

UMA ANÁLISE DAS FUGAS PARA PIANO DE BRUNO KIEFER: PADRÕES ESTILÍSTICOS NA SUA ESCRITA CONTRAPONTÍSTICA

Rafael Liebich
Any Raquel Carvalho
Cristina Capparelli

Resumo: Este trabalho oferece um estudo dos padrões estilísticos definidos através da análise dos processos contrapontísticos encontrados no terceiro movimento da *Sonata I, Fuga e Toccata* e do movimento final de *Duas peças Sérias* da obra para piano de Bruno Kiefer. Considerando a diversidade de possibilidades estéticas na música do século XX, e os aspectos tradicionais da escrita fugal, faz-se mister investigar como Kiefer tratou uma técnica composicional consagrada, preservando de modo singular e consistente o estilo inovador sempre atribuído às suas obras.

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. Considering the diversity of aesthetic possibilities in twentieth-century music, and the traditional aspects of fugal writing, 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.

Keywords: Musical Analysis. Fugue. Bruno Kiefer.

Bruno Kiefer (1923 – 1987) tem sido reconhecido como compositor singular e consistente cuja música distingue-se por “uma originalidade que nem sempre soa natural, embora soe sempre individual, sempre claramente identificável” (CHAVES, 1994, p. 81).

As duas fugas a duas vozes apresentadas neste texto finalizam respectivamente, *Duas peças sérias* (1957) e a *Sonata I* (1958), ambas do primeiro período. Além destas duas fugas, há apenas

uma outra no segundo movimento de *Reflexões* (para órgão), escrita em 1986.

O presente trabalho analisa os elementos da linguagem musical empregada em cada fuga tais como melodia, ambiente harmônico, organização rítmica e estrutura. Cada elemento composicional foi analisado com relação ao seu aspecto estrutural e funcional, considerando as diferenças estilísticas existentes entre o período barroco e a primeira metade do século XX. A próxima etapa tratou da análise dos procedimentos contrapontísticos de cada fuga para verificar e caracterizar seu distanciamento das obras escritas na linguagem fugal tradicional do período barroco. Por último, com os dados obtidos, procurou-se reconhecer padrões que configurem um estilo para a escrita contrapontística nas duas fugas para piano do compositor.

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

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, conforme o quadro abaixo:

Secções	Exposição	Ponte	1ª Reexpos.	1º Episódio	2ª Reexpos.	2º Episódio	3ª Reexpos.	3º Episódio	Toccata
Compas- sos	1-9	9-11	12-15	16-24	25-28	29-40	41-44	45-56	57-84

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

Na Exposição (c. 1 – 9) o sujeito é apresentado na voz superior, iniciando e concluindo em Si (Figura 1), rico em cromatismo e delineado predominantemente por graus conjuntos que preenchem os freqüentes 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.¹



Fig. 1: Sujeito, c. 1 – 5

Caracterização da Fuga

1. Estrutura

Em *Duas Peças Sérias*, a fuga está inserida como o segundo movimento deste conjunto. A textura essencialmente contrapontística da fuga, associada ao trabalho de elaboração motivica e à manutenção da função e organicidade dos elementos estruturais apontam para a adoção de um caráter autenticamente neobarroco.

Esta fuga apresenta um equilíbrio no número de seções (Quadro 1): 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 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 o 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 **S** não reflete de imediato esta configuração. Analisando o **S** 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 **S** para um centro tonal. Desta forma, este **S** 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 (GRAVES, JR., 1962, p. 2).

A tonalidade de Si menor é sustentada pela armadura de clave e também enfatizada tanto no salto inicial quanto no final, ambos prefigurando uma 4ª justa (Si/Fá# – Fá#/Si, identificados em azul), contrastando com os freqüentes saltos de 4ª aumentada (identificados em vermelho; Figura 2). 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.



Fig. 2: Sujeito completo, c. 1 – 5

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, 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 (Fig. 2). Quando da ocorrência do material temático em uma das vozes, a configuração de elementos diatônicos acaba descaracterizando as decorrentes relações verticais. Vale ressaltar que 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 7ª alterada acima do original (Fig. 3). 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.



Fig. 3: 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. 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 frequentemente 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 4.

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).



Fig. 4: 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.

5. Técnicas Contrapontísticas

A coesão da textura polifônica desta fuga é obtida através de um extenso trabalho de elaboração motivica 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 5ª justa com 2ª maior é utilizado na primeira célula do **S** da fuga, acrescido de 2ª menor (Fig. 5).

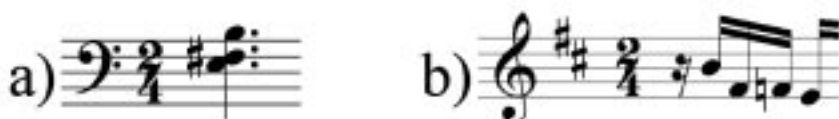


Fig. 5: Acorde inicial de *Música para as vésperas do último suspiro* (5a, c. 1) e fragmento inicial do **S** de “*E a vida continua...*” (5b, c. 1).

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), são pouco utilizados nesta obra. O intervalo essencial deste movimento é a 4ª aumentada. As justaposições e inversões deste intervalo (5ª 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 4ª aumentada (ou 5ª 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 2º e 4º 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).

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

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

Secções	Exposição	Ocorrência definição	1º Reexpos.	do ma ara as Episódio	2º Reexpos.	temati ções Episódio	3º Reexpos.	ouem âmica Episódio	Toccata
Compas- sos	1-9	marc contínua	12-15	ara ar aqui r	25-28	s voze perce	41-44	contra orça c	57-84

característica
o claramente
fuga *E a vida*
a sobre uma
tonalidade, apesar de centros referenciais ocasionais. Segue uma descrição mais detalhada dos aspectos estruturais e musicais de cada uma das seções.

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

Na exposição (c. 1 – 9), **S** (iniciando em Dó, Figura 6) está

baseado em figurações arpejadas, dispostas numa progressão de tríades diminuta, menor e maior. Seguem duas figurações que utilizam saltos de 4^a, 5^a, 6^a e 7^a. 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 5^a acima (Sol, c. 5).



Fig. 6: *Sujeito completo*, c. 1 – 5

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



Fig. 7: *Contra-sujeito completo*, c. 5 – 9

Caracterização da Fuga

1. Estrutura

Assim como *E a vida continua...*, este movimento também apresenta um equilíbrio no número de suas seções (Quadro 2): após a exposição, uma ponte ligando três reexposições intercaladas por três episódios, efetua a ligação com a *Toccatà*. 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 *Toccat*a 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).

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 motivica aliado à textura polifônica assegura a integridade do tecido contrapontístico.

2. Tonalidade

nalizando 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 se identifique a configuração de freqüentes intervalos de 7^a, compostos por fragmentos melódicos sucessivos, estruturados em 4^{as} aumentadas (Figura 8). 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.



Fig. 8: Sujeito completo (c. 1 – 5), intervalos recorrentes identificados.

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.

Ocorre apenas uma única transposição do **S**, no compasso 25 (dentre 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 exposiçõe e reexposiçõe. 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.

Observa-se em alguns momentos, especialmente no primeiro episódio (c. 16 – 24), o uso de figuraçõe triádicas em progressão, mas no sentido linear – ou seja, ocorrendo em uma das vozes (Figura 9). 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 triades menores (na primeira inversão), com apojatura.

Fig. 9: Primeiro episódio, c. 17 – 20: sucessão paralela de padrões harmônicos diversificados.

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 reiteraçõe. A sucessão de motivos (fragmentos elaborados) muitas vezes configura o encadeamento seqüencial de alguns complexos triádicos organizados em combinaçõe de terças e sextas, em suas diversas qualidades e que, em justaposiçõe, proporcionam encontros ocasionais de segundas e quartas.

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) 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 fluido dos episódios. Um intenso trabalho de elaboração motívica, 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 3ª acima, c. 25), que apresenta uma pequena alteração na célula inicial do **S** (Fig. 10b). Mesmo que essa alteração ocorra apenas como uma diminuição no valor da nota final da célula principal de **S** (o motivo triádico em tercinas), o material temático não é descaracterizado.



Fig. 10: Sujeito original (10a, c. 1 – 5) e sujeito alterado (10b, 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.

CONCLUSÃO

Apresentam-se a seguir, as 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 motivica 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.

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, tornando-se uma célula a partir da qual todo o movimento conseqüente na *Toccatà* 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 estruturais, 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 percebem-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. 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, coerente 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.

Notas:

¹ A partir deste ponto, serão adotadas as abreviações **S** para sujeito, **CS** para contra-sujeito, e **R** para resposta, para referir-se ao material temático.

Referências bibliográficas

- 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.
- 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.

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.

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

PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1947.

RETI, Rudolph. *Tonality, Atonality, Pantonality*. London: Rockliff, 1958.

RIBAS, Geraldo Magela Brandão. *Camargo Guarnieri: Uma análise das fugas das Sonatinas nº 3 e nº 6 para piano*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

SACHS, Kurt-Jürgen & 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.

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.

Rafael Liebich: É Mestre em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduado em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atua como pianista, camerista, e pesquisador ligado ao Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

e-mail: rafaliebich@gmx.net

Any Raquel Carvalho: É Doutora em música pela University of Georgia (EUA), professora e orientadora de mestrado e doutorado no PPG-Música do Instituto de Artes da UFRGS. Atua como organista, concertista e conferencista no Brasil e no exterior. Como pesquisadora do CNPq tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto, fuga e música brasileira para órgão.

e-mail: anyraquel@cpovo.net

Cristina Capparelli Gerling: É Doutora em música pela Boston University (EUA), professora de piano no Departamento de Música e orientadora de mestrado e doutorado em práticas interpretativas no PPG-Música da UFRGS. Como pianista, conferencista e pesquisadora do CNPq, tem publicado regularmente sobre análise musical no Brasil e nos Estados Unidos.

e-mail: cgerling@ufrgs.br