

Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)
e-mail: *cgerling@vortex.ufrgs.br*

Resumo: Tendo gravado a obra para piano solo de Bruno Kiefer, constatei a presença de sonoridades recorrentes cuja conformação coincide com o conteúdo intervalar das coleções octatônicas. Estas configurações intervalares e as sonoridades decorrentes contribuem na formação de um universo sonoro característico. Para defini-lo, mapeei os gestos musicais de cada uma das três últimas peças para piano *Terra Selvagem, Lamentos da Terra* e *Alternâncias* utilizando o programa "PCN" de Jamary Oliveira. Este texto é o resultado desta interpretação analítica.

Palavras-chave: Bruno Kiefer, análise musical, componente octatônico, música brasileira para piano, performance musical.

The octatonic component in Bruno Kiefer's last piano pieces

Abstract: During the recording of Bruno Kiefer's (1923-1987) complete works for piano, I noticed that the musical gestures in the last three piano pieces - *Terra Selvagem, Lamentos da Terra* e *Alternâncias*, shared a redundant interval content apparently derived from octatonic pitch collections. Each one of these musical and pianistic gestures was parsed and mapped into octatonic subsets with the use of "PCN", a computer program designed by Brazilian composer Jamary Oliveira (b.1944). The results shown in this paper confirmed my initial intuition as a performer.

Keywords: Bruno Kiefer, musical analysis, Brazilian piano music, octatonic component, music performance

I-Introdução

"O primeiro aspecto a chamar a atenção é a posição científica do artista diante da criação artística; o segundo, é o acaso criador." *Bruno Kiefer*

Bruno Kiefer (1927-1987) foi um compositor moderno plenamente conhecedor da cultura e padrões vigentes no seu tempo. Sua música continua despertando polêmica pela aparente fragmentação e desestruturação, pelo clima de crise constante e uma permanente irresolução. Celso Loureiro Chaves destaca que o compositor não aderiu ao serialismo utilizado por Luís Cosme, nem se serviu da antropofagia demolidora de Armando Albuquerque. Na elaboração de seu estilo, foi "buscar com esforço quase muscular a inspiração para plasmar em música uma originalidade que nem sempre soa natural, embora soe sempre individual, sempre claramente identificável como sendo Bruno Kiefer" (CHAVES, p. 81).

No coletivo de suas composições para piano, a reiteração de elementos rítmico-melódicos baseados em estruturas delineadas de forma marcante é, sem dúvida, o denominador comum. Estes gestos reiterados tendem a criar um conteúdo ilusoriamente homogêneo e cujo caráter obstinado pode parecer obsessivo. O que de fato acontece é que as configurações motívicas de perfis distintos e individualizados são agrupadas e reagrupadas, e por vezes transformadas. Utilizando a metáfora organicista, podemos dizer que em sua obra, Kiefer utiliza as formações motívicas como colônias de células. Estas “células”, através de suas descendências e mutações, ao migrarem de uma peça para outra determinam a unidade estilística. Compreender a complexidade estilística da música para piano de Bruno Kiefer através do mapeamento destas células e evidenciar os elementos comuns na sua origem são os objetivos deste trabalho.

Bruno Kiefer tinha uma visão lúcida da perspectiva histórica e dos processos compostoriais empregados por compositores deste século. Admirava e conhecia as obras de Debussy, Hindemith, Bartók, Schönberg, Stravinsky, Webern e Berg. No entanto, não é apenas na busca de influências deste ou daquele compositor que encontraremos o rumo de seu pensamento musical. Sua individualidade estilística não deve ser atribuída à busca do novo ou inusitado,

porque os nossos compositores bravamente optaram pelo caminho mais árduo, mais complexo e (também) mais fértil: o da personalidade individual que se transborda em música. E destes compositores pessoais, destes compositores que filtram através de seus próprios olhos a experiência cotidiana para transformá-la em música, certamente Bruno Kiefer está entre os primeiros (CHAVES, 1983).

No conjunto da obra pianística escrita entre 1956 e 1984 (KIEFER, 1994, p. 93-99; inclui informações sobre a obtenção de partituras) percebe-se a convivência de sonoridades aparentemente paradoxais. Algumas são agressivamente dissonantes e ásperas com contorno e apresentação decididamente pós-tonal. Outras formações de escalas, modos, encadeamentos e intervalos caracteristicamente consonantes trafegam no limiar da tonalidade tomada no seu sentido mais amplo. A relutância em abandonar o tonal é nítida nas primeiras obras; já na *Segunda Sonata* (1959), a agressividade articulada pela dissonância é estatisticamente dominante. Nas últimas obras da década de oitenta processa-se uma síntese e o compositor atinge um novo patamar de convivência entre estes dois elementos aparentemente contraditórios.

Nas obras compostas até 1969, ano de composição do *Tríptico*, podemos observar as seguintes características: uso de uma linguagem diatônica com doses moderadas de cromatismo e lampejos de uma funcionalidade harmônica como em *Ares de Moleque* e *Poema para Ti* (1956). A dissolução das fronteiras entre consonância e dissonância pela utilização de tons estranhos agregados a acordes diatônicos ocorre nas duas peças de 1957, *Toccata* e *Duas Peças Sérias*. A *Toccata* exibe um grau de elevado virtuosismo, o compositor demonstra um conhecimento sólido das possibilidades instrumentais contidos nos padrões de escrita pianística. O cenário desta composição é um forte prenúncio do estilo que adotará nos próximos anos, mas esta composição ainda exibe uma continuidade associada aos procedimentos do barroco, estilo preferencial do compositor enquanto professor de história da música.

O emprego consistente de motivos de contornos distintos e de repetições frequentes na *Primeira Sonata* (1958), sua primeira composição publicada para piano, passa a ser uma possibilidade composicional. A sintaxe musical baseia-se no emprego de sonoridades distantes, no uso de paralelismos cordais e na utilização simultânea de mais de um modo ou região tonal. Obedecendo aos cânones formais, utiliza-se de um primeiro movimento de sonata, um segundo movimento de andamento moderado e *cantabile*, e, como último movimento, uma fuga finalizada por uma seção de *toccata*.

O espaço reservado às consonâncias é drasticamente reduzido na *Segunda Sonata* (1959), onde o compositor opta por formações cromáticas recorrentes dos intervalos de segundas, trítulos, sétimas e nonas nos três movimentos que a integram. Nas passagens em cantilena, nota-se o uso de sonoridades tradicionais desvinculadas dos cânones de encadeamentos. O primeiro movimento caracteriza-se pela eloquência, pela exploração de registros extremos e pela emotividade dos gestos pianísticos. Esta obra representa uma etapa importante na definição de um perfil composicional singular, pois a homogeneidade do discurso do primeiro movimento é gradualmente substituída por gestos descontínuos e contrastantes de fragmentos reiterados, sobretudo no último movimento, um tema com variações. O atonalismo da *Segunda Sonata*, ainda que ocasionalmente mesclado de interferências tonais/modais, é retomado de maneira inconfundível no *Tríptico* (1969), obra fundamental para a compreensão estilística das três últimas peças para piano solo de Kiefer - *Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias* -, que serão analisadas em detalhe neste artigo.

II- A Influência do *Tríptico* nas três últimas peças para piano de Bruno Kiefer

Com o *Tríptico*, Kiefer volta-se novamente para o piano solo e estabelece seu estilo definitivo. O ouvinte é continuamente confrontado com um elenco de sonoridades alternadas entre dissonâncias agressivas, insistências desatinadas, sutilezas de colorido e articulação que redundam num ambiente tenso e de caráter inquietante. Nestas três peças, o compositor retoma e transforma traços marcantes já esboçados na *Segunda Sonata*, ao mesmo tempo em que estabelece uma outra característica igualmente definidora, qual seja, a exploração dos registros extremos do instrumento em combinação com uma gama de dinâmicas fortemente contrastantes. O resultado é uma simbiose admirável entre a escrita pianística e a linguagem composicional. O primeiro movimento do *Tríptico* conserva uma semelhança com a *Segunda Sonata* na angularidade dos contornos melódicos, no gesto rápido e descendente do registro agudo ao registro médio, na sucessão de oitavas no baixo e na utilização de cantilenas. Estes gestos estão identificados e incorporados nas três peças que serão analisadas posteriormente neste texto.

Entre estes, salientamos, como pode ser observado no Ex.1, o uso característico do intervalo de tritono entre o primeiro e segundo compasso, Dó-Fá# (baixo em oitavas, linha inferior) como contorno melódico, bem como padrões de tons e semitonos nas oitavas (c.1-12, mão esquerda, linha inferior), colocando em destaque os procedimentos preferenciais das suas futuras composições para o piano. Deste baixo em movimento cromático, evidenciam-se seqüências de três e quatro semitonos cromáticos. Ao migrarem para a melodia, estas seqüências de sons cromáticos formam passagens melismáticas nas vozes superiores, como no c.4: Lá-Láb-Sol-Lá-Láb e no c.7: Dó-Si-Sib-Si e Sib-Lá-Láb (Sol#)-Lá. Estas figuras melismáticas, construídas em segmentos de semitonos, isoladas ou agrupadas, recorrem em níveis estruturais diferenciados, nos *Trípticos II* e *III* bem como nas peças subsequentes.

I

Lúgubre ($\text{d} = 60$)

mp sempre

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)

f

ff

mf

ff

bem

p sempre ped.

cantado

Ex. 1 - *Triptico I*, p. 1.

No segundo movimento, a figura melismática (compare com os c.4 e 7, mão direita, do *Tríptico I*) reaparece com o acréscimo de repetições e articulações diferenciadas. Estas destacam-lhe o perfil e o caráter contundente, reforçado pela insistência dos semitons (vide Ex.2).

Ex. 2 – Figura melismática modifica no *Tríptico II*.

Conforme observado nos compassos iniciais do *Tríptico III* (vide Ex.3), a figura melismática tem sua duração expandida e o caráter transforma-se, abandona o clima insistente em favor de uma passagem plangente. Este movimento será recomposto em *Lamentos da Terra*, sendo inequívoca a coincidência de idéias, atmosfera e gestos musicais.

III- Procedimentos Analíticos

O exame das três peças selecionadas para este trabalho, *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Alternâncias*, demonstra que sonoridades recorrentes conferem um colorido especial cuja resolução é indissociável das decisões de execução. Esta característica sonora fornece indícios tanto para o analista, sugerindo que unidades motivicas do discurso sejam transformadas em eventos discretos, quantificáveis e comparáveis, quanto para o executante, ao servir de parâmetro para suas decisões interpretativas. As unidades motivicas nas quais a análise se

III

Cantilena ($\text{♩} = 128$) Tempo I

$\text{♩} = 128$

mf

p *acc.*

simile

$\text{♩} = 128$

$\text{♩} = 128$

tempo II

f

O mais rápido possível

Ex. 3 – Figura melismática modifica no *Tríptico III*.

apóia, partem de decisões interpretativas, ou seja, após a convivência e execução musical das peças, a segmentação proposta nesta análise coincide com a miríade de gestos musicais que integram cada uma das peças.

Quanto aos procedimentos analíticos, adotamos como ponto de partida as formulações de BABBIT (1960) e FORTE (1973) com o objetivo de revelar estruturas internas de maneira diversa da uma análise motivico-temática tradicional. O compositor e pesquisador Jamary Oliveira desenvolveu o programa “PCN” formulado para o computador visando “tabular os segmentos numéricos e estudar os processos de manipulação dos conjuntos de classes de notas” (BORDINI, 1994). A teoria dos conjuntos, operacionalizada pelo programa PCN mostrou-se adequada na classificação e comparação dos elementos integrantes deste repertório.

Na composição de *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Alternâncias* compostas respectivamente em 1971, 1974 e 1984, Kiefer adota alguns dos procedimentos, recursos e, sobretudo, gestos cuja gênese remonta ao *Tríptico* (1969). Nestas obras, a utilização do seqüenciamento imprevisível de fragmentos sonoros contrastantes contribui para a geração de esquemas formais, como é o caso da sonoridade diminuta de três e quatro sons. A freqüência destas ocorrências, aliadas ao poder expressivo dos fragmentos formados por terças menores, tem um papel determinante, tanto na dimensão horizontal quanto vertical do texto musical. A superposição ou justaposição de duas formações diminutas de quatro sons resulta numa seqüência escalar octatônica (vide Ex.4).

FORMAS DA ESCALA OCTATÔNICA

The image shows three staves of music. Staff a) starts on Dó (C) and includes Ré (D), Mib (E), and Fá (F#). Staff b) starts on Fá# (F#) and includes Sol# (G#), Lá (A), and Sil (B). Staff c) starts on Sil (B) and includes Lá (A), Sol# (G#), and Fá# (F#). Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp.

Ex. 4 – Figura melismática expandida e ornamentada no *Tríptico III*.

Como visto no Ex.4-b, o primeiro tetracorde Dó-Ré-Mib-Fá, é idêntico ao primeiro tetracorde da uma escala de menor, neste caso, Dó menor. O tetracorde Fá#-Sol#-Lá-Sil contendo um trítongo, corresponde, neste caso, ao primeiro tetracorde de Fá# menor. De cada uma das três formações, a ou b ou c, derivam-se tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas, bem como quatro trítongos. Seus dois tetracordes de conteúdo simétricos conferem-lhe uma sonoridade especial, seu número equivalente de intervalos consonantes e dissonantes formam um elo entre o tonal e pós-tonal.

A principal particularidade que distingue esta formação escalar é sua ordenação em um padrão recorrente de tom/semitom ou semitom/tom (LESTER, 1989; STRAUS, 1990). A coleção de oito sons resultante da permutação cíclica é o conjunto (8-28) do qual extraem-se os subconjuntos de sete, seis, cinco, quatro e três sons explicitados no Ex.5.

7-31						
	6-Z13	6-27	6-Z49	6Z-50	6-30	6-Z23
5-10	5-16	5-19	5-31	5-32	5-28	
4-3	4-13	4-Z29	4-Z15	4-18	4-9	4-10
4-12	4-27	4-25	4-17	4-26	4-28	
3-2	3-3	3-5	3-7	3-8	3-10	3-11

Ex. 5. Subconjuntos da Escala Octatônica

Allen Forte descreveu o elemento octatônico na música de Debussy, e ao fazê-lo demonstrou que o compositor não usa uma escala octatônica, mas sim elementos extraídos desta formação aos quais nomeou de *componente octatônico* (FORTE, 1991). Assim como Debussy, Bruno Kiefer utiliza-se deste componente, estabelecendo um “universo” octatônico nas três obras a seguir analisadas.

Ao afirmar que existe um componente octatônico, mostrarei que este é em grande parte responsável pela cor e caráter das composições. Estas sonoridades características coexistem com outros conjuntos de sons. Um dos componentes de grande importância é o que designo de elemento Terra¹, usado como pedal em cada uma das três peças. Outros segmentos cromáticos, variados quanto ao número, criam um fator de contraste entre conjuntos ordenados de intervalos. O compositor alterna sonoridades estruturadas com intervalos simétricos e seqüências não ordenadas de semitonos. O componente octatônico é mais saliente em *Terra Selvagem* e em *Lamentos da Terra*, enquanto em *Alternâncias* a coleção (8-23) divide o universo sonoro com a coleção (8-28). A natureza fragmentada e irregular dos gestos musicais é espelhada na segmentação do discurso musical em eventos discretos e quantificados em subconjuntos.

IV-Terra Selvagem

Esta composição com 257 compassos delineia um esquema ternário, mas a sequência de gestos imprevisíveis dificulta a percepção imediata desta estrutura. Os fragmentos contrastantes e o seqüenciamento randômico de eventos constitui-se em sua característica definidora. Este procedimento, aliado ao deslocamento dos fragmentos com relação à métrica, confere a *Terra Selvagem* um clima de angústia e aridez. Sua organização sonora baseia-se principalmente em coleções de notas e subconjuntos derivados de (8-28), distribuídos entre suas possíveis formulações. Os subconjuntos derivados de (8-28) estão presentes nas seções exteriores (c.1-50 e 210-257, respectivamente), mas têm um papel menos definidor na parte central da composição.

Ao priorizar o subconjunto de classe de notas (4-28), formado pelos números inteiros 0,3,6,9 e suas transposições, o compositor elegeu uma sonoridade coincidente em conteúdo intervalar com o acorde diminuto de quatro sons, como a sonoridade encontrada em maior número e em vários níveis de ocorrência nesta composição. Esta organização de alturas tem uma sonoridade distinta graças à ordenação dos elementos em segundas menores e maiores, terças menores, suas inversões e o tritono.



Ex. 6 – Gestos iniciais de *Terra Selvagem*, c.1-10.

1 Uma primeira versão do presente trabalho foi apresentado em um seminário no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS em dezembro de 1995. Uma outra abordagem é apresentada por Luciane Cardassi em: “A música de Bruno Kiefer: “Terra”, Vento” e “Horizonte” e a poesia de Carlos Nejar”. Porto Alegre, 1998, Dissertação (Mestrado em Música) UFRGS.

Nos dez primeiros compassos de *Terra Selvagem* (vide Ex.6), os gestos rápidos e descendentes delineiam sonoridades angulares e aparentemente desconexas. No entanto, os subconjuntos derivados dos dez compassos iniciais: (3-8), (3-10), (4-27) e (4-28) e explicitados no Ex.7, são derivados de (8-28), sendo notável a coincidência na constituição intervalar das segundas maiores, terças maiores e menores e de trítulos.

(3-8) (3-10) (4-27) (4-28)

Ex. 7 - Subconjuntos derivados dos compassos iniciais de *Terra Selvagem*.

Ao comparar os conjuntos dos componentes octatônicos, coluna 2 ("octatônico") do Ex.9, com os dados das colunas 4 e 5 ("cromático" e "outro"), estabelece-se a presença do componente octatônico como ingrediente sonoro básico neste segmento da peça. Embora coloridos resultantes de uma composição intervalar diversa, tais como subconjuntos (4-1), (4-2), (4-4), (4-8), (4-24) e (7-1), integrem a composição a partir do compasso 26, o componente octatônico superpõe-se e justapõe-se de maneira indelível. Denomino como pedal Terra, no quadro ao lado (Ex. 9) representado pelo símbolo X, a sonoridade formada por duas seqüências de tons inteiros, Solb-Láb-Sib (3-6) e (4-21) Fá-Sol-Lá-Si respectivamente, e que emoldura esta obra nos c.8 a 39 e 227 a 257. Este forma um alicerce no registro grave e serve de suporte para as várias manifestações do componente octatônico.

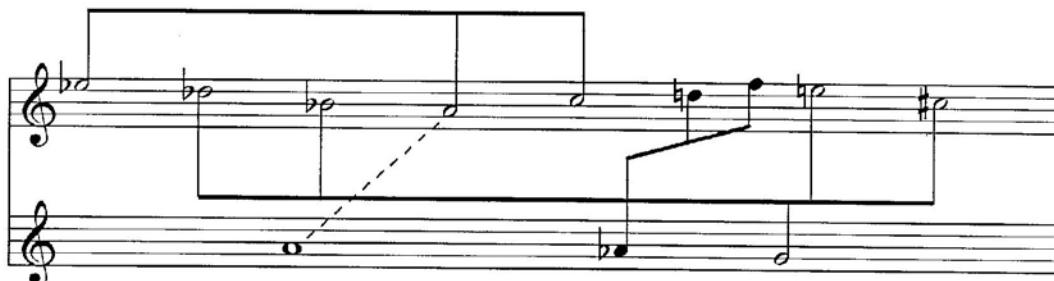
Como diagramado no quadro ao lado (Ex. 9), seqüências extensas de seis a onze semitonos diferentes ocorrem de maneira intermitente a partir do c.41. Várias destas passagens cromáticas se interpolam entre fragmentos formados por subconjuntos de seis, cinco, quatro e três sons derivados de (8-28). Outras ocorrências de subconjuntos formados por transposições de 0,3,6,9 tem o seu conteúdo intervalar mostrado no Ex.8 (c.57 e 58).

Ex. 8 - Subconjuntos derivados de (8-28) em *Terra Selvagem*.

compasso	octatônico	Terra	cromático	outro
1-7	(3-8) (3-10)			
8-15	(4-28)	(3-6)(4-21)		
15-21	(3-10)	X		
22-25	(3-8) (3-10)	X		
26-31	(5-28)	X		(4-2)
32-35	(3-8) (3-5) (3-3)	X		
36-39	(3-5)	X		
40	(3-5)	X		
41-42			(7-1)	
43-44	(6-30)			
45-47	(5-32) (4-z29) (3-5)		(4-1)	
48-50		X		
51				(4-8)
51-54	(4-9)		(7-1)	
54-57	(4-9) (5-19)			
57-58	(6-z50) (5-25)			
59-61				(4-24)
62-64			(3-1)	
64-67	(4-z15) (4-27)			
68-69			(6-1)	
70	(4-12)			
71	(3-5)			
72-76			(12-1)	
77				(4-4)

Ex. 9 – Conjuntos em *Terra Selvagem*, c.1-77.

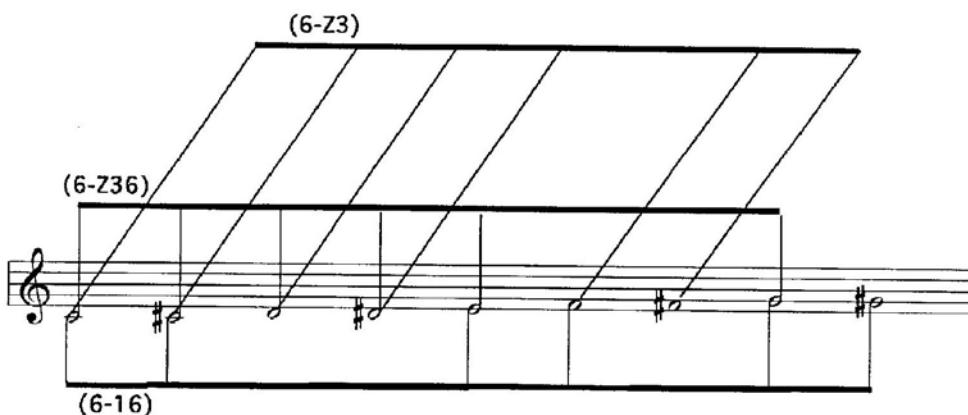
Justaposições de acordes diminutos colorem as passagens em cantilena dos c.6-67, 78-81, 155-160, 176-181. Cantilenas construídas com sonoridades diminutas caracterizam as freqüentes passagens escritas na região média do instrumento como no Ex.10



Ex. 10 - Outra passagem com subconjuntos derivados de (8-28) em *Terra Selvagem*.

Cabe, no entanto, ressaltar que mesmo constatando a freqüente presença de conjuntos tais como (6-Z50), (5-32), (5-25), (5-19), (4-27), (4-17), (3-10) e (3-3), estas ocorrências não evidenciam processos sistemáticos de manipulação de conjuntos. No decorrer da composição, seqüências cromáticas são pontuadas por expressivas interjeições cujo conteúdo é de terças maiores e tons inteiros, tais como o subconjunto (4-24). Este é derivado de (6-30), a escala de tons inteiros, como nos c.60 e 150.

O compositor emprega também fragmentos melódicos cujo conteúdo intervalar distingue-se do componente octatônico propriamente dito, embora retendo alguns dos elementos em comum com subconjuntos derivados de (8-28). Trata-se dos conjuntos de relação Z², em especial os subconjuntos derivados de (6-Z3) e (6-Z36) nos compassos 109 e 111. Um outro subconjunto, o (6-16) também exibe afinidade de conteúdo intervalar como demonstrado no Ex.11.



Ex. 11 - Subconjuntos relacionados por Z em *Terra Selvagem*.

² Quando dois conjuntos tem o mesmo vetor intervalar, isto é, mantêm o mesmo número de tons comuns na operação de inversão, este traço comum recebe o nome de relação Z, segundo Allen Forte. Compare, por exemplo, {0,1,4,6} e {0,1,3,7}.

Como pode ser observado no exemplo anterior, ainda que os diversos fragmentos tenham contornos e identidades aparentemente distintos, seu conteúdo intervalar origina-se de intervalos de segundas e terças menores. Este fato acresce as possibilidades de formações triádicas diversas. Díades formadas por semitonos em dobramento de vozes pontuam a composição a partir do c.96 e são mediadas ocasionalmente por subconjuntos octatônicos. Este é o caso da ocorrência de (4-3) nos c.112-113. *Terra Selvagem* conclui (c.227-257) com os subconjuntos derivados de (8-28). Como nos compassos iniciais, estes gestos apresentados na forma de contornos diminutos no registro agudo do instrumento são projetados sobre o pedal *Terra* no registro grave.

V- *Lamentos da Terra*

Lamentos da Terra (1974) tem 162 compassos. Como observado anteriormente, existe uma coincidência de desenhos e figurações entre esta composição e o terceiro movimento do *Tríptico* (vide Ex.3), mas *Lamentos da Terra* é de maior envergadura. O jogo de contrastes entre os registros extremos do instrumento que inicia e finaliza *Terra Selvagem*, transforma-se em uma estratégia composicional consistente em *Lamentos da Terra*, conferindo-lhe um espectro timbrístico singular. Um estudo detalhado das figurações melódico-motívicas revela uma diversidade de figurações insuspeitadas como demonstradas nos Exs. 12 a 19 a seguir:



Ex. 12 - Elemento a: Octatônico, caracterizado pelo conjunto (3-3), aparece no decorrer da composição prefigurado pelos conjuntos (3-10), (4-12), (5-28) e (5-32). Da finalização de a emerge um novo elemento que, a partir do c.20, adquire identidade própria, o b .

Ex. 13 - Elemento b: Octatônico, caracterizado pelos conjuntos (4-13), (3-8) e (4-3). Estes subconjuntos do elemento b derivam de (8-28).



Ex. 14 - Elemento c: Cromático, originário do *Tríptico III*, este gesto ocorre também em *Terra Selvagem*.



Ex. 15 - Elemento *TERRA*: Octatônico, é o gesto mais saliente da composição. Formado por sequências sonoras constituídas pelo subconjunto (3-3), o elemento *TERRA* soa inicialmente no c.39, retornando posteriormente em eco no registro agudo, é o subconjunto (4-18). No decorrer da composição o elemento *TERRA* é parcialmente modificado, sua configuração pode ser descrita como subconjunto (4-9).



Ex. 16 - Elemento d: Um dos contra-motivos de *TERRA* (c.45-46, 56-57, 100-104). O conjunto (5-16) está contido em(8-28), doravante descrito como (5-16) < (5-28), c.71-72.



Ex. 17 - Elemento e: Eco do elemento TERRA no registro agudo do instrumento, a sonoridade priorizada é formada dos subconjuntos (3-3) e (4-18) < (8-28).



Ex. 18 - Elemento f: Constituído de diádes invertidas e horizontalizadas, como breves comentários após d.



Ex 19 - Elemento K³: Díades cromáticas compactadas em oitavas.
A coleção de notas forma o subconjunto (6-5).

³ "K" de Kiefer por considerar este elemento como uma assinatura do compositor, presente em muitas das suas peças para piano.

Das três peças aqui discutidas, *Lamentos da Terra* é a que exibe mais claramente uma forma ternária estruturada em exposição, contraste e retorno, como se segue:

A:

C.1 a 38: Apresenta os elementos *a*, *b*, *c*.

C.39 a 55: Apresenta o pedal *TERRA* como base de sustentação para *a*, *b*, *c*.

Primeira ocorrência do elemento *d* e transição para a parte **B**.

B:

Comp. 55 a 110: Apresenta o pedal *TERRA* como alicerce dos elementos *d*, *e*, *f* e *k*.

A':

Comp.118 a 162: Retorno dos elementos *a*, *b*, *c* e *TERRA* como em **A**.

No início desta peça, os elementos *a* e *b* estabelecem o componente octatônico no qual se estrutura o discurso. Este ambiente sonoro é confirmado pelo pedal *Terra*, que nesta composição obedece a disposição de tons e semitonos característicos. Na seção **B**, o elemento *d* ecoa no registro agudo sobre o pedal *Terra*, operando uma transferência gradual de registros, do médio-grave para o super-agudo. Embora ocasionalmente, os elementos *c*, *f* e *e* ocorrem nesta seção. O elemento *c*, cromático e descendente, é contraposto a *f*, e interrompido por *e*. A partir do c.100, há uma nítida aceleração e intensificação na utilização do elemento *e* e de forte colorido octatônico no direcionamento para o ponto culminante que ocorre nos c.105-111. O elemento *k*, formado por diádes cromáticas articuladas no registro agudo, concorre para a intensa dissonância desta passagem. Um súbito *pianíssimo* assinala o decréscimo de atividade melódica e rítmica que coincide com a volta do elemento *a*, ausente desde o compasso 55. Na parte final, **A'**, os elementos *a*, *b*, *c* e *TERRA* retornam como em **A**, permanecendo ausentes os elementos *d*, *f* e *k*. O elemento *e* está presente como eco do pedal *TERRA*. Das três peças para piano aqui discutidas, é em *Lamentos da Terra* que os subconjuntos octatônicos permeiam o maior número de configurações motívicas, contribuindo para o estabelecimento de sua identidade sonora.

VI- *Alternâncias*

Escrita em 1984, *Alternâncias* é a última peça para piano de Bruno Kiefer. Nesta composição torna-se evidente que o compositor optou por gestos sonoros com menor índice de estridência. A adoção de um vocabulário menos contundente revela-se não só em determinadas seções da composição, mas pode ser observada também na coincidência entre a sonoridade inicial e a final, a diáde Sol-Ré em quintas abertas no registro médio do instrumento e a mesma coleção de notas no registro agudo (c.253). O material sonoro nesta composição origina-se de dois conjuntos de oito sons, (8-23) e (8-28), conforme explicitado no Ex.20.



Ex. 20 - Coleções de oito sons (8-23) e (8-28) em *Alternâncias*.

Os subconjuntos derivados das duas coleções acima são:

3-1, 3-2*, 3-3*, 3-4, 3-5*, 3-7*, 3-8*, 3-9, 3-10*, 3-11*

4-1, 4-2, 4-3*, 4-5, 4-8, 4-10*, 4-11, 4-14, 4-16, 4-Z15*, 4-18*, 4-20, 4-23,

4-26*, 4-27*, 4-28*, 4-Z29*

5-1, 5-7, 5-9, 5-Z12, 5-15, 5-19*, 5-25, 5-29, 5-31*, 5-32*

6-1, 6-Z12, 6Z25, 6-27*, 6-33, 6-Z49*

7-31*

7-35

* denota subconjuntos de 8-28 ou mesmo comuns às duas formações

O primeiro tetracorde do conjunto (8-23) é formado por uma ordenação que alterna tom e semitom, iniciada pelo tom inteiro. O segundo tetracorde deste conjunto apresenta uma seqüência de quatro semitons, perdendo, portanto, a simetria estrita. Como o conjunto (8-28) mantém estrita a simetria entre tons e semitons, a combinação destas duas coleções permite a inserção de subconjuntos diatônicos, cromáticos e octatônicos no discurso musical. A coincidência entre o primeiro tetracorde do conjunto (8-23) com o primeiro tetracorde da escala menor é significativa, pois este super conjunto (8-23) contém o subconjunto (7-35), ou seja, uma das formas da escala menor natural.

Nesta composição, conforme sugerido no título, a forma resulta da alternância entre seções corais, segmentos de notas repetidas e gestos angulares contrastantes. O Ex.21 mostra como a primeira ocorrência de cada uma destas seções se sucedem.

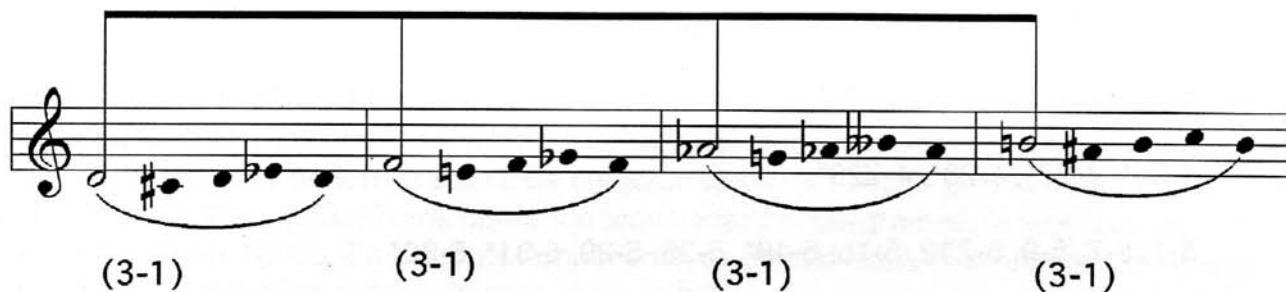
(6-33)

C.1-8 Coral I (8-23) > (7-35) > (6-Z25)

(4-23)

C.9-20 (3-1) **segmento cromático** de notas repetidas
 (4-28) é a elaboração resultante do componente
 octatônico no nível médio

(4-28)



C.21-22 (5-19) < (8-28), (8-23)

Ex. 21 - Ocorrências de subconjuntos nos c.1-22 de *Alternâncias*.

Como explicitado no Ex.21, o coral dos oito compassos iniciais estrutura-se no conjunto (7-35), um subconjunto de (8-23) que coincide com a forma natural da escala menor, neste caso, Sol. A passagem cromática de notas repetidas enfatiza segmentos agregados por semitons no nível imediato (c.9-20), mas o resultado no nível médio é um contorno baseado no subconjunto octatônico (4-28), indicado pelas notas de maior valor no Ex.21. Este trecho é seguido de uma passagem (c.21-22) cujo conteúdo intervalar (5-19) é derivado de (8-28). Embora este subconjunto também faça parte do conjunto (8-23), opto pela derivação a partir do conjunto octatônico, pois seu conteúdo intervalar, trítulos e quartas, é mais compatível com esta formação escalar. Cada seção de notas repetidas é finalizada ou mediada por gestos formados por linhas angulares arpejadas, como no *Tríptico III* e em *Lamentos da Terra*. Estes gestos, reminiscentes do elemento *b* de *Lamentos da Terra*, são um claro exemplo da migração de elementos de uma peça para outra.

As seções corais nas suas primeiras entonações são diatônicas e modais, sua condução paralela de vozes imprime-lhes um caráter solene e reminiscente do cantochão (c.1-8 e 23-32). No decorrer da composição, tornam-se mais dissonantes pela utilização simultânea de conjuntos em mais de um nível de transposição. Na terceira ocorrência da textura coral (c.57-68), o preenchimento das quintas resulta em falsas relações entre os acordes, relembrando o clima de inquietude de *Terra Selvagem* e *Lamentos da Terra*. O quarto coral, dissonante no seu início (c.109-113), prossegue utilizando figurações téticas e conteúdo intervalar de tríades maiores do subconjunto (4-27). A seção conclui com a utilização de uma coleção de sete sons, o subconjunto (7-31), nos compassos 121-124, numa reafirmação do componente octatônico. Nesta passagem, os subconjuntos (4-3), (4-27), (4-28) e (6-27) confirmam a predileção do compositor pela sonoridade resultante da disposição alternada entre tons e semitons.

O pedal *Terra*, ainda não utilizado nesta composição, ocorre em dezoito compassos a partir do c.175 e é cromático como em *Terra Selvagem*. Pairando sobre este pedal destacam-se os gestos arpejados e angulares, construídos com subconjuntos (5-29) e (3-10*). O último coral sofre uma transformação quando uma cantilena plangente, executada pela mão esquerda, ocupa o registro grave. A mão direita executa o que resta do coral numa sucessão de sonoridades consonantes e dissonantes (c.219-240). A superposição das duas texturas ocasiona a rápida sucessão de subconjuntos octatônicos, diatônicos e cromáticos.

Ainda que seções de colorido agressivamente dissonantes integrem esta obra, tanto os compassos iniciais quanto os compassos finais de *Alternâncias* apontam para uma modificação no estilo composicional do autor. A disposição e a combinação dos subconjuntos derivados de (8-23) e (8-28), associados com a ampliação do espaço reservado para passagens cordais, conferem a esta obra um estilo mais consonante, as frases tomam um contorno mais ameno e os gestos abrandam-se. *Alternâncias* finaliza em uma seqüência de tríades cujo conteúdo intervalar (3-11) e (4-26) pertence às duas formações de oito sons (8-23) e (8-28), sobre as quais a obra está estruturada. Esta obra se destaca das demais peças pelo conotação afirmativa e triunfante do seu final.

VII- Conclusão

As três peças estudadas passaram por um completo mapeamento de seus fragmentos e configurações, cada gesto de execução foi transformado em conjuntos e subconjuntos de acordo com o sistema proposto por FORTE (1973). O programa PCN de Jamary Oliveira mostrou-se uma ferramenta de grande utilidade e aplicabilidade neste repertório. Este programa permite agrupar e classificar dados aparentemente desconexos ou divergentes, permitindo seu processamento e possibilitando sua comparação. Como aludido anteriormente, a percepção do componente octatônico na música de Bruno Kiefer surgiu primeiramente da escuta de sonoridades recorrentes e posteriormente da constatação das freqüentes ocorrências de subconjuntos de (8-28) durante o mapeamento das peças escolhidas.

Dos subconjuntos ordenados, (4-28), ou seja, o acorde diminuto propriamente dito, é o que tem sua presença definidora mais frequente, bem como (5-25), (5-19) e (4-27). Outros conjuntos não ordenados como (5-10), (4-10), (4-3) e (3-10), os dois últimos em especial, são ingredientes básicos no discurso musical. Ainda que estes subconjuntos de quatro e três sons pertençam a várias outras coleções, a interpretação octatônica é mais condizente com seu contorno

característico e com a freqüência de ocorrência. Conjuntos simétricos não produzem formas inversionais distintas, ao contrário, as formas produzidas por inversão são coincidentes com as geradas por transposição. O conteúdo intervalar restrito e a equivalência de transposições e inversões contribuem para a qualidade harmônica aparentemente estática deste repertório. No entanto, é inegável o papel relevante que o emprego destes subconjuntos imprime na determinação de características sonoras. A relação entre resultado sonoro e as propriedades exibidas nas coleções de sons selecionadas fica evidenciada no resultado do mapeamento.

Apesar da presença inequívoca do componente octatônico, não posso afirmar que este seja resultante de um planejamento pré-compositinal, nem que o compositor tenha conscientemente se utilizado de um sistema especialmente construído. O material contido no discurso musical enseja uma análise por segmentação, mas não há indícios de que estes segmentos façam parte de um sistema pré-estabelecido. Mesmo que o uso do componente octatônico possa ser constatado tanto pelo número de ocorrências quanto pela localização em pontos culminantes e de grande expressividade, considero-o mais como resultado de escolhas sonoras não pré-determinadas. Seria temerário insistir em uma premeditação enquanto formulação numérica e pré-compositinal, pois o compositor privilegia a qualidade sonora dos fragmentos melódicos e certos padrões da configuração do teclado, mais do que os processos de elaboração e transformação do seu conteúdo intervalar. Isto fica evidenciado na transposição do *Tríptico III* para *Lamentos da Terra*; a coincidência de conteúdo entre as duas peças, nas quais o componente octatônico faz-se presente de maneira mais marcante, aponta para uma predileção sonora inequívoca. A utilização de componentes estruturados por formações simétricas em combinação com outros não estruturados resulta em linguagem identificável e própria. Os fragmentos rítmico-melódicos e de contornos marcantes se cruzam e se interceptam na determinação de uma narrativa musical dramática e expressiva.

Ao determinar o papel exercido pelo componente octatônico nestas três peças, não o fiz pelo componente em si, mas como uma maneira de explicar o colorido especial que este lhes confere. A confluência entre consonância e dissonância encontra um ponto de equilíbrio nesta formação escalar e é com este elemento que o compositor articula seu discurso entre o tonal e o pós tonal. Se o “universo” octatônico contribui para o clima de incerteza e inquietude associado às formulações sonoras, também possibilita sua explicação e justificativa.

Estas conclusões, fundamentadas em informações analíticas, originam-se da experiência renovadora da execução. Muitas das intuições do ponto de vista do intérprete foram confirmadas pela análise, enquanto outros novos aspectos e fatos se revelaram através do estudo do código e passaram a integrar o meu entendimento destas peças. Sem dúvida, o aspecto mais preponderante deve-se à oportunidade de ter gravado toda obra para piano solo de Bruno Kiefer, podendo emitir um juízo a partir dos elementos comuns e contrastantes do seu todo. Duas destas peças, *Lamentos da Terra* e *Alternâncias* aguardam boas edições de performance.

Referências bibliográficas

- BABBIT, Milton. "Twelve-Tone Invariants As Compositional Determinants". *Musical Quarterly*, v. XLVI nº2 (1960), p. 246-59.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. "O PCN, Um Breve Comentário." In: *A Musica de Jamary Oliveira*, p.143-47. Porto Alegre: Setor Gráfico do CPG-Música, 1994.
- CARDASSI, Luciane. "A música de Bruno Kiefer: "Terra", Vento" e "Horizonte" e a poesia de Carlos Nejar". Porto Alegre, 1998, Dissertação (Mestrado em Música) UFRGS.
- CHAVES, Celso Loureiro, "Na Intimidade da Sala De Aula", *Cadernos Porto & Vírgula*, v. 6, Porto Alegre 1994, p. 77-83.
- _____. "O todo do espelho a partir dos cacos", *ZERO HORA*, Porto Alegre, 8/IV, 1983, reproduzido do disco *COLÓQUIO*, Conselho Estadual do Desenvolvimento Cultural, RS.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- _____. "Debussy and the Octatonic." *Music Analysis*, X nº 1-2 (1991), 125-69.
- GERLING, Cristina Capparelli. "Traços Característicos na música de piano de Bruno Kiefer". OPUS, ANPPOM, 3, 1991, p. 75-80.
- _____. "Música para Piano". *Cadernos Porto & Vírgula*, v. 6, Porto Alegre 1994, p. 44-47.
- KIEFER, Bruno. *E a vida continua*, obras para piano solo de Bruno Kiefer, Piano: Cristina Capparelli, Porto Alegre, FUNPROARTE, 1995.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- MORGAN, Robert. P. "On the Analysis of Recent Music". *Critical Inquiry*, Autumn 1977, p. 33-53.
- RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

Cristina Capparelli Gerling, M.M., D.M.A., pianista e pesquisadora, é professora titular de piano e orientadora de mestrado e doutorado em práticas interpretativas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com atuação significativa na vida musical e acadêmica do país, tem publicado regularmente sobre análise musical no Brasil e nos Estados Unidos. Recentemente lançou o CD *Música Latino-americana para Piano* na série INTERMÚSICAS e organizou a publicação da série 5 dos Cadernos de Estudos *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri* do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.