

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LILIANA MICHELSEN DE ANDRADE

**O PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA // PARA PIANO SOLO DE BRUNO
KIEFER: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2007

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

À coordenadora do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Profa. Dra. Luciana Del Ben.

À Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, por sua orientação, incentivo e generosidade.

A Nídia Kiefer por sua presteza no auxílio da coleta de informações e partituras.

A Eldio Baião de Andrade e Marli Michelsen de Andrade, meus pais, pelo apoio e amor incondicionais.

A Marcos Victora Wagner, que me faz crescer na nossa caminhada conjunta.

RESUMO

Este estudo do primeiro movimento da *Sonata II* para piano de Bruno Kiefer parte do ponto de vista do executante. Reunindo cartas, documentos e outras evidências do arquivo do compositor, apresenta uma análise que expõe uma concepção pessoal dos significados referenciais transmitidos pela obra. O entendimento da linguagem musical do compositor, obtido através dos processos composicionais e dos ambientes emocionais constituem-se em ferramentas de suporte para a interpretação.

Palavras chave: sonata, interpretação, análise, significado referencial.

ABSTRACT

This study approaches the first movement of Bruno Kiefer's Piano Sonata II from the performer standpoint. Based on letters and other archival material as well as an extensive analysis of compositional elements, the author presents referential meanings related to emotional states resulting in an interpretive analysis.

Keywords: sonata, interpretation, analysis, referential meaning.

SUMÁRIO

1 REFERENCIAL TEÓRICO	10
2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	15
3 SINTAXE	21
3.1 Aspectos gerais	21
3.2 Exposição	22
3.2.1 Primeira Área Temática (1ª AT)	22
3.2.1.1 Material 1	23
3.2.1.2 Material 2	24
3.2.1.3 Material 3	25
3.2.1.4 Material 4	26
3.2.1.5 Construção fraseológica	26
3.2.1.5.1 Primeira frase	27
3.2.1.5.2 Segunda frase	28
3.2.1.5.3 Terceira frase.....	31
3.2.1.5.4 Quarta frase.....	32
3.2.2 Segunda Área Temática (2ª AT)	35
3.2.2.1 Primeira frase	35
3.2.2.2 Segunda frase	38
3.2.2.3 Terceira frase.....	39
3.3 Desenvolvimento.....	40
3.3.1 Subseção I	40
3.3.2 Subseção II.....	45
3.3.3 Subseção III.....	48
3.3.4 Subseção IV	53
3.4 Recapitulação	54
3.4.1 Coda	54
4 PROJEÇÃO DO SOM NA DIMENSÃO DO TEMPO.....	57
5 SIGNIFICADO REFERENCIAL.....	72

INTRODUÇÃO

No ano de 2003, ingressei no Grupo de Pesquisas em Práticas Interpretativas como bolsista de iniciação científica. Trata-se de uma comunidade de pesquisa sediada no Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que visa aprofundar conhecimentos na área de execução musical a partir de projetos diversos relacionados ao repertório instrumental latino-americano. Inseri-me no projeto “Sonatas e Sonatinas Latino-americanas para Piano no século XX”, desenvolvido pela Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling. O principal objetivo desta pesquisa é a divulgação e o incentivo do estudo e da execução de Sonatas e Sonatinas compostas no século XX.

A partir da análise e da catalogação de Sonatinas latino-americanas para piano no século XX, tornei-me ciente de um empecilho existente nesta área de pesquisa: a escassa bibliografia sobre a produção latino-americana nesse gênero musical (GERLING E HOLANDA, p. 90)

Através das atividades desenvolvidas, conheci as duas sonatas para piano solo de Bruno Kiefer. Identifiquei-me musicalmente com a *Sonata II*, visto que sua linguagem musical constituiu para mim uma novidade intrigante. Através de conversas com colegas e professores, concluí que Bruno Kiefer figura entre o grupo dos diversos compositores do estado e do país cujos méritos musicais carecem de maior divulgação e estudo.

Portanto, o presente estudo constitui uma junção de interesses de pesquisa cujos objetivos são:

- incrementar a pesquisa referente ao acervo de sonatas latino-americanas através do estudo de uma obra com linguagem atual e singular;
- contribuir com os estudos referentes à linguagem musical e processos composicionais do compositor Bruno Kiefer;
- realizar um estudo que contemple uma abordagem analítica a partir do ponto de vista do executante.
- alcançar uma concepção dos significados referenciais transmitidos pelo conjunto sonoro do primeiro movimento da *Sonata II* de Bruno Kiefer

Na divisão das fases composicionais referentes à obra de Bruno Kiefer, Chaves e Gerling concordam com a idéia de que a *Sonata II* “representa uma etapa importante na definição de um perfil composicional singular” (GERLING, 2001, p. 54). Entretanto, Chaves considera que o segundo movimento, *Coisas Petrificadas*, representa uma evolução na busca da identidade musical de Kiefer (CHAVES, 1995).

O presente estudo aprofunda diversos aspectos presentes no primeiro movimento da obra (não obstante a observação de Chaves) e visa a demonstrar a participação efetiva das idéias musicais constituintes deste movimento como também representativa, em larga escala, da referida evolução composicional na totalidade da obra de Kiefer. Por outro lado, a escolha do primeiro movimento como objeto de estudo ocorreu também em função de outros dois motivos: o emprego da forma-sonata e uma identificação pessoal com seu conteúdo expressivo.

Ao longo do processo de pesquisa que envolveu a elaboração deste estudo, deparei-me com uma correspondência endereçada a Kiefer, remetida pelo renomado pianista Arnaldo Estrela. Nesta carta, Estrela tece os seguintes comentários em relação à *Sonata II*¹, que teria sido enviada ao pianista pelo compositor:

¹ Tendo em vista a ausência da carta enviada por Bruno Kiefer a Arnaldo Estrela, que precede a resposta do último, podemos supor que Estrela se refere à *Sonata II* em razão do seguinte comentário: “V. considera o segundo movimento superior aos outros”. Além disto, o segundo movimento da *Sonata II* (*Coisas Petrificadas*) distingue-se na obra do seu compositor e aponta novos caminhos composicionais,

“Gostei da sua sonata. V. considera o 2º movimento superior aos outros. Dir-lhe-ei que gostei também, e bastante, do primeiro. Dentro do meu feitio franco, dir-lhe-ia que estranho a sua maneira de finalizar os tempos (tempo, aqui, no sentido de movimento).” (ESTRELA, ANEXO 2)

O estranhamento de Estrela em relação à construção musical, mais especificamente à maneira pela qual Kiefer apresenta e concatena seus materiais, assinalado pelo pianista como “o tempo no sentido de movimento” (ANEXO 2, grifo do autor), é freqüentemente compartilhado pelos ouvintes em relação à obra do compositor. Considerando-se o estranhamento e as atitudes críticas veladas ou externalizadas à música de Kiefer, senti-me motivada para entender suas características. Esse aspecto constitui o principal desafio e mote para a realização deste estudo.

tornando perceptível a diferença entre o segundo movimento da *Sonata I* e o segundo movimento da *Sonata II* (veja CHAVES, 1995).

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Lawrence Ferrara, em seu livro *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*, parte da premissa de que a música é uma transformação simbólica do sentimento humano e transmite significados referenciais.

O “significado” é obtido através de uma referência. A partir do momento em que uma pessoa entra em contato com um símbolo, ela associa esse símbolo à sua concepção adquirida até então por meio de suas experiências, sua vivência em meio à sociedade. Essa associação é uma referência àquele conceito. Podemos encontrar um exemplo do significado referencial no uso das palavras. A palavra “lápiz”, em si, nada significa. Se tivemos a oportunidade, em dado momento, de adquirir alguma experiência, no sentido de conhecer o objeto “lápiz”, conhecer sua utilidade e suas possíveis formas, tamanho, cores, utilizaremos a palavra “lápiz” como um símbolo que efetiva o transporte, por meio da referência, do símbolo para o conceito, o significado. Portanto, as palavras atuam como símbolos, sendo utilizadas para conduzir, através da referência, ao significado.

Na música, a transmissão do significado referencial ocorre a partir da seguinte forma: o compositor, inserido em uma sociedade e em uma realidade, produz materiais musicais abstratos (formas de som e de ritmo). O valor expressivo na música vem da cristalização e da transformação simbólica da lógica ou da forma das dinâmicas da vida, como *stress*, progressão, subida e queda, expectativa e gratificação, tensão e relaxamento. Esses ritmos essenciais da vida humana são simbolizados por tipos sonoros. Assim, a

música representa a vida de uma forma virtual, pois os sentimentos da vida humana são análogos àqueles expressos na música, e não idênticos (p. 15):

“a linguagem comum projeta seu significado para o conceito daquilo a que se refere. A música também tem este poder de projeção. A música captura a forma ou o conceito da vida e dos sentimentos humanos; ela é a transformação simbólica do sentimento humano.” (FERRARA, 1991, p. 14)

Sendo assim, uma análise musical baseada somente na observação dos elementos grafados não é suficiente para contemplar toda a carga de referências que a música transmite. Uma análise objetiva, na qual as considerações devam ser corroboradas e comprovadas, termina por excluir o aspecto subjetivo de uma concepção calcada na vivência musical do analista, ouvinte e/ou intérprete:

“Enquanto o uso da observação de uma partitura fornece uma corroboração mais imediata e concreta da análise musical formal, a análise de referência musical deve também depender daquilo que somente pode ser concebido, e não percebido.” (FERRARA, 1991, p. xiv)

Considerando o processo de desenvolvimento e criação de conceitos de uma dada obra musical, considero fundamental, como intérprete, a utilização de abordagens analíticas que incluam vias subjetivas de pensamento, visto que é impossível considerar a execução musical sem o aspecto subjetivo. Encontrei em Ferrara a ressonância desse pensamento:

“Músicos profissionais que executam, lecionam e publicam reconhecem a íntima conexão existente entre as palavras, a experiência musical e a educação. Músicos de todos os tipos freqüentemente procuram por palavras para expressar aquilo que a música articula com facilidade e profundidade. Entretanto, o entendimento musical é mais do que uma experiência não-verbal, e a pedagogia inspirada é mais do que tocar uma passagem no piano para um aluno imitar. As palavras não precisam obscurecer o significado musical, mas podem argumentar e fundamentá-lo. O uso das palavras, num sentido metafórico, tem o poder de capacitar uma projeção do seu entendimento dentro do contexto da mensagem referencial de uma obra musical. Ao mesmo tempo, palavras e símbolos podem também fornecer os sentidos para uma análise precisa de sintaxe musical. Esse extraordinário poder de combinação na linguagem – de projeção metafórica (em referência musical) e explicação literal (em sintaxe musical) – fornece a base para uma

dialética de métodos para a análise musical dentro do sistema eclético desenvolvido neste livro. (1991, p. xvi)

Além disso, Bruno Kiefer, em seu livro *Elementos da Linguagem Musical* (1973), transmite ao longo da explanação sua concepção de que uma obra musical comunica intenções, atitudes e estados emocionais humanos. Podemos inferir tal concepção através de diversos comentários inseridos em seções referentes a diferentes aspectos da linguagem musical². A seguir, veremos alguns exemplos.

Kiefer atribui a origem do ritmo musical a algumas “fontes” nas quais os compositores podem se inspirar para melhor expressar suas intenções musicalmente. Em sua esquematização, nomeia tais fontes como psicossomáticas (a dança, os passos, os ritmos fisiológicos, os gestos interiores, o ritmo da língua), exteriores (sons da natureza ou de máquinas) e artificiais (a “rigidez quase mecânica” do Barroco e o “artificialismo rítmico” da música eletrônica do século XX). Ao exemplificar a fonte psicossomática dos gestos interiores, afirma:

“gestos têm a sua rítmica peculiar. Lembramos os gestos de expansão, de retração, gestos amorosos de aproximação, gestos agressivos, de afirmação, de desalento e assim por diante. (...) A Flauta Mágica [de Mozart] apresenta um exemplo na ária de Pamina que expressa o desalento total do personagem” (p. 29)

A respeito do ritmo no período estilístico referido pelo autor como gótico, Kiefer associa uma das principais características rítmicas das composições deste período, o hoqueto, a um “caráter fragmentário das linhas melódicas”, a “um quê de antigravidade”, e chega à conclusão:

“o ritmo musical da fase que estamos focalizando possui uma angularidade, e com isto uma dureza viril. (...) O ritmo geral da música gótica nos dá a sensação de algo irregular, quebrado, contorcido, carregado de tensão.” (p. 35)

Explanando sobre melodia, o autor faz a seguinte afirmação a respeito dos intervalos:

² Trata-se de opiniões do autor a respeito de diversos aspectos da linguagem musical.

“Habitualmente define-se intervalo melódico como sendo a distância entre dois sons musicais. Isto está certo mas não esgota o conceito de intervalo. Preferimos dizer que intervalo melódico é uma relação entre dois sons consecutivos caracterizada pela distância entre estes dois sons, por uma certa tensão (a sétima maior tem maior tensão do que a segunda maior), por uma certa ‘luminosidade’ (a terceira maior é mais clara do que a terceira menor), e por outros fatores imponderáveis.”(p. 49)

Em outros momentos, encontram-se comentários como os que seguem abaixo:

“Imaginemos, por exemplo, uma linha melódica formada por uma sucessão de ondas em que a parte descendente é simétrica da ascendente (Palestrina). Tal linha dará a sensação de equilíbrio, calma, serenidade” (p. 25)

“É o ritmo que dá vida a uma obra ou, talvez melhor, é através do ritmo que a vida se expressa numa obra musical” (p. 26)

Além da minha identificação como intérprete com as premissas de Ferrara, percebo a preocupação de Kiefer com o significado referencial transmitido pela música. A postura de Kiefer justifica o emprego deste referencial teórico. Por isso, algumas etapas que compõem o método analítico proposto por Ferrara serão utilizadas na organização do presente estudo. Ressalto que não se trata de uma reprodução integral do método analítico da proposto por Ferrara e por ele denominado de Método Eclético. Em razão do escopo deste estudo, selecionei as etapas que considere essenciais para alcançar o objetivo proposto no contexto em questão. A seguir, exponho as atividades visadas pelas respectivas etapas:

1^o) Contextualização Histórica: consiste no estabelecimento de uma moldura histórica para a obra em questão. Para tanto, o aprofundamento dos conhecimentos da totalidade da obra e dos aspectos relevantes da biografia do compositor proporciona uma possibilidade de formar uma concepção coerente a respeito da obra em questão. Assim, serão abordados aspectos como os períodos composicionais, os fatos relevantes da sua trajetória biográfica, as características do período contemporâneo ao compositor, as influências, os aspectos gerais da sua produção musical, a visão dos críticos e historiadores a

seu respeito e o seu posicionamento perante as demais artes e perante o contexto sócio-político;

2º) Sintaxe: coleta de dados da partitura, em uma descrição em linguagem direta e literal dos elementos que formam a sintaxe da obra. Para tanto, Ferrara recomenda a aplicação de um método convencional para a feitura deste tópico. A visão de micro (p.15-16), média (p. 17) e macro-análise (p. 18), de John White (1976), foi escolhida como princípio organizacional para esta etapa³, com suporte de conceituações a partir de Schoenberg (1996), Cogan&Escott (1976) e Scliar (1982). Utilizo também a nomenclatura das classes de notas proposta por Allen Forte para melhor descrever os materiais musicais que compõem o movimento;

3º) Projeção do som na dimensão temporal: realizo uma descrição do som através do tempo, ou seja, não mais uma observação dos elementos em si, e sim uma interpretação da maneira como esses elementos se relacionam, que sonoridade resulta da sua combinação e como este resultado sonoro é projetado ao longo de uma estrutura maior. A permissão da linguagem metafórica torna-se uma ferramenta a partir desta etapa;

4º) Significado Referencial: a partir dos estudos realizados nas etapas anteriores, e dispondo da liberdade proposta pelo referencial teórico adotado, exponho a minha interpretação do significado referencial da obra. Ressalto que neste capítulo a proposta é a realização de uma interpretação, sendo, portanto, constituída de elocubrações pessoais a respeito do primeiro movimento da *Sonata II*, de Bruno Kiefer.

³ As etapas analíticas de crescimento (*growth*) e de sínteses e conclusões propostas por White figuram no presente trabalho ao longo dos tópicos seguintes.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Bruno Kiefer nasceu em Baden-Baden, na Alemanha, em 1923. Seu pai, jornalista de opiniões contrárias ao regime nazista, sofreu exílio político em 1933, ocasionando a mudança da família para o Brasil. Os Kiefer estabeleceram-se num pequeno município do estado de Santa Catarina, onde Bruno, sendo o filho mais velho, ajudava a família nas atividades do campo. Aos 12 anos (1935), Bruno se mudou sozinho para Porto Alegre, com o objetivo de estudar. Autodidata, aprendeu a tocar flauta. Na década seguinte, graduou-se no curso superior de Química Industrial (1947), em Música, com habilitação em flauta (1948), e em Física (1957), sempre na mesma instituição, a UFRGS.

Suas primeiras composições datam de 1956. Durante um período de 19 anos (1950 a 1969), dividiu-se entre a atividade de professor de matemática e de física em diferentes cidades e instituições e suas funções como músico (foi flautista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA - e escreveu o primeiro dos livros de sua obra musicológica). Contava 43 anos (em 1969) quando pôde finalmente dedicar-se plenamente à música, através de três atividades principais: compor, escrever e lecionar. Faleceu em 1987, vítima de problemas cardíacos.

Embora não existam estudos sobre a obra de Kiefer como um todo, podemos nos basear na obra pianística do compositor para estabelecer seus diferentes períodos estilísticos, já que foi “no trato do piano que Bruno Kiefer solidificou cada uma de suas conquistas estilísticas, levadas a bom termo, por exemplo, na música de câmara e nas peças para orquestra” (CHAVES, 1995).

De acordo com a visão de Chaves (1995), a obra de Kiefer pode ser dividida em três períodos:

- 1956 a 1969 – a partir da *Sonata II* para piano (1959), Kiefer “atingiu a individualidade almejada” (CHAVES, 1995). Nos próximos dez anos, não há composições para piano solo, mas sim uma diversificada produção para diversas formações musicais, em que o compositor “decidiu ampliar para os outros meios a sua disposição (...) a individualidade recém conquistada.” (CHAVES, 1995);
- de 1969 até o início da década de 80: em 1969, Kiefer compõe o *Tríptico*, para piano solo, retomando de maneira inconfundível as características apresentadas na *Sonata II* para piano solo (GERLING, 2001, P.54). Neste período, o compositor atinge a maturidade composicional, “traz[endo] de volta ao piano um idioma composicional talhado em pedra, cristalizado em tantas experiências anteriores” (CHAVES, 1995);
- década de 80 até seu falecimento: a partir de *Seis pequenos quadros* (1981) e *Alternâncias* (1984), o compositor se revela “mais solto, não raro mais bem-humorado”(CHAVES, 1995). Em relação às últimas obras para piano, “processa-se uma síntese e o compositor atinge um novo patamar de consciência entre estes dois elementos aparentemente contraditórios [o tonal e o não tonal]” (GERLING, 2001, p. 53).

Seria possível incluir mais uma divisão na classificação anterior: um curto período inicial, que abrange os anos de 1956 a 1959. Neste período, Kiefer ainda “tatea[va] caminhos” (CHAVES, 1995), até a composição da *Sonata II* para piano, em 1959, que “representa uma etapa importante na definição de um perfil composicional singular” (GERLING, 2001, p. 54).

De acordo com Celso Loureiro Chaves, Bruno Kiefer figura como o principal ícone de sua geração composicional. A seguir, um resumo da

sucessão das gerações de compositores do século XX no Rio Grande do Sul (CHAVES, 1994, P.80):

- Murilo Furtado (1873-1958) e Araújo Vianna (1871-1916);
- Luís Cosme (1908-1965), Radamés Gnattali (1906-1988) e Armando Albuquerque (1901-1986);
- Bruno Kiefer e Paulo Guedes (1916-1969);
- Flávio Oliveira (1944), Celso Loureiro Chaves (1950) e Antônio Carlos Borges Cunha (1952);
- Fernando Mattos (1963), James Correa (1968), entre outros.

Como compositor, musicólogo e professor, Kiefer esteve plenamente ciente da tradição musical transmitida através dos séculos, dos diversos períodos, desde o medieval até Stockhausen. Entretanto, recusava-se a ser incluído em uma ou outra categoria composicional. Quanto à classificação de seu estilo, Loureiro Chaves afirma:

“foi um compositor que buscou uma voz pessoal e original recusando-se a reconhecer influências, buscando escapar dos moldes, desejando ser moderno dando as costas para as manifestações mais iconoclastas da modernidade.” (CHAVES, 1994, p.81)

Tal posicionamento levou Kiefer a buscar soluções pessoais para sua atividade composicional, no meio de um século atribulado com informações e inovações. Por este motivo, José Maria Neves insere Bruno Kiefer no grupo dos “compositores isolados”, ao lado de Armando Albuquerque e Almeida Prado, entre outros (1981, p. 184-186). Já Chaves o situa ao lado de compositores “excêntricos” como Lindembergue Cardoso (1939-1989), na Bahia, e Gilberto Mendes (1922), em Santos, devido “tanto ao seu posicionamento estético oposto ao nacionalismo musical (e suas referências obrigatórias ao folclore verdadeiro ou transfigurado) quanto à sua procura pela individualidade” (CHAVES, 1995).

A obra de Kiefer compreende um total de 135 obras. Grande parte delas envolve voz (72 obras): 19 canções para voz e acompanhamento (na

maior parte, de piano), 5 motetos profanos, 6 cantatas, 2 obras sacras, 28 obras para coro de câmara, 12 madrigais gaúchos e uma obra para coro e orquestra. Em seguida, vem a música de câmara, contando 30 obras (incluindo duas do mesmo instrumento), e depois as obras para diversos instrumentos solo, que são 24. O piano é o instrumento com maior número de peças solo, 13, seguido do violão, com apenas 3 obras, e dos demais instrumentos, apenas uma. Existem ainda 10 obras orquestrais, incluindo divertimentos e uma suíte⁴.

Kiefer compôs duas sonatas em anos consecutivos (1958 e 1959), ambas para piano solo. As duas são dedicadas a proeminentes pianistas da Porto Alegre de então: Maly Weisenblum (*Sonata I*) e Roberto Szidon (*Sonata II*). Dos três primeiros anos de atividade composicional que precedem a composição da *Sonata II*, constam oito canções para voz aguda e piano, cinco obras para piano, duas para coro de câmara e uma para clarinete e piano. O ano de composição da *Sonata II* marca o início de uma produção voltada a formações mais ousadas: também datam de 1959 o *Trio* (para violino, violoncelo e piano), o *Quarteto nº 2* (para violinos I e II, viola e violoncelo), a *Suíte Electra* (para cordas, flauta, fagote, contrafagote e tímpanos) e o *Divertimento nº 1* (para orquestra de cordas).

Sua predileção era a voz humana, tendo naturalmente dedicado maior número de obras a ela (KIEFER in CHAVES, 1983B). Entre suas obras para piano, declarou serem de sua predileção *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra*, *Vendavais: Prenúncios* e *Tríptico* (KIEFER, ANEXO 6). Já em relação à totalidade de sua obra, *Poemas do Horizonte III*, para quinteto de sopros tradicional, figura como a melhor composição na opinião do compositor (KIEFER, ANEXO 4).

As soluções pessoais adotadas pelo compositor para resolver problemas composicionais constituem um dos aspectos mais estudados e discutidos de sua produção musical: a fragmentação e a angulosidade de sua música (CHAVES, GERLING, CARDASSI, LIEBICH, MAYER). Chaves define o que considera a característica principal do estilo composicional de Kiefer:

⁴ Contagem realizada a partir do catálogo de obras que integra o *Caderno Porto&Virgula* de 1994, em edição dedicada a Bruno Kiefer.

“Muitos dados poderiam ser encontrados, mas nenhum tão claro e tão inequivocamente demonstrativo quanto o estilçamento total dos materiais estruturais básicos. Pois na obra de Kiefer os ritmos desdobram-se em células nervosas que funcionam como verdadeiros ‘cacos’ de tempos; as melodias, se a um tempo podem ser líricas, logo partem-se – estilhaçam-se; os domínios de altura são bem delimitados – grave e agudo são terrenos a serem explorados com cuidado, cada um descarnado à sua última essência, quase obsessivamente.” (CHAVES, 1983A)

Kiefer comenta sua linguagem musical:

“Às vezes leio que minha música teria sido bafejada pelo Dodecafonismo. Isto não correspondeu nunca à realidade. Embora tivesse estudado, aqui, durante um seminário de um mês, Dodecafonismo com o Koellreutter (e com bom proveito para mim), escrevendo, naturalmente, os devidos exercícios, nunca cheguei a aplicar essa técnica, por razões que levaria longe demais explicar aqui.” (ANEXO 5)

Apesar de geograficamente distante dos grandes centros do país, Kiefer estreitou laços profissionais e/ou pessoais com as personalidades artísticas mais marcantes do Rio Grande do Sul e do Brasil. No extenso acervo de correspondências mantido pela família, encontram-se discussões com musicólogos, compositores e intérpretes. Os conteúdos abrangem composições suas, de colegas e amigos compositores, aspectos de interpretação das suas obras, o problema cultural do país, as dificuldades de ser músico erudito no Brasil, entre outros assuntos que ainda hoje fazem parte das problemáticas do meio musical brasileiro. Em carta ao musicólogo Francisco Curt Lange, amigo pessoal do compositor, Kiefer desabafa:

“Gostei muito de sua idéia de fazer executar peças corais minhas em Montevideú. Será uma grande ajuda. Você, melhor que eu, conhece as dificuldades encontradas por um compositor para divulgar sua obra. Além disso, não tenho o mínimo dom para comerciante. Sou avesso a armar uma máquina publicitária para divulgar as minhas coisas. Então a ajuda de amigos é importante.” (ANEXO 3)

Sua consciência social o levou a participar dos círculos de discussão de resistência ao golpe militar de 1964. Sua preocupação com o desenvolvimento do meio musical brasileiro o levou a criar a disciplina de Música Brasileira no Instituto de Artes da UFRGS e a contribuir com a literatura

referente à música brasileira, escrevendo livros que abordam essa temática e biografias de compositores célebres. Essa consciência política, social, cultural e filosófica formou uma personalidade artística cujo mote não poderia ser melhor explicado senão por comentários de sua própria autoria:

“[O] artista deve ter as raízes na terra. Mas terra no sentido bem amplo. Participar de todos os problemas econômicos, políticos, sociais. Conhecer o passado. Penetrar na essência das coisas através dos poetas.” (KIEFER apud CHAVES, 1983)

“Nossa terra tem uma história na qual, para quem escutar poeticamente, ainda ressoam os lamentos dos índios massacrados, os gemidos dos milhões de negros africanos torturados, dos milhares de presos políticos desaparecidos nos últimos 20 anos, do homem brasileiro que padece de fome atroz e tantos outros fatos. Também a natureza geme com sua devastação impiedosa o que fatalmente levanta a pergunta: será Brasil um País em extinção? O homem da cidade esquece tudo isso ou nunca soube. Embala-se aos sons e imagens da sua TV preferida e seu mundinho está fechado. Cabe ao artista, é meu pensamento, sacudir o homem, talvez impiedosamente, para trazê-lo à realidade.” (KIEFER, ANEXO 6)

3 SINTAXE

3.1 Aspectos gerais

A *Sonata II* foi composta em 1959 e dedicada ao pianista Roberto Szidon. Três são os movimentos que a constituem: *Movido*, *Coisas Petrificadas* e *Tema e Variações*. O primeiro movimento (*Movido*) é o objeto de nosso estudo.

As indicações iniciais demandam a utilização de pedal, mão esquerda em *legatto*, andamento não muito rápido (semínima=100) e senso motórico contínuo.⁵ Não há armadura de clave, e o compasso quaternário simples permanece na maior parte do movimento, alternado, posteriormente, principalmente com a métrica 12/8.

O esquema formal adotado é a forma-sonata, composta por duas Áreas Temáticas (AT) de materiais contrastantes, uma seção de desenvolvimento, o retorno da 1ª AT na recapitulação, finalizando com uma coda. O plano formal pode ser melhor especificado de acordo com a Tabela 1.

⁵As indicações “Movido” e “ritmo sempre regular basicamente” foram acrescentadas na partitura revisada pelo compositor em 1984, não constando na primeira partitura manuscrita, de 1959.

Seção	Subseção	Materiais	Compassos
Exposição	1ª Área Temática (1ª AT)	Material 1 (M1)	cc.1-24
		Material2 (M2)	
		Material 3 (M3)	
		Material 4 (M4)	
	2ª AT	Material 5 (M5)	cc.1-37
		Material 6 (M6)	
Desenvolvimento	Subseção I	Relativos à 1ª AT	cc. 38-56
	Subseção II	Relativos à 2ª AT	cc. 57-65
	Subseção III	Relativos à 1ª AT	cc. 67-80
	Subseção IV	Relativos à 2ª AT	cc. 80-87
Recapitulação	1ª AT	(idêntica)	cc. 88-111
	Coda	Relativos à 1ª AT	cc.112-120

Tabela 1: plano formal do primeiro movimento da *Sonata II*.

A seguir, serão analisadas as diferentes seções do movimento, de acordo com suas dimensões expostas na Tabela 1.

3.2 Exposição

3.2.1 Primeira Área Temática (1ª AT)

A 1ª AT é constituída por quatro frases sucessivas. Na frase inicial, são apresentados os quatro materiais utilizados ao longo da 1ª AT, que serão retomados e modificados nas frases seguintes. Portanto, antes de serem detalhados os aspectos das frases que compõem a 1ª AT, faz-se necessária uma análise descritiva destes quatro materiais respectivamente.

3.2.1.1 Material 1 (M1)

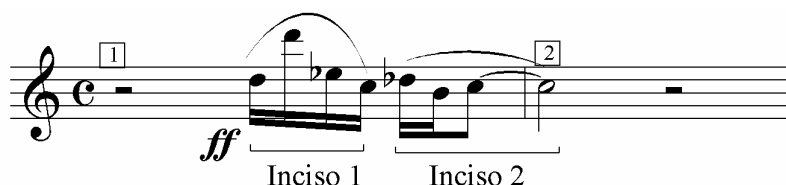
Movido (♩ = 100) (ritmo sempre regular basicamente)

Exemplo 1: movimentação do M1 nos compassos iniciais do movimento (cc. 1-7).

Consiste em um baixo em oitavas, que faz uma movimentação ascendente ou descendente em graus conjuntos no registro médio-grave do piano, realizado pela mão esquerda e em semínimas (Exemplo 1). Tal movimentação ocorre simultaneamente à apresentação dos outros materiais e permanece constante, com poucas exceções, durante as elaborações da 1ª AT, durante parte do desenvolvimento e durante a recapitulação, caracterizando a maior porção deste primeiro movimento da *Sonata II*. A dinâmica crescente e decrescente, indicada na partitura, acompanha os respectivos movimentos ascendente e descendente.

O baixo pode ser caracterizado como cromático, tendo em vista a sucessão de tons e semitons sem uma padronização escalar simétrica. Entretanto, a transposição para uma segunda maior acima dos cc. 1-2 realizada nos c. 3-4 poderia ser tomada como uma padronização, mas tal não sucede, como veremos em detalhes na ocasião da análise da primeira frase.

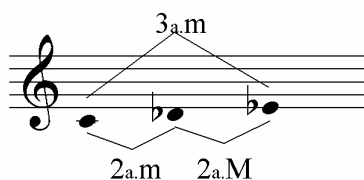
3.2.1.2 Material 2 (M2)



Exemplo 2: material 2 da 1ª AT nos cc. 1-2.

O material 2 (M2) é realizado pela mão direita no compasso 1 e 2, no registro médio-agudo do piano (Exemplo 2). É constituído por dois incisos⁶ (separados pelas ligaduras), que formam os conjuntos de classe de notas [3-2] e [3-1], respectivamente. Estes incisos são distinguidos pela configuração intervalar, pela figuração rítmica e pela articulação notada na partitura.

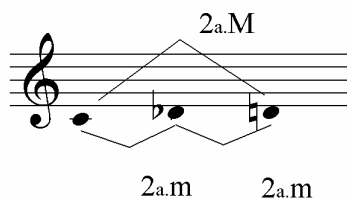
O Inciso 1 contém os intervalos de oitava justa, sétima maior e terça maior, que correspondem a inversões possíveis do conjunto [3-2] (Exemplo 3): intervalos de segunda menor e de segunda maior (tom e semitom), contendo internamente um intervalo de terça menor.



Exemplo 3: o conjunto [3-2] na sua forma prima: (0,1,3).

O Inciso 2 consiste em uma ordenação das alturas do conjunto [3-1] (Exemplo 4), tendo em vista que inicia com o intervalo de segunda maior (enarmônica). Este conjunto corresponde a uma seqüência de intervalos de segunda menor (semitons), formando internamente outro intervalo de segunda maior.

⁶ O Inciso, por ser parte do motivo, é “o menor elemento fraseológico” (Scliar, pg. 21).



Exemplo 4: o conjunto [3-1] na sua forma prima: (0,1,2).

3.2.1.3 Material 3

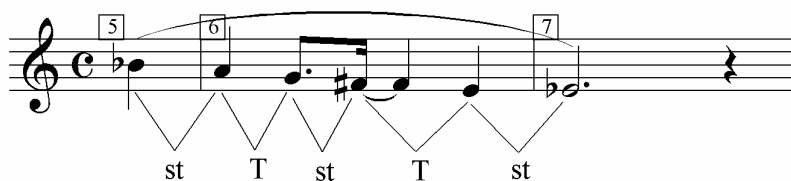


Exemplo 5: material 4 da 1ª AT nos cc. 4-5.

O material 3 (M3) é executado pela mão direita no c. 4 (Exemplo 5). É constituído por dois pequenos eventos: uma rápida configuração descendente com figuração rítmica de tercina em semicolcheias e um intervalo melódico ascendente de sexta menor, em elisão com o evento anterior e iniciado e finalizado por síncope.

A tercina em semicolcheias apresenta uma sucessão intervalar inserida no padrão quartal, caracterizando o conjunto [3-9]. Tendo em vista que diversas elaborações são aplicadas no M3 ao longo do movimento, percebe-se que a presença dessa formação quartal não constitui uma informação específica a ser mantida. Entretanto, a sua figuração rítmica, caracterizada pela presença de tercinas e de síncope, pode ser considerada a principal característica, em virtude de ser o aspecto mais saliente e o que permanece ao longo das elaborações. O padrão quartal será substituído posteriormente por outras formações intervalares.

3.2.1.4 Material 4



Exemplo 6: material 4 da 1ª AT nos cc. 5 a 7. T= tom; st = semitom.

O material 4 (M4) consiste em uma linha melódica descendente em graus conjuntos, que percorre o intervalo de uma quinta justa e que é contida no padrão escalar octatônico, composto pela alternância de tom e semitom (Exemplo 6). Sua figuração rítmica difere da figuração do baixo simultâneo (sucessão de semínimas) apenas pela presença de uma síncope, situada no meio das seis notas que compõem o fragmento.

Ao longo das elaborações posteriores, o direcionamento ascendente será por vezes alterado para descendente, assim como, por vezes, o conteúdo intervalar não permanecerá inserido no padrão octatônico. Entretanto, a figuração rítmica que compreende síncope e sucessões de semínima, tal como a manutenção de um único direcionamento que se estabelece ao longo da linha, são aspectos que permanecem nas elaborações posteriores, constituindo as características mais relevantes a respeito deste material.

3.2.1.5 Construção fraseológica

As quatro frases que compõem a 1ª AT têm duração irregular e construção assimétrica. São definidas tanto pela sucessão dos materiais executados pela mão direita quanto pela mudança de direção da movimentação do baixo, executado pela mão esquerda.

As técnicas de transformações temáticas, geralmente características do desenvolvimento, podem também ocorrer nas seções de exposição, de recapitulação e até mesmo na coda (ROSEN, 1988, p. 250). Desse modo, as três frases que se sucedem após a frase inicial apresentam os materiais

sujeitos a mudanças de registro, de reordenamento, de fragmentação, de aumento ou diminuição intervalar, entre outras manipulações. Cada sentença apresenta uma proposta definida quanto à sua elaboração, a saber:

- 1ª frase (c. 1-7): apresentação dos quatro principais materiais do movimento (M1, M2, M3 e M4);
- 2ª frase (c. 7-12): elaboração dos M2 e M3;
- 3ª frase (c. 12-19): elaboração dos M3 e M4;
- 4ª frase (19-24): transição.

3.2.1.5.1 Primeira frase

Movido (♩=100) (ritmo sempre regular basicamente)

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a piano part starting with a chromatic line (Bb, Ab, Gb, Fb) and a treble part with a melodic fragment. Measure 2 continues the chromatic line and the treble part. Measure 3 shows a change in the treble part. The second system contains measures 4, 5, 6, and 7. Measure 4 continues the chromatic line and the treble part. Measure 5 shows a change in the treble part. Measure 6 continues the chromatic line and the treble part. Measure 7 shows a change in the treble part. Dynamics include *mf* and *p*. A tempo marking of 100 beats per minute is indicated.

Exemplo 7: primeira frase da 1ª AT, cc. 1-7.

A primeira frase da obra (Exemplo 7) é formada pela apresentação sucessiva dos materiais descritos anteriormente. Com a exceção do baixo cromático, que é exposto simultaneamente aos outros, a própria descrição dos materiais consiste na descrição da sentença, já que, a partir dela, nos são informados seus elementos constituintes.

Entretanto, é necessário mencionar um evento que se repete no início desta primeira frase. Os dois primeiros compassos são transpostos um

tom acima nos dois compassos seguintes (c. 3 e 4). Assim, o baixo (mão esquerda) e o M2 (mão direita) são repetidos imediatamente, logo após sua primeira apresentação, transpostos um tom acima (Exemplo 8). Tal repetição, entretanto, não pode ser confundida com uma padronização de tons e semitons do baixo, visto que ela ocorre somente nestes compassos e na recapitulação, onde a 1ª AT é repetida literalmente.

The image shows a musical score for five measures. The right hand (treble clef) has dynamics *ff*, *ff*, and *mf*. The left hand (bass clef) has intervals marked as 'T' (tritone) and 'st' (semitone). Brackets indicate transposition of measures 1-2 to measures 3-4. A triplet of eighth notes is marked in measure 4.

Exemplo 8: cc. 1-2 transpostos um tom acima nos cc. 3-4.

O M2, em suas duas apresentações nessa primeira frase (c. 1 e 3), é precedido por duas semínimas de oitavas do baixo. No início de M4 (último tempo do c. 5), o baixo faz um salto ascendente de terça maior enarmônica e passa a realizar a combinação de intervalos harmônicos com M4 de quintas justas, com exceção do terceiro tempo do c. 6, no qual ocorre uma síncope e um intervalo harmônico de trítone. O salto ascendente do baixo mencionado acima não impede que o movimento continue com o direcionamento descendente, que é responsável pelo término da frase em dinâmica *p*, em uma combinação de M4 e baixo descendentes.

3.2.1.5.2 Segunda frase

Exemplo 9: segunda frase da 1ª AT, cc. 7-12.

A segunda frase (c. 7-12) inicia com uma nova mudança de direção das oitavas da mão esquerda, ocorrendo simultaneamente ao término do fragmento octatônico (c. 7). Portanto, o baixo atua ativamente na divisão entre a primeira e a segunda frase. A dimensão da movimentação do baixo é maior (c. 7 e 8), sendo alongada para seis semínimas antes da exposição do M2 na mão direita (c. 8), ao invés das duas semínimas dos c. 1 e c. 3 (Exemplo 9).

M2 e M3 são modificados nessa frase, renunciando tanto a maneira como o M2 será elaborado na seção de desenvolvimento, como também a inserção, no M3, da formação sonora que será característica da 2ª AT. Essa atividade é processada através do M2, que é rerepresentado em registro mais agudo (uma quinta acima em relação ao c. 1), e o elabora a partir do menor intervalo constituinte dos dois incisos que o compõem - o semitom. Kiefer realiza um processo de elaboração que é denominado por Scliar de interpolação, um dos tipos de processos de dilatação⁷:

“processo caracterizado pela inserção de agrupamentos no cerne de estrutura de maior dimensão. Geralmente este processo provoca,

⁷ Scliar explica a formação da frase irregular a partir de dois processos: dilatação e contração. Um dos sete processos de dilatação é a interpolação, aplicada aqui no processo de elaboração de Kiefer.

pelo afastamento da tonalidade e pelo contraste dos agrupamentos, o efeito de um parêntese.” (1982, p. 76)

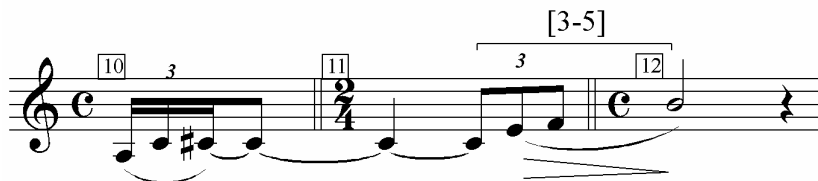
Neste processo, o intervalo de segunda menor é manipulado, formando um contorno melódico descendente que é finalizado por M3. O intervalo de segunda menor constitui a continuação do M2 em elaboração, tendo em vista que o semitom é o intervalo comum aos dois incisos constituintes de M2. Nessa manipulação, as duas últimas notas do Inciso 2 são fragmentadas e transpostas, mantendo o intervalo de semitom ou invertendo o intervalo, remetendo à sétima maior contida no Inciso 1.

No c. 10, ocorre uma conformação em pequena escala, que será expandida na seção seguinte (Desenvolvimento). Trata-se da sucessão descendente de segundas maiores, à distância de semitom (ver Exemplo 10), caracterizando um jogo entre tom e semitom. Desta feita, tal sucessão se repete apenas uma vez; adiante, entretanto, ocorrerá uma seqüência desses intervalos, como veremos na parte referente ao Desenvolvimento.



Exemplo10: figuração que alterna tom e semitom, no c. 10.

A sentença é finalizada pelo M3 (Exemplo 11), que surge com contração intervalar, inversão da direção do movimento e acréscimo de notas ornamentais (c. 11-12, mi e fá).



Exemplo11: manipulação do M3, c. 10-12, mão direita.

Apesar das notas acrescentadas soarem como ornamentais no discurso, elas criam uma distância intervalar cujos reflexos melódicos realçam a resultante sonora, reunindo as notas que irão formar a sonoridade principal e recorrente da 2ª AT. Esta conformação intervalar caracteriza-se pela presença

de semitom e de trítono, com um intervalo interno de quinta justa ou de quarta justa, representado pelo conjunto [3-5], que será explicado posteriormente.

3.2.1.5.3 Terceira frase

Exemplo 12: terceira frase da 1ª AT, cc. 12-19.

A terceira frase (c. 12-19) está dividida em duas partes: a primeira (c. 12-15) elabora M4 e a segunda (c.15-19) elabora o baixo cromático.

O M4 retorna nesta sentença por meio de duas linhas sucessivas, dessa vez, ascendentes, com predomínio de graus conjuntos, e com a mesma figuração rítmica apresentada na primeira sentença. Fragmentos octatônicos encontram-se inseridos na movimentação ascendente (Exemplo 12). As duas linhas conduzem a atenção melódica do registro de lá⁴ para fá#⁶, alcançando o ápice textural da 1ª AT. Este ápice constitui um momento de intensificação na 1ª AT e se mantém ao longo da segunda parte dessa frase.

Na referida intensificação (c. 15-19), a ausência de padronização do baixo é transformada em presença de um padrão de tom-semitom-semitom, que corresponde ao terceiro modo de transposição limitada (Exemplo 13) de Olivier Messiaen. (MESSIAEN, 1944, p. 53)

Exemplo 13: terceiro modo de transposição limitada de O. Messiaen.

Observa-se nessa passagem quatro linhas melódicas que surgem em contraponto: as vozes se alternam entre segmentos de notas repetidas e

fragmentos melódicos (de quatro semínimas, num compasso acéfalo) que formam os conjuntos [4-2] e [4-1] (Exemplo 14).

Exemplo 14: fragmento de intensificação, cc. 15-19.

Os conjuntos [4-2] observados na figura acima correspondem ao padrão de tom-semitom-semitom contido no modo de transposição limitada de Messiaen, e os conjuntos [4-1] correspondem a uma sucessão de semitons. As vozes realizam inicialmente movimentos contrários e, logo após, movimentos paralelos nas vozes opostas (ver Gráfico 1), assumindo um formato geral descendente.

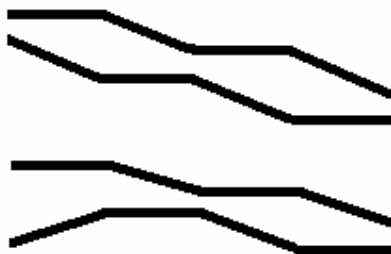


Gráfico 1: movimentação das vozes no fragmento de intensificação, cc. 15-19.

Tal movimentação de vozes culmina na combinação harmônica de dois trítomos sobrepostos (c. 19), formando um acorde diminuto ($C\#^0$), de conjunto [4-28], representante da metade exata da sonoridade octatônica. Apesar da movimentação descendente e da ausência de indicação de dinâmica neste ponto, há um crescendo subentendido que cria o ápice da 1ª AT, nesta que constitui a primeira terminação efetiva do movimento.

3.2.1.5.4 Quarta frase

Exemplo 15: quarta frase da 1ª AT, cc. 19-24.

A 4ª e última frase da 1ª AT (Exemplo 15) se caracteriza como transitória, pois utiliza materiais das duas áreas temáticas, proporcionando uma ligação entre as duas subseções. A sentença apresenta três aspectos principais: elabora o M3, o M4 e finaliza com uma nova formação harmônica. A seguir, veremos em detalhe cada uma das elaborações.

A manipulação do M3 ocorre com os intervalos contidos na figuração de tercina descendente (c.19), com uma formação intervalar representada novamente pelo conjunto [3-5]. A tercina é apresentada como uma introdução à nova sentença, ou ainda como um súbito elemento de quebra do ápice em que termina a sentença anterior. A seguir (c. 19-21), ocorre o retorno da linha melódica originária do M4, adquirindo as mesmas mudanças efetuadas no material correspondente da frase anterior (c. 12-14), ou seja, a presença do componente octatônico e a mudança de direção da linha (agora ascendente). O padrão rítmico do fragmento, entretanto, permanece idêntico. Este contorno ascendente de M4 inicia nos cc. 21 e 22, sofrendo fragmentação e redução nos compassos seguintes: na primeira apresentação (c. 20-21, com anacruse), está completo; na segunda (c. 21), somente as três primeiras notas são apresentadas; e, na terceira e última (c. 22), apenas duas notas, constituindo o processo de liquidação:

“A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos, que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença.” (SCHOENBERG, 1996, p. 59)

A frase, e, portanto, a subseção, é finalizada com duas formações harmônicas ainda inéditas na obra, pontuadas por pausas (Exemplo 16).

The image shows a musical score for two measures, numbered 23 and 24. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first measure (23) is bracketed with the label [5-19] and the second measure (24) is bracketed with [5-21]. The music consists of chords and single notes, with some notes tied across the bar line.

Exemplo 16: formações harmônicas na sentença de transição (cc. 23-24).

Os conjuntos de classe de notas que representam as formações acima ilustradas são [5-19] e [5-21]. Ambas as formações contêm o conjunto [3-5], que será o principal material melódico da 2ª AT, como veremos a seguir. Por outro lado, a figuração rítmica remete àquela utilizada no M4 da 1ª AT, devido à presença da síncope. Assim, de acordo com um aspecto, o material musical dos cc. 23 e 24 está prenunciando materiais da subseção seguinte; de outra maneira, o mesmo está remetendo a materiais já ouvidos anteriormente, caracterizando-se, assim, como um material essencialmente conectivo. Segundo A. Schoenberg, o propósito tradicional da transição:

“não é, apenas, o de introduzir um contraste; ela já é, em si mesma, um contraste. Ela pode iniciar, ao final de um tema principal, com novas formulações; ou pode acontecer também que o tema principal seja temática ou harmonicamente modificado, de modo a se transformar em um segmento conectivo.” (1996, p. 215-216)

Nestes compassos, tanto as formações harmônicas quanto os silêncios são responsáveis pelo fim do fluxo rítmico das semínimas, apresentado pelas oitavas do baixo cromático. Assim, Kiefer introduz não apenas a formação sonora principal da AT que virá a seguir, mas também outro elemento característico dela, que são as pausas.

3.2.2 Segunda Área Temática (2ª AT)

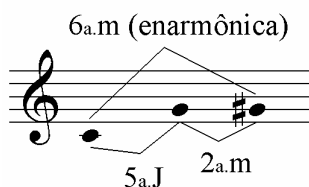
A 2ª AT está organizada em três frases cujo delineamento demonstra tanto a irregularidade e a assimetria, quanto uma similaridade entre os materiais que as iniciam.

- 1ª frase: cc. 25 a 29
- 2ª frase: cc. 29 a 32
- 3ª frase: 32 a 37

3.2.2.1 Primeira frase

Na primeira frase, são apresentados os materiais que caracterizam esta subseção: o material 5 (M5) e o material 6 (M6).

O M5 é constituído por uma agitação rítmica que impede que a nova métrica (12/8) seja efetuada auditivamente. Essa agitação consiste numa alternância entre duas vozes que soam numa mesma região, iniciando com uma formação melódica que compreende internamente os intervalos de quinta justa e segunda menor, com intervalo interno de quinta aumentada, representada pelo conjunto [3-4] (Exemplo 17).



Exemplo 17: conjunto [3-4] na sua forma prima.

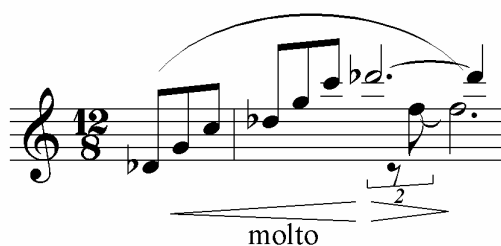
Esse contorno é sucedido por uma seqüência cromática dividida entre as mãos. O deslocamento da nova métrica é incrementado e efetivado pelo acréscimo de *sf* na entrada de cada uma das vozes (a cada duas colcheias), independentemente da métrica. (c. 25 do Exemplo 18).

Exemplo 18: primeira frase da 2ª AT, cc. 25-29.

A partir do c. 26, surge o M6, que consiste na manipulação do conjunto [3-5], uma formação melódica que compreende os intervalos de quarta diminuta (trítono) ou sua inversão (quinta diminuta), de segunda menor e o intervalo interno de quarta justa ou sua inversão (quinta justa) (Exemplo 19).

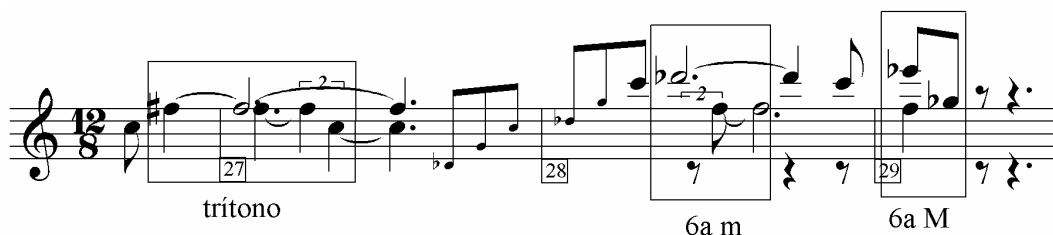
Exemplo 19: o conjunto [3-5] na sua forma prima.

Caracteriza-se por um movimento ascendente em arpejos do conjunto [3-5], realizado alternadamente pelas mãos, que culmina em um intervalo melódico na direção oposta e no registro agudo. A dinâmica cresce “molto” enquanto o arpejo ascende, e decresce no intervalo melódico descendente, visto que a primeira nota do intervalo descendente é o auge alcançado pela movimentação ascendente do arpejo (Exemplo 20).



Exemplo 20: uma das manipulações do M6, cc. 27-28.

O M6 é exposto repetida e alternadamente entre as mãos ao longo dos compassos 26 a 29, produzindo um efeito de imitação contrapontística que, devido à progressiva justaposição de tal material, assemelha-se com um *stretto*⁸. Entretanto, apesar da intercalação, os M6 realizados pela mão direita são os que se destacam na textura geral, tanto pelas progressões rítmicas e intervalares mencionadas acima, quanto pelo registro em que se encontram. Essa sucessão de M6 cria uma linha melódica no registro agudo que pode ser observada de forma destacada no Exemplo 21.



Exemplo 21: linha melódica da mão direita na 2ª AT, cc. 26-29.

Nesta linha, os intervalos descendentes de trítano (c. 27), sexta menor (c. 28) e sexta maior (c. 29), realizados pela mão direita, efetua um processo de expansão quanto ao âmbito dos intervalos, à diminuição dos valores rítmicos e ao percurso do registro médio para o agudo. A partir da sucessão de tais intervalos, uma constante na manutenção do ambiente sonoro efetiva uma padronização. Todos estes aspectos, em progressão, contribuem para que um ápice seja alcançado na 6ªM do c. 29. Deste ápice, participa também a pausa súbita que segue o referido intervalo.

⁸ *Stretto* é um procedimento característicos de fugas: “na FUGA, o procedimento de iniciar uma segunda apresentação do sujeito antes do término da apresentação precedente, de maneira tal que as duas apresentações se sobreponham. O valor desta técnica tem sido reconhecido desde meados do século XVII, quando os músicos passaram a utilizá-la no trecho próximo à finalização de uma obra, conduzindo a obra, assim, em direção a um fechamento apropriado.” (WALKER, p. 572)

3.2.2.2 Segunda frase

A segunda frase (c. 29-32) inicia da mesma forma que a anterior, ou seja, com [3-4], mas com elaborações a partir da transposição e de fragmentações de M5 e de M6. Essas fragmentações dão lugar à utilização recorrente da pausa, apresentada no final da frase anterior, após o ápice (c. 29). No Exemplo 22, podemos observar a fragmentação de M5, permeado por pausas e incrementado pela suavização da dinâmica.

Exemplo 22: segunda frase da 2ª AT, cc. 29-32.

Uma breve apresentação elaborada do M6 ocorre no c. 31, em junção com M5. Na voz superior, surge um intervalo semelhante aos que finalizam as seqüências de M6 da sentença anterior, mas invertido: o intervalo é ascendente e crescente em dinâmica, seguido novamente por pausa. Estas três notas também podem ser interpretadas como uma projeção do conjunto [3-5] em aumento (Exemplo 23).

Exemplo 23: projeção do conjunto [3-5] nos cc. 31-32.

3.2.2.3 Terceira frase

Inicialmente idêntica à primeira, esta frase (c. 32 a 37) apresenta alguns elementos que a caracterizam como uma transição. O primeiro destes elementos surge no c. 34 (exemplo 24) e consiste numa ornamentação entre semitons que é finalizada por um salto ascendente de oitava. O aspecto de ligação deste elemento pode ser atribuído à utilização de uma figuração rítmica característica da 1ª AT (as semicolcheias de M2), à utilização do intervalo de semitom, que é comum a ambas, e ao salto de oitava característico de M2.

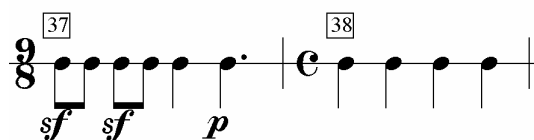


Exemplo 24: elemento de transição, cc. 34-35.

O segundo elemento transitório é a presença de um compasso com função de ponte. Nele, o retorno do baixo cromático é preparado através da elaboração do M5. A partir da figuração rítmica do M5, os intervalos de semitom são expandidos para intervalos de oitava, característicos do baixo cromático, que iniciará a seção que segue (o Desenvolvimento). Além da expansão intervalar, a altura em que iniciará o baixo (Dó#) é previamente apresentada no M5 (Exemplo 25).

Exemplo 25: ponte para o Desenvolvimento, cc. 37-38.

A figuração rítmica empregada indica um discreto *ritardando* escrito (Exemplo 26).



Exemplo 26: figuração rítmica dos cc. 37-38.

3.3 Desenvolvimento

Na seção de desenvolvimento (c. 38-87), os materiais apresentados na 1ª e 2ª ATs são elaborados, tal como na tradição da forma-sonata. Tais materiais estão organizados em quatro regiões distintas, delimitadas de acordo com a proveniência do material a ser manipulado, como se observa na Tabela 2 abaixo.

Subseção	Origem do material elaborado	Número dos compassos
I	1ª AT (M1, M2, M3 e M4)	c. 38-56
II	2ª AT (M5 e M6)	c. 57-65
III	1ª AT (M1, M2, M3 e M4)	c. 66-80
IV	2ª AT (M5 e M6)	c.80-87

Tabela 2: esquematização da organização do Desenvolvimento em quatro subseções.

As Subseções I e III, que utilizam os materiais provenientes da 1ª AT, apresentam elaborações que intensificam o discurso. As Subseções II e IV, entretanto, elaboram os materiais da 2ª AT de modo a produzir o efeito contrário, como veremos em detalhes a seguir.

3.3.1 Subseção I

Os materiais utilizados na seção de Desenvolvimento apresentam diversos processos de elaboração, que se caracterizam principalmente por deformações motivicas⁹.

⁹ Termo empregado por Charles Rosen em relação aos processos de elaboração motivica comuns na seção de Desenvolvimento (1988, p. 250).

Os motivos passam por processos de fragmentação, inversão, variação rítmica, ornamentação, expansão ou contração intervalar, enfim, processos que já vinham sendo empregados na Exposição. Na subseção I do desenvolvimento, entretanto, além de tais deformações motivicas serem mais elaboradas, elas se sucedem com pouco ou nenhum espaçamento de tempo, resultando em uma alternância mais rápida de eventos. A seguir, veremos as elaborações aplicadas aos diferentes materiais mais detalhadamente.

Na maior parte da Subseção I (c. 38-56), o baixo cromático está presente, juntamente com as manipulações dos outros três materiais da 1ª AT realizados pela mão direita. Deste modo, podemos observar que, além das manipulações dos materiais, a textura geral permanece similar à textura da 1ª AT. A primeira diferenciação em relação à textura ocorre nos compassos 44 e 45 (Exemplo 27), e, novamente, no c. 53 (Exemplo 28), causada pela substituição, na mão esquerda no registro grave, do baixo por M2. Os cc. 44 e 45 apresentam pela primeira vez o M2 sendo executado pela mão esquerda e realizam uma alternância entre este material e as tercinas de semicolcheia do M3 (com a formação intervalar do conjunto [3-5], assim como na Exposição, no c. 19).

Exemplo 27: elaborações de M2 na mão esquerda, cc. 44-46.

Exemplo 28: elaboração de M2 no c. 53.

As alterações implementadas no M2 ao longo do desenvolvimento podem ser melhor explicadas à luz da influência de Schoenberg, no que se refere à sua visão de manipulação motivica. Para Schoenberg, o principal aspecto de organização motivica é a noção da coerência:

“Não há necessidade de restringir os aspectos distintos de uma família de motivos a relações intervalares específicas, nem é preciso exigir que todas as formas motivicas compartilhem exatamente os mesmos aspectos. O que se exige de um motivo é a reconhecibilidade, assim como um potencial conectivo relacionado a outras formas motivicas. Este potencial para conexão contribui com a coerência, que é, por sua vez, a base da compreensibilidade.”
(ZBIKOWSKI, 2002, p. 27)

Assim, podemos relacionar as alterações do M2 com sua forma original (c. 1 e 2). Excluindo as transposições exatas, o material é alterado de maneira a manter suas características principais, tais como a rápida alternância da movimentação ascendente e descendente de intervalos dissonantes, a manutenção da figuração rítmica e a sucessão dos dois incisos, como podemos observar nos exemplos 29A, 29B e 29C.



Exemplo 29A: elaboração de M2 nos cc. 44-45.



Exemplo 29B: elaboração de M2 nos cc. 50-51.



Exemplo 29C: elaboração de M2 no c. 53.

Outra modificação realizada a partir do M2 é a fragmentação de alguns de seus intervalos constituintes, de maneira semelhante à elaboração presente na segunda frase da 1ª AT. O jogo entre tom e semitom, já aludido em pequena escala na segunda frase da 1ª AT (c. 10), surge nos cc. 41 e 42 de forma expandida (Exemplo 30). Nestes compassos, torna-se evidente que tal jogo não opõe as teclas pretas às brancas, e sim o intervalo de tom e o de semitom.



Exemplo 30: jogo de tom e semitom nos cc. 41-42.

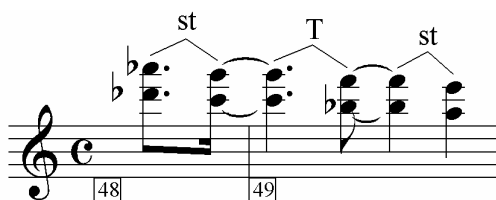
Nesta subseção do Desenvolvimento, ocorre um emprego mais freqüente de trítomos e de agregados de semitom, tornando a sonoridade ainda mais dissonante. O emprego dos intervalos de quinta justa na mão direita no registro agudo repete a combinação harmônica de M4 com o baixo na 1ª AT (c. 5 a 7).

Exemplo 31: [3-4], [3-5] e [3-9] nos cc. 45-49.

O M4 retorna inserido novamente no padrão escalar octatônico (como nos cc. 5-7) e variado ritmicamente. Nesta alteração, o sentido da síncope é mantido, e a nota si^4 , apesar de não pertencer ao padrão octatônico, surge como um ornamento (Exemplo 31).

Exemplo 31: M4 em variação rítmica, cc. 42-44.

Este mesmo material é manipulado e alterado nos compassos 48 e 49 (Exemplo 32). A linha descendente, antes formada por notas isoladas em graus conjunto, agora figura como uma sucessão de quintas justas, ainda inseridas no padrão octatônico. No aspecto rítmico, a síncope ocorre duas vezes, evidenciando a característica de diferenciação rítmica deste material com o baixo.



Exemplo 32: elaboração de M4 nos cc. 48-49.

Os compassos finais da subseção I (c. 54 a 56) assemelham-se em alguns aspectos com os compassos transitórios entre a 1ª e a 2ª AT (c. 20 a 24). Ambos utilizam o M4 modificado, junto ao baixo com o mesmo tipo de variação: figuras em aumentação rítmica, que contribuem para transformar gradualmente o pulso composto por semínimas, renunciando a mudança de pulsação. No Exemplo 33, observa-se a colocação do M4 deslocado em uma colcheia, proporcionando a figuração da linha em contratempos, que é ascendente e emprega o padrão octatônico. O baixo, na mão esquerda, tem sua figuração rítmica aumentada de semínimas para mínimas. Ao contrário do que ocorre nos compassos análogos acima mencionados, essa progressão produz uma suavização na dinâmica, que prepara para a dinâmica em *p* inicial da subseção II.

Figura 33: M4 alterado na mão direita, c. 54; baixo em aumentação rítmica, cc 55 e 56.

3.3.2 Subseção II

Como visto anteriormente na Tabela 2, o material da 2ª AT (M5 e M6) retorna na subseção II (c. 57 a 65), na qual os principais processos de elaboração empregados são a transposição e a fragmentação. Essa subseção contrasta com a anterior em função da dinâmica em p e também em função de aspectos apresentados na nova elaboração de M5 e de M6.

A Subseção II é composta por duas partes, e cada uma das partes é dividida em duas frases, como se observa na tabela a seguir.

Parte 1	Frase 1	cc. 57 a 59
	Frase 1' (frase 1 transposta à distância de 5ª J inferior)	cc. 60 a 62
Parte 2	Frase 2	cc. 63 a 64
	Frase 2 (frase 2 transposta à distância de 3ª M inferior)	cc. 64 a 65

Tabela 3: disposição das idéias na Subseção II.

Desse modo, cada frase é apresentada e imediatamente repetida, mas não de forma idêntica: as frases 1 e 2, quando repetidas, são transpostas a uma distância intervalar descendente; a frase 1 é transposta uma quinta abaixo e a frase 2, por enarmonia, é transposta uma 3ªM abaixo (exemplos 34A e 34B).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 57, 58, and 59. Measure 57 has a piano (*p*) dynamic. Measures 58 and 59 are marked *p* and *molto*. The second system contains measures 60, 61, and 62. Measure 60 has a piano (*p*) dynamic. Measures 61 and 62 are marked *p* and *molto*. There is a *sf* marking in measure 60. A *sub* marking with a dashed line is present in measure 62.

Exemplo 34A: parte 1 da Subseção II: frase 1 (c. 57-59) e frase 1' (cc. 60-62).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 63 and 64. Measure 63 has a piano (*p*) dynamic. Measure 64 has a *sf* dynamic. The second system contains measures 64 and 65. Measure 64 has a *sf* dynamic. Measure 65 has a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 34B: parte 2 da Subseção II: frase 2 (cc. 63-64) e frase 2' (cc. 64-65).

No processo das transposições, a sonoridade que recai no último tempo (c. 64) não mantém a distância exata estipulada, e a nota da mão esquerda completa uma formação harmônica que se prolonga ao longo do compasso seguinte (c. 65, Exemplo 35). A composição intervalar dessa formação harmônica consiste em intervalos de segunda maior e quinta justa, sendo representada pelo conjunto [3-7].

Exemplo 35: formação sonora final da Subseção II.

Ao comparar a forma de apresentação de M5 e de M6 na Exposição com os mesmos materiais na Subseção II, observam-se alterações texturais e rítmicas. A textura perde densidade em razão do M6 ser apresentado por apenas uma voz, e não mais na forma de *stretto*, como na Exposição. As alterações rítmicas resultam da fragmentação dos materiais e são efetivadas através da aumento rítmica de algumas figurações, produzindo um maior distanciamento entre M5 e M6 (Exemplo 36).

Exemplo 36: figuras em aumento rítmica nos cc. 57-59, idem nos cc. 60-62.

Exemplo 37: figuras em aumento rítmica dos cc. 63 e 64, idem nos cc. 64 e 65.

Outro aspecto a ser observado é a duração das frases. No Exemplo 38, podemos perceber que a duração das frases 1, 2 e suas respectivas transposições independem da unidade de compasso da métrica, apesar de coincidir com a mesma, na primeira parte desta Subseção. Este fato torna evidente a participação ativa das pausas como elemento essencial na formação das idéias.

The musical score for Example 38 is presented in two systems. The first system contains measures 57 to 60. The second system contains measures 61 to 65. The score is divided into four phrases: 'frase 1' (measures 57-60), 'frase 1'' (measures 61-62), 'frase 2' (measures 63-64), and 'frase 2'' (measures 64-65). The piano part (top staff) and bass part (bottom staff) are shown. Dynamics include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *molto*. Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 are indicated in boxes. A '8vb' marking is present in measure 61. Brackets and dashed lines indicate the extent of each phrase.

Exemplo 38: dimensão das frases na Subseção II, cc. 57-65.

3.3.3 Subseção III

A Subseção III (cc.66-80) é a última parte do Desenvolvimento na qual retornam os materiais oriundos da 1ª AT (M1, M2, M3 e M4) e, portanto, a última onde ocorre um novo crescimento dos fatores de elaboração nesta seção. O contraste com a subseção anterior ocorre através do emprego de texturas imitativas e movimentos seqüenciais, caracterizando a prática comum na seção de Desenvolvimento desde o período barroco (ROSEN, 1988, p. 263). Os cruzamentos entre as mãos, que ocorrem ao longo dos movimentos seqüenciais, contribuem para ampliar o registro.

Esta subseção é formada por cinco frases e uma transição, como podemos observar na tabela abaixo.

Frases	Compassos	Processo de elaboração
1ª frase	cc. 66 e 67	M1 e M2
2ª frase	cc. 68 a 70	M4 e transição
3ª frase	cc. 70 a 73	seqüência
4ª frase	cc. 73 a 75	
5ª frase	cc. 76 a 78	
transição	cc. 78 a 80	transição

Tabela 4: organização das frases na Subseção III do Desenvolvimento.

As duas primeiras frases têm duração irregular, assim como as demais frases anteriores do movimento. As três últimas, entretanto, não possuem tal característica porque formam uma seqüência, sendo, portanto, de duração idêntica. Os últimos três compassos desta Subseção (c. 79-81) modificam a duração da última frase seqüencial por motivo de conexão com a Subseção seguinte.

A primeira frase desta subseção inicia em *ff* com o retorno do baixo cromático (M1) junto a elaborações de M2. Pela primeira vez em todo o movimento, M1 e M2 iniciam simultaneamente, sem a presença das semínimas preparatórias, no baixo, para a apresentação de M2. Este fato, além da dinâmica final da Subseção II (em *p* em uma nota longa) ser subitamente trocada para *ff* (em semicolcheias no registro agudo e oitavas no registro grave do instrumento), produz um efeito de contraste abrupto.

As elaborações de M2 no início desta frase assemelham-se às manipulações anteriores na passagem equivalente da Subseção I (c. 39-40). A semelhança ocorre quanto ao aspecto da fragmentação de alguns intervalos constituintes de M2 que são empregados em sucessão, assim como a manutenção das sínopes. As características intervalares são mantidas, mas a direção das oitavas é invertida. Nesta frase, os dois materiais realizam uma movimentação contrária, isto é, M1 ascende enquanto M2 descende (c. 66), e M1 descende enquanto M2 ascende (c. 67). O direcionamento do intervalo melódico de oitava em M2 acompanha a direção da movimentação da linha (Exemplo 39).

Exemplo 39: primeira frase da Subseção III, cc. 66-67.

A segunda frase (c. 68-71) apresenta processos de elaboração contidos na frase anterior e também processos que serão desenvolvidos nas frases seguintes. Assim, se, por um lado, o M4 retorna sendo elaborado de maneira similar aos processos utilizados na Subseção I (tal como ocorre com M2 na frase anterior), por outro, são apresentadas figurações provenientes de M2 que serão utilizadas no movimento seqüencial das frases seguintes. Deste modo, esta frase pode ser considerada uma transição dentro da Subseção III. Esta transição conecta o procedimento anterior de elaborações de materiais provenientes de uma única AT a um outro procedimento, que utiliza características provenientes de ambas as ATs na formação de novas figurações.

Sob uma perspectiva mais detalhada, podemos observar que o retorno de M4 ocorre de maneira similar a algumas de suas conformações na passagem equivalente da Subseção I (c. 48 e 49). Com o incremento de dissonâncias provocadas pela substituição de intervalos de quintas justas por trítomos harmônicos, as notas superiores de M4 inserem-se no padrão octatônico (finalizado pela nota lá⁵). O M4 é primeiramente contraposto a uma fragmentação de M2, executada pela mão esquerda (c. 68), fragmentação esta que será utilizada repetidamente nas próximas frases seqüenciais. O M4 é acompanhado pelo baixo cromático em movimento contrário (fim do c. 68), sendo que o baixo faz, assim, sua última apresentação no Desenvolvimento (Exemplo 40).

Exemplo 40: padrão octatônico do M4, nos cc 68-69, é finalizado pela mão esquerda no c. 70.

A terceira frase (cc.70 a 73) apresenta a configuração intervalar e rítmica que será transposta um tom acima na quarta frase (cc. 73 a 75) e um semitom acima na quinta frase (cc. 76 a 78). Dessa maneira, elas constituem movimentos seqüenciais ascendentes, embora o material interno de cada frase seja descendente.

Exemplo 41: movimento descendente da terceira frase cc. 70 a 73.

Observa-se no Exemplo 41 que o conteúdo de cada frase seqüencial toma a direção descendente e é formado por grupos de semicolcheias que apresentam intervalos de oitavas e de sétimas, configurando, assim, fragmentações dos primeiros intervalos de M2. O emprego de tais intervalos permite que as figurações percorram uma linha descendente cromática, mantendo uma distância intervalar fixa de trítono entre os grupos de cada mão.

Nestas frases, a figuração de semicolcheias sofre uma gradual contração rítmica, como podemos observar no Exemplo 41. Assim, a métrica quaternária é substituída por uma divisão irregular, visto que ocorre uma acentuação natural no início de cada grupo de semicolcheias, causada pela

movimentação das oitavas iniciais de cada grupo em sentido contrário. O deslocamento da métrica causado por diversos agrupamentos rítmicos provém das características rítmicas de M5, apresentadas na 2ª AT e na Subseção II. Nesta Subseção, portanto, a seqüência em questão mistura características de materiais provenientes de ambas as ATs em uma elaboração motívica típica de seções de Desenvolvimento.

Outra seqüência de menores dimensões ocorre nos compassos finais (cc.78-80), que realizam uma transição para a subseção seguinte. Nestes, é feita uma mistura entre características de M2 (manipulado em inversões) e M6 (a partir do aspecto de arpejos ascendentes). Esta seqüência também é ascendente e dá continuidade à movimentação da seqüência anterior. Sua última célula (c. 80) caracteriza a transformação entre os materiais, em função do emprego de quiáltera para manter o valor da semicolcheia na troca de métrica e do alcance da nota ré, que será a altura principal da subseção seguinte.

The image shows a musical score for three measures. Measure 78 is in common time (C) and features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. Measure 79 is also in common time (C) and continues the piano introduction. Measure 80 is in 12/8 time and features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The score includes dynamics like *fp*, *sf*, *p*, and *fz*.

Exemplo 42: transição para Subseção IV, cc. 78 a 80.

Tendo em vista que a segunda seqüência dá continuidade à primeira, a partir das notas agudas realizadas pela mão esquerda, podemos resumir a linha ascendente principal produzida por ambas as seqüências (Exemplo 43).

The image shows a melodic line on a treble clef staff. The notes are marked with measure numbers: c. 70, c. 73, c. 75, c. 79, and c. 80. The line is divided into two sections: 'primeira seqüência' (measures c. 70 to c. 75) and 'segunda seqüência' (measures c. 79 to c. 80). The notes are connected by a line that slopes upwards, indicating an ascending melodic line.

Exemplo 43: resultante melódica do movimento seqüencial da Subseção III.

3.3.4 Subseção IV

A última subseção do Desenvolvimento (cc. 80-87) utiliza novamente o material da 2ª AT (M5 e M6). Nela ocorrem quatro apresentações do M5, de forma idêntica quanto aos aspectos de duração e de distâncias intervalares internas, e uma apresentação de M6. O contraste com a subseção anterior compreende o fator de dinâmica, que passa subitamente de *f* para *p*, e o fator rítmico, através da interrupção do fluxo contínuo de semicolcheias, da mudança de métrica e do espaçamento entre as apresentações de M5. Um intervalo de segunda menor harmônica no registro grave acompanha as apresentações de M5 e M6 nesta subseção.

As apresentações consecutivas de M5 são centradas em ré e em lá, ordenadas pela seqüência ré-lá-lá-ré (Exemplo 44). As repetições são feitas em oitavas distintas, e cada apresentação é finalizada pelo referido intervalo de segunda menor, articulado no contratempo e prolongado em uma nota longa até uma pausa. Esta configuração se repete independente da duração do compasso estipulado pela métrica, tal como ocorre na Subseção II.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 80 to 82, and the second system covers measures 83 to 85. The music is written in 12/8 time. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The score features four distinct presentations of motif M5, each marked with a box containing its measure number (80, 81, 82, 83, 84, 85). The dynamics are indicated as *fp* (fortissimo piano) and *sf* (sforzando). The motif M5 is characterized by a specific intervallic structure, and each presentation concludes with a minor second interval in the bass register, which is sustained for a long duration.

Exemplo 44: elaborações de M5 na Subseção IV, cc. 80-85.

A subseção é finalizada por M6, evocando novamente o contorno melódico exposto na 2ª AT, nos cc. 26-29. O contorno, responsável por finalizar a subseção e, portanto, o Desenvolvimento, retorna sem a seqüencialização apresentada anteriormente e é finalizado por uma nota longa e outro intervalo de segunda menor no registro grave¹⁰ (Exemplo 45).

Exemplo 45: frase final da Subseção IV, cc. 86-87.

3.4 Recapitulação

Na última seção do primeiro movimento da *Sonata II*, a 1ª AT é reexposta de maneira literal (cc. 88-111) e uma Coda (112-120) substitui o tradicional retorno da 2ª AT na recapitulação.

3.4.1 Coda

A Coda é formada por duas frases, separadas por uma formação harmônica à qual é adicionada uma fermata. A primeira frase (cc. 112-117) inicia com as mesmas alturas e os mesmos intervalos da primeira frase da 1ª AT. Entretanto, com a transposição do baixo cromático para uma oitava abaixo do registro usual, ocorre um natural incremento na dinâmica, devido à ampliação da tessitura e da ressonância do instrumento (Exemplo 46).

¹⁰ Na partitura que foi manuscrita no ano da composição da *Sonata II*, existe uma fermata no c. 87 sobre o intervalo harmônico de segunda na mão esquerda. Entretanto, na partitura revisada de 1984, a fermata foi retirada.

Exemplo 46: primeira frase da coda, cc. 112-117.

Entretanto, as modificações em relação à primeira frase da obra são ampliadas já a partir do segundo compasso da Coda (c. 113): o baixo cromático amplia sua movimentação ascendente por um compasso a mais, enquanto a mão direita (cc. 113 e 114) realiza uma elaboração que consiste na seqüência de intervalos de segunda maior, alternados a partir da distância de segunda menor. Este movimento de oposição entre tons e de semitons é recorrente, tendo sido ouvido anteriormente nos cc. 41 e 42 do Desenvolvimento e, em pequena escala, no c. 10 da Exposição. Desta feita, a movimentação é ampliada, repetida duas vezes após a primeira apresentação, produzindo, assim, um decrescendo gradual. Após seu término (início do c. 115), uma movimentação ascendente, formada por intervalos com predomínio de trítomos melódicos, prepara o surgimento de uma formação harmônica do conjunto [3-5], que finaliza a frase.

Após uma pausa de semínima¹¹, tem início a última frase do movimento: cc. 117-120 (Exemplo 47).

¹¹ Na partitura manuscrita que data do ano de composição da *Sonata II*, existem duas fermatas entre parêntesis: uma sobre a formação harmônica do c. 116 e outra sobre a pausa do c. 117. Assim como no caso anterior (c. 87), as fermatas foram retiradas na partitura revisada de 1984.

Exemplo 47: última frase do movimento, cc. 117-120.

Os mesmos elementos da frase anterior são empregados com algumas diferenciações, que, em geral, visam uma finalização do movimento realizada em dinâmica *f* e com o acabamento incrementado pela indicação *rall. poco*. O retorno de M2 de forma isolada, sem o usual acompanhamento do baixo cromático e no registro agudo, evidencia sua apresentação, produzindo, da mesma forma, um destaque para o início da última movimentação do baixo. Este último surge no contratempo (c. 118), realizando uma movimentação em direção contrária, contraposta simultaneamente a mais uma seqüência de oposição de tons e semitons, realizada pela mão direita. Essas duas movimentações alcançam o registro médio grave do piano, finalizando o movimento com outra formação harmônica prolongada do conjunto [3-5] (c. 119), que, após uma pausa com fermata, é repetido e prolongado, proporcionando a última formação harmônica do movimento.

4 PROJEÇÃO DO SOM NA DIMENSÃO DO TEMPO

Como observado no capítulo anterior, os principais materiais utilizados ao longo do primeiro movimento são M1, M2, M3, M4, M5 e M6. Com exceção de M1 (o baixo cromático), que não segue uma seqüência intervalar padronizada, as respectivas configurações intervalares dos demais materiais podem ser associadas a padrões sonoros específicos.

A maior parte das ocorrências de M4, por exemplo, são inseridas no padrão octatônico, tal como a sonoridade inicial de M5, cujo conjunto ([3-4]) é um subconjunto da escala octatônica ([8-28]). De acordo com Gerling, Kiefer utilizou o “componente octatônico” em suas obras posteriores (década de 70 e 80) com significativa recorrência. Este termo se refere a “elementos extraídos da escala octatônica” e foi utilizado por Debussy também de forma recorrente nas suas obras (2001, p. 59).

As configurações intervalares de M2 e de M6 podem ser resumidas a grupos de três sons. Por este motivo, é possível associar estas construções com o que Hector Tosar denomina de Trífonos: grupos de três sons que, ao sofrerem permutações como transposições e inversões, introduzem um “elemento de estaticidade e de tonalidade dentro do excesso de dinamismo e instabilidade” que permeia a prática do serialismo de Schoenberg (TOSAR, 1992, p. 27-28).

Entretanto, os trífonos não são utilizados aqui com a mesma intenção de Tosar, ou seja, de constituir materiais que, manipulados, originam totais cromáticos. O aspecto relevante dos trífonos neste estudo é o panorama histórico que Tosar proporciona dos trífonos quanto ao “seu contexto dentro da linguagem e do estilo que eles definem” (1992, p. 29).

De acordo com a classificação de trífonos de Tosar, os trífonos que caracterizam M2 são o Trífono II (conjunto [3-2]) e o Trífono I (conjunto [3-1]). O primeiro dos trífonos é caracterizado por Tosar como “a síntese e a essência do diatonismo” (1992, p. 59), em virtude de conter um tom e um semitom. Sobre o Trífono I (que consiste na formação do Inciso 2), Tosar afirma:

“usado melódico ou harmonicamente, em sua forma *tipo* (fechada) de efeito agressivo, ou *derivada* (aberta), este grupo é muito mais freqüente nas escolas de Viena e de Darmstadt, assim como em B. Bartok, ou participando dos “*clusters*” da Escola Polaca, de G. Ligeti e muitos outros compositores dos anos 60 em diante.” (1992, p. 56)

Quanto ao M6, representado pelo conjunto [3-5], consiste na combinação de três notas denominada por Flo Menezes como o “arquetipo¹² weberniano de primeiro tipo”. Apesar de também ser encontrado na obra de outros compositores como Schoenberg, Berg, Bartók e Debussy, é na obra de Webern que a presença desta formação se tornou exacerbada e característica (MENEZES, 2002, p. 115). Tosar apresenta o mesmo ponto de vista a respeito dessa sonoridade:

“Sua característica principal é a presença do trítono. Contudo, além dele, o semitom, próximo ao seu som superior ou inferior, interior ou exterior ao referente intervalo, segundo a disposição do grupo, confere ao mesmo uma maior tensão e instabilidade. Por esta razão, é um dos “acordes” favoritos das escolas de Viena e de Darmstadt.” (1992, p.76)

“Esta combinação interválica do trífono V, tão pouco diatônica – reitero – a causa da ausência do tom, e da presença, em seu lugar, do trítono e do semitom, que direcionam a linguagem a um cromatismo quase iniludível, marcou com um selo grande parte da música do nosso século, como mostra a variedade dos exemplos incluídos, que se estendem durante um período muito amplo do mesmo, a partir de uma obra muito precoce de um dos

¹² O processo de *arquetipação* é a transformação de *entidades harmônicas* em um *arquetipo da harmonia*, e, para que tal ocorra, “necessita imprescindivelmente de um *tempo de estabilização* da mesma em meio à produção musical, de sua *persistência em meio às obras que se consagram pela sua mestria composicional*, ou ao menos de sua caracterização ‘coletivizada’ através de uma constante ou no mínimo marcante aparição em alguma(s) obra(s) da produção musical vigente que adquira grande significação, sendo, a partir de então, acrescentada *ad infinitum* ao repertório irreversível da História. Assim é que se delinea uma lei objetiva quanto às relações harmônicas: *todo arquetipo harmônico é uma entidade, mas nem toda entidade harmônica é, ao menos no momento de sua primeira aparição, um arquetipo.*” (MENEZES, 2002, p. 332, grifo do autor)

representantes da Escola de Viena, A. Berg [Sonata op. 1 para piano solo]. Seu tema principal está marcado por esta combinação harmônica, que aparece do início ao fim da obra.” (1992, p. 79)

As terminações de frases não apresentam cadências no sentido tradicional, visto que a harmonia tonal não é empregada. Como ocorre em obras com linguagem atonal, “os princípios de suspensão, resolução, progressão harmônica funcional, assim como as finalizações, são alcançados através do ritmo, da dinâmica e de outras variáveis (ROCKSTRO et all, p. 782). Portanto, a finalização rítmica dos motivos, por vezes aliada à troca de direcionamento do baixo cromático, a dinâmica e os silêncios, que por vezes ornaram formação harmônicas, são artifícios utilizados para as delimitações de frases, subseções e seções.

Quanto à questão fraseológica, o movimento é organizado de maneira a evitar um sentido de continuidade melódica. Este aspecto de construção do discurso musical foi observado pelo próprio compositor em seu livro *Elementos da Linguagem Musical*, no qual oferece uma explanação sucinta sobre a ruptura na continuidade melódica:

“fazer com que sons ou intervalos isolados possam funcionar realmente como tais ou, em outros termos, fazer com que o nosso ouvido não ligue entre si os sons ou intervalos consecutivos, exige o emprego de saltos muito grandes, de pausas e de mudanças de colorido instrumental.” (1973, p. 55)

Este aspecto é priorizado na primeira frase do movimento (cc. 1-7) e amenizado nas frases posteriores da 1ª AT, nas quais os mesmos materiais são elaborados. Como este movimento não apresenta uma seção introdutória, desde o princípio, o ouvinte percebe o impacto sonoro característico dos primeiros compassos da obra. O principal elemento responsável pela produção de tal impacto é o motivo denominado no capítulo anterior de M2:

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica no início da peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo

como 'o mínimo múltiplo comum'; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado 'máximo divisor comum'". (SCHOENBERG, 1996, p. 35)

Dois fatores relacionados ao M2 são os responsáveis pela produção do impacto inicial da obra e estabelecem uma superioridade hierárquica em relação aos outros materiais utilizados: 1) a própria conformação deste motivo e 2) a maneira pela qual o mesmo é apresentado.

Quanto à conformação de M2, observa-se uma organização intervalar na qual ocorre uma rápida alternância inicial de movimentos ascendente e descendente (de ré⁵ para ré⁶ e de ré⁶ a mib⁵), tal como é apresentado em c. 1 e 2. Essa mudança súbita do direcionamento da linha melódica potencializa a energia deste motivo. De acordo com Cogan e Escot:

“foi documentado que, na percepção de objetos visuais, mudanças de direção (ângulos e curvas acentuadas) recebem mais atenção e implicam maior conteúdo de informação. A atenção é fixada em detalhes não usuais (em termos de contexto) e em contornos não previsíveis.(...) A percepção musical ocorre de forma similar: os objetivos (ou metas) das movimentações são os pontos nos quais a direção do movimento muda. Tais objetivos são análogos aos ângulos ou curvas e denotam importante informação lingüística”. (1976, p. 216)

A movimentação intervalar, incrementada pela dinâmica *ff* e pela figuração rítmica em semicolcheias são os aspectos responsáveis por um resultado sonoro angular, uma das características observadas com recorrência nos estudos e publicações recentes a respeito da obra de Kiefer (CHAVES, GERLING, CARDASSI, LIEBICH, MAYER). No caso de M2, suas características intervalares, rítmicas e de dinâmica o tornam não só angular como também propulsivo.

Este motivo pode ser considerado como o principal elemento na formação melódica do movimento. Além de ser o material mais utilizado nas manipulações posteriores deste movimento, podemos também associá-lo a motivos que virão a caracterizar a obra pianística posterior do compositor. De acordo com Gerling, este tipo de movimentação angular constitui uma espécie de assinatura musical do compositor:

“No coletivo de suas composições para piano, a reiteração de elementos rítmico-melódicos baseados em estruturas delineadas de forma marcante é, sem dúvida, o denominador comum. Estes gestos reiterados tendem a criar um conteúdo ilusoriamente homogêneo e cujo caráter obstinado pode parecer obsessivo. O que de fato acontece é que as configurações motivicas de perfis distintos e individualizados são agrupadas e reagrupadas, e por vezes transformadas. Utilizando a metáfora organicista, podemos dizer que em sua obra, Kiefer utiliza as formações motivicas como colônias de células. Estas ‘células’, através de suas descendências e mutações, ao migrarem de uma peça para outra determinam a unidade estilística”. (2001, p. 53)

O segundo fator que estabelece uma superioridade hierárquica deste motivo em relação aos outros materiais consiste na maneira como ele é exposto no início do movimento: os dois primeiros compassos são repetidos consecutivamente nos compassos seguintes (c. 3-4). Segundo Kiefer,

“a repetição literal de uma figura pode ser usada, mas seu emprego é limitado em virtude da monotonia que resultaria depois de se ouvir duas ou três vezes a mesma figura. As progressões ascendente e descendente – muito freqüentemente no Barroco – constituem repetições às vezes com ligeiras alterações nos intervalos, que apresentam novidade pelo simples fato de serem realizadas ascendente ou descendente. No primeiro caso há um acréscimo de tensão e no segundo um decréscimo.” (1973, p. 52)

No caso da repetição em questão, a idéia é repetida mantendo as relações intervalares, mas transposta um tom acima. Esta atividade reitera ao ouvinte a eloqüência da idéia inicial e incrementa sua tensão característica. É possível associar esta intenção a uma prática musical recorrente a diversos períodos da história da música, que tem sua origem na semelhança com o discurso verbal. Por exemplo, uma idéia falada que é repetida logo após um curto silêncio irá requisitar maior atenção do ouvinte se algumas mudanças forem efetuadas, tais como um tom de voz que se torna mais elevado ou a efetuação de uma mudança rítmica (KIEFER, 1973, p. 39). No caso dos compassos iniciais em questão, a transposição do material um tom acima proporciona um aumento natural de intensidade, apesar da dinâmica notada na partitura permanecer sendo a mesma.

A combinação da propulsividade característica do M2 com o aspecto da ruptura da continuidade melódica resulta em um efeito antagônico. Este efeito pode ser melhor descrito se comparado à oposição característica entre

as intenções de inflar e desinflar, de inchar e murchar, que são, no caso da 1ª AT, concomitantes às movimentações ascendentes e descendentes do baixo. Ao observar o fluxo das idéias musicais da 1ª AT, observa-se que o baixo acompanha as intenções de acréscimo e de diminuição de tensão dos materiais executados pela mão direita. Isso ocorre tanto no âmbito dos motivos em si, quanto em uma visão mais distanciada, que consiste na observação do fluxo das idéias expostas. A seguir, veremos uma explicação mais detalhada do fluxo das idéias da 1ª AT (Exemplo 48).

Movido (♩ = 100) (ritmo sempre regular basicamente)

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music is written in 2/4 time. The right hand (treble clef) features melodic lines with various dynamics: *ff* in measures 1, 3, and 8; *mf* in measures 4 and 5; and *p* in measure 10. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 4. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics in the left hand include *mf* in measures 1, 3, and 8, and *p* in measure 10. Articulation includes 'lig.' in measure 1 and 'ped.' in measure 1. The tempo is marked as 'Movido (♩ = 100)' and the rhythm is described as 'ritmo sempre regular basicamente'.

The image shows a musical score for piano, measures 11-24. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 11-17, and the second system contains measures 18-24. The music features a bass line with a tritone interval and a treble line with a triplet of eighth notes. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), mezzo-forte (mf), and forte (f).

Exemplo 48: 1ª AT, cc. 1-24.

No c.1, as duas oitavas iniciais do baixo que precedem a exposição de M2 proporcionam ao último um impulso inicial. No prosseguimento desta primeira apresentação de M2, as oitavas ascendentes do baixo incrementam sua movimentação propulsiva. A obra inicia, portanto, com um certo grau de tensão e de impacto. Logo após a movimentação angular dos intervalos iniciais de M2 anteriormente mencionada, uma alternância entre intervalos de menor âmbito (c. 1) conduz a uma nota mais longa, que, ao atingir a combinação harmônica de trítone com o baixo, atinge o auge dinâmico desta primeira idéia. Em seguida, a dinâmica decresce com a mudança de direção do baixo e o silêncio da mão direita (c. 2). Logo a seguir (cc. 3-5), a tensão é incrementada pela transposição dos materiais um tom acima e, assim como nos cc. 1-2, ao atingir o intervalo harmônico de trítone, decresce novamente. Supondo o acréscimo de tensão gerada pela transposição, pode-se afirmar que um novo motivo (M3) surge em auxílio à dissolução dessa tensão, junto ao acompanhamento descendente do baixo. Esta diluição da tensão não é completada, tendo em vista que ocorre um súbito salto ascendente do baixo, que coincide com o início da exposição do quarto motivo (M4, cc. 6-8). Em movimento paralelo descendente, M4 e baixo produzem um decrescendo na dinâmica e finalizam a primeira frase com um efeito reticente. Entretanto, o

intervalo harmônico dissonante de 2ªM formado pela combinação da última nota do M4 com o baixo, no primeiro tempo do c. 7, seguido da mudança do baixo para um direcionamento ascendente, impede novamente que o discurso dilua a tensão totalmente em direção a um repouso, pois outra movimentação ascendente já se inicia no baixo. Nesta instância, a movimentação é mais longa (seis semínimas, ao invés de duas, como no c. 1), visto que o impulso para uma nova exposição do M2 em um registro mais agudo (c. 8) requer maior espaço de tempo para a produção de um crescendo gradualmente mais amplo. Por estar em uma região mais aguda e de maior tensão em relação às ocorrências anteriores (c. 1 e c. 3), o M2 sofre uma manipulação descendente ao longo de dois compassos, acompanhada pelo baixo também descendente, que gradualmente diminui a tensão do discurso e finaliza a frase novamente com o emprego do M3, desta vez modificado. A finalização desta segunda frase consiste no ponto até então apresentado mais próximo a um repouso, mesmo porque, a partir de então, terá início a frase que constitui o auge de tensão da 1ª AT: a terceira frase (c.12-19). Ela inicia com a movimentação desta vez ascendente do M4, que, sendo apresentado e repetido, conduz através de um gradual crescendo a um ponto de intensificação, que constitui o ápice da 1ª AT. Essa intensificação mantém a tensão ao longo dos cc. 15-19, produzindo a primeira terminação não reticente, e sim exclamatória do discurso apresentado até então. A tensão gerada por essa intensificação é interrompida por outra modificação do M3 (c. 19), que produz um efeito de menor tensão. A partir do M3, uma frase ascendente e entrecortada (cc. 19-24), que utiliza baixo e manipulações de M4, finaliza a 1ª AT empregando formações harmônicas e silêncios, produzindo adicionalmente uma suspensão e caracterizando, assim, uma frase transitória para a exposição da 2ª AT.

O constante fluxo que alterna *crescendi* e *diminuendi* na dinâmica remete diretamente à sensação de inflar e desinflar, visto que todos os materiais são unidos pelas mesmas e respectivas intenções. Assim, torna-se possível associar certas funções, que são mantidas independentemente das elaborações aplicadas aos materiais ao longo da AT, a cada um dos quatro materiais apresentados.

O baixo cromático exerce, entre outras funções, a de salientar as intenções de inflar e de desinflar através das suas concomitantes movimentações ascendentes e descendentes. Portanto, a característica funcional principal deste material é a sua movimentação. O cromatismo aplicado a esta movimentação é consequência da linguagem musical que, através da dissonância, evita os centros tonais. M2 e M3 apresentam funções contrárias e complementares. O M2 (c. 1-2, 3-4 e 8-9) propulsiona o discurso para a produção de uma maior tensão, através dos seus aspectos característicos (a angulosidade intervalar e a propulsividade rítmica). O M3, por sua vez, (c. 4, 10-11 e 19) contribui para diminuir a tensão, seja no final de frases, através da aumentação das figuras rítmicas (c. 4 e 10-11), seja por amenizar a tensão de uma frase que vem de um ápice, através das semicolcheias em tercina descendentes (c. 19). E o último material, M4, devido à sua caracterização rítmica (predomínio de semínimas) e melódica (uma linha unidirecional), aproxima-se de uma função complementar. Sua função consiste em assegurar ligações, visto que, se descendente (c. 5-7), finaliza a frase em direção ao repouso e, se ascendente (c. 12-15), conduz a atenção melódica para uma ampliação dinâmica e textural. Tanto é assim que o material utilizado na frase transitória (c. 19-24) constitui-se de elementos fortemente identificados com M4.

Na 2ª AT, o sentido de fluxo é transformado. Essa transformação acontece em parte em função da ausência do baixo em semínimas, em parte pela agitação inicial das figurações rítmicas na nova métrica estabelecida no início desta AT, como pode ser observado no Exemplo 49.

Exemplo 49: 2ª AT, cc. 25-37.

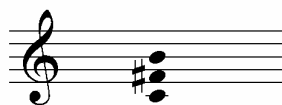
A partir do séc. XIX, a denominação da primeira AT como masculina e a segunda como feminina incorporou-se à tradição analítica (WEBSTER, p. 697). Kiefer, ao explicar sobre aspectos gerais da forma-sonata, atribui ainda adjetivos como “afirmativo” e “ másculo” para os materiais da 1ª AT e “lírico” para os da 2ª AT (1973, p. 63).

Outro aspecto referente à construção da 2ª AT é a derivação do material principal da mesma (M6, constituído por manipulações do conjunto [3-5]), proveniente de um dos materiais da 1ª AT: o M3 e suas elaborações. Desta forma, observa-se o diálogo com a concepção tradicional quanto às diferenciações entre essas duas ATs, visto que o termo alemão utilizado para denominar a 1ª AT (*Hauptsatz*) indica sua função de principal, assim como o termo para a 2ª AT (*Seitensatz*) indica sua condição de subordinado (Tovey, 1865, p. 209).

A presença de um material sonoro principal (conjunto [3-5]) faz com que esta AT resulte mais homogênea, evocando uma atmosfera cujo fluxo

contrasta com o fluxo da AT anterior. Interpreto esta homogeneidade como resultante, principalmente, da utilização dos dois materiais principais desta AT: o conjunto [3-4] seguido de cromatismos e o conjunto [3-5], que é preponderante na seção. O resultado sonoro da utilização destes materiais apresenta um teor de agressividade reduzido, se comparado à AT anterior.

Este conjunto se refere à formação na qual se faz presente um intervalo apolar – o trítone – e um intervalo polar – quarta ou quinta justa - que é representado na sua forma prima no Exemplo 50.



Exemplo 50: arquétipo weberniano de primeiro tipo (MENEZES, 2002, p. 116-117).

Menezes explica o processo pelo qual ocorre a polarização da nota superior:

“A sensibilização típica da harmonia de simultaneidade aqui presente (no exemplo acima), entre as notas Dó e Si natural) encontra resolução na polarização de uma de suas notas pela presença mediana de uma terceira (a nota central – nesse caso, Fá sustenido), que nega a polarização da nota inferior e polariza, junto com esta, a superior. Embora tal fato não exclua a harmonia de simultaneidade da Sétima Maior entre as notas extremas do aglomerado, a presença da nota central desloca o foco de atenção para cima. Antepondo-se à polarização da nota mais grave que ocorreria caso o intervalo de Sétima Maior entre Dó e Si se encontrasse ‘recheado’ pela presença do arquétipo tonal, qual seja: pelo acorde perfeito” (2002, p. 116).

Assim, podemos reduzir os compassos 26 a 29 de acordo com a sucessão de notas polarizadas. Na figura abaixo, essa redução apresenta durações aproximadas das notas reais; as vozes superior e inferior são representadas no Exemplo 51, respectivamente, pelas notas com haste para cima e notas com haste para baixo.



Exemplo 51: redução da partitura, notas polarizadas das formações [3-5].

A partir dessa redução, observa-se que os intervalos mais evidenciados são, na sua maioria, consonantes, aspecto que justifica o menor teor de agressividade da AT. Além disso, o contorno da linha melódica projetada a médio prazo na voz superior (Fa#, Reb e Mib, cc. 26, 28 e 29, respectivamente) forma o conjunto [3-7], que intersecta com ambos os conteúdos diatônico e octatônico.

A partir da observação da 2ª AT, podemos concluir que Kiefer não vai de encontro à tradição, ao introduzir nela um elemento lírico, caracterizado pelo contorno melódico da voz superior nos compassos 26 a 29. Este contorno melódico é preparado e ressaltado pelo efeito de agitação rítmica anterior ao seu início (conjunto [3-4] e cromatismos, c. 25), e, a partir do c. 26, um fluxo de colcheias, que completa a métrica quaternária composta, fornece a base para que a frase lírica seja apresentada. Essa melodia, apesar de ser desenvolvida em meio a uma textura contrapontística que se assemelha a um *stretto*¹³, se sobressai na textura geral em função do registro agudo em que é apresentada e, principalmente, em função da seqüência composta pelos saltos descendentes que finalizam cada movimentação ascendente em arpejos.

O elemento introduzido na 2ª AT que se torna bastante característico dela é o silêncio. Do c. 29 ao c.32, os fragmentos de frases são apresentados entrecortados por silêncios, proporcionando ao discurso uma atmosfera contrária à eloqüência da AT anterior.

O Desenvolvimento, como visto no capítulo anterior, alterna os materiais de ambas as ATs ao longo de quatro subseções. Nas subseções às quais retornam os materiais da 1ª AT (subseção I – cc. 38-56; subseção III – cc. 66-80), o grau de agressividade expresso pelas idéias aumenta, em virtude das elaborações resultarem num efeito cada vez mais angular. A cada retorno dos materiais oriundos das respectivas ATs, o propósito fundamental de cada uma delas se torna mais evidente. Assim sendo, na subseção I, a tensão ocorre em função, principalmente, da desassociação da movimentação do baixo em relação à movimentação dos eventos executados pela mão direita. Não mais se verifica o acompanhamento paralelo entre as mãos que produz

¹³ “A palavra *stretto* significa estreitamento das entradas sucessivas do tema [de uma fuga]. Este estreitamento dá lugar a um acréscimo de tensão, constituindo, portanto, um fator dinamogênico” (KIEFER, 1976,P.192)

um efeito sincrônico de inflar e desinflar. Além disso, como mencionado no capítulo anterior, as elaborações dos materiais alcançam dissonâncias mais ásperas e os materiais se alternam com maior rapidez. Estas características se inserem nas estratégias composicionais comumente aplicadas à seção de Desenvolvimento da forma-sonata. Ao M2 é atribuído ainda maior destaque, em virtude de ser apresentado pela mão esquerda no registro grave, o que conseqüentemente causa uma momentânea ausência na movimentação do baixo (cc. 44, 45, 53, 68). Já na subseção III, o emprego de seqüências ocasiona uma diferenciação na escrita, mas também eleva o grau de tensão, visto que são seqüências ascendentes e com formações internas forjadas na angulosidade intervalar (c. 70 a 80).

Intercaladas a essas subseções, encontram-se as subseções II (cc. 57-65) e IV (cc. 80-87), que utilizam materiais oriundos da 2ª AT: o conjunto [3-5], cromatismos e silêncios. A utilização destes materiais efetiva o retorno dos contornos líricos intercalados a silêncios contundentes, remetendo o discurso a um estado de estaticidade. Depois da primeira exposição destes materiais, eles não mais surgem na forma entrelaçada, contrapontística e irregular, como ocorre na Exposição. Progressivamente, essas subseções apresentam uma textura mais enxuta, contrariando a atividade de culminância elaboracional típica do desenvolvimento, como que em uma evolução para um estado fundamental, um desnudamento, uma atitude de reflexão, que atinge o alvo na subseção IV (cc. 80-87). Neste ponto, a função principal desses materiais se faz mostrar com simplicidade através de uma única frase repetida quatro vezes e em duas alturas diferentes, transpostas ao intervalo de oitava e quinta justas. A repetição apresentada nessa subseção produz um efeito que, de acordo com Kiefer, pode ser psicologicamente traduzido como uma “permanência”:

“numa perspectiva do tempo a repetição de um fragmento melódico significa um corte seguido de uma volta para trás. Neste sentido a repetição literal, portanto sem nenhum elemento novo, tem um caráter estático: contraria o fluxo do tempo” (1973, p. 52).

Apesar de não constituírem repetições literais, ainda assim esta subseção atinge o efeito de contrariar o fluxo do tempo. O sentido de tensão aqui presente resulta talvez maior, mas certamente diferente se comparado ao

sentido de tensão produzido nos eventos anteriores do movimento, visto que é oriundo de uma permanência permeada por suspense.

A última subseção do Desenvolvimento será seguida pela Recapitulação, na qual não haverá lugar para um retorno da 2ª AT¹⁴. A subseção IV, portanto, prepara a seção de Recapitulação e substitui a elaboração harmônica em torno da sonoridade da dominante, típica da forma sonata da era tonal. Ao invés dessa sonoridade, ocorre o emprego de uma escrita na qual a junção de outros elementos presentes, tais como a melodia, o ritmo e a harmonia, torna-se responsável pela produção do efeito de tensão requerido pela forma, que outrora era assumido por um desenvolvimento tonal. Josef Rufer discute o assunto, explanando a respeito das “forças criadoras de tensão”:

Depois da eliminação da tonalidade, as maiores demandas destas forças [os aspectos criadores de tensão e de formas] ocasionaram a regeneração destes aspectos – certamente um resultado positivo da destruição da tonalidade. Pode-se claramente observar em qualquer sonata de Beethoven que os elementos de tensão na música tonal não são produzidos meramente pelo esquema harmônico, mas surgem com a mesma importância da oposição de idéias e de temas contrastantes, tal como da variação de ‘densidade’ nas diferentes seções. Afinal, numa obra de arte que é moldada como uma unidade, como poderia um efeito ser obtido a partir de somente um dos componentes da obra? Poderiam os outros componentes não participar? (...) Na música não-tonal, na qual esse esquema é ausente, a função de criar tensão foi assumida pelo ritmo, que, dissociado do seu parceiro mais forte, a tonalidade, desenvolveu rapidamente uma função na moldura da música, e, conseqüentemente, aumentou sua elasticidade e sensibilidade. Isso me lembra um dos fenômenos comuns na biologia, em que o desaparecimento de um elemento é freqüentemente seguido por um aumento da atividade de outro, ou mesmo elo surgimento de um elemento inteiramente novo.” (1961, p. 27)

A partir dessas observações, concluímos que ao longo do Desenvolvimento efetua-se uma constante troca de atmosferas contrastantes. Surge um efeito antagônico, similar àquele disseminado na 1ª AT ao longo da sucessão das frases, que se constitui no referido efeito ou intenção de inflar e desinflar. Essa intenção é retomada no Desenvolvimento, mas atribuída a um nível estrutural: as subseções I e III inflam a tensão, ao passo que as

subseções que se intercalam com as anteriores, II e IV, desinflam o discurso, tornando-o reticente e reflexivo ou mesmo introspectivo.

Na Recapitulação, a intenção de terminar o movimento com um aspecto tenso é refletida através da substituição da reexposição da 2ª AT por uma Coda. Essa Coda, que surge logo após uma reexposição literal e completa da 1ª AT, surge afirmando, ressaltando e incrementando os aspectos tensos da 1ª AT. Assim, o efeito inicial da Coda, que é o de repetição da 1ª AT, é submetido a algumas modificações, como a colocação do baixo cromático uma oitava abaixo, ampliando a tessitura e a dinâmica, e a permanência no M2 como material de elaboração. As fermatas sobre formações harmônicas e sobre pausas preparam o final eloqüente, que é incrementado pela indicação de *rall. poco*. Um efeito de repetição de idéias, mesmo que em registros diferentes e com ligeiras diferenças manipulativas, carrega o sentido de sublinhar a idéia que está sendo exposta, que é exasperada, eloqüente, devido à maneira como é exposta. O movimento é iniciado e finalizado, portanto, com tensão. Não começa nem termina no auge da tensão, mas deixa clara a inquietude de seu discurso.

¹⁴ Na Sonata em Si menor op. 58 de Frédéric Chopin, a 1ª AT extensamente trabalhada na seção de Desenvolvimento não retorna na recapitulação., ao contrário do que ocorre na Sonata II de Bruno Kiefer. Mesmo extensivamente trabalhada no Desenvolvimento, é a 1ª AT que retorna na seção de recapitulação.

5 SIGNIFICADO REFERENCIAL

Um dos aspectos mais presentes no primeiro movimento da *Sonata II* é a alternância entre duas atmosferas distintas, associadas às duas ATs. Essa oposição deriva da aplicação tradicional do esquema de forma sonata; entretanto, a maneira como é praticada nesta composição é também produto da ausência da tonalidade, fator importante na esquematização tradicional desta forma. Assim, a ausência de tonalidade reforça a necessidade de efetivar um contraste definitivo através dos demais aspectos da composição, como a textura, a articulação, a dinâmica, os padrões melódico e rítmico, a harmonia em um sentido amplo.

A efetivação de tais mudanças resulta em uma mudança de atmosferas entre as ATs, que continuam se alternando ordenadamente ao longo do Desenvolvimento seccionado, de forma ora mais, ora menos abrupta. As duas atmosferas contêm, respectivamente, humores característicos próprios.

Considerando a visão compartilhada por Ferrara e por Kiefer¹⁵, a respeito da expressão de sentimentos humanos através da música, identifico duas atmosferas distintas presentes no primeiro movimento da *Sonata II*: a atmosfera referente à 1ª AT e a atmosfera referente à 2ª AT. A oposição constante destas duas atmosferas cria a tensão típica da seção de Desenvolvimento, produzindo uma dinâmica de inconstância emocional. Considerando que as dissonâncias fazem parte de todo o movimento, não sendo características de uma ou outra seção ou material específico, o fator de

¹⁵ Anteriormente explanada no capítulo sobre o referencial teórico.

diferenciação passa a consistir na maneira como essas dissonâncias são apresentadas nos dois afetos.

A primeira atmosfera contém uma maior agitação, que é unificada através da base rítmica proporcionada pelo baixo cromático. Em movimentos sucessivos ascendentes e descendentes aos quais correspondem, respectivamente, *crescendi* e *diminuendi* e aos quais associei anteriormente efeitos sonoros de inflar e desinflar, esse baixo cria um efeito de perambulação, podendo remeter ao movimento físico de passos inquietos em diferentes direções. Ele reflete a movimentação física que é resultado de um estado emocional de agitação interior. Esta agitação interior contém exclamações, indagações, idéias reticentes, resignações e momentos de agressividade, que são acompanhados por momentos de silêncio, onde a agitação permanece presente em função da movimentação do baixo e da própria carga de tensão destes silêncios. As contradições de um discurso inquieto e com intenções que expressam confusão de atitudes são expressas pelos diferentes motivos executados pela mão direita e pelos silêncios que os separam.

A agitação pode ser interpretada como um dos reflexos exteriores de um estado emocional exaltado. A maneira de expressar esta atmosfera ocorre através do emprego de características como a ruptura da continuidade melódica: os motivos, além de apresentarem características contrastantes, são apresentados, muitas vezes, entre silêncios. Entretanto, tal desequilíbrio não alcança uma proporção caótica, visto que os materiais são apresentados de maneira organizada e são manipulados ordenadamente.

A atmosfera referente à 2ª AT inicia mantendo a agitação, embora seja expressa de maneira distinta. Este estado emocional pode ser observado no trecho compreendido entre os compassos 26 e 29, no qual a linha melódica da voz superior se sobressai à textura contrapontística. Exerço o dever de intérprete ao identificar figuras retóricas no trecho em questão (c. 26 a 29). Não intenciono argumentar que Kiefer estivesse, na *Sonata II*, empregando propositadamente figuras retóricas, mas sim que classificá-las como tal nos auxilia na compreensão do seu conteúdo.

No contorno melódico dos cc. 26 a 29, o formato dos intervalos no registro agudo que, após atingirem a nota mais aguda do arpejo, realizam um salto descendente, assemelha-se à figura *exclamatio*. Na prática comum do período barroco, o *exclamatio* é “qualquer salto ascendente ou descendente formado por intervalos maiores do que uma terça, podendo ser consonante ou dissonante, dependendo do caráter da exclamação.” (BUELOW, 2001, p. 267). Considerando-se que o teor dissonante pode ser relacionado ao grau de tensão da exclamação, ao assumir a direção descendente, esses saltos podem ser associados à queixa e à lamúria.

O outro aspecto desse fragmento é a transposição dos saltos descendentes para tons mais agudos, assemelhando-se com o efeito da figura denominada *clímax*: “a repetição de uma melodia na mesma voz, transposta uma 2ª acima” (BUELOW, 2001, p. 264). O resultado pode ser descrito como um lamento – ou *exclamatio* – e uma exasperação – ou *clímax* –, incrementados pelos efeitos de “*crescendo molto*”, notados na partitura a cada início de movimentação em arpejo das diferentes vozes. O lamento se intensifica, sendo potencializado pelo súbito silêncio do segundo tempo do c. 29, assumindo um aspecto de súplica.

Apresento aqui uma canção composta no ano de 1958, intitulada *Sol nulo dos dias vãos*, que utiliza poesia homônima de Fernando Pessoa, cujo trecho final ilustra o Exemplo 52.

Se - nhor, já que'a dor é nos-sa e'a fra-queza qu'ela tem,

Dá - - - - nos ao menos a força *p* De'a não mos-trar a nin-guém!

Exemplo 52: *Sol nulo dos dias vãos*, canção para voz aguda e piano, de 1958. Poesia homônima de Fernando Pessoa.

Na palavra “Senhor” (c. 32-33) ocorre um salto ascendente de oitava, simbolizando a hierarquia de uma força maior em relação aos humanos, assim como o desejo dos humanos de ascendência. Logo a seguir, na palavra “dor” (c. 34), ocorre um salto descendente dissonante, simbolizando o negativismo de um sentimento sofrido. Por último, o contorno ascendente quase melismático da palavra “dá-nos” (c.38) simboliza a alegria de uma dádiva concedida, ou mesmo a esperança por uma dádiva¹⁶.

A partir destas manipulações melódicas, é possível detectar um ativo diálogo entre suas composições. Entretanto, uma discussão mais aprofundada dos processos de intertextualidade foge do escopo do presente trabalho.

¹⁶ Essa prática de interação do texto com a música é denominada madrigalismo: “o uso de gesto(s) musical(is) numa obra com um texto explícita ou implicitamente relacionado a ela, refletindo, freqüentemente de maneira pictória, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase.” (CARTER, 2001, p. 563)

Em relação à introdução do silêncio como elemento característico da 2ª AT e ao contraste produzido com a AT anterior, uma comparação com o efeito obtido pelo compositor em outra obra torna-se possível. Em 1974, Kiefer compôs uma obra para violoncelo solo denominada *Errância* (Exemplo 53), que é também permeada por pausas, e sobre a qual o compositor comentou:

“A obra é muito pontilhista. Dentro da textura pontilhista ocorrem freqüentes gemidos, suspiros, concentradas expansões emocionais” (KIEFER, ANEXO 5).

110 com veemência
ff f p

longa 129
p fp f p mf p

leve
pp s. pont. pizz. mf arco s. pont.

pizz. f arco ord.
p ff p

AGO, 74
ff ff

Exemplo 53: últimos compassos da obra para violoncelo solo *Errância*, de 1974.

O pontilhismo mencionado e valorizado pelo compositor, apesar de não ser tão rigoroso quanto o de outros compositores do século XX¹⁷, apresenta notas isoladas e fragmentos limitados por silêncios. Tendo em vista a presença marcante de fragmentos apresentados na frase em questão (c. 29 a 32) na 2ª AT, a interpretação do efeito como “gemidos, suspiros, concentradas expansões emocionais” também pode ser aplicada ao trecho da 2ª AT (cc. 29 a 32).

Com a alternância dos ambientes ao longo do Desenvolvimento e o conseqüente contraste produzido pelas duas atmosferas, evidencia-se uma oposição entre uma atitude de agitação exteriorizada, exaltada e agressiva, referente à primeira atmosfera, e uma agitação introspectiva, referente à segunda. A associação com as intenções anteriormente referidas de inflar e desinflar, relacionadas à alternância das subseções, agora não mais carrega o sentido de indicar um ponto de repouso, mas sim de mudar uma atitude psicológica. As subseções que elaboram os materiais da 1ª AT remetem a uma exteriorização de pensamentos de forma bruta, culminando na criação de um efeito de vertigem, produzido pela movimentação seqüencial dos compassos 70 a 80. As demais subseções, que apresentam elaborações dos materiais oriundos da 2ª AT, remetem a uma introspecção, na qual o mundo interior não é refletido na atitude externa. Ambas as atmosferas, entretanto, conectam-se por caracterizarem-se como atitudes de questionamento, de revolta, de inconformismo e de reflexão frente às vicissitudes de uma vida interior filosoficamente questionadora.

¹⁷ Stolba utiliza o termo pontilhismo para descrever um dos aspectos da música atonal de Webern: “música atemática aparentemente construída a partir de notas isoladas. O termo foi tomado emprestado das artes visuais, onde denota pinturas que consistem em pontos de cor que são transformadas em formas pelos olhos do observador” (1995, p. 488).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo procurou reunir diferentes posturas analíticas segundo o enfoque dado a cada capítulo. Iniciando com a contextualização do compositor e da *Sonata II* no panorama de vida e obra de Bruno Kiefer (Capítulo 1), prossegui com uma coleta de dados a respeito dos elementos musicais que compõem o primeiro movimento (Capítulo 2). Esses elementos foram relacionados entre si no Capítulo 3, permitindo a formação de uma concepção necessária para a argumentação de uma interpretação pessoal do significado referencial do primeiro movimento da *Sonata II* (Capítulo 4).

No primeiro capítulo, Contextualização Histórica, realizei um levantamento para abordar dados referentes à biografia do compositor, ao panorama de suas composições, à inserção da *Sonata II* dentro deste panorama, à visão dos críticos sobre sua música e ao seu posicionamento perante a sociedade e perante a arte de uma maneira geral com o intuito de contextualizar a obra escolhida como objeto de estudo da maneira mais abrangente possível. Partindo desse levantamento, busquei bibliografia referente ao assunto e consultei o acervo de correspondências mantido pela família do compositor. Pude inferir que Bruno Kiefer, um compositor geograficamente distante dos grandes centros, tinha pleno conhecimento das práticas denominadas por expressionismo, nacionalismo, dodecafonismo, neoclassicismo e outras. Demonstrou consciência da sua busca por uma expressão artística diferenciada e exerceu como poucos a função de questionador, de formador e de conector do artista perante uma sociedade carente de cultura e equilíbrio.

Após a contextualização, uma análise descritiva dos elementos musicais priorizou o esforço para minimizar as interpretações subjetivas. Os principais aspectos dessa coleta de elementos musicais demonstrou uma esquematização em forma-sonata na qual a seção de Desenvolvimento reproduz de uma certa maneira a Exposição, na medida em que alterna as duas ATs, criando, assim, a inserção de quatro subseções. Dos quatro materiais apresentados na 1ª AT, três são motivos que sofrem elaborações realizadas nas três seções do movimento (Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação). O outro material, denominado aqui como baixo cromático, surge simultaneamente às apresentações e elaborações dos outros materiais. Na 2ª AT, textura, métrica e dinâmica são modificadas, assim como os materiais principais, denominados aqui como M5 e M6. No Desenvolvimento, as subseções são observadas em função da delimitação dos motivos empregados nas elaborações: o conjunto de materiais utilizados que são oriundos de uma AT é separado do conjunto de materiais oriundos da outra AT. A Recapitulação apresenta somente a 1ª AT e é finalizada por uma Coda, na qual, novamente, somente materiais referentes à 1ª AT são elaborados de maneira a intensificar as principais características dessa AT. A identificação dos elementos musicais de cada AT mostrou-se relevante, visto que o movimento consiste principalmente na alternância dessas duas ATs, cujas elaborações dos elementos musicais constituintes e do tratamento dado a tais elementos produz a principal dinâmica organizacional do movimento, ou seja, o contraste. O uso de intervalos dissonantes como trítone, segunda maior, segunda menor e suas respectivas inversões foi observado em larga escala. Mais relevante do que discutir se o conteúdo prioriza o tonal ou o atonal, é concluir que Bruno Kiefer estrutura um ambiente sonoro matizado por elementos da sua própria criação e da sua escolha.

Identificados os elementos, foi preciso relacioná-los. Assim, percebi uma hierarquização do motivo denominado como M2 em relação aos demais materiais e motivos constituintes da obra, devido a três fatores principais: 1) seu predomínio nas elaborações referentes à 1ª AT; 2) à ausência de qualquer material explicitamente referente à 2ª AT na Recapitulação; e, principalmente, 3) o impacto que produz sua configuração. Esse motivo, associado a

observações de Gerling e de Chaves, foi associado ao tipo de motivo típico do estilo composicional de Kiefer: angular, propulsivo e agressivo. A relação entre os materiais e o tratamento dispensado a eles geraram interpretações referentes ao efeito produzido nas respectivas seções e subseções. Na 1ª AT, o efeito de inflar e desinflar produzido pela elaboração dos graus de tensão foi considerado o principal aspecto resultante da combinação do conjunto de sons, construído a partir de aspectos como direcionamento resultante, figurações rítmicas e dinâmica. Na 2ª AT, a transformação do sentido de fluxo é o principal aspecto de contraste e se deve à anteriormente constante movimentação em semínimas do baixo cromático. A 2ª AT apresenta elementos de lirismo melódico e uma textura entrecortada por silêncios. O caráter de homogeneidade predomina, apesar das interrupções, dos silêncios e das conseqüentes fragmentações de materiais. A homogeneidade deve-se principalmente à presença de dois materiais apresentados de forma interligada. O Desenvolvimento intensifica as elaborações apresentadas na 1ª AT e gradualmente torna a textura da 2ª AT mais enxuta, produzindo a transferência do efeito de inflar e desinflar para um nível estrutural nessa seção. Assim, interpreto a conjuntura dessas duas idéias principais como um ambiente de eloqüência (subseções referentes à 1ª AT) e como um ambiente de reticência (subseções referentes à 2ª AT). A Recapitulação, mais especificamente a Coda, caracteriza-se como o trecho mais eloqüente do movimento, tendo, também por essa razão, o M2 como material em destaque.

A partir das descrições, pesquisas e interpretações realizadas até esta altura do estudo foi possível inferir idéias subjetivas, e, portanto, pessoais, a respeito daquilo que a obra simboliza, ou seja, o significado referencial inferido a partir da análise aliada às experiências profissionais e pessoais vivenciadas até o presente momento. A alternância de ambientes sonoros reflete uma alternância de atmosferas psicológicas cujo ponto em comum é uma agitação, uma ansiedade, refletida a partir de diferentes formas de tensão. Durante a Exposição, a agitação se mostra de maneira eloqüente e exteriorizada. Na 1ª AT, predomina a agressividade e, na 2ª AT, momentos de queixas e lamúrias são por vezes interrompidos por breves momentos de reflexão, de súbita indagação interior. Com o início do Desenvolvimento, o nível

de agitação é incrementado, a expressividade recebe exteriorização adicional no conteúdo dissonante que culmina em vertigem, e é, por vezes, interrompida pelo efeito oposto: uma atitude gradualmente menos suplicante e mais reticente, reflexiva e introspectiva. A agressividade é retomada e incrementada no fim deste primeiro movimento da *Sonata II*.

Ao realizar todas essas etapas, percebo influência e auxílio mútuos entre as abordagens e os objetivos visados nas respectivas etapas. A consulta ao acervo pessoal proporcionou uma base contextual imprescindível para a formação, como intérprete, de um conceito diversificado a respeito do movimento. A observação dos elementos musicais constituintes do movimento é o pilar para a captação do efeito sonoro resultante pretendido a partir da concepção da simbologia da obra. Assim, a utilização, mesmo que parcial, do método proposto por Ferrara assume um aspecto cíclico, identificado com o próprio processo de cognição, em qualquer área de aprendizagem, que enriquece o processo de interpretação e execução de uma obra musical.

Na visão de Celso Loureiro Chaves, foi principalmente no segundo movimento da *Sonata II* que Kiefer atingiu a “individualidade almejada”, revelando as “características estilísticas que viriam a individualizar sua obra” (1995). Entretanto, os aspectos composicionais observados neste estudo são suficientes para que este primeiro movimento seja também considerado um ponto importante de evolução na escrita de Kiefer. Os ambientes líricos, os ambientes de tensão, a ansiedade e os ambientes agressivos, que caracterizam a obra posterior de Kiefer do período da década de 70 (CARDASSI, 1998, pg. 179), já se insinuam de forma reconhecível desde 1959, no primeiro movimento da *Sonata II*.

O tratamento dado aos materiais na elaboração dos motivos, das frases e das seções, que foi observado e relacionado ao longo deste estudo, causa, por vezes, estranhamentos, como o que acometeu Arnaldo Estrela: “Dentro do meu feitio franco, dir-lhe-ia que estranho a sua maneira de finalizar os tempos (tempo, aqui, no sentido de movimento)” (ANEXO 2, grifo do autor). Esse tratamento composicional torna-se a ferramenta utilizada por Kiefer para a criação dos ambientes sonoros acima mencionados e integra o conjunto de recursos expressivos que caracteriza sua individualidade composicional.

Estes recursos expressivos fazem parte de elementos e de idiomas compartilhados na tradição; Bruno Kiefer, no entanto, absorve e transforma esses elementos, moldando-os em uma linguagem própria, adaptando-os de forma a expressar a concepção fundamental das obras do compositor:

“o ponto de partida pode ter sido um, pode ter sido outro, (...) mas a essência é sempre uma reflexão em termos de música de caráter mais filosófico” (KIEFER, ANEXO 6).

As soluções composicionais desenvolvidas e concretizadas como a reiteração de intervalos, de motivos, de configurações, de figuras rítmicas, de articulações, os contrastes de registros, de intenções e de dinâmica e, em outro nível, a manipulação destes motivos no fluxo da música configuram o conjunto de soluções composicionais encontradas por Kiefer. Resultam em um conjunto de gestos cuja exemplificação pode ser encontrada ao longo deste estudo. Caracterizam sua individualidade, impedindo a inserção de sua música dentro de correntes estereotipadas, tais como o nacionalismo, o expressionismo, o neo-classicismo e o dodecafonismo, terminando por construir uma personalidade musical única, ainda que sem “deixar de ter vínculos com o passado” (KIEFER apud CHAVES, 1983B).

“Bruno Kiefer se reconhece (e será sempre reconhecido) como um compositor que tira de si próprio a vida das suas composições, a alma da sua obra. Por isso suas músicas são tão claramente identificáveis – elas são ninguém mais, elas são Bruno Kiefer.” (CHAVES, 1983A)

Uma elocubração a respeito da individualidade relacionada ao isolacionismo de Kiefer:

“Eu adotei um sistema que é o seguinte: eu vou continuar morando na província, que é calma – a gente pode olhar de longe as coisas” (KIEFER in CHAVES, 1983 no encarte do disco).

Bruno Kiefer achou e apresentou soluções próprias porque sentia-se isolado ao mesmo tempo em que o sentimento de isolamento o obrigava a desenvolver uma linguagem individualizada. É possível traçar um paralelo com

a situação de isolamento geográfico sob o patronato da família Esterházy, que por um lado caracterizou a vida musical do compositor Joseph Haydn:

“eu estava isolado do mundo, ninguém que estivesse por perto podia me confundir ou me atormentar; então tive que me tornar original”
(HAYDN apud KIRBY, 1979, p. 95)

As soluções criadas por Kiefer para expressar, da sua maneira, a sua música, são individuais devido ao fato de ele não viver em um círculo de relações que impusessem influências, da mesma maneira que, por não estar rodeado por tendências, pôde viver com a liberdade necessária para criar uma linguagem individual. Essa expressão máxima de sua obra, a originalidade, a unicidade, foi a maneira encontrada por Kiefer para alcançar um objetivo maior:

“Cabe ao artista, é meu pensamento, sacudir o homem, talvez impiedosamente, para trazê-lo à realidade” (ANEXO 6)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUELOW, George J. ET ALL. Rhethoric in music. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, v. 21, p. 260-275, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. O todo do espelho a partir dos cacos. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 8 de abril de 1983-A.

_____. Bruno Kiefer. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 8 de abril de 1983-B.

_____. Na Intimidade da Sala de Aula. **Cadernos Porto&Vírgula**, Porto Alegre, vol. 6, p. 77-83, 1994.

_____. A música esculpida em pedra. In: **Bruno Kiefer – e a vida continua**, Porto Alegre: Texto de apresentação do disco compacto BK 001, 1995.

COGAN, Robert e ESCOT, Pozzi. **Sonic Design – the nature of sound and music**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc, 1976.

ESTRELA, Arnaldo. **Carta pessoal a Bruno Kiefer**. São Paulo: correspondência datilografada, 20 de maio de 1964.

FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music – Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Greenwood Press, 1991.

GERLING, Cristina Capparelli. *Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer*. **Per Musi – revista de performance musical**. Belo Horizonte: vol. 4, p. 52-71, 2001.

GERLING, Cristina Capparelli e HOLANDA, Joana. Os verbetes “Sonata” e “Forma Sonata” no Grove: 1956, 1980 e 2001. **Per Musi – revista de performance musical**. Belo Horizonte: vol. 7, p. 85-91, 2003

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem Musical**. 2ª edição. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1973.

_____. **História e Significado das Formas Musicais**. 3ª edição. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1976.

_____. **Carta pessoal a Francisco Kurt Lange**. Porto Alegre: correspondência datilografada, 30 de setembro de 19--.

_____. **Carta pessoal a Ricardo Tacuchian**. Porto Alegre: correspondência datilografada, 8 de julho de 1980.

_____. **Carta pessoal a Gilberto Mendes**. Porto Alegre: correspondência datilografada, 15 de dezembro de 1982.

_____. **Carta pessoal a Zaida Valentim**. Porto Alegre: correspondência datilografada, 17 de maio de 1986.

KIRBY, F. E.. **Music in the Classic Period: An Anthology With Commentary**. New York: Schirmer Books, 1979.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon Langage Musical**. Paris: Alphonse Leduc, v. 1, 1944.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

ROCKSTRO, W. S. ET ALL. Cadence. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, v. 4, p. 779-783, 2001.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. 2ª edição. New York: Norton, 1988.

RUFER, Josef. Composition with twelve notes related only to one another. London: Barrie and Rockliff, 1961.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia Musical**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.

STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music – a History*. 2a edição. New York: Brown & Benchmark Publishers, 1995.

TOSAR, Hector A. **Los grupos de sonidos**. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitária de Música, 1992. Manuscrito.

TOVEY, Donald Francis. **The Forms of Music**. New York: Meridian Books, Inc., 1865.

WALKER, Tim. Stretto. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, v. 24, p. 572-573, 2001.

WEBSTER, James. Sonata form. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, v. 23, p. 681-701, 2001.

WHITE, John. **The Analysis of Music**. Englewood Cliffs: Orebtuce-Hall, Inc., 1976.

ZBIKOWSKI, Lawrence M.. **Conceptualizing Music – Cognitive Structure, Theory and Analysis**. New York: Oxford University Press, 2002.

Partituras:

KIEFER, Bruno. **Sonata II**. Partitura para piano manuscrita, 1959.

_____. **Sonata II**. Partitura para piano manuscrita e revisada, 1984.

_____. **Sol nulo dos dias vãos**. Partitura para voz aguda e piano manuscrita. 1958.

_____. **Errância**. Porto Alegre: Editora Novas Metas, 1974

ANEXOS

**ANEXO 1: PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA II (1959) DE BRUNO
KIEFER**

Dedicado a Roberto Szidon MK

Sonata n°2
Bruno Kiefer (1959)

Movido ($\text{♩} = 100$)*

lig.
ped. mf

mf

mf

mf

mf

p

(10)

cresc.

mf

* ritmo sempre regular basicamente

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and some accidentals. A circled number '20' is placed above the upper staff. Dynamic markings include 'p' and 'cresc.'.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings include 'f', 'p', 'sf', and '(pad.) sf'. A circled number '20' is also present in this system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings include 'sf' and 'molto'. A circled number '20' is also present in this system.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings include 'molto', 'mf sf', 'sf', and 'p sf'. A circled number '30' is placed above the upper staff.

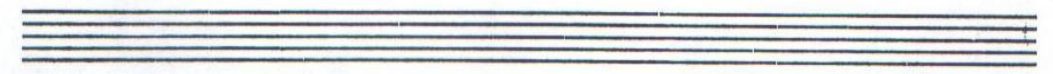
First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings including *mf sf* and *sf*. The lower staff contains a bass line with notes and rests, also marked with *sf*. There are some accidentals and slurs present.



Second system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with many notes, slurs, and dynamic markings such as *p sf*. The lower staff has a bass line with notes and rests, marked with *p sf*. The word *molto* is written below the upper staff.



Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *p*. The lower staff contains a bass line with notes and rests, marked with *sf* and *mf*. There are some accidentals and slurs.



Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a circled number 40. It contains a melodic line with many notes, slurs, and dynamic markings. The lower staff has a bass line with notes and rests.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes, a fermata, and a sixteenth-note run. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings 'f' are present in both staves.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata and a sixteenth-note run. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a circled number '50' and contains a melodic line with a triplet and a sixteenth-note run. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a triplet of eighth notes with a '3' below it, followed by a series of notes with various accidentals (sharps and flats) and slurs. The lower staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

Two empty musical staves, consisting of two lines each.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *p sf* and includes a *molto* marking. The lower staff features a *sf* marking and a *8va* marking with a dashed line. The notation includes various notes, slurs, and accidentals.

Two empty musical staves, consisting of two lines each.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff starts with a circled measure number '60' and includes dynamic markings of *p sf* and *sf*, along with a *molto* marking. The lower staff has a *sf* marking and a *8va* marking with a dashed line. The notation includes various notes, slurs, and accidentals.

Two empty musical staves, consisting of two lines each.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes dynamic markings of *p sf*, *sf*, and *sf*. The lower staff includes dynamic markings of *sf* and *mf*. The notation includes various notes, slurs, and accidentals.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of two staves. It begins with a circled number '70' above the first measure. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a measure with a fermata. The lower staff also starts with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

The third system of musical notation consists of two staves. Both staves contain intricate melodic and harmonic passages with frequent slurs and ties. The key signature has one sharp (F#).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The system features complex rhythmic patterns and slurs. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in both staves.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in both staves.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A tempo marking of 80 is circled above the staff. The music includes a four-measure rest in the upper staff. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano), *sf* (sforzando), and *p* (piano).

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, serving as a separator between systems.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system features dynamic markings of *sf* (sforzando) and *molto*. The second system includes a tempo marking of *♩ = ♩* (quarter note equals quarter note) and a circled number 90. The third system has dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The fourth system has a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Musical score system 1, measures 97-100. The system consists of two staves. The upper staff begins with a circled measure number '100'. The music features a melodic line with slurs and a crescendo marking 'cresc.' between measures 98 and 99. Dynamic markings include 'p' (piano) at the start and 'f' (forte) at the end of the system.

Musical score system 2, measures 101-104. The system consists of two staves. The music continues with a melodic line and accompaniment. A 'p' (piano) marking is present, followed by a 'cresc.' (crescendo) marking. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' above the notes.

Musical score system 3, measures 105-110. The system consists of two staves. A circled measure number '110' is present. The music features a melodic line with slurs and a 'ff' (fortissimo) marking. A 'p' (piano) marking is also present. The system ends with a dashed line and the number '82' below it.

Musical score system 4, measures 111-114. The system consists of two staves. The music features a melodic line with slurs and a 'p' (piano) marking. The system ends with a dashed line and the number '82' below it.

Handwritten musical score for two systems. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and some individual notes. The second system also consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures. The lower staff provides harmonic support with chords. The instruction "rall. pouco" is written in the middle of the second system. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

ANEXO 2: CARTA DE ARNALDO ESTRELA A BRUNO KIEFER (29 DE MAIO DE 1964)

Rio, 29 - Maio - 1964

Caro Bruno Kiefer

Recebi sua carta de 19 e logo a seguir a sua Sonata, que eu esperava desde a minha volta.

Não me julgo mais entendido que ninguém. Apenas sou sucesso e gosto de colaborar. Por isso atendo o seu pedido e dou-lhe minha opinião com franqueza. Gostei da sua sonata. V. considera o 2º movimento superior aos outros. Dir-lhe-ei que gostei também, e bastante, do 1º. Deu-me do meu feitio franco, dir-lhe-ia que estranho a sua maneira de finalizar os tempos (tempo, aqui, no sentido de movimento).

Estou fazendo na Rádio MEC um programa - 2 séculos de Música Brasileira. Começo do agora, estou no século XVIII. Demorarei a chegar aos contemporâneos. Ai, incluirei sua Sonata. Vou dá-la a um jovem pianista, muito bom, para prepará-la. Peço-lhe que, quando possível, me envie o seu "curriculum vitae", seu catálogo de obras, para o "script" do programa.

Abraço-o muito cordialmente seu colega e admirador
Arnaldo Estrela

5.1 ANEXO 3: CARTA DE BRUNO KIEFER A FRANCISCO CURT
LANGE (30 DE SETEMBRO DE 19--)

Ilmo.Sr.
Dr. Francisco Curt Lange
casilla correo 540
Montevideo
Uruguai

Porto Alegre, 30 de setembro

Amigo Lange

Saúde!

Recebi sua carta de 1^o do mês corrente. Desta vez consegui me convencer de que sua transferência para outro país é realmente o melhor caminho a seguir. Diante dos problemas acumulados eu, de fato, também não veria outra solução. O melhor, porém, é conversar sobre estas coisas na base de um bom vinho. Por carta a coisa é precária.

Creio que não deve perder de vista a disposição do Appal de editar algum trabalho seu. Eu estava certo de que soubesse de que ele era o meu editor. Foi ele que fundou e dirigiu a Editora Movimento que já se pode vangloriar de mais de 300 títulos publicados. O importante para mim, no entanto, é que, se não fosse a visão e a coragem dele, meus livros não teriam sido publicados. Hoje, minha História e Significado das Formas Musicais já está na 5^a edição etc. etc. Teria algumas histórias a contar (mas precisa de vinho) sobre as dificuldades que encontrei para achar um editor.

Quanto ao Congresso de Musicologia de São Paulo farei o máximo possível para participar.

Gostei muito de sua idéia de fazer executar peças corais minhas em Montevideo. Será uma grande ajuda. Você, melhor que eu, conhece as dificuldades encontradas por um compositor para divulgar sua obra. Além disto, não tenho o mínimo dom para comerciante; sou avesso a armar uma máquina publicitária para divulgar as minhas coisas. Então a ajuda de amigos é importante.

5.2 ANEXO 4: CARTA DE BRUNO KIEFER A RICARDO TACUCHIAN
(8 DE JULHO DE 1980)

Porto Alegre, 8 de julho de 1980

Caro amigo Ricardo

Uma carta assinada por Ricardo Tacuchian é sempre bem vinda.

Fiquei satisfeito ao saber que minha peça Saudade agradou. É antiga - antiga como a saudade. Hoje estou em outros caminhos. Quando ouço essa peça tenho sensações estranhas... Mas tudo isto faz parte da gente. Não se pode ignorar nem a História, nem a nossa história individual.

Se tiveres encontro com os intérpretes, dê o meu abraço.

Pedes sugestões para o próximo ano. Já tenho uma no bolso - melhor, no peito. Poema do Horizonte-III, para Quinteto de Sopros (tradicional). Para mim é uma das melhores coisas que escrevi. Foi tocado várias vezes aqui em Porto Alegre, mas nunca fora. Deixei, alguns anos atrás, todo o material com o Quinteto Villa-Lobos (lá na Rua da Lapa, se não me engano). A obra dura uns 15 minutos.

A programação que mandaste é de ficar entusiasmado. Tenho a impressão de que a semente que plantaste pouco tempo atrás, está crescendo a olhos vistos. Parabens.

Quanto à Funarte: estou sempre pronto a colaborar - respeitadas as minhas coronárias! Mande notícias. O importante é a nossa música que está mal. Iniciativas como a tua são um consolo.

Um abraço do

Bruno Kiefer

ANEXO 5: CARTA DE BRUNO KIEFER A GILBERTO MENDES (15 DE DEZEMBRO DE 1982)

Ilmo. Sr.
Gilberto Mendes
rua Arthur Assis, 42/34
11100 Santos SP

Porto Alegre, 15 de dez. de 1982

Amigo Gilberto

Antes de mais nada, quero agradecer teu interesse em levar algumas músicas minhas para os Estados Unidos.

Revirei meus escaninhos, mas consegui pouca coisa disponível. É que grande parte das matrizes estão com o Serviço de Difusão de Partituras do Milanesi. Em vista da urgência que mencionaste na carta, não haverá tempo de eu pedir cópias na ECA/USP. Quanto ao material anexo: Terra Selvagem seria uma das minhas obras que eu salvaria em primeiro lugar de um incêndio. Acaba de ser impressa pela Editora da UFRGS. A capa saiu bonita e, atendendo antecipadamente ao teu pedido, já traz um comentário, escrito pelo Celso Loureiro Chaves.

O Poema, escrito dentro de um atonalismo livre, é estruturado mediante o desenvolvimento de germes espalhados, aqui e acolá, no início. Às vezes leio que minha música teria sido bafejada pelo Dodecafonismo. Isto não correspondeu nunca à realidade. Embora tivesse estudado, aqui, durante um seminário de um mês, Dodecafonismo com o Koellreutter (e com bom proveito para mim), escrevendo, naturalmente os devidos exercícios, nunca cheguei a aplicar essa técnica, por razões que levaria longe demais explicar aqui. Essas razões derivavam do próprio sistema e não de outros fatores. O Poema foi executado pela Odette num recital no College of Fine Arts, da Universidade de Texas at Austin! Isto foi em 9 de abril de 1982.

Errância foi estreada no Rio, alguns anos atrás, pelo Iberê Gomes Grosso. O mesmo gravou a peça numa gravação lançada pelo Sindicato dos Músicos do Rio. A obra é muito pontilhista. Dentro da textura pontilhista ocorrem freqüentes gemidos, suspiros, concentradas expansões emocionais.

Já falei demais das minhas coisas. Resta desejar a vocês um Feliz Natal e um Ano Novo exitoso no trabalho na Universidade de Texas em Austin,

um abraço do

Bruno Kiefer

ANEXO 6: CARTA DE BRUNO KIEFER A ZAIDA VALENTIM (17 DE
MAIO DE 1986)

Ilma. Sra.
Zaida Valentim
D. Mariana, 91/704
Botafogo
22280 Rio de Janeiro RJ

Porto Alegre, 17 de maio de 1986

Prezada Zaida

Ao receber tua carta, logo me lembrei de quem se trata-
va. Por este lado, portanto, não houve problema.

Gostei das tuas perguntas e me apresso respondê-las.
Sigo a numeração da tua carta.

1ª "Com relação à obra para piano: Terra Selvagem: a) Há na
mesma características numerosas e significativas de seu estilo pró-
prio de escrita musical?"

Sempre dizem que a minha música tem a minha marca. Pessoal-
mente identifico-me bastante com a Terra Selvagem. Claro, uma só
peça não pode resumir todo o modo de ser musical de um autor.

b) "Qual a importância desta obra no todo composicional da
sua obra para piano?"

Se eu tivesse de salvar de um incêndio uma peça pianística
minha, correria, sem dúvida, em primeiro lugar para esta que está
em foco. Ficari, no entanto, chateado se não pudesse salvar tam-
bém Lamentos da Terra ou Vendavais: Prenúncios. Perder o Tríptico
também medeixaria triste.

2ª. "Há uma linguagem própria... ?"

A pergunta já foi respondida acima. Além do mais, o autor
é sempre suspeito para falar das suas obras. Melhor é ouvir, ler
as partituras etc.

3ª "Observeinos títulos de várias obras a incidência da Temáti-
ca Paisagística"..."

Bem, aqui as coisas ficam mais complexas. Em primeiro lugar,
minha música pode ser chamada de tudo menos paisagística, tomado

este termo em seu sentido comum. Para mim, Horizonte tem uma significação filosófica, digamos assim "horizonte do viver humano" etc. Claro, o ponto de partida pode ter sido um , pode ter sido outro, até uma paisagem natural, mas a essência é sempre uma reflexão em termos de música de caráter mais filosófico.

Outro aspecto que considero muito importante considerar na apreciação da minha música é o fato de ser ela sempre construída por suas próprias lei, isto é, de ser ela uma arte autônoma para mim. Quando componho esqueço tudo e só faço música; nunca faço música de programa ou descritivo. Se, por acaso, ocorrer a chamada de algum fato natural, isto tem apenas uma função sugestiva. Por exemplo: o vento. Nunca tive interesse em descrever musicalmente o vento como tal (bastaria ir para a rua para senti-lo...). O vento, para mim e numerosos poetas gaúchos, fala. Falou também para Érico Veríssimo quando escolheu o título O Tempo e o Vento. Leia, a respeito, algumas poesias de Carlos Nejar do livro O Camponador e o Vento; leia alguns textos das minhas canções (que sempre escolho com muito cuidado). E a Terra? É uma temática importante no meu trabalho. Terra não no sentido do folclore, nem no sentido paisagístico. Terra no sentido filosófico (veja, por exemplo, o filósofo Heidegger ou leia- Guimarães Rosa...) Nossa terra tem uma história na qual, para quem escutar poeticamente, ainda ressoam os lamentos dos índios massacrados, os gemidos dos milhões de negros africanos ~~tormentados~~, dos milhares de presos políticos desaparecidos nos últimos vinte anos, do homem brasileiro que padece de uma fome atroz e tantos outros fatos. Também a natureza geme com sua devastação impiedosa e que fatalmente levanta a pergunta: será Brasil um País em extinção? O homem da cidade esquece tudo isto ou nunca soube. Embala-se aos sons e imagens da sua TV preferida e seu mundinho está fechado. Cabe ao artista, é meu pensamento, sacudir o homem, talvez impiedosamente, para trazê-lo à realidade.

Creio que com estas palavras já respondi a algumas perguntas formuladas em tua carta.

Você pergunta também se há "alguma relação entre Lamentos da Terra, Terra Selvagem e Vendavais sob ponto de vista estrutural, dinâmico..."

Quanto a isto, não costumo trabalhar com esquemas prefixados. É o próprio material temático que condiciona a forma. Tem razão, não lembro mais quem quando disse que a obra de arte se constrói a si mesma. Em certo sentido, claro.

Quanto à referência a uma das minhas peças para piano, acho boa a idéia de centrar a atenção em uma só. De minha parte proporia Terra Selvagem. Mas, por amor de Deus, não diga nunca que esta peça se refere aos índios por estes serem selvagens!! Quase desmaiei quando ouvi isto, e, sobretudo, dada a estatura do autor desta brilha-tura.

De resto, estou à disposição.

Um abraço do

Bruno Kiefer