

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



UMA ANÁLISE DAS FUGAS PARA PIANO DE
BRUNO KIEFER

UMA BUSCA POR PADRÕES ESTILÍSTICOS
NA SUA ESCRITA CONTRAPONTÍSTICA

Rafael Liebich

Orientador: Profa. Dra. *Any Raquel Carvalho*
Co-Orientador: Profa. Dra. *Cristina Capparelli Gerling*

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

Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer:
uma busca por padrões estilísticos na sua escrita contrapontística.

Rafael Liebich

Artigo submetido como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em Música;
área de concentração – Práticas Interpretativas.

Orientação: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho
Co-orientação: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

PORTO ALEGRE
2004

Agradecimentos

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização e conclusão deste trabalho, especialmente:

... a Deus, por ter me dado tudo o que precisei desde o início até a conclusão desta etapa;

... à minha família, pelo apoio incondicional e constante;

... à Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pelos conhecimentos e amizade compartilhados;

... à Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, pela orientação artística e pela contribuição para com este trabalho;

... aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Ilza Nogueira, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves e Prof. Dr. Daniel Wolff, que me honraram com sua presença e sugestões para o enriquecimento deste trabalho;

... ao PPGMUS-UFRGS e demais professores deste programa de pós-graduação, pelo estímulo e instrução recebidos;

... à CAPES, pelo apoio financeiro;

... à Josias Matschulat e Martin Dahlström Heuser, pela ajuda com os exemplos musicais;

... aos meus colegas e ex-colegas, em especial à Joana Cunha de Holanda, Elaine Milazzo, Hingrid Kujawinski, Juciane Araldi, Leonardo Assis Nunes, Nadge Breide, Marcelo Cazarré e Daniela Tsi Gerber;

... aos amigos que me ajudaram e apoiaram durante a minha estada em Porto Alegre, em especial a Daniel Reis e família, Bruno Seitz e família, Edson Tammerik e família, Arthur Reinke e família, Camila Zatti Conceição, Fabio Sampaio Júnior, Luiza Kesterke e Evelin Esperandio;

... a todos os meus amigos que, frente aos encontros e desencontros desta minha caminhada, incessantemente me incentivam e apoiam para a conquista e concretização dos meus sonhos.

RESUMO

Este trabalho oferece um estudo dos padrões estilísticos definidos através da análise dos processos contrapontísticos encontrados no terceiro movimento da *Sonata n.º I, Fuga e Toccata* e do movimento final de *Dois peças Sérias* da obra para piano de Bruno Kiefer. A fuga, uma das técnicas de composição linear mais estabelecidas na escrita musical, reflete as transformações estilísticas na música ocidental. Considerando a diversidade de possibilidades estéticas na música do século XX, faz-se mister investigar como Kiefer tratou uma técnica composicional consagrada, preservando de modo singular e consistente o estilo inovador atribuído às suas obras. O referencial teórico adotado para este estudo é *Twentieth Century Fugue – A Handbook* (1962) de William Graves, Jr.. A partir da análise dos padrões recorrentes nas fugas de Bruno Kiefer, verificou-se o distanciamento entre os parâmetros da fuga tradicional e o estilo da escrita contrapontística do compositor.

Palavras-chave:

análise musical – fuga – Bruno Kiefer

ABSTRACT

This study offers a view of the stylistic patterns defined by the analysis of the contrapuntal processes used in the third movement of *Sonata I, Fuga e Toccata*, and the final movement of *Duas peças sérias* [Two serious pieces], from the piano works of Bruno Kiefer. The fugue, one of the most well established linear techniques of musical writing, reflects the stylistic transformations in Western music. Considering the diversity of aesthetic possibilities in twentieth-century music, it is appropriate to investigate how Kiefer dealt with such a technique, preserving an innovating style in a consistent manner, which has always been attributed to his music. This study was guided by *Twentieth Century Fugue – A Handbook* (1962), by William Graves, Jr.. After the analysis of the recurrent patterns found in the fugues by Kiefer, a verification of how these patterns relate to traditional parameters of fugal writing was undertaken.

Key-words:

musical analysis – fugue – Bruno Kiefer

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 REFERENCIAL TEÓRICO.....	10
2 <i>DUAS PEÇAS SÉRIAS</i> (1957), SEGUNDO MOVIMENTO: <i>E A VIDA CONTINUA...</i>	
2.1. Análise.....	22
2.2. Aplicação do Referencial Teórico.....	28
3 <i>SONATA I</i> (1958), TERCEIRO MOVIMENTO: <i>FUGA E TOCCATA</i>	
3.1. Análise.....	36
3.2. Aplicação do Referencial Teórico.....	43
CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	55
ANEXOS.....	58

INTRODUÇÃO

Bruno Kiefer (1923 – 1987), nascido em Baden-Baden, Alemanha, após sua infância em Santa Catarina radicou-se em Porto Alegre, onde permaneceu no exercício de suas atividades musicais até o fim da sua vida. Foi professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas seu nome se fez mais amplamente reconhecido como compositor.

A obra de Bruno Kiefer merece destaque dentre a produção dos compositores gaúchos. Isso se deve ao fato de perceber-se em suas composições atributos de consistência e singularidade. A singularidade de suas obras deve-se não só ao fato de serem dotadas de um vocabulário composicional próprio, mas também por possuírem um estilo peculiar de utilização deste vocabulário. Este aspecto, uma constante na produção musical de Kiefer, caracteriza as várias fases da escrita do compositor, conferindo-lhe assim consistência estilística.

Bruno Kiefer foi um compositor que acompanhou os padrões estético-ideológicos vigentes do seu tempo; conhecia a música de Schoenberg, Stravinsky, Webern, Armando Albuquerque, Luiz Cosme, Koellreuter, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Mas sempre lhe foi inato o esforço de fazer música com “uma originalidade que nem sempre soa natural, embora soe sempre individual, sempre claramente identificável como sendo Bruno Kiefer” (CHAVES, 1994, p. 81).

Chaves descreve de maneira poética algumas características da música de Bruno Kiefer:

Não encontro melhor imagem para descrever a música de Bruno Kiefer do que a de um espelho estilhaçado. Ouvir uma de suas obras é sentar-se diante de um tal espelho. É deixar levar o ouvido como se deixássemos correr os olhos por todas as frações do espelho, escrutando em cada uma os seus mistérios, as suas angulosidades, as suas inconformidades, as suas belezas e as suas feiúras, os seus afetos e os seus desafetos (1994, p. 82 – 83).

O estilo de Kiefer é reconhecido em suas obras para piano devido às peculiaridades de um discurso que costuma ser mais melódico do que harmônico. Quando ocorrem encontros verticais, raramente há o estabelecimento de um campo harmônico previsível. O uso de intervalos dissonantes pode conferir às melodias um caráter áspero, ou até mesmo agressivo. Gerling acrescenta outras características sobre a música para piano de Kiefer:

A corrente sonora subitamente interrompida pelo silêncio devastador, o uso de registros extremos do piano, de dinâmicas que exploram o mais alto grau de contraste, de insistências desatinadas e em ternas sutilezas de colorido e articulação reforçam o ambiente tenso e o caráter inquieto (1994, p. 46).

As fugas utilizadas no presente trabalho são, respectivamente, a última das *Dois peças sérias* (1957) e o terceiro movimento da *Sonata I* (1958), ambas a duas vozes. Neste primeiro período composicional, caracterizado pela “relutância em abandonar o tonal” (GERLING, 2001, p. 53), Bruno Kiefer ainda procurava estabelecer a linguagem e configurar o estilo pessoal que caracterizariam a sua música. A exploração das possibilidades estilísticas reflete-se de modo definidor no caráter destas duas obras do compositor. Além destas duas fugas, há apenas uma outra no segundo movimento de *Reflexões* (para órgão), escrita em 1986.

A fuga é uma das técnicas de composição linear mais referenciadas da escrita musical e tem acompanhado as transformações de estilo e linguagem durante a história da música ocidental. Assim como Bruno Kiefer, compositores brasileiros como Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Oswaldo Lacerda, Gilberto Mendes, Marlos Nobre, Pe. José Penalva e Almeida Prado

produziram, mais freqüentemente em Sonatas, obras de caráter contrapontístico – fugas, invenções, etc.

Esse interesse pelos processos composicionais consagrados configura uma postura comum a diversos estudiosos e compositores do século XX (Stravinsky, Shostakovich e Hindemith, entre os mais conhecidos) que, “ao retomarem o desenvolvimento do contraponto, proporcionaram um certo renascimento da técnica fugal” (RIBAS, 2002, p. 3 – 4). Torna-se relevante portanto, analisar como Kiefer tratou a técnica fugal ao preservar a sua essência, construindo de modo singular “a aparente fragmentação e desestruturação de sua obra” (GERLING, 2001, p. 52), provocando e instigando seus ouvintes.

Observa-se na obra de Bruno Kiefer aspectos que apontam para padrões estruturais e harmônicos regidos por uma unidade estética e ligados tanto a conceitos tonais quanto atonais. Trabalhos como os de Bordini (1997) e Gerling (2001) discorrem sobre estes e diversos outros aspectos da música de Bruno Kiefer, tais como a “utilização de tons estranhos agregados a acordes diatônicos” (GERLING, 2001, p. 53). Para estes autores, o tipo de análise musical aplicado às fugas de Bruno Kiefer depende diretamente da linguagem composicional empregada, ou seja, desenvolve-se de acordo com parâmetros musicais adotados pelo compositor.

O presente trabalho está estruturado nas seguintes etapas:

- Analisar a estrutura das fugas para estabelecer seu material temático principal (sujeito, contra-sujeito) e os procedimentos contrapontísticos secundários (seqüências, *stretti*, etc.);
- Analisar os elementos da linguagem musical empregada em cada fuga tais como melodia, ambiente harmônico, organização rítmica e estrutura. Cada elemento composicional será analisado também com relação ao seu aspecto estrutural e funcional, considerando as diferenças estilísticas existentes entre o período barroco e a primeira metade do século XX;

- Analisar os procedimentos contrapontísticos de cada fuga para verificar e caracterizar seu distanciamento das obras escritas na linguagem fugal tradicional do período barroco;
- Relacionar os dados obtidos procurando reconhecer padrões que configurem um estilo para a escrita contrapontística nas duas fugas para piano do compositor.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Grande parte da produção musical do século XX funde elementos tanto do idioma tonal quanto do atonal. Reti sugere o conceito de *pantonalidade*¹ para compreender toda a música que expressa traços desta fusão. Para este autor, a *pantonalidade* pode abranger toda a música não-tonal que “desenvolve a idéia inerente à tonalidade, e como conseqüência, forma todo um novo complexo de acessórios técnicos, inclusive um novo conceito para a própria harmonia” (RETI, 1958, p. 4).

Assim como Reti, William L. Graves, Jr., em seu livro *Twentieth Century Fugue – A Handbook* (1962), afirma que nos processos contrapontísticos, o ambiente harmônico “atingiu um ponto de complexidade onde a diferença entre consonância e dissonância é geralmente irrelevante”, e que nesta música não-tonal, “um grande número de inovações fizeram do ritmo um dos elementos mais destacados da música contemporânea. Linhas melódicas assimétricas e o caráter tonal livre encontraram no contraponto seu principal veículo de expressão” (p. 73).

O discurso musical de Bruno Kiefer, sobretudo nas duas fugas apresentadas neste trabalho, é dotado de diversas características que vão ao encontro da proposta analítica acima citada. A trama essencialmente contrapontística, tecida por linhas melódicas independentes, delineadas por intervalos dissonantes e de caráter rítmico elaborado, apresenta um conjunto de aspectos que podem ser estudados segundo os pressupostos apresentados pelo autor, bem como as resultantes harmônicas.

A abordagem analítica de William L. Graves, Jr. (1962)² servirá de base para o referencial teórico, o qual fornecerá subsídios para a análise do trabalho contrapontístico. Este autor, preocupado com o crescimento do interesse nas formas e práticas composicionais das épocas anteriores, fornece parâmetros sobre contraponto, em especial sobre a escrita fugal, traçando

¹ Para Reti, a pantonalidade abrange a *tonalidade* num sentido ampliado, quase universal. “*Pan* é, naturalmente, a palavra do grego antigo que designa o conceito do ‘todo’, do ‘completo’; mas há ainda um significado de universalidade, de totalidade, ligado ao sentido da palavra *pan*, que vai além do ‘todo’” (RETI, 1958, p. 4).

² A partir deste momento, todas as referências que indicarem apenas o número da página pertencem ao *Twentieth Century Fugue – A Handbook* (1962), de William L. Graves, Jr..

paralelos históricos que abordam as mudanças no procedimento composicional. Segundo ele, “a fuga é uma das múltiplas técnicas contrapontísticas que, ao acompanharem o processo de evolução estética, identifica-se com o estilo moderno” e que “atualmente existe uma dúvida uniforme entre compositores e teóricos, no que diz respeito à adequação das presentes técnicas de análise” (p. 73). Diante disso, o autor mostra-se flexível para adequar suas abordagens analíticas às diversas linguagens musicais, contemplando os seguintes aspectos relacionados à escrita fugal:

- I) características lineares;
- II) técnicas contrapontísticas;
- III) estruturas harmônicas;
- IV) ritmo;
- V) elementos estruturais.

O autor analisa os procedimentos da escrita na fuga moderna, freqüentemente comparados ao estilo da escrita fugal tradicional, ou seja, do período barroco. O emprego da escala diatônica e a conseqüente hierarquia tonal foram preteridos como elementos essenciais na organização do discurso musical. Graves, Jr. afirma que essa desestruturação interfere também nos aspectos rítmicos e estruturais (p. 1 – 2), estabelecendo assim os seguintes parâmetros para a análise musical das fugas:

I) Características Lineares:

As características lineares compreendem novas realizações melódicas e rítmicas. Como o *sujeito* é o elemento temático principal na fuga, Graves, Jr. analisa suas características melódicas classificando-o como (p. 2):

- 1) Tonal (com tonalidade ou centros tonais definidos):
 - a) modal;
 - b) neomodal;

- c) ambivalente “maior-menor”, com livre ornamentação de apojaturas;
 - d) cromático livre, com orientação a um centro tonal;
- 2) Atonal³ (ou tonalmente ambíguo):
- a) diatônico livre;
 - b) cromático livre;
 - c) construção serial (sujeito dodecafônico e/ou similares).

O autor considera que a tonalidade pode ser determinada a partir da reiteração de uma dada nota com suas relações de quarta e quinta. Assim, a tonalidade é entendida como fenômeno baseado em relações intervalares, podendo ser estabelecida tanto por condicionamento psicológico do ouvinte, quanto por prova acústica (p. 3).

Das análises utilizadas como exemplos em seu livro, Graves, Jr. abstrai os principais procedimentos relacionados com a organização das alturas dos sujeitos, e como estes orientam ou determinam seus pólos. Assim, o autor enumera quatro classes referentes à organização das alturas no sujeito (p. 6):

- 1) Ausência de pólo tonal: a repetição de uma nota ou pólo é evitada, bem como de suas respectivas quartas ou quintas;
- 2) Unicentricidade tonal: uma única nota reiterada, ornamentada por tons cromáticos vizinhos ou transposta à distância de uma oitava acima ou abaixo; caráter estático;
- 3) Bipolaridade ou polipolaridade tonais: duas ou mais regiões tonais fortemente estabelecidas, apresentadas em justaposição, freqüentemente em relação cromática ou enarmônica;
- 4) Pólo tonal sustentado: região tonal sustentada através de continuidade ou reiteração de elementos diatônicos (modo, neomodo, escala convencional, etc.). Aqui, os efeitos de “colorido” são obtidos através da mistura de terças e sextas maiores e menores,

³ O termo *atonal* é muito utilizado na língua inglesa, mas neste trabalho optou-se por utilizar o termo *pós-tonal*, por ter uma abrangência mais condizente com o teor aqui pretendido.

bem como alterações cromáticas em outros graus da escala, tais como quartas aumentadas, segundas menores, sétimas menores, etc.

II) Técnicas contrapontísticas:

O primeiro aspecto tratado por Graves, Jr. refere-se à relação intervalar entre sujeito e resposta. Segundo o autor, esse aspecto mantém estreita relação com as fugas tradicionais do período barroco, considerando os intervalos de quarta e quinta como fundamentais para o estabelecimento de uma relação diatônica. Mesmo o sujeito que não apresentar caráter tonal poderá ter uma resposta ao intervalo de quarta ou quinta acima. Graves, Jr. propõe três classificações para a relação entre sujeito e resposta (p. 13):

- Tipo I: relação repetitiva – quando, numa fuga a quatro vozes, sujeito e resposta mantêm suas notas originais e a relação intervalar e entre si durante a exposição;
- Tipo II: relação parcialmente repetitiva – quando numa fuga a quatro vozes, apenas duas das quatro entradas ocorrem nas mesmas notas, independentes da ordem;
- Tipo III: relação não-repetitiva – relação intervalar e notas iniciais livres, para todas as entradas do sujeito e resposta na exposição.

Quanto à relação entre sujeito e contra-sujeito, Graves, Jr. afirma que as fugas com sujeitos mais extensos tendem também a ter contra-sujeitos igualmente elaborados (p. 18). Mas, declara que é possível encontrar um número equilibrado de fugas com e sem contra-sujeitos. O procedimento mais freqüentemente empregado na elaboração entre sujeito e contra-sujeito é o do contraponto duplo, dada a possibilidade de contraste no caráter das duas linhas.

A ausência de princípios tonais permite que o contraponto enseje processos melódicos cujo resultado sonoro estabelece relações harmônicas não-tradicionais e com interferência no fluxo estrutural de uma obra. Logo, respostas tonais isentam-se de sua função tradicional, visto que não existe mais a preocupação com a manutenção da tonalidade. Nestas circunstâncias,

torna-se importante analisar a relação intervalar entre os materiais temáticos, bem como sua interferência na estrutura da obra e o grau de exatidão das transposições dos materiais temáticos. Fragmentos derivados dos materiais temáticos servem de base para os procedimentos contrapontísticos secundários tais como *stretto*, inversão, retrogradação, aumento e diminuição, cânone, ou a combinação destes.

III) Estruturas harmônicas:

Novas possibilidades de conexão entre acordes vieram a permitir um alargamento sem precedentes no emprego do cromatismo. O acorde passou a ser considerado uma sonoridade, um arranjo vertical onde qualquer combinação de intervalos é possível (p. 29). No contraponto, o desenvolvimento das linhas não é necessariamente orientado pela progressão dos acordes ou pelo movimento das fundamentais. O ritmo contribui para efeitos de oposição e contraste entre as linhas. Os acordes são considerados entidades independentes, fruto do contraponto linear livre. Mesmo assim, o grau de semelhança entre as fugas tradicionais e as mais recentes é marcante; a dissonância é tratada com maior flexibilidade, mas a essência do procedimento permanece a mesma.

Conforme Graves, Jr. (p. 32), intervalos como terças e sextas são considerados essenciais, seguidos pelas oitavas e quintas, tal como nas fugas tradicionais, com algumas exceções. O movimento paralelo de intervalos dissonantes entre as vozes, fenômeno pouco comum nas fugas tradicionais barrocas, ocorre com maior frequência. Intervalos aumentados e diminutos, antes considerados dissonâncias absolutas, são utilizados frequentemente e considerados dissonantes a partir do contexto no qual estão inseridos. Via de regra, os movimentos predominantes ainda são oblíquos ou contrários; movimentos paralelos predominam entre terças e sextas, com algumas exceções.

Na caracterização do tratamento dado às dissonâncias nas fugas da primeira metade do século XX, Graves, Jr. considera três acessórios como essenciais: notas estranhas, cordalidade⁴ e progressão harmônica. Segundo o autor, um estudo sobre estes elementos contribui na identificação das linhas que compõem o tecido contrapontístico e na compreensão da estruturação das alturas. Também aponta para o reconhecimento de entidades cordais definidas e a relação entre as mesmas, especialmente no que tange às relações de maior e menor tensão – ou seja, o grau de dissonância.

Segundo Graves, Jr., Piston afirma que elementos harmônicos e lineares fundiram-se e portanto, tornou-se complexo separar procedimentos contrapontísticos da harmonia. Hindemith, através da sua teoria sobre tensão harmônica, demonstra que tal como no período barroco, a identificação de procedimentos como suspensão, notas de passagem, apojeturas, bordaduras e outros similares, pode demonstrar que o princípio de tensão e relaxamento ainda é válido e reconhecível, mesmo em ambientes de grande complexidade harmônica. Por outro lado, Hennings assume a posição de que a identificação das dissonâncias contribui para a percepção distinta das linhas integradas em uma textura contrapontística (p. 35).

Ao considerar estas colocações, nota-se que ainda não há um consenso definitivo sobre a definição de dissonância e, como na maioria dos casos, cada análise revelará o modo de pensar de seu autor. Graves, Jr. considera que o fenômeno da percepção auditiva é relativo e interfere na determinação e reconhecimento dos acordes, assim como na identificação das notas estranhas aos mesmos, independente do procedimento empregado na introdução e/ou resolução destas notas (p. 35). O autor passa a analisar diversos exemplos musicais, considerando as peculiaridades de cada um e enumera algumas características recorrentes em todos os exemplos (p. 38):

- 1) Estilos menos radicais ou inovadores podem apontar para uma clara separação das notas estranhas e dos elementos harmônicos. Nestes casos, a harmonia

⁴ Por cordalidade expressa-se o processo de reconhecimento de acordes em meio a uma textura contrapontística, com o objetivo de caracterizar a relação entre estes e compreender a progressão no discurso harmônico.

costuma ser mais freqüentemente composta por material triádico, acrescido de sétimas e nonas;

- 2) Notas estranhas em contraponto a duas vozes são geralmente mais evidentes que em tecidos contrapontísticos com três ou mais vozes, independentemente do estilo particular de cada um;
- 3) A sucessão de dissonâncias não resolvidas tende a obliterar a distinção entre tons harmônicos e tons estranhos, resultando na formação de corpos cordais complexos. Isso ainda pode ser agravado pela ausência de diferenciação rítmica entre as linhas;
- 4) A dificuldade na distinção das notas estranhas não limita a identificação clara das diversas linhas em uma textura contrapontística. Diferenciação rítmica e de direção das linhas contribuem para a caracterização das consonâncias e dissonâncias;
- 5) Percepção auditiva de acessórios tais como suspensão, notas de passagem, etc., depende do estabelecimento das normas da cordalidade em meio a uma textura linear.

Tratando-se do conceito de cordalidade, e considerando a ausência dos princípios da tonalidade, torna-se complexo determinar se a harmonia é um fator resultante ou causativo no contraponto moderno (p. 39). Mesmo assim, é possível encontrar soluções parciais para a problemática da verticalidade neste contexto.

Conforme o autor, a produção musical do século passado caracterizou-se pelo extenso uso das harmonias quartais e pela minimização da importância da entidade triádica. A partir dos procedimentos empregados neste ambiente harmônico expandido, formaram-se:

- a) acordes construídos em quartas ou quintas;
- b) acordes-apojatura (o nome indica a origem em notas estranhas não resolvidas);

- c) poli-acordes;
- d) formações compostas pela combinação dos anteriores (p. 39).

Por mais complexos ou ambíguos que sejam os padrões harmônicos, os tipos de formações cordais mencionados integram a estrutura básica dos tecidos contrapontísticos modernos. A presença de movimento paralelo de blocos cordais, cadências e uso de preenchimento harmônico apontam para um interesse maior na homofonia, tornando mais evidente a formação de um organismo harmônico em meio a texturas contrapontísticas.

Alguns exemplos analisados por Graves, Jr. esclarecem o modo de interação das linhas e formação de corpos cordais. Melodias estruturadas em trítonos e outros intervalos aumentados/diminutos, por exemplo, quando justapostas, resultam em encontros verticais de sétimas e segundas/nonas. Acessórios tais como a sucessão paralela de blocos cordais (de quartas, quintas, sétimas, etc.) são freqüentemente utilizados em seções de clímax estrutural, onde recursos timbrísticos e enfáticos se fazem necessários. O uso simultâneo de corpos cordais diversos (poli-acordes) resulta na coexistência de harmonias maiores e menores com freqüentes atritos de segundas e sétimas.

Dentre as correntes analíticas citadas por Graves, Jr., a teoria de Salzer (1952) parece, segundo ele, adequar-se aos problemas analíticos propostos pela música da primeira metade do século XX. Portanto, Graves, Jr. propõe o uso desta teoria para a análise das questões harmônicas neste conjunto de obras (p. 43). Considerada uma extensão da proposta Schenkeriana, a teoria de Salzer baseia sua análise de progressão harmônica nas realizações lineares bem estruturadas e em pontos verticais pivô, onde uma base cordal é evidente. Segundo Salzer, a progressão harmônica pode ser caracterizada por dois fenômenos principais:

- 1) movimento prolongado de um mesmo acorde – chamado de “harmonia estática”; ou
- 2) estrutura completamente contrapontística.

Em nenhuma instância Salzer exclui a existência de centros tonais, que são estabelecidos principalmente pela reiteração (p. 43). Através de exemplos, Graves, Jr. (p. 44 – 51) demonstra a aplicação da teoria de Salzer.

No primeiro movimento do *Quarteto em Mi bemol* de Hindemith, o autor descreve uma “continuidade linear máxima, com uma mínima cordalidade reconhecível” (p. 46). Assim, esse exemplo seria uma “estrutura completamente contrapontística”. No primeiro movimento de *Música para Cordas, Percussão e Celesta* de Bartók, Graves, Jr. afirma não encontrar nenhuma entidade cordal significativa; “a estaticidade e a falta de progressão harmônica colocam este exemplo na categoria de ‘movimento prolongado de um mesmo acorde’ ” (p. 48). Em Stravinsky, no segundo movimento da *Sinfonia dos Salmos*, Graves, Jr. descreve a coexistência de uma cordalidade mais definida e uma ausência de progressão harmônica, já que “a tonalidade, ou os acordes básicos de cada seção estão meramente ornamentados por acordes adjacentes secundários” (p. 49). Esse exemplo também é classificado como “movimento prolongado de um mesmo acorde”.

Assim, através da análise de exemplos musicais, Graves, Jr. enumera um sumário das características recorrentes sobre a progressão harmônica no contraponto do início do século XX (p. 51):

- 1) Mínima existência de formações cordais reconhecíveis com fundamentais distintas e estabelecidas;
- 2) Efeito tonal é resultado principalmente de simples reiteração;
- 3) Progressão harmônica ausente. Ausência de progressão não implica em inexistência e/ou mudanças de centro(s) tonal(is);
- 4) Três principais procedimentos contrapontístico-harmônicos:
 - a) Projeção de longo alcance de um acorde básico (chamado “movimento prolongado”, por Salzer);

- b) Projeção de longo alcance de um acorde básico, sem determinação clara de normas para cordalidade (um tipo elementar de “movimento prolongado”);
- c) Progressão linear livre, elaborando sobre uma altura ou célula melódica, e seus vizinhos à distância de uma segunda ou terça, acima ou abaixo (uma “estrutura completamente contrapontística”, segundo Salzer).

Graves, Jr. também cita as características da harmonia no contraponto moderno (p. 51):

- 1) formações cordais novas, com difícil determinação de fundamentais;
- 2) aumento do uso da dissonância, como um subproduto das novas formações cordais;
- 3) forte tendência à fusão de acordes e notas estranhas;
- 4) a problemática resultante na análise de progressão harmônica e tonalidade.

Conforme Graves, Jr., os procedimentos analíticos sobre uma determinada obra devem adequar-se às características musicais particulares da mesma. Essa flexibilidade se faz necessária, dado o amplo dualismo existente nas discussões em torno da problemática da “tonalidade vs. atonalidade”.

IV) Ritmo:

O enfraquecimento da tonalidade reflete-se também na quebra dos princípios de simetria, o que acaba interferindo nas outras realizações composicionais, tais como num desenvolvimento melódico mais livre, em inovações no movimento harmônico e em novos procedimentos rítmicos. Notamos diversas mudanças no que tange à organização rítmica, tais como a ausência de barras de compasso, compassos com extensão irregular e, freqüentes mudanças métricas (p. 52).

Conforme Graves, Jr., os principais acessórios que contribuem para a formação de proporções ou agrupamentos rítmicos assimétricos são: o uso de métrica composta, alternado ou simultâneo com a métrica simples; fórmulas de compasso menos utilizadas, tais como 5/4, 7/8,

etc.; deslocamentos métricos e de acentos; métricas irregulares alternadas; mudanças agógicas; polimetrias e/ou polirritmias (p. 52).

Visto que as forças da homofonia já não se aplicam mais com a mesma intensidade, fugas e outros tipos de contraponto imitativo destacam-se por suas diversidade e plasticidade rítmicas inerentes. Assim, as fugas têm o potencial de serem “polirrítmicas e polimelódicas” (GHISLANZONI apud GRAVES, JR., p. 52). As inovações rítmicas têm seu foco na independência linear, contribuindo para a diferenciação do caráter das linhas.

Dentro da métrica regular os procedimentos relacionados às possibilidades de síncope e o uso de figurações rítmicas variadas (ainda que proporcionais em relação a métrica) configuram os movimentos flexíveis do acento e do pulso. Quando se pretende realizar encontros verticais mais polarizados, são permitidas aumentações e diminuições dos valores de certas notas das linhas, de acordo com a conveniência necessária. Mudanças rítmicas agógicas contribuem para o deslocamento e flexibilidade do acento, especialmente em seções canônicas, com uso de *stretto*, e/ou em episódios onde há contraponto duplo, visto que nestas seções motivos derivados do material temático são freqüentemente utilizados em todas as vozes.

Mudar a organização métrica no decorrer da obra é um recurso utilizado para a definição de seções, mais freqüentemente encontrado em fugas duplas ou triplas. Esta ferramenta permite a utilização de novo material temático e com nova organização métrica, simultaneamente com material temático já apresentado, mas alterado rítmica ou metricamente, de acordo com a conveniência. Deve-se salientar que, em fugas monotemáticas, este recurso é utilizado considerando mais sua função rítmica do que sua função estrutural.

Quanto ao uso de relações de proporção pouco usuais, tais como as freqüentemente utilizadas nos períodos clássico e romântico, estas exerceram pouca influência na escrita fugal moderna. Este recurso é mais utilizado por suas propriedades polirrítmicas inerentes do que por seu caráter expressivo e ornamental, como anteriormente (p. 62).

V) Elementos estruturais:

Os princípios tonais vigentes desde o período barroco refletiam-se no controle do discurso harmônico de uma obra, interferindo assim no seu ritmo estrutural. Com as mudanças ocorridas no início do século XX, em relação ao emprego da tonalidade, além do enfraquecimento dos princípios de proporção e simetria, o caráter e função das seções dentro de uma mesma obra também passam a ser tratados de modo diferente.

As preocupações harmônicas apontavam uma relação com as notas originais e finais do material temático, o que permitia interferir na estrutura da fuga; na pós-tonalidade, essa preocupação exerce apenas um valor residual. Quando isso ocorre é por uma questão funcional, visto que o procedimento orgânico da fuga é essencial, portanto, preservado em qualquer período. O grau em que isso pode ser percebido auditivamente depende da intensidade de polarização e de caracterização das linhas, fatores que interferem na estrutura.

Entre as alternativas, duas são as mais comuns. Na primeira, a fuga é um movimento inteiro dentro de uma obra maior (movimento de uma sonata, ou sinfonia, por exemplo); na segunda, a fuga insere-se como uma seção dentro de um movimento. Em ambas, a ênfase é dada ao potencial de desenvolvimento linear inerente ao processo contrapontístico.

O desenvolvimento do material temático no decorrer dos episódios ocorre através da fusão e da abordagem de diversas possibilidades no decorrer das fugas do repertório moderno. Segundo Graves, Jr., o episódio é freqüentemente utilizado como uma seção mais longa e mais recorrente, com desenvolvimento do material motivico e com mistura de texturas homofônicas e polifônicas. Esta tendência aproxima-se das características das fugas compostas por Beethoven e outros compositores da época – séc. XVIII e XIX (p. 65).

2 *DUAS PEÇAS SÉRIAS* (1957), SEGUNDO MOVIMENTO: *E A VIDA CONTINUA...*

2.1 Análise

E a vida continua... utiliza um poema de Carlos Drummond de Andrade como epígrafe (GANDELMAN, 1997, p. 89). A fuga, escrita a duas vozes, desenvolve-se por 73 compassos e é precedida pelo movimento *Música para as vésperas do último suspiro*. De caráter ágil, com andamento moderadamente rápido, a fuga apresenta seções bem definidas: uma exposição, três reexposições intercaladas por três episódios, uma inserção inesperada na segunda metade da obra de um fragmento da primeira peça, e coda. A seguir serão descritas mais detalhadamente a organização das seções e as características gerais do material utilizado em cada uma delas.

SEÇÕES	Exposição	1º Episódio	1ª Reexpos.	2º Episódio	2ª Reexpos.	3º Episódio	Inter-Rupção	3ª Reexpos.	Coda
COMPASSOS	1 – 9	9 – 15	16 – 24	24 – 39	40 – 44	44 – 49	50 – 53	54 – 61	62 – 73

Quadro 1: Estrutura geral de *E a vida continua...*

A Exposição (c. 1 – 9) apresenta na voz superior um sujeito iniciando e concluindo em SI (Figura 1), rico em cromatismo e delineado predominantemente por graus conjuntos que preenchem os frequentes saltos de 4ª aumentada. A resposta, na voz inferior, é real, com imitação à 5ª (FÁ#). As semicolcheias constantes caracterizam a repetição de um padrão rítmico no

sujeito. Essa figuração é contrastante com a do contra-sujeito (c. 5), que inicia em MI, com apoiatura (Figura 2), caracterizado pelo amplo uso de síncofes e saltos⁵.



Figura 1: Sujeito, c. 1 – 5



Figura 2: Contra-sujeito, c. 5 – 9

No primeiro episódio (c. 9 – 15) a voz superior está baseada numa figuração rítmica derivada de **S** (Figura 3b), seguida de uma seqüência rítmica e de um fragmento cromático, composto por intervalos de 7^a e 2^a.

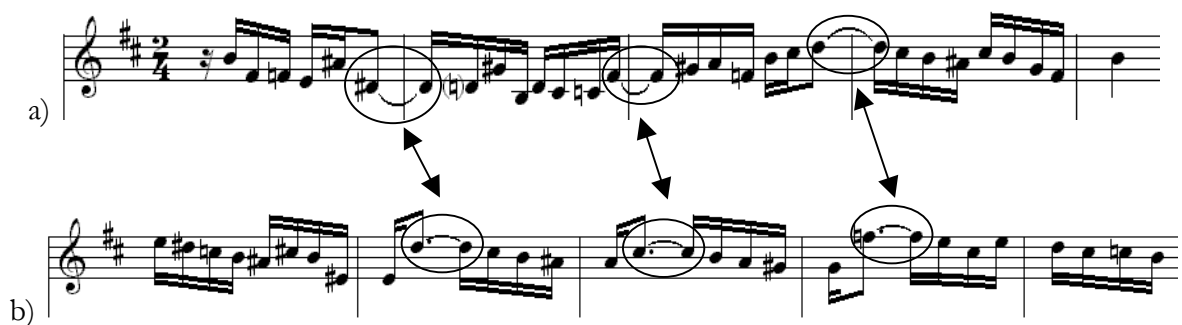


Figura 3: Sujeito (3a, c. 1 – 5) e derivação na voz superior (3b, c. 9 – 12)

⁵ As abreviações “**S**” para sujeito, “**R**” para resposta e “**CS**” para contra-sujeito, serão adotadas para referir-se ao material temático.

A voz inferior apresenta em sua primeira metade uma seqüência melódica e a seguir, uma célula rítmica nova derivada do final do **CS** (Figura 4b).



Figura 4: Contra-sujeito (4a, c. 5 – 9) e derivação na voz inferior (4b, c. 13 e 14)

A primeira reexposição (c. 16 – 24) apresenta **S** nas alturas originais (uma 8^a acima) e **R** transposta⁶ uma 3^a acima do original (LÁ), logo, à 7^a do **S**. **CS** reaparece nesta reexposição e na 3^a reexposição, sempre com alguma modificação melódica e/ou rítmica. Nesta primeira ocorrência, **CS** que acompanha **S** inicia em DÓ (à 3^a abaixo do original, c. 16), e **CS** que acompanha **R**, em SI (à 5^a acima do original, c. 20), compondo uma 7^a entre suas entradas.

No segundo episódio (c. 24 – 39) encontra-se na voz superior a apresentação sucessiva de um fragmento sincopado, derivado ritmicamente e por inversão de **S** (Figura 5b e 5c), estruturado sobre 4^{as} aumentadas e em seqüência descendente por graus conjuntos (c. 25 – 27 e c. 30 – 33). Segue um *ostinato* de cinco notas (c. 34 – 39) que finaliza o episódio.

⁶ Na exposição e reexposições desta fuga, onde há a dupla ocorrência do material temático, será utilizada a denominação **S** e **R** respectivamente, independente da relação intervalar estabelecida entre as suas entradas.

Figure 5 consists of three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).
 a) The subject (Sujeito) is shown in measures 1-5. A circled motif in measure 3 is highlighted with an arrow pointing to the beginning of staff b).
 b) Derivations of the subject are shown in measures 25-27. Brackets labeled 'Seq.' indicate sequential patterns. An arrow from the circled motif in (a) points to the start of this section.
 c) Further derivations are shown in measures 30-33. Brackets labeled 'Seq.' indicate sequential patterns.

Figura 5: Sujeito (5a, c. 1 – 5) e derivações na voz superior (5b, c. 25 – 27; 5c, c. 30 – 33)

Na voz inferior, três células rítmicas derivadas do **CS** são desenvolvidas em três segmentos distintos e sucessivos (Figura 6b, 6c e 6d).

Figure 6 consists of three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).
 a) Three distinct rhythmic cells are identified: 'Célula 1' (measures 1-2), 'Célula 2' (measures 3-4), and 'Célula 3' (measures 5-6).
 b) Derivations of 'Célula 1' are shown in measures 7-12. Brackets labeled 'Seq. Cél. 1' indicate sequential patterns.
 c) Derivations of 'Célula 2' are shown in measures 13-15. Brackets labeled 'Cél. 2' indicate sequential patterns. Below the staff, labels '5^a', '6^a', and '7^a' are placed under specific measures.



Figura 6: Contra-sujeito (6a, c. 5 – 9) e derivações rítmicas na voz inferior (6b, c. 24 – 28; 6c, c. 30 – 34; 6d, c. 34 – 39)

Neste episódio as duas vozes trabalham com padrões sincopados (a voz superior com padrões derivados do **S**, e a voz inferior, do **CS**), produzindo uma resultante rítmica constante de semicolcheias – característico do **S** – sendo que os fragmentos sincopados de uma voz preenchem os espaços da outra. Este trabalho de movimento rítmico alternado produz um efeito de diálogo entre as vozes. Vale mencionar a ampliação progressiva dos intervalos (5^a , 6^a , 7^a) na elaboração da célula 2 (Figura 6c).

A segunda reexposição (c. 40 – 44) apresenta **S** transposto na voz superior, iniciando em $L\acute{A}b$ – à 7^a alterada acima da altura original – sem **CS**. Este é acompanhado por movimento escalar ascendente e descendente em semicolcheias iniciado em SI, sempre em teclas brancas.

O terceiro episódio (Figura 7, c. 44 – 49) tem na voz superior material derivado do **S** em seqüência sobre intervalos que diminuem progressivamente (saltos de 7^a , 6^a , 5^a), ao contrário do segundo episódio. A inversão desta seqüência é apresentada logo a seguir na voz inferior, com pequenas modificações (c. 47 – 49).

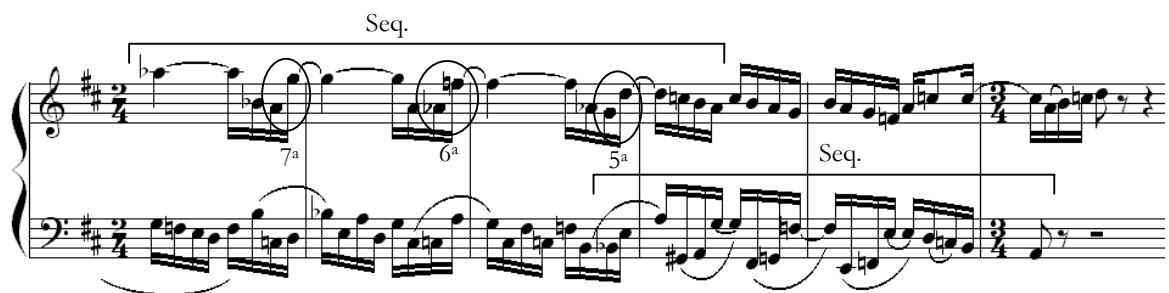


Figura 7: Terceiro episódio, c. 44 – 49

Antes da última reexposição ocorre, entre os c. 50 e 54, uma inserção inusitada de um fragmento de dois compassos provenientes do primeiro movimento (*Música para as vésperas do último suspiro*, c. 47 e 48), porém, uma 8ª abaixo. Esta passagem é repetida nos dois compassos seguintes (c. 52 e 53), agora no registro original. A importância destes dois compassos revela-se pela sua ocorrência também no final do primeiro movimento (c. 58 e 59). Na fuga, esta interrupção ocorre antes da última reexposição e da coda, proporcionando através de uma mudança de atmosfera, um caráter de preparação para o final. Além disso, essa inserção estabelece um elo com o primeiro movimento, e todas ocorrências conferem unidade ao conjunto.

A última reexposição (Figura 8) apresenta **S**, **R** e **CS** nas alturas originais (sendo que **S** e **R** encontram-se uma 8ª acima), mas dispostos como um espelho da exposição, ou seja, **S** após a ocorrência de **R** com **CS**. Uma escala de si menor acompanha toda a apresentação de **S**, o qual é finalizado com uma mudança de registro no último salto.

The image shows a musical score for the final reexposition, measures 54-62. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial presentation of motifs CS, R, and S. The second system shows the reexposition of these motifs, with an arrow pointing to a 'mudança de registro' (register change) at the end of the S motif.

Figura 8: Última reexposição, c. 54 – 62

A Coda (c. 62 – 73) inicia com o material de **S** em *stretto*, o qual vai diluindo-se na voz inferior. As entradas das vozes em *stretto* compõem um intervalo de 4^a aumentada – primeira entrada em SOL, e segunda entrada em DÓ#⁷. A voz superior mantém a figuração rítmica de **S** até o final, enquanto a voz inferior alterna entre esta e a figuração de **CS**. O arpejo em 4^{as} é enfatizado em ambas as vozes nos últimos sete compassos.

2.2 Aplicação do Referencial Teórico

A seguir, os elementos estrutura, tonalidade, ambiente harmônico, organização rítmica e técnicas contrapontísticas, serão examinados sob o olhar da proposta analítica de Graves, Jr. (1962). Cada uma destas aplicações compreenderá uma das seções decorrentes do trabalho, a começar por:

1. Estrutura:

Em *Duas Peças Sérias*, a fuga está inserida como o segundo movimento deste conjunto. A textura essencialmente contrapontística da fuga liga-se à tradição bachiana, conforme discorrido por Graves, Jr. (p. 67). A tenacidade do trabalho de elaboração motivica e a manutenção da função e organicidade de todos os elementos estruturais apontam para a adoção de um caráter autenticamente neobarroco.

Esta fuga apresenta um equilíbrio no número de seções (Quadro 1 – p. 22): entre a exposição e a coda, existem três reexposições, três episódios e a inserção de um fragmento trazido do primeiro movimento (ligado ao último episódio). Os episódios são de tamanho

⁷ Por razões de coerência, sugere-se que a nota DÓ# (c. 62, voz superior) conforme indicado por Kiefer em seu manuscrito seja substituída por DÓ NATURAL. Assim, o intervalo inicial de 4^a justa é mantido, como em todas as demais ocorrências de **S**. Além disso, ainda que ausente, a cadência esperada no final desse **S** tende ao DÓ NATURAL, e não ao DÓ#.

irregular: o primeiro é curto, com apenas 7 compassos; o segundo é mais longo (16 compassos) e o terceiro, é composto por 6 compassos.

A interrupção antes da última reexposição (c. 50 – 54) repete material já apresentado no primeiro movimento. Este recurso aponta para o processo das autocitações. Em Kiefer, esta “estratégia composicional envolve a reutilização de idéias musicais idênticas que transitam de peça para peça” (CARDASSI, 1998, p. 140). Em *E a vida continua...*, além de conferir coesão e unidade à obra, esta autocitação proporciona também um descanso para o movimento constante de semicolcheias característico da fuga, pois ao reviver o caráter “Desalentado” promove também uma mudança de atmosfera.

Uma característica marcante desta fuga é a organização da exposição e da última reexposição, no que se refere à apresentação do material temático. Nestas seções, o material temático é apresentado nas suas alturas originais, sendo que na última reexposição, o material temático está disposto ao contrário da exposição, ou seja, em espelho, delineando o início e o fim da fuga.

2. Tonalidade:

Mesmo que a idioma musical não seja tratado de modo tradicional, o compositor utiliza uma armadura de clave com dois sustenidos que identifica a tonalidade centrada em Si Menor, ressaltando-se que o sujeito não reflete de imediato esta configuração. Analisando o sujeito desta fuga, verifica-se o uso das doze notas da escala cromática. Mesmo assim, a disposição das alturas está de tal forma organizada que demonstra a inclinação do sujeito para um centro tonal. Considerando as classificações sugeridas por Graves, Jr., este sujeito pode ser caracterizado como tonal, com “organização cromática livre das suas alturas e inclinação a um centro tonal predominante” com pequenas células/intervalos tonais de menor força (p. 2). Além disso, as doze notas não são apresentadas sucessivamente sem repetição, o que descarta a possibilidade do sujeito ser dodecafônico.

Quanto à organização das alturas do sujeito, observando as classes sugeridas por Graves, Jr., pode-se caracterizar este sujeito como dotado de um “pólo tonal sustentado” (p. 6). A tonalidade de Si menor é sustentada pela armadura de clave e enfatizada tanto no salto inicial quanto no final, ambos prefigurando uma 4ª justa (SI/FÁ# – FÁ#/SI, identificados em vermelho), contrastando com os freqüentes saltos de 4ª aumentada (identificados em azul; Figura 9). Este contraste configura uma relação forte de I – V, o que colabora para o estabelecimento de uma relação auditivamente clara, reconhecida também como um traço da sintaxe tonal.



Figura 9: Sujeito completo, c. 1 – 5

Identifica-se uma “relação parcialmente repetitiva” conforme descrito por Graves, Jr. (p. 13), no que se refere a cada recorrência de **S**, **R** e **CS**. Apenas uma ocorrência do **S** é transposta (2ª reexposição, c. 40); as entradas de **CS** são diferentes apenas na 1ª reexposição (duas entradas, c. 16 e 20), onde a entrada de **R** também ocorre com transposição (c. 20). As outras entradas, tanto de **S** e **R**, quanto de **CS** (na exposição – c. 1 ao 9 – e na última reexposição – c. 54 ao 61) ocorrem sempre nas mesmas alturas.

3. Ambiente Harmônico:

As transposições de **CS** ocorrem apenas na primeira reexposição (à 3ª abaixo, e à 5ª acima do original, respectivamente – c. 16 ao 24), tanto na sua ocorrência simultânea com **S** (que permanece na altura original) quanto com **R** (que também está transposta, à 3ª do original). Além

da transposição, o conteúdo melódico do **CS** também é alterado, estabelecendo assim novas relações intervalares intrínsecas e extrínsecas.

Visto que as vozes exibem alto grau de independência, a formação de acordes reconhecíveis como pólos tonais fica obliterada. O extenso uso de cromatismo e de intervalos dissonantes em **S**, **R** e **CS** também contribui para este fenômeno. Assim, verifica-se a ausência de uma progressão harmônica (conforme os pressupostos sugeridos por Graves, Jr., p. 43), o que não implica na ausência de células tonais. Nesta fuga, o uso contrastante de intervalos consonantes e dissonantes no material temático contribui para a percepção de um pólo referencial, amparado em uma estrutura diatônica implícita (Figura 9 – p. 30).

Ao investigar as relações verticais desta fuga, observa-se a “projeção de longo alcance de um acorde básico” (conforme Graves, Jr., p. 51), sem determinação clara de normas para cordalidade (um tipo elementar de “movimento prolongado”). Quando da ocorrência do material temático em uma das vozes, a configuração de elementos diatônicos acaba descaracterizando as decorrentes relações verticais – os processos contrapontísticos não são nem causativos nem resultantes das relações harmônicas.

Dois eventos importantes relacionados à harmonia nesta fuga apontam para a manutenção de um clima de indefinição e ambigüidade. O primeiro é a presença simultânea de um movimento escalar nas teclas brancas e da apresentação do **S** transposto à 7^a alterada acima do original (Figura 10). Este movimento escalar inicia em SI (c. 40, voz inferior), estando o grau conjunto anterior (LÁ) ligado por articulação à célula precedente. No final deste movimento escalar (c. 43 – 44), percebe-se a preparação de uma cadência que configuraria Dó Maior, mas que não chega a se concretizar. A ambigüidade implica em dificuldade de definição de uma escala que acompanhe **S**, podendo ser Lá (ou modo eólio), Si (modo lócrio), ou até mesmo Dó Maior (ou modo jônico) como anteriormente mencionado.

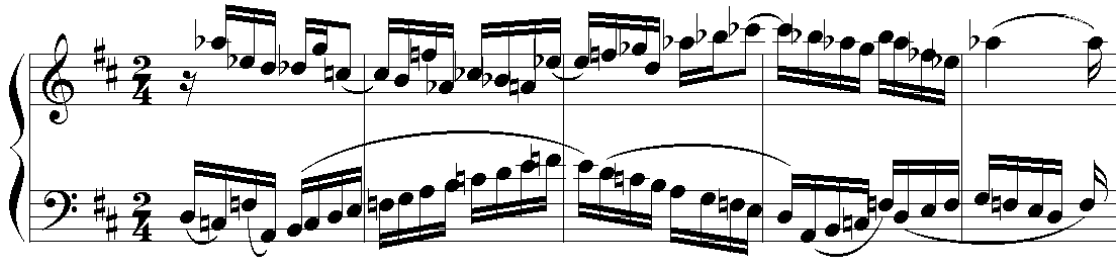


Figura 10: Segunda reexposição, c. 40 – 44

O segundo evento é a presença simultânea do **S** na altura original (voz superior) e de um segundo movimento escalar, agora em Si Menor (voz inferior, c. 58 – 62), no final da última reexposição (Figura 8 – p. 27). O único aspecto não determinado é se o 7º grau da escala é maior ou menor: a escala é antecipada pela sensível (7ª maior), mas na sua conclusão, bem como no decorrer de sua apresentação, é sempre utilizada a 7ª menor. Esta abordagem confirma as características da produção pianística inicial de Kiefer, tipificadas por um ambiente de exploração e expansão das possibilidades harmônicas.

4. Organização Rítmica:

As linhas que compõem esta fuga, ainda que complementares, apresentam uma tendência pronunciada à independência rítmica. Elementos sincopados e não sincopados são freqüentemente colocados em oposição. Esse recurso é derivado do contraste entre o caráter de **S** e de **CS**.

Existe em **S** uma estrutura rítmica simétrica. Cada um de seus quatro compassos permanece sem ação durante o primeiro tempo, seja por pausa ou por nota ligada. Essa organização configura dois padrões rítmicos que se alternam simetricamente, conforme indicado pelas setas na figura 11. Além da alternância destes dois padrões, pode-se verificar que, agrupados, estes padrões compõem um membro que é repetido na apresentação de **S** (indicado pelas chaves).

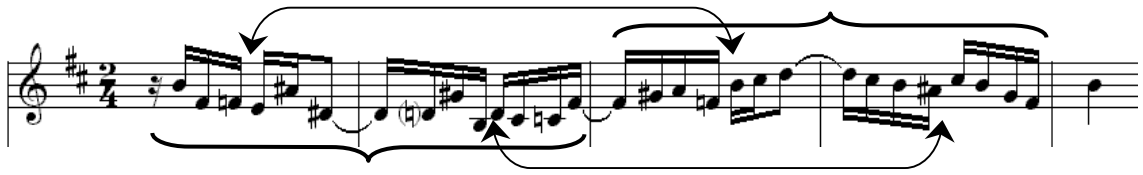


Figura 11: Simetria no sujeito (c. 1 – 5)

S é apresentado sem alterações rítmicas no decorrer de toda a obra. A simetria rítmica e a relação proporcional deste material com a fórmula de compasso são preservadas. A fórmula de compasso binária é mantida com algumas exceções: a primeira delas, c. 24, não interfere na estrutura, pois tem função de prolongamento. As outras três ocorrem em virtude da já mencionada passagem do breve retorno do primeiro movimento (c. 50 – 54).

As células sincopadas e em oposição provocam uma resultante rítmica simétrica não-sincopada. Esta figuração se mantém constante no decorrer do movimento. Vale mencionar alguns eventos onde o ritmo requer delineamento especial: a presença de um *ostinato* com agrupamento assimétrico (c. 34 – 39, voz superior) e o acréscimo de um valor que gera um deslocamento na figuração previamente estabelecida (c. 37, voz inferior – Figura 6d, p. 26).

5. Técnicas Contrapontísticas:

A coesão da textura polifônica desta fuga é obtida através de um extenso trabalho de elaboração motívica nos episódios, apontando relação com uma de suas funções tradicionais. A presença de seqüências rítmicas e/ou melódicas integra de maneira marcante todos os episódios.

A busca por organicidade revela-se no início da fuga, pela reutilização do material intervalar da primeira peça deste conjunto. O complexo intervalar formado por 5^a justa com 2^a maior é utilizado na primeira célula do **S** da fuga, acrescido de 2^a menor (Figura 12).



Figura 12: Acorde inicial de *Música para as vésperas do último suspiro* (12a, c. 1) e fragmento inicial do **S** de *E a vida continua...* (12b, c. 1)

Sobre a formação dos intervalos entre as vozes, verifica-se que os intervalos de 3^{as} e 6^{as}, bem como as 8^{as} e 5^{as} (considerados essenciais nas fugas tradicionais barrocas – p. 32), são pouco utilizados nesta obra. O intervalo essencial deste movimento é a 4^a aumentada. As justaposições e inversões deste intervalo (5^a diminuta, 7^{as}, 2^{as}) ocorrem consecutivamente em encadeamentos paralelos, com alguma alternância de intervalos menos dissonantes (3^{as}, 6^{as}, ou 5^{as}). Essas dissonâncias são, em sua maioria, inseridas e/ou resolvidas por salto em uma das vozes, como por exemplo, nos c. 12 – 16, e 25 – 27.

No decorrer dos episódios, percebe-se que a maioria dos motivos elaborados está baseada em intervalos de 4^a aumentada (ou 5^a diminuta), intervalos provenientes do material temático. As seqüências estão estruturadas em graus conjuntos. Os graus conjuntos (2^{as}) são derivados da inversão de 7^{as}, relação recorrente entre **S**, **R** e **CS** nas exposições e reexposições, e que também caracteriza as transposições do material temático.

Predomina entre as vozes o movimento contrário. O movimento oblíquo é utilizado principalmente na introdução de dissonâncias por salto. É freqüente o uso de dissonâncias sucessivas não resolvidas. Nos 2^o e 4^o episódios, observa-se o uso de seqüências descendentes paralelas, onde o material seqüenciado descreve movimento contrário em relação à direção das vozes (c. 10 – 12, e 47 – 49).

Resumindo, as características peculiares apresentadas em *E a vida continua...* são:

- o conteúdo melódico-intervalar no material temático – o uso contrastante de intervalos consonantes e dissonantes, em meio à uma estrutura diatônica implícita;
- a organização em espelho da exposição para a última reexposição (no que se refere à apresentação do material temático); e
- o uso da autocitação pelo compositor.

3 SONATA I (1958), TERCEIRO MOVIMENTO: FUGA E TOCCATA

3.1 Análise

Este movimento é uma fuga a duas vozes que se desenvolve por 84 compassos. A figuração rítmica é um elemento estrutural importante, visto que mantém a propulsão do movimento, conduzindo para a seção rápida final – a *Toccata*. As freqüentes mudanças nas fórmulas de compasso ocasionadas pela ocorrência do material temático atribuem uma característica definidora para as exposições. As dinâmicas estão claramente marcadas para ambas as vozes. Ao contrário da fuga *E a vida continua...*, aqui não se percebe a força centrada sobre uma tonalidade, apesar de centros referenciais ocasionais. Segue uma descrição mais detalhada dos aspectos estruturais e musicais de cada uma das seções.

SEÇÕES	Exposição	Ponte	1ª Reexpos.	1º Episódio	2ª Reexpos.	2º Episódio	3ª Reexpos.	3º Episódio	<i>Toccata</i>
COMPASSOS	1 – 9	9 – 11	12 – 15	16 – 24	25 – 28	29 – 40	41 – 44	45 – 56	57 – 84

Quadro 2: Estrutura geral do terceiro movimento da Sonata I – *Fuga e Toccata*

Na exposição (c. 1 – 9), **S** (iniciando em DÓ, Figura 13) está baseado em figurações arpejadas, dispostas numa progressão de tríades diminuta, menor e maior. Seguem duas figurações que utilizam saltos de 4ª, 5ª, 6ª e 7ª. A estrutura rítmica está baseada em três motivos principais (indicados pelas setas, *Mot. 1*, *Mot. 2* e *Mot. 3*, respectivamente). **R** ocorre na voz inferior, com imitação à 5ª acima (SOL, c. 5).

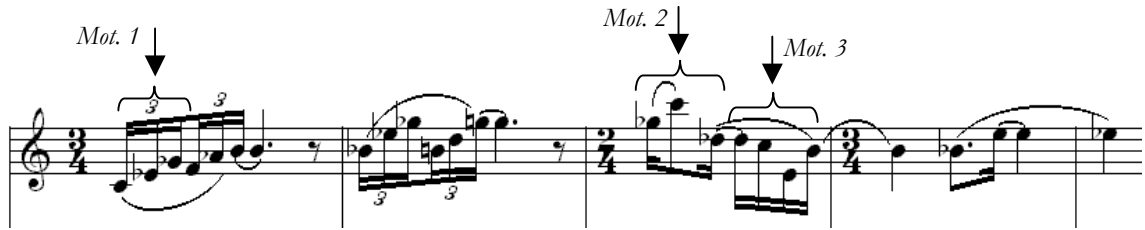


Figura 13: Sujeito completo, c. 1 – 5

CS (iniciando em MI, Figura 14) baseia-se em figurações sincopadas, com uso frequente de trítomos e terminações melódicas por semitom – ambos intervalos derivados do **S**, sendo a 2ª a inversão da 7ª. **R** e **CS** estabelecem um diálogo.



Figura 14: Contra-sujeito completo, c. 5 – 9

Após três compassos de material livre, o qual denominou-se “Ponte” (c. 9 – 11), a primeira reexposição (c. 12 – 15) apresenta **S** com apenas uma mudança de registro, ou seja, uma 8ª acima do início. **CS** está transposto uma 4ª] acima do original (LÁ), e apresenta pequenas modificações no contorno melódico dos finais de suas semifrases.

O primeiro episódio (c. 16 – 24) divide-se em duas partes com dois motivos principais derivados do terceiro compasso de **S** (Figura 15b). O primeiro é uma combinação dos motivos rítmicos 2 e 1 (apontados na Figura 13), na voz superior, o qual denominaremos motivo *a*. O segundo motivo (motivo *b*), localizado na voz inferior, baseia-se na inversão da segunda metade do c. 3 (motivo rítmico 3, Figura 13) com uma pequena alteração melódica. Este motivo também pode ser descrito como uma tríade na primeira inversão precedida por apojatura.

Figura 15: Sujeito completo (15a, c. 1 – 5) e motivos derivados *a* e *b* (15b, c. 17 – 18)⁸

Na primeira metade deste episódio, a voz superior é caracterizada pelo motivo *a*, e a voz inferior apresenta o motivo *b*, ambos organizados em seqüência por movimento ascendente. Na segunda metade deste episódio, ocorre a inversão das vozes, ou seja, o uso de contraponto duplo a partir do c. 21. Deste compasso em diante, as seqüências tanto do motivo *a* na voz inferior, quanto do motivo *b* na voz superior, estão organizadas em movimento descendente – sendo que na voz superior, a seqüência ocorre em terças maiores descendentes, e não mais por segundas, como no início deste episódio.

Nota-se que a transição do motivo *b* da voz inferior para a superior (c. 21) coincide com a inversão dos intervalos melódicos do próprio motivo, dispostos na direção contrária em relação à primeira apresentação. O conteúdo intervalar também é alterado. Quando o motivo *b* se encontra na voz inferior (primeira metade do episódio), a tríade é menor; na segunda metade deste episódio (motivo *b* na voz superior), a tríade é maior.

⁸ No motivo *a*, no segundo tempo do compasso 18 (voz superior), o SOL, se observada a grafia da partitura, deve ser executado com o sustenido (#), em concordância com a alteração cromática que ocorre no SOL anterior (1º tempo do mesmo compasso). Mas, observando-se as notas superiores do motivo *a* em seqüência, este segundo SOL deveria receber um bequadro, para manter a diferença de semitom entre as notas superiores, ficando coerente com o conteúdo intervalar desta passagem. Por isso foi adicionada a alteração por precaução, já na figura 15.

A segunda reexposição (c. 25 – 28) apresenta, na voz inferior, **S** transposto à 3ª maior acima do original (MI) sem a ocorrência do **CS**. **S** é acompanhado pelo motivo *b* desenvolvido no episódio anterior, ora em direção ascendente, ora descendente, alternando-se também entre sua forma original e sua inversão.

O segundo episódio (c. 29 – 40) apresenta material novo. A voz superior (c. 29) prolonga o motivo *b*, mas em seguida o intervalo de 7ª torna-se predominante, sendo repetido pela voz inferior. Uma escala cromática inicia (c. 31) na voz inferior, porém com mudança de registro entre cada semitom (Figura 16).

Figura 16: Escala cromática formada entre as duas vozes, c. 31 e 32

O movimento ascendente é interrompido por um movimento descendente brusco no c. 33. A partir da barra dupla (c. 34) observa-se uma dinâmica de pergunta e resposta. Ambas as vozes desenvolvem fragmentos motivicos derivados de **CS**. Nos c. 37 – 40, as duas vozes utilizam motivos apresentados de forma mais livre, com características relacionadas à parte final de **S**. A estrutura sobre os intervalos de 4ª e 7ª é preservada, bem como a figuração rítmica derivada de **S**.

A terceira reexposição (c. 41 – 44) inicia com a indicação “*Tempo P*”. **S** (na voz superior) é apresentado na altura original, acompanhado de **CS** (na voz inferior) transposto à 5ª acima, ou seja, iniciando em L^Á, como na 1ª reexposição. Esta ocorrência de **CS** apresenta preenchimento rítmico e melódico.

O terceiro e último episódio (c. 45 – 56), que antecede a *Toccata*, é semelhante ao primeiro episódio. É também dividido em duas seções principais, interligadas por uma ponte (c. 49 – 50). Na primeira seção (Figura 17, c. 45 – 48) a principal célula utilizada é o motivo *b*. Este motivo é apresentado em ambas as vozes (c. 45 – 46, na voz inferior e, c. 47 – 48, na voz superior) em seu formato original, alternando-se com sua inversão (na voz inferior) e semi-retrogradação⁹ (na voz superior). A voz superior apresenta de início (c. 45 – 46) elaborações sobre um fragmento rítmico-melódico derivado do **CS**. A voz inferior, depois de apresentar o motivo *b*, desenvolve os intervalos recorrentes do movimento (7ª e 4ª) com ritmo sincopado e suas inversões (2ªs, 9ªs, e 5ªs). Esta seqüência nas duas vozes está de tal forma elaborada que estabelece um padrão assimétrico em relação ao compasso: a célula seqüenciada é agrupada em dois tempos (um tempo para seu formato original, e outro tempo para seu inverso, ou semi-retrógrado), enquanto o compasso é de três tempos (conforme indicado nas chaves; Figura 17).

⁹ Por semi-retrogradação expressa-se o processo parcial ou inexato de retrogradação.

Figura 17: Primeira parte e ponte do terceiro episódio (c. 45 – 50).
Motivo *b* invertido, circulado; e seu semi-retrógrado, enquadrado

Os dois compassos que dividem este episódio (c. 49 – 50) apresentam, na voz superior, saltos descendentes de 7^a intercalados por 2^{as} ascendentes, com síncope, configurando uma escala cromática (indicada pelo colchete; Figura 17). Nesta passagem a figuração rítmica utilizada é idêntica àquela utilizada na voz superior da ponte (c. 9 – 11); assim estabelece-se uma primeira ligação direta com aquele material considerado até aqui isolado. Ao mesmo tempo, a voz inferior desenvolve-se sobre motivos de uma nova célula, cuja estrutura alterna-se entre 5^a justa e 5^a diminuta (Figura 17; c. 49 – 50). Esta célula insere-se no espaço da síncope da voz superior, em seqüência descendente de 5^{as} justas.

A partir do c. 51 a voz inferior estabelece um *ostinato* em movimento contínuo até o final deste episódio. Este *ostinato* está estruturado sobre o intervalo de 7^a, composto por uma 2^a menor acrescida de uma 6^a aumentada. A voz superior elabora o conteúdo rítmico-melódico com células derivadas do **CS** e, estabelece um movimento repetitivo (c. 54) até o final. Seu movimento cromático descendente e sincopado sugere uma desaceleração (c. 55).

A *Toccata* (c. 57 – 84) constrói seu caráter a partir da elaboração rítmica (diminuição, aumento) e melódica (redução, expansão) dos motivos 1 e 3 da fuga (Figura 13 – p. 37). Nos dois primeiros compassos há imitação entre as duas vozes, com a primeira frase do **S** – o fragmento baseado em tríades arpejadas. Na exposição da fuga, o intervalo formado entre as notas iniciais de cada semifrase (respectivamente, DÓ natural e SI \flat) é de uma 7^a menor. Na *Toccata* (c. 57) insere-se mais um motivo de tríades arpejadas (na voz inferior) entre as semifrases da voz superior (Figura 18). Inicia-se à 4^a justa da primeira nota do **S** (FÁ natural), dividindo simetricamente o intervalo de 7^a menor, e gerando sucessivas entradas em 4^{as}.

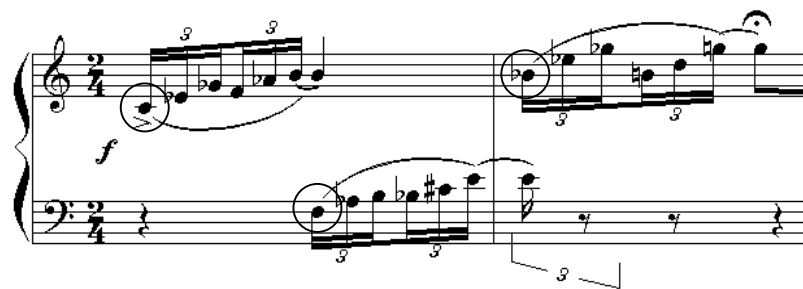


Figura 18: Início da *Toccata* (c. 57 – 58)

O discurso modifica-se com a apresentação de um trecho de condensação e ampliação dos atributos rítmicos e melódicos do **S** (c. 58). Esta passagem está estruturada sobre uma seqüência descendente de motivos, construída em graus conjuntos, e é repetida duas vezes: na anacruse do c. 59, e no c. 64, uma oitava acima, até o c. 68. Na continuação (c. 69), mantém-se a direção descendente e preservam-se a figuração rítmica e os mesmos intervalos do padrão apresentado. Após uma breve oscilação, este elo de ligação (c. 69 – 70) antecipa o início de uma nova passagem, agora ascendente. Esta se estrutura sobre um movimento ascendente e acelerado por condensação rítmica, expandida até o registro agudo, no c. 74. A figura do *accelerando*,

estruturada sobre motivos arpejados, apresenta dois padrões alternados simetricamente, e é um semi-retrógrado da figura descendente do c. 64.

O retorno ao registro grave provoca uma mudança de atmosfera (c. 75) e sugere o reinício do movimento ascendente e em aceleração. Este último crescendo inicia-se com as mesmas figurações apresentadas anteriormente (c. 71), e prolonga a condensação rítmica das células e o movimento ascendente. Esta seção culmina no primeiro tempo do c. 82, quando um súbito movimento descendente, em saltos sucessivos de 7^{as} intercaladas por 2^{as} ascendentes – tal como na seção que divide o terceiro episódio (c. 49 – 50) – quebra a direção do discurso, e percorre do registro agudo ao grave em um único compasso, ou seja, em um só gesto. Os dois últimos compassos apresentam de maneira incisiva, um acorde de Lá Maior com uma 6^a acrescentada (FÁ).

3.2 Aplicação do Referencial Teórico

1. Estrutura:

Assim como *E a vida continua...*, este movimento também apresenta um equilíbrio no número de suas seções (Quadro 2 – p. 36): após a exposição, uma ponte ligando três reexposições intercaladas por três episódios, efetua a ligação com a *Toccata*. Este é um aspecto marcante com relação à estrutura deste movimento. Nas fugas do período barroco seria mais convencional a disposição contrária, ou seja, a *Toccata* antes da fuga.

Os episódios têm duração semelhante: primeiro episódio, 9 compassos; segundo episódio, 11 compassos; terceiro episódio, 11 compassos. Um aspecto comum entre os três episódios é a sua organização em duas partes; o primeiro e terceiro episódios são divididos por breves transições (menores do que dois compassos), e o segundo episódio é interrompido por um gesto descendente conclusivo, mudança de andamento e pela barra dupla (c. 33 – 34, *meno mosso*). Essa

preocupação com a simetria aponta para o equilíbrio estrutural do movimento. Esta fuga insere-se como movimento de uma obra maior (Sonata), conforme discorrido por Graves, Jr. (p. 67).

A manutenção dos elementos estruturais, bem como de sua função e organicidade, preservam uma identidade relacionada com os traços característicos da fuga do período barroco. O extenso trabalho de elaboração motívica aliado à textura polifônica assegura a integridade do tecido contrapontístico.

2. Tonalidade:

Analisando o sujeito desta fuga, observa-se uma organização em duas partes: a primeira, estruturada sobre figurações triádicas, dispostas em uma progressão: diminuta – menor – maior; e a segunda, composta de saltos de 4^a, 7^a, 6^a e 5^a, com cromatismo e síncope. A aparente fragmentação do sujeito, sugerida pela instabilidade rítmica e melódica, configura uma ausência de um centro tonal claro e imediato, embora identifique-se a configuração de frequentes intervalos de 7^a, compostos por fragmentos melódicos sucessivos, estruturados em 4^{as} aumentadas (Figura 19). Além desta organização, pode-se verificar uma mudança de registro do início para a parte aguda de **S** (indicada pelas setas), coincidindo com a inversão do intervalo composto pela primeira tercina.

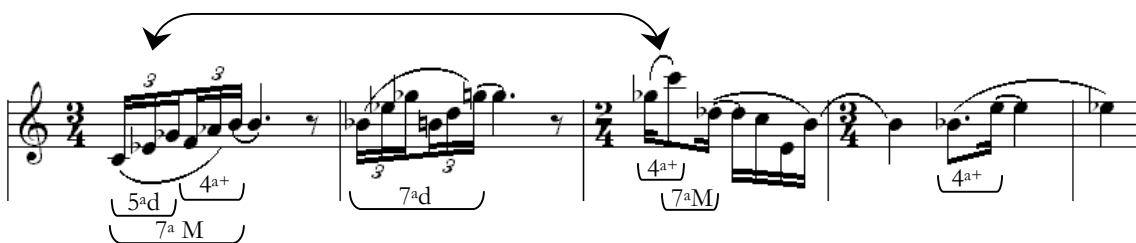


Figura 19: Sujeito completo (c. 1 – 5), intervalos recorrentes identificados

Conforme as classificações sugeridas por Graves, Jr. (p. 2), o sujeito desta fuga pode ser caracterizado como atonal, dada a organização cromática das suas alturas. **S** apresenta um padrão de onze alturas, estando o **LÁ** ausente. O cromatismo não é evidenciado por graus conjuntos, mas, sua constituição triádica e seus saltos intermediários estabelecem eixos cromáticos. Os intervalos recorrentes de 4^{as} e 7^{as} com seu caráter dissonante não definem uma tonalidade; sua reiteração configura uma polarização dessas células.

Pode-se caracterizar a relação das entradas do material temático como parcialmente repetitiva, conforme os aspectos sugeridos por Graves, Jr. (p. 13). Ocorre apenas uma única transposição do **S**, no compasso 25 (dentro suas quatro entradas, excluindo-se a entrada de **R** na exposição). O **CS** também é transposto uma única vez, no decorrer de suas três ocorrências. Esta transposição à 4^aJ acima do original (**LÁ**), ocorre no c. 12 e é repetida no c. 25.

3. Ambiente Harmônico:

A recorrência de intervalos dissonantes e o cromatismo apresentados no material temático impregnam a trama contrapontística tecida no movimento. No decorrer dos episódios, observa-se que os motivos são baseados em intervalos de 4^a e 7^a, e suas respectivas inversões (5^a e 2^a, intervalos derivados do material temático).

As seqüências estão estruturadas em graus conjuntos ou terças (inversão de 6^{as}), ou seja, intervalos derivados da relação entre os materiais temáticos (**S** e **CS**) nas exposições e reexposições. Tanto **S** quanto **CS** são transpostos apenas uma única vez no decorrer do movimento. Deve-se ressaltar que não há ocorrência simultânea de **S** e **CS** transpostos.

Identifica-se uma progressão linear livre no material temático, relacionada à organização de suas células. Estas dispõem suas alturas à distância de uma segunda ou terça, acima ou abaixo de suas notas principais, com alguns saltos intermediários. Essa estruturação enfatiza uma continuidade linear máxima e apenas sugere uma cordalidade entre as linhas que compõe esta

fuga (chamada de “estrutura completamente contrapontística”, por Salzer – GRAVES, JR., p. 51).

A partir destes dados, pode-se constatar também a ausência de progressão harmônica, já que a ênfase recai sobre o aspecto linear. Isso não implica em ausência de células polarizadas, que são estabelecidas basicamente por reiteração. A sucessão de motivos (fragmentos elaborados) muitas vezes configura o encadeamento seqüencial de alguns complexos triádicos organizados em combinação de terças e sextas, em suas diversas qualidades e que, em justaposição, proporcionam encontros ocasionais de segundas e quartas.

Observa-se em alguns momentos, especialmente no primeiro episódio (c. 16 – 24), o uso de figurações triádicas em progressão, mas no sentido linear – ou seja, ocorrendo em uma das vozes (Figura 20). Dada a problemática na identificação de pontos verticais polarizados, a sucessão horizontal não aponta para progressões relacionadas harmonicamente, apesar de configurarem movimentos seqüenciais.

Movimento sucessivo de padrões arpejados, com estrutura triádica ornamentada.

Seqüência cromática de tríades menores (na primeira inversão), com apoiatura.

Figura 20: Primeiro episódio, c. 17 – 20: sucessão paralela de padrões harmônicos diversificados

Além destes aspectos, a variedade do teor harmônico destas formações triádicas, a forte independência (rítmica e melódica) das vozes e a ausência do caráter modulatório nos episódios (de acordo com os aspectos tradicionais barrocos – p. 65) contribuem para a ausência de relação

entre as seqüências horizontais. O amplo uso de cromatismo corrobora a complexidade no reconhecimento destas formações e de seu teor, bem como das relações decorrentes.

4. Organização Rítmica:

É importante observar nesta fuga, a dinâmica de oposição que ocorre entre o ritmo das exposições do sujeito e dos episódios. O caráter sincopado e tenso, característicos do material temático, opõe-se ao caráter fluído dos episódios. Um intenso trabalho de elaboração motivica, constituído essencialmente de seqüências rítmicas e/ou melódicas, proporciona um movimento propulsor. Esta dinâmica de oposição, originada já na variedade do material rítmico do **S**, contribui para a elaboração da tensão rítmica crescente neste movimento, desencadeando a *Toccata*.

Freqüentes mudanças de compassos ocorrem neste movimento: ao todo, 17. As 14 primeiras (que ocorrem até o início da *Toccata*), são constantes e regulares, e servem para a manutenção da integridade do material temático. Este não sofre alterações significativas, à exceção da entrada da segunda reexposição (**S** sozinho e transposto à 3^a acima, c. 25), que apresenta uma pequena alteração na célula inicial do **S** (Figura 21b). Mesmo que essa alteração ocorra apenas como uma diminuição no valor da nota final da célula principal do **S** (o motivo triádico em tercinas), o material temático não é descaracterizado.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing musical subjects. Staff 'a)' is in treble clef and staff 'b)' is in bass clef. Both staves show a sequence of notes with various time signatures (3/4, 2/4, 3/4) and musical markings such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. Arrows in staff 'b)' point to specific notes, highlighting the alteration in the initial cell of the subject.

Figura 21: Sujeito original (21a, c. 1 – 5) e sujeito alterado (21b, c. 25 – 29)

Apesar da instabilidade rítmica do material temático, proporcionada pela sua assimetria, a figuração se mantém constante e regular no decorrer do movimento. Portanto, estas mudanças de fórmula de compasso que ocorrem antes da *Toccata* não alteram a estrutura do movimento, mas confirmam sua função rítmica em relação ao material temático. As outras três mudanças de fórmula de compasso ocorrem no início e no decorrer da *Toccata* (c. 57, 65 e 67, respectivamente). Dada a profusão de figurações rítmicas e melódicas nesta seção, estas últimas mudanças de fórmula de compasso não apresentam uma relação significativa com os elementos elaborados, e nem com a estrutura da seção.

Visto que as mudanças na fórmula de compasso ocorrem apenas em decorrência do material temático, os episódios conservam a integridade do seu fluxo. Esta estabilidade assegura sua fluência e também contrasta com o caráter da exposição e das reexposições.

Por outro lado, o uso de figuração rítmica variada do **S** (especialmente do contraste evidenciado pelo uso das tercinas) torna-se um elemento gerador para a formação de polirritmias, bem como da alternância e a coexistência de padrões rítmicos assimétricos. É importante mencionar a presença de um *ostinato* com agrupamento assimétrico que preserva a métrica proporcional à fórmula de compasso (c. 51 – 56, voz inferior) e coexiste com a figuração repetitiva na voz superior (c. 54 e 55).

5. Técnicas contrapontísticas:

A organização em duas seções de cada episódio desta fuga é digna de menção. Nos primeiro e terceiro episódios há uso de contraponto duplo quando da elaboração do material motivico que se alterna entre ambas as vozes em cada uma das seções. Há também seqüências em todos os episódios e ainda, uso de imitação no início da *Toccata*.

O segundo episódio, localizado na parte central da fuga, assume o caráter de um ponto de equilíbrio da estrutura. Além de sua localização, a organização em duas seções, separadas por barras duplas (c. 33 e 34), colabora na compreensão de um gesto finalizador. Este gesto produz

um efeito de desaceleração (antes da barra dupla, c. 33) e sua continuação sugere o reinício do trabalho de desenvolvimento do material, através da mudança de andamento indicada: *meno mosso*. É neste episódio que se nota o uso mais livre de intervalos dissonantes, bem como a flexibilização dos aspectos rítmicos dos motivos elaborados.

A organização dos episódios aponta para uma preocupação com o equilíbrio e a simetria do movimento. A disposição contrária deste movimento em relação ao tradicional – Fuga e *Toccata*, ao invés de *Toccata* e Fuga – foge do mais usual.

Nesta fuga, intervalos dissonantes coexistem em ocorrências proporcionais em relação a intervalos consonantes. As dissonâncias são freqüentemente introduzidas e resolvidas por salto em pelo menos uma das vozes; isso contribui para a predominância de movimento oblíquo entre as linhas. É freqüente o encadeamento paralelo de dissonâncias; a intensidade da dissonância nesses encadeamentos varia de acordo com os intervalos utilizados, e com o contexto.

Nos primeiro e terceiro episódios verifica-se a presença simultânea de estruturas baseadas em terças, sejam estas maiores ou menores, em seqüência (c. 17 – 20, 45 – 48). Estas seqüências estão estruturadas, na maior parte das ocorrências, em movimento paralelo de suas fundamentais; isso pode ser percebido na direção comum entre as linhas. Ao mesmo tempo, os intervalos melódicos internos dos motivos elaborados nas seqüências estabelecem movimentos contrários para compensar o paralelismo.

Em suma, o aspecto marcante e peculiar a este movimento refere-se às características do material temático, usadas como elementos geradores para uma série de contrastes e elaborações imprevisíveis, tanto na melodia, quanto no ambiente harmônico e/ou na organização rítmica. O conjunto destes contrastes em interação, propulsionam a dinâmica e tensão crescentes no movimento.

CONCLUSÃO

Considerando os pressupostos de Graves, Jr. (1962), apresentam-se as seguintes conclusões sobre os diversos aspectos analisados nas duas fugas para piano de Bruno Kiefer:

- Foram detectados graus significativos de semelhança na apresentação do material temático em ambas as fugas:
 - 1) Preservação da relação intervalar entre **S** e **R** nas exposições conforme as características das fugas tradicionais do período barroco, salientando-se que neste caso não há preocupação com a função tradicional da **R** tonal – ou seja, o compositor emprega o recurso de respostas reais que preservam a configuração intervalar original;
 - 2) Transposição do **CS** nas primeiras reexposições, com **S** e **R** nas alturas originais;
 - 3) Ausência de **CS** nas segundas reexposições que apresentam apenas o **S** transposto;
 - 4) Recapitulação do material temático nas alturas originais na reexposição final de cada uma das obras;
 - 5) Ausência de ocorrência simultânea de **S** e **CS** transpostos no decorrer das duas fugas; se **S** é transposto, **CS** está ausente; **CS** transposto ocorre com **S** na altura original.
- Manutenção constante do tecido contrapontístico estruturado e do trabalho essencial de elaboração motívica nos episódios. Uso dos principais recursos da escrita contrapontística de fuga: contraponto duplo, *stretto*, imitação e seqüências sobre fragmentos derivados do material

temático, apontando uma ênfase nos aspectos lineares em ambas as fugas, em oposição à preocupação com o aspecto vertical;

- Preocupação com simetria e equilíbrio estruturais em ambas as fugas; uso de procedimentos comuns a fim de conferir unidade e coesão aos movimentos através da elaboração de seções equilibradas e simétricas;
- As diferenças de caráter rítmico entre as fugas não implicam em ausência de consistência e regularidade na apresentação do material temático; a coesão estrutural é assegurada por um equilíbrio funcional entre as seções, coerente com o caráter do discurso rítmico, melódico e harmônico de cada fuga.

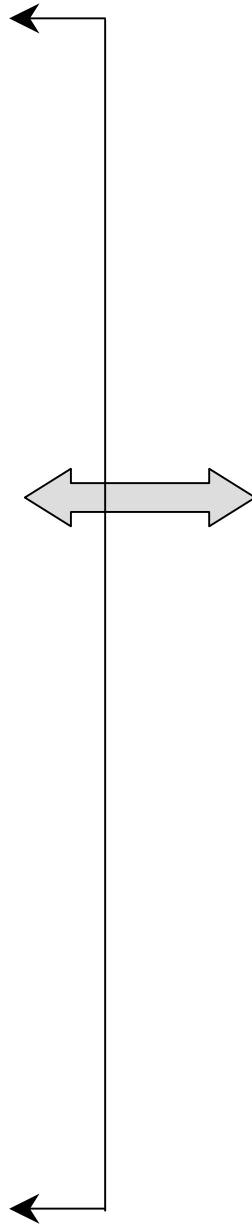
Deve-se salientar algumas diferenças entre as fugas para piano de Bruno Kiefer: *E a vida continua...* apresenta um **S** caracterizado pelo uso contrastante de intervalos dissonantes e consonantes, assim como uma preocupação com a simetria e com o equilíbrio rítmico. Nesta obra, a preocupação com a simetria na construção de **S** reflete-se no decorrer de todo o movimento, através da manutenção de uma figuração rítmica equilibrada e na regularidade da apresentação do material temático. O uso do cromatismo permite que o contraponto seja realizado em regiões melódicas não relacionadas harmonicamente, enfatizando a linearidade do tecido.

Já no terceiro movimento da *Sonata I*, **S** apresenta uma instabilidade rítmica e melódica, através do uso de figuração rítmica variada e de intervalos dissonantes, ainda que recorrentes. O uso extenso de cromatismo permite a formação de padrões diversificados no seu teor harmônico. Nesta *Fuga e Toccata*, a variedade de figuras rítmicas e os intervalos melódicos dissonantes e recorrentes de **S** proporcionam, como elementos geradores, uma dinâmica rítmica tensa e uma elaboração harmônico-melódica imprevisível.

A título de comparação, os quadros abaixo apresentam mais sinteticamente os procedimentos empregados na apresentação de **S**, **R** e **CS** em ambas as fugas. As similaridades são notáveis.

Quadro 3: Organização temática em *E a vida continua...*, de *Dois Peças Sérias*

SEÇÕES	Exposição	1º Epis.	1ª Reexposição	2º Epis.	2ª Reexposição	3º Epis.	Inter- rupção	3ª Reexposição	Coda
DISPOSIÇÃO DO MATERIAL	S ↑ CS ↑ R ↑		S ↑ CS ↑ R ↑		S ↑ (transposto)		<i>Desalentiato</i>	CS ↑ S ↑ R ↑	



SEÇÕES	Exposição	Ponte	1ª Reexposição	1º Epis.	2ª Reexposição	2º Epis.	3ª Reexposição	3º Epis.	Tocatta
DISPOSIÇÃO DO MATERIAL	S ↑ CS ↑ R ↑		S ↑ CS ↑		(transposto) S ↑		S ↑ CS ↑		

Quadro 4: Organização temática em *Tocatta e Fuga*, de *Sonata I*

Ao contrário da organização estrutural proposta por Gandelman para esta fuga, “*Toccata* a partir de Tempo I [(c. 41)]” (1997, p. 91), determinou-se o início da *Toccata* somente no c. 57, após a conclusão do movimento *ostinato* da voz inferior e da figuração rítmica em desaceleração na voz superior (c. 55 e 56). Sugere-se esta organização após considerar que o terceiro episódio (c. 45 – 56) confere equilíbrio ao movimento, e contribui para a simetria em relação ao primeiro episódio (c. 16 – 24). Essa simetria pode ser observada tanto na semelhança do material elaborado, como nas estruturas, pois ambos dividem-se em duas partes. Assim, o segundo episódio (c. 29 – 40) assume papel de vértice, colocando-se como ponto central de equilíbrio.

O próprio movimento em desaceleração (c. 56 e 57) sugere uma pausa ou uma finalização para a fuga. O motivo marcante do **S** (tríades em tercinas) reaparece nos compassos 57 e 58 em movimento sucessivo (Figura 18 – p. 42), tornando-se uma célula a partir da qual todo o movimento conseqüente na *Toccata* é gerado.

Tratando-se da escrita contrapontística nestas obras:

- Constatou-se uma íntima aproximação do estilo de Kiefer com os padrões tradicionais da fuga do período barroco – função e caráter das seções preservadas; movimento entre as vozes conduzido de acordo com as características tradicionais, consistência no tratamento motivico e nas elaborações decorrentes;
- Verificou-se ainda que, apesar das semelhanças, as fugas preservam linguagens individuais no que se refere ao conteúdo intervalar do material temático, na disposição das alturas e na organização dos motivos e suas decorrentes relações. Entre as duas peças percebe-se semelhanças no tratamento das dissonâncias. O compositor privilegia a regularidade e consistência na apresentação do material temático apesar das linguagens adotadas.

A escrita contrapontística de Bruno Kiefer nestas duas fugas caracteriza-se pelo emprego de procedimentos tradicionais aliados a uma estrutura coesa. A manutenção da relação intervalar entre **S** e **R** na exposição, conforme os princípios das fugas tradicionais barrocas, aponta para a adoção destes procedimentos.

As inovações concentram-se sobre a melodia, harmonia e ritmo de cada fuga. A coesão estrutural é assegurada pelo emprego de procedimentos característicos da técnica fugal, aproximando-se dos modelos bachianos.

A linguagem musical é expandida quanto ao uso de intervalos dissonantes nas melodias, construindo novas resultantes verticais. Seu estilo na escrita fugal, se por um lado é tradicional na estrutura e na utilização de procedimentos contrapontísticos, por outro, adota uma linguagem moderna, distinta e definida para cada fuga, coerentes com as propostas musicais do seu tempo.

A consistência destes aspectos confirma a fusão de um estilo que reflete o passado, em relação à estrutura e organicidade das fugas, e de um idioma inovador, em relação aos seus contornos e delineamentos. O conjunto destas qualidades definidoras assegura a singularidade, a integridade e o valor do discurso musical de Bruno Kiefer.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Livros e Artigos:

BORDINI, Ricardo Mazzini. *Uma investigação de 'Canção da garoa' de Bruno Kiefer*. In: *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 12/13, Nov. 1996 – Abril 1997.

Cadernos Porto & Vírgula. BRUNO KIEFER. Porto Alegre: U.E., v. 6, 1994, 104p.

CARDASSI, Luciane. *A música de Bruno Kiefer: 'Terra', 'Vento' e 'Horizonte', e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga – Manual prático*. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

CHAVES, Celso Loureiro. *A música esculpida em pedra*. In: *Bruno Kiefer – E a vida continua*. Porto Alegre: Texto de apresentação do disco compacto BK001, 1995.

_____. *Na intimidade da sala de aula*. In: BRUNO KIEFER – *Cadernos Porto & Vírgula*, v.6. Porto Alegre: U.E., 1994.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller Inc., 1987.

GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros – Obras para piano (1958/1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

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

_____. *Música para piano*. In: BRUNO KIEFER – *Cadernos Porto & Vírgula*, v.6. Porto Alegre: U.E., 1994.

_____. *Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer*. In: *OPUS – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n° 1, p. 75 – 80, 1991.

- GRAVES, JR., William L. *Twentieth Century Fugue – A Handbook*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1962.
- HINDEMITH, Paul. *The Craft of Composition – Book 1*. Mainz: Schott, 1970.
- KOELLREUTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- LANSKY, Paul; PERLE, George & HEADLAM, Dave. *Atonality*. In: SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 2, p. 138 – 145.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1989.
- MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. Westport: Greenwood Press Pub., 1958.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MÜLLER-BLATTAU, Josef. *The Fugue*, vol. 2. London: Oxford University Press, 1968.
- NALDEN, Charles. *Fugal Answer*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PILLIN, Boris William. *Some Aspects of Counterpoint in Selected Works of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: Western International Music, Inc., 1970.
- PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1947.
- RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.
- RETI, Rudolph. *Tonality, Atonality, Pantonality*. London: Rockliff, 1958.
- RIBAS, Geraldo Magela Brandão. *Camargo Guarnieri: Uma análise das fugas das Sonatinas n^o 3 e n^o 6 para piano*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- SACHS, Kurt-Jürgn & DAHLHAUS, Carl. *Counterpoint*. In: SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 6, p. 551 – 571.
- STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music – A History*. Dubuque: WCB – Brown & Benchmark Publishers, 1994.
- STRAUSS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1990.
- 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). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990.

VERRALL, John W. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. Palo Alto: Pacific Books Pub., 1966.

WALKER, Paul. *Fugue*. In: SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 9, p. 318 – 332.

Partituras:

KIEFER, Bruno. *Duas Peças Sérias*. Partitura para piano (manuscrito). Porto Alegre, 1957.

_____. *Sonata I* (1958). São Paulo: Ricordi, 1973.

Discografia:

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

ANEXOS

ANEXO I

Manuscrito (fotocópia) de *Duas Peças Sérias* (1957):

Música para as vésperas do último suspiro

&

E a vida continua...

1957

I - Música para as vésperas do último suspiro

Agitado ($\text{♩} = 88$)

Handwritten musical score for the first system, marked "Agitado ($\text{♩} = 88$)". It consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as f and p . The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing accompaniment with notes, rests, and dynamic markings like p and $de\ longe$. A measure number "01" is written at the beginning of the upper staff.

Resignado ($\text{♩} = 69$)

Handwritten musical score for the second system, marked "Resignado ($\text{♩} = 69$)". It consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as p and $cantado$. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing accompaniment with notes, rests, and dynamic markings like p . A measure number "10" is written at the beginning of the upper staff.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing accompaniment with notes, rests, and dynamic markings. A measure number "15" is written at the beginning of the upper staff.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing accompaniment with notes, rests, and dynamic markings. A measure number "18" is written at the beginning of the upper staff.

22

26

cortante

mf

30

Violento (mais movido: $\text{♩} = 108$)

34

f

cresc.

38

cresc.

42 *apressando* *ff rit.*

45 *molto* 47 *ligato*
Desalentado (♩ = 60)
Accomp. sempre uniforme

48

51

54

57

dim.

60

rh ataca?

II - E a vida continua... (Fuga)

Despreocupado (♩ = 72)

Ob. mf não ligado

05

09

13

16

19

22

25

28

Handwritten musical notation for measures 28-29. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 28 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'. Measure 29 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'.

30

Handwritten musical notation for measures 30-31. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 30 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'. Measure 31 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'.

34

Handwritten musical notation for measures 34-35. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 34 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'. Measure 35 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'.

37

Handwritten musical notation for measures 37-38. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 37 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'. Measure 38 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'.

40

Handwritten musical notation for measures 40-41. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 40 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'. Measure 41 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of 'f'.

43

47

Desalentado (♩ = 60)

51

54

tempo 2/4

58

62

67

67 cresc. al fine

ANEXO II

Fotocópia de *Sonata I* (1958), terceiro movimento:

Fuga e Toccata.

8.a b.

tranquillo

rall.

III - FUGA E TOCCATA

Vigoroso (♩ = 60)

f

6-250

05

mf

mf

p

08 *p* *a tempo*
rall. poco *f*

13 *mf* *f* *p*

16 *f*

19

21 *dim. poco*

23 *f*

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 features a triplet in the bass line. The piece is in 2/4 time.

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 includes the instruction "dim. poco". The piece is in 2/4 time.

Musical notation for measures 31-32. Measure 31 includes the instruction "f". The piece is in 3/4 time.

Musical notation for measures 33-35. Measure 34 includes the instruction "(meno mosso)" and "p". The piece is in 3/4 time.

Musical notation for measures 36-38. The piece is in 3/4 time.

Musical notation for measures 39-40. Measure 39 includes the instruction "f". Measure 40 includes the instruction "Tempo I". The piece is in 3/4 time.

42

Musical notation for measures 42-43. Measure 42 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) and a bass clef with a quarter note (G) and a half note (F). Measure 43 continues with a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D).

44

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). Measure 45 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D).

47

Musical notation for measures 47-48. Measure 47 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). Measure 48 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D).

49

Musical notation for measures 49-50. Measure 49 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). Measure 50 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). The word "lig." is written above the treble staff in measure 50.

52

Musical notation for measures 52-53. Measure 52 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). Measure 53 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D).

54

Musical notation for measures 54-55. Measure 54 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D). Measure 55 has a treble clef (Bb, Ab, Gb, F) and a bass clef (G, F, E, D).

57 *f*

Musical notation for measures 57 and 58. Measure 57 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (Fb, Eb, D). Measure 58 continues with a treble clef containing a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Both systems include slurs and dynamic markings.

59

Musical notation for measures 59 and 60. Measure 59 has a treble clef with a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Measure 60 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (D, C, B). Both systems include slurs and dynamic markings.

62

Musical notation for measures 61 and 62. Measure 61 has a treble clef with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (D, C, B). Measure 62 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Both systems include slurs and dynamic markings.

64

8. a b

Musical notation for measures 63 and 64. Measure 63 has a treble clef with a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Measure 64 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (D, C, B). A dashed line above the treble staff spans from measure 63 to 64, with the text "8. a b" written above it. Both systems include slurs and dynamic markings.

66 *f*

Musical notation for measures 65 and 66. Measure 65 has a treble clef with a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Measure 66 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (D, C, B). Both systems include slurs and dynamic markings.

68

Musical notation for measures 67 and 68. Measure 67 has a treble clef with a triplet of eighth notes (Cb, Bb, Ab) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G, F, E). Measure 68 features a treble clef with a triplet of eighth notes (Ab, Gb, Fb) and a bass clef with a triplet of eighth notes (D, C, B). Both systems include slurs and dynamic markings.

70

Handwritten measure numbers 70 and 71. The system contains two staves. The upper staff features a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

72

Handwritten measure numbers 72 and 73. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs.

74

Handwritten measure numbers 74 and 75. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs. A *mf* marking is present at the start of measure 75, and a *cresc.* marking is present at the end of the system.

77

Handwritten measure numbers 77 and 78. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs.

79

Handwritten measure numbers 79 and 80. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs.

81

Handwritten measure numbers 81, 82, 83, and 84. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with triplets and slurs. A *ff* marking is present at the start of measure 82. A first ending bracket labeled *8.^a b.* spans measures 81 and 82.