

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

GERMANO GASTAL MAYER

***SEIS PEQUENOS QUADROS (1981) DE BRUNO KIEFER:
RELAÇÕES INTERVALARES E OUTROS PARÂMETROS A PARTIR DA
TEORIA DOS CONJUNTOS E GESTOS MUSICAIS***

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. Dra. Any Raquel Carvalho

**Porto Alegre
2005**

A

Bruna, pelo teu amor, por tudo que compartilhamos e pelas coisas que aprendi contigo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolvi minha formação acadêmica desde seu princípio e em especial aos professores e funcionários do PPGMus;

Aos meus pais pelo incondicional amor que me devotaram, base educativa que me proporcionaram, e valores que me inculcaram, sem os quais eu não chegaria aonde cheguei;

Aos meus irmãos: Phil pela generosidade com que cedeu seu espaço para a concretização desta pesquisa; Beto pelo grande favor que me prestou na confecção dos exemplos musicais da mesma;

A Vaniza Füller, minha eterna professora de piano: quem acreditou e fez aflorar minhas capacidades de intérprete, uma profissional e amiga inestimável com a qual me preparei, dentre outras conquistas, para o ingresso na vida acadêmica;

Ao professor Fernando Mattos, pelo privilégio que tive de desfrutar de seu convívio, intelectualidade e amizade, uma vez que nunca se furtou de me ajudar, inclusive incentivando a conhecer a obra de Kiefer;

Aos professores Ney Fialkow e Catarina Domenici, pois tiveram importância crucial no desenvolvimento do meu trabalho pianístico;

A amiga Nídia pelo generoso auxílio que me prestou através do acesso ao acervo relativo a Bruno Kiefer;

Aos meus amigos Sérgio Santos, Rogério Barbosa, Mirka da Pieva, Luciano Matheus, Luciana Noda, Jeanine Mundstock, Jairo Zorzato e Rafael Gonçalves, pessoas necessárias e insubstituíveis;

A minha orientadora Any Raquel Carvalho por sua prestatividade, paciência e amizade;

A CAPES pelo auxílio financeiro;

E a Bruna Vieira, pessoa a quem eu dedico este trabalho. Companheira, amiga e conselheira, mudaste minha vida e me fizeste mais gente mais tudo.

Não se pode interpretar uma grande obra sem primeiro ordenar sua direção, seu senso arquitetônico e a relação entre os elementos distintos que compõem sua estrutura. Não que a razão esteja no comando. Tal procedimento está na base da inspiração, a qual se torna, como se diria, um tipo de exaltação do que foi primeiro ordenado e fixado pela inteligência.

Pablo Casals

RESUMO

Este trabalho oferece um estudo das configurações intervalares contidas no grupo de peças para piano intitulado *Seis Pequenos Quadros* (1981) de Bruno Kiefer (1923-1987). A análise toma como referencial teórico a obra *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus, a qual elucida a teoria dos conjuntos. Objetivou-se encontrar padrões que fornecem coerência ao discurso das peças isoladamente e como um todo. Para tanto, além da análise de conjuntos, fez-se necessário o levantamento de características estruturais, temporais e de textura. Todos estes parâmetros, os quais contribuem para um equilíbrio entre unidade e diversidade no discurso desta coleção de peças, foram investigados a partir dos gestos musicais característicos do estilo de Kiefer.

Palavras-chave: Bruno Kiefer, teoria dos conjuntos, gestos musicais.

ABSTRACT

This work offers a study of the intervallic relationships within Kiefer's piano pieces entitled *Seis Pequenos Quadros* [Six Small Pictures], composed in 1981. The theoretical framework used for the analysis was the pitch-class set theory as explained in *Introduction to Post-Tonal Theory* by Joseph Straus (2000). The main goal was to search for patterns that provide coherency to the pieces as a whole, as well as individually. For this purpose, other aspects such as structure, rhythm and texture were also taken into consideration. All of these parameters, which contribute to maintaining balance between unity and variety, were investigated according to musical gestures typical of Kiefer's style.

Key words: Bruno Kiefer, pitch-class set, musical gestures.

LISTA DE TABELAS

| | Pág. |
|--|---------|
| Tabela nº 1 - Indicações gerais sobre os Seis <i>Pequenos Quadros</i> | 11 |
| Tabela nº 2 - Gestos e sub-gestos empregados nos <i>Seis Pequenos Quadros</i> | 14 |
| Tabela nº 3 - Comparação entre intervalos e suas respectivas inversões. | 20 |
| Tabela nº 4 - Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 1 | 22 |
| Tabela nº 5 - Descrição dos gestos compreendidos na seção <i>A</i> de <i>Vastidão</i> | 24 |
| Tabela nº 6 - Descrição dos gestos compreendidos na seção <i>C</i> . | 30 |
| Tabela nº 7 - Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 2 | 33 |
| Tabela nº 8 - Exposição dos conjuntos presentes nas seções <i>A</i> , <i>A'</i> , <i>B</i> , <i>A''</i> e <i>B'</i> de <i>Com Leveza</i> | 39 - 40 |
| Tabela nº 9 - Relações de subordinação existentes entre os subconjuntos da coleção octatônica (<i>Quadro</i> nº 2) | 42 |
| Tabela nº 10 - Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 3 | 43 |
| Tabela nº 11 - Fragmentos melódicos da seção <i>A</i> de textura <i>Beta</i> . | 46 |
| Tabela nº 12 - Comparação entre contorno musical, transposições e relações intervalares entre a 1ª nota dos conjuntos (3-3) contidos na Figura nº 17 | 48 |
| Tabela nº 13 - Conteúdo de conjuntos da sessão <i>B</i> do <i>Quadro</i> nº 3 | 50 |
| Tabela nº 14 - Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 4 | 54 |
| Tabela nº 15 – Principais disposições octatônicas das seções <i>A</i> e <i>A'</i> . | 55 |
| Tabela nº 16 - Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 5 | 62 |
| Tabela nº 17 – Conjuntos que horizontalmente fornecem unidade ao <i>Quadro</i> nº 5. | 68 |
| Tabela nº 18 – Estrutura formal do <i>Quadro</i> nº 6 | 71 - 72 |
| Tabela nº 19 - Descrição dos conjuntos presentes nos gestos do <i>Quadro</i> nº 6, excluindo-se a seção <i>C</i> e a repetição dos arpejos na seção <i>B</i> (c. 65 – 77). | 75 |
| Tabela nº 20 - Conteúdo de conjuntos da textura em oitavas (2º tempo do c. 44 – 57) do <i>Quadro</i> nº 6. | 77 |
| Tabela nº 21 - Localização dos conjuntos (4-17) e (4-3) nos <i>Quadros</i> nº 1 – 4. | 82 |
| Tabela nº 22 - Estrutura Formal dos Seis <i>Quadros</i> | 83 |
| Tabela nº 23 - Simetria relacionada à textura. | 85 |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|---|------|
| Figura nº 1 - (a) <i>Terra Selvagem</i> (1971) – anacruse ao c. 3 – 7 (b) <i>Vastidão</i> (1981) – anacruse ao c. 8 – 12 | 23 |
| Figura nº 2 - anacruse ao c. 1 – 12. (<i>Quadro</i> nº 1) | 25 |
| Figura nº 3 - Acorde em espelho | 26 |
| Figura nº 4 - (a) c. 1 com anacruse (<i>Quadro</i> nº 1) (b) c. 14 - 15 | 27 |
| Figura nº 5 - (a) anacruse ao c. 8 – 12 (<i>Quadro</i> nº 1) (b) c. 23 – 27 (c) c. 14 – 19 (d) c. 28 – 33 | 28 |
| Figura nº 6 - (a) <i>Tríptico</i> nº 1 (1969) - c. 12 – 13 (b) <i>Quadro</i> nº 1 (1981) - c. 38 – 40 | 31 |
| Figura nº 7 - (a) Seção B : c. 31 (<i>Quadro</i> nº 1) (b) Seção D : c. 43. | 31 |
| Figura nº 8 - (a) c. 1 – 2 - Motivo nº 1 (<i>Quadro</i> nº 2) (b) c. 3 com anacruse – Motivo nº 2 (c) c. 11 (3º t.) - 12 (1º t.) - Motivo nº 3 | 34 |
| Figura nº 9 - c. 8 - <i>interferência angulosa</i> (<i>Quadro</i> nº 2) | 36 |
| Figura nº 10 - c. 8 – 12 (1º tempo) (<i>Quadro</i> nº 2) | 36 |
| Figura nº 11 - anacruse ao 13 – 16 (<i>Quadro</i> nº 2) | 37 |
| Figura nº 12 - (a) c. 18 – 20 (<i>Quadro</i> nº 2) (b) c. 31 – 33 | 38 |
| Figura nº 13 - c. 11 (2º t.) – 12 - Coleção octatônica | 40 |
| Figura nº 14 - (a) c. 11 (2º t.) – 13 (2º t.) (<i>Quadro</i> nº 2) (b) 22 – 23 | 41 |
| Figura nº 15 - c. 27 – 33 - Última intervenção da textura <i>Beta</i> antes da seção B (<i>Quadro</i> nº 3) | 45 |
| Figura nº 16 - c. 29 – 31 (1º tempo) – (3-3) em T8 e algumas das treze incidências restantes (<i>Quadro</i> nº 3) | 46 |
| Figura nº 17 - (a) c. 7 – 8; (<i>Quadro</i> nº 3) (b) c. 16 – 17 (c) c. 23 – 24 (d) c. 27 – 28 | 47 |
| Figura nº 18 - Pauta superior do c. 1 – <i>Elemento K</i> (<i>Quadro</i> nº 3) | 49 |
| Figura nº 19 - Conclusão do <i>Quadro</i> nº 3 (c. 54 – 58) | 51 |

| | |
|---|----|
| Figura nº 20 - c. 7 – 8 (1º t.) (<i>Quadro nº 4</i>) | 56 |
| Figura nº 21 - c. 4 (<i>Quadro nº 4</i>) | 57 |
| Figura nº 22 - c. 9 – 12 (<i>Quadro nº 4</i>) | 57 |
| Figura nº 23 - c. 11 – 15 - Transição para a seção A' (<i>Quadro nº 4</i>) | 58 |
| Figura nº 24 - c. 28 – 35 (<i>Quadro nº 4</i>) | 60 |
| Figura nº 25 - c. 27 – 30 (<i>Quadro nº 4</i>) | 61 |
| Figura nº 26 - c. 2 – 6 (<i>Quadro nº 5</i>) | 65 |
| Figura nº 27 - Motivo rítmico que permeia <i>Dolente</i> (a) c. 5 (b) c. 10 (c) c. 18 – 19 (d) c. 37 | 67 |
| Figura nº 28 - (a) 1 – 11 (<i>Quadro nº 5</i>) (b) 20 – 22 | 70 |
| Figura nº 29 - (a) anacruse ao c. 12 – 14 - 1ª parte da 4ª <i>trilha</i> da seção A (<i>Quadro nº 6</i>) (b) anacruse ao 28 – 30 – 4ª <i>trilha</i> da seção A' | 74 |
| Figura nº 30 - c. 40 – 46 – Final da seção B e início da seção C (<i>Quadro nº 6</i>) | 76 |
| Figura nº 31 - (a) c. 19 (<i>Quadro nº 6</i>) (b) c. 30 – 32 (c) c. 62 – 65 | 78 |
| Figura nº 32 - (a), (b), (c), (d) e (e) – Relações entre o final e o início de cada <i>Quadro</i> . | 86 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. REFERENCIAL TEÓRICO..... | 17 |
| 2. ANÁLISE DOS SEIS PEQUENOS QUADROS (1981)..... | 22 |
| 2. 1. QUADRO Nº 1 - VASTIDÃO..... | 22 |
| 2. 2. QUADRO Nº 2 – COM LEVEZA..... | 33 |
| 2. 3. QUADRO Nº 3 - VALSA IMPOSSÍVEL..... | 43 |
| 2. 4. QUADRO Nº 4 - CANTILENA..... | 53 |
| 2. 5. QUADRO Nº 5 - DOLENTE..... | 62 |
| 2. 6. QUADRO Nº 6 - LINHAS ANGULOSAS..... | 71 |
| CONCLUSÃO..... | 80 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 89 |
| ANEXO..... | 92 |

INTRODUÇÃO

O compositor, escritor e professor Bruno Kiefer (1927-1987), nascido na Alemanha, assumiu o Brasil como sua terra, tendo fixado residência desde jovem até seus últimos dias em Porto Alegre. Formou-se em química, física e flauta transversal na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição na qual também lecionou e participou da implantação do Programa de Pós-Graduação em Música (1987). Tendo estudado harmonia e contraponto com Ênio Freitas de Castro, a música para piano teve fundamental importância na sua produção.

O conjunto de peças intituladas *Seis Pequenos Quadros* (1981) foi encomendado por Aymara Célia, para a comemoração do aniversário de quarenta anos de seu marido, Rafael Célia. Pertencendo ao último período composicional de Kiefer, compreende seis miniaturas musicais com as seguintes indicações fornecidas pelo compositor:

| <i>Quadro n^o</i> | <i>Título</i> | <i>Duração em Min.</i> | <i>Número de Compassos</i> | <i>Indicação de Andamento</i> | <i>Indicação Metronômica</i> |
|-----------------------------|------------------|------------------------|----------------------------|-------------------------------|------------------------------|
| 1 | Vastidão | 1:30 | 45 | - | $\theta = 72$ |
| 2 | Com Leveza | 1:30 | 51 | Rápido | $\theta = 144$ |
| 3 | Valsa Impossível | 2:00 | 58 | - | $\theta = 96$ |
| | | | | Um pouco mais lento | $\theta = 88$ |
| | | | | Tempo 1 | - |
| 4 | Cantilena | 2:15 | 63 | - | $\varepsilon = 120$ |
| | | | | Pouco mais lento | $\varepsilon = 100$ |
| | | | | Tempo 1 | - |
| 5 | Dolente | 2:00 | 56 | - | $\theta = 56$ |
| 6 | Linhas Angulosas | 1:40 | 100 | Com Rigor | $\theta = 126$ |

Tabela n^o 1¹ - Indicações gerais sobre os *Seis Pequenos Quadros*.

¹ Neste trabalho, ao invés de “Quadro” será usada a expressão “Tabela” para não causar confusão com as peças de Kiefer analisadas aqui.

Quando compôs esta coleção, Kiefer já havia atingido a plena maturidade alcançada por volta de 1970. Nas palavras de Chaves, o compositor estava “liberto do afã da pesquisa e da busca pela afirmação pessoal ... revelando um compositor mais solto, não raro mais bem-humorado” (1995).

Sendo um músico “plenamente conhecedor da cultura e padrões vigentes no seu tempo” (GERLING 2001 p. 52), em meados da década de 1960, Kiefer já manifestava inquietações filosóficas no que diz respeito à música como reflexo da realidade contemporânea. Publicou o artigo intitulado “*O problema do acaso na música moderna*” (1964) em que justifica as práticas musicais da história recente relacionando-as ao papel que a ciência exercia na cultura de então. Assim, ao compor *Tríptico* (1969), o compositor se identificou com a “corrente favorável ao uso do aleatório” (ALBUQUERQUE, 1972). Tal obra “estabeleceu seu estilo definitivo” (GERLING, 2001, 54) e deixou reflexos em trabalhos posteriores para piano, incluindo os *Seis Pequenos Quadros*, os quais apresentam, na página de rosto de seu manuscrito, a seguinte indicação: “Podem ser executadas isoladamente ou em conjunto (em ordem que fica a critério do intérprete).” Trata-se de uma referência herdada do *Tríptico*, obra que contém sugestão similar. Além disso, faz-se presente um movimento intitulado *Cantilena* nas duas composições.

Independentemente dessa possibilidade oferecida pelo compositor, a audição destas peças, na ordem numérica apresentada, sugere uma inter-relação entre os *Quadros*. Partindo deste pressuposto, este trabalho apresenta um estudo analítico de cada *Quadro*, com o objetivo de identificar características de sua linguagem musical que dão coerência ao seu discurso.

Depois de adotar o dodecafonismo, sob a influência de Koellreutter, Kiefer preferiu se embrenhar "numa luta titânica em busca de uma voz pessoal a seguir

modelos demasiadamente distantes da realidade” (CHAVES, 1995, s/p). Cardassi comprovou esta afirmação através do levantamento de uma gama de gestos musicais transitando por vinte uma obras compostas entre 1970 e 1983. Estas obras, selecionadas a partir das temáticas “terra”, “vento” e “horizonte”, foram relacionadas à poesia de Carlos Nejar em sua tese de mestrado (1998). A autora organizou, nomeou e agrupou em famílias todos os gestos musicais recorrentes. Estes gestos, cujo comportamento a autora classificou como “de autocitação”, constituem “uma das características mais marcantes do estilo do compositor” (CARDASSI, 1998, p. 176).

Escritos em 1981, os *Seis Pequenos Quadros* inserem-se no período em que foram compostas as obras analisadas por Cardassi. Além disso, as peças *Vastidão* (*Quadro* nº 1) e *Terra Selvagem* (1971) apresentam proximidades marcantes de temática e conteúdo. Dada a presença dos gestos musicais referidos acima² em cinco dos seis *Quadros*, optou-se por adotar neste trabalho sua nomenclatura. Esta apropriação, além de caracterizar a linguagem musical utilizada, situa a obra dentro do contexto estilístico do compositor.

A tabela nº 2 hierarquiza os gestos musicais que constam nos *Seis Pequenos Quadros*, tomando por base a classificação de Cardassi:

² A definição de *gesto musical* adotada neste trabalho é igualmente extraída da dissertação de Cardassi. A autora entende *gesto musical* como “um conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental e recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte” (CARDASSI 1998, p. 7).

| Gestos | Sub-gestos |
|----------------------------|----------------------------|
| a) Sonoridades Percussivas | - Agregados Sonoros |
| | - Golpes Rítmicos |
| b) Trilhas Melódicas | - Terça Menor |
| | - Temas Contrapontísticos |
| | - Sombras Cromáticas |
| c) Fragmentos Cortantes | - Interferências Angulosas |
| | - Gesto em Silêncio |

Tabela nº 2 - Gestos e sub-gestos empregados nos *Seis Pequenos Quadros*

Abaixo segue uma descrição resumida de cada gesto, conforme Cardassi (1998):

a) *Sonoridades Percussivas*: Gestos com alto índice de *percussividade* são considerados *sonoridades percussivas*. Tanto timbre quanto ritmo são prioritários para a sua definição, enquanto altura e intensidade são secundários (p. 42);

- *Agregados Sonoros*: Ocorrem exclusivamente no piano, em geral nos registros médio/grave, em torno do intervalo de segunda menor e com ritmo predominantemente em sincopas, acentuando o seu caráter percussivo (p. 43);

- *Golpes Rítmicos*: São formados basicamente por uma ou duas figuras curtas, freqüentemente acentuadas, seguidas de uma figura longa, associando este gesto a um caráter percussivo, nervoso, com intervalos de 2ª Menor e 3ª Menor (p. 51).

b) *Trilhas Melódicas*: Configuram tanto fragmentos de linhas melódicas quanto motivos temáticos recorrentes. A sua função predominante é produzir momentos de relaxamento, em oposição à atmosfera de tumulto característica dos *sons móveis* e *sonoridades percussivas* (p. 52);

- *3ª Menor*: Constitui-se quase em um motivo temático, pela insistência com que se manifesta nesse grupo de peças, e pela sua importância na configuração das demais *trilhas melódicas* (p. 53);

- *Temas contrapontísticos*: O que caracteriza estes gestos é o caráter improvisatório e *leggero* da linha melódica, que pode ocorrer em *solo*, com

acompanhamento, ou em imitação. Assim, a palavra *contrapontístico* no nome deste gesto não implica necessariamente a ocorrência de contraponto, sendo apenas um indicativo da simultaneidade e do caráter improvisatório dessas linhas. Os *temas contrapontísticos* ocorrem freqüentemente associados à um tratamento rítmico em síncopas (p. 60-61);

- *Sombras Cromáticas*: Gesto exclusivamente pianístico, é configurado pela ocorrência simultânea de dois planos: uma trilha melódico-cromática no registro médio grave em valores rítmicos proporcionalmente mais longos, e um eco dessa trilha, em movimento ascendente ou descendente de intervalos de sétima ou oitava no registro médio, em valores mais curtos. As *sombras cromáticas*, mesmo mantendo um caráter relativamente tenso devido ao cromatismo acompanhado da repetição de um padrão rítmico, criam uma atmosfera mais lírica, de aparente relaxamento (p. 66 – 67).

c) *Fragmentos Cortantes*: Os *fragmentos cortantes* são gestos breves que provocam uma interrupção brusca do discurso musical e, como elemento surpresa, contribuem para a manutenção da atmosfera dramática (p. 69);

- *Interferências Angulosas*: Gestos caracterizados por intervenções muito breves, têm níveis elevados de intensidade e investem o trecho musical de um caráter agressivo (p. 69);

- *Gesto em Silêncio*: Freqüentemente pausas com fermata, constitui elemento de fragmentação do discurso, contribui para o aumento do nível de incerteza e de imprevisibilidade da música e resulta em eventos de alto teor dramático (p. 74).

Ao analisar as obras *Terra Selvagem* (1971), *Lamentos da Terra* (1974) e *Alternâncias* (1984), Gerling explicita "a presença de sonoridades recorrentes cuja conformação coincide com o conteúdo intervalar das coleções octatônicas"³ (2001, p.

³ A coleção octatônica pode ser organizada como uma escala onde são alternados tons e semitons.

52). Dada a existência de elementos octatônicos também nos *Seis Pequenos Quadros*, optou-se pela investigação da organização de suas alturas no intuito de apurar uma possível constante nas relações intervalares contribuindo para a coerência do discurso. Com este fim, aplicou-se a teoria dos conjuntos de Allen Forte (1973) e, como ferramenta para a manipulação dos conjuntos de classes de altura, foi utilizado o *software* PCN2001 de Jamary Oliveira.

O presente trabalho está estruturado nas seguintes etapas:

- Análise da estrutura formal de cada *Quadro* para constatar a existência de unidade formal entre as peças;
- Análise dos parâmetros textura, ritmo e dinâmica para verificar como estes elementos se inter-relacionam com a estrutura de cada *Quadro*, a partir dos gestos musicais;
- Análise do conteúdo intervalar aplicando a teoria dos conjuntos para estabelecer a recorrência de padrões; e
- Organização e sistematização dos dados na busca pela coerência na obra como um todo.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

A teoria dos conjuntos na música tornou-se mais conhecida a partir de 1973, através da obra intitulada *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte, tendo como base preceitos de Milton Babbitt. No prefácio da 2ª edição (1977), Forte se referia à música dos compositores atuantes a partir da *Segunda Escola de Viena* afirmando que “apesar de sérios esforços recentes que contrastam acentuadamente com as simplistas formulações iniciais, a estrutura desta música complexa não tem sido bem compreendida” (1977, p. ix). Em função desta declaração, Forte tinha a intenção de fornecer um arcabouço teórico que organizasse as disposições de alturas da música pós-tonal. Assim, o autor dedicou-se à sistematização de um processo analítico reconhecido como *teoria dos conjuntos*.

O marco teórico escolhido para a investigação das relações entre as alturas dos *Seis Pequenos Quadros* foi *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus (2000).⁴ Na música, a teoria dos conjuntos deve seu nome ao levantamento de *conjuntos de classes de notas* ou *alturas*,⁵ necessário para sua aplicação. As classes de alturas são grupos de alturas de diferentes frequências, mas que contêm o mesmo nome. Assim, a classe de alturas Lá, por exemplo, abrange todas as alturas com o nome Lá. Da mesma forma, os diferentes nomes dados a uma altura com determinada frequência, decorrentes do sistema tonal, deixam de ser relevantes no contexto deste sistema analítico. Trata-se do princípio de *equivalência enarmônica*, onde as alturas Re # e Mi

⁴ Todas as referências a seguir são retiradas de Straus (2000).

⁵ A expressão *pitch-class set*, contida no livro de Straus, pode ser traduzida por “conjunto de classes de notas” ou “conjunto de classes de alturas”. Neste trabalho, optou-se por utilizar a expressão “conjunto de classes de alturas”.

b, por exemplo, passam a ter a mesma funcionalidade e significado. Como consequência da aplicação do conceito de classe de alturas, torna-se obsoleta a natureza dos intervalos maiores que uma oitava. Assim, criou-se a denominação *classe de intervalos*, referente a "distância entre duas classes de alturas" (p. 7). Os intervalos que as separam sempre serão analisados no âmbito de uma oitava.

Um conjunto é "uma coleção desordenada de classes de alturas. Trata-se de um motivo do qual muitas de suas características identificadoras - registro, ritmo, ordem - são ignoradas. O que permanece é simplesmente a identidade básica da classe de altura e da classe de intervalo" (p. 30). Sua aplicação se justifica pela possibilidade destes motivos reincidirem na textura musical das mais diversas maneiras, isto é, desassociados de outros parâmetros musicais como harmonia, melodia, dinâmica, timbre, etc. Assim, tais conjuntos podem ser encontrados tanto verticalmente quanto dispostos ao longo do tempo. Sobre a aplicação de conjuntos, o autor afirma que,

Independentemente de como [o conjunto de alturas] é apresentado, ele manterá sua identidade básica de classes de alturas e classes de intervalos. Um compositor pode unificar uma obra usando um conjunto de classes de alturas (ou um pequeno número de diferentes conjuntos de classes de alturas) como uma unidade estrutural básica. Ao mesmo tempo, pode criar uma superfície musical variada transformando de várias formas a unidade básica (p. 30).

Na constituição destes conjuntos, faz-se necessária uma nomenclatura diferente da utilizada tradicionalmente para as notas, as quais são nomeadas por meio de números ordinais. Ambas equivalências "de oitavas e de enarmonias nos deixam com apenas doze classes de alturas diferentes" (p. 3). Portanto, são utilizados somente doze números, correspondendo às classes de alturas existentes. A partir da classe de alturas

Dó, nomeada com o número zero, teremos a nomeação restante de acordo com a escala cromática. Conseqüentemente, o número mais alto será o onze, substituindo a nota Sí. Straus, entre outros, nomeia as classes de intervalos da mesma forma. No entanto, neste trabalho, será usada a nomenclatura tradicional para os intervalos, a título de facilitar o entendimento da análise, diferenciando classes de alturas de classes de intervalos.

A teoria dos conjuntos utiliza-se de dois conceitos para caracterizar o deslocamento dos conjuntos de classes de alturas, mantendo como ponto em comum as relações intervalares. São as chamadas *transposição* e *inversão*. Um conjunto pode ser tanto transposto quanto invertido em até doze vezes (em vista do número de semitons existentes), resultando, no máximo, em vinte quatro conjuntos diferentes. Alguns não atingem este número em função da repetição integral de determinadas transposições e/ou inversões. A totalidade de operações possíveis de serem efetuadas constitui uma “família de conjuntos singular e intimamente relacionada” (p. 47) chamada de *classe de conjuntos*.

As operações de transposição são abreviadas como “Tn”, onde “T” indica “transposição” e “n” o número de semitons pelo qual o conjunto foi transposto. Enquanto a transposição das alturas que integram uma melodia é facilmente identificável em função de seu contorno, a transposição de classes de alturas dissimula-se no texto musical devido ao uso livre de diferentes contornos e ordens de distribuição das alturas. No entanto, estas transposições mantêm em comum as mesmas classes de intervalos com os conjuntos originais. As inversões são abreviadas usando-se o mesmo método das transposições. Assim, um conjunto invertido é referido genericamente por “Tni”, onde “T” e “n” possuem o mesmo sentido descrito acima e, “i” significa “inversão”. Por convenção, esta operação é efetuada primeiramente pela inversão de

cada intervalo presente no conjunto, e em seguida, pela eventual transposição. A tabela nº 3 apresenta as inversões relativas a cada intervalo:

| <i>Intervalos</i> | | <i>Inversões respectivas</i> | |
|-----------------------------|----------------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| <i>Classe de Intervalos</i> | <i>Nomenclatura Convencional</i> | <i>Classe de Intervalos</i> | <i>Nomenclatura Convencional</i> |
| 0 | - | 0 | - |
| 1 | 2ª Menor | 11 | 7ª Maior |
| 2 | 2ª Maior | 10 | 7ª Menor |
| 3 | 3ª Menor | 9 | 6ª Maior |
| 4 | 3ª Maior | 8 | 6ª Menor |
| 5 | 4ª Justa | 7 | 5ª Justa |
| 6 | Tritono | 6 | Tritono |

**Tabela nº 3 - Comparação entre intervalos e suas respectivas inversões.
As duas colunas da esquerda referem-se às da direita.**

Tendo em vista que um conjunto pode ser apresentado de diversas formas e/ou ordens em um trecho musical, criou-se uma maneira compacta de distribuí-lo. É a chamada “forma normal” (FN). Este conceito implica na disposição e conveniente ordenação das classes de alturas entre colchetes, a partir de um método pré-estabelecido⁶. Straus (p. 31) observa que a forma normal “torna fácil enxergar os atributos essenciais de uma sonoridade e compará-la a outras sonoridades”.

Há duas maneiras de nomear as classes de conjuntos. A primeira baseia-se no sistema de ordenação proposto por Allen Forte. Nesta lista Forte “identifica cada classe de conjuntos com um par de números separado por um traço como, por exemplo, (3-4). O primeiro número representa a quantidade de classes de alturas; o segundo fornece a posição do conjunto em sua lista” (p. 49). A outra forma de identificação é a seguinte: (a) observar “todos os membros da classe de conjuntos” (b) “selecionar o conjunto com

⁶ Para a compreensão deste método, vide *Introduction to Post-Tonal Theory*, de J. Straus (2000, p. 31 – 34).

a ‘mais normal’ das formas normais”, e (c) “usá-lo para nomear a classe de conjuntos como um todo” (p. 49). Neste sistema, os conjuntos também são identificados por colchetes: [0, 1, 4], por exemplo, e resultam na chamada “forma prima” (FP). Neste trabalho serão adotadas ambas as nomenclaturas seguidas, quando necessário, das respectivas transposições ou inversões.

Outro aspecto importante para a análise do discurso musical neste trabalho é o *contorno musical*. Este parâmetro diz respeito ao direcionamento melódico sem levar em conta as alturas exatas envolvidas. O que importa é a relação de alturas existente em uma linha melódica, ou seja: “saber quais notas são mais altas e quais são mais baixas” (p. 87). O contorno musical é representado por uma seqüência de números que correspondem às relações de alturas encontradas entre as notas. Estas seqüências são designadas como *segmento de contorno*. Para distinguir tais seqüências dos conjuntos de classes de alturas, estes segmentos são reconhecíveis pelos sinais < e >. Por exemplo, o segmento <0123> significa que zero é a altura mais grave e três é a altura mais aguda.

Por último, o conceito de *combinação transposicional* representa a combinação de pequenos conjuntos relacionados por transposição ou inversão no intuito de formar conjuntos maiores. Diz-se que tanto esta combinação quanto seu processo inverso possuem a propriedade de combinação transposicional ou TC.

2. ANÁLISE DOS SEIS PEQUENOS QUADROS (1981)

2.1. QUADRO Nº 1 - VASTIDÃO

O Quadro nº 1, *Vastidão*, pode ser dividido formalmente em quatro seções denominadas **A**, **B**, **C** e **D**, conforme demonstrado abaixo.

| Seções | Localização das Seções e Gestos Musicais por compasso | | Gestos Musicais | | |
|----------|---|-------------------|-----------------|-----------------------|-----------------|
| A | 1 – 12 | anacruse ao 1 – 2 | | 1º tema da chamada | |
| | | anacruse ao 3 – 5 | | 2º tema da chamada | |
| | | anacruse ao 6 – 7 | | 3º tema da chamada | |
| | | anacruse ao 8-12 | Anacruse ao 8 | 4º tema da chamada | trilha melódica |
| 10 | golpe rítmico | | | | |
| B | 13 – 33 | 14 | | tema contrapontístico | |
| | | 23 | | tema contrapontístico | |
| | | 28 | | tema contrapontístico | |
| | | 29 | | golpe rítmico | |
| | | 31 | | golpe rítmico | |
| C | 34 – 39 | 34 | | 1º arpejo | |
| | | 36 | | 2º arpejo | |
| | | 38 | | 3º arpejo | |
| | | 39 – 40 | | gesto em silêncio | |
| D | 40 – 45 | 40 | | golpe rítmico | |
| | | 43 | | golpe rítmico | |
| | | 44 | | golpe rítmico | |

Tabela nº 4 – Estrutura formal do Quadro nº 1

O material apresentado na seção **A** é horizontal, constituindo uma única linha melódica localizada na pauta superior e dividida em quatro gestos musicais similares, aqui nomeados de *tema da chamada*. Esta expressão, cunhada por Chaves (1982, s/p), refere-se a pequenos fragmentos melódicos “que pela sua concepção intervalar funcionam como verdadeiros ‘pedidos de socorro’, como verdadeiras ‘chamadas’”. Encontrados inicialmente em *Terra Selvagem* (1971), tais fragmentos possuem configuração rítmica e intervalar semelhante aos gestos musicais referidos em *Vastidão*. Cardassi (1998, p. 107) afirma que,

o tema da chamada de *Terra Selvagem*, nos primeiros compassos da peça, que enfatiza o intervalo de terça menor e ocorre associado aos *golpes rítmicos (sonoridades percussivas)*, exemplifica essa tendência das *trilhas melódicas* ao caráter épico, ao lirismo pungente, sem declinar de seu aspecto de suspensão.

O último dos *temas da chamada* em *Vastidão* estende-se por uma *trilha melódica* que contém um *golpe rítmico* constituindo a mais clara similaridade existente entre a introdução de ambas as obras. Assim, a seção **A** de *Vastidão* vai ao encontro do caráter referido por Cardassi.

The image shows two musical staves, (a) and (b), in 2/4 time. Staff (a) is labeled '(a) Temas da chamada' and starts with a triplet of eighth notes marked 'fff'. It features several eighth notes with accents and slurs, ending with a half note marked 'p sub.'. Staff (b) is labeled '(b)' and starts with a triplet of eighth notes marked 'ff'. It also features eighth notes with accents and slurs, ending with a half note marked 'p'. Arrows point from the melodic lines of (a) to the corresponding lines in (b), highlighting similarities in the eighth-note patterns and slurs.

Figura nº 1 - (a) = *Terra Selvagem* (1971) – anacruse ao c. 3 - 7
(b) = *Vastidão* (1981) – anacruse ao c. 8 - 12

Além disso, as temáticas “terra”, “vento” e “horizonte”, recorrentes na obra de Bruno Kiefer, e discutidas por Cardassi (1998), compatibilizam com o título *Vastidão*. Trata-se do *Quadro* com a maior incidência de gestos musicais classificados pela autora, dentre as seis miniaturas. Uma vez admitido o compartilhamento de gestos musicais entre *Terra Selvagem* e o *Quadro* nº 1, torna-se possível uma associação entre o título destas duas peças. Portanto, pode-se inferir que *Vastidão* seja uma referência à imensidão territorial.

O contorno musical de cada *tema da chamada* divide a seção **A** em duas partes classificáveis como antecedente e conseqüente. A primeira parte abrange os dois gestos

iniciais caracterizados pelo segmento de contorno <0132> (anacruse do c. 1 e anacruse do c. 3) até a fermata e, a segunda parte consiste dos dois últimos gestos caracterizados pelo segmento <0312> (anacruse do c. 6 e anacruse do c. 8). Quando comparados, estes gestos apresentam um crescimento paulatino de sua extensão e do tamanho de seus respectivos conjuntos acarretando um desenvolvimento na estrutura. De acordo com a Tabela nº 5, os números relativos às classes de alturas e aos compassos utilizados aumentam do primeiro gesto para o segundo. Do segundo gesto para o terceiro estes números diminuem e do terceiro para o quarto sofrem outro aumento.

| <i>Tema da Chamada</i> | <i>Localização por compasso</i> | <i>Extensão em nº de Compassos</i> | <i>Nº de Classes de Alturas</i> | <i>Conjuntos Encontrados</i> | <i>Subconjuntos Encontrados</i> | | |
|------------------------|---------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|--|---|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1º | Anacruse ao 1 – ¾ de 2 | 2 | 4 | [0, 1, 2, 5] (4-4) em T0i | [0, 1, 4] (3-3) em T11i | - | - |
| 2º | Anacruse ao 3 – ¾ de 5 | 3 | 6 | [0, 1, 2, 3, 5, 6] (6-Z3) em T8i | [0, 1, 4] (3-3) em T10, T2i e T3i | - | - |
| 3º | Anacruse ao 6 – ¾ de 7 | 2 | 5 | [0, 1, 4, 6, 9] (5-32) em T9i | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T11 | [0, 1, 4] (3-3) em T2 e T3i | - |
| 4º | Anacruse ao 8 - 12 | 5 | 7 | [0, 1, 2, 3, 4, 6, 9] (7-10) em T8i | [0, 1, 4, 6, 9] (5-32) em T8i | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T0 | [0, 1, 4] (3-3) em T3, T4i, T2i |

Tabela nº 5 - Descrição dos gestos compreendidos na seção A de *Vastidão*.

A fermata do compasso 5 realça as diferenças de extensão temporal existentes do 1º para o 2º gesto e do 2º para o 3º, indo ao encontro da associação existente entre a extensão dos gestos musicais e o número de classes de alturas de seus conjuntos. Além disso, contribui para a cisão da seção A em duas partes. O ritmo desses gestos musicais também corrobora com o desenvolvimento estrutural através do aumento de sua atividade. As notas polarizadas⁷ apresentam-se em progressiva elaboração: a primeira é

⁷Laitano e Gerling afirmam que na peça *Em poucas notas* (1974), também de Bruno Kiefer, o gesto aqui denominado de *tema da chamada*, “sempre é usado de modo a criar um pólo momentâneo em uma determinada nota” (<http://www.ex-machina.mus.br/welcome.htm>). Trata-se da atração exercida

apresentada como uma mínima (Si b, c. 1), a segunda é repetida e ornamentada (Dó #, c. 3 e 5) e as últimas duas se repetem novamente no espaço temporal de uma mínima (Lá, c. 6 e Si b, c. 8).

Os conjuntos de classes de alturas que contribuem neste crescimento estrutural caracterizam-se por intervalos de 2ª Menor, 3ª Menor e suas respectivas inversões. Como resultado, mantêm a unidade dentro do desenvolvimento costurando os subconjuntos [0, 1, 4] (3-3) através do processo de *combinação transposicional*.⁸ Na Tabela nº 5, estes subconjuntos estão dispostos em suas respectivas transposições e inversões para cada *tema da chamada*. Além dos subconjuntos internos a cada intervenção deste gesto, observa-se uma ocorrência externa de (3-3) em T9, que é constituído pelas notas polarizadas de cada gesto:

The musical score consists of two staves. The first staff (measures 1-5) begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *ff*. This is followed by a half note (Bb4) and a quarter note (C5) marked *p*. A triplet of eighth notes (C5, D5, E5) is marked *ff*. The staff concludes with a half note (F#5) and a quarter note (G5) marked *p*. The second staff (measures 6-12) starts with a half note (G5) marked *p*, followed by a quarter note (A5) marked *ff*, and then a series of eighth notes (B5, C6, D6, E6, F#6, G6) marked *p*. Annotations throughout the score include pitch class sets [4, 3, 0] (3-3), [0, 3, 4, 7] (4-17), [1, 4], and [0, 1, 4], as well as intervallic structures [1, 4] and [0, 3, 4, 7] (4-17).

Figura nº 2 - anacruse ao c. 1 – 12.

As disposições intervalares presentes nesta seção apresentam elementos da coleção octatônica, conforme os conjuntos (5-32), (4-17) e (3-3), em contraste com conjuntos que envolvem cromatismos, como (4-4), (6-Z3) e (7-10) (vide Tabela nº 5).

pela nota longa imediatamente posterior às fusas, que faz com que estas últimas “corram” em sua direção constituindo uma polarização.

⁸ Vide referencial teórico deste trabalho (p. 9 - 10).

Na seção **B** (c. 13 - 33), a linha melódica é retomada, agora acompanhada por uma sucessão regular de acordes na pauta inferior, os quais impõem estabilidade rítmica ao discurso. Estes acordes não só acompanham a *trilha melódica* da pauta oposta, como ecoam as alturas que compõem tal *trilha*. Sua configuração intervalar delinea o conjunto [0, 3, 4, 7] (4-17), que apresenta, por sua vez, dois subconjuntos [0, 1, 4] (3-3) dispostos em espelho⁹.



Figura nº 3 - Acorde em Espelho.

Somente nos compassos 15 e 16, o conjunto (4-17) é substituído por [0, 2, 3, 7] (4-14), resultando na omissão da nota Fá. Esta troca proporciona o realce do movimento melódico Fá – Mi na pauta superior. Os *temas contrapontísticos* encontrados nos compassos 14, 23 e 28 derivam do *tema da chamada* em função do contraste de movimentação rítmica que produzem. No entanto, estes gestos passam a situar-se nos tempos fortes de cada compasso e não mais na anacruse. As inflexões de dinâmica e ritmo permanecem, porém de maneira diferenciada, pois as figuras rítmicas são mais lentas (com exceção do c. 28) e as indicações de dinâmica tornam-se mais suaves.

⁹De acordo com Persichetti, “qualquer acorde (de duas, três, quatro notas, policorde ou composto) pode ser espelhado através da adição dos intervalos da formação original estritamente invertidos” (1961, p. 172). Neste caso, o acorde em questão é o conjunto (3-3), e o intervalo de 2ª menor é o pivô desta formação.

tema da chamada

(a)

tema contrapontístico

(b)

Figura nº 4 - (a), c. 1 com anacruse;
(b), c. 14 - 15.

Estas modificações gestuais, juntamente com a estabilidade da métrica e a estaticidade dos acordes da pauta inferior, constituem um caráter contrastante com o apresentado na seção anterior, pois tratam-se de dados que contribuem para a projeção da *trilha melódica*, estendida liricamente ao longo de toda seção **B**. No entanto, este gesto não perde o “caráter agressivo” (CARDASSI, 1998, p. 69) propiciado pelos *golpes rítmicos* (c. 29 e 31).

As duas *trilhas melódicas* desta peça possuem fortes traços de semelhança entre si, além da recorrência de parâmetros como altura, intervalos e ritmo. As figuras 3a - 3d focalizam estas semelhanças:

tema da chamada
[0, 3, 4, 7] (4-17)

(a) ff p golpe rítmico

(b) 23 tema contrapontístico
[1, 4, 0] (3-3) f p

(c) 14 tema contrapontístico
[3, 0, 4, 1, 6] (5-10) f p f

(d) 28 tema contrapontístico
[4, 7, 0, 3] (4-17) [4, 1, 3, 0, 6] (5-10) golpes rítmicos

Figura nº 5 (a), anacruse ao c. 8 – 12; (b), c. 23 – 27; (c), c. 14 – 19; (d), c. 28 – 33.

Na segunda *trilha melódica*, observa-se o uso quase exclusivo da coleção octatônica a partir do compasso 17. Entre os compassos 17 – 27, esta disposição intervalar apresenta-se de maneira completa. Embora a passagem seja composta de nove classes de alturas, a única altura que não pertence a (8-28) é uma apoiatura com a funcionalidade de ornamento no compasso 25. Como mostram as Figuras 5d e 5c, os compassos 29 – 33 apresentam o retorno de parte desta coleção com o uso das mesmas alturas aplicadas nos c. 17 – 19. O *tema contrapontístico* do compasso 28 constitui o conjunto (0, 3, 4, 7] (4-17) em T1. Embora também seja um subconjunto de (8-28), trata-se de uma interrupção no emprego da transposição de (8-28) predominante nesta *trilha melódica*. Enquanto seus materiais vizinhos constituem subconjuntos de (8-28)

iniciando por Ré – Mi b¹⁰, o conjunto (4-17) do compasso 28 é um fragmento da transposição iniciada por Do # - Ré.

A seção **C** é constituída como uma digressão no discurso musical, sendo a seção mais contrastante de todo o *Quadro* nº 1. Aqui o acúmulo vertical dos sons toma o primeiro plano, ocupado anteriormente pela métrica. Seus três arpejos configuram uma idéia musical¹¹ categorizada por Cardassi como configuradora de “um processo de autocitação” (1998, p. 140), pois ocorre em várias outras obras do compositor. A função desta idéia é “de elemento fragmentador do discurso musical, atuando como uma perturbação do material musical lírico elaborado nesses trechos” (CARDASSI, 1998, p. 154). Em *Vastidão* tal idéia apresenta as sonoridades que se situam nos registros extremos da peça. As pausas que separam seus arpejos aumentam a cada intervenção, e assim configuram um aspecto fragmentário.

Por outro lado, mesmo que a seção **C** seja internamente fragmentada, possui traços em comum com a seção **A**. Observa-se a seqüência de gestos similares, a ausência de ataques simultâneos e a diminuição da intensidade de um determinado parâmetro musical constatada distintamente em cada seção: nos arpejos ocorre a diminuição de textura, enquanto que nos *temas da chamada*, a diminuição é de dinâmica. Além disso, o aumento do número de classes de alturas contribuindo para o desenvolvimento do texto musical é encontrado em ambas as seções. Seus conjuntos estão dispostos na Tabela nº 6.

¹⁰As escalas que formam a coleção octatônica podem se configurar em até três transposições, as quais iniciam por Do –Ré b; Do # - Ré, e Ré – Mi b respectivamente.

¹¹Cardassi afirma que a expressão “*idéia musical*” deve ser entendida como a somatória do gesto musical com o contexto em que esse gesto ocorre e a função desempenhada por ele, configurando trechos musicais de diferentes dimensões” (1998, p. 140).

| <i>Arpejos</i> | <i>Localização por compasso</i> | <i>Número de Classes de Alturas</i> | <i>Conjuntos Encontrados</i> | <i>Subconjunto [0, 1, 4] (3-3)</i> |
|----------------|---------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| 1º | 34 – 35 | 5 | [0, 1, 3, 6, 9] (5-31) em T0 | T1i |
| 2º | 36 – 37 | 6 | [0, 1, 2, 3, 6, 7] (6-5) em T3 | T5 e T10i |
| 3º | 38 – 39 | 7 | [0, 1, 3, 5, 6, 7, 9] (7-28) em T5 | T10, T0i e T6i |

Tabela nº 6 - Descrição dos gestos compreendidos na seção C.

Não obstante ao contraste de caráter acarretado pela seção C, seu primeiro arpejo sucede a seção anterior preservando as mesmas relações intervalares. Trata-se do conjunto (5-31) em T0, o qual caracteriza um fragmento da coleção ocatônica. Este fragmento constitui a transposição Do – Do # desta coleção, ou seja, a versão que ainda não havia sido utilizada. O segundo arpejo tende ao cromatismo e o último aproxima-se novamente da escala octatônica. O subconjunto (3-3) apresenta-se em um número crescente de ocorrências em cada arpejo, sendo que no último (c. 38), as três versões deste subconjunto são protagonizadas por todas as notas do gesto.

Dentre os vários fatores que ocupam lugar na genealogia de *Vastidão*, encontra-se o *gesto em silêncio*, constituído pela fermata entre os compassos 39 e 40. Esta pausa, separando uma estrutura em *ff* de uma melodia acompanhada por acordes, remonta à obra *Tríptico* (1969) de Bruno Kiefer. Albuquerque, referindo-se à fermata localizada entre os c. 12 – 13 do 1º *Tríptico*, afirma que denota um “sentido de expectativa” (1972, p. 5). Pode-se referir da mesma maneira ao gesto em questão, dado o fato de que o terceiro arpejo de *Vastidão* atinge o Dó mais agudo da peça, em um registro não explorado até então:

(a)

(b)

Figura nº 6 - (a): *Tríptico* nº 1, c. 12 – 13; (b): *Quadro* nº 1, c. 38 – 40.

A seção **D** prenuncia o final do *Quadro* nº 1 com uma métrica que tende a estaticidade devido à quebra do fluxo rítmico do material da pauta inferior (c. 41 - 42). Esta paralisação evidencia a distância temporal entre os primeiros dois *golpes rítmicos* (pauta superior, c. 40 e 43), além de causar um efeito de fragmentação nesta seção. No entanto, a unidade estrutural é reforçada pela economia de materiais. De maneira semelhante à seção **B**, são usados não apenas os mesmos intervalos, mas as mesmas notas, as quais inserem-se em acordes em espelho e *golpes rítmicos* distribuídos pelas duas pautas:

Seção **B**

(a)

golpe rítmico

acorde em espelho

Seção **D**

(b)

golpe rítmico

acorde em espelho

Figura nº 7 - (a), Seção **B**: c. 31 e; (b), Seção **D**: c. 43.

Em *Vastidão* a 2ª menor e a 3ª menor são os intervalos mais presentes, constituindo alicerces da estrutura da peça. Com eles, Kiefer constrói os sub-conjuntos [0, 1, 4] (3-3) e [0, 3, 4], a inversão de (3-3), que juntos dão forma aos acordes de acompanhamento da seção **B**, [0, 3, 4, 7] (4-17). Este superconjunto, que também é encontrado em duas intervenções do *tema da chamada* e no arpejo em fusas da *trilha melódica* da seção **B**, constitui um fragmento da coleção octatônica, assim como o 1º arpejo da seção **C**, constituído pelo conjunto [0, 1, 3, 6, 9] (5-31). O compositor fez uso abundante da configuração intervalar destes acordes de acompanhamento imprimindo à peça um conteúdo harmônico essencialmente octatônico com toques de cromatismos.

Levando-se em conta a textura de *Vastidão*, as seções **A** e **C** são correspondentes em função da ausência de ataques simultâneos, dentre outros fatores. Da mesma maneira, as seções **B** e **D** também compartilham desta relação, pois compõem-se de melodia acompanhada. Observando a peça nesta perspectiva, *Vastidão* pode ser dividida formalmente em duas grandes estruturas afins: **A**, englobando as duas primeiras seções; e **B**, referente às duas últimas.

2. 2. QUADRO Nº 2 – COM LEVEZA

O Quadro nº 2, *Com Leveza*, divide-se estruturalmente da seguinte maneira:

| Seções | Localização por compasso dos motivos, gestos musicais, seções e demais materiais | | Quantidade de saltos melódicos e ocorrências dos motivos nº 1, 2 e 3 | Motivos, Gestos Musicais e demais Materiais | |
|--------|--|-----------------------------------|--|---|-------------------|
| A | 1 – 8 | 1 – 2 (2º t.) | 3 | Motivo nº 1 | |
| | | 3 com anacruse | 2 | Motivo nº 2 | |
| | | 4 – 5 | 3 | Motivo nº 1 | |
| | | anacruse ao 6 – 7 | 3 | Motivo nº 2 | |
| | | 8 (1º t.) | - | Interferência Angular | |
| A' | 9 – 16 | 8 (4º t.) – 11 (2º t.) | 5 saltos melódicos | - | Díades cromáticas |
| | | 11 (3º t.) – 12 (1º t.) | 1 | Motivo nº 3 | |
| | | 12 (3º t.) anacruse ao 13 – 16 | - 3 | Interferência Angular Motivo nº 2 | |
| B | 17 – 21 | 18 – 19 | - | 1ª Trilha Melódica | Agregados Sonoros |
| | | 20 | | 3ª Menor | |
| | | - | | - | |
| A'' | 22 - 29 | 22 | 6 = | 1 | Motivo nº 1 |
| | | 23 (3º t.) – 24 (2º t.) | | 2 | Motivo nº 1 |
| | | 24 (3º t.) – 25 (1º t.) | | 1 | Motivo nº 3 |
| | | 25 (3º t.) – 26 (2º t.) | | 1 | Motivo nº 3 |
| | | anacruse ao 27 – 29 | | 1 | Motivo nº 1 |
| | | 4 | Motivo nº 2 | | |
| B' | 30 – 42 | 31 – 32 | - | 2ª Trilha Melódica | Agregados Sonoros |
| | | 32 – 33 | | 3ª Menor | |
| | | 34 – 36 | | 3ª Trilha Melódica | |
| | | 36 – 37 | | 3ª Menor | |
| | | 38 – 39 | | Golpes Rítmicos 3ª Menor | |
| A''' | 43 – 52 | 43 – 44 (2º t.) | 3 | Motivo nº 1 | |
| | | 45 com anacruse | 2 | Motivo nº 2 | |
| | | 46 – 47 | 3 | Motivo nº 1 | |
| | | anacruse ao 48 – 49 | 3 | Motivo nº 2 | |
| | | 50 (1º t.) | - | Interferência Angular | |
| | | 50 (4º t) – 51 | 1 salto melódico | Díades Cromáticas | |

Tabela nº 7 - Estrutura formal do Quadro nº 2

Esta peça é permeada por três estruturas motivicas que se alternam. Dois destes motivos (1º e 3º) são compostos por semínimas em díades cromáticas articuladas em

stacatto. Distinguem-se pelos intervalos melódicos dos quais são formados: o primeiro é caracterizado por um salto de oitava (Figura nº 8a) e o terceiro constitui uma sucessão de intervalos melódicos de 3ª menor na mesma direção (Figura nº 8c).

A estrutura motívica restante (2º Motivo) é identificada por um desenho melódico distribuído em duas linhas, as quais se complementam ritmicamente (Figura nº 8b). Esta característica, juntamente com a repetição do segmento de contorno <3201> e a extensão temporal dos sons, causadora de um aumento na textura, tornam este motivo contrastante em relação aos outros dois. Os motivos nº 1 e 2 compartilham a mesma extensão temporal de uma mínima.

(a) Motivo nº 1

(b) Motivo nº 2

(c) Motivo nº 3

Figura nº 8 - (a), c. 1 – 2, (b) c. 3 com anacruse, (c), c. 11 (3º t.) - 12 (1º t.)

Na seção **A**, observa-se a alternância dos primeiros dois motivos, os quais são expostos em um número variado de sucessivas intervenções até o compasso 7. Nos compassos 1 – 3, correspondentes à 1ª exposição, as díades cromáticas constituem três intervenções do motivo nº 1, superando em duração as duas ocorrências do motivo nº 2. Na seqüência (c. 4 – 7), o número de ocorrências do 2º motivo aumenta para três, igualando-se assim, ao número de inflexões melódicas das díades. No entanto, a ausência de pausas entre os dois motivos nesta 2ª exposição (c. 5) faz com que o seu espaço temporal permaneça o mesmo verificado na exposição inicial. A presença de uma 3ª intervenção do 2º motivo (c. 7 com anacruse) meio tom acima das antecedentes em associação com esta equivalência temporal, são fatores que equiparam os motivos nº 1 e 2 de maneira a veicular uma relação de oposição e/ou disputa por proeminência no discurso musical. A Tabela nº 7 mapeia a peça no que concerne ao número de ocorrências dos três motivos. Também são evidenciadas as relações temporais entre os motivos nº 1 e 2, uma vez que compartilham da mesma extensão.

As díades cromáticas em colcheias localizadas nos compassos 8, 12 e 50 são caracterizadas por um salto de oitava, assemelhando-se ao motivo nº 1. No entanto, diferenciam-se deste motivo em função de que envolvem ataques em registros mais afastados. Além disso, são compostas por uma figura rítmica mais curta, a qual envolve uma intensidade sonora diferenciada em relação aos materiais vizinhos. Tais características definem estas díades como um elemento perturbador da fluência do discurso musical, e, portanto, constituem o gesto *interferência angulosa*.

interferência angulosa

Figura nº 9 - c. 8.

As duas primeiras *interferências angulosas* (c. 8 e 12) demarcam o início de variações dos materiais antecedentes, sendo que o gesto do compasso 8 prenuncia também a primeira intervenção do motivo nº 3. Neste último (Figura nº 9), o espaço de tempo em que se efetua – a semínima – constitui uma síncope com funcionalidade semelhante à das outras características deste gesto: quebrar momentaneamente a clareza métrica da passagem.

Os compassos seguintes apresentam díades cromáticas com um contorno musical novo (c. 8 – 11). Em função da alternância de alturas envolvida e da ausência de saltos de oitava, estes compassos apresentam uma variação das recorrências do motivo nº 1, encontradas anteriormente. Além disso, observam-se os doze sons da escala cromática, uma característica compartilhada com a primeira exposição dos motivos nº 1 e 2 (c. 1 – 3).

Figura nº 10 - c. 8 – 12 (1º tempo)

O desenvolvimento prossegue após a 2ª *interferência angulosa* (3º tempo do c. 12), no entanto, desta vez o material apresentado toma como base o motivo nº 2 (anacruse ao 13 – 16): três dos seis grupos de tercinas em semicolcheias não são complementados pela pauta inferior, conforme a figura abaixo:

Figura nº 11 - anacruse ao c. 13 – 18.

O *cluster* do compasso 17 dá início à seção **B** delineando os primeiros *agregados sonoros*, que nesta peça compreendem os ataques mais prolongados. Estes gestos estão sempre acompanhados de *trilhas melódicas*. Trata-se de uma característica compartilhada com *Terra Selvagem* (1971), onde “jamais as sonoridades percussivas são utilizadas autonomamente” (CHAVES, 1982). As *trilhas melódicas* de *Com Leveza* introduzem material rítmico e intervalar novo, com colcheias pontuadas e intervalos de 2ª Maior, e 3ª Maior. Das três *trilhas* existentes (c. 18 – 19; c. 31 – Sol do c. 32 e anacruse ao c. 35 – 3º tempo do c. 36), as duas primeiras compartilham o mesmo desenho melódico à distância de uma 4ª Justa, sendo ambas sucedidas por um salto de 3ª Menor em uma voz superior. No entanto, o salto melódico que sucede a 2ª *trilha* (c. 32 – 33) tem sua distância diminuída pela metade.

(a) *trilha melódica* 1 compasso 3ª Menor *mf* *pp* *f* *mf* *S^b*

(b) *trilha melódica* meio compasso 3ª Menor *mf* *f* *mf* *S^b*

Figura nº 12 - (a) c. 18 – 20; (b) c. 31- 33

Da anacruse do compasso 35 até o compasso 39, a 3ª Menor permanece de maneira enfática e ininterrupta, sendo evidenciada pelas ligaduras na 3ª *trilha melódica* (c. 34 – 36 – 3º tempo) e pelo retrógrado das células rítmicas destas *trilhas*. Este último procedimento delinea os *golpes rítmicos* dos compassos 38 e 39. Tal insistência no uso deste intervalo vem confirmar seu status de gesto musical conferido por Cardassi (1998, p. 53).

Dentre os *agregados sonoros*, o *cluster* do compasso 36 é o bloco sonoro mais longo da peça, estendendo-se por quase quatro compassos. O *cluster* que o sucede (c. 40), está escrito com a indicação *pp*, sendo que no compasso 42 apenas uma nota resta como seu resíduo. Portanto, os parâmetros dinâmica e textura são manipulados de maneira integrada na seqüência destas duas sonoridades. A extensão do 1º *cluster* (c. 36) permite a audição da curva descendente do som do piano seguida do ataque em *pp* e, por último, de um resíduo deste ataque. Assim, as diminuições de dinâmica e textura

favorecem a transição entre a seção **B'** e **A'''**, pois evidenciam os gestos que dão movimento à passagem na pauta superior. Esta transição culminará com os ataques isolados encontrados nos c. 41 – 42. O espaço que distancia tais ataques é o mesmo utilizado pelas díades que seguem na seção **A'''** (c. 43 – 44), assim como as alturas envolvidas que, apesar de localizarem-se em posições relativamente distintas, estão presentes em ambas as passagens.

A seção **A'''** caracteriza-se pela reexposição integral da seção **A** acrescida de um compasso finalizador contendo uma única díade cromática. Além de ser o único diferencial entre estas seções, tal díade finaliza a peça de maneira suspensiva. O material que sucede a 3ª e última *interferência angulosa* (c. 50), juntamente com os materiais posteriores ao 1º gesto desta natureza (4º tempo do c. 8 – 2º tempo do c. 11), correspondem às únicas díades cromáticas que não se identificam com os motivos nº 1 e 3.

A análise de conjuntos que virá a seguir baseia-se nas informações contidas na Tabela abaixo:

| Localização por compasso | | Motivos e Gestos | Conjuntos e Subconjuntos | |
|------------------------------|-----------------------------|------------------|--|----------------------------------|
| 1 – 2 (2º t.) | | Motivo nº 1 | [0, 1, 3, 4, 7, 8] (6-Z19) em T11i | |
| 2 (4º t.) – 3 | | Motivo nº 2 | [0, 2, 3, 4, 5, 8, 9] (7-Z18) em T11 | |
| 4 (3º t.) – 5 (1/2 do 4º t.) | | Motivo nº 1 | [0, 1, 5, 6] (4-8) em T2 | |
| anacruse ao 6 – 7 | | Motivo nº 2 | [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) em T3 e T5 | |
| 8 (4º t.) – 11 (2º t.) | 10 (até 2º t.)* | - | 12 sons | |
| 11 (2º t.) - 12 (1º t.) | | Motivo nº 3 | [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] (8-28) em T2 | [0, 1, 3, 4, 6, 7] (6-Z13) em T2 |
| Anacruse ao 13 – 16 | anacruse ao 13 (2º t.) | Motivo nº 2 | [0, 1, 2, 6, 7, 8] (6-7) em T0 | |
| | anacr. ao 15 (1/2 do 2º t.) | | [0, 1, 2, 6, 7, 8] (6-7) em T2 | |
| | 15 (2º e 3º t.) | | [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) em T11i | |
| 17 | | Agregado Sonoro | [0, 1, 3, 5, 6] (5-Z12) em T5 | |
| 18 – 19 (pauta superior) | | Trilha Melódica | [0, 2, 3, 4, 5, 8] (6-Z39) em T11 | |
| 20 – 21 | | - | [0, 1, 3, 4, 6] (5-10) em T6i | [0, 3, 6] (3-10) |
| 22 – 23 | | Motivo nº 1 | [0, 1, 6, 7] (4-9) em T5 | |
| 24 – 25 (1º t.) | | Motivo nº 3 | [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] (8-28) em T0 | [0, 1, 3, 4, 6, 7] (6-Z13) em T6 |
| 25 (3º t.) – 26 (2º t.) | | Motivo nº 3 | [0, 1, 3, 4, 6, 7] (6-Z13) em T8 | |

| | | | | | |
|---------------------------------|------------------------------|-----------------|--|-------------------------------|--------------------------------|
| anacruse ao 27 (1/2 do 2º t.) | | Motivo nº 2 | [0, 1, 2, 6, 7, 8] (6-7) em T2 | | [0, 1, 6, 7] (4-9) |
| 27 (2º e 3º t.) | | | [0, 1, 2, 6, 7, 8] (6-7) em T4 | | |
| 27 (anacruse ao 3º t. – 4º t.) | | | [0, 1, 2, 6, 7] (5-7) em T0i | | |
| 28 (até ½ do 4º t.) | | | [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) em T3 | | |
| 29 com anacruse | | | [0, 1, 2, 6, 7, 8] (6-7) em T0 | | |
| 30 | | Agregado Sonoro | [0, 1, 3, 5, 6] (5-Z12) em T5 | | |
| 31 (pauta superior) | | Trilha Melódica | [0, 2, 3, 4, 5, 8] (6-Z39) em T4 | | |
| 34 (pauta inferior) | | Agregado Sonoro | [0, 1, 3, 5] (4-11) em T3i | | |
| anacruse ao 35 – 36 (3º t.)* | anacruse ao 35 (até o Ré) | Trilha Melódica | [0, 1, 2, 4, 5, 6, 9] (7Z17) em T2* | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T11 | [0, 1, 4] (3-3) em T2 e T3i |
| | 35 (do Sol até o Sol #) | | | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T4 | [0, 1, 4] (3-3) em T7 e T8i |
| 38 – 39 (pauta superior) | | Golpes Rítmicos | [0, 1, 4] (3-3) em T5i | | |
| 40 | | Agregado Sonoro | [0, 1, 3, 5, 6] (5-Z12) em T5 | | |

Tabela nº 8 - Exposição dos conjuntos presentes nas seções A, A', B, A'' e B' de *Com Leveza*.¹²

O conjunto [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] (8-28), formador da coleção octatônica completa, é uma fonte prolífica de subconjuntos, os quais permeiam a peça inteira. No entanto, esta coleção é encontrada integralmente em apenas duas passagens: compassos 11 (2º t.) – 12 (1º t.) e 24 – 25 (1º t.). Estas ocorrências apresentam o motivo nº 3 [0, 1, 3, 4, 6, 7] (6-Z13) precedido de uma díade cromática adicional.

Motivo nº 3

[2, 3, 5, 6, 8, 9] (6-Z13)

[11, 0, 2, 3, 5, 6, 8, 9] (8-28)

Figura nº 13 - c. 11 (2º t.) – 12, Coleção octatônica

A coleção exemplificada acima se faz presente sempre com o mesmo contorno musical. Das três transposições existentes desta coleção, observa-se a presença de (8-

¹² A seção A''' foi excluída porque se trata de uma repetição parcial da seção A.

28) em Ré – Mi b e Do – Ré b respectivamente. Não obstante aos antagonismos observados entre os três motivos, a análise de conjuntos apresenta traços em comum entre estes materiais. O conjunto (6-Z13), característico do motivo nº 3, engloba as tercinas pertencentes ao motivo nº 2. Estas tercinas, por sua vez, constituem o subconjunto [0, 1, 6, 7] (4-9), que também é encontrado nos compassos 22 – 23 através de duas intervenções do motivo nº 1.

(a) Musical score for piano, measures 11 to 13. The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple layers of intervals and dynamics. The upper staff contains intervals [0, 1, 6, 7] (4-9) and [7, 6, 1, 0] (4-9). The lower staff contains intervals [2, 3, 5, 6, 8, 9] (6-Z13) and [11, 0, 2, 3, 5, 6, 8, 9] (8-28). Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*. There are also trills and triplets indicated.

(b) Musical score for piano, measures 22 to 23. The score is in 4/4 time and features a simpler texture with intervals [0, 1, 6, 7] (4-9). Dynamics include *pp* and *mf*.

Figura nº 14 - (a) c. 11 (2º t.) – 13 (2º t.); (b) 22 – 23

Além disso, algumas intervenções do motivo nº 2 também fazem parte da coleção octatônica de maneira integral. Estas disposições intervalares formam o conjunto [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) em T3 e T5 nos compassos 6 (com anacruse) – 7 e 28 (até metade do 4º t.).¹³ Por último, outros subconjuntos de (8-28) ainda podem ser encontrados esparsamente neste *Quadro*: [0, 1, 3, 4, 6] (5-10) em T6i é visto

¹³ A tabela nº 8 apresenta uma outra intervenção de (6-30) no compasso 15. Neste caso, trata-se da combinação de partes de duas intervenções distintas do motivo nº 2.

posteriormente à 1ª *trilha melódica*; a sonoridade [0, 3, 4, 7] (4-17) em T11 e T4 permeia em sucessão a 3ª *trilha melódica* e, finalmente, o conjunto [0, 1, 4] (3-3) em T5i se faz presente nos *golpes rítmicos* dos compassos 38 e 39. A Tabela abaixo expõe todas as relações de subordinação existentes entre os conjuntos que possuem a coleção octatônica como super-conjunto principal, presentes neste *Quadro*. Esta coleção norteia grande parte das relações intervalares de *Com Leveza*.

| <i>Coleção Octatônica</i> | <i>Subconjuntos</i> | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|---------------------------|------------------|
| [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] (8-28) | [0, 1, 3, 4, 6, 7] (6-Z13) | [0, 1, 6, 7] (4-9) | - |
| | | [0, 1, 3, 4, 6] (5-10) | [0, 3, 6] (3-10) |
| | | [0, 3, 4, 7] (4-17) | [0, 1, 4] (3-3) |
| | | [0, 1, 3, 4] (4-3) | |
| | [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) | - | [0, 3, 6] (3-10) |
| | | [0, 1, 6, 7] (4-9) | - |

Tabela nº 9 - Relações de subordinação existentes entre os subconjuntos da coleção octatônica

2. 3. QUADRO Nº 3 – VALSA IMPOSSÍVEL

O *Quadro nº 3, Valsa Impossível*, possui uma disposição formal calcada no esquema ternária. Caracteriza-se pela alternância de duas texturas distintas. Sua estrutura encontra-se na tabela abaixo:

| <i>Seções</i> | <i>Localização das seções e texturas por compasso</i> | <i>Texturas Alfa e Beta</i> | <i>Hibridismos métricos (por compassos)</i> | |
|---------------|---|-----------------------------|---|---------|
| A | 1 – 32 | 1 – 4 | <i>Alfa</i> | - |
| | | 5 | - | |
| | | 6 | <i>Alfa</i> | |
| | | 7 – 8 | <i>Beta</i> | 7 - 8 |
| | | 9 – 15 | <i>Alfa</i> | 15 – 18 |
| | | 16 – 18 | <i>Beta</i> | |
| | | 19 – 20 | - | - |
| | | 21 – 22 | <i>Alfa</i> | 22 – 25 |
| | | 23 – 25 | <i>Beta</i> | |
| | | 26 | - | - |
| | | 27 – 30 | <i>Beta</i> | 27 - 33 |
| 31 | - | | | |
| 32 – 33 | <i>Beta</i> | | | |
| B | 33 – 45 | 34 – 41 | - | - |
| | | 42 – 45 | <i>Beta</i> | 44 – 45 |
| | | 46 – 53 | <i>Alfa</i> | - |
| A' | 46 – 58 | 54 – 57 | <i>Beta</i> | 54 – 58 |
| | | 58 | - | |

Tabela nº 10 – Estrutura formal do *Quadro nº 3*

A textura que abre a seção **A** (c. 1 - 6) contém na pauta superior uma melodia efetuada por díades cromáticas compactadas em oitavas, as quais Gerling denomina de “*elemento K* de Kiefer, por considerar este elemento como uma assinatura do compositor, presente em muitas de suas peças para piano” (GERLING, 2001, p. 65).

Este material é acompanhado de um ostinato típico de valsa¹⁴ na pauta inferior completando a textura que na tabela nº 10 é chamada de *Alfa*.¹⁵ As mínimas pontuadas deste ostinato formam fragmentos intermitentes do ciclo de quintas (c. 1 – 3; 10 - 11¹⁶ e 13 - 14) projetando um direcionamento harmônico parcial e oriundo do sistema tonal. Características típicas deste sistema harmônico também são encontradas em boa parte das formações verticais desta textura: na pauta inferior verifica-se a presença de tríades com uma nota omitida, omissão esta ocasionalmente anulada pelo conteúdo da pauta superior. Tais configurações harmônicas, juntamente com o ostinato, são aspectos que vão ao encontro de uma atmosfera típica de valsa e assim, confirmam em parte o título da peça.

Entretanto, este caráter é distorcido com a inserção de fragmentos melódicos que configuram outra textura identificada na tabela nº 10 como *Beta*. Estes fragmentos são desprovidos de simultaneidades e constituem-se, em sua maioria, de ataques desferidos nos registros grave e médio (como nos c. 7 – 8). A maneira com que se sucedem caracteriza um hibridismo métrico no qual é projetado, paralelamente ao pulso explicitado no manuscrito, outro pulso ternário tendo como unidade métrica o espaço temporal de uma mínima. Os compassos 15 e 22, caracterizados pela textura *Alfa* em tempo quaternário, têm por função re-introduzir estas hemiólias. A Figura nº 15 apresenta a passagem mais extensa de toda a peça que envolve a textura *Beta*. Neste exemplo consta explicitada a presença de quatro hiper-compassos, dos quais o 2º e 3º apresentam ênfase dinâmica no 2º tempo, uma prática típica desta dança.

¹⁴ A expressão “ostinato típico de valsa” refere-se neste trabalho à repetição de um padrão rítmico constituído de três ataques que caracterizam uma métrica ternária. Destes ataques, o 1º é necessariamente desferido em um registro mais grave com relação ao(s) registro(s) dos outros dois.

¹⁵ Neste trabalho convencionou-se que *Alfa* é a junção do acompanhamento de valsa com o *elemento K*.

¹⁶ Nas duas gravações existentes desta obra, os Fás dos compassos 9 e 46 são substituídos pela nota Lá possivelmente no intuito de repetir o primeiro fragmento do ciclo de quintas (c. 1 – 3), uma vez que o material da pauta superior onde ocorre este fragmento é retomado a partir dos compassos 9 e 46. Por outro lado, estes Fás, juntamente com os Sis dos compassos 15 e 52, produzem em tempos fortes exemplos do conjunto (3-3) em T9i e T7 respectivamente. Este conjunto exerce aqui uma função estrutural, pois emoldura duas intervenções da textura *Alfa* (c. 9 – 15 e 46 – 52).

The image displays two systems of musical notation. The upper system, titled "Textura Beta", consists of a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The treble staff contains a melodic line with trills and triplet markings. The bass staff has a dynamic marking of "p" and includes first, second, and third endings. The lower system, titled "Seção B", also uses a grand staff. It is marked "Um pouco mais lento" with a tempo of 88. The treble staff shows dynamics of "pp" and "mf", and includes first, second, and third endings. The bass staff has a "1 a tempo" marking and a triplet at the end.

Figura nº 15 - c. 27 – 33 - Última intervenção da textura *Beta* antes da seção **B**.

No entanto, a somatória das características de métrica e textura distintas configuram fragmentos melódicos que, quando comparados à textura *Alfa*, funcionam como digressões no fluxo desta valsa. À medida que estes fragmentos recorrem, percebe-se um aumento paulatino de sua extensão (vide Tabela nº 11) em direção à seção **B**. A distância superior a uma oitava de alguns dos saltos melódicos contidos na textura *Beta* (c. 7 – 8, 23 – 24 e 27 - 28) e as tercinas localizadas nos compassos 25, 29 e 30 são características compartilhadas com a seção central, de modo que contribuem para que esta textura também funcione como preparação para a seção **B**. Na Tabela nº 11 consta a localização, extensão e conteúdo conjuntural de todos os fragmentos melódicos correspondentes à textura *Beta*:

| <i>Localização da textura Beta por compasso</i> | <i>Extensão por compasso</i> | <i>Conteúdo de Conjuntos</i> | <i>Incidências do Subconjunto (3-3)</i> |
|---|------------------------------|---|---|
| 7 – 8 | 2 | [0, 1, 4] (3-3) em T11 | T11 |
| 16 – 18 | 3 | [0, 1, 2, 3, 4, 7] (6-Z36) em T3 | T6 |
| 20 | 1 | [0, 1, 4, 7] (4-18) em T11i | T2i |
| 23 – 25 | 3 | [0, 1, 2, 5, 6, 8] (6-Z43) em T11 | T0, T5i |
| 27 – 29 (1º t.) | 6 | [0, 1, 2, 5, 6] (5-6) em T6 | T7, T0i |
| Anacruse ao 30 – 31 (1º t.) | | [0, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10] (9-12) em T0 | T8 |
| 32 com anacruse | | [0, 1, 4, 8] (4-19) em T4i | T8i |

Tabela nº 11 - Fragmentos melódicos da seção **A** de textura *Beta*.

Observa-se acima que todos os fragmentos baseiam-se no subconjunto (3-3). Embora no conjunto (9-12) haja um único caso de (3-3) em sua última sucessão de classes de alturas, os intervalos que o caracterizam também permitem o reconhecimento de (3-3) por dedução, através de diversos agrupamentos de todas as classes de alturas envolvidas. Isto é possível em função de que a 2ª Menor e o trítone, únicos intervalos presentes, são relacionados ao subconjunto em questão de maneiras distintas: a 2ª menor como integrante; e o Trítone como sobreposição de dois intervalos de 3ª Menor, também pertencente ao subconjunto em questão. Assim, tais intervalos nesta passagem potencializam um total de 13 versões diferentes de (3-3)¹⁷.

Figure 16-c shows a musical score for measures 29-31 (1st tempo). The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of several notes with various intervals and groupings. Above the staff, there are labels for intervals: [3, 4, 0], [0, 1, 4] (3-3) em T8, [3, 4, 1], and [4, 0, 3]. Below the staff, there are labels for intervals: [0, 1, 4], [4, 0, 3], [0, 1, 4], and [4, 0, 3]. The score includes dynamics (f, pp), tempo markings (acel, a tempo), and a fermata over the final notes.

Figura nº 16 - c. 29 – 31 (1º tempo) – (3-3) em T8 e algumas das treze incidências restantes.

¹⁷ As versões de (3-3) implicitamente presentes nesta passagem são as seguintes: T0, T1, T1i, T2i, T4, T5, T5i, T6, T6i, T8, T9, T9i e T10i.

Comparando-se todos os fragmentos melódicos citados na Tabela nº 12, percebe-se que, em alguns, o conjunto (3-3) apresenta semelhanças quanto aos parâmetros contorno musical e dinâmica. Além disso, constata-se que há uma padronização das relações intervalares entre as transposições deste conjunto nestas localidades específicas. Tais transposições estão discriminadas na Figura nº 17, e as relações observadas entre elas estão apresentadas na tabela nº 12.

Figure 17 displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating the (3-3) intervallic structure in different transpositions and dynamics. Each example is shown in bass clef with a 3/4 time signature.

- (a) Shows a (3-3) intervallic structure in T11. The first measure has a dynamic of **f** (forte) and the second measure has a dynamic of **p** (piano). The intervallic structure is labeled as [1, 0] and [4] (3-3) em T11.
- (b) Shows a (3-3) intervallic structure in T6. The first measure has a dynamic of **f** and the second measure has a dynamic of **p**. The intervallic structure is labeled as [0, 1] and [4] (3-3) em T6.
- (c) Shows a (3-3) intervallic structure in T0. The first measure has a dynamic of **f** and the second measure has a dynamic of **p**. The intervallic structure is labeled as [1, 0] and [4] (3-3) em T0.
- (d) Shows a (3-3) intervallic structure in T7. The first measure has a dynamic of **f** and the second measure has a dynamic of **p**. The intervallic structure is labeled as [0, 1] and [4] (3-3) em T7.

Figura nº 17 - (a), c. 7 – 8; (b) c. 16 – 17; (c) c. 23 – 24 e (d) c. 27 – 28

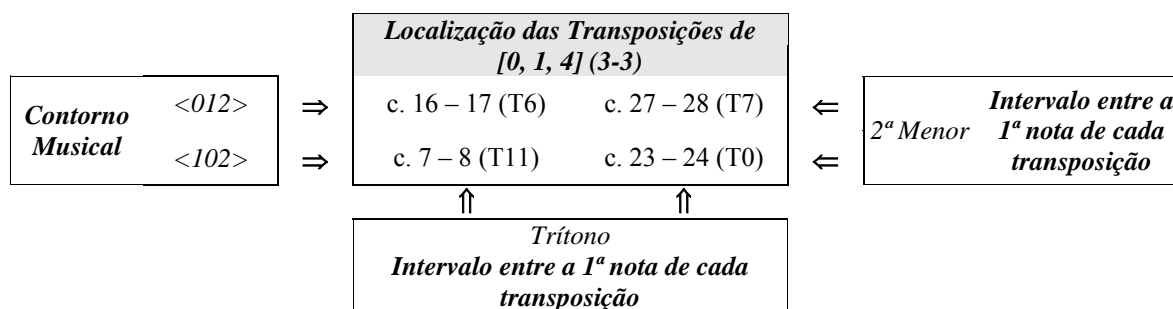


Tabela nº 12 - Comparação entre contorno musical, transposições e relações intervalares entre a 1ª nota dos conjuntos (3-3) contidos na Figura nº 17 (a) - (d).

A 1ª nota dos fragmentos representados na Tabela nº 12 pelas transposições do conjunto (3-3) é sempre um ponto de destaque no texto musical por sua intensidade dinâmica *f* e acentuação, além de ser a primeira manifestação de uma mudança de textura. Dados estes fatos, é notável que os intervalos existentes entre estas notas (2ª Menor e Trítono) possuem uma afinidade com o conteúdo intervalar dos conjuntos que integram. Como resultado, a macro estrutura da seção **A** é constituída de relações intervalares afins com os intervalos empregados em pequenos trechos gerando um equilíbrio entre conteúdo e estrutura.

As melodias efetuadas pelo *elemento K* (pertencente à textura *Alfa*) são compostas por dois dos intervalos assinalados acima: a 3ª Menor e o trítono. Quando o *elemento K* efetua o salto melódico de 3ª Menor¹⁸, o conjunto [0, 1, 3, 4] (4-3) é constituído como resultado da interação deste intervalo com as díades cromáticas que o delineiam. Este conjunto, como já visto na análise do *Quadro* anterior, contém o subconjunto (3-3), tanto transposto, quanto invertido.

¹⁸ O intervalo de 3ª Menor é quase onipresente nas melodias efetuadas pelo *elemento K*, de modo que pode ser interpretado como um gesto musical de autocitação. O trítono, seu par, se faz presente somente em três ocasiões: nos compassos 13 – 14; 21 – 22 e 50 – 51.

[0, 1, 3, 4] (4-3)
 [0, 1, 3, 4] (3-3) em T0i
 [0, 1, 4] (3-3) em T8

f

elemento K

Figura nº 18, Pauta superior do c. 1

No início de *Valsa Impossível*, antes da primeira interrupção da textura *Alfa*, as díades de 2ª Menor que constituem o *elemento K* projetam uma atmosfera agressiva através de constantes dissonâncias. Este caráter é justificado pela presença concomitante de um fragmento do ciclo de quintas no baixo, o qual remete a um direcionamento tonal que contrasta com a sucessão de tais intervalos. Após estas disposições no baixo, o caráter se estabiliza devido à predominância de pequenos fragmentos da coleção octatônica. Pode-se citar os conjuntos [0, 3 4, 7] (4-17) no compasso 5 (3º tempo), [0, 1, 3] (3-2) na pauta superior do compasso 6 e o conjunto (3-3) na primeira intervenção da textura *Beta* (c. 7 – 8). Depois da retomada do *elemento K* constituindo [0, 1, 3, 4] (4-3), outro subconjunto desta coleção (c. 9 – 10), observa-se na pauta superior a coleção octatônica completa através de saltos melódicos de 3ª Menor e Trítone efetuados pelo *elemento K* (c. 11 – 15).

O subconjunto (3-3) tem seu lugar nas texturas distintas de *Alfa* e *Beta*. No 3º tempo do compasso 5, este subconjunto apresenta-se em T0i e T11, derivando do conjunto (4-17), o qual será empregado com frequência na seção **B**. Nos dois únicos compassos onde o ostinato característico de valsa é desprovido do *elemento K* (c. 19 e 26), o conjunto (3-3) engloba todas as classes de alturas: no compasso 19 está em T10 e T11i, novamente como sub-conjuntos de (4-17) e, no compasso 26, (3-3) está em T3.

Assim, este conjunto também constitui um alicerce estrutural entre a textura que contém o ostinato de valsa e os fragmentos melódicos em hemiólias que a circundam.

Após uma extensa passagem de métrica híbrida, a seção **B** (c. 33 – 45) retorna à métrica original em seu segundo compasso (c. 34), agora com a repetição dos valores semínima – semínima – tercinas. Esta seção constitui-se de três frases, cada uma com quatro compassos.

Observando a tabela nº 13 percebe-se que fora os compassos 44 – 45, o conjunto (3-3) se faz presente em todos os outros, sendo freqüentemente fruto dos mesmos super-conjuntos. Com exceção do conjunto (4-4), localizado na pauta superior dos compassos 36- 37, todos os outros conjuntos pertencem à coleção octatônica.

| <i>Frases</i> | <i>Localização das frases e conjuntos por compasso</i> | | <i>Conjuntos</i> | <i>Subconjuntos</i> | | |
|---------------|--|-------------------------------|-------------------------------|---------------------------------|------------------------------|----------------------|
| - | 33 | 33 – 34 (1º tempo) | [0, 1, 4, 6, 7, 9] (6-Z50) | [0, 1, 4, 6, 9] (5-32) em T2 | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T2 | (3-3) em T5 e T6i |
| 1ª | Anacruse ao 34 – 37 | 34 (2º tempo) | [0, 1, 4] (3-3) em T10i | - | - | - |
| | | 35 e o Lá de 34 | [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) | (4-17) em T8 e (4-3) em T0 | (3-3) em T0, T1i e T4i | - |
| | | Pauta superior: 36 – 37 | [0, 1, 2, 5] (4-4) | (3-3) em T6i | - | - |
| 2ª | Anacruse ao 38 – 41 | 38 (1º tempo) com anacruse | [0, 1, 3, 4, 7, 9] (6-Z49) | [0, 1, 4, 6, 9] (5-32) | [0, 3, 4, 7] (4-17) em T2 | (3-3) em T5 e T6i |
| | | 38 (2º tempo) | (3-3) em T1i | - | - | - |
| | | 39 (1º e 2º tempos) | (4-17) em T11 | (3-3) em T2 e T3i | - | - |
| | | 40 (1º tempo) com anacruse | [0, 1, 4, 6, 9] (5-32) | (4-17) em T9 | (3-3) em T0 e T1i | - |
| | | 41 – 42 (1º tempo) | [0, 1, 3, 6, 7, 9] (6-30) | (3-3) em T4 e T10 | - | - |
| 3ª | Anacruse ao 42 – 45 | 42 (3º tempo) – 43 (1º tempo) | (3-3) em T0i | - | - | - |

Tabela nº 13 - Conteúdo de conjuntos da sessão **B** do *Quadro* nº 3

De extensão idêntica à seção **B** (13 compassos), a seção **A'** (c. 46- 58) é uma re-exposição parcial da seção **A**. Começa com a repetição dos compassos 9 - 15 e finaliza com as tercinas apresentadas inicialmente nos compassos 29 – 30. A repetição dos compassos 9 – 15 é antecedida por um material que se assemelha aos compassos 7 – 8 por apresentar textura *Beta* e características rítmicas idênticas incluindo métrica híbrida. Esta métrica é estendida no início da seção **A'** pela fermata do compasso 46 (3º tempo).

Entre o compasso 54 – 56 (2º tempo), encontram-se dois motivos rítmicos correspondentes à inversão dos materiais localizados nos compassos 16 – 17 e 1º tempo do compasso 43 (com anacruse) respectivamente. Estes motivos estão dispostos de modo que o primeiro é interrompido pelo segundo, antes de ser concluído. Não obstante a estas interrupções, a métrica híbrida retorna e finaliza a peça por meio de cinco compassos organizáveis em três hiper-compassos ternários e subdivididos por mínimas.

The musical score shows the conclusion of Quadro nº 3 (measures 54-58). It is written for piano in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings (f, p, pp), articulation (rall. poco), and phrasing. Below the staff, there are three 'hiper-compassos' (ternary hyper-measures) with subdivisions. The first hyper-measure consists of measures 54-56, the second of 57-59, and the third of 60-61. Annotations include [0, 4, 3] (3-3) and [0, 1, 4] (3-3) above the staff, and [4, 3,] and 0] (3-3) below. A fermata is present over measure 46. The piece concludes with a final chord in measure 61.

Figura nº 19 – Conclusão do *Quadro* nº 3 (c. 54 – 58).

O hibridismo métrico que caracteriza o *Quadro* nº 3 se constitui em meio a elementos da coleção octatônica, os quais predominam em toda a peça, em especial o subconjunto (3-3). O fragmento de ciclo de quintas que caracteriza a textura *Alfa* nos primeiros compassos imprime um viés dissonante à sucessão de 2^{as} Menores que a compõe. Tais aspectos justificam a adjetivação dada a esta valsa – *impossível*.

2. 4. QUADRO Nº 4 - CANTILENA

O *Quadro* nº 4 contém, como título, um substantivo que trás referências intrínsecas ao seu caráter. Houaiss (2001, p. 603) conceitua “cantilena” como “queixa repetida e monótona, lamúria”, dentre outras expressões. A sucessão de repetições do mesmo gesto musical encontrado nas seções externas (vide Tabela nº 14) delineando, como resultado, uma gama restrita de intervalos melódicos vai ao encontro do título empregado pelo autor. Inclusive, a idéia de queixa e/ou lamúria está relacionada de maneira direta a estes gestos, uma vez que Kiefer compôs, anteriormente aos *Seis Pequenos Quadros*, uma peça pertencente ao *Tríptico* (1969) contendo o mesmo nome (*Cantilena*) e gestual.¹⁹

Ferreira (1986, p. 339), por sua vez, projeta outra luz ao verbete “cantilena”, traduzindo-o por “cantiga suave”. Esta acepção também se identifica com o *Quadro* nº 4, pois as linhas melódicas resultantes dos gestos citados acima são harmonizadas em terças e sextas paralelas, uma característica da canção popular. Outro fator importante é a indicação de intensidade *mf* que predomina neste *Quadro*. Sua proeminência num contexto em que não se encontram mudanças súbitas de dinâmica dá à peça uma atmosfera de suavidade. A estrutura formal de *Cantilena* é a seguinte:

¹⁹ Vale lembrar que uma 3ª peça para piano caracterizada por este gestual também comprova esta associação através de seu título: *Lamentos da Terra* (1974).

| <i>Seções</i> | <i>Localização por compassos</i> | | <i>Gestos Musicais, elemento K e arpejos</i> | <i>Estrutura</i> | |
|---------------|----------------------------------|---------------------|--|----------------------------------|----------|
| A | 1 – 12 | 1 – 4 (1º tempo) | <i>sombras cromáticas</i> | 1ª frase | |
| | | 4 – 5 | <i>arpejos fragmentários</i> | - | |
| | | 6 – 9 (3º tempo) | <i>sombras cromáticas</i> | 2ª frase | |
| | | 3º tempo de 9 – 13 | <i>arpejos fragmentários</i> | - | |
| A' | 13 - 25 | 14 – 17 (1º tempo) | <i>sombras cromáticas</i> | Variação dos c. 1 – 9 (3º tempo) | |
| | | 17 – 18 | <i>arpejos fragmentários</i> | | |
| | | 19 – 21 | <i>sombras cromáticas</i> | - | |
| | | 22 – 25 | <i>arpejos fragmentários</i> | | |
| B | 26 - 49 | 26 – 35 | 27 – 32* | <i>elemento K*</i> | 1ª frase |
| | | | 35* | | |
| | | 36 – 44 | 36 – 41* | | 2ª frase |
| | | | 44* | | |
| | | 45 – 49 | - | | 3ª frase |
| A'' | 50 – 63 | 50 – 53 (1º tempo) | <i>sombras cromáticas</i> | Repetição da seção A | |
| | | 53 – 54 | <i>arpejos fragmentários</i> | | |
| | | 55 – 58 (3º tempo) | <i>sombras cromáticas</i> | | |
| | | 3º tempo de 58 – 61 | <i>arpejos fragmentários</i> | Coda | |
| | | 62 – 63 | | | |

Tabela nº 14 - Estrutura formal do *Quadro* nº 4

A seqüência de repetições da figuração que compõe todas as seções **A** de *Cantilena* constitui o gesto chamado de *sombras cromáticas*. Tem essa denominação porque é um “movimento em oitavas ou sétimas, resultando em uma espécie de sombra da condução melódica das figuras mais longas” (CARDASSI, 1998, p 156). Tal gesto é ocasionalmente interrompido por uma mudança de textura que apresenta o prolongamento de uma destas figurações. Nestas ocasiões, o movimento constitui arpejos em direções distintas, os quais são permeados por pausas. São suspensões do fluxo musical que fornecem à textura um aspecto fragmentário, típico do estilo do compositor. A aplicação de um número maior de intervalos, em relação às *sombras cromáticas*, em passagens de curta duração, juntamente com as demais características constituem um ambiente de contraste digressivo.

As colcheias das *sombras cromáticas* constituem *trilhas melódicas* compostas pelos intervalos de 2ª Maior, 2ª Menor, 3ª Maior e 3ª Menor. Este número restrito de saltos melódicos é manipulado de modo a criar fragmentos da coleção octatônica. No entanto, a pauta superior da seção **A** (c. 2 – 3) apresenta uma sucessão de 3^{as} Menores que constituem, juntamente com as figurações agregadas, a escala octatônica completa. Trata-se da projeção do conteúdo harmônico predominante da peça, já em seu início, através de um encadeamento de intervalos seqüenciados. Esta coleção é representada na Tabela nº 15 pelo conjunto [0, 3, 6, 9] (4-20), o qual diz respeito somente às colcheias envolvidas.

| <i>Seções</i> | <i>Frases ou Trilhas Melódicas (somente colcheias)</i> | <i>Localização por compasso</i> | | <i>Conjuntos</i> | <i>Principais Subconjuntos octatônicos</i> | |
|---------------|--|---------------------------------|----------|------------------------------|--|--|
| A | 1ª Frase – ambas as pautas | 1 – 4 | | [0, 1, 3, 5, 6, 8 9] (7-32) | [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) em T5 | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T8 |
| | 2ª Frase - pauta superior | 6 – 9 | 6 – 7* | [0, 1, 2, 3, 5, 7, 9] (7-24) | [0, 2, 3, 6] (4-12) em T9 | [0, 3, 6] (3-10) em T9* [0, 1, 4] (3-3) em T11* |
| A' | 1ª Frase - ambas as pautas | 14 – 17 | | [0, 1, 3, 5, 6, 8 9] (7-32) | [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) em T5 | |
| | 2ª Frase - pauta superior | 19 – 22 | 19 – 20* | [0, 1, 2, 3, 5, 7, 9] (7-24) | [0, 1, 4] (3-3) em T8* | |

Tabela nº 15 – Principais disposições octatônicas das seções **A** e **A'**.

Os conjuntos (7-32) e (7-24) da Tabela acima formam seis transposições diferentes e/ou inversões de [0, 1, 4] (3-3) ao longo da peça.²⁰ Da mesma maneira que o

²⁰Pauta superior da seção **A**: c. 3-4 (T1), 7 (T11); 7-8 (T11i). Seção **A'**: c. 19-20 (T8), 20 (T8i e na pauta inferior: T4). Na seção **A''**, (3-3) é encontrado nos compassos correspondentes a seção **A**, ou seja: c. 52-53 (T1), 56 (T11), 56-57 (T11i)

número reduzido de intervalos contribui para a recorrência do conjunto [0, 1, 4] (3-3), os intervalos de 3ª nestas *trilhas* também colaboram para a formação deste mesmo conjunto em meio às figurações que constituem *sombras cromáticas*. A interação do intervalo melódico de 3ª Maior, efetuado por duas colcheias subseqüentes, com a 2ª Menor pertencente às figurações do gesto em questão, resulta no super-conjunto [0, 1, 4, 5] (4-7). Quando a 3ª é Menor, o conjunto formado é [0, 1, 3, 4] (4-3), o mais recorrente. Ambas formações contêm uma transposição e uma inversão do subconjunto (3-3). Portanto, dado o número majoritário de saltos de 3ª nesta textura,²¹ observa-se o predomínio deste subconjunto nas *sombras cromáticas*. Este subconjunto constitui um elo de ligação entre pequenas células musicais e os excertos de *trilhas melódicas* resultantes desta textura, proporcionando unidade nos diferentes planos musicais presentes.

3ª Menor

3ª Maior

[4, 3, 1, 0] (4-3) [5, 4, 1, 0] (4-7)

[4, 3, 0] (3-3) [4, 3, 0] (3-3)

[4, 1, 0] (3-3) [4, 1, 0] (3-3)

Figura nº 20 - c. 7 – 8 (1º tempo).

Nas passagens em que ocorre a interrupção das *sombras cromáticas* em favor de outra textura, o conjunto (3-3) encontra-se verticalmente distribuído pelas duas pautas (c. 4 e 17 em T0, e c. 22 em T1), ou seja, disposto harmonicamente. Trata-se de uma

²¹ Os intervalos de 3ª Maior e Menor somam 29 saltos melódicos, uma presença preponderante na disposição das colcheias nas seções A, A' e A'', pois os outros intervalos somam apenas 17 ocorrências.

reafirmação do seu material intervalar antes da mudança de gesto musical²².

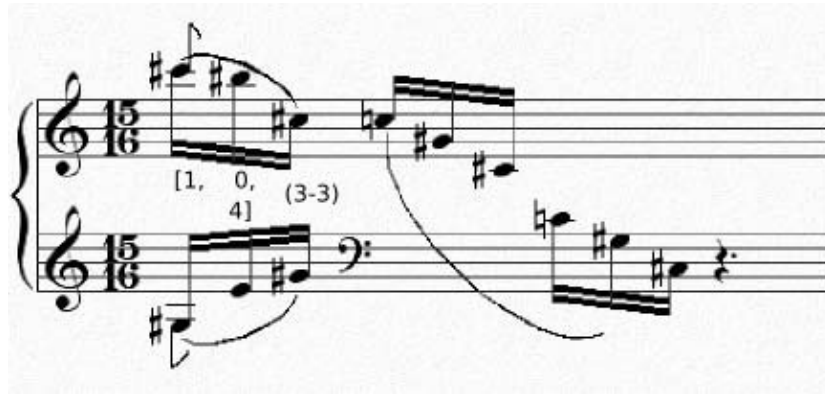


Figura nº 21 - c. 4

A única exceção ocorre no compasso 9, onde a ausência de (3-3) é compensada por sua onipresença nos fragmentos melódicos ascendentes e posteriores: T4i no compasso 11 e T1 no compasso 12.

Figura nº 22 - c. 9 – 12.

A nota Dó localizada no compasso 13 constitui a anacruse da *trilha melódica* que a sucede e delinea outro conjunto [0, 1, 3, 4] (4-3) com as colcheias da pauta

²²Ademais, as únicas formações de (3-3) que envolvem verticalidade, além destes lugares de transição entre texturas, encontram-se nos compassos 8 (1º tempo) e 21 (3º tempo). Contudo, elas não possuem importância maior na estrutura, uma vez que estão inseridas em meio às *sombras cromáticas*.

superior nos compassos 14 e 15 (vide Figura nº 23). Sua interação com o Si imediatamente posterior (c. 14) configura uma condução melódica à maneira de *appoggiatura* em função da disposição rítmica (Dó, longo – Si, curto), relação intervalar e configurações de dinâmica (*f* seguido de *mf*). A indicação de intensidade *pp*, encontrada no compasso 10, e as duas pausas de colcheia pontuada seguidas dos compassos 12 e 13 implicam na separação deste Dó em relação ao material anterior. Não obstante a isto, esta nota é um elemento de transição entre os fragmentos que o antecedem e a *trilha* que o sucede devido à existência de um cromatismo iniciado na nota Ré do compasso 12 e finalizado no Si (c. 14). Vale observar que as três notas anteriores a este Ré são seus semitons vizinhos superiores Ré #, Mí e Fá, os quais estão dispostos em outra ordem nos compassos 11 e 12. Da mesma maneira, outro segmento da escala cromática também se faz presente após o Si (c. 14). Embora envolva notas em planos sonoros distintos, este segmento se desdobra até o Fá ## do compasso 15.

Figura nº 23 - c. 11 – 15 – Transição para a seção A'.

A nota Dó (c. 13) possui uma localização estratégica, pois situa-se entre as seções A e A'. A passagem correspondente ao início da seção A' até o compasso 21

constitui uma repetição variada dos materiais iniciais (c. 1 ao 2º tempo do c. 9). O processo de variação é efetuado apenas nas *trilhas melódicas* envolvendo *sombras cromáticas* de ambas as seções, as quais sofrem poucas modificações. O salto ascendente de 3ª Menor presente no compasso 3 (1ª frase ou *trilha melódica*) muda de direção no compasso correspondente a sua repetição (c. 16) e a 2ª frase (c. 6 ao 3º tempo do c. 9) tem sua extensão diminuída. No entanto, o contorno musical <6541320>, encontrado entre os compassos 7 – 9 (2º tempo), é repetido uma 3ª Menor abaixo nos compassos 19 (3º tempo) a 21 (4º tempo). No que concerne à seção **A''**, constitui-se apenas da repetição da seção **A** seguida de dois compassos finalizadores.

A seção **B** (c. 26 – 49), composta por três frases contendo 10, 9, e 5 compassos respectivamente (vide Tabela nº 14), contrasta com as seções vizinhas pela textura homofônica empregada. As duas primeiras frases possuem o rítmico idêntico constituindo-se de três pares de compassos 4/8 e 3/8, seguidos de três compassos finalizadores (c. 25 - 35 e c. 36 – 44 respectivamente). Em defasagem a estes pares de compassos, observa-se um motivo rítmico caracterizado pela síncope. A sucessão deste motivo projeta uma seqüência à distância de 2º Menor (c. 28 ao c. 33), em função das disposições harmônicas das pautas central e inferior da 1ª frase (c. 26 – 35).

1ª Frase da Seção **B** (sem o 1º c.)

8ª

elemento *K*

sf sf sf

Sequência à 2ª Menor:

1ª 2ª

3ª

Figura nº 24 - c. 28 – 35.

As *sombras cromáticas* perdem sua horizontalidade nesta seção e se transformam no *elemento K*. Tal sonoridade constitui um plano independente, estando isolada no registro mais agudo da textura e em uma pauta exclusiva. Tais ataques exercem função tímbrica colorindo os acordes que dão fluência à seção. O salto melódico de 3ª Menor também é observado na segunda frase da seção **B** (c. 36 – 44) pelo *elemento K* acarretando o conjunto [0, 1, 3, 4] (4-3). Portanto, esta configuração intervalar permeia toda a peça.

Uma análise de conjuntos mais extensa não se justifica na seção **B**, pois as verticalidades existentes ao longo do seu desenvolvimento constituem tríades e tétrades que se sucedem sem direcionamento harmônico, caracterizando um modalismo expandido. Algumas dessas formações triádicas são identificáveis apenas através do

princípio da enarmonia. Sem qualquer compromisso com uma funcionalidade harmônica, tais disposições auxiliam na condução das vozes simplificando a leitura, como nos compassos 28, 30 e 31. Além disso, imprimem coerência à relação harmônica existente entre os materiais de planos distintos, como o *elemento K* e os acordes das pautas inferiores.

The image shows a musical score for piano, measures 27-30. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with chromatic shadows and static verticalities. The notation includes dynamic markings (sf, mf) and articulation (accents). A dashed line labeled '8va' spans the top staff. Below the score, two sets of notes are identified: 'Fã ou Sol # Eólio Jônico' and 'Sol ou Si b Eólio Jônico'.

Figura nº 25 - c. 27 – 30.

Este *Quadro* caracteriza-se pela utilização de fragmentos da coleção octatônica intercalados por um modalismo expandido. A escolha da natureza das relações intervalares acompanha o gestual empregado. Assim, os ambientes octatônico e modal contrastam tanto por suas diferenças de conteúdo intervalar quanto pelos materiais que os integram, como *sombras cromáticas* fluidas e verticalidades estáticas.

2. 5. QUADRO N° 5 - DOLENTE

A análise do *Quadro* n° 5 comporta, paralelamente à nomenclatura relativa à teoria dos conjuntos, o uso de um vocabulário pertinente a sua linguagem harmônica. Nesta peça são encontradas tríades Menores, Maiores, Diminutas e Aumentadas, as quais não raro se caracterizam pela ausência de uma de suas alturas e/ou pela presença de notas agregadas. Tais tríades sucedem-se sem direcionamento harmônico em um contexto, de grande parte diatônico, imprimindo à *Dolente* um modalismo expandido.

Dolente possui quatro seções, as quais estão explicitadas na Tabela abaixo:

| <i>Seções</i> | <i>Compassos</i> | <i>Estrutura</i> | <i>Localização dos Gestos Musicais e Frases por compassos</i> | | <i>Número de Compassos</i> | <i>Gestos Musicais</i> | <i>Texturas</i> |
|---------------|------------------|-------------------------------------|---|---------------|----------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| A | 1 – 15 | 1º período (3 frases) | 1-7 | | 7 | <i>Tema Contrapontístico (TC)</i> | Melodia Acompanhada |
| | | | 8-11 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos (GR)</i> | Blocos Sonoros |
| | | | 12-15 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos</i> | |
| A' | 16 – 30 | 2º período (variação do 1º período) | 16-22 | | 7 | <i>Tema Contrapontístico</i> | Melodia Acompanhada |
| | | | 23-26 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos</i> | Blocos Sonoros |
| | | | 27-30 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos</i> | |
| B | 31-39 | Uma frase | 31-39 (frase) | 31-33 (gesto) | 3 | Mescla de TC com GR | Melodia Acompanhada e Blocos Sonoros |
| | | | | 34-39 (gesto) | 6 | | |
| A'' | 40-56 | Repetição variada do 1º período | 40-46 | | 7 | <i>Tema Contrapontístico</i> | Blocos Sonoros |
| | | | 47-50 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos</i> | |
| | | | 51-54 | | 4 | <i>Golpes Rítmicos</i> | |
| | | Coda | Anacruse ao 55-56 | | 2 | <i>Golpe Rítmico</i> | |

Tabela n° 16 - Estrutura formal do *Quadro* n° 5

Os gestos musicais *temas contrapontísticos* e *golpes rítmicos*, de texturas distintas, diferenciam as frases neste *Quadro*. Os *temas contrapontísticos*, aqui convencionados como melodias na voz superior, ocorrem acompanhados, em sua maioria, por três vozes. Estas vozes tendem à independência, o que confirma, em parte, a nomenclatura identificadora deste gesto musical. Já os *golpes rítmicos* são verticalidades homofônicas que apresentam um ritmo sincopado e recorrente. Tais gestos são interrompidos por ataques de maior duração, os quais, por sua vez, finalizam as frases (c. 8 – 11 e similares). Estes *golpes rítmicos* podem ser relacionados ao título do *Quadro - Dolente*. Segundo Houaiss (2001, p. 1072), o vocábulo “dolente” significa aquilo que “sente ou expressa dor”. Nesta peça, a idéia de dor é transmitida tanto pelas notas longas que paralisam momentaneamente o fluxo musical, quanto pelos *sforzandi* que realçam as síncopes (c. 8).

No decorrer da peça a maioria das frases são agrupadas constituindo três períodos com três frases de 7, 4, e 4 compassos respectivamente, conforme apresentadas na Tabela nº 16. O 2º período corresponde à seção **A'** (c. 16 – 30) e é uma variação do 1º (seção **A** c. 1 - 15). O 3º período, por sua vez, localizado na seção **A''** (c. 40 – 54) sendo uma reexposição do 1º, difere deste apenas pelo ritmo apresentado no compasso 52 (equivalente ao c. 13) e pelo último compasso (c. 54, equivalente ao c. 15), que contém a anacruse em direção à coda.

Do ponto de vista harmônico, observa-se a presença da nota Sol como fundamental da maioria das tríades que compõem as seções externas **A** e **A''**, sendo inclusive que duas sonoridades como esta emolduram o *Quadro* nº 5. A localização do derradeiro *golpe rítmico* (c. 55) constitui uma ênfase inédita sobre este gesto, uma vez que vem se somar as suas recorrências imediatamente anteriores como um procedimento exclusivo desta seção. Além disso, esta ênfase é realçada pela suspensão

estendida por dois compassos onde a altura Lá (c. 55) resolve na tríade final. Assim, *Dolente* termina de maneira indubitavelmente conclusiva, devido à presença de uma moldura harmônica que se concretiza após as ênfases tanto gestual quanto de direcionamento melódico referidas acima.

Na 1ª frase da seção A (c. 1 – 7), a téttrade de Sol Menor com 7ª coexiste com um Mi natural, de modo a constituir o ambiente Dórico em Sol no início e próximo ao seu final (c. 1 – 2 e 1º tempo do c. 6). Este modo em Sol compartilha as mesmas alturas com o modo Eólio em Ré. Por sua vez, este último compõe a voz mais aguda da frase (correspondente ao *tema contrapontístico*) e inclusive delinea sua última construção vertical, caracterizada pela fundamental Ré (c. 7). Os dois modos caracterizam uma instabilidade harmônica oriunda da mescla existente. Em adição a este hibridismo, nos compassos 3 – 5, observa-se notas estranhas a estes modos: Si Natural (c. 3) e Ré b (c. 4), os quais têm por função enriquecer o contraponto da 1ª frase através da formação de cromatismos, contrastantes por natureza com o ambiente diatônico. O Si Natural é uma nota de passagem e o Ré b dá início a um cromatismo que finalizará no Mi natural (c. 6). O Mi bemol (c. 5), participante deste cromatismo, juntamente com o Fá # do mesmo compasso, são estranhos a estes modos e abrem a possibilidade para uma tonicização em Sol Menor, uma vez que pertencem à escala que dá origem a esta tríade. No entanto, tal procedimento não é concretizado devido ao retorno do Mi Natural (c. 6), o qual reinstalou o modo Dórico em Sol e finaliza em outra voz o cromatismo iniciado no compasso 4.

tema contrapontístico (1ª voz - eólio em Ré)

dórico em Sol cromatismos dórico em Sol

Figura nº 26, c. 2 – 6

Assim como a 1ª frase inicia e conclui com diferentes modos, nenhuma das demais frases finaliza com uma sonoridade intimamente relacionada à sua tríade inicial. Tais tríades transitam sem um pólo tonal claro, fornecendo à *Dolente* um ambiente de constante instabilidade harmônica. As outras frases do 1º período (c. 8 – 11 e c. 12 – 15) também se caracterizam pelo modo Dórico em Sol (com exceção do c. 14, onde consta um Re bemol não pertencente a este modo). No entanto, ambas as frases concluem com um desvio harmônico para tríades de Lá menor. Estes acordes são as sonoridades temporalmente mais longas até o momento. O compasso 11 contém a nota mais aguda deste período e a primeira tríade Menor perfeita em tempo forte da peça.²³ Tais características destacam estes acordes em relação aos materiais vizinhos, de modo que contribuem distintamente para o caráter de dor discorrido acima.

A seção A', correspondente ao 2º período, contém em sua 1ª frase (c. 16 – 22) o enriquecimento da atividade contrapontística. Embora repita literalmente os compassos 1 – 3 (1º tempo) em seu início, apresenta uma movimentação rítmica inédita nas vozes inferiores ao *tema contrapontístico* (em especial o contralto e o baixo) nos compassos

²³ A 1ª sonoridade do compasso 2, também é uma tríade Menor. No entanto, se diferencia do acorde em questão devido ao ataque: enquanto o acorde do compasso 2 se configura como resultado de ataques anteriores e um único ataque em tempo, o acorde em Lá Menor do c. 11, é um bloco sonoro que soa subitamente.

18 – 21. Concomitantemente a este enriquecimento, observa-se uma maior diversidade na atividade harmônica, que será finalizada através de uma sonoridade diminuta entre os compassos 21 (2º tempo) e 22. Esta finalização adquire uma atmosfera suspensiva, pois vai de encontro com a funcionalidade do acorde diminuto, tradicionalmente usado como uma sonoridade de passagem.

A 2ª frase desta seção (c. 23 – 26) possui relações harmônicas internas diferentes das apresentadas pela sua frase correspondente na seção **A**. Nesta passagem as alturas apontam a escala de Lá Menor harmônica como base estrutural. No entanto, observa-se um Ré bemol agregado à coleção no compasso 23. Tal inclusão é compartilhada com a 3ª frase do 1º período, ainda que a base modal observada nesta última seja o modo Dórico em Sol, como já mencionado. A 3ª frase da seção **A'** (c. 27 – 30), por sua vez, contém relações intervalares mais semelhantes às da 2ª frase da seção **A** do que à sua correspondente inicial, pois apresenta o modo Dórico em Lá sem nenhuma inclusão externa. As semelhanças entre frases que não se correspondem, no que diz respeito à localização em seus respectivos períodos, não se restringem somente ao conteúdo harmônico exposto acima. Os contornos musicais <2103> e <3210> que compõem respectivamente as duas últimas frases da seção **A**, também são observados em posições invertidas nas duas últimas frases da seção **A'**.

Na seção **B**, os compassos 31 – 33 sintetizam o material utilizado em todo o *Quadro* nº 5, pois neles os gestos descritos acima são mesclados: nos primeiros dois compassos, os *golpes rítmicos* (com seus característicos *sforzandi*) encontram-se em alternância com fragmentos melódicos constituídos de colcheias. Tais fragmentos são apropriações de passagens recorrentes nas duas intervenções distintas dos *temas contrapontísticos* (c. 1 – 7 e c. 16 – 22). Além disso, a textura empregada nestes compassos (incluindo o c. 33) torna-se a mesma usada com estes gestos devido à adição

de uma voz, resultando em quatro sons simultâneos. A partir do compasso 33, a linha mais aguda torna-se uma simples *trilha melódica* até o final da seção **B** (c. 39). Tal status é conferido em função de seu lirismo característico e da natureza de seu acompanhamento (ausente entre o 2º tempo do c. 34 e 1º tempo do c. 35 e com apenas duas vozes e fixidez rítmica nos c. 35 – 37).

Não obstante ao seu lirismo, esta *trilha* desenvolve as estruturas encontradas no início da seção **B** através de um motivo rítmico praticamente invariável entre os compassos 33 – 37. Tal motivo e suas partes independentes são utilizados não só nestes compassos, mas em todas as outras seções: nos *temas contrapontísticos*, as disposições rítmicas do compasso 37 são observáveis no soprano do compasso 5, e entre os compassos 18 (2º tempo) - 19 (1º tempo) e 19 (2º tempo) - 20 (1º tempo). Entre os *golpes rítmicos*, são vistas no 3º compasso de cada frase (c. 10, 14, 25 e 29) e entre os compassos 52 – 54. Por último, tais estruturas rítmicas tornam-se os únicos diferenciais entre as seções **A** e **A''** (c. 52) excluindo a coda.

Figura nº 27, Motivo rítmico que permeia *Dolente*. (a), c. 5; (b), c. 10; (c), c. 18 – 19 e (d) c. 37.

Ainda mais abundantes no *Quadro* nº 5 são os fragmentos destas estruturas. Além da presença da síncope em vários trechos da 1ª frase (c. 1, 3, 4 e 6), observa-se este movimento rítmico isolado nos primeiros dois compassos de cada frase envolvendo *golpes rítmicos* e na coda (c. 55).

A análise de conjuntos do *Quadro* nº 5 é, em grande parte, substituível pelo estudo e comparação de suas características harmônicas e estruturais. No entanto, uma investigação sobre os elementos motivicos que estão presentes nesta peça vem esclarecer relações adicionais existentes entre suas partes. A Tabela abaixo sistematiza os dados relevantes neste contexto:

| Seções | Localização por compassos | Conjuntos | |
|---------------|-------------------------------------|------------------------------|--|
| A | 1 – 2 (1ª colcheia) | [0, 2, 3, 5] (4-10) em T2 | [0, 1, 3] (3-2) |
| | 2 – 3 (1º tempo) | [0, 2, 3, 5, 7] (5-23) em T2 | [0, 2, 3, 7] (4-14) [0, 2, 3, 5] (4-10) [0, 1, 3] (3-2) |
| | 4 – 5 (1ª colcheia) | [0, 2, 3, 5] (4-10) em T7 | [0, 1, 3] (3-2) |
| | 5 – 6 (1ª colcheia) | [0, 1, 3, 5] (4-11) em T9 | |
| | 6 | [0, 2, 3, 5, 7] (5-23) em T2 | [0, 2, 3, 7] (4-14) [0, 2, 3, 5] (4-10) [0, 1, 3] (3-2) |
| | 8 - 11 | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T2 | [0, 1, 3] (3-2) |
| A' | 16 – 17 (1ª colcheia) | [0, 2, 3, 5] (4-10) em T2 | [0, 1, 3] (3-2) |
| | 17 – 18 (1º tempo) | [0, 2, 3, 5, 7] (5-23) em T2 | [0, 2, 3, 7] (4-14) [0, 2, 3, 5] (4-10) [0, 1, 3] (3-2) |
| | 20 (2º tempo) – 21 (1ª colcheia) | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T0i | [0, 1, 3] (3-2) |
| | 21 | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T2 | |
| | 21 (2º tempo) – 22 (1ª colcheia) | [0, 1, 3, 6] (4-13) em T9i | |
| | 23 – 26 | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T8 | |
| | 27 - 30 | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T4 | |
| B | 31 (2º tempo) | [0, 1, 3] (3-2) em T0i | |
| | 32 (2º tempo) – 33 (1º tempo) | [0, 1, 3] (3-2) em T2 | |
| | 33 – 35 (1ª colcheia) | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T7 | [0, 1, 3] (3-2) |
| | 35 (2º tempo) – 36 (1º tempo) | [0, 2, 3, 7] (4-14) em T6 | |

Tabela nº 17 – Conjuntos que horizontalmente fornecem unidade ao *Quadro* nº 5.

Já na 1ª frase, observa-se o conjunto [0, 2, 3, 5, 7] (5-23) delineando o *tema contrapontístico* nos compassos 2 – 3 (1º tempo) e a voz mais grave da pauta superior no compasso 6. Deste conjunto emerge, na frase imediatamente posterior (c. 8 – 11), o subconjunto [0, 2, 3, 7] (4-14), como uma repetição em aumentação do compasso 6 (pauta superior a partir da nota Fá). Tais estruturas melódicas são repetidas no 2ª *tema contrapontístico*, ou seja, o conjunto (5-23) se faz presente no início deste gesto (c. 17 – 1º tempo do c. 18) e o subconjunto (4-14) é re-exposto em sua conclusão (c. 21). Na seqüência, as duas frases que concluem o 2º período (c. 23 – 26 e 27 – 30) caracterizam-se pelo uso deste último subconjunto, agora em transposições distintas de T2 aplicado até aqui (2ª frase em T8 e 3ª frase em T4). A seção **B**, por sua vez, apresenta ainda duas transposições adicionais deste subconjunto. (4-14) é visto em T7 entre os compassos 33 – 35 (1ª colcheia) e em T6 na pauta superior dos compassos 35 (2º tempo) – 36 (1º tempo).

Por último, os fragmentos melódicos constituídos por colcheias presentes nos compassos 31 – 33 (1º tempo) correspondem a um motivo de três notas subseqüentes delineando o conjunto [0, 1, 3] (3-2) invertido e transposto respectivamente. Tal conjunto é um membro de (4-14) e permeia toda a peça se dispondo sempre com o contorno musical <210>. Nos dois *temas contrapontísticos*, além de sua presença relacionada aos super-conjuntos já citados, (3-2) também é vinculado a outros grupos de alturas. Nos compassos 1 - 2, 4 – 6 e 16 - 17 constam quatro intervenções deste motivo sucedidas por um intervalo de 4ª justa. Tal disposição resulta nos super-conjuntos [0, 2, 3, 5] (4-10) e [0, 1, 3, 5] (4-11) (este último entre os compassos 5 – 6). Já nos compassos 20 – 22, o motivo que constitui (3-2) estando sucedido por um intervalo melódico de 6ª Maior forma os conjuntos [0, 2, 3, 7] (4-14) e [0, 1, 3, 6] (4-13) respectivamente.

(a) [3, 2, 0, 5] (4-10)
[5, 3, 2, 0, 7] (5-23) [3, 2, 0, 5] (4-10)

[5, 3, 2, 0, 7] (5-23) [3, 2, 0, 7] (4-14)

(b) [3, 2, 0, 7] (4-14)

Figura nº 28 - (a) c. 1 – 11; (b), c. 20 - 22.

Alguns dos conjuntos encontrados neste *Quadro*, tais como (3-2), (4-10) e (4-13) possuem conteúdo derivado da coleção octatônica. No entanto, *Dolente* é a única peça que se caracteriza por coleções diatônicas em larga escala no seu discurso. Além disso, ao contrário das outras peças, o *Quadro* nº 5 tende a uma fluência maior, inclusive atípica no estilo composicional de Kiefer. Nesta peça a fragmentação dá lugar ao fluxo contínuo, o qual se desenvolve em meio ao padrão frasal percorrido acima. Este padrão, idiossincrático de *Dolente*, fornece certa previsibilidade ao discurso, estabelecendo, por consequência, um repouso auditivo dentro do grupo de *Quadros*.

2. 6. QUADRO Nº 6 – LINHAS ANGULOSAS

O título do *Quadro nº 6 - Linhas Angulosas* - é uma caracterização das *trilhas melódicas* subseqüentes e de diferentes durações encontradas ao longo de toda a peça. A partir dele e de uma visão geral do texto musical, deduz-se que os intervalos melódicos e o parâmetro ritmo traduzem em música a idéia de figuras angulares. Poderia-se afirmar que os movimentos melódicos em semicolcheia e a natureza respectiva de seus intervalos são relacionáveis metaforicamente ao punho firme de um desenhista que utiliza velocidade constante (semicolcheias) para traçar retas formando ângulos (intervalos). O tamanho dos intervalos seria proporcional à medida destes ângulos, assim como a direção destes intervalos remeteria a ângulos menores ou maiores do que 90°. Assim, o aspecto angular deste *Quadro* estaria presente desde o delineamento da escrita até sua tradução em som. Vale lembrar que os ângulos constituem objeto da geometria, assunto que Kiefer certamente conhecia, tendo sido professor de matemática (APPEL, 1994, p. 35).

O *Quadro nº 6* está dividido formalmente da seguinte maneira:

| <i>Seções</i> | <i>Compas- sos</i> | <i>Estrutura</i> | <i>Localização dos Gestos Musicais por compassos</i> | <i>Gestos Musicais</i> |
|---------------|------------------------|---------------------|--|---------------------------|
| A | Anacruse ao 1 – 19 | Exposição | Anacruse ao 1- 2 | 1ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 3 (2º t.) – 5 | 2ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 6 (2º t.) – 9 | 3ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | Anacruse ao 10 – 11 | |
| | | | Anacruse ao 12 – 14 | 4ª <i>trilha Melódica</i> |
| 15 – 19 | | | | |
| A' | 20 – 32 (1º t.) | Reexposição Variada | 20 (2º t.) – 21 | 1ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 22 (2º t.) – 24 (1º t.) | 2ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 24 (3º t.) – 27 (1º t.) | 3ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | Anacruse ao 28 – 29 (1º t.) | 4ª <i>trilha Melódica</i> |

| | | | | |
|------------|-------------------------------|--|----------------------------|----------------------------|
| | | | Anacruse ao 30 – 32 (1º t) | |
| B | 32 (2º t.) – 44 (1º t.) | Grupo de Arpejos | 32 (2º t.) – 36 (1º t.) | <i>arpejos</i> |
| | | | 36 (2º t.) – 39 | |
| | | | 40 – 44 (1º t.) | |
| | | | | |
| C | 44 (3º t.) – 65 (1º t.) | Textura dobrada em uma oitava | 44 (3º t.) – 46 | 1ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 47 (2º t.) – 49 | 2ª <i>trilha Melódica*</i> |
| | | | 50 – 51 | 3ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 52 (2º t.) – 54 | 4ª <i>trilha Melódica*</i> |
| | | | 55 – 57 | 5ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | Transposição uma 3ª abaixo dos c. 11 com anacruse – 13 e 30 com anacruse | 58 (2º t.) – 60 | <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 61 – 62 (1º t.) | |
| - | Anacruse ao 63 – 65 (1º t) | | | |
| B | 65 (2º t.) – 77 (1º t.) | Grupo de Arpejos | 65 (2º t.) – 69 (1º t.) | <i>arpejos</i> |
| | | | 69 (2º t.) – 72 | |
| | | | 73 – 77 (1º t.) | |
| A'' | 77 (3º t.) – 100 | Repetição da seção A uma 4ª acima | 77 (3º t.) – 79 | 1ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 80 (2º t.) – 82 | 2ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 83 (2º t.) – 86 (2º t.) | 3ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 86 (3º t.) – 88 (1º t.) | |
| | | | Anacruse ao 89 – 91 | 4ª <i>trilha Melódica</i> |
| | | | 92 – 96 | |
| | | Repetição do início da seção A' uma 4ª acima (c. 21 com anacruse) | 97 (2º t.) – 98 | <i>trilha Melódica</i> |
| | | - | 99 | |
| | | Gesto Final | 100 com anacruse | <i>acorde</i> |

Tabela nº 18 - Estrutura formal do *Quadro* nº 6

Linhas Angulosas apresenta uma textura particular por compor-se de uma única voz desacompanhada. Esta voz delinea, ao longo de toda a peça, dois gestos que contrastam em funcionalidade:

- *trilhas melódicas*: predominam no texto dando fluência ao discurso musical;
- gestos em arpejo: projetam o timbre em 1º plano. Tal fenômeno ocorre através da presença de um único conjunto disposto em dois contornos musicais que se sucedem em diferentes transposições.

A grande maioria de intervalos presentes no *Quadro* nº 6 restringe-se à 2ª Menor, 3ª Menor, 4ª Justa, Trítono e 8ª Justa, sendo que a 5ª Justa e a 7ª Maior

inexistem nesta peça.²⁴ A aplicação deste número limitado de intervalos contribui para a coesão dos gestos musicais resultando em um número reduzido de conjuntos. Além disso, a estrutura da peça apresenta recorrências de determinados materiais que vão ao encontro desta economia. Na seção **A'** observa-se uma reexposição variada dos materiais iniciais. Tal procedimento ocorre através do compartilhamento de conjuntos dentro de *trilhas melódicas* correspondentes.

As seções **A** e **A'** contêm, de acordo com as Tabelas nº 18 e 19, quatro *trilhas melódicas* cada. As primeiras duas *trilhas* (c. 1 – 5) constituem, ao todo, o conjunto [0, 1, 5, 6] (4-8) em T0, o qual compartilha três classes de alturas com o conjunto [0, 1, 5, 7] (4–16) em T11i, que delinea as *trilhas* correspondentes na seção **A'** (2º tempo do c. 20 – 1º tempo do c. 24). As *trilhas* que finalizam a seção **A**, por sua vez, contêm o mesmo conjunto em duas transposições distintas. Trata-se de [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) em T5i na 3ª *trilha* (vide tabela nº 19), e em T1i nos primeiros três compassos da 4ª *trilha*. A 3ª *trilha* compartilha quatro classes de alturas com sua correspondente na seção **A'**, pois o conjunto [0, 1, 3, 6, 9] (5-31) em T5, que delinea este último gesto, é um subconjunto de (6-27) em T5i.²⁵ As classes de alturas 11 (Si), 2 (Ré), 5 (Fá) e 8 (Láb), comuns entre os dois gestos, formam o conjunto (4-28) em T11, também conhecido como sonoridade diminuta, a qual se faz presente entre os compassos 6 – 9 e 25 (2º t.) – 27. No que concerne ao último gesto de ambas as seções, apenas os compassos que envolvem o conjunto (6-27), relativo à 4ª *trilha melódica* da peça, correspondem à última *trilha* pertencente à seção **A'**, sendo que esta última delinea o conjunto (7-31). Tais gestos compartilham não só suas classes de alturas, como um contorno musical semelhante:

²⁴ A única incidência de 5ª justa é observada no acorde finalizador, não consistindo, portanto, em um intervalo melódico.

²⁵ Isto se deve ao fato de que as formas normais de (6-27) em T5i e (5-31) em T5 são respectivamente [11, 1, 2, 4, 5, 8] e [5, 6, 8, 11, 2]. Portanto, dentre as sete classes de alturas empregadas, observam-se quatro em comum.

(a) [7, 4, 1, 0] (4-18) [3, 0, 1, 6] (4-13)
 <3 2 1 0> <1 3 2 0>

(b) [7, 4, 1, 0] (4-18) [1, 4, 3, 0, 6] (5-10)
 <3 2 0 1> <1 3 2 0 4>

f

Figura nº 29 - (a) anacruse ao c. 12 – 14 - 1ª parte da 4ª trilha da seção A;
 (b) anacruse ao 28 – 30 - 4ª trilha da seção A'.

Além de (6-27) em T1i ser um subconjunto de (7-31) em T7, estas transposições específicas mostram que a única classe de altura exclusiva de (7-31) funciona como passagem para os arpejos seguintes, pois pertence a este novo gesto.²⁶ Esta classe de alturas refere-se à nota Fa # (ou 6) que se localiza na conclusão da seção A' (c. 30 – 31). A Tabela abaixo detalha as relações conjunturais existentes entre a exposição e a reexposição variada, bem como os demais materiais em comum com as seções que estes segmentos compõem. Os conjuntos (7-31), (6-27) e (4-18) constituem fragmentos da coleção octatônica.

²⁶ (6-27) em T1i constitui a Forma Normal [7, 9, 10, 0, 1, 4] na 4ª trilha da seção A, e (7-31) em T7 corresponde à FN [4, 6, 7, 9, 10, 0, 1] localizando-se na 4ª trilha da seção A'.

| Estrutura | Localização dos Gestos por compassos | Gestos Encontrados | Conjuntos | Subconjuntos | | |
|--|---|---------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| Exposição (seção A) | anacruse ao 1- 2 | 1ª <i>trilha</i> | [0, 1, 5, 6] (4-8) em T0 | [0, 1, 6] (3-5) em T0 e T6i | | |
| | 3 (2º t.) – 5 | 2ª <i>trilha</i> | | | | |
| | 6 (2º t.) – 9 | 3ª <i>trilha</i> | [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) em T5i | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T11 | [0, 3, 6] (3-10) em T5 | |
| | anacruse ao 10 – 11 | | | [0, 2, 5] (3-7) em T11 | | |
| | anacruse ao 12 – 13 | 4ª <i>trilha</i> | [0, 1, 3, 4, 6, 9] (6-27) em T1i | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T1* | [0, 1, 4, 7] (4-18) em T0 | [0, 1, 6] (3-5) em T11i |
| | 14 com anacruse | | | | [0, 3, 6] (3-10) em T1* | [0, 1, 4] (3-3) em T0 |
| | 15 – 19 | | | | [0, 1, 3, 6] (4-13) em T2i | [0, 1, 6] (3-5) em T2 |
| | | | [0, 1, 2, 3, 5, 8] (6-Z40) | [0, 3, 6] (3-10) em T8 (c. 19) | | |
| Reexposição variada (seção A') | 20 (2º t.) – 21 | 1ª <i>trilha</i> | [0, 1, 6] (3-5) em T0 | - | | |
| | 22 (2º t.) – 24 (1º t.) | 2ª <i>trilha</i> | [0, 1, 5, 7] (4-16) em T11i | [0, 1, 6] (3-5) em T0 | | |
| | 3º tempo do 24 – 27 (1º t.) | 3ª <i>trilha</i> | [0, 1, 3, 6, 9] (5-31) em T5 | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T11 | [0, 3, 6] (3-10) em T11 e T2 | |
| | | | | [0, 1, 6] (3-5) em T6i | | |
| | anacruse ao 28 – 29 | 4ª <i>trilha</i> | [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] (7-31) em T7* | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T1* | [0, 1, 4, 7] (4-18) em T0 | [0, 1, 6] (3-5) em T11i |
| | [0, 3, 6] (3-10) em T1* | | | | [0, 1, 4] (3-3) em T0 | |
| anacruse ao 30 – 32 (1º t.) | | | [0, 1, 3, 4, 6] (5-10) em T6 | [0, 1, 6] (3-5) em T6 | | |
| Seção B | 32 (2º t.) – 44 (1º t.) | <i>arpejos</i> | [0, 1, 4, 7] (4-18) em T1i, T3i e T4i | [0, 1, 6] (3-5) em T0, T2 e T3 | | |
| | | | | [0, 1, 4] (3-3) em T1i, T3i e T4i | | |
| Final da seção C | 58 – 60 | <i>trilha</i> | [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] (7-31) em T1 | [0, 3, 6, 9] (4-28) em T1* | [0, 1, 4, 7] (4-18) em T9 | [0, 1, 6] (3-5) em T2i |
| | | | | | [0, 3, 6] (3-10) em T1* | [0, 1, 4] (3-3) em T9 |
| | 61 – 62 (1º t.) | | | | [0, 1, 3, 4] (4-3) em T3* | [0, 1, 4] (3-3) em T3 e T7i* |
| | anacruse ao 63 – 65 (1º t.) | | [0, 3, 6] (3-10) em T9 | - | | |
| Seção A'' | 97 – 99 | Última <i>trilha</i> | [0, 1, 6] (3-5) em T5 | - | | |
| | 100 | Gesto Final | [0, 1, 6] (3-5) em T4 | - | | |

Tabela nº 19 - Descrição detalhada dos conjuntos presentes nos gestos do *Quadro* nº 6, excluindo-se a seção **C**²⁷ e a repetição dos arpejos na seção **B** (c. 65 – 77).

A constituição conjuntural dos arpejos localizados na seção **B** (c. 32 – 44) é explicitada na Tabela acima em três transposições distintas. Trata-se de um único conjunto, (4-18), que se repete em cada arpejo. Suas relações intervalares já foram apresentadas em trechos da seção anterior, pois este conjunto é um subconjunto de (6-27). Suas intervenções precedentes acontecem na 4ª *trilha melódica* da exposição (c. 12

⁴ Optou-se por excluir a parte da seção **A''** que contém uma reexposição completa da seção **A**, a uma 4ª justa acima, no intuito de evitar redundâncias.

– 13), bem como na *trilha* correspondente a esta e imediatamente anterior aos primeiros arpejos. (c. 28 – 29). Ambas as *trilhas* estão explicitadas na Figura nº 29. Assim, gestos diferentes são relacionados pelo mesmo conteúdo conjuntural.

Não obstante à ausência de contraponto, as seções **B** e **C** contêm passagens compostas de textura expandida. Nos gestos em arpejo constata-se o prolongamento temporal de determinadas alturas, como explicitado nos compassos 40 – 43 (vide Figura nº 30). Tal prolongamento é o momento de maior estagnação do desenvolvimento musical, uma vez que as mesmas classes de alturas são repetidas.

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The top system shows the final of section B, with a sequence of notes [4, 7, 1, 7, 7, 0, 4, 7, 0, 7, 4, 7] in T4i. The bottom system shows the beginning of section C, with notes [3, 4, 0] (3-3) and a chromatic dyad [0, 3, 4] (3-3). The score is in 3/4 time and features complex arpeggiated textures.

Figura nº 30 - c. 40 – 46 – Final da seção **B** e início da seção **C**

Imediatamente após este trecho, observa-se uma mudança súbita de caráter. Neste novo ambiente sonoro, correspondente à seção **C** (centro da peça - c. 44 – 57), incluem-se cinco *trilhas melódicas* dobradas à distância de uma oitava. Nesta seção são observadas características idiossincráticas como a presença de uma díade cromática (c.

46) e o uso de registros distintos. O parâmetro ritmo também é manifestado de maneira particular através da repetição em semicolcheias de alguns ataques localizados em tempos fortes (c. 46, 48 – 49 e 53). Tais componentes dotam a passagem de um caráter enérgico e decidido, contrastando assim, com seus materiais anteriores. A Tabela nº 20 apresenta as configurações de conjuntos presentes nesta textura.

| <i>Ordem das Trilhas</i> | <i>Localização por compasso</i> | <i>Contorno Musical</i> | <i>Conjuntos</i> | <i>Subconjuntos</i> | |
|--------------------------|---------------------------------|-------------------------|---------------------------------------|--------------------------|-------------------|
| 1ª | 44 (2º t.) – 45 | <452130> | [0, 1, 2, 3, 4, 6, 7] (7-4) em T9i | [0, 1, 4, 5] (4-7) em T8 | (3-3) em T8 e T1i |
| | 46 | | | [0, 1, 6] (3-5) em T8 | - |
| | | | | [0, 1, 4] (3-3) em T3i | - |
| 2ª | 47 (2º t.) – 49 | <34021> | [0, 1, 2, 5, 6] (5-6) em T0 | [0, 1, 4, 5] (4-7) em T1 | (3-3) em T1 e T6i |
| | | | | [0, 1, 2, 6] (4-5) em T0 | (3-5) em T0 |
| 3ª | 50 – 51 | <0124365> | [0, 1, 2, 3, 4] (5-1) em T1 | (3-3) em T1 e T5i | - |
| 4ª | 52 (2º t.) – 54 | <34021> | [0, 1, 2, 5, 6] (5-6) em T0 | [0, 1, 4, 5] (4-7) em T1 | (3-3) em T1 e T6i |
| | | | | [0, 1, 2, 6] (4-5) em T0 | (3-5) em T0 |
| 5ª | 55 – 57 | <4232301> | [0, 1, 2, 3, 6] (5-4) em T9 | [0, 1, 2, 6] (4-5) em T9 | (3-5) em T9 |
| | | | | [0, 1, 4] (3-3) em T11 | - |

Tabela nº 20 - Conteúdo de conjuntos da textura em oitavas (2º tempo do c. 44 – 57) do *Quadro* nº 6.

Nota-se que embora possuam um diferencial rítmico, as 2ª e 4ª *trilhas* compartilham o mesmo contorno musical e conteúdo de alturas. O conjunto (3-3) está presente em todas as *trilhas melódicas* desta textura. Já o conjunto (3-5), por sua vez, é o segundo em importância, pois só se faz ausente na 3ª *trilha melódica*. Por fim, os conjuntos (4-5) e (4-7) recorrem significativamente, uma vez que cada um ocupa três *trilhas* diferentes.

Observa-se, antes do retorno da seção **B**, uma *trilha melódica* sem dobramento de oitava (2º tempo do c. 58 – 1º tempo do c. 65) similar a que precedeu a primeira intervenção desta seção (anacruse do c. 28 – 1º tempo do c. 32). No entanto, esta *trilha* difere de sua passagem correspondente em função de seu contorno musical. Este

parâmetro evidencia uma combinação entre o início da 4ª *trilha melódica* da seção **A** e o final do gesto correspondente na seção **A'**. Ambos os trechos são transpostos uma 3ª Menor abaixo. Seu desfecho (c. 62 – 1º tempo de 65) também se assemelha ao final da seção **A'**, onde são efetuados saltos melódicos alcançando a extensão de uma oitava. No entanto, cada trecho atinge este intervalo à sua maneira. As sucessões ascendentes de 3ªs Menores, observadas no final da *trilha* em questão, constituem o conjunto (3-10), que também é encontrado, dentre outros lugares, no final da 4ª *trilha melódica* da exposição (vide conjunto em verde claro na Tabela nº 19).

(a) [0, 3 6] (3-10)

(b) [1, 4, 3, 0 6] (5-10)
salto de oitava

(c) [0, 3 6] (3-10)
salto de oitava
p f

Figura nº 31 - (a) c. 19; (b) c. 30 – 32; (c) c. 62 – 65.

A seção **A''** reapresenta os materiais da exposição transpostos uma 4ª Justa acima e sucedidos pela 1ª *trilha melódica* da seção **A'**. Esta *trilha* é igualmente transposta e desenvolvida por mais um compasso (c. 97 – 99). A peça termina de maneira conclusiva, contendo um gesto finalizador em *ff*, o qual constitui um súbito adensamento da textura associado à indicação mais veemente de intensidade sonora do

Quadro. Estes dois últimos gestos correspondem ao mesmo conjunto disposto à distância de um semitom. Trata-se do conjunto [0, 1, 6] (3-5) encontrado em T5 e T4 respectivamente.

As disposições conjunturais de *Linhas Angulosas* apontam para o uso generalizado de excertos da coleção octatônica. O conjunto [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] (7-31), observado na 4ª *trilha melódica* da seção **A'**, bem como vários subconjuntos seus, compõem grande parte da peça. Todos os desvios desta coleção constituem cromatismos, os quais quase invariavelmente, são dispostos de maneira concomitante a incomuns manifestações de outros parâmetros musicais. Como exemplo, pode-se citar a finalização da 4ª *trilha melódica* da seção **A** (c. 15 – 19) e sua repetição na seção **A''** (c. 92 – 96). Trata-se de passagens compostas pelo conjunto [0, 1, 2, 3, 5, 8] (6-Z40), o qual possui características de ambas as coleções, e está associado à indicação *pouco acel.* Vale lembrar que são as únicas passagens com alteração de andamento encontradas na peça. As outras disposições cromáticas encontram-se exclusivamente nas *trilhas melódicas* em oitavas da seção **C**. Das cinco *trilhas* desta textura, a única que apresenta cromatismo absoluto (c. 50 – 51) é também a única que se desenvolve pelo âmbito de cinco oitavas. As quatro *trilhas* restantes mesclam elementos de ambas as coleções, e assim, identificam-se com o conjunto (6-Z40), vinculado às mudanças de andamento.

CONCLUSÃO

Os *Seis Pequenos Quadros* de Bruno Kiefer apresentam uma gama de características concernentes a determinados parâmetros musicais como estrutura, intervalos, textura e ritmo, as quais relacionam as peças de maneira aparentemente desordenada. No entanto, a sistematização destas informações revela que estas afinidades acompanham a seqüência numérica apresentada pelo próprio compositor.

Quanto às relações intervalares, constatou-se que em certos momentos o texto musical apresenta a sucessão de tríades com notas agregadas, caracterizando um modalismo expandido. Tais eventos ocorrem nas peças de nº 3, 4, e 5. Quando presentes, as tríades, além de serem entidades paradigmáticas, modeladoras do discurso harmônico, tendem a se inserir na estruturação de sonoridades que transcendem às coleções diatônicas. Relacionando tal discurso harmônico à seqüência numérica aplicada por Kiefer, observa-se o crescimento do emprego de acordes desta natureza acompanhando a numeração dos *Quadros*.

Este processo acontece da seguinte maneira: o *Quadro* nº 3 caracteriza-se por excertos de tríades expandidas em uma textura mais aberta. Tais tríades compõem-se de configurações intervalares que vão ao encontro da coleção octatônica. No entanto, observa-se no início da peça um fragmento do ciclo de quintas dando a estes acordes um viés tonal, o qual é logo eliminado. Tais tríades são ocasionalmente interrompidas por um discurso sem simultaneidades. No *Quadro* nº 4, *Cantilena*, estas características modais retornam, já sem interrupções, delineando toda a seção **B** através de uma textura fechada. No entanto, observa-se a presença do *elemento K* timbrando as estruturas, como uma reminiscência das *sombras cromáticas* presentes nas outras seções. Somente no *Quadro* nº 5 o modalismo predominará totalmente em texturas de

natureza tanto contrapontística quanto cordal. Portanto, a maneira com que este sistema harmônico é empregado ao longo dos *Quadros* exprime uma troca paulatina da técnica predominante (conjuntos octatônicos) que culminará no emprego absoluto do sistema modal em *Dolente*.

Às vezes em concomitância, outras vezes em alternância e majoritariamente exercendo o predomínio, encontram-se os subconjuntos da coleção octatônica na maior parte do grupo de peças investigadas. Esta utilização é realizada em todos os *Quadros*, menos no nº 5, com a mesma assiduidade observada por Gerling (2001) em *Terra Selvagem* (1971), *Lamentos da Terra* (1974) e *Alternâncias* (1984). É interessante notar que tal coleção permite a presença tanto de tríades como de outros elementos diatônicos em meio a disposições claramente atonais. Assim, disponibiliza uma vasta gama de possibilidades ao compositor. Kiefer utiliza-as através da heterogeneidade observada nestas peças. Em função da importância do repertório comprovadamente caracterizado por elementos octatônicos, a qual pode ser verificada pela publicação de partituras e a realização de gravações fonográficas, tal elemento tem importante papel no estilo pianístico do compositor. No entanto, referindo-se às peças que analisou, Gerling (2001, p. 70) afirma o seguinte: “Apesar da presença inequívoca do componente octatônico, não posso afirmar que este seja resultante de um planejamento pré-composicional, nem que o compositor tenha conscientemente se utilizado de um sistema especialmente construído”. Tais considerações também podem ser direcionadas aos *Seis Pequenos Quadros*. Embora estas peças apresentem elementos da coleção em questão, estes conjuntos não acompanham necessariamente o gestual empregado, apresentando-se de maneira independente aos gestos e demais parâmetros musicais. Inclusive, a presença variada dos subconjuntos de (8-28) é constatada ocasionalmente em trechos sem qualquer autonomia no texto musical.

Por outro lado, nos *Quadros* nº 1, 2, 3 e 4 constata-se a presença da coleção octatônica completa, sendo que nas peças de números 2, 3 e 4, estas relações intervalares apresentam-se como resultado da seqüência de díades cromáticas à distância de uma 3ª menor. Em cada um destes *Quadros*, as díades estão dispostas de maneira particular: desacompanhadas em *Com Leveza*, integradas ao elemento *K* em *Valsa Impossível* e integradas às *sombras cromáticas* em *Cantilena*.

Um subconjunto importante desta coleção, o qual permeia os mesmos *Quadros* expressos acima, é o [0, 1, 3, 4] (4-3), pois apresenta recorrências significantes para o fluxo musical, em especial, dos *Quadros* nº 2, 3, e 4. Seu uso prolífico cria um elo estrutural entre diferentes idéias musicais como gestos e motivos, além de fragmentos esparsos. Por último, e em um 3º grau hierárquico, encontra-se o subconjunto (3-3), formado pelos intervalos de 2ª Menor e 3ª Menor que agem como um fio condutor nos quatro primeiros quadros. Tal conjunto permeia estas peças de duas maneiras distintas:

- Como uma entidade autônoma, construtora de motivos completos;
- Como subconjunto de (4-17) e (4-3), os quais contêm uma transposição e uma inversão de (3-3) e pertencem (ambos) à coleção octatônica.

Na Tabela a seguir, encontram-se os locais dos conjuntos mencionados em cada *Quadro*:

| | | <i>Quadro nº 1 Vastidão</i> | <i>Quadro nº 2 Com Leveza</i> | <i>Quadro nº 3 Valsa Impossível</i> | <i>Quadro nº 4 Cantilena</i> |
|---|----------------------------------|---|--|--|--|
| C O N J U N T O S | [0, 1, 4] (3-3) autonomamente | c. 23, 40 – 42 | c. 38 – 39 | c. 7 – 8, 16 – 17, 23 – 26, 42 – 43 e 55 | c. 11 – 12 e 60 – 61 |
| | [0, 1, 3, 4] (4-3) | c. 17 – 18 e 29 (2º t.) – 31 | Díades cromáticas (salto de 3ª Menor) | <i>Elemento K</i> (salto de 3ª Menor) | <i>Sombras cromáticas</i> (salto de 3ª Menor) |
| | [0, 1, 3, 4, 7] (4-17) | 3º e 4º temas da <i>chamada</i> , c. 28 e ostinato de acompanhamento | 3ª trilha melódica | c. 5, 19, 26, 39 | - |

Tabela nº 21 - Localização dos conjuntos (3-3), (4-3) e (4-17) nos *Quadros* nº 1 – 4.

Outro parâmetro que apresenta recorrências é a estrutura formal. Nos *Quadros* nº 4 e 5 constata-se o uso da estrutura **A, A', B, A''**. Os *Quadro* nº 2 e 6 também teriam a mesma estrutura se suas seções centrais, expostas em colchetes na Tabela nº 22, fossem admitidas como um único segmento. Além disso, a seção final dos *Quadros* nº 2, 4, 5 e 6 constitui uma reexposição da seção inicial com o acréscimo de um material finalizador.

| <i>Quadros por número</i> | <i>Estrutura</i> | <i>Relação entre as seções <u>A</u> inicial e final</i> |
|---------------------------|---------------------------------------|--|
| 1 | A – B – C – D | - |
| 2 | A – A' – [B – A'' – B'] – A''' | A''' = A + material finalizador |
| 3 | A – B – A' | A' = excertos de A + motivo variado de B |
| 4 | A – A' – B – A'' | A' = A + material finalizador |
| 5 | A – A' – B – A'' | A' = A com pequenas diferenças rítmicas + material finalizador |
| 6 | A – A' – [B – C – B] – A'' | A'' = A transposta uma 4ª Justa acima + início de A' e material finalizador |

Tabela nº 22 - Estrutura Formal dos Seis *Quadros*

Observando-se o ritmo nos seis *Quadros*, deduz-se que este parâmetro também relaciona as peças de diferentes maneiras. As síncopes produzidas pelo par colcheia/semínima estão compartilhadas entre os *Quadros* nº 1, 3, 4 e 5, sendo que entre estes dois últimos a relação é mais abrangente. Evidencia-se na seção **B** do *Quadro* nº 4, e na textura cordal homofônica do *Quadro* nº 5, uma seqüência dos mesmos motivos rítmicos que ocupam, ao todo, o espaço temporal de uma mínima pontuada. Os *Quadros* nº 2 e 6 também apresentam afinidades. Observa-se o uso de quiálteras com o mesmo contorno musical e *trilhas melódicas* contendo colcheias pontuadas. Traços de semelhança mais discretos podem ser encontrados, por sua vez, entre os *Quadros* nº 1 e 4. Determinadas disposições rítmicas do primeiro (c. 25 – 26) serão retomadas no quarto (c. 46 – 47).

O parâmetro textura é usado nestas peças como uma ferramenta de contraste. Em todos os *Quadros* observam-se mudanças recorrentes na natureza deste parâmetro. No caso dos *Quadros* nº 1 (integralmente) e nº 6 (parte central), tais mudanças implicam em novas seções, pois constituem alicerces da estrutura destas peças. São características que os distinguem dos demais *Quadros*, os quais apresentam alternância entre duas texturas em uma mesma seção. Isto ocorre invariavelmente nas seções externas dos *Quadros* nº 2, 3, 4 e 5, inclusive na seção **A**'' de *Com Leveza*, a qual contém motivos contrastantes. Tratando-se dos *Quadros* nº 3 e 4, observa-se a presença de pausas permeando uma das texturas e causando um efeito digressivo em contraste com a natureza fluida da textura contrastante. Ainda que na terceira peça estas pausas contribuam para a constituição de hiper-compassos, tais silêncios auxiliam para a formação de hibridismos métricos através da fragmentação do discurso musical, e, portanto, vão de encontro às texturas vizinhas. Além desta similaridade, observa-se na seção **B** de ambas as peças um desenho melódico ascendente sucedido por uma diminuição do andamento. Este desenho é caracterizado por treze ataques, sendo que os últimos três constituem o conjunto [0, 1, 4] (3-3) em T8 (c. 30 – 31 de *Valsa Impossível*, vide Figura nº 16) e em T1 (c. 22 – 23 de *Cantilena*).

As considerações relativas à textura discorridas acima revelam que a ordem das peças disposta pelo compositor apresenta não só uma moldura relacionada a este parâmetro, como uma simetria constituída pelas semelhanças de textura na coleção como um todo. A textura diferencia todas as seções de *Vastidão* e as seções **A** (genericamente), **B** e **C** de *Linhas Angulosas*. A Tabela abaixo sistematiza as semelhanças expondo a simetria resultante.

| <i>Semelhanças</i> | | <i>Número dos Quadros</i> | <i>Posição dos Quadros</i> |
|---|---|---------------------------|----------------------------|
| Texturas acompanham seções | | 1 e 6 | externos |
| Alternância de textura numa mesma seção | | 2, 3, 4, 5 | internos |
| | Efeitos digressivos causados pelas diferenças de texturas em uma mesma seção. | 3 e 4 | centrais |

Tabela nº 23 - Simetria relacionada à textura.

As relações harmônicas existentes entre o final de cada *Quadro* e o início do subsequente fornecem fluência ao discurso musical. Os *Quadros* nº 1, 2, 3 e 4 finalizam em meio a uma atmosfera de suspensão. No entanto, observa-se semelhança entre o final dos *Quadros* 1, 2 e 3 e o início dos *Quadros* 2, 3 e 4 através da recorrência do conjunto [0, 1, 2, 3] (4-1). Entre os *Quadros* nº 4 e 5, a transição é realizada em concordância com o conteúdo harmônico da quinta peça, particularmente diatônica. Ao invés da presença de um bloco harmônico cromático unindo as peças, como verificado até então, observa-se o trítone Sol # - Ré, no final de *Cantilena*, antecedendo uma téttrade de Sol Menor com 7ª no início de *Dolente*. Assim, o Sol Sustenido resolve no Sol Natural, enquanto o Ré é mantido, pois faz parte da téttrade em questão. Entre os dois últimos *Quadros*, a transição ocorre através do uso de um fragmento do ciclo de quintas. Observa-se a presença da tríade de Sol Menor, a qual finaliza *Dolente*, seguida de duas *trilhas melódicas* em *Linhas Angulares*, as quais evidenciam as notas Dó e Fá sucessivamente.

(a)

[0, 1, 2, 3] (4-1)
 [0, 1, 4, 2, 3] (5-1)
 [0, 1, 4, 2, 3, 5, 6] (7-1)

Quadro nº1 Quadro nº2

(b)

[0, 1, 2, 3] (4-1)

Quadro nº2 Quadro nº3

(c)

[0, 1, 3, 2] (4-1)
 [0, 1, 4, 3, 2] (5-1)

Quadro nº3 Quadro nº4

(d)

Eólio em Sol

Quadro nº4 Quadro nº5

Cromatismo

(e)

Quadro nº5 Quadro nº6

Eólio em Sol Dó

♩

Figura nº 32 - (a), (b), (c), (d) e (e) – Relações entre o final e o início de cada *Quadro*.

Além das relações observadas na seqüência das peças, os compassos finalizadores dos *Quadros* nº 5 e 6 adquirem um status de conclusão diferenciado dos demais. *Dolente* apresenta o uso exclusivo de uma moldura tonal, enquanto *Linhas Angulosas* contém um aumento súbito dos parâmetros dinâmica e textura em seu acorde finalizador, sendo o único *Quadro* a terminar com um *ff* abrupto. Levando-se em conta a liberdade de escolha da ordem de execução das peças, manifestada pelo compositor, estes dados, e os acima relacionados, podem servir de orientação para a resolução desta questão, pois são características que produzem coerência no discurso musical, caso o intérprete obedeça à numeração original das peças. Ademais, uma vez obedecida esta disposição numérica, a coleção adquire uma moldura dinâmica (já que o 1º *Quadro* é o único que inicia em *ff*), e uma métrica invariável ao longo das duas primeiras peças devido às indicações metronômicas do próprio compositor (*Quadro* nº 1 - $\theta = 72$ e *Quadro* nº 2 - $\theta = 144$).

Embora os conjuntos empregados por Kiefer não sejam subjugados aos gestos musicais, a presença destes últimos auxiliou na seleção de tais conjuntos, uma vez que os gestos fornecem direção e organizam o discurso. Mesmo que o compositor tenha deixado liberdade para a ordenação dos *Quadros*, nota-se o agrupamento de gestos com semelhantes funcionalidades ao longo da obra: os *Quadros* nº 1 e 2 caracterizam-se por uma atmosfera instável devido à abundância de *sonoridades percussivas* e *fragmentos cortantes* como *golpes rítmicos*, *agregados sonoros*, *interferências angulosas* e o *gesto em silêncio*. Os *temas da chamada* também podem ser agrupados a estes gestos em função de sua natureza agressiva. Nos demais *Quadros*, o predomínio muda para a presença de *trilhas melódicas*, tanto desacompanhadas (*Quadro* nº 6) quanto compostas pelo *elemento K* ou *sombras cromáticas* (*Quadros* nº 3 e 4), e ainda manifestadas através de *temas contrapontísticos* (*Quadro* nº 5). A 3ª Menor, neste conjunto de peças,

também se apresentou como um gesto de autocitação, interno à coleção devido a sua presença marcante nas 1^{as} quatro peças, em grande parte combinando diferentes transposições do conjunto (3-3). Assim sendo, estes gestos contribuem para a formação do caráter das peças relacionando-as coerentemente. Portanto, constitui outro fator que colabora para a unidade dos *Quadros*, uma vez respeitada sua ordem numérica original.

Esta pesquisa buscou relacionar elementos que fornecem unidade ao conjunto de peças. Tendo o compositor afirmado que os *Quadros* podem ser executados isoladamente, é importante destacar que os resultados obtidos não vão de encontro à natureza independente de cada *Quadro*, pois as características aglutinadoras não subtraem o brilho singular de cada composição. Ao contrário, apresentam indícios de um sólido alicerce estilístico, no qual Kiefer constrói com mestria uma diversidade musical que deve, sempre mais, ser divulgada e reconhecida. As considerações sobre a ordem de execução das peças apresentadas nesta pesquisa são de caráter meramente sugestivo. Ainda que a obtenção dos resultados calçou-se em critérios objetivos, a subjetividade sempre esteve presente. Portanto, o processo analítico empreendido teve uma natureza pessoal. Sabe-se que o intérprete poderá tanto acatar as arguições aqui dispostas, quanto traçar um caminho independente. Mas espera-se que os dados obtidos sirvam como ferramenta para a construção interpretativa, cabendo ao intérprete a consciente e livre manipulação dos aspectos levantados. Uma vez que as peças são independentes, os elementos de coerência macro-estrutural poderão ser tanto projetados quanto ocultados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Armando. *Apresentação e Análise dos Movimentos*. In. Tríptico (piano – 1969). Editora da Ufrgs. Porto Alegre. Cadernos de música/1, 1972. 1 partitura.
- APPEL, Myrna Bier. *Um semeador de Música, de livros, de idéias*. Cadernos Porto&Virgula, Porto Alegre. v. 6, p. 21-26, 1994.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. *Uma investigação de "Canção de garoa" de Bruno Kiefer*. Em Pauta, Porto Alegre. v. 12/13, p. 125-141, novembro/96-abril/97.
- CARDASSI, Luciane. *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação – Mestrado – UFRGS-PPGMUS. Porto Alegre. 1998.
- CHAVES, Celso Loureiro: *Apresentação*. In. Terra Selvagem. Editora da Universidade. Cadernos de música/3. Porto Alegre. 1982. 1 partitura.
- _____. *O Todo do Espelho a Partir dos Cacos*. Zero Hora. Porto Alegre. 8 abr. 1983.
- _____. *Na intimidade da sala de aula*. Cadernos Porto&Virgula, Porto Alegre v. 6, p. 77-83, 1994.
- _____. *A música esculpida em pedra*. In. Bruno Kiefer, e a vida continua. Porto Alegre: Fumproarte, 1995. 1 cd.
- _____. *Bruno Kiefer*. In. Zero Hora, Segundo Caderno, Cultura, p. 3. Porto Alegre, 10 abr. 2004.
- DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold: *Music Analysis in Theory and Practice*. Faber Music in association with Faber & Faber. Londo and Boston. 1988.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. Nova Fronteira. 2ª Edição. Rio de Janeiro. 1986.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven. Yale University press, 1973.
- GERLING, Cristina Capparelli. *Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer*. Opus. v. 3 n. 3, p. 75-80. Porto Alegre. set. 1991.
- _____. *Música para piano*: Cadernos Porto&Virgula, v. 6, p. 44-47. Porto Alegre. 1994.

_____. *Terra Selvagem', 'Lamentos da Terra' e 'Alternâncias': o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer*. In: *PER MUSI*. v. 4, p. 52 – 71, Belo Horizonte. 2001.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva, 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2001.

KIEFER, Bruno. *A Gostosa e Difícil Tarefa de Criar Música Renovadora*. Correio do Povo. Porto Alegre, 27 abr. 1973

_____. *A problemática da música brasileira contemporânea*. Rev. Cultura. MEC, Nr. 8, Brasília, out/dez, 1972.

_____. *Armando Albuquerque – um compositor gaúcho*. AER 006 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Dezembro. 1982..

_____. *Depoimentos*. Caderno de Música: Boletim de Documentação Musical. São Paulo, jul. 1982.

_____. *O Problema do Acaso na Música Moderna*. Correio do Povo. Porto Alegre, 13 dez. 1964.

_____. _____. *Cadernos Porto&Virgula*, v. 6, p. 8-10. Porto Alegre. 1994.

_____. *Música e o Fazer*. Correio do Povo. Porto Alegre, 08 Mai. 1965.

_____. _____. *Cadernos Porto&Virgula*. v. 6, p. 11-14. Porto Alegre. 1994.

_____. *Música Instrumental*. Correio do Povo. Porto Alegre. 10 out. 1965.

_____. *Sessenta Anos*. Zero Hora, Porto Alegre, 8 abr. 1983. Entrevista concedida a Celso Loureiro Chaves.

KIEFER, Flávio. *Aprender, ensinar, comunicar, compor*. Cadernos Porto&Virgula, v. 6, p. 15-17. Porto Alegre. 1994.

LAITANO, Yanto & GERLING, Cristina. *Análise da música "Em Poucas Notas..." de Bruno Kiefer segundo a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte*. Disponível em: <http://www.ex-machina.mus.br/welcome.htm>. Acesso em: 12 fev. 2005.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A música para violão*. Cadernos Porto&Virgula, v. 6, p. 57-72. Porto Alegre. 1994.

MATTOS, Fernando & CORRÊA, James. *A Música de Bruno Kiefer*. Cadernos Porto&Virgula, v. 6, p. 5 e 6. Porto Alegre. 1994.

OBINO, Aldo. *Sobre Bruno Kiefer*. Cadernos Porto&Virgula, v. 6, p. 73-76. Porto

Alegre. 1994.

OLIVEIRA, Jmary. *Pontos de Partida*. Disponível em:
<http://www.ufba.br/~jmary/welcome.html>. Acesso em: 03 dez. 2003.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York, Norton & Company. INC.1961.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música (ed. concisa)*. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1994.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc, 2000.

VALENTIM, Zaída de Freitas. *A Interpretação da Obra Terra Selvagem de Bruno Kiefer Através do Conhecimento das Características Composicionais Utilizadas pelo Autor*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1990.

Partituras:

DEBUSSY, Claude. *Préludes – Deuxième livre*. Partituras para piano. Ed. G. Henle, München. 1988.

KIEFER, Bruno. *Seis Pequenos Quadros*. Partituras para piano manuscritas em duas cópias distintas: à lápis; à nanquim em papel vegetal. Porto Alegre - 1981.

_____. *Terra Selvagem*. Partitura para piano – 1971. Editora da Universidade. Porto Alegre, Cadernos de música/3, 1982.

_____. *Trípico*. Partitura para piano – 1969. Editora da Ufrgs. Porto Alegre. Cadernos de música/1, 1972.

Discografia:

KIEFER, Bruno. *E a vida continua – obras para piano solo de Bruno Kiefer*. Cristina Capparelli, piano. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1995.

_____. *Lea Roland Kiefer - 'Seis Pequenos Quadros', 'Sonata nº 2'*, ambas de Bruno Kiefer e obras de outros autores. Lea Roland Kiefer, piano. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999.

ANEXO***Seis Pequenos Quadros (1981)***