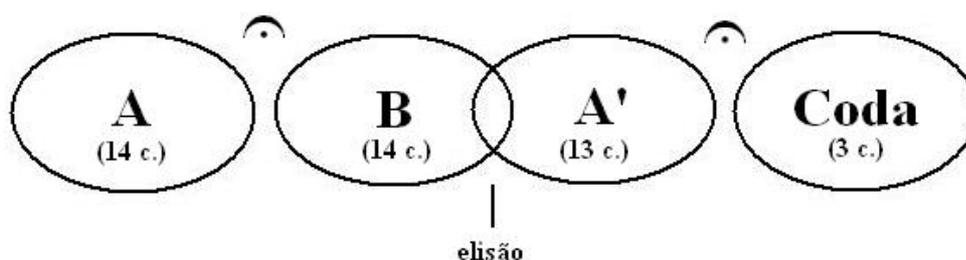


Figura 98 - Esquema formal do segundo movimento – forma ternária.

A **elisão** apresentada no esquema anterior refere-se ao tratamento temático que finaliza a parte B. Concomitantemente, o compositor encerra a parte B no pentagrama superior, ao mesmo tempo em que inicia, com ritmo melódico dilatado, a reapresentação de A.

A primeira parte deste movimento possui dois grupos temáticos distintos: a1, que se estende do compasso 1 a 7, e a2, do compasso 8 a 14.

O contorno melódico da seção a1 apresenta motivos sonoros de 4 notas que envolvem sempre um salto seguido de cromatismo. Aplicando a teoria dos conjuntos de classes de notas a este trecho, observa-se que os conjuntos não são repetidos, mas o direcionamento da melodia e a seqüência intervalar dos motivos (salto e cromatismo), sim.

Em função dessa não repetição literal de conjuntos sonoros, e do uso massivo de cromatismos, trítomos em tempos fortes ou fracos contribuem para ampliar a dramaticidade e adensamento do trecho, sob a indicação *p* e *expressivo*.

⁴³ Conforme professado por Penalva em “Subsídios para estudo das Estruturas Fundamentais do Contraponto Modal, Tonal e Atonal”. Curitiba, 1970. Apostila do Curso de Contraponto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. p. 10.

Há dois impulsos temáticos em a1: o primeiro, que se estende do início do movimento até o tempo forte do terceiro compasso; e o segundo, que inicia em anacruse do quarto compasso, até resultar no *cluster* do compasso 5 (3º tempo).

Nos dois impulsos figuram diversos conjuntos de quatro sons: 4-6, 4-3, 4-10, 4-5, e 4-4. Por delinear, a partir do segundo compasso, o motivo principal formado por quatro notas, e por serem utilizados nas demais partes deste movimento, principalmente em a2, tornam-se relevantes os conjuntos 4-3 e 4-5.

ponto culminante da seção a1
(ou transição entre a1 e a2)

Figura 99 - Primeira subdivisão da parte A e seus conjuntos – a1.

Os compassos 6 e 7, iniciados em anacruse pelo *cluster* do compasso 5, assumem dupla função estrutural. A primeira, como ponto culminante da seção a1, em que a polifonia em adensamento (cp. 1 a 5) conduz aos *clusters* e ao tema rítmico dos compassos 6 e 7. A segunda, como elemento de transição entre as seções a1 e a2.

O que reforça a hipótese de ponto culminante e elemento de transição é o fato de que o *cluster* de três sons (Mib, Sol, Láb), que forma o grupo sonoro 3-4, interrompe o discurso melódico bruscamente. Além disso, é a primeira vez que surge no acompanhamento um acorde

prolongado por mais de um tempo, servindo como base para a melodia. Estas características, aliadas às indicações de *marcato* e *sfz* para o *cluster* resgatam a atmosfera heróica da abertura do primeiro movimento.

A melodia nessa passagem possui três características principais: 1) mescla cromatismo com acordes perfeitos, como em a1; 2) é uma citação rítmica do 1º movimento; e 3) tem na sua dinâmica *f*, a mais intensa do movimento. Além disso, a indicação *deciso* solicita do intérprete precisão rítmica na execução do trecho. O motivo do compasso 6 é transposto uma terça menor acima no compasso 7.

The musical score for Figure 100 shows a transition section for measures 6 and 7. The piano part consists of clusters of notes, with dynamics ranging from *mf* to *sfz*. The melodic line starts in measure 6 with a dynamic of *f* and the instruction *deciso*. It features chromaticism and a rhythmic citation. The melodic line in measure 7 is transposed a minor third higher than in measure 6. The section is labeled 'Transição' at the bottom.

Figura 100 - Seção de transição para a2 – compasso 6 e 7.

Com clareza, é possível observar que a seção a1 mescla elementos musicais atonais (cromatismos, dissonâncias e trítonos), ao lado de estruturas “tonais” (como tríades menores em 1ª inversão), a partir do compasso 4.

The musical score for Figure 101 shows the analysis of triads in section a1 for measures 4 and 5. The piano part consists of chords, with dynamics ranging from *p* to *accel.*. The melodic line starts in measure 4 with a dynamic of *p*. The section is labeled 'p' at the bottom. Chord symbols are provided for each measure: D#m, Em, Fm, F#m, Gm, and G#m.

Figura 101 - Análise de tríades de a1 – compassos 4 e 5.

Essas características representam o “espírito de absoluta independência [...] de esquemas ou regras pré-concebidas”⁴⁴, pelo qual Penalva deixou-se guiar, ou seja, a situação de liberdade em relação às práticas ou modismos composicionais que buscava desde a composição da Sonata n 2, em 1960.

A partir do compasso 8, iniciado anacrusticamente pelo prolongamento da nota Mi que finaliza o tema rítmico de a1 (pentagrama superior), inicia a seção a2.

Consideramos essa seção parte integrante de A, uma vez que contém derivações do tratamento harmônico e intervalar do tema inicial do movimento: melodia acompanhada com tratamento harmônico verticalizado, cromatismos, e passagens polifônicas. Os conjuntos sonoros 4-3 e 4-5, presentes na seção anterior, são recorrentes em a2, além da inclusão de novos conjuntos ou elementos sonoros. Por essas características, a seção a2 adquire um caráter de desenvolvimento do material inicial.

A seção a2 é essencialmente cromática e escalar, com passagens onde acompanhamento e melodia são conduzidos por movimento contrário. Contrasta com a1 pela figuração rítmica em semicolcheias, mas assemelha-se a esta na ocorrência de acordes menores perfeitos, ou somente de terças menores. Vale mencionar ainda a aplicação do contraponto de 4ª espécie (sincopado, compassos 8 e 9) para o acompanhamento em acordes menores invertidos.

Além da utilização dos conjuntos 4-3 e 4-5 de a1, o aparecimento de novos conjuntos, como 4-7, 4-8, e 4-23, funcionam como conjuntos de conexão entre motivos. Sobre esses conjuntos, a utilização de três acordes quartais realizam a mudança do acompanhamento em acordes menores perfeitos (em 1ª inversão), para terças menores.

⁴⁴ Conceito das práticas musicais do século XX definida pelo compositor. In: PENALVA, José. Música do Século XX: Referenciais. Curitiba, 1985. Apostila do Curso de História da Música. p. 87.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 8-9) shows a melody in the right hand with a *meno* marking and a bass line in the left hand with a *mf* marking. Chords *Em*, *Fm*, and *F#m* are indicated above the staff. Intervallic patterns 4-3 and 4-5 are shown below the bass line. The second system (measures 10-11) includes a *Gm* chord, *acordes quartais* (quartal chords), and *terças maiores* (major thirds). It features an *accel* marking and intervallic patterns 4-3, 4-7, 4-7, 4-8, 4-1, 4-1, 4-1, and 4-5. The third system (measures 12-14) shows *terças menores* (minor thirds) and an intervallic pattern 4-23.

Figura 102 - Análise do conteúdo intervalar de a2 – compasso 8 a 14.

A indicação *meno* para a seção a2 possibilita ao intérprete construir um tema de identidade mais doce e melodioso, uma vez que a redução do andamento permite delinear com clareza as sinuosidades da melodia no pentagrama inferior, e o contracanto com *marcatos* no pentagrama superior.

No pentagrama superior, a aceleração rítmica do acompanhamento realizado pela mão direita, parte de um ritmo harmônico resultante de semínimas (em função da escrita polifônica), passa por colcheias, e encerra com quáteras de três colcheias.

As indicações de crescendo e *accel* escritos no compasso 10, aliadas ao movimento contrário entre melodia e acompanhamento, conferem-lhe caráter ansioso.

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a single staff with a treble clef and seven quarter notes. The second system, starting at measure 8, includes a treble clef, a 'meno' dynamic marking, and a melodic line with slurs and accents. The third system, starting at measure 12, features a treble clef and complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Figura 103 - Demonstração da aceleração rítmica do acompanhamento em a2 - cp. 8 a 14.

A presença da pausa de mínima no compasso 14, e a fermata sobre a barra do compasso 15 marcam o final da apresentação da parte A. O efeito suspensivo causado pela fermata favorece a criação de um ambiente sonoro intimista, que principia a **parte B** deste movimento.

O tema da parte B possui três vozes distintas, e a melodia transita entre elas. Pode ser dividido em dois segmentos, tomando como referência o ostinato rítmico em contratempo de colcheia (díades em 2ª menor): B1 (cp. 15 a 23), e B2 (cp. 24 a 28).

Em B1, as díades do acompanhamento (ostinato em *pp*) progredem cromática e ascendente do compasso 15 ao 23, a cada três compassos.

Sob o acompanhamento, uma voz superior apresenta a melodia com duas estruturas intervalares distintas: uma com salto e cromatismo (cp. 16 a 18), e outra essencialmente cromática (cp. 19 a 23). Entre os compassos 16 e 18, sob a indicação *bem cantado*, as notas da melodia formam conjuntos do tipo 4-7 e 4-3, os mesmos que figuraram em a2 e a1, respectivamente. Como representam conjuntos diferentes, apesar de manterem a mesma direção intervalar, nomearemos o primeiro como **b'** e o segundo, **b''**.

Na voz inferior, ocorre um contracanto cromático descendente também a cada três compassos. Após o arpejo ascendente do compasso 19, o contracanto sofre uma contração rítmica (cp. 20 a 23), até o início de uma longa descida cromática em B2 (cp. 24 a 27).

Apesar dos motivos que compõem B1 terem, em sua maioria, contorno descendente, suas transposições ascendentes a cada três compassos impulsionam a melodia para uma região mais aguda. De certa forma, o “peso gravitacional” criado pelos motivos descendentes tem de ser vencido a cada novo impulso.

The musical score consists of three systems of piano and vocal parts. The first system (measures 15-18) shows a vocal line with notes marked 'bem cantado' and dynamic markings 'pp' and 'mf'. It highlights two intervals: 'b' 4-7' and 'b'' 4-3'. The second system (measures 19-21) shows 'linhas cromáticas descendentes' in the bass line and 'contração rítmica' in the vocal line. The third system (measures 22) continues the melodic and rhythmic patterns.

Figura 104 - Conjuntos 4-7 e 4-3 e contracanto pentagrama inferior em B1 – compassos 15 a 18.

Em B2 (cp. 24 a 28), a melodia passa para o pentagrama inferior delineando uma longa descida cromática, escrita na região média do instrumento, e em clave de sol, com ativação rítmica. As escalas cromáticas ascendentes (grupos rítmicos de quatro semicolcheias que finalizaram B1), se encontram com as díades (ostinato) da voz intermediária para formar uma seqüência de *clusters* em movimento cromático descendente. A partir do compasso 24, díades e grupo de quatro semicolcheias podem ter suas alturas analisadas de duas maneiras: melodicamente, e por *clusters*. As duas possibilidades revelam o conjunto sonoro 3-4, mesma estrutura intervalar dos conjuntos que apareceram nos compassos 5 a 7 desse movimento. Esse

conjunto está presente, portanto, duplamente no pentagrama superior: como acorde, e como arpejo, em configuração espelhada.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 24, features a complex rhythmic pattern in the right hand with a '3-4' bracket and a '3-4' label below. The left hand has a simple accompaniment. A bracket under the first two measures of the right hand is labeled 'melodia em linha cromática descendente'. The second system, starting at measure 27, is marked 'I Tempo' and includes dynamics like 'mf' and 'rit'.

Figura 105 - Segmento B2 da parte B: configuração melódica e intervalar – cp. 24 a 28

Apesar de a parte B ser essencialmente cromática, deve-se notar que o ostinato em díades ascende cromaticamente até o compasso 23, e então é transposto uma 7^a maior (inversão da 2^a menor) acima (cp. 24). É a partir dessa transposição que o cromatismo se torna descendente, ao mesmo tempo em que as díades são acrescidas de uma nota (originária da voz superior) para formar o conjunto 3-4. A melodia ascende inicialmente por 2^a maior (compasso 16 a 19) e só então por 2^a menor (compasso 20 em diante).

Embora os segmentos da parte B não sejam separados de forma tão abrupta como em A, ela representa a mudança de registro e de papéis entre as vozes, além da mudança de direção do cromatismo do acompanhamento (primeiro ascendente, e depois descendente). Vê-se, portanto, que tanto a parte A quanto B estão subdivididas em dois segmentos, conforme esquema resumido a seguir.

| | | | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|
| Parte A | a1: cp. 1 a 7 | Parte B | B1: cp. 15 a 23 |
| | a2: cp. 8 a 14 | | B2: cp. 24 a 28 |

Figura 106 - Esquema temático das partes A e B.

Os compassos 28 e 29 apresentam a elisão referenciada no gráfico formal desse movimento. Nesses compassos ocorrem, simultaneamente, a finalização do ostinato de conjuntos sonoros do tipo 3-4 (pentagrama superior), e o início da reapresentação de A', com seu ritmo dilatado. O trecho polifônico a três vozes, como ocorre em A, é abreviado, havendo a reorganização dos motivos em vozes diferentes. A figura a seguir apresenta a comparação entre o final de B e início de A', com a exposição da parte A:

PARTE A: início

Final da Parte B

Início de A': elisão

Figura 107 - Comparação entre início de A e final de B com elisão.

A parte A é reapresentada literalmente do compasso 30 ao 40. A fermata que separou os temas A e B também é mantida, e essa nova suspensão, aliada à indicação de andamento *Lento*, marca o início da Coda.

Escrita em três compassos (cp. 41 a 43), a coda recapitula motivos presentes nas partes A e B, sobrepondo-os.

Por considerarmos a Coda como recapitulação além de finalização, reforçamos a importância dos conjuntos sonoros 4-1 e 4-5, recorrentes no movimento e claramente definidos nessa última seção.

The musical score for the Coda section (measures 41-43) is shown. It features a treble and bass clef. Measure 41 is marked 'Lento' and 'mf'. A bracket above the staff indicates 'b'' de B - cp. 18-19'. A bracket below the staff indicates 'tema inicial de A - cp. 1'. A bracket above the staff indicates '3-2'. A bracket below the staff indicates '4-1'. A bracket below the staff indicates '4-5'. The score ends with 'rit poco' and 'pp'.

Figura 108 - Motivos e conjuntos sonoros na Coda – cp. 41 a 43.

A dinâmica em decrescendo, o andamento *Lento* e a indicação *rit poco* favorecem certa sensação de diluição sonora, principalmente pela suspensão gerada pelas fermatas do último compasso.

Para sustentar as vozes como indicado pelo compositor através das ligaduras, pode ser necessária a aplicação de recursos de pedal, auxiliando na prolongação dos sons. Além disso, sugerimos que os acelerandos indicados pelo compositor durante todo o movimento sejam moderados, uma vez que grandes desvios de andamento poderiam perturbar a tranquilidade do *Andante*, que garante a expressividade do movimento.

2.3.3. TERCEIRO MOVIMENTO – *Agitato-Rondo*

O terceiro movimento pode ser considerado o mais virtuosístico das três Sonatas para piano. Envolve técnica apurada, ampla sensibilidade e controle emocional para a execução das múltiplas variações de caráter e expressão.

Na forma de um Rondo clássico – A-B-A-C-A-D-A' –, foi escrito em 111 compassos, contemplando diversas estruturas melódicas e harmônicas, contrapondo e justapondo elementos modais, tonais e atonais.

| | | |
|------------|---------------|--|
| Refrão | cp. 1 a 13 | <i>Clusters</i> + ostinato rítmico 3+3+2 colcheias |
| Episódio 1 | cp. 14 a 19 | Tema a |
| | cp. 20 a 26 | Tema a' |
| Episódio 2 | cp. 27 a 33 | Parte A |
| | cp. 34 a 44 | Transição |
| | cp. 45 a 53 | Parte B |
| | cp. 54 a 60 | Parte A' |
| Episódio 3 | cp. 61 a 67 | Introdução |
| | cp. 68 a 72 | Tema A |
| | cp. 73 a 76 | Tema A' |
| | cp. 77 a 83 | Tema B |
| | cp. 84 a 90 | Tema B' |
| Coda | cp. 91 a 97 | Início Refrão |
| | cp. 98 a 107 | Recapitulação de temas Episódio 2 |
| | cp. 108 a 111 | Ostinato 3+3+2 / técnica expandida do instrumento / Aleatoriedade controlada |

Quadro 10 – Esquema formal do 3º movimento.

A parte A, denominada pelo compositor como *Refrão*, tem dimensão de 13 compassos e contem várias repetições marcadas por *ritorneli*. Em métrica quaternária simples, tem a indicação de andamento 200 bpm para a semínima, e *Agitato-Rondo* para a expressão.

A dinâmica de todo o trecho pode ser visualizada a partir do seguinte gráfico:



Figura 109 - Esquema da dinâmica na parte A – cp. 1 a 13.

A melodia é composta por dois elementos essenciais: um ostinato rítmico em colcheias sobre a nota Ré, com acentuação 3+3+2, e uma massa sonora que aumenta pouco a pouco com a adição de notas, até culminar em *clusters* de acordes de 4^a sobrepostas. Tanto o ostinato quanto os *clusters* são escritos na região médio-aguda (pentagrama superior) do instrumento, alcançando seu ponto culminante (*ff*) quando ocorre a transferência de registro dos *clusters* (acordes de 4^a) para a região grave (pentagrama inferior).

Só há a ocorrência de uma melodia propriamente dita a partir do compasso 5, quando acordes de 4^a passam a ser executados de forma arpejada, delineando uma melodia (B-A-G), acompanhando o ostinato rítmico de padrão 3+3+2.

Embora não tenha havido a preocupação do compositor em serializar grupos sonoros, é possível identificar alguns conjuntos que serão recorrentes durante o movimento. É o caso do *cluster* formado em torno da nota Ré do ostinato, 3-1; do primeiro acorde de 4^a sobreposta (cp. 4), 3-5; e dos *clusters* 3-9 na região grave e intensidade *ff* (cp. 7). Posteriormente, esses três grupos sonoros figurarão nas demais partes, juntamente com outros diferentes.

Agitato - Rondó ♩ = 200

5X Refrão 3X 3X 3X 3-5

mf ostinato

5 *f* 3-5 3-9 3-1 *ff* 3-9 3-9 3-9 3-5 3-9 3-9

9 *ff* *f* *mf*

13

Figura 110 - Grupos sonoros da parte A (*Refrão*) – cp. 1 a 13.

A partir do andamento rápido e do ostinato rítmico, é possível entender esse trecho como uma introdução rítmica, virtuosística e imponente, que atinge seu ápice de dinâmica no compasso 7. Não resta dúvida que se trata de uma introdução eufórica, sonora e grandiosa, que traduz a energia extática da rítmica percussiva.

Dimensionada em doze compassos, a parte B (cp. 14 a 25), ou *Episódio 1*, como denominado pelo compositor, contrasta substancialmente com o Refrão pelo andamento mais lento (semínima igual a 80 bpm), e principalmente pela articulação em *legato* e intensidade moderada (*mf*).

O espírito percussivo do Refrão cede lugar a uma melodia tranqüila formada por motivos de quatro notas. Diatonismos e cromatismos na melodia substituem os saltos do Refrão, e o único intervalo melódico de maior extensão, é o trítono. Trata-se de uma seção de contorno melódico suave e expressivo, evocando o caráter seresteiro e *cantabile* do segundo movimento, além da atmosfera contemplativa propiciada pelo contraponto imitativo. Aliás, como veremos, o terceiro movimento tem um inequívoco caráter de síntese do resto da sonata.

Esse episódio é monotemático – a –, sendo repetido com variações em seu primeiro e último compassos – a'. A alteração do primeiro compasso em a' é rítmica, enquanto que no último, melódica. O tema “a” se estende do compasso 14 ao 19, sendo o último uma ponte entre a e a'.

The figure displays three systems of musical notation for the first episode of the movement, measures 14 to 19. The notation includes treble and bass staves with various annotations and interval markings.

- System 1 (Measures 14-15):**
 - Measure 14: Treble clef, *mf* *legato*. Interval markings: 4-10 (above), 4^a J (below).
 - Measure 15: Treble clef. Interval markings: 4-10 (above), 3-5 (above), 3-9 (above), 3-5 (above). Bass clef: 4-Z15 (below, derived from 4-10), 3-7 (below).
- System 2 (Measures 16-17):**
 - Measure 16: Treble clef. Interval markings: 3-5 (above), 3-7 (above). Bass clef: 3-7 (below), seqüência cromática descendente (below).
 - Measure 17: Treble clef. Interval markings: cromatismo (above), 3-6 (above, derived from 4-10). Bass clef: 3-8 (below), 3-8 (below).
- System 3 (Measures 18-19):**
 - Measure 18: Treble clef. Interval markings: 3-5 (above), 3-8 (above). Bass clef: 3-8 (below), cromatismo (below), 3-8 (below), 3-7 (below).
 - Measure 19: Treble clef. Interval markings: ponte para a' (above). Bass clef: cromatismo (below).

Figura 111 - Estruturas sonoras de “a” no Episódio 1 – cp. 14 a 19.

Pela figura anterior, nota-se na melodia a importância de acordes de 4^a sobrepostas, onde a voz superior delinea uma melodia diatônica (4-10), motivos cromáticos em semicolcheias, e

motivos de três sons envolvendo trítone e cromatismos (3-5). Destaca-se ainda a presença do conjunto sonoro 3-9 para acordes quartais verticalizados ou tratados melodicamente. No acompanhamento, além dos intervalos de 4ª justa, acordes (alguns em posição aberta) do tipo 3-7 e 3-8 são utilizados para acompanhar a melodia. Trata-se, portanto, de melodia acompanhada, onde a polifonia implícita nos acordes está presente em movimento oblíquo entre as vozes. O baixo apresenta apenas três passagens melódicas utilizadas como contraponto conectivo entre acordes. Como assinalado anteriormente, esse contraponto é imitativo, especialmente no compasso 15, que imita o motivo melódico principal. As escalas do baixo, por sua vez, dialogam com a escala em “zigzagague” da voz principal.

O ataque em tempo forte do conjunto 3-9 no compasso 20 marca o início de a', que tem seus motivos de quatro sons variados ritmicamente.

The image displays two musical staves, likely piano accompaniment, for a piece. The top staff is labeled "início de a" and features a tempo marking "Epis. 1 ♩ = 80" and a dynamic marking "mf legato". It shows three distinct melodic phrases in the bass line, numbered 1, 2, and 3. The bottom staff is labeled "início de a'" and shows three phrases numbered 1, 2, and 3. A measure number "21" is indicated in a box above the third phrase of the second staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both treble and bass clefs.

Figura 112 - Comparação entre os motivos de a (cp. 1-2) e a' (cp. 20-21) – Episódio 1.

A inexistência de indicações de articulação no início de *a'* permite que o intérprete explore combinações de articulação que destaquem a variação rítmica do tema e a localização dos motivos, diferenciando esse tema do seu anterior (“*a*”). Uma opção que nos soa interessante é a execução das duas semicolcheias e colcheia em *legato*, e da última colcheia em *non legato*, conforme a figura a seguir:



Figura 113 – Sugestão de articulação para início de *a'* – cp. 20 e 21.

Essa sugestão torna o caráter da passagem rítmico e divertido, além de auxiliar na delimitação das partes *a* e *a'*.

Nos demais compassos (22 a 24), a representação de “*a*” segue literalmente, até que o compasso 25, sob a indicação de *crescendo* e *accel molto*, conecta esse episódio à primeira reapresentação do Refrão. Nesse compasso, uma seqüência cromática descendente de *clusters* (conjunto 3-7) rivaliza com uma progressão de semicolcheias em movimento ascendente. O material utilizado nessa pequena “ponte” não é novidade: os *clusters* são uma variação transposta e invertida dos *clusters* presentes nos compassos 15 a 17 e a progressão escalar é uma variação dos motivos melódicos dos compassos 16 e 18 de “*a*”.

Figura 114 - Elementos temáticos do final de *a'* – cp. 25.

A dinâmica mantém-se estável em *mf* em praticamente todo o Episódio 2, salvo pequenas alterações assinaladas por crescendos e decrescendos.

Após a reapresentação do Refrão, tem início a seção mais extensa desse movimento: o Episódio 2, ou parte C, com 34 compassos. Variando sua métrica entre compasso binário composto (6/8) e binário simples (2/4), apresenta em sua estrutura interna uma forma ternária, que pode ser visualizada da seguinte maneira: A – transição – B – A’.

A parte A do Episódio 2 (cp. 27 a 33), assume a intensidade *mf* do final do Refrão. Em métrica binária composta (6/8), a indicação de andamento é: colcheia do refrão seja igual a colcheia deste episódio.

Como possui duas partes distintas, agrega diferentes afetos, exigindo do intérprete total atenção para as bruscas mudanças de temperamento. Em “A”, o jogo entre *staccato* e *legato* cria a sensação de brincadeira e leveza. Por este jogo de articulação, entendemos essa primeira sessão como um *scherzando*.

Apesar de acordes de 4ª sobrepostas serem recorrentes em todo o movimento, o grande diferencial nesse episódio é a maior inserção de acordes perfeitos maiores (em 1ª inversão) mesclados aos acordes de 4ª sobrepostas e trítomos (cf. compassos 39 e 41).

A melodia intercala ora arpejos de acordes perfeitos maiores e 4as justas, ora arpejos de acordes de 4ª sobrepostas e 4as justas, sempre em ritmo de três colcheias em *staccato* para os arpejos, e uma semínima e colcheia em *legato* para os intervalos de 4as justas.

O acompanhamento segue um contraponto imitativo por movimento direto, em forma de cânone a partir do compasso 27. Esse cânone, por sua vez, intercala simultaneamente motivos em *legato* no pentagrama superior, contra motivos em *staccato* no inferior. O intérprete deve estar atento ao jogo de articulação, uma vez que estabelece com clareza o caráter do tema e o diálogo existente entre as vozes dos pentagramas.

No “jogo” de contraponto imitativo, o motivo do pentagrama inferior está 1 semitom abaixo do escrito na pentagrama superior, como se um perseguisse o outro. Essa característica possibilita ao intérprete reproduzir a imagem de uma brincadeira infantil tradicional: o “esconde-esconde”, auxiliando o instrumentista a manter a sensação de *scherzando*.

Identificamos grupos sonoros recorrentes, como o 3-5, 3-8, e 3-9, além dos novos 3-11, que representa os acordes perfeitos maiores (Bb, A, D e C), e os 3-3 e 3-4, que representam uma variação motívica⁴⁵ do grupo 3-11 (cp. 27).

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled 'Epis. 2' and '(refrão) = ♭'. It features a treble and bass clef with a 6/8 time signature. Annotations include '3-11' in both staves, '4 J' (four just intervals) above the treble staff, '3-9' above the bass staff, and '3-5' below the bass staff. The second system includes a box with the number '30' and annotations such as '3-4', '4 J', 'quartas independentes (J e dim)', '3-5', '3-9', '3-3', '3-11', '4 J', '3-5', '3-8', '3-11', and '4 dim'. The third system shows a '3-5' annotation above the treble staff and '3-11' below the bass staff. The notation includes various chord symbols, accidentals, and dynamic markings like 'dim'.

Figura 115 - Elementos e grupos sonoros de A no Episódio 2 – cp. 27 a 33.

A transição entre A e B mantém no acompanhamento (pentagrama inferior) um ostinato com as notas Dó# e Sol, formando um intervalo de trítono. Sobre o ostinato ocorrem acordes de 4ª sobrepostas, formando grupos sonoros do tipo 3-5 e 3-8.

Devido ao intervalo de trítono ser executado na região grave do instrumento, e os acordes de 4ª receberem *marcados* formando um contorno melódico ondulado (ascendente, descendente, ascendente), cria-se uma atmosfera de suspense (cp. 34 a 37).

⁴⁵ De acordo com a notação integral e a nomenclatura dos conjuntos segundo a tabela de Allen Forte, a ocorrência de intervalos de 4as justas – como marcadas nesta figura – deveriam ser apontadas como “5 semitons”. No entanto, acreditamos que nossa opção por uma escrita mista (tabela de Forte e teoria tonal) exemplifica com maior clareza as informações que desejamos explicitar.

Figura 116 - Grupos sonoros do início da transição – cp. 34 a 37.

Essa atmosfera dá início a um trecho de polirritmia, onde o compositor trabalha a melodia com acentuações métricas a cada duas colcheias, sobre o acompanhamento em métrica binária composta. Os motivos, ora executados no registro agudo pela mão direita, ora no grave pela esquerda, produzem um efeito de eco entre os temas.

Figura 117 - Conjuntos sonoros da transição de A para B: Episódio 2 – cp. 38 a 41.

Esse eco atinge o seu ápice nos dois compassos seguintes (42 e 43), quando a alternância entre vozes dá lugar a uma seqüência de 5as justas paralelas em ambas as mãos, e escritos em compasso binário simples, encerrando a transição. Se agruparmos as 5as justas duas a duas

teremos um contexto bitonal, com sobreposição de acordes perfeitos menores, na ordem que segue:

Pent. Superior: **Bbm7 Em7 / Dbm7 Gm7**

Pent. Inferior: **Am7 Ebm7 / Cm7 Gbm7**

Os acordes estão separados por uma 9ª menor (2ª menor), a mesma distância que separava os motivos no cânone do início do Episódio 2. Em relação à configuração no teclado, observamos a alternância entre teclas brancas e teclas pretas. Esse trecho cria uma massa sonora intensa, tornando-se o ápice da transição e pondo fim ao clima de suspense que prevalecia.

Figura 118 - Final da transição entre A e B do Episódio 2 – cp. 42 e 43.

Um acorde aumentado em *pp* (cp. 44) suspende o discurso e inicia a parte B desse episódio. A indicação de andamento é *Lento e Exp.*, com semínima igual a 85 bpm.

O primeiro tema, lento, expressivo, e de caráter introspectivo e meditativo, conecta-se ao segundo tema, *Um pouco mais e bem marcado*. Neste último, pode-se notar uma melodia diatônica pensada sobre a escala modal Dó lídio (com quarta aumentada), escrita sobre um acompanhamento de acordes verticalizados, em colcheias e com *marcados*, que formam o conjunto 3-5.

Pelo aspecto sonoro desse tema, é possível fazer uma analogia com o sarcasmo e ironia de Eric Satie, onde elementos como politonalismo e harmonias quartais, presentes nesse trecho, fazem parte do universo da música impressionista francesa. Outro elemento que reforça o caráter irônico e satírico do tema é a rítmica em semicolcheias pontuadas e fusas.

Figure 119 is a musical score for piano and voice. The piano part is in the lower register, marked *pp* (pianissimo). The vocal part is in the upper register, marked *Lento Exp.* with a tempo of $\text{♩} = 85$ and *pp*. The score includes several structural annotations:
 - A bracket labeled "3-4" spans the first two measures of the vocal line.
 - A bracket labeled "3-2" spans the next two measures.
 - A bracket labeled "3-5" spans the following two measures.
 - A bracket labeled "escala cromática" (chromatic scale) spans the final two measures of the vocal line.
 - The piano part has a bracket labeled "3-12" under the first two measures and "D 3-11" under the next two measures.
 - The vocal part has a bracket labeled "3-3" under the first three measures.
 - A section of the vocal part is marked "melodia em Dó lídio" (melody in Dorian mode) and "Um pouco mais e bem marcado" (a little more and well marked).
 - The piano part has a bracket labeled "Db 3-11" under the first three measures.
 - The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 119 - Estruturas sonoras: parte B do Episódio 2 – cp. 45 a 53.

Após a repetição do tema em Dó Lídio, ocorre a reexposição da primeira parte do episódio (A'), com a indicação *I tempo Epis. 2*. O gráfico a seguir destaca os níveis estruturais da parte B do Episódio 2.

Figure 120 is a musical score for piano, showing the piano part with structural annotations. The score is marked with measure numbers 45, 50, and 54. The piano part is in the lower register. The score includes several structural annotations:
 - A bracket labeled "3-3" spans the first three measures.
 - A bracket labeled "3-4" spans the next two measures.
 - A bracket labeled "3-2" spans the following two measures.
 - A bracket labeled "3-5" spans the next two measures.
 - A bracket labeled "escala cromática" (chromatic scale) spans the final two measures.
 - The piano part has a bracket labeled "3-12" under the first two measures and "D 3-11" under the next two measures.
 - The piano part has a bracket labeled "Db 3-11" under the first three measures.
 - The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 120 - Níveis estruturais da parte B: Episódio 2 – cp. 45 a 54.

Nos três primeiros compassos de A', ocorre a inversão da posição dos motivos: em A, o tema iniciava no pentagrama superior; agora em A', inicia no pentagrama inferior. Em A', ocorre ainda a supressão de um compasso (4º compasso de A), para a retomada do ostinato do Refrão no

último compasso de A'. A retomada do ostinato está escrita em dois grupos de colcheias (3+3), e não em três (3+3+2) como no Refrão.

I Tempo do Epis. 2

55

parte A': tema principal no pentagrama inferior

59

3-5

3-11

retomada do ostinato
(3+3 colcheias)

27

parte A: tema principal no pentagrama superior

30

compasso suprimido

Figura 121 - Comparação entre A e A' do Episódio 2 – cp. 54 a 60.

O compasso 60 de A' finaliza o Episódio 2, ao mesmo tempo retoma a penúltima reapresentação do Refrão.

Inicia então, no compasso 61 o *Episódio 3*, ou parte D da forma Rondó. Nele é possível notar a utilização de dodecafonismo incidental com séries incompletas. Assim como na Sonata n.1, o dodecafonismo aplicado nessa seção não é ortodoxo, permitindo a repetição de alturas.

Com dimensão de 30 compassos e em métrica quaternária simples, esse episódio possui dois temas – A e B –, dispostos na seguinte ordem: A – A' – B – B'.

Ocorrem amplos contrastes de dinâmica, desde *ppp* até *ff*, e a indicação de andamento é 120 bpm para a semínima.

Nos cinco primeiros compassos (61 a 65), surgem dois grupos temáticos distintos: o primeiro marcado por escalas cromáticas ou díades em intervalo de 2ª menor, tem caráter de

introdução; o segundo, marcado por conjuntos sonoros do tipo 3-1, 3-5 e 4-1, apresenta um tipo de elaboração textural e de dinâmica que remetem ao estilo composicional de Anton Webern. Vale lembrar que Penalva estudou em profundidade a técnica dodecafônica, estudo do qual resultou a Sonata n. 1.

Grupos temáticos, separados por pausas ou fermatas, e amplos contrastes de dinâmica podem ser visualizados no trecho inicial. A aspereza provocada pelos *clusters* relembra a sonoridade do Refrão.

Epis. 3 $\text{♩} = 120$

61 *ff* *accel* *mf* *f* *ppp*

diade escalas cromáticas

4-9 3-1 3-5 4-1

Figura 122 - Introdução do Episódio 3 – cp. 61 e 65.

As notas dos compassos 63 a 65 formam uma possível série incompleta. A figura a seguir apresenta essa série, e as duas alturas faltantes para completá-la:

3-1 (cp. 63) 3-5 (cp. 64) 4-1 (cp. 65) faltantes

0 1 11 8 2 3 7 6 5 4 10 9

Figura 123 - Possível série na introdução do Episódio 3.

As alturas faltantes encontram-se em forma de cluster na mão direita, sob a fermata do compasso 62. No entanto, a dificuldade em estabelecer uma série dodecafônica está na simultaneidade dos *clusters* dos compassos 62 (D-Eb) e 65 (A-Bb-Cb-Dbb ou A-A#-B-C), que não permite o reconhecimento inequívoco da ordem das notas.

O *cluster* 4-1, escrito no compasso 65 em *ppp* (pentagrama inferior), prepara a entrada de um ostinato em *PP* no compasso 66. Esse ostinato (pentagrama superior), em ritmo de semínimas, forma o *cluster* 3-1 (B-C-Db), que resolve em uma 4ª justa (enarmônico de A#-Eb). O ostinato estende-se até o terceiro tempo do compasso 76, e sob ele, os temas a e a'.

O tema A desse episódio pode ser separado em antecedente e conseqüente, ambos anacrústicos. O antecedente possui contorno melódico ascendente, e as notas que o compõem, analisadas em seqüência, formam conjuntos do tipo 3-9, 4-1 e 3-5. Excetuando-se o conjunto 3-9, todos os outros estão presentes na possível série apresentada anteriormente. Adotando o mesmo critério, o conseqüente, de perfil intervalar semelhante (com saltos na melodia), possui contorno descendente, apresentando conjuntos sonoros do tipo 3-7, 4-21 e 3-8, todos “novos”, se tomada a série proposta como referência. As indicações *bem ritmado* e *mf* aliadas ao ostinato de dois em dois tempos conferem ao trecho caráter rítmico e marcial.

Há a repetição do tema A, com o ritmo da anacruse e sua nota final alterados. Devido à essas variações, pela respiração marcada entre a repetição do tema (cp. 72), denominaremos a sua reapresentação como A'.

The image displays a musical score for piano, divided into three systems. The first system (measures 65-76) features an ostinato in the right hand (labeled 'ostinato' and 'legato') and a melodic line in the left hand (labeled 'bem ritmado' and 'mf'). The ostinato is a cluster of notes B, C, and Db. The melodic line is divided into 'antecedente' (measures 65-71) and 'conseqüente' (measures 72-76). The antecedente is marked with intervallic groups 3-9, 4-1, and 3-5. The conseqüente is marked with 3-7, 4-21, and 3-8. The second system (measures 72-76) shows the 'tema A' (measures 72-76) and the 'tema A'' (measures 76-76). The third system (measures 76-76) shows the 'tema A'' (measures 76-76).

Figura 124 - Características dos temas A, e A' da parte D – cp. 68 a 76.

Anacrusticamente, inicia no compasso 77 o tema B do Episódio 3, em intensidade *mf*. Uma nova indicação de respiração marca esse início separando os temas.

A melodia de B é uma derivação do primeiro tema, porém mais expressiva e com menos saltos em sua parte inicial. Possui contorno melódico semelhante aos temas A e A'.

Duas características diferenciam o tema B de A: a melodia em B está no pentagrama superior; e o ostinato, do pentagrama inferior, está escrito em 5as justas, com apoio métrico marcado por acentos, de duas em duas pulsações, nas teclas pretas. Há uma breve mudança de acentuação métrica devido à inserção de uma pausa de semínima ao compasso 79.

Os temas B e B' têm dimensão de 14 compassos e também recebem indicação de *mf* para a dinâmica. A redução na quantidade de saltos favorece a sensação sonora de uma melodia mais leve e *cantábile*, contrastando com o caráter rítmico e marcial dos temas A e A'.

Na melodia do tema B, há a presença de conjuntos sonoros do tipo 3-2, 3-3, 3-6, e 3-7, e o tema é separado de sua repetição (B') por uma respiração marcada no compasso 83. Possui dois períodos, cada um subdividido em antecedente e conseqüente.

Figura 125 - Período 1 e 2 do tema B, Episódio 3 – cp. 77 a 83.

Salientamos que a figuração melódica dos compassos 81 e 84 remete ao tema de abertura do primeiro movimento dessa sonata.

O tema B' (cp. 84 a 90) também possui dois períodos, cada um com antecedente e conseqüente, mas a relação entre melodia e acompanhamento se inverte, passando este último para o pentagrama superior e aquela para o pentagrama inferior.

É possível perceber a real intenção do compositor em promover no discurso uma aceleração rítmica no discurso de B'. Essa aceleração favorece a passagem para a última apresentação do Refrão. Os grupos sonoros identificados são os mesmos que verificamos em B, havendo apenas variação rítmica de alguns motivos. Destes, onde o ritmo altera para células de quatro semicolcheias, destaca-se o grupo formado pelas notas A-F-Eb-G (4-21) do compasso 90, mesmo conjunto sonoro que figurou no conseqüente de A (cp. 71).

The image displays three systems of musical notation for the theme B' (measures 84-90). The first system, labeled 'Período 1', shows measures 84-87. The second system, labeled 'Período 2', shows measures 88-90. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. Brackets and labels above the staves indicate 'antecedente' and 'conseqüente' phrases. The word 'accel' is written below the bass staff in the third system, and 'cresc' is written below the bass staff in the second system. A specific chord is identified as '4-21' in the third system.

Figura 126 - Período 1 e 2 do tema B', Episódio 3 – cp. 84 a 90.

Relembramos que os ostinatos, em todo o episódio, devem ser executados em *pp*, conforme indicação do compositor. Essa dinâmica cria um ambiente sonoro que sustenta e destaca ainda mais o discurso temático.

São características marcantes desse terceiro episódio: jogos tímbricos e rítmicos; estruturas temáticas alternadas entre os pentagramas superior e inferior, que criam diálogos entre as mãos. Além disso, a indicação de *legato* para o ostinato (cp. 66), contrastando com a indicação *bem ritmado* da melodia, traduz bem a sonoridade que se deve buscar durante toda essa parte.

O último compasso do Episódio 3, estabelece uma ponte para a última apresentação do Refrão, conectando as partes através de um *accel.*

Sob a indicação *I tempo (Refrão)* e intensidade *mf* (mantida do Episódio 3), inicia a partir do compasso 91 a última exposição do Refrão. Estendendo-se até o compasso 111, pode ser entendido como uma recapitulação geral do movimento, pois reapresenta elementos temáticos do Refrão, variações temáticas do Episódio 2, e variações do Refrão, na finalização do movimento.

A parte final relembra principalmente, uma característica essencial do terceiro movimento: a multiplicidade; tanto de afetos e temperamentos, quanto de recursos composicionais.

A idéia central do Refrão, de criar uma massa sonora a partir do ostinato, aumentando pouco a pouco a quantidade de notas até gerar *clusters*, pode ser visualizada entre os compassos 91 a 94. Nesses quatro compassos, sobre o ostinato em colcheias com acentuação 3+3+2, ocorre a formação e aumento de uma massa sonora, gerada a partir de uma oitava em Ré bemol na região aguda do instrumento. A cada compasso ocorre o acréscimo de uma nota: primeiro um Sol, formando trítono; depois um Láb, formando o grupo sonoro 3-5; e por fim um Si bemol, resultando na sobreposição dos grupos 3-5 e 3-7. Ressaltamos que o trítono e os conjuntos 3-5 e 3-7 são grupos sonoros recorrentes em todos os Episódios do movimento.

Os três compassos seguintes (cp. 95 a 97) são a reapresentação literal dos compassos 2, 3 e 6 do Refrão original.

I Tempo (Refrão)

91

3-7 (Láb-Sib-Réb)
3-5 (Réb-Sol-Láb)

ostinato

95

3-1

3-5

Figura 127 - Início da última exposição do Refrão – cp. 91 a 97.

Entre os compassos 98 e 107 há a recapitulação de dois grupos temáticos do Episódio 2: a seqüência de acordes menores com sétima menor, arpejados; e a sessão com súbita redução de andamento sobre um acorde aumentado (semínima igual a 85 bpm). Nessa sessão de andamento reduzido, recapitulada em métrica quaternária, ocorre a dilatação do ritmo melódico. As indicações de expressão e dinâmica são mantidas como na exposição do Refrão, tornando a passagem expressiva e introspectiva. A melodia escrita sobre a escala de Dó lídio também é retomada, porém sem repetição.

arpejo de acordes do tipo m7

98 subito $\text{♩} = 85$
pp expressivo

100 p *s*

104 tema em Dó lídio
mf

Figura 128 - Recapitulação de temas do Episódio 2, final do movimento – cp. 98 a 107.

Por fim, no compasso 108 é retomado o andamento do Refrão original, através da indicação *I tempo (refrão)*. Sob essa indicação, um *cluster* do tipo 3-4 a partir da nota Ré do ostinato é formado (D-Eb-G), acompanhando uma terça menor no pentagrama superior, alcançada como resolução do tema em Dó lídio.

Após esse compasso, ocorre a finalização da Sonata com três compassos utilizando técnica expandida do instrumento (*clusters* executados com a palma da mão e punho), e aleatoriedade controlada (notação aberta para o último compasso). Os *clusters* dos compassos 109 e 110 são executados com acentuação 3+3+2 colcheias.

O último compasso, em notação aberta, muda a acentuação métrica, tendo grupos de 3+3, 2+2, e 3 colcheias, acompanhadas das indicações *accel molto* e *crescendo*, em direção a um *fff*.

108 I Tempo (Refrão)
3 X
f

3 X
(palma da mão) *f*

3 X

111 *accel molto* *fff*
fff
punho
punho

Figura 129 – Técnica expandida do instrumento, e aleatoriedade controlada – cp. 108 a 111.

A densidade e intensidade expressivas, recorrentes em todo o movimento, são retomadas nesse final, assumindo caráter impetuoso, furioso e sonoro. É possível cogitar a hipótese de que toda a energia “acumulada” durante o movimento extravasa em um final de grande eloquência.

Em suma, toda a última apresentação do Refrão (seção final) é uma grande Coda, finalizando e resgatando todos os recursos expressivos e sonoros da Sonata.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contextualização histórica do compositor viabilizou a compreensão do panorama composicional no qual Penalva estava inserido, e evidenciou características pessoais do compositor que se manifestam nas três Sonatas para piano: um padre-compositor preocupado com o ecumenismo musical, perseguindo um aprimoramento técnico, e um idioma próprio e singular; um compositor dinâmico, tanto do ponto de vista composicional, quanto cultural, capaz de aliar os mais diversos recursos para alcançar o resultado sonoro desejado.

As sonatas para piano refletem com bastante propriedade a complexa figura que é Penalva, uma vez que englobam mais de três décadas de composição.

A presença de texturas vocais, numa clara alusão ao gosto do compositor pelas sonoridades corais, ou a combinação entre linguagens musicais distintas em uma mesma obra, sinalizam uma trajetória estilística aprofundada e amadurecida através do estudo, da experimentação e da dedicação.

É nesse espírito de inquietude interior e busca pelo novo que se enquadram, de forma justa, as três sonatas para piano.

As elaborações temáticas que Penalva realiza não são convencionais e, à medida que as décadas avançavam e sua linguagem composicional se solidificava, o trabalho motivico se tornava, cada vez mais, uma elaboração livre, conferindo maior complexidade aos seus trabalhos.

Prova disto é a simplicidade da Sonata n. 2, se comparada ao maduro trabalho dodecafônico da Sonata n.1, e à diversidade temática presente na Sonata n. 3. A liberdade composicional que se manifestava nesta última era, na verdade, uma enorme independência adquirida para combinar, sobrepor ou justapor elementos e linguagens musicais.

Sob essa perspectiva, é possível dizer que a Sonata n. 2 contém certo grau de ingenuidade, se comparada à disciplina da Sonata n. 1, ou à autonomia composicional da Sonata n. 3, obra libertadora dos preceitos ou métodos composicionais que fizeram parte da formação de Penalva.

As análises das sonatas revelaram ainda elementos estruturais recorrentes. Exemplo disso são as introduções que figuram nos primeiros movimentos das três sonatas, e que de alguma forma apresentam sinteticamente o material sonoro básico sobre o qual os demais temas e motivos serão derivados. É uma espécie de resumo que serve de guia composicional, mas que em função da sua qualidade musical passa a fazer parte estrutural das seções de exposição,

transformando-as em tritemáticas, ao invés de bitemáticas (A e B), como propõe o esquema tradicional da forma sonata clássica.

Observamos ainda que a dimensão das seções principais das sonatas (exposição, desenvolvimento e re-exposição) e das obras como um todo, foi ampliada com o passar das décadas, demonstrando maior familiaridade do compositor com os recursos composicionais do seu tempo, sempre utilizando ou reutilizando-os.

Pode ser proposto, portanto, um caminho do processo composicional de Penalva, e conseqüentemente, períodos composicionais pelos quais passou.

A Sonata n. 2 (1960) era considerada pelo compositor um exercício de composição. É de fácil compreensão e, para um compositor que buscava romper com a tradição composicional, escrever uma obra com claras alusões ao modalismo e às funções harmônicas do tonalismo poderia ser uma atitude considerada por ele próprio como heresia. No entanto, o afastamento das práticas tradicionais, pode ser observado na ampla utilização de dissonâncias e na presença do antípoda, em substituição à cadência V-I, usual do tonalismo. Outra característica é a utilização de elementos que geram ambigüidade sonora, dificultando a definição de uma linguagem musical específica para a obra: tonal ou modal?

Em contrapartida, a Sonata n. 1 (1970), escrita dez anos após a sonata de 1960, apresenta um Penalva mais objetivo, demonstrando poder de síntese e ao mesmo tempo independência no tratamento musical, temático e estrutural da obra. Embora composta em dois movimentos, apresenta um Penalva renovado e atualizado na sua prática composicional, se comparado ao compositor da Sonata n.2. Essa renovação desencadeou a abertura idiomática que buscava, e pode ser comprovada através das obras para coro, orquestra, e música de câmara, contemporâneas ou posteriores à Sonata n.1.

Vinte e um anos após a conclusão da Sonata n.1, Penalva escreve a Sonata n.3 (1991). Obra de grande extensão concentra maturidade composicional e excelência instrumental. Durante as mais de duas décadas sem escrever para piano, aplicou recursos e sonoridades que desenvolvera em outras formações. A plasticidade temporal, melódica e expressiva está presente em cada tema, em cada motivo. É de fato uma obra de um compositor maduro e liberto. Utiliza diversificadamente todos os elementos musicais possíveis, com tamanha segurança, que a impressão é de que Penalva “brincava” de compor.

A base sonora é, com certeza, a atonalidade. Na verdade, é mais acertado falarmos de não-tradicional, pois Penalva se municiou de elementos tonais (acordes perfeitos), atonais (clusters e séries), e modais (como o tema em Dó lídio do terceiro movimento), utilizando-os de forma combinada, sobreposta ou justaposta. A densidade expressiva marca uma intensidade de *pathos* que reflete o próprio Penalva, intenso e emotivo como seus próprios depoimentos.

Outra característica essencial dessa última sonata é o papel de recapitulação geral de sua escrita pianística. A Sonata n.3 recapitula, às vezes de forma explícita, às vezes dissimulada, estruturas e elementos temáticos das Sonatas que a antecedem. Recursos expressivos ou sonoros que já havia utilizado, e que, nesta última obra, são recombinaados de maneira especial. Com base no descrito, podemos qualificar as sonatas de José Penalva em três períodos composicionais distintos.

Também é possível visualizar uma trajetória “dantesca” no amadurecimento composicional de Penalva: o aprendiz da década de 1960, buscando desvencilhar-se da tradição (“inferno”); o compositor ilustrado da década de 1970, que utilizou recursos percussivos, amplos contrastes de dinâmica, de forma disciplinada e até com certa aspereza (“purgatório”); e o mestre maduro da década de 1990, desprendido e independente, combinando com leveza e naturalidade qualquer recurso ou estrutura ao seu dispor (“paraíso”).

Todo o processo analítico, desde a sua fundamentação, até a redação final das análises foi convergente, a fim de tomar a relação análise-performance complementar e produtiva para a realização instrumental. O resultado dessa união e complementação pode ser conferido através das propostas interpretativas e de realização instrumental sugeridas no corpo do texto, e aplicadas diretamente às obras, registradas em áudio no CD anexo a este trabalho.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.
- APPLEBY, David. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BOJANOSKI, S. e PROSSER, E. S. **José Penalva: Uma vida com a batina e a batuta**. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. **Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**. New York: Oxford University Press, 1998.
- COOK, Nicholas. **A Guide to Musical analysis**. New York: Oxford University Press, 1987.
- DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DUARTE, Henriqueta Garcez. **Pe. José Penalva, Compositor**. *Apollon Musagette*. Curitiba, 1991, n. 2, p. 6.
- DUARTE, Roberto. **A música no Brasil**. In: PAHLEN, Kurt. *Nova história universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, 1991. p. 531.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica (1998). São Paulo: Art Editora/Publifolha.
- FONTOURA, Ivens; SIMÕES, Márcia; PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Os setenta anos de José Penalva**. (10 Painéis). Curitiba: IBM, 1996.
- FORTE, Allen. **The structure of Atonal Music**. EUA: Yale University, 1973.
- FREGONEZE, C. C. **A Obra Pianística do Padre José de Almeida Penalva**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.
- _____. A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 1, n. 2. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, dez. 1996. Disponível em: <<http://www.cce.ufpr.br/~ofraga/revista.html>> Acesso em: 25 jul. 2006.
- GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GRIFFTHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HINSON, Maurice. **Guide to the Pianists Repertoire, Supplement**. Bloomington / London: Indiana University, 1978, p. 252.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1976.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Contraponto modal do séc. XVI: Palestrina**. Brasília: Musimed Editora, 1996.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MIGLIAVACCA, A.M.; MILANESI, L.A.; FERREIRA, P.A.M. **José Penalva: Catálogo de Obras**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1978.

MUSICON. **Guia da Música Contemporânea Brasileira**. Campinas: Centro de Documentação Musical de Campinas / UNICAMP, 1998. p. 37, 151, 170.

OWEN, Harold. **Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky**. Schirmer: Belmont, 1992.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira**. Brasília, Editora Musimed, 2002.

PAZ, Juan C. **Introdução à Música de Nosso Tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza.

PENALVA, José. **Música do Século XX, referenciais**. Apostila do Curso de Música Contemporânea da V Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1985. 94 p.

_____. **Música do Século XX, Pós-Vanguarda. Anos 70... volta à grande tradição**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. Apostila mult copiada. 90 p.

_____. **Pós-Vanguarda ou Depois da Pós-Vanguarda?**. Apostila para o Curso de Música Contemporânea da XI Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1993. 19 p. [apresentada como adendo à apostila *Música do Século XX...* Op. cit., 1988.]

_____. **Música Contemporânea, Referenciais**. In: História da Música. Apostila do Curso de História da Música. Curitiba, Associação Cultural Avelino Vieira, Bamerindus, 1991. 11 p.

_____. **Nova didática para a composição linear**. Apostila para o Curso de Composição da IX Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1991. 41 p.

_____. **Música contemporânea: pré-vanguarda, vanguarda e pós-vanguarda**. Curitiba, 8 de mar. 1993. 1 p.

_____. **Estruturas fundamentais do contraponto. I Modal; II Tonal; III Atonal.** Apostila de curso da disciplina Contraponto ministrada na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1970. 32 p.

_____. **Estruturação musical - novo posicionamento.** Apostila de aulas ministradas na Escola Superior de Música de Blumenau. Blumenau, 1976. 6 p.

_____. **Algumas linhas clássicas da música contemporânea.** Apostila do curso ministrado no IX Curso Internacional de Música do Paraná. Curitiba, 1985. 95 p.

_____. **Catálogo de Obras. Boletim Informativo da Casa Romário Martins.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. v. 15, n.80, 44 p.

_____. **A Revolução dos anos 70.** Inédito. Curitiba, 1998. 4 p.

_____. **Carlos Gomes, o compositor.** Campinas: Editora Papirus, 1986.

PROSSER, E. S. **Um olhar sobre a música de José Penalva:** Catálogo Comentado. Curitiba: Champagnat, 2000.

_____. **II Festival Penalva:** Anais. Curitiba: ArtEMBAP, 2004.

_____. **A pesquisa sobre a música no Paraná e o Festival Penalva / Mostra da Música Paranaense.** II FESTIVAL PENALVA / I MOSTRA DA MÚSICA PARANAENSE (Curitiba, out. 2005). Anais. Curitiba: ArtEMBAP, 2005. p.119-130.

_____. **Ano Penalva:** maio/94 a maio/95. Apollon Musagete. (Periódico Musical), Musas Editora. Curitiba: mar. 1995.

_____. A obra solística para piano, órgão e cravo de José Penalva. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v.1, n.2. Curitiba: UFPR, dez. 1996. 26 p. Disponível em:<<http://www.cce.ufpr.br/~ofraga/revista.html>> Acesso em: 27 set. 2006.

_____. **José Penalva – Vida, obra e trajetória estilística.** I Jornada de Iniciação à Pesquisa Científica da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Curitiba, outubro de 1995), *ANAIS da...* Curitiba: EMBAP, 1998.

_____. **Tendências da composição erudita em Curitiba na segunda metade do século XX:** compositores nascidos entre 1918 e 1936. II Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, janeiro de 1998). *ANAIS da...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. **Tendências da composição erudita em Curitiba na segunda metade do século XX:** compositores nascidos depois de 1940. III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, janeiro de 1999). *ANAIS da...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. Ver. ed. New York: W. W. Norton, 1988.

SADIE, Stanley. **The Grove Concise Dictionary of Music**. Edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1994.

SINZIG, Frei Pedro. **Os segredos da Harmonia**. Rio de Janeiro: Vozes de Petrópolis, 1921.

SCHOENBERG, Arnold. **Exercícios preliminares em contraponto**. São Paulo: Via Lettera, 2001. Tradução: Eduardo Seincman.

_____. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Tradução: Marden Maluf.

_____. **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004. Tradução: Eduardo Seincman.

_____. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução: Eduardo Seincman.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. EUA:Prentice-Hall, 1990.

ANEXOS

ANEXO A – Sonata n. 2 (1960): manuscrito autógrafo

ANEXO B – Sonata n. 1 (1960): edição Ricordi do Brasil

ANEXO C – Sonata n. 3 (1991): manuscrito autógrafo

ANEXO D – Sonata n. 2 (1960): edição crítica (digitalizada)

ANEXO E – Sonata n. 3 (1991): edição crítica (digitalizada)

ANEXO F – Versão interpretativa das 3 Sonatas em áudio (CD)