

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

Vinicius Dias Prates

**ELEMENTOS MELÓDICOS E GESTUAIS RECORRENTES EM
DUAS PEÇAS PARA FLAUTA TRANSVERSAL DE BRUNO
KIEFER: NOTAS SOLTAS E NOTAS IRRESPONSÁVEIS**

PORTO ALEGRE

2015

Vinicius Dias Prates

**ELEMENTOS MELÓDICOS E GESTUAIS RECORRENTES EM
DUAS PEÇAS PARA FLAUTA TRANSVERSAL DE BRUNO
KIEFER: NOTAS SOLTAS E NOTAS IRRESPONSÁVEIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Prates, Vinicius Dias

Elementos melódicos e gestuais recorrentes em duas peças para flauta transversal de Bruno Kiefer: Notas Soltas e Notas Irresponsáveis / Vinicius Dias Prates. -- 2015.

109 f.

Orientadora: Any Raquel Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Bruno Kiefer. 2. Flauta Transversal. 3. Teoria Pós-Tonal. 4. Gestos Musicais. I. Carvalho, Any Raquel, orient. II. Título.

VINICIUS DIAS PRATES

**ELEMENTOS MELÓDICOS E GESTUAIS RECORRENTES EM
DUAS PEÇAS PARA FLAUTA TRANSVERSAL DE BRUNO
KIEFER: NOTAS SOLTAS E NOTAS IRRESPONSÁVEIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de título de Mestre em Música.

Aprovado em 27 de abril de 2015

Prof^ª. Dr^ª. Any Raquel Carvalho (UFRGS) - Orientadora

Prof. Dr. Raul Costa d'Avila (UFPEL)

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter (UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Cristina Maria Capparelli Gerling (UFRGS)

A Fernanda por todo amor e dedicação.

AGRADECIMENTOS

A meus pais pelo eterno amor e incentivo e por toda a educação musical estimulada desde a infância.

A minha irmã que, apesar de sua surdez profunda, sempre entendeu minha arte e me motivou no caminho dos sons musicais.

A Fernanda, minha companheira e meu grande amor, por todas as palavras de estímulo e por seu infinito afeto e carinho.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul local onde realizei toda minha formação musical.

A minha orientadora Professora Doutora Any Raquel Carvalho por compartilhar comigo uma parcela de seu conhecimento.

Ao Professor Doutor Leonardo Loureiro Winter por todos os anos de trabalho que me tornaram o flautista, o músico e o artista que sou hoje.

A toda equipe de diretoria e colegas da Orquestra Filarmônica da PUCRS, desde os que estavam presente no início desta minha jornada até aqueles que estão hoje lá.

Aos queridos amigos Andre Sinico, Pamela Ramos, Neemias Santos, Fabiane Oliveira e Ana Carolina Bueno pela ajuda e apoio.

A vida é breve, a arte é longa. (Hipócrates)

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo analítico dos elementos melódicos e gestuais presentes em *Notas Soltas* (1978) para flauta transversal solo e *Notas Irresponsáveis* (1986/87) para trio de flautas transversais de Bruno Kiefer. O livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus é utilizado como referencial teórico para a abordagem melódica. Buscamos identificar quais são os padrões de escrita empregados pelo compositor e procurar relações entre as duas peças. Utilizamos o catálogo de Gestos Musicais apresentados por Luciane Cardassi em *A música de Bruno Kiefer : "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Através dos resultados dessas análises, procuramos entender como se dá a escrita idiomática do compositor, bem como encontrar traços em comum entre repertório escolhido para essa pesquisa e obras de Kiefer investigadas por outros autores.

Palavras-chave: Bruno Kiefer, Elementos Melódicos, Teoria Pós-Tonal, Gestos Musicais, flauta transversal.

ABSTRACT

The purpose of this work is to present an analytical study of the melodic elements and gestures in Bruno Kiefer's pieces entitled *Notas Soltas* (1978) for solo flute and *Notas Irresponsáveis* (1986/87) for flute trio. The theoretical framework for the melodic approach is based on Joseph Straus' *Introduction to Post-Tonal Theory*. The aim has been to identify the musical patterns employed by the composer and their relationship in both works. The catalogue of Musical Gestures compiled by Luciane Cardassi in *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar* was also used. Through the analyses of these two works it was possible to understand the idiomatic character of Kiefer's style, while finding common traces in other works by the same composer.

Keywords: Bruno Kiefer, Post-tonal Theory, Melodic Elements, Musical Gestures, Flute.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Produção composicional de Bruno Kiefer para flauta transversa.....	15
Quadro 2. Notações numéricas das classes de notas.....	23
Quadro 3. Notações numéricas das classes de intervalos não ordenados	24
Quadro 4. <i>Notas Soltas</i> . Forma.	29
Quadro 5. Conjuntos octatônicos presentes na <i>Seção A</i> de <i>Notas Soltas</i>	31
Quadro 6. Conjuntos octatônicos e cromáticos presentes na <i>Seção B</i> de <i>Notas Soltas</i>	31
Quadro 7. Gestos musicais segundo Cardassi (1998) presentes em <i>Notas Soltas</i>	36
Quadro 8. Notas Irresponsáveis. Forma.	42
Quadro 9. Gestos musicais segundo Cardassi (1998) presentes em <i>Notas Irresponsáveis</i>	53
Quadro 10. Conjuntos em comum entre <i>Notas Soltas</i> e <i>Notas Irresponsáveis</i>	57
Quadro 11. Conjuntos, forma normal, forma prima e classificação de Forte (1973) de <i>Notas Soltas</i>	81-83
Quadro 12. Conjuntos, forma normal, forma prima e classificação de Forte (1973) de <i>Notas Irresponsáveis</i>	91-93

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** *Poema* (1982) de Bruno Kiefer, c.41-46. Padrões rítmicos e intervalares semelhantes entre piano e flauta16
- Figura 2.** *Notas Irresponsáveis* (1986/1987) de Bruno Kiefer, c.11-17 .Grandes saltos, fragmentação rítmica e detalhamento quanto à articulação.....17
- Figura 3.** *Notas Soltas* (1978) de Bruno Kiefer, c.1-12. Figuras rápidas seguidas de pausas sugerem notas soltas.....17
- Figura 4.** *Notas Soltas* c.1-2. Números dos conjuntos de acordo com nossa análise, formais normais e primas e classificação segundo Forte (1973).....26
- Figura 5.** Conjunto e subconjuntos octatônicos.....30
- Figura 6.** Conjuntos cromáticos.....30
- Figura 7.** Conjunto [6-Z36] em Forma Normal: cromatismo e salto.....33
- Figura 8.** Conjuntos [6-2], [8-7] e [8-18] em suas Formas Normais. Altos graus de cromatismo interrompidos por saltos de terça menor e segundas maiores.....34
- Figura 9.** Conjunto [5-23] em sua Forma Normal. Característica diatônica.....34
- Figura 10 (a).** *Notas Soltas* c. 7 – 23. Gesto Terça menor em movimentos descendentes e cadenciais.....36
- (b).** *Notas soltas* c. 28 – 32. Gesto Terça menor descendente.....37
- Figura 11.** *Notas Soltas* c. 52 – 60. Transição da *Seção A* para *Seção B*. Gestos Terça menor e Gestos em silêncio.....37
- Figura 12 (a).** *Notas Soltas* c. 103 – 114. Terça menor e Golpes rítmicos.....38
- (b).** *Notas Soltas* c. 140 – 145. Terça menor e Golpes rítmicos.....38
- Figura 13 (a).** *Notas Soltas* c. 1 – 6. Interferências angulosas e cromatismo.....39
- (b).** *Notas Soltas* c. 78 – 82. Interferências angulosas e cromatismo.....39
- (c).** *Notas Soltas* c. 52 – 60. Devaneios cromáticos em sua primeira utilização e segunda transposto.....39
- Figura 14.** *Notas Soltas* c.83 – 102. Gestos em recitativo, Terça menor e Interferências angulosas.....40
- Figura 15 (a).** *Notas irresponsáveis* c. 4 – 6. Homofonia.....43

(b). Notas Irresponsáveis c. 6 antes de 100 - 120 (transição do segundo cânone para região f em “Lento” e início da Seção C em “tempo I”). Homofonia.....	44
Figura 16 (a). <i>Notas Irresponsáveis</i> (Kiefer) c. 22 – 24. Fragmentos melódicos que passam de voz para voz.....	45
(b). <i>Daphinis et Chloé</i> (Ravel) c.186 – 189. Fragmentos melódicos que passam de voz para voz.....	45
(c). <i>Notas Irresponsáveis</i> (segundo cânone) 3 antes de 80 a 4 depois de 80. Imitação.....	45
Figura 17 (a). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 35 – 39. Monofonia na terceira voz.....	46
(b). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 45 – 48. Monofonia na terceira voz.....	46
Figura 18. Conjuntos pseudo-cromáticos [4-7] e [6-Z6] em suas formas normais. Qualidades cromáticas interrompidas por saltos de terça menor.....	47
Figura 19. Conjuntos [5-23] e [4-22] em suas formas normais. Características diatônicas.....	48
Figura 20. Conjuntos [6-Z3], [5-23] e [4-22] transpostos à classe de intervalo 6.....	50
Figura 21 (a). <i>Notas Irresponsáveis</i> 2 depois de 60 a 5 depois de 60. Utilização do trítone harmônico.....	51
(b). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 130 – 134. Trítone melódico.....	51
Figura 22. <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 15 – 17. Utilização da terça menor (classe de intervalo 3).....	52
Figura 23 (a). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 1 – 10. Segunda menor preferencialmente utilizadas com Notas repetidas e Interferências angulosas.....	54
(b). <i>Notas Soltas</i> 3 depois de 60 a 6 depois de 60. Terça menor em forma melódica e segunda menor em forma harmônica.....	55
Figura 24 (a). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 35 – 39. Golpes rítmicos em tessitura homofônica.....	55
(b). <i>Notas Irresponsáveis</i> c. 8 depois de 60 a 10 depois de 60. Golpes rítmicos em polifonia vertical.....	56
Figura 25. <i>Notas Irresponsáveis</i> 3 antes de 80 a 80. Gestos líricos em polifônica horizontal.....	56
Figura 26 (a). <i>Notas Soltas</i> c.39 – 51. Trinado associado a Terça menor.....	59

(b). <i>Notas Irresponsáveis</i> c.124 – 129. Trinado associado a Terça menor...	59
Figura 27 (a). <i>Notas Soltas</i> c.52 – 56. Gestos em silêncio como troca de material temático.....	60
(b). <i>Notas Soltas</i> c.137 – 139. Gestos em silêncio como quebra de discurso.....	60
(c). <i>Notas Irresponsáveis</i> 6 antes de 110 a 114. Gestos em silencio como troca de material temático na primeira fermata e quebra de discurso na segunda.....	60
Figura 28 (a). <i>Notas Soltas</i> c.1 – 6. Interferências angulosas em alternância de direção relacionadas a segunda menor.....	61
(b). <i>Notas Irresponsáveis</i> c.1 – 6. Interferências angulosas em alternância de direção relacionadas a segunda menor.....	61
Figura 29. <i>Notas Soltas</i> c. 137 – 139. Notas repetidas.....	62
Figura 30. <i>Notas Soltas</i> c.18 – 27. Quiálteras de tercinas sobre semicolcheias.....	62
Figura 31 (a). Wye (1983) – Articulation, p. 9. Notas curtas e pontuadas relacionadas a Golpes rítmicos.....	65
(b). Moyse (1928) – École de l’articulation, p.1. Colcheias seguidas de pausas associando a notas pontuadas e curtas relacionadas a Golpes rítmicos.....	66
(c). Wye (1983) – Articulation, p. 26. Notas repetidas e quiálteras de tercinas em semicolcheias.....	66
(d). Andersen – 24 Studies op. 15, n° 9b. Notas repetidas.....	66
(e). Andersen – 24 Estudos op. 63, n° 4. Quiálteras de tercinas em semicolcheias.....	66
(f). Andersen – 24 Studies op. 33, n° 24. Notas pontuadas e curas associadas a Golpes rítmicos.....	67
(g). Karg-Elert – 30 Capricen, n° 9. Quiálteras em semicolcheias.....	67
(h). Moyse (1928) – École de l’articulation, p.14. Quiálteras de tercinas em semicolcheias.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1.REFERENCIAL TEÓRICO	21
1.1.Estudo dos elementos melódicos	22
1.2.Estudo dos gestos musicais	26
2. NOTAS SOLTAS (1978): ABORDAGEM ANALÍTICA	29
3. NOTAS IRRESPONSÁVEIS (1986/87): ABORDAGEM ANALÍTICA	42
4. DISCUSSÃO: PARALELO ENTRE NOTAS SOLTAS (1978), NOTAS IRRESPONSÁVEIS (1986/87) E A LITERATURA	57
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
APÊNDICES	77
Apêndice 1. Notas Soltas (1978) e Quadro de Conjuntos	78
Apêndice 2. Notas Irresponsáveis (1986/87) e Quadro de Conjuntos.....	84
ANEXOS	94
Anexo 1. Notas Soltas (1978): partitura	95
Anexo 2. Notas Irresponsáveis (1986/87): partitura.....	100

INTRODUÇÃO

A obra do compositor, musicólogo e professor alemão, naturalizado brasileiro, Bruno Kiefer (1927-1987) possui grande importância no cenário musical do Rio Grande do Sul. Nascido em Baden-Baden, veio junto de sua família para o Brasil no ano de 1934, instalando-se primeiramente no município de Tangará, Santa Catarina. Em 1935 ocorre a mudança para Porto Alegre, cidade onde Kiefer completou seus estudos e iniciou sua formação musical com o flautista Júlio Grau. Formado em química (1947), música-flauta transversal (1948) e física (1957), lecionou essas disciplinas em instituições de diversas cidades do Brasil incluindo Belo Horizonte (MG), Aracaju (SE), São Carlos (SP) e Santa Maria (RS). Como músico profissional, foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) em 1950, onde atuou como segunda flauta por dois anos. Kiefer escreveu livros de teoria e história que se tornaram referenciais na área¹. Acerca da sua obra musicológica, Chaves afirma que Kiefer era

um homem dividido entre muitas atividades, muitas delas conflitantes entre si e todas demandando tempo, Bruno não teve como dedicar-se integralmente às suas pesquisas. Alguns de seus livros assim o demonstram. Talvez excessivamente baseados em fontes secundárias (...), eles refletem uma certa pressa de formulação e, ao mesmo tempo, uma certa hesitação em expor ideias pessoais. Talvez por isto Bruno não tenha produzido sua obra definitiva, embora com justiça o seu nome esteja plantado firmemente no terreno da musicologia brasileira. (1994, p. 79)

Chaves também destaca que Kiefer é “um dos mais significativos compositores brasileiros do século passado” (2004, p.3). O autor acrescenta que há anos músicos/interpretes e pesquisadores vêm gravando a obra do compositor e produzindo material científico sobre seu repertório. Márcio de Souza registrou na íntegra a obra de Kiefer para violão. O grupo de flautas doce Poemas da Terra gravou a totalidade das composições para esse instrumento. Encontramos também em LPs e CDs registros de peças para piano solo e diferentes formações camarásticas. No entanto, até o momento, não existem gravações oficiais de obras originais para flauta transversal, fato que trouxe dificuldades para o início dessa pesquisa.

Existem diversos estudos focados na obra para piano, bem como na obra para canto do compositor. Mayer (2005) discute as relações intervalares e gestos em *Seis pequenos quadros*. Luciana Kiefer (2007) traz, em uma dissertação de mestrado, as relações entre

¹ Música alemã – estudos (1957), História e significado das formas musicais (1968), Elementos da Linguagem musical (1969), História da música brasileira (1979), A modinha e o lundu (1978), Música e dança popular – sua influência na música erudita (1979), Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira (1981), Francisco Mignone – vida e obra (1983).

poesia e música em peças para voz. Cardassi (1998) também relaciona poesia, comparando a obra do escritor Carlos Nejar com a de Kiefer e apresentando um repertório de Gestos musicais preferenciais do compositor. Carvalho, Capparelli e Liebich (2005) fazem uma análise dos processos contrapontísticos em uma fuga para órgão de Kiefer. Gerling (2001) traz um estudo analítico de padrões octatônicos de três peças para piano, a partir de sua experiência ao gravar a obra do compositor para este instrumento. A autora afirma que Kiefer era “plenamente conhecedor da cultura e dos padrões vigentes no seu tempo. Sua música continua despertando polêmica pela aparente fragmentação e desestruturação, pelo clima de crise constante e uma permanente irresolução” (GERLING 2001, p.52).

Segundo Prates, Winter e Carvalho (2014), Kiefer escreveu um número considerável de obras dedicadas à flauta e suas sub-formações, conforme demonstra o quadro abaixo.

Obra	Ano	Formação
Divertimento II	1960	Flauta, clarineta, trompete e quinteto de cordas
Electra	1963 (revisado)	Flauta, fagote, contra-fagote e quinteto de cordas
No cimo das copas	1963	Mezzo-soprano e quinteto de sopros
Poema do horizonte	1975	Quinteto de sopros
Relógio, morre	1977	Soprano, flauta e piano
Trio	1978	Flauta, oboé e piano
Notas soltas	1978	Flauta solo
Pequena cantata	1979	Soprano e quinteto de sopros
Linhas contorcidas	1979/1980	Septeto (flauta, clarineta, fagote e quarteto de cordas)
Poema	1982	Flauta e piano
Música para dois	1984/1985	Flauta e clarineta
Notas irresponsáveis	1986/1987	Trio de flautas
Coxilhas	1986	Flauta, clarineta e fagote

Quadro 1. Produção composicional de Bruno Kiefer para flauta transversa.

Nesse conjunto de composições, destacamos aquelas onde a flauta assume um papel de protagonista como solista, desacompanhada ou não, e como sonoridade única em forma de trio: *Notas Soltas* (1978), *Poema* (1982) e *Notas Irresponsáveis* (1986/87). *Poema*, para flauta transversal e piano, foi composta em 1982 e dedicada à professora Odette Ernest Dias². Sua escrita idiomática para o instrumento de sopro assemelha-se as demais pelo uso de saltos, figuras rítmicas rápidas e fragmentadas e rico detalhamento sobre articulações. O compositor deixa notas de instruções para a execução de trinados. Sob um Fá4 (compasso 35) Kiefer solicita "Trinado rápido no qual sol bemol deve alternar esporádica e aleatoriamente com sol natural".³ No caso de *Poema* é possível notar que a escrita do piano é muito semelhante a da flauta, possuindo os mesmos padrões rítmicos e melódicos (Figura 1). Acerca dessa característica estilística de Kiefer, Chaves, ao escrever sobre peças para piano, afirma que

as melodias, uma vez que consigam escapar dos acordes e dos cluster, são fragmentárias e só muito raramente atingem vôos de grande alcance. No mais das vezes, os fragmentos melódicos funcionam como oxigenação de sonoridades congestionadas pelo acúmulo vertical dos sons. (1995, s.p)



Figura 1. *Poema* (1982) de Bruno Kiefer, c.41-46. Padrões rítmicos e intervalares semelhantes entre piano e flauta.

Notas Irresponsáveis, dedicada a sua neta, para três flautas transversais foi composta entre 1986 e 1987. Novamente é possível observar que Kiefer utiliza materiais melódicos e ritmos similares aos já empregados em *Poema*, tais como a

² Odette Ernest Dias, francesa naturalizada brasileira, veio para o país em 1952 para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira. Lecionou na Universidade de Brasília entre os anos de 1974 a 1994. (D'Avila 2009)

³ Manuscrito, parte de flauta de *Poema* (1982, p.1).

utilização de grandes saltos, fragmentação rítmica e detalhamento quanto à articulação (Figura 2). Há utilização de apojeturas e tercinas de semicolcheias em forma de quiáltera nas peças citadas. Da mesma maneira, observa-se que Kiefer utiliza esses gestos de forma recorrente em grande parte de suas peças que incluem flauta, podendo ser citadas *Poema do Horizonte - III* (1975), *Trio* (1978), *Pequena Cantata* (1979), *Música para Dois* (1984/85), entre outras.

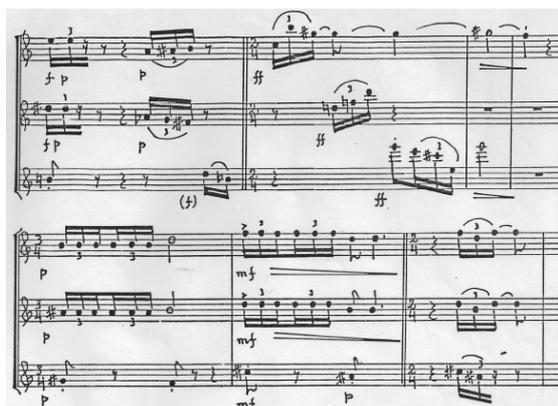


Figura 2. *Notas Irresponsáveis* (1986/1987) de Bruno Kiefer, c.11-17. Grandes saltos, fragmentação rítmica e detalhamento quanto à articulação.

Notas Soltas para flauta transversal, peça solo, foi composta em 1978 e dedicada a Arno Matte, então flautista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Uma análise visual da partitura mostra-nos uma obra com escrita rítmica e métrica tradicionais (fato também observado nas peças citadas acima), além da linguagem idiomática. O compositor deixa apenas uma nota de instrução que diz “Trinados sempre o mais rápido possível”⁴. Em uma primeira análise podemos dizer que as figuras rápidas de fusas seguidas de pausas, com durações por vezes maiores, sugerem a ideia de notas soltas (Figura 3).

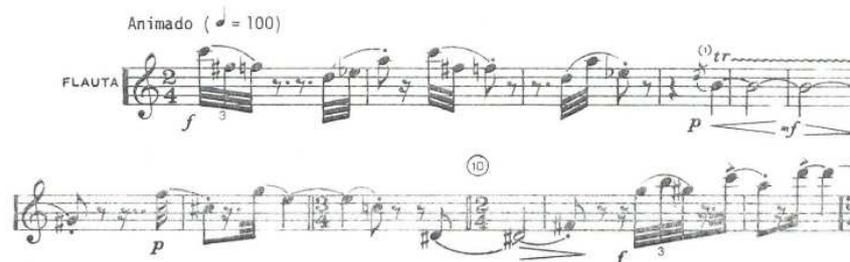


Figura 3. *Notas Soltas* (1978) de Bruno Kiefer, c.1-12. Figuras rápidas seguidas de pausas sugerem notas soltas.

⁴ Partitura de *Notas Soltas* (1978), p.1.

Para esta dissertação, optamos por analisar as peças *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* por serem escritas unicamente para flauta transversal. Buscamos verificar traços da escrita idiomática para o instrumento e, por isso, entendemos que as composições escolhidas trariam uma visão mais ampla sobre o modo que Kiefer entendia as possibilidades técnicas da flauta. Optamos por compreender a linguagem flautística de Kiefer isoladamente sem estabelecer relações de interação da flauta com outros instrumentos.

Prates, Winter e Carvalho (2014) mostram que o compositor escreve para flauta transversal desde a década de 1960 até sua morte, em Porto Alegre. Embora as peças aqui citadas tenham sido escritas nos últimos 12 anos de sua vida, traçamos um paralelo com a obra para piano e citamos Gerling afirmando que a escrita de Kiefer possui “um fio condutor, ou seja, traços característicos que articulam a linguagem do compositor e que se manifestam desde as suas primeiras obras” (1991, p. 75). Com base no que foi exposto, chegamos às seguintes questões: Quais são os elementos melódicos/intervalares e rítmicos presentes em *Notas Soltas*? Esses elementos são recorrentes em *Notas Irresponsáveis*? Os Gestos musicais catalogados por Cardassi (1998) estão presentes nessas obras? É possível relacioná-los à figuras rítmicas recorrentes? O discurso interrompido é uma constante na obra para flauta de Kiefer? Como se dá a escrita idiomática para flauta transversal? Nosso objetivo geral é identificar os elementos melódicos e gestuais nas obras *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. O critério de escolha das peças se deu por serem ambas escritas apenas para o instrumento em discussão. Acreditamos que dessa forma podemos visualizar mais claramente o pensamento estético do compositor acerca da flauta. Nossos objetivos específicos incluem: investigar quais os elementos melódicos e gestuais presentes em cada seção das obras citadas; comparar os elementos melódicos e gestuais nas duas obras; identificar quais são recorrentes em ambas; traçar paralelos com a literatura analítica sobre a obra de Kiefer.

Com o objetivo de entender as relações intervalares propostas por Kiefer em *Notas Soltas* e procurar relações com *Notas Irresponsáveis* e outras pesquisas, será adotado o livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus (2000). Adotaremos conceitos como Notação Numérica, Classe de Intervalo, Forma Prima, Forma Normal, que se referem ao emprego de algarismos para a compreensão dos parâmetros musicais melódicos e/ou harmônicos. Por meio dessa teoria, pretendemos identificar os

agrupamentos de notas sob forma de conjuntos e subconjuntos de sons que serão interpretados como o material melódico proposto pelo compositor.

A dissertação *A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar* de Cardassi (1998) será utilizada como apoio para nossa investigação acerca dos Gestos musicais propostos pela autora. *Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais* de Mayer (2005) e *Terra Selvagem, Lamentos da terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer* de Gerling (2001), por possuírem proposta analítica aproximada à nossa, serão utilizados como comparativos afim de buscarmos paralelos com a literatura já existente.

A metodologia se guiará por análises que buscarão identificar os elementos melódicos segundo Straus (2000) e gestuais segundo Cardassi (1998) recorrentes na obra para flauta transversal de Bruno Kiefer. Seguindo os conceitos propostos por Straus (2000), adotaremos os seguintes passos: identificação de conjuntos presentes em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* classificando-os em suas formas normais e primas e categorizando-os na nomenclatura segundo Forte (1973); mapeamento dos elementos melódicos e gestuais recorrentes nas duas peças; construção de quadros que permitam a visualização dos elementos recorrentes encontrados; cruzamento de dados com o objetivo de compreender uma possível identidade temática presente nas duas obras para flauta de Kiefer citadas. Devido a ausência de registro sonoro das peças, serão realizadas gravações das mesmas, afim de auxiliar no processo de análise, sendo encaminhadas em anexo desta dissertação.

No Capítulo 1 expomos os conceitos e teorias do referencial teórico. O Capítulo 2 consiste de uma análise de *Notas Soltas*, onde são abordados aspectos como sua forma e escrita, paralelamente à busca pelo entendimento dos materiais melódicos de acordo com a Teoria Pós Tonal e os elementos gestuais segundo Cardassi (1998). O Capítulo 3 contém uma análise similar em *Notas Irresponsáveis*, onde também serão levados em consideração os aspectos texturais que diferenciam essa obra da primeira. No Capítulo 4 são apresentados os comparativos entre as duas peças através dos resultados obtidos nas análises, e paralelos entre as duas composições para flauta investigadas com pesquisas anteriores sobre o repertório de Kiefer, seguido da Conclusão. Os Apêndices consistem das partituras analisadas e seus respectivos quadros constando os conjuntos

da Teoria Pós-Tonal. Os Anexos trazem cópias das partituras bem como registro em áudio⁵ de *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*.

A justificativa desse trabalho está na carência de estudos dirigidos à obra de flauta transversal de Bruno Kiefer que ainda representa uma lacuna na busca pela compreensão de sua produção musical. O entendimento dos elementos recorrentes nessas peças poderá auxiliar futuros intérpretes interessados na construção de performances dessas e outras obras para flauta de Kiefer, bem como trazer maiores informações acerca das características da linguagem musical do compositor.

⁵ As gravações em anexo foram executadas por: *Notas Soltas* - Vinicius Dias Prates, também disponível em <https://soundcloud.com/vinicius-prates-7/notas-soltas-bruno-kiefer-vinicius-prates-flute>; *Notas Irresponsáveis* - Vinicius Dias Prates, Fabiane César de Oliveira, Ana Carolina Bueno, também disponível em <https://soundcloud.com/vinicius-prates-7/notas-irresponsaveis-bruno-kiefer>

1.REFERENCIAL TEÓRICO

Uma de nossas primeiras medidas na busca pela compreensão da linguagem composicional do repertório para flauta transversal de Bruno Kiefer foi procurar em sua obra literária pistas que indiquem como ou em que se baseava seu pensamento estético. Apesar de uma produção escrita voltada para análise, história, estruturas e formas musicais, Kiefer não deixa registros que comentem sua produção musical, seus princípios e fundamentos.

Contudo, tendo em vista que essa dissertação aborda os aspectos melódicos e gestuais (por vezes atrelados ao ritmo como veremos mais adiante) de duas de suas obras para flauta transversal, achamos importante verificar o que Kiefer entendia sobre esses tópicos. No livro *Elementos da linguagem musical* (1969) Kiefer faz um apanhado de vários aspectos musicais. Sobre ritmo o autor escreve

Falamos de ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta discontinuidades. (...) A percepção das discontinuidades traz consigo a comparação, a medida, entre os fragmentos daquilo que flui. Constatamos o aparecimento de fragmentos mais longos, outros mais curtos, por exemplo. (...) Numa melodia notaremos a existência de fragmentos mínimos, unidos em grupos de dois ou três sons formando as células rítmicas. Mas notaremos também a existência de fragmentos mais extensos – formando unidades maiores – decomponíveis em fragmentos mais curtos. (1969, p.23)

Sobre esse pensamento destacamos o uso de palavras como "descontinuidade" e "fragmentos" muito utilizadas em trabalhos que analisam a obra composicional de Kiefer e que identificam esses termos como característica constante de sua escrita musical, associando-os a ideia de discurso interrompido.

Sobre melodia o autor escreve

...aquilo que resulta de uma sucessão de sons isolados, desde que os intervalos entre os sons sucessivos não sejam grandes demais e ainda: desde que não haja silêncios demasiadamente extensos entre sons consecutivos. Em ambas as ressalvas perder-se-ia a continuidade melódica. (1969, p.49).

Essa citação nos chama a atenção de que, para Kiefer, pausas em demasia prejudica a fluência da melodia. Apesar de nosso interesse acerca de padrões melódicos estar voltado para as relações intervalares e classificação desse material, pretendemos também investigar se a "descontinuidade" ou "continuidade melódica" são recorrentes nas peças escolhidas para essa pesquisa.

1.1. Estudo dos elementos melódicos

A fim de analisar e compreender a linguagem adotada pelo compositor em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*, usaremos como referencial teórico a obra *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus (2000, p.1-51) para a abordagem melódica, obra referencial nos estudos de análises de música atonal. A Teoria Pós-Tonal é uma das ferramentas utilizadas em análises melódicas e harmônicas de repertório composto a partir de meados do Século XX. Allen Forte (1973) explica que em 1908 Arnold Schoenberg provocou uma grande mudança na música no que se refere ao abandono deliberado do sistema tonal, sendo seguido por outros nomes como Anton Webern, Alban Berg, Igor Stravinsky, Charles Ives, entre outros naquilo que viria a ser conhecido como música atonal. Forte, ao propor o estudo da Teoria Pós-Tonal, lembra as dificuldades de compreensão que esse repertório trouxe ao estudo da análise musical.

Nosso referencial, *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus (2000), apresenta um panorama completo da Teoria Pós-Tonal, que tem como princípio a utilização de números em substituição a nomes de notas e classificação de intervalos. A seguir, apresentamos conceitos que utilizaremos e outros que são importantes para o entendimento da teoria segundo Straus (2000):

- Classe de nota: entende-se por classificar a mesma nota em diferentes oitavas como sendo integrante da mesma classe. Por exemplo, a nota Lá, independente de sua oitava faz parte de classe de notas Lá;
- Equivalência enarmônica: Straus (2000) explica que na música tradicional Sib e Lá# são tratados de maneira diferente devido a suas funções harmônicas. Contudo, essa distinção é abandonada na música pós-tonal, onde, segundo o autor, “notas que são enarmonicamente equivalentes (como Sib e Lá#) são também funcionalmente equivalentes⁶” (STRAUS 2000, p.3). Portanto, notas enarmônicas receberão a mesma notação numérica;
- Notação numérica: ao tratarmos notas com nomes diferentes, mas com mesma frequência chegamos ao número de 12 sons diferentes. Dessa forma, a cada som será atribuído um número em substituição de sua nomenclatura tradicional conforme o quadro abaixo:

⁶ “... notes that are enharmonically equivalent (like Bb and A#) are also functionally equivalent.”

Notação numérica	Classe de nota e equivalência enarmônica
0	Si#, Dó, Rébb
1	Dó#, Réb
2	Dó## ⁷ , Ré, Mibb
3	Ré#, Mib
4	Ré##, Mi, Fab
5	Mi#, Fá, Solbb
6	Fá#, Solb
7	Fá##, Sol, Lább
8	Sol#, Láb
9	Sol##, Lá, Sibb
10	Lá#, Sib
11	Lá##, Si, Dób

Quadro 2. Notações numéricas das classes de notas

- Intervalo de notas: é a distância entre duas notas medida através do número de semitons. Esse número de semitons passa a ser a nomenclatura do intervalo. É possível atribuir-se também um sentido vetorial a essa classificação, de acordo com o sentido do intervalo. Se esse for ascendente recebe o sinal de adição (+). Se for descendente recebe o sinal de subtração (-). Por exemplo: uma segunda menor ascendente será identificada como +1 e uma segunda menor descendente será identificada como -1;
- Intervalos Ordenados Entre Classes de Notas é o intervalo de notas sem considerar inversões, podendo ser maior que uma oitava. Por exemplo: Dó# para Mib = 2 semitons; Mib para Dó# = 10 semitons.
- Intervalos Não Ordenados Entre Classes de Notas: é o intervalo de notas levando-se em consideração a inversão e adotando-se a sua menor classificação intervalar. Por exemplo: Dó# para Mib = Mib para Dó# = 2;
- Classe de intervalo: é o nome através de notação numérica dado ao intervalo na sua formação mais simples. Não são levados em conta intervalos compostos, sendo entendidos como sons integrantes dentro de uma oitava. Também são

⁷ O símbolo ## é utilizado para representar sustenido dobrado.

consideradas as inversões de intervalos superiores a 6 semitons (trítono) como por exemplo: Dó – Si = sétima maior, intervalo 11 (semitons) é considerado Si – Dó, classe de intervalo 1 (semitom).

Straus (2000) comenta que o tipo de notação de intervalo que adotaremos depende do tipo de análise que pretendemos realizar. Dessa forma, para essa pesquisa adotaremos classificação intervalares que se encaixem no espaço de uma oitava e levaremos em consideração a inversão, sem contar a direção vetorial (+ ou -). Sendo assim, adotaremos como Classe de Intervalos o seguinte quadro:

Notação numérica	Classe de Intervalos
0	oitava, uníssonos
1	segunda menor
2	segunda maior, terça diminuta
3	segunda aumentada, terça menor
4	terça maior, quarta diminuta
5	terça aumentada, quarta justa
6	quarta aumentada, quinta diminuta
5	quinta justa (invertida)
4	quinta aumentada, sexta menor (invertidas)
3	sexta maior, sétima diminuta (invertidas)
2	sexta aumentada, sétima menor (invertidas)
1	sétima maior (invertida)

Quadro 3. Notações numéricas das classes de intervalos não ordenados

O Conjunto de Classe de Notas, que chamaremos de Conjunto de Notas ou simplesmente Conjunto, é o que equivale à escala no sistema tonal. Ao analisarmos uma peça, identificamos as Classes de Notas que compõe algum trecho e agrupamos de maneira a formar um conjunto de sons que pode possuir muitas maneiras diferentes de agrupamento ou ordenamento. Portanto, uma vez identificado os sons (Classe de Notas), devemos ordenar o conjunto na sua Forma Normal, que é sua configuração intervalar mais compacta. Para isso é necessário observar os seguintes passos:

1. Escrever as Classes de Notas ascendentemente no espaço de uma oitava;

2. Escolher a ordem que apresentar o menor intervalo entre a primeira e última Classe de Nota (compactar);
3. Caso haja mais de uma possibilidade de acordo com o item 2, escolher a ordem mais compacta à esquerda, sempre comparando qual possibilidade apresenta os menores intervalos entre a primeira e a segunda Classe de Notas, a primeira e a terceira, etc;
4. Caso haja mais de uma possibilidade de acordo com o item 3, escolher aquela ordem que inicie com a Classe de Notas de número mais baixo.

Straus (2000) traz exemplos de inversões e transposições de conjuntos a partir de uma determinada Classe de Nota para outra. Isso possibilita que vários outros conjuntos surjam em decorrência de um e estabelecendo entre eles uma identidade intervalar, o que se chama Classe de Conjuntos. Contudo, não utilizaremos esse procedimento nessa pesquisa. Buscaremos apenas as transposições de conjuntos a fim de iniciar com a Classe de Notas 0 (Dó), chamada de Forma Prima, pois assim teremos possibilidade de verificar mais facilmente a disposição intervalar do conjunto, nos remetendo à lista de Classes de Conjuntos segundo Forte (1973) que Strauss (2000) apresenta no final do livro.

Uma vez entendidos esses preceitos, traremos como ferramenta de auxílio o programa PC Set Calculator⁸, desenvolvido em 2001 por David Walters. Ao inserir dados numéricos relacionados aos sons o aplicativo calcula com precisão as formas normais e primas, bem como fornece a classificação dos conjuntos segundo Forte (1973). Dessa maneira asseguramos a precisão dos resultados obtidos, eliminando qualquer eventualidade de erro humano nos cálculos necessários para essa abordagem. Após as análises das peças, delimitaremos os conjuntos encontrados e por meio do programa identificaremos por parênteses as formas normais e primas desses agrupamentos utilizando notação numérica e os nomearemos de acordo com Forte (1973) através de colchetes. A figura abaixo exemplifica como se dará esse processo.

⁸Disponível na internet em http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/calculator/pc_calculate.html#

Animado (♩ = 100)

Número do conjunto	Forma Normal	Forma Prima	Forte (1973)
1	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
2	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
3	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]

Figura 4. *Notas Soltas* c.1-2. Números dos conjuntos de acordo com nossa análise, formais normais e primas e classificação segundo Forte (1973).

Além disso, no decorrer deste trabalho utilizaremos chaves ({ }) para identificar o número do conjunto conforme nossa interpretação analítica. Tal notação corresponde aos algarismos em azul nas partituras em anexo. Dessa forma será possível ao leitor identificar os conjuntos mencionados e localizar nos quadros, também anexados, suas respectivas formas normais, primas e classificação de Forte (1973). Adotamos esse critério para facilitar o entendimento acerca do que se trata o número ao qual nos referimos, uma vez que uma grande quantidade de algarismos será utilizada nesta dissertação.

1.2. Estudo dos gestos musicais

Com o intuito de entender os materiais motivicos e temáticos propostos por Kiefer utilizaremos como parâmetro Cardassi (1998). A autora propõe um repertório de Gestos musicais recorrentes em 21 peças⁹ de Kiefer, baseando-se em paralelos estabelecidos entre a obra do compositor e a poesia de Carlos Nejar. A autora define Gesto Musical como

um conjunto de sons (ou signos) que compõe uma unidade fundamental recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros musicais básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte (CARDASSI, 1998, p.7).

Kiefer (2007) utiliza esse recurso na busca do entendimento acerca das canções para voz aguda em função da poesia, novamente reforçando a relação música x texto. Por outro lado, Mayer (2005) emprega os preceitos de Cardassi (1998) em um conjunto de

⁹ Importante observar que entre as 21 peças encontra-se diversas formações instrumentais e vocais, desde obras para instrumento solo até orquestrais.

peças exclusivamente instrumental. Dessa forma, podemos afirmar que, uma vez que se identificou a presença de Gestos musicais em obras sem texto, tais conceitos podem ser aplicados em outras composições de Kiefer objetivando a busca pela confirmação de uma linguagem própria e característica do compositor.

Segundo Cardassi

O resultado sonoro dos gestos recorrentes no grupo de peças de Bruno Kiefer (...) permite agrupá-los em quatro categorias: *sons móveis*, *sonoridades percussivas*, *trilhas melódicas* e *fragmentos cortantes*. Esse agrupamento leva em conta não apenas aspectos técnicos do material musical, mas também e principalmente o caráter e a função desempenhada por cada gesto, a sua “personalidade”. (1998, p. 33)

Cada uma das quatro categorias é dividida em subcategorias, as quais serão descritas abaixo.

1. **Sons móveis:** sons resultantes de movimento contínuo e repetitivo como trêmulos e trinados com alto índice de ruidosidade. O ritmo não é medido e pode ocorrer vários níveis de dinâmicas e alturas.
 - A) Trêmulo: característico em cordas. Idiomático;
 - B) Frulato: característico em sopros frequentemente utilizado em dinâmicas fortes;
 - C) Vozerio confuso: recurso vocal equivalente a trêmulo e frulato. Idiomático;
 - D) Vaivém no reco-reco, agogô e matraca: recurso exclusivo de instrumentos de percussão. Idiomático;
 - E) Trinado: “movimento contínuo e repetitivo, mesmo que eventualmente isto não resulte em um nível elevado de ruidosidade” (CARDASSI, 1998, p.40). Dinâmicas menos intensas nas cordas, dinâmicas mais elevadas nos sopros.

2. **Sonoridades percussivas:** maior importância timbrística e rítmica do que altura e intensidade. Indefinição das alturas e tratamento rítmico elaborado. Maior recorrência com intervalos de segundas e terças menores.
 - A) Agregados sonoros: geralmente no piano em registro médio grave, predominantemente sincopas;
 - B) Notas repetidas: repetição contínua ou articulada por pausas;
 - C) Rumores: geralmente cordas em registro grave, até mezzo forte e articulação em staccato;

D) Golpes rítmicos: uma ou duas figuras curtas normamente acentuadas seguida de figura longa. Caráter nervoso.

3. Trilhas melódicas: fragmentos de linhas melódicas. Relaxamento e contraste com regiões de tumulto.

A) Terça menor: é quase um motivo temático no grupo de peças analisadas por Cardassi (1998);

B) Gestos líricos: linha melódica expressiva em registro médio sem grandes variações de dinâmica;

C) Gestos em recitativo: movimento rítmico e melódico reduzido. Característica idiomática de voz;

D) Temas contrapontísticos: caráter improvisatório, *leggero*, sem necessariamente indicar ocorrência de contraponto e sim simultaneidades de caráter improvisatório. Maior liberdade intervalar que em Gestos líricos e seguidamente sincopados;

E) Blocos paralelos em quartas e trítonos: movimento cromático em vozes separadas por intervalos de quarta justa e quarta aumentada;

F) Sombras cromáticas: gesto exclusivamente pianístico em dois planos, sendo um cromático e outro contrastante em ritmo com valores mais curtos, formando eco.

4. Fragmentos cortantes: gestos curtos que causam interrupção brusca no discurso musical e funcionam como elemento surpresa.

A) Interferências angulosas: intervenções breves, alto nível de intensidade, caráter agressivo. Intervalos de segunda menor e sétima maior. Não há ritmo predominante e podem ou não ocorrer mudanças de registro;

B) Gestos em silêncio: pausas com fermata. Caráter de imprevisibilidade, incerteza. Elemento dramático;

C) Devaneios cromáticos: linhas cromáticas ascendentes e descendentes de intensidades fortes nos registros médios e agudos. Geralmente em instrumentos de sopro.

2. NOTAS SOLTAS (1978): ABORDAGEM ANALÍTICA

Notas Soltas possui estrutura em forma binária (AB). Embora não haja simetria precisa, suas duas seções são compostas em proporção aproximada a 2:1, sendo a *Seção A* com total de 53 compassos e a *Seção B* com total de 97 compassos. A *Seção A* está dividida em duas regiões temáticas (“a” e “b”) com 21 e 32 compassos, respectivamente. A *Seção B* divide-se em três regiões temáticas (“c”, “d” e “e”) e Coda, com 21, 28, 35 e 14 compassos respectivamente.

Seção A (c.1-53)		Seção B (c.54-150)			
região a (21)	região b (32)	região c (21)	região d (28)	região e (35)	Coda (14)
c.1 – 21	c.22 – 53	c.54 – 74	c.75 – 102	c.103 – 137	c.137 – 150

Quadro 4. *Notas Soltas*. Forma.

Kiefer adota uma escrita tradicional em *Notas Soltas* no que se refere aos parâmetros de altura, ritmo e dinâmica. Há apenas uma indicação do compositor acerca de execução quanto aos trinados. A indicação de tempo é realizada através de uma semínima igual a 100 e “Animado”, sugerindo o caráter da obra. Existem apenas duas indicações de alteração de andamento. A primeira, ao final da *Seção A* (c.1-53) é um sinal de *ralentando* (ral); a segunda, ao início da Coda (c.137-150) é um sinal de “mais rápido”. Ao início da *Seção B* (c.54-150) há um indicativo de “a tempo”. Dessa forma, fica claro que a peça, em sua maior parte, deve ser executada com andamento constante. A métrica da obra é em grande parte guiada pela fórmula de compasso 2/4 (binário simples), sendo seguidamente alterada para 3/4 (ternário simples), mas imediatamente após um ou dois compassos reestabelecido o binário simples por longos períodos.

Para a compreensão melódica segundo a Teoria Pós-Tonal foi necessário um estudo de identificação de conjuntos. Nosso critério para a delimitação desses conjuntos se baseou pela observação de como o compositor organiza seu material temático. Verificamos recorrência de gestos curtos, abruptamente interrompido por pausas, bem como gestos curtos e isolados com ritmos contrastantes a gestos anteriores e posteriores. Suas durações variam de um tempo a três compassos. Dessa forma, delimitamos

conjuntos de notas que devem ser entendidos como o material melódico trabalhado por Kiefer.

De acordo com nosso entendimento acerca dos elementos melódicos que compõe *Notas Soltas*, é possível notar a incidência de conjuntos octatônicos e cromáticos. Segundo Lester (1989) a escala octatônica é um padrão simétrico formado pela intercalação de tons e semitons. Tal agrupamento gera na Teoria Pós-Tonal o conjunto de oitos sons [8-28], na classificação de Forte (1973), do qual podemos extrair subconjuntos de menor tamanho. Nessa classificação, o primeiro número indica a quantidade de sons presentes na coleção e o segundo a sua localização na listagem. Podemos considerar padrões octatônicos conjuntos de 3 a 8 sons. A figura abaixo apresenta os subconjuntos:

[8-28]
 [7-31]
 [6-27] [6-30] [6-Z13] [6-Z23] [6-Z49] [6-Z50]
 [5-10] [5-16] [5-19] [5-28] [5-31] [5-32]
 [4-3] [4-9] [4-10] [4-12] [4-13] [4-17] [4-18] [4-25] [4-26] [4-27] [4-28] [4-Z15] [4-Z29]
 [3-2] [3-3] [3-5] [3-7] [3-8] [3-10] [3-11]

Figura 5. Conjunto e subconjuntos octatônicos.

Os conjuntos cromáticos são segmentos de sons em intervalos de semitons. São identificados na lista de Forte pelo número 1 ao final do nome conforme figura abaixo:

[3-1] [4-1] [5-1] [6-1] [7-1] [8-1]

Figura 6. Conjuntos cromáticos.

Em *Notas Soltas* os conjuntos octatônicos estão presentes em quase todas as regiões temáticas. A *Seção A* (c.1-53) pode ser considerada octatônica pela recorrência desses conjuntos em suas duas regiões temáticas de forma equilibrada, com ocorrência de sete formações diferentes para cada região, sendo identificados grupos dessa espécie de três a cinco sons (ver Quadro 5). Alguns conjuntos aparecem mais de uma vez em uma região e/ou nas duas e por vezes transpostos, fato que acentua a característica octatônica

da *Seção A*, bem como demonstra o desenvolvimento do material temático empregado por Kiefer nesse trecho da obra.

Região a (c.1-21)	Região b (c.22-53)
[3-5] [3-10] [3-3] [4-10] [4-18] [5-16] [5-19]	[3-2] [3-3] [3-5] [3-8] [3-10] [4-27] [4-Z15]

Quadro 5. Conjuntos octatônicos presentes na *Seção A* de *Notas Soltas*.

A *Seção B* (c.54-150) inicia com uma aparente diminuição na variedade e na repetição dos conjuntos octatônicos na *região c* (c.54-74). Esse fato pode ser entendido como um ponto de transição de característica melódica já que Kiefer constrói a *região d* (c.75-102) com alto índice de conjuntos cromáticos e total ausência de grupos octatônicos. Nota-se nessa região que o compositor não altera apenas sua proposta melódica, mas também o material gestual e a tessitura, características que investigaremos a seguir. A *região e* (c.103-137) apresenta os dois tipos de conjuntos melódicos em questão, e aparentemente é um momento em que Kiefer mistura os materiais trabalhados nas duas regiões temáticas anteriores (“c” e “d”). A Coda é composta quase que na sua totalidade de padrões octatônicos.

	Octatônicos	Cromáticos
Seção B, região c	[3-10] [5-19] [5-31]	
Seção B, região d		[4-1] [5-1] [6-1] [7-1]
Seção B, região e	[3-10] [5-31]	[6-1]
Coda	[3-3] [3-7] [3-8] [4-18] [4-28]	

Quadro 6. Conjuntos octatônicos e cromáticos presentes na *Seção B* de *Notas Soltas*.

Observamos que uma vez apresentado determinado grupo, este pode ser repetido algumas vezes, transposto e em seguida descartado. Por exemplo: o conjunto octatônico

[3-5] (ver conjunto {1} na partitura analisada de *Notas Soltas* e no Quadro 11 no Apêndice 1), que possui forma prima (0 1 6), ocorre nas formas normais (0 5 6), (9 2 3) e (4 9 10), possuindo um total de 8 ocorrências apenas na *Seção A* (c.1-53) e é totalmente descartado a seguir. O conjunto [4-Z15] (ver {14}, {15} e {34}) possui forma prima (0 1 4 6) e é utilizado nas formas normais (2 4 7 8), (1 3 6 7) e (5 7 10 11) e possui apenas essas três recorrências somente na *região b* (c.22-53).

O conjunto [3-10] é o mais recorrente entre os octatônicos, juntamente ao [3-5], com 8 ocorrências. Diferentemente de [3-5], notamos a inserção do conjunto [3-10] em praticamente todas as regiões temáticas de *Notas Soltas*, a exceção da *região d* (c.75-102), nas formas normais (8 11 2), (11 2 5), (5 8 11), (3 6 9) e (6 9 0)¹⁰. Essa classe de conjuntos, além da característica octatônica, revela um padrão de agrupamento de terças menores, o que na música tradicional é entendido como tríade diminuta, configuração dissonante e por isso, instável. Aliando a presença de [3-10], à utilização do conjunto [4-28]¹¹ (tétrade diminuta), à pequenas inserções de gestos de duas notas em intervalos de terças menores, as quais analisamos como conjuntos mesmo tratando-se de dois sons, verificamos que a classe de intervalo 3 (terça menor) é um elemento importante em *Notas Soltas* e traz traços em comum a outras obras analisadas em trabalhos anteriores, como veremos adiante.

Devemos dar destaque também a conjuntos que não possuem estruturação simétrica e que muitas vezes se assemelham a conjuntos cromáticos, porém, perdem essa característica por apresentar algum salto ou intervalo de segunda maior em sua formação. O conjunto [6-Z36]¹² possui forma prima (0 1 2 3 4 7) e é utilizado na forma normal (8 9 10 11 0 3) (ver Figura 7 em notação tradicional). Sua estrutura é praticamente cromática e essa característica não se mantém devido a um salto de terça menor entre os dois últimos sons. Podemos dizer que aqui ocorre uma mistura de padrões preferenciais de Kiefer: cromatismo e terça menor (classe de intervalo 3). Também é importante observar que a utilização desse conjunto ocorre na *região d* (c.75-102), que, como já vimos, possui grande incidência cromática.

¹⁰ Ver na partitura em Apêndice 1 os conjuntos {5}, {23}, {24}, {41} e {44}, respectivamente

¹¹ Ver conjunto {84}.

¹² Ver conjunto {61}

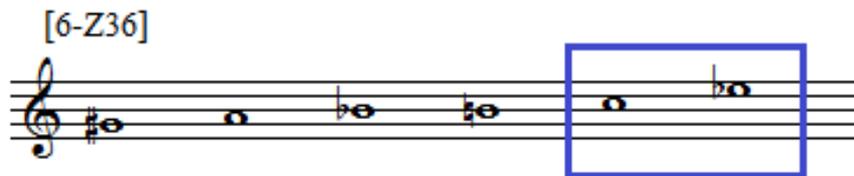


Figura 7. Conjunto [6-Z36] em sua Forma Normal: cromatismo e salto de terça menor.

A característica cromática da *região d* (c.75-102) ganha força com a inclusão de outros três conjuntos não totalmente cromáticos, os quais chamaremos de pseudo-cromáticos : [6-2], utilizado com forma normal (3 4 5 6 7 9) e possui forma prima (0 1 2 3 4 6); [8-7], utilizado com forma normal (5 6 7 8 9 10 1 2) e possui forma prima (0 1 2 3 4 5 8 9); [8-18], utilizado com forma normal (2 3 4 5 7 8 10 11) e possui forma prima (0 1 2 3 5 6 8 9), conforme figura abaixo. Em [6-2] o padrão cromático é interrompido entre o penúltimo e último sons com um intervalo de um tom. Já em [8-18] um salto de terça menor (classe de intervalo 3) entre o sexto e sétimo sons descaracteriza o cromatismo. Em [8-18] novamente um intervalo de um tom entre o quarto e quinto sons e sexto e sétimo sons impossibilita a classificação do conjunto como cromático. A figura abaixo mostra esses conjuntos com notação tradicional em suas formas normais e podem ser identificados na partitura em Apêndice 1 através dos números {55}, {58} e {63}. Apesar da irregularidade na construção desses conjuntos, seus altos graus de cromatismo acentuam a característica cromática da *região d* (c.75-102).

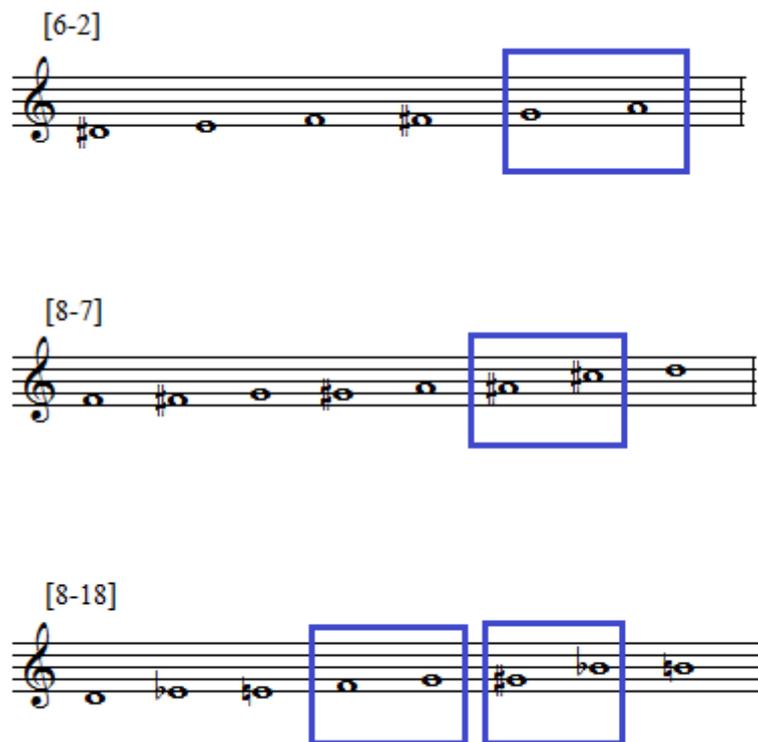


Figura 8. Conjuntos [6-2], [8-7] e [8-18] em suas formas normais. Elevados índices de cromatismo interrompidos por saltos de terça menor e segundas maiores.

A *região e* (c.103-137), como já vimos, apresenta uma retomada de conjuntos octatônicos e apenas um conjunto cromático. Contudo, o compositor novamente utiliza padrões pseudo-cromáticos como na região anterior. Os conjuntos [6-Z3], [6-5] e [5-7]¹³ são alguns exemplos. Além disso, o conjunto [5-23] (ver {76}) que possui forma prima (0 2 3 5 7) e é utilizado na forma normal (9 11 0 2 4) apresenta características diatônicas (Figura 9). Dessa forma, devido à recorrência de conjuntos com qualidades diferentes podemos afirmar que a região *e* possui característica melódica mista.

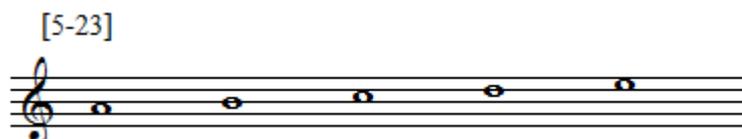


Figura 9. Conjunto [5-23] em sua forma normal. Característica diatônica.

¹³ {70}, {71} e {72}, respectivamente.

Notas Soltas (1978) não está presente no conjunto de obras de Kiefer analisadas por Cardassi (1998), embora tenha sido composta dentro do período temporal que compreende o estudo da autora, formado por obras do compositor entre os anos de 1970 a 1983. Cardassi (1998) explica que seu critério de escolha do repertório se deu pela proximidade de uma temática mais bucólica e poética com a obra do poeta Carlos Nejar, sendo utilizadas para estudo apenas composições de Kiefer que tivessem no título referências às temáticas “terra”, “vento” e “horizonte”, recorrentes na obra de Nejar e incorporadas por Kiefer na música. Apesar de *Notas Soltas* não apresentar temática poética, notamos que o compositor utiliza grande quantidade de gestos catalogados por Cardassi (1998), fato que aproxima a peça à estética do repertório já estudado, e reforça a coerência estilística do compositor.

Dentre os gestos catalogados por Cardassi (1998) encontramos em *Notas Soltas* a utilização de:

- a) Trinado (Sons móveis);
- b) Notas repetidas e Golpes rítmicos (Sonoridades percussivas);
- c) Terça menor e Gestos líricos (Trilhas melódicas);
- d) Interferências angulosas, Gestos em silêncio e Devaneios cromáticos (Fragmentos cortantes).

Importante observar a ausência de gestos catalogados por Cardassi (1998) como Trêmulo, Gestos em recitativo e Vozerio confuso, obviamente por não fazerem parte do idioma da flauta transversal. Todos os gestos que se adéquam à técnica flautística são explorados. Apenas o gesto Frulato, recurso idiomático desse instrumento, não é utilizado. O quadro abaixo mostra os gestos, Conforme Cardassi (1998), recorrentes em cada região temática de *Notas Soltas*.

Seção A(c.1-53)		Seção B(54-150)			
região a (c.1-21)	região b (c.22-53)	região c (c.54-74)	região d (c.75-102)	região e (c.103-137)	Coda (137-150)
Trinado	Trinado	Golpes rítmicos	Terça menor	Golpes rítmicos	Notas repetidas
Golpes rítmicos	Golpes rítmicos	Terça menor	Gestos líricos	Terça menor	Golpes rítmicos
Terça menor	Terça menor	Gestos líricos	Interferências angulosas	Gestos líricos	Terça menor
Interferências angulosas	Interferências angulosas	Devaneios cromáticos		Interferências angulosas	Interferências angulosas
	Gestos em silêncio			Devaneios cromáticos	Gestos em silêncio

Quadro 7. Gestos musicais segundo Cardassi (1998) presentes em *Notas Soltas*.

Ao observarmos o Quadro 7 notamos que o gesto Terça menor está presente em todas as regiões temáticas e na Coda. Como já vimos, Kiefer utiliza o intervalo (classe de intervalo 3) na construção de conjuntos pseudo-cromáticos, tríades e tétrades diminutas, além de algumas inclusões de apenas duas notas isoladas que entendemos como conjunto. Gestualmente, o compositor apresenta o intervalo como elemento melódico independente do conjunto que está sendo utilizado. Na *Seção A* (c.1-53) é possível observar que Kiefer explora as terças menores preferencialmente em movimentos descendente e cadenciais nos registros médio e grave (embora ocorram inserções ascendentes e agudas) conforme figuras abaixo.

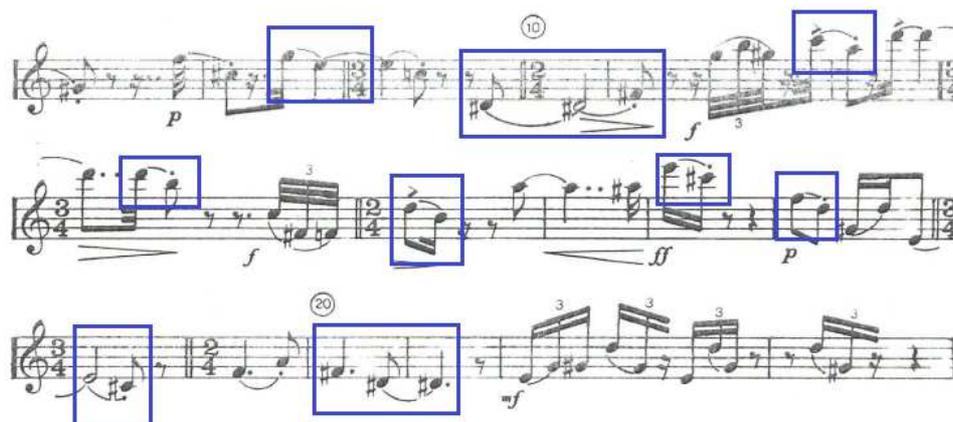


Figura 10 (a). *Notas Soltas* c. 7 – 23. Gesto Terça menor em movimentos descendentes e cadenciais.

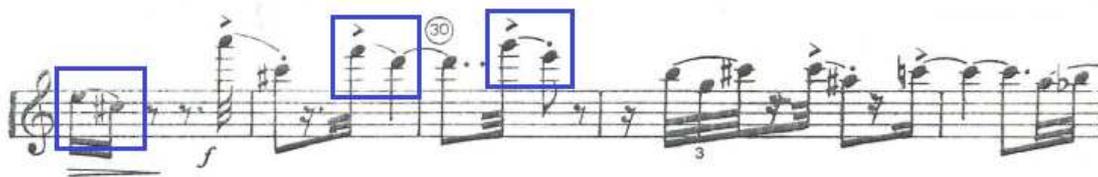


Figura 10 (b). *Notas soltas* c. 28 – 32. Gesto Terça menor em movimento descendente.

A *Seção B* (c.54-150) apresenta uma aparente alteração no modo como Kiefer preferencialmente utiliza o gesto Terça menor. Aqui o intervalo passa a ocorrer mais frequentemente de forma ascendente e no registro agudo, embora, a exemplo da *Seção A* (c.1-53), com exceções. A Figura 11 mostra a transição da *Seção A* para a *Seção B* (identificada através da fermata sobre a pausa, o que caracteriza Gestos em silêncio segundo Cardassi (1998)) onde é possível notar a terça menor descendente no registro grave cadencialmente e em seguida, ascendente no registro agudo.

Figura 11. *Notas Soltas* c. 52 – 60. Transição da *Seção A* para *Seção B*. Gestos Terça menor e Gestos em silêncio.

Cardassi (1998) ao explicar o gesto Golpes rítmicos diz que

são formados basicamente por uma ou duas figuras curtas, seguidas de uma figura longa, associando este gesto a um caráter percussivo, nervoso. Com intervalos de segunda menor e terça menor (1998, p.51).

Com isso, é possível afirmar que a autora mostra uma possível relação entre dois gestos de seu catálogo: Golpes rítmicos x Terça menor. Essa união gestual tem grande ocorrência em *Notas Soltas*. Kiefer explora a ideia em praticamente todas as regiões temáticas da peça, dando preferência para o registro agudo.

The image shows three staves of musical notation for measures 103-114. The top staff has dynamic markings *f* and *ff*. The middle staff has *f*, *mf*, and *p*. The bottom staff has *f* and *ff*. Two blue boxes highlight specific rhythmic patterns, each labeled "Golpes ritmicos".

Figura 12 (a). *Notas Soltas* c. 103 – 114. Terça menor e Golpes rítmicos.

The image shows a single staff of musical notation for measures 140-145. It includes dynamic markings *f* and *ff*. A blue box highlights a rhythmic pattern labeled "Golpes ritmicos".

Figura 12 (b). *Notas Soltas* c. 140 – 145. Terça menor e Golpes rítmicos.

Outra relação possível de estabelecer em *Notas Soltas* é entre o gesto Interferências angulosas e cromatismo. Kiefer insere a combinação em praticamente todas as regiões da obra, caracterizando desde o início da peça como um de seus principais motivos. Independente do tipo de conjunto utilizado, o compositor organiza os sons dentro do gesto de tal modo em que, na maioria das vezes, ocorra intervalos de meio tom (classe de intervalo 1, segundo a Teoria Pós-Tonal), como exemplificado abaixo. Embora o cromatismo seja a preferência melódica, deve ser observado também a insistência no trítono (classe de intervalo 6), conforme pode ser visto na Figura 13 (a). Essa duas classes de intervalo são consideradas dissonantes na música tradicional, e aqui colaboram para acentuar a característica de tensão constante da estética do compositor. O gesto Devaneios cromáticos possui poucas inserções, sendo utilizados apenas como recapitulações de sua primeira inserção, por vezes transposto. A Figura 13 (c) apresenta o gesto destacando as notas cromáticas.

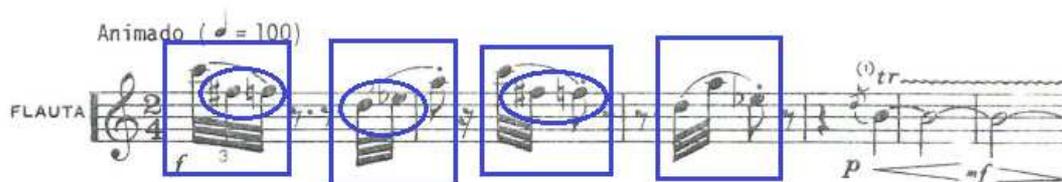


Figura 13 (a). *Notas Soltas* c. 1 – 6. Interferências angulosas e cromatismo.

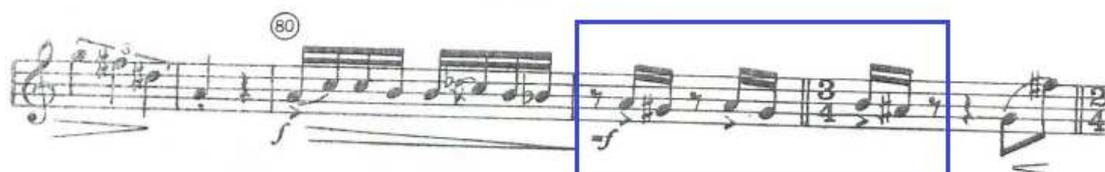


Figura 13 (b). *Notas Soltas* c. 78 – 82. Interferências angulosas e cromatismo.

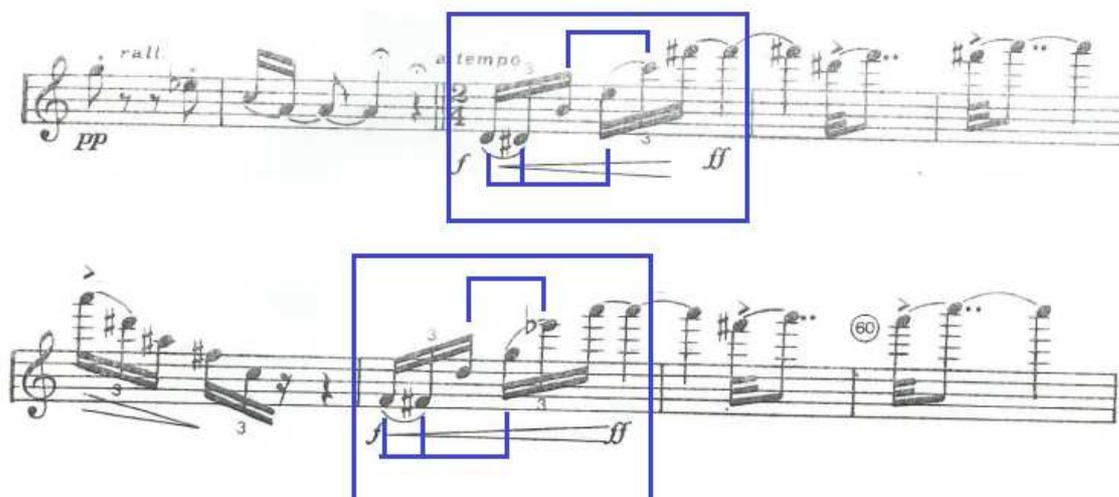


Figura 13 (c). *Notas Soltas* c. 52 – 60. Devaneios cromáticos em sua primeira utilização e segunda transposto.

Também merece destaque a relação que ocorre na *região d* (c.75-102) compreendendo os parâmetros melódico e gestual em combinação com a tessitura. Já vimos anteriormente que Kiefer constrói a região com grande utilização de conjuntos cromáticos e pseudo-cromáticos, criando, dessa forma, um setor de contraste com as regiões anteriores, no que se refere à escolha do material melódico. Aliado a isso, é possível observar através do Quadro 7 uma redução na variedade de gestos catalogados por Cardassi (1998). Como o gesto Terça menor está presente em todas as seções, não vamos considerar como algo

representativo nessa seção. O compositor retoma Interferências angulosas, não utilizado na *região c* (c.54-74). O diferencial contrastante na *região d* está na utilização de Gestos líricos, que ganha agora maior destaque do que anteriormente. Kiefer se utiliza do registro médio-grave da flauta em todas as vezes que o gesto é utilizado, independente da região temática. Contudo é nesse ponto da obra em que a tessitura merece atenção, pois, além de estar em concordância com as alterações melódicas e gestuais, cria uma atmosfera de oposição ao registro médio-agudo, preferencialmente explorado nas seções anterior e posterior. Também é importante destacar que na *região d* o gesto Interferências angulosas ocorre, em todas as suas inserções, na primeira oitava da flauta.

The image shows a musical score for a flute part, measures 83 to 102. The score is written on a single staff in treble clef. It features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*. The score is annotated with blue boxes and numbers 1, 2, and 3, which correspond to the legend provided. Box 1 highlights 'Gestos em recitativo', box 2 highlights 'Terça menor', and box 3 highlights 'Interferências angulosas'. There are also circled numbers 90, 91, and 92, likely indicating specific measures or phrases. The legend is located in the bottom right corner of the image.

Legenda:	
1.	Gestos em recitativo
2.	Terça menor
3.	Interferências angulosas

Figura 14. *Notas Soltas* c.83 – 102. Gestos em recitativo, Terça menor e Interferências angulosas.

Vimos que há uma relação entre os gestos Terça Menor e Golpes rítmicos, bem como Interferências angulosas e as classes de intervalo 1 e 6. Entretanto, não encontramos estreitamento entre outros gestos com determinado conjunto ou tipo de conjunto (cromático, pseudo-cromático ou octatônico) que nos levasse a crer que há um relacionamento intrínseco de parâmetros ou um determinado padrão preferencial por parte do compositor.

3. NOTAS IRRESPONSÁVEIS (1986/87): ABORDAGEM ANALÍTICA

Notas Irresponsáveis possui estrutura dividida em duas seções distintas com recapitulação na forma ABA'. A *Seção A* possui três regiões temáticas (“a”, “b” e “c”) com 11, 17 e 24 compassos respectivamente. A *Seção B* é formada por quatro regiões temáticas (“d”, “e”, “d’ ” e “f”). A *região d*, em forma de cânone possui 9 compassos; a *região e*, espécie de recapitulação de motivos já apresentados, totaliza 9 compassos; *d’* é um desenvolvimento do cânone anterior com 26 compassos; a *região f* possui material novo de caráter coral em 10 compassos. A *Seção A’* apresenta duas regiões temáticas, sendo *a’* uma recapitulação do início da obra totalizando 13 compassos, seguida de uma Coda de 5 compassos.

Seção A (c.1-52)	região a (11)	c.1-11
	região b (17)	Anacruse para c.12-28
	região c (24)	c.29-52
Seção B (anacruse para 53-116)	região d (9)	Anacruse para c.53-62
	região e (9)	2 depois de 60- 10 depois de 60 ¹⁴
	região d’ (26)	Anacruse para 11 depois de 60-5 depois de 100
	região f (10)	6 depois de 100 – c.116
Seção A’ (117-134)	região a’ (13)	c.117- 129
	Coda (5)	c.130-134

Quadro 8. *Notas Irresponsáveis*. Forma.

¹⁴Usamos o termo “2 depois de 60” porque a partitura que tivemos acesso contém erros de marcação de números de compasso. Entre os números 60 e 110 há equívocos de numeração. Dessa forma, optamos por adotá-los como referência de local e não como contagem de compasso. A partir do número 110 a contagem está correta. Sendo assim, tudo que estiver entre os números 60 e 110 destacaremos com “antes de” e/ou “depois de”. A partir de 110, destacaremos como números de compassos.

Sobre a escrita, *Notas Irresponsáveis* apresenta as mesmas características de notação tradicional como em *Notas Soltas*, no que se refere aos parâmetros de altura, ritmo e dinâmica. Da mesma forma que a peça solo, o trio de flautas é composto em métrica guiada pela fórmula de compasso 2/4 (binário simples), e por vezes alterada para 3/4 (ternário simples), mas imediatamente após poucos compassos reestabelece o binário simples por longos períodos. Apesar dessas semelhanças, Kiefer propõe mais alterações de andamentos em *Notas Irresponsáveis*. A obra inicia com indicação de “Andamento Firme” com semínima igual a 84. As alterações ocorrem nos inícios dos cânones, onde a indicação solicita “um pouco mais lento” com semínima igual a 76 e retomando o “tempo I” ao término do episódio (apenas no primeiro cânone), e na *região f* (6 depois de 100 - c.116), onde há uma solicitação de “Lento” com semínima igual a 66 e retomada de “tempo I” após conclusão da região até o final da peça.

A escrita para três flautas transversais possibilita que Kiefer explore diferentes tipos de textura. Em *Notas Irresponsáveis* o compositor utiliza três: homofônica, polifônica e monofônica. Sadie define homofonia como

vozes ou instrumentos soando juntos. (...) escrita polifônica em que existe uma distinção clara entre melodia e harmonia de acompanhamento, ou em que todas as partes seguem no mesmo ritmo (“estilo de acorde”)” (1994, p.438).

Kiefer explora fortemente essa sonoridade (partes que seguem no mesmo ritmo) na *região a* (c.1-11), por vezes a três vozes, mas frequentemente a duas vozes. Além disso, pequenas inserções homofônicas ocorrem em diferentes regiões temáticas e em momentos de transição, como, por exemplo, o final do segundo cânone. A *região f* (6 depois de 100 – c.116) é inteiramente nessa textura, assim como a grande parte da *região a'* (c.117-129), agora em caráter de recapitulação.

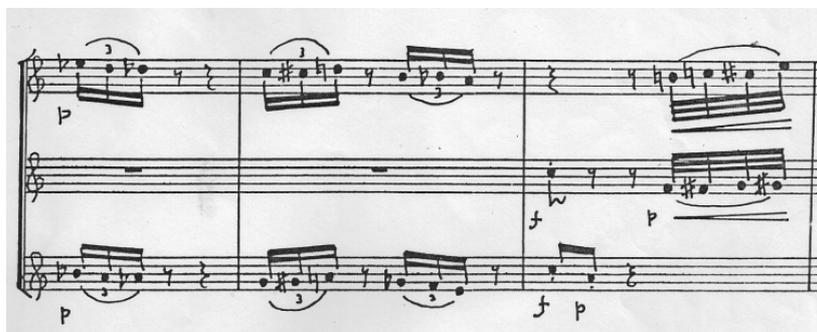


Figura 15 (a). *Notas irresponsáveis* c. 4 – 6. Homofonia.

Figura 15 (b). Notas Irresponsáveis c. 6 antes de 100 - 120¹⁵ (transição do segundo cânone para região f em “Lento” e início da Seção A’ em “tempo I”). Homofonia.

Sadie define polifonia como “música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente” (1994, p.733) e acrescenta que “as partes podem seguir independentemente” (1994, p.438). Kiefer explora esse recurso de duas maneiras distintas em *Notas Irresponsáveis*:

- 1) como forma de diálogo entre as vozes, passando fragmentos motivico/melódicos de voz para voz, dando uma ideia de continuidade de fraseado. Esse recurso assemelha-se a utilizado pelo compositor Maurice Ravel no solo do naipe de flautas da obra *Daphnis et Chloé* (figuras 16 (a) e 16 (b));
- 2) como contraponto de vozes em imitação nos cânone (figura 16 (c)).

¹⁵ Ver nota anterior.

Figura 16 (a). *Notas Irresponsáveis* (Kiefer) c. 22 – 24. Fragmentos melódicos que passam de voz para voz.

Figura 16 (b). *Daphnis et Chloé* (Ravel) c.186 – 189. Fragmentos melódicos que passam de voz para voz.

Figura 16 (c). *Notas Irresponsáveis* (segundo cânone) 3 antes de 80 a 4 depois de 80. Imitação.

Sadie define monofonia como “música para uma única voz ou parte, por exemplo, cantochão e canção solo sem acompanhamento” (1998, p.616). Kiefer insere esse recurso sempre na terceira flauta nos momentos de transição que antecedem os dois cânones e em um momento de contraste textural da *região c* (c.29-52) (ver Figuras 17 (a) e 17 (b)). As diferentes texturas exploradas pelo compositor em *Notas*

Irresponsáveis possuem relação com os Gestos de Cardassi (1998), como veremos mais adiante.



Figura 17 (a). *Notas Irresponsáveis* c. 35 – 39. Monofonia na terceira voz.



Figura 17 (b). *Notas Irresponsáveis* c. 45 – 48. Monofonia na terceira voz.

Nossos critérios que delimitaram os conjuntos para a análise de *Notas Irresponsáveis* segundo os princípios da Teoria Pós-Tonal foram os mesmos empregados em *Notas Soltas*. Além disso, o aspecto textural a três vozes teve que ser levado em consideração. Na textura homofônica, os conjuntos foram interpretados de forma vertical e em blocos como em estudos de harmonia. Na textura polifônica adotamos dois critérios: vertical e horizontal. Os polifônicos verticais ocorrem quando há independência do movimento das vozes, mas fragmentos melódicos são passados de voz para voz com sensação de continuidade, segundo exemplo da Figura 16 (a). Os polifônicos horizontais ocorrem apenas nos cânones e se assemelham ao estudo de contraponto, onde se leva em consideração a linha melódica. Na textura monofônica os critérios são idênticos a *Notas Soltas*.

Encontramos considerável recorrência de conjuntos octatônicos e cromáticos em *Notas Irresponsáveis*. Kiefer distribui esses conjuntos de forma equilibrada entre as regiões temáticas, dificultando a classificação de determinada região com características de determinado padrão. Existem regiões em que nenhum dessas duas qualidades de

conjuntos ocorre. Observa-se que a *Seção A* (c.1-52) apresenta na *região a* (c.1-11) apenas um conjunto cromático, 6 octatônicos na *região b* (anacruse para c.12-28) e um octatônico e 6 cromáticos na *região c* (c.29-52). Essas alterações de padrões melódicos ocorrem paralelamente a alterações texturais.

A *região a* (c.1-11), apesar de não classificada como octatônica ou cromática, apresenta conjuntos com características cromáticas, mas que não são assim classificados por alterações no padrão de semitons, o que chamamos de pseudo-cromáticos. Essa característica se manifesta já nos dois primeiros conjuntos da obra (ver {1} e {2} na partitura analisada de *Notas Irresponsáveis* e no Quadro 12 em Apêndice 2) e em suas transposições. Os conjuntos [4-7] e [6-Z6] que possuem formas primas (0 1 4 5) e (0 1 2 5 6 7), respectivamente, têm qualidades cromáticas embora sejam interrompidas por saltos de terça menor (classe de intervalo 3) situados em suas regiões centrais, fato que, inclusive, os transforma em simétricos e similares entre si. A figura abaixo exhibe esses conjuntos em suas formas normais da primeira aparição.

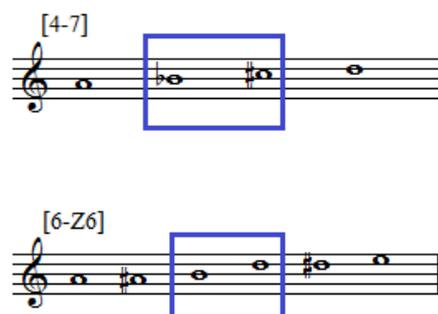


Figura 18. Conjuntos pseudo-cromáticos [4-7] e [6-Z6] em suas formas normais. Qualidades cromáticas interrompidas por saltos de terça menor (classe de intervalo 3).

A classe de intervalo 3 já foi vista como elemento que merece destaque em *Notas Soltas*, e será investigada mais adiante em *Notas Irresponsáveis*. Aqui, a exemplo de ocorrido na peça solo, o intervalo se insere no meio da sonoridade cromática. A ocorrência dos conjuntos [9-4] e [6-2]¹⁶, que possuem formas primas (0 1 2 3 4 5 7 8 9) e (0 1 2 3 4 6), embora não totalmente cromáticos com seus padrões interrompidos por uma ocorrência de intervalo de segunda maior em cada um, reforça a sonoridade mais aproximada à cromática da *região a* (c.1-11).

¹⁶ Ver {8} e {9} respectivamente em Apêndice 2.

A *região b* (anacruse para c.12-28), apesar de ter uma maior recorrência de padrões octatônicos, apresenta uma característica mista em seus padrões melódicos devido a inserção de alguns conjuntos pseudo-cromáticos como, por exemplo [9-10], [8-Z15] e [9-2] (ver {12}, {18} e {22}), que possuem formas primas (0 1 2 3 4 6 7 9 10), (0 1 2 3 4 6 8 9) e (0 1 2 3 4 5 6 7 9), respectivamente. A *região c* (c.29-52), além de possuir maior índice cromático total pela utilização frequente do conjunto [3-1]¹⁷, forma prima (0 1 2), tem essa característica reforçada pela utilização dos conjuntos pseudo-cromáticos [8-13] e [4-5] ({26} e {35}) com formas primas (0 1 2 3 4 6 7 9) e (0 1 2 6), respectivamente, além da ocorrência do conjunto (0 1 2 3 4 5 7 8 9 10) (ver {32} mostrado aqui em sua forma prima e não possui nome na classificação de Forte (1973) por apresentar mais de 9 sons), que possui quase que na sua totalidade intervalos de semitons.

Os cânones, compreendendo as *regiões d* (anacruse para c.53-62) e *d'* (anacruse para 11 depois de 60-5 depois de 100), são compostos de material melódico mais variado que a *Seção A* (c.1-52), no que se refere a tipos de conjuntos. Aqui ocorrem padrões cromáticos como [5-1] ({42}), pseudo-cromáticos como [6-Z3] (ver {36}), forma prima (0 1 2 3 5 6) e octatônicos como [6-27] ({43}), bem como conjuntos de características mais diatônica e tonal. Ao analisarmos os conjuntos [5-23] (primeiramente utilizado na forma normal (5 7 8 10 0) e forma prima (0 2 3 5 7)) e [4-22] (primeiramente utilizado na forma normal (10 0 2 5) e forma prima (0 2 4 7)), vemos que Kiefer explora sonoridades diferentes daquelas reforçadas anteriormente. A figura abaixo apresenta [5-23] e [4-22] ({37} e {38}) em suas formas normais através de notação tradicional para uma melhor visualização.

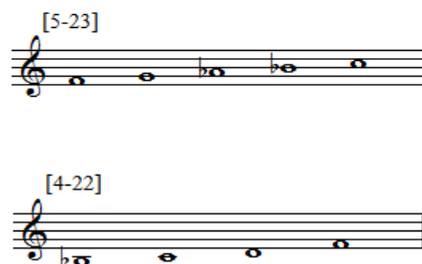


Figura 19. Conjuntos [5-23] e [4-22] em suas formas normais. Características diatônicas.

Sob uma ótica tradicional tonal, o conjunto [5-23] pode ser interpretado como um seguimento da escala de Fá menor. Portanto, aqui há uma interpretação diatônica. O

¹⁷ Ver {24}, {25}, {29}, {30} e {33}.

conjunto [4-22], devido a um salto de terça menor entre seu terceiro e quarto graus, aumenta sua possibilidade de interpretação, mas, mesmo assim, sem sair da ótica tonal. O conjunto pode ser inserido dentro das possibilidades de Fá menor, Fá Maior, Sib Maior, entre outros, bem como ser entendido como segmento de uma escala pentatônica. Mesmo assim, a abordagem pós-tonal não nos permite classificar esses conjuntos dessa forma, embora, como sonoridade, eles possam transmitir uma impressão de variação de padrões melódicos. Tendo em vista que todos os conjuntos dos cânones são submetidos a transposições e repetições, é possível afirmar que as sonoridades “diatônicas” exploradas por Kiefer enriquecem o material melódico da obra.

A *região f* (6 depois de 100 – c.116), apesar de não apresentar conjuntos inteiramente cromáticos, é composta por apenas quatro formações, todas pseudo-cromáticas. Os critérios de delimitação dos conjuntos ocorreu, como explicado anteriormente, de forma vertical, respeitando os blocos sonoros a três vezes em suas respirações e cadências. Contudo, se observarmos o movimento melódico das vozes individualmente, percebemos que essas se movem com alto índice de cromatismo. Dessa forma, afirmamos que a quarta *região f* é cromática.

Além da análise acerca de conjuntos e suas diferentes formações e utilizações por Kiefer, devemos dar atenção também a suas preferências intervalares, tanto de forma harmônica como melódica. Para isso, voltaremos às regiões canônicas de *Notas Irresponsáveis*. Sadie define cânone como

a forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através de imitação estrita em intervalos fixos ou (menos frequentemente) variáveis de altura e tempo. (1994, p. 163)

Em seu trio de flautas, Kiefer opta pela forma menos frequente e constrói seus cânones com variações de altura, ou seja, transposições. Os conjuntos que iniciam as regiões canônicas são [6-Z3], [5-23] e [4-22] e aparecem nas formas normais (0 1 2 3 5 6), (5 7 8 10 0) e (10 0 2 5). Apesar de serem apresentados em nossa delimitação de conjuntos como três entidades diferentes e separadas, aqui devem ser entendidos como sequenciais, assumindo um sentido melódico e temático único. Esses três conjuntos formam a primeira melodia do cânone a ser imitada. Essa imitação ocorre transposta, gerando as formas normais (6 7 8 9 11 0), (11 1 2 4 6) e (4 6 8 11)¹⁸. Ao analisarmos a transposição é possível notar que a distância que separa os primeiros conjuntos dos

¹⁸ Ver {39}, {40} e {41}.

demais é de 6 semitons (classe de intervalo 6), o que na Teoria Pós-Tonal corresponde à fórmula¹⁹ T_6 . A figura abaixo ilustra os conjuntos e suas transposições através de notação tradicional.

The figure displays two musical staves, each divided into three sections representing different sets of pitches. The first staff shows the original sets: [6-Z3] with pitch classes (0 1 2 3 5 6), [5-23] with pitch classes (5 7 8 10 0), and [4-22] with pitch classes (10 0 2 5). The second staff shows these sets transposed by T_6 : [6-Z3] with pitch classes (6 7 8 9 11 0), [5-23] with pitch classes (11 1 2 4 6), and [4-22] with pitch classes (4 6 8 11). The notation includes treble clefs, stems, and notes with accidentals (flats and naturals) to indicate the specific pitch classes.

Figura 20. Conjuntos [6-Z3], [5-23] e [4-22] transpostos à classe de intervalo 6.

Essa transposição domina na totalidade as regiões canônicas de tal modo que todos os conjuntos são alterados em 6 semitons. Chama a atenção que o compositor constrói a imitação baseada na classe de intervalo 6, que na teoria tradicional é conhecido como trítono, intervalo dissonante e instável. Além do cânone, outra duas utilizações desse intervalo merecem destaque, ambas relacionadas a alterações de textura e/ou sessão. A primeira ocorre entre os dois cânones e possui textura homofônica em forma de coral, antecedendo uma breve região polifônica. O fato ocorre no modo como o compositor distribui os sons do conjunto [4-28] (ver {49}) à duas vezes, que possui forma prima (0 3 6 9), destacando de forma harmônica dois tritonos (Figura 21 (a)). Também devemos levar em consideração que o conjunto [4-28], em harmonia tradicional, é uma tétrede diminuta, ou o acorde de sétima diminuta. A segunda utilização que destacamos ocorre na Coda (c.130-134), em textura polifônica e com caráter melódico (ver Figura 21 (b)). Chama a atenção aqui a impressão de grande instabilidade que o intervalo agrega ao final da peça.

¹⁹ Fórmula T_n . A letra T significa Transposition (transposição) e a letra n significa o número de semitons em que se deu a transposição. Deve-se levar em consideração o Ciclo de 12 para o cálculo correto.

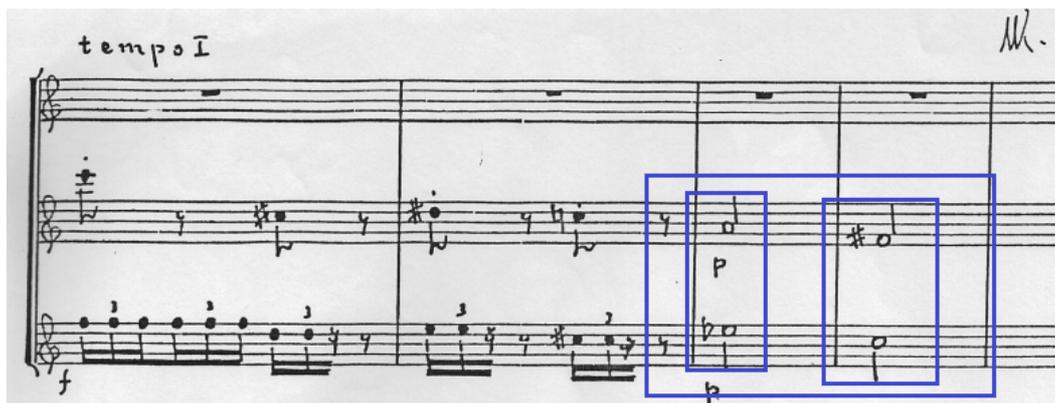


Figura 21(a). *Notas Irresponsáveis* 2 depois de 60 a 5 depois de 60. Utilização do tritono (classe de intervalo 6) harmônico.

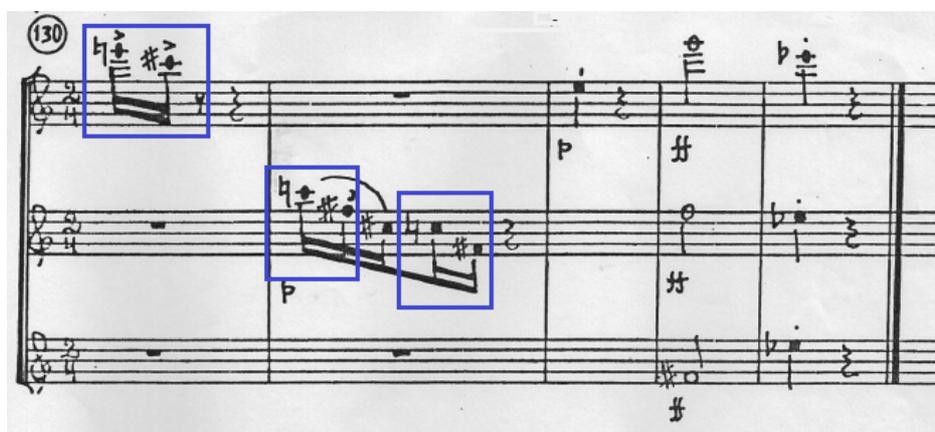


Figura 21(b). *Notas Irresponsáveis* c. 130 – 134. Utilização do tritono (classe de intervalo 6) melódico.

Na música tradicional a relação do tritono (aqui vista como classe de intervalo 6) com formações diminutas, tanto tríades como tétrades, é muito comum. Nesses casos, normalmente encontramos agrupamentos de terças menores (aqui vista como classe de intervalo 3). Dessa forma, entendemos que é possível estreitar as relações entre essas duas classes de intervalos como associadas uma a outra. Lembramos que a tríade diminuta é uma superposição de duas terças menores, logo existe uma proximidade de identidade intervalar. Conforme vimos, a terça menor tem grande importância na sonoridade de Kiefer para flauta transversal, tanto em nossa abordagem melódica quanto na abordagem gestual de Cardassi (1998), como veremos em breve.

Logo no início de *Notas Irresponsáveis* Kiefer utiliza a classe de intervalo 3 como elemento cadencial de forma melódica na região grave da flauta transversal. Outra utilização do intervalo que daremos destaque se manifesta de forma similar a adotada pelo compositor exemplificado na Figura 21 (a). Nessa situação é utilizado o conjunto [5-16] (ver {14} e {15}) em forma normal (10 11 1 2 5), sendo destacadas três

possibilidades de configurações sonoras em classe de intervalo 3: Kiefer separa a primeira e segunda vozes a distância de terça menor, movendo as vozes de forma paralela; a terceira voz não forma terça menor com outras vozes, embora seu movimento melódico apresente o intervalo; as três vozes se movimentem explorando a classe de intervalo 3.

Figura 22. *Notas Irresponsáveis* c. 15 – 17. Utilização da terça menor (classe de intervalo 3).

A terça menor, ou classe de intervalo 3, é elemento que se faz recorrente tanto sob nossa ótica analítica Pós-Tonal, quanto sob a ótica Gestual de Cardassi (1998) nas duas peças para flauta de Kiefer que inserimos nessa pesquisa. Os dois últimos exemplos mostrados sobre *Notas Irresponsáveis* se tornam ambíguos em termos de nossas escolhas teóricas, pois possuem fundamento tanto na interpretação melódica quanto na gestual.

O repertório gestual explorado por Kiefer no trio de flautas é o mesmo encontrado na peça solo, sendo que em *Notas Irresponsáveis* não identificamos o gesto Devaneios Cromáticos. O gesto Trinado não possui incidência de quantidade expressiva, portanto, não será analisado aqui. O quadro abaixo apresenta os Gestos Musicais presentes em cada região de *Notas Irresponsáveis*.

Seção A (c.1-52)	região a (1-11)	Notas repetidas Terça menor Interferências angulosas
	região b (anacruse para 12-28)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor
	região c (29-52)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor Gestos líricos Interferências Angulosas
Seção B (anacruse para 53-116)	região d (anacruse para 53-62)	Terça menor Gestos líricos
	região e (62- 10 depois de 60)	Notas repetidas Golpes rítmicos Terça menor Interferências angulosas
	região d' (anacruse para 11 depois de 60-5 depois de 100)	Notas repetidas Terça menor Gestos líricos Gestos em silêncio
	região f (6 depois de 100-116)	Gestos líricos Gestos em silêncio
Seção A' (117-134)	região a' (117-129)	Notas repetidas Terça menor Interferências angulosas
	Coda (130-134)	Interferências angulosas

Quadro 9. Gestos musicais segundo Cardassi (1998) presentes em *Notas Irresponsáveis*.

Dentre os Gestos Musicais encontrados em *Notas Irresponsáveis* é possível observar que Kiefer utiliza Notas repetidas como um de seus principais elementos motivicos, inicialmente em associação com Interferências angulosas e, posteriormente, isolado. Esses dois gestos são explorados preferencialmente no registro médio e grave da flauta. O Gesto Notas repetidas é inserido em praticamente todas as regiões temáticas, não sendo utilizado apenas na *região d* (anacruse para c.53-62) e na Coda (c.130-134).

Através do Gesto Notas Repetidas é possível traçar novo paralelo entre a abordagem gestual e melódica. Esse gesto, assim como Interferências Angulosas (associados ou não), mostra uma preferência do compositor pelo intervalo de segunda menor (classe de intervalo 1, segundo a Teoria Pós-Tonal) na grande parte das recorrências. A *região a* (c.1-11) explora os dois gestos sempre associados à segunda menor, ora de forma harmônica, ora melódica, (ver Figura 23 (a)), fato que reforça a característica cromática da região, como visto anteriormente. A Figura 23 (b), excerto extraído *região e* (c.62-10 depois de 60), nos traz mais uma relação gestual/melódica: notas repetidas x classes de intervalo 1 e 3. Aqui é possível observar que Kiefer separa as vozes a distância de segundas menores paralelas, enquanto que individualmente as vozes caminham em intervalos de terças menores, a exemplo do que foi demonstrado de forma idêntica anteriormente. É importante destacar que em ambos os exemplos interpretamos o intervalo de sétima maior em sua inversão, entendendo o mesmo como segunda menor.

Figura 23 (a). *Notas Irresponsáveis* c. 1 – 10. Segunda menor (classe de intervalo 1) preferencialmente utilizadas com Notas repetidas e Interferências angulosas.

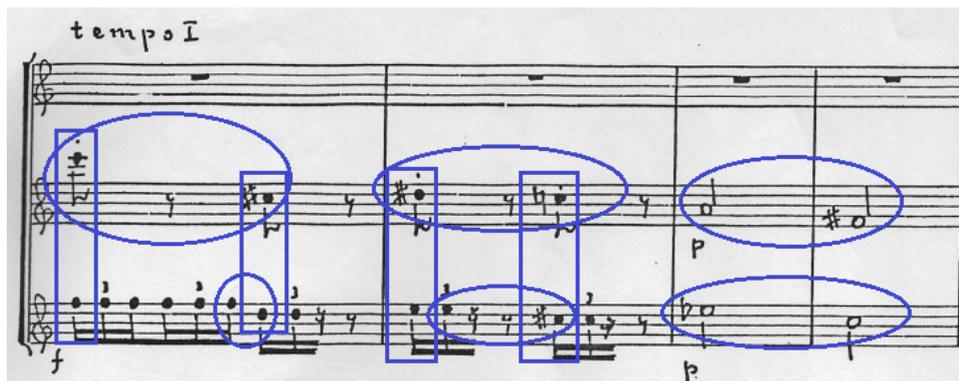


Figura 23 (b). *Notas Soltas* 3 depois de 60 a 6 depois de 60. Terça menor (classe de intervalo 3) em forma melódica (circuladas) e segunda menor (classe de intervalo 1) em forma harmônica (nos retângulos).

A Figura 23 (a) também demonstra outra relação que Kiefer estabelece em *Notas Irresponsáveis*: gesto musical x textura. Observamos que o compositor explora Notas repetidas com homofonia em praticamente todas as ocorrências desse gesto, ora a duas vozes, ora a três. As tessituras monofônicas e polifônicas verticais apresentam as ocorrências mais significativas de Golpes rítmicos (ver Figuras 24 (a) e 24 (b)). As regiões de polifonia horizontal são construídas basicamente de gestos líricos (Figura 25). Aqui podemos identificar pontos em que o compositor utiliza notas pontuadas seguidas de curtas. Entretanto, devido ao caráter dos trechos, entendemos tratar-se de Trilhas melódicas, totalmente desvinculado de Sonoridades percussivas.



Figura 24 (a). *Notas Irresponsáveis* c. 35 – 39. Golpes rítmicos em tessitura homofônica.

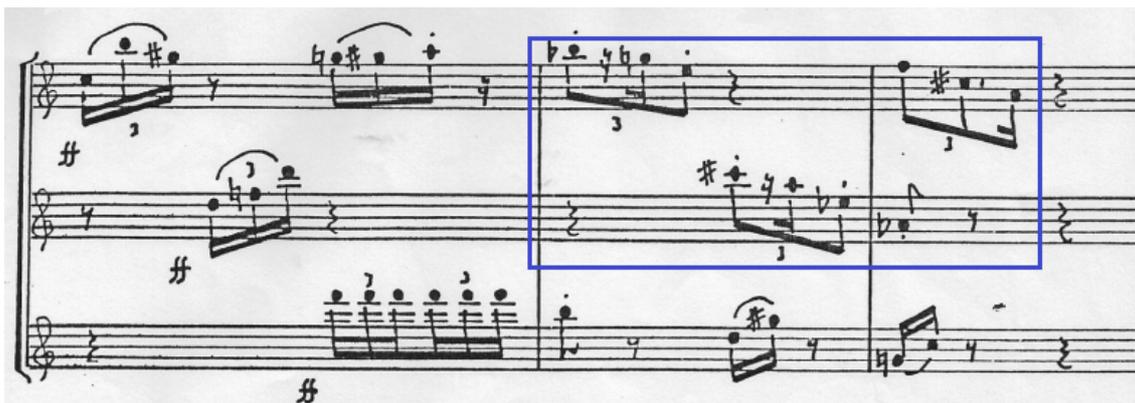


Figura 24 (b). *Notas Irresponsáveis* c. 8 depois de 60 a 10 depois de 60. Golpes rítmicos em polifonia vertical

Figura 25. *Notas Irresponsáveis* 3 antes de 80 a 80. Gestos líricos em polifônica horizontal.

Não é possível afirmar que há relações intrínsecas entre Gestos musicais, conjuntos e textura em *Notas Irresponsáveis*. As repetições de padrões estão relacionadas à rerepresentação, transposição e reexposição de materiais temáticos dentro da estrutura da obra. Observamos que Kiefer utiliza determinado grupo de conjunto de notas em dada região, repete, transpõe e descarta na região seguinte, reutilizando apenas em casos de retomada da ideia. Do mesmo modo, é possível observar que os diferentes gestos e texturas se alteram conforme a região. Por isso, apesar de alguma aparente preferência intervalar em algum gesto, não é possível afirmar que o estreitamento entre esses parâmetros é algo deliberado e único na escrita do compositor para flauta transversal.

4. DISCUSSÃO: PARALELO ENTRE NOTAS SOLTAS (1978), NOTAS IRRESPONSÁVEIS (1986/87) E A LITERATURA

Apesar de *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* datarem de períodos diferentes da vida de Bruno Kiefer e apresentarem grande distinção quanto à forma e textura (obviamente por a primeira ser um solo em monofonia e a segunda um trio), as relações de material temático são possíveis por se tratar de peças com mesma escrita idiomática, bem como, característica estética. Os comparativos que traçaremos serão baseados nas análises discutidas anteriormente. Apresentaremos cruzamentos de informações de ambas as peças, além de paralelos com resultados de outras pesquisas sobre o repertório de Kiefer com proposta analítica aproximada à nossa.

De acordo com nosso entendimento que delimitou os agrupamentos sonoros segundo a Teoria Pós-Tonal, *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* possuem vasto material melódico com diferentes qualidades de conjuntos e subconjuntos. Ambas as peças apresentam diversidade na qualidade de conjuntos, sendo octatônicos, cromáticos e pseudo-cromáticos os tipos mais recorrentes. A comparação de uma obra com a outra mostra que há muitos conjuntos em comum entre elas. O quadro abaixo apresenta as formações compartilhadas nas duas peças.

Conjunto	Forma Prima
[3-2]	[0 1 3]
[3-3]	[0 1 4]
[3-5]	[0 1 6]
[3-8]	[0 2 6]
[4-7]	[0 1 4 5]
[4-12]	[0 2 3 6]
[4-28]	[0 3 6 9]
[5-1]	[0 1 2 3 4]
[5-16]	[0 1 3 4 7]
[5-22]	[0 1 4 7 8]
[5-23]	[0 2 3 5 7]
[5-31]	[0 1 3 6 9]
[6-1]	[0 1 2 3 4 5]
[6-2]	[0 1 2 3 4 6]

Quadro 10. Conjuntos em comum entre *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*.

Dentre os conjuntos acima é possível observar que Kiefer compartilha entre as duas obras preferencialmente conjuntos octatônicos, sendo eles: [3-2], [3-3], [3-5], [3-8], [4-28], [5-16] e [5-31]. Há duas ocorrências cromáticas em [5-1] e [6-1], uma pseudo-cromática em [6-2] e uma diatônica em [5-23]. A classe de intervalo 3 (terça menor) que

em determinadas situações entendemos como conjunto (apesar de formada por dois sons) é também recorrente tanto em *Notas Soltas* como em *Notas Irresponsáveis*. Aliando-se a isso, notamos o conjunto [4-28] que, além de sua característica octatônica, apresenta, segundo a teoria tonal, a sonoridade de acorde de sétima diminuta, ou seja, uma superposição de terças menores, reforçando, assim, a classe de intervalo 3 como elemento de grande valor para essas peças e assumindo papel de autocitação, como veremos adiante.

Os conjuntos recorrentes entre a peça solo e o trio apresentam padrões octatônicos, cromáticos e pseudo-cromáticos que vão de encontro com as características identificadas em regiões temáticas do repertório dessa dissertação. Sendo assim, a recorrência desse material, aliada à utilização de configurações similares em ambas as obras, reforça a coerência da proposta melódica de Kiefer entre *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*, nos permitindo afirmar que as composições possuem familiaridade estética acerca desse parâmetro musical.

Ao definir o gesto Trinado a autora comenta que

Observa-se manifestações de trinado medido, geralmente associados a níveis reduzidos de intensidade e a instrumentos de cordas e de trinado propriamente dito, em geral associados a níveis elevados de intensidade e a instrumentos de sopro. (CARDASSI, 1998, p. 40)

Aqui é possível afirmar que Kiefer relaciona o gesto a uma característica idiomática intrínseca, unindo trinado “propriamente dito” à família de sopros. De fato, ao analisarmos como o compositor explora o gestual nas três ocorrências de *Notas Soltas* e sua única inserção em *Notas Irresponsáveis*, fica evidente que Trinado é associado aos níveis de intensidade comentados por Cardassi (1998). Portanto, esse é um elemento que reforça o clima de tensão, característico nas obras de Kiefer. Em *Notas Soltas* há uma única indicação do compositor sobre a execução da obra, relacionada justamente a trinados, sendo solicitado que os mesmos sejam “o mais rápido possível” (KIEFER, 1978, p.1). Nessa obra, o gesto é utilizado com dinâmica mezo-forte, tendo o som inicial alternância com nota superior a meio tom acima, conforme demonstrado na Figura 26 (a). Também devemos destacar a relação entre a nota inicial do trinado e a nota posterior ou anterior com o gesto Terça menor (ou classe de intervalo 3) nas três situações do exemplo. Tal união de parâmetros também se estabelece em *Notas Irresponsáveis* conforme Figura 26 (b).

(1) Trinados sempre o mais rápido possível

Figura 26 (a). *Notas Soltas* c.39 – 51. Trinado associado a Terça menor.

Figura 26 (b). *Notas Irresponsáveis* c.124 – 129. Trinado associado a Terça menor.

Cardassi define Gestos em silêncio como “frequentemente pausas com fermata, [que]²⁰ constitui elemento de fragmentação do discurso, contribui para o aumento do nível de incerteza e de imprevisibilidade da música e resulta em eventos de alto teor dramático” (1998, p.74). Essa afirmação é perfeitamente aplicável em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Nas poucas vezes em que o gesto é utilizado, Kiefer o faz de maneira idêntica em ambas as obras. Na peça solo a fermata sobre a pausa ocorre na transição da *Sessão A* para *Sessão B*, adquirindo um sentido de troca de material temático, e logo após o início da Coda, gerando uma ideia de quebra de discurso (ver

²⁰ Grifo nosso.

Figuras 27 (a) e 27 (b)). No trio o gesto ocorre na transição da *região d'* para *região f*, novamente como alternância temática, e logo após o início da *região f*, reforçando a interrupção discursiva (Figura 27 (c)).



Figura 27 (a). *Notas Soltas* c.52 – 56. Gestos em silêncio como troca de material temático.



Figura 27(b). *Notas Soltas* c.137 – 139. Gestos em silêncio como quebra de discurso.

Figura 27 (c). *Notas Irresponsáveis* 6 antes de 110 a 114. Gestos em silêncio como troca de material temático na primeira fermata e quebra de discurso na segunda.

Além das relações entre gestos, intervalos e conjuntos da Teoria Pos-Tonal que estabelecemos nos capítulos de análise, é possível traçar outros paralelos entre as duas peças para flauta(s) sobre a utilização dos gestuais preferências de Kiefer. O compositor inicia as duas obras explorando Interferências angulosas, utilizando o gesto sempre em alternância de direção melódica, sendo uma vez ascendente e outra descendente.

Juntamente a isso identificamos o elevado índice de segundas menores (classe de intervalo 1) que, conforme Cardassi (1998), colabora para os altos níveis de intensidade que o gesto proporciona.

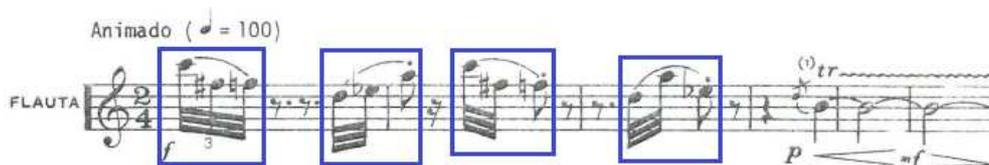


Figura 28 (a). *Notas Soltas* c.1 – 6. Interferências angulosas em alternância de direção relacionadas a segunda menor (classe de intervalo 1).

Figura 28 (b). *Notas Irresponsáveis* c.1 – 6. Interferências angulosas em alternância de direção relacionadas a segunda menor (classe de intervalo 1).

No trio o gesto mais explorado por Kiefer é *Notas repetidas* (conforme também é possível observar na figura acima), que possui poucas utilizações na peça solo, aparecendo apenas na Coda (ver Figura 29). Também esse material é explorado pelo compositor de forma idêntica nas duas composições. Observa-se que o ritmo predominante do gesto é quiálteras de tercinas sobre semicolcheias, o que, de acordo com a métrica e pulsação das duas obras, soam como seis notas de igual valor em um único tempo. Mayer (2005), ao comentar seus resultados sobre os *Quadros* n° 2 e 6 de Kiefer, destaca o uso da figura rítmica. Prates, Winter e Carvalho (2014) também destacam o uso de quiálteras como elemento recorrente no repertório de flauta do compositor. Além disso, devemos dar ênfase à utilização de desenho rítmico igual ou aproximado desassociado do gesto *Notas repetidas* em *Notas Soltas* (ver Figura 30), conforme Mayer (2005) observa em *Quadros* n° 2 e 6.



Figura 29. *Notas Soltas* c. 137 – 139. Notas repetidas.

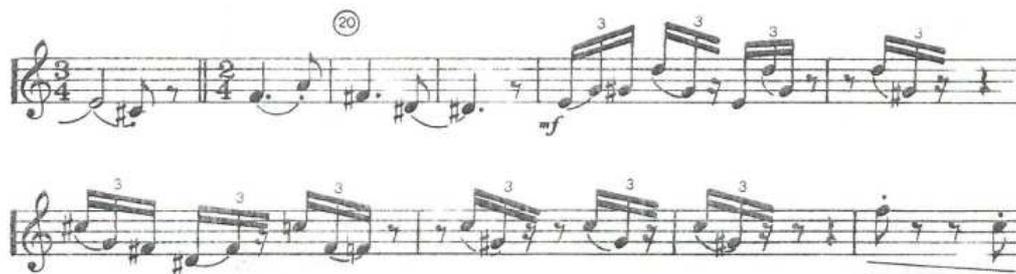


Figura 30. *Notas Soltas* c.18 – 27. Quiálteras de tercinas sobre semicolcheias.

Em comparativos com a literatura analítica sobre a obra de Kiefer, é possível verificar afinidades de nossos resultados com trabalhos de Gerling (2001) e Mayer (2005). Conforme Gerling (2001) o componente octatônico através de [8-28] e seus subconjuntos é elemento de presença inequívoca nas peças para piano *Terra Selvagem*, *Lamentos da Terra* e *Alternâncias*. Segundo observação conclusiva da autora “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]” (GERLING, 2001, p. 69). Dentre os agrupamentos citados, apenas [5-25] não ocorre em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Todos os outros recorrentes são octatônicos. A autora ainda destaca outros conjuntos de diferentes coleções, todos com ocorrência nas obras para flauta(s): [4-10], [4-3] e [3-10]. Sobre esses grupos Gerling afirma que “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 frequência de ocorrência” (2001, p. 69).

Mayer (2005) também traz em sua conclusão resultados que vão de encontro a dados que obtivemos em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Como vimos, a categoria octatônica é a mais recorrente de conjuntos e subconjuntos que Kiefer compartilha entre as duas obras que analisamos, bem como no repertório escolhido por Gerling (2001). Segundo Mayer “encontram-se os subconjuntos da coleção octatônica na maior parte do grupo de peças investigadas” (2005, p.81). O autor ainda reforça a “presença variada de subconjuntos de [8-28]” (2005, p.81). Apesar de [8-28] não ocorrer nas obras que

analisamos, a sonoridade característica desses grupos se sobressai em determinadas regiões temáticas e pontos específicos da peça solo e do trio. Entre os agrupamentos que Mayer (2005) destaca e que também ocorrem *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* estão os octatônicos [3-3], [4-3] e [4-17] e o cromático [4-1].

Apesar de os conjuntos com características diatônicas encontrados em nosso repertório não possuem incidência significativa a ponto de serem considerados elementos preferenciais de Kiefer, devemos observar que suas ocorrências assemelham-se a resultados de pesquisas anteriores. Mayer analisa que tríades de *Quadro* n°3 “compõem-se de configurações intervalares que vão ao encontro da coleção octatônica. No entanto, observa-se no início da peça um fragmento de ciclo de quintas dando a esses acordes um viés tonal, o que é logo eliminado” (2005, p.80). O autor ainda destaca a “presença tanto de tríades como de outros elementos diatônicos em meio a disposições claramente atonais. Assim, disponibiliza uma vasta gama de possibilidades ao compositor” (2005, p.81).

Embora Mayer (2005) não tenha citado conjuntos, suas afirmações mostram que há tendências sonoras tonais e diatônicas em dados momentos de determinadas peças de seu repertório, apesar de a característica de sonoridade não assumir um papel decisivo tonal/diatônico. Como vimos, foram identificados conjuntos em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* que podem ser interpretados como segmentos de escala de uma determinada tonalidade. Assim como ocorre em Mayer (2005), essas sonoridades tonais surgem em momentos isolados nas peças para flauta(s), sem que se tornem predominantes em alguma região ou sessão, mas enriquecendo o material melódico empregado por Kiefer.

Não investigaremos a fundo as compatibilidades de Gestos musicais entre as obras escolhidas para nossa pesquisa e as de Mayer (2005) devido a diferenças idiomáticas desse repertório. Da mesma forma que nossa pesquisa não encontrou relação gestual com os conjuntos da Teoria Pós-Tonal, Mayer (2005) observa que

embora os conjuntos empregados por Kiefer não sejam subjugados aos gestos musicais, a presença destes últimos auxiliou na seleção de tais conjuntos, uma vez que os gestos fornecem direção e organizam o discurso (MAYER, 2005, p.87).

Observa-se que o autor não estabelece relação intrínseca entre os parâmetros, mas revela que o gestual delimita o agrupamento sonoro que se entende por conjunto, assim como pudemos observar em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Apesar de não termos usado a relação de Gestos musicais de Cardassi (1998) como critério inicial para

delimitação daquilo que entendemos como conjuntos de sons, foi possível, conforme vimos anteriormente, delimitar determinados grupos de notas em função de pequenos gestos.

Mayer comenta que, entre o repertório analisado por ele, “a 3ª Menor, neste conjunto de peças, também se apresentou como um gesto de autocitação” (2005, p. 88). Com essa afirmação, o autor nos mostra a recorrência do gesto Terça menor, fato que vai ao encontro de dados que obtivemos a partir da análise de *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Além disso, a autocitação comentada pelo autor aproxima a linguagem das peças para flauta(s) que estudamos às características já analisadas e identificadas em outras pesquisas sobre a obra de Kiefer.

Para Cardassi (1998) a autocitação é uma estratégia composicional de Kiefer. A autora classifica essa recorrência de ideias musicais como um enfoque analítico não explorado até então acerca do estilo do compositor. Acrescenta ainda que

só a reflexão analítica sobre peças de diversos gêneros e instrumentações possibilita mostrar que, em Kiefer, a estratégia composicional envolve a reutilização de ideias musicais idênticas que transitam de peça para peça (CARDASSI 1998, p.140)

Em outra pesquisa a autora comenta que

Através do processo de autocitação, Kiefer investe esse conjunto de peças²¹ de um alto nível de redundância composicional, o que confere um caráter unitário ao conjunto de peças e denota o pensamento consistente do compositor (CARDASSI, 2004, p.26).

Nesta dissertação, procuramos traçar comparativos que aproximem o repertório que escolhemos das características destacadas na literatura analítica sobre o compositor. Entendemos que as compatibilidades de conjuntos mostradas anteriormente são indícios da aproximação que buscamos. Com relação à autocitação, a observação de Mayer (2005) sobre a Terça menor possuir característica de material reapresentado em diferentes obras do repertório de sua pesquisa, configura outro indício de que *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* possuem familiaridade com outras composições de Kiefer por meio dessa estratégia de escrita, além dos traços em comum entre si.

Entendemos que os Gestos musicais não devem ser interpretados como autocitação nas peças que analisamos. O modo como o gestual é reutilizado entre *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* é que caracteriza o estilo de Kiefer autocitar-se. Não acreditamos que o material melódico sob forma de conjuntos compartilhados entre as duas obras para flauta(s) e as demais configure autocitação. Justificamos pelo fato de que esses

²¹ Cardassi (2004) investiga peças de diferentes formações instrumentais compostas entre 1970 e 1983.

agrupamentos sonoros são utilizados em situações diferentes dentro de cada peça. Abaixo, descrevemos as autocitações que identificamos entre a obra solo e o trio:

- Terça menor ou classe de intervalo 3 com utilizações em movimentos descendentes e cadenciais;
- Gestos em silêncio como conclusão de sessão ou região temática e como interrupção de discurso (conforme vimos anteriormente);
- Notas repetidas em forma de quiálteras de tercina em semicolcheias bem como essa configuração rítmica desassociada do gesto. Esse elemento de autocitação também é identificado por Cardassi (2004) em suas obras analisadas.

Também devemos considerar o lado flautista de Kiefer, característica que certamente influenciou a escrita idiomática do repertório que escolhemos. Entre os Gestos propostos por Cardassi (1998), tanto Notas repetidas quando Golpes rítmicos possuem forte relação com a linguagem flautística através da literatura técnica do instrumento, ora no que se refere a exercícios para fundamentos, ora a estudos musicais de dificuldades específicas. A primeira associação que estabelecemos aqui com esses dois gestos ocorre em métodos de estudos de articulação, onde autores como Moysé (1928) e Wye (1983) propõem exercícios para o fundamento técnico problematizando as figuras rítmicas de quiálteras de tercinas em semicolcheias e notas curtas seguidas de pontuadas (muitas vezes ocorrendo também o contrário dessa figura), afim de trabalhar fundamentos como diferentes tipos de stacatto e movimentos de língua.

A segunda associação relaciona-se a estudos musicais de autores como Karg-Elert e Andersen que problematizam dificuldades técnicas similares aos gestos utilizados por Kiefer nas obras para flauta transversal estudadas nessa pesquisa. As figuras abaixo mostram exemplos da literatura flautística que se relacionam com a linguagem gestual do compositor.

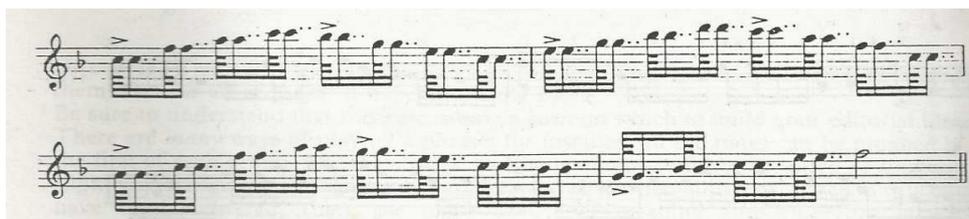


Figura 31 (a). Wye (1983) – Articulation, p. 9. Notas curtas e pontuadas relacionadas a Golpes rítmicos.

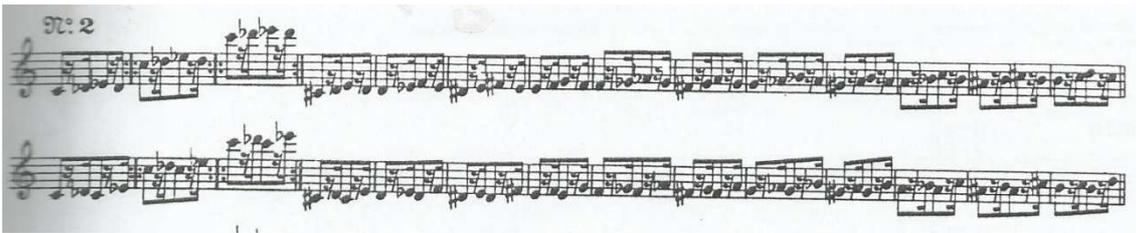


Figura 31 (b). Moyse (1928) – École de l'articulation, p.1. Colcheias seguidas de pausas associando a notas pontuadas e curtas relacionadas a Golpes rítmicos



Figura 31 (c). Wye (1983) – Articulation, p. 26. Notas repetidas e quiálteras de tercinas em semicolcheias.



Figura 31 (d). Andersen – 24 Studies op. 15, n° 9b. Notas repetidas.



Figura 31 (e). Andersen – 24 Estudos op. 63, n° 4. Quiálteras de tercinas em semicolcheias.



Figura 31 (f). Andersen – 24 Studies op. 33, n° 24. Notas pontuadas e curvas associadas a Golpes rítmicos.



Figura 31 (g). Karg-Elert – 30 Capricen, n° 9. Quiálteras de tercinas em semicolcheias.



Figura 31 (h). Moyse (1928) – École de l'articulation, p.14. Quiálteras de tercinas em semicolcheias.

Por fim, todos os aspectos analisados nessa discussão se referem ao discurso que Kiefer adota nas peças que escolhemos, seja no âmbito melódico de acordo com os conceitos da Teoria Pós-Tonal, gestual segundo Cardassi (1998) ou idiomático. A rotatividade de conjuntos melódicos e Gestos musicais que o compositor emprega em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* afirmam o discurso interrompido característico de Kiefer e discutido por outros pesquisadores. No entanto, essa característica de interrupção se refere a um estilo pessoal de linguagem que não está relacionado ao tipo de discurso temático, estrutural e formal que as obras apresentam. A fim de entendermos a estrutura e forma de Kiefer recorreremos a Koellreutter (1984). Segundo o autor, existem três tipos de forma musical:

- Forma discursiva: casual através do pensamento racional, com transformações lógicas de materiais. Estrutura simétrica através de quadratura. Contraste de

materiais através do desenvolvimento das ideias . Como exemplo o autor cita a forma sonata;

- Forma poética: não casual através do pensamento pré-racional, com materiais derivados de outros materiais. Estrutura não simétrica. Os materiais são ordenados por adjunção (justaposição);
- Forma sinerética: “associação de conceitos aparentemente distintos” (KOELLREUTTER, 1984, p.31). Estruturação assimétrica e aperiódica. “Mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação e rotação” (KOELLREUTTER, 1984, p.32).

De posse dos dados que trouxemos nas análises e na discussão, ao interpretarmos os conceitos de Koellreuter (1984) é possível afirmar que Kiefer emprega em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* mais de um tipo de pensamento formal. A forma discursiva pode ser identificada através simetria na estrutura da peça solo que, como vimos, apresenta a proporção aproximada de 2:1. A quadratura está presente, por exemplo, nas regiões canônicas do trio de flautas, onde o tema e suas repetições são sempre apresentados com duração de quatro compassos. A forma sinerética manifesta-se nas duas peças através da alta rotatividade de materiais melódicos e gestuais. Apesar de muitos elementos não simétricos nas obras para flauta, não observamos características de forma poética, uma vez que não ocorre justaposição de materiais.

Desse modo, acreditamos que Kiefer não possuiu um pensamento formal preferencial nessas obras, a exemplo do que ocorre com os outros parâmetros musicais que investigamos. Contudo a forma discursiva, presente através de momentos de simetria (mesmo que aproximada e não da maneira clássica de matemática exata), e a forma sinerética, presente através da alternância constante de elementos, se mostram como mais um ponto de concordância estética entre *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*.

CONCLUSÃO

Essa pesquisa teve como objetivo identificar os elementos melódicos e gestuais presentes em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Além de traçar paralelos entre as duas obras, buscamos, através de comparações com estudos realizados anteriormente, identificar a familiaridade estética das peças que escolhemos com o repertório de Kiefer já investigado. A aproximação foi possível por meio da proposta analítica adotada que vai de encontro aos trabalhos utilizados como apoio e base de comparação.

Seguindo as ideias de Oliveira afirmando que

A evolução do pensamento resulta da capacidade humana para criar e estruturar modelos e sistemas teóricos, que organizam de uma forma inteligível e de fácil comunicação as propostas analíticas ou especulativas subjacentes aos vários campos do conhecimento (1998, p.XXV)

buscamos agregar teorias e conceitos que pudessem interagir entre si e nos trazer um panorama do entendimento de Kiefer sobre repertório de flauta transversal.

O idioma da flauta pode ser identificado em uma simples análise visual da partitura. Kiefer recorre a todo o espectro de dinâmica plausível pelo instrumento, aliando diferentes articulações e utilização de toda a extensão em mais de quatro oitavas, enriquecendo seu material em função das possibilidades musicais da flauta. Elementos rítmicos encontrados em ambas as peças vão ao encontro da literatura técnica do instrumento, fato que confirma a linguagem idiomática de muitos materiais temáticos. Tais elementos rítmicos são destacados por Cardassi (1998) sob forma dos Gestos musicais, sendo eles Notas repetidas e Golpes rítmicos. Apesar da autora não associar Gestos musicais com métodos específicos de flauta transversal, a presença de tais elementos rítmicos nos levam a crer que a escrita idiomática de Kiefer para flauta está relacionada com suas preferências gestuais identificadas.

Todos os Gestos musicais encontrados em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* são compatíveis com o idioma flautístico. As quatro famílias gestuais catalogadas por Cardassi (1998) estão representadas por pelo menos uma subcategoria de gesto e são trabalhadas por Kiefer de tal maneira que é possível identificar a linguagem descontínua e tensa através desse recurso. Foi constatado que o compositor altera entre as regiões temáticas a quantidade, variedade, recorrência e utilização dos Gestos musicais, fato que, muitas vezes, contribui para a afirmação de um discurso interrompido. Verificamos que apenas nas regiões canônicas e na *região f* do trio Kiefer trabalha mais intensamente em um único Gesto musical: Gestos líricos. Entretanto, podemos entender

essas regiões como contrastantes gestualmente com as que as circundam, assim como é possível observar o contraste de materiais gestuais explorados lado a lado em cada região temática desse repertório.

Foi constatada a utilização de Gestos em silêncio como pontos de transição e quebra na continuidade do discurso. Tal gesto é formado por fermata sobre pausa. Entretanto, deve ser observada a vasta quantidade de pausas desacompanhadas de fermata. É possível interpretar esse elemento como mais uma característica idiomática, uma vez que se torna ponto de respiração, ato fundamental ao flautista. Além disso, a análise por um viés temático nos leva a afirmar que a recorrente utilização de pausas contribui fortemente para o estilo de discurso interrompido.

Além da função de interrupção do discurso podemos afirmar que as pausas aliadas à rotatividade gestual e alternâncias de conjuntos melódicos da Teoria Pós-Tonal contribuem para um sentido retórico em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*. Ao analisarmos os adjetivos empregados por Kiefer nos títulos dessas peças, entendemos que as palavras “soltas” e “irresponsáveis” trazem ideias de desconexão, independência e ausência de vínculos obrigatórios entre os materiais musicais. As pausas são muito empregadas pelo compositor a fim de separar e delimitar o espaço de determinado gesto que, por sua vez, raramente está atrelado a um padrão melódico único. Dessa forma, fica evidente que a construção das ideias de modo aparentemente desorganizado afirma o sentido denotativo dos títulos dessas obras. Assim, o discurso interrompido não só é presente em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*, como se faz importante para trazer coesão ao que Kiefer propõe nos nomes das composições.

A análise dos materiais gestuais por vezes está atrelada a compreensão meramente visual da partitura, já que muitos Gestos musicais estão delimitados por configurações rítmicas, pausas e alterações de tessitura. Diferentemente, a compreensão do material melódico sob a ótica da Teoria Pós-Tonal necessita um estudo de relação dos sons entre si e, por isso, está atrelada à nossa interpretação de execução do repertório. Os critérios adotados e explanados no corpo do trabalho vão ao encontro do nosso entendimento de performance das composições, podendo ser divergentes a outros executantes. Da mesma forma, Mayer afirma que “o processo analítico empreendido teve uma natureza pessoal. Sabe-se que o interprete poderá tanto acatar as arguições aqui dispostas, quanto traçar um caminho independente” (2005, p.88).

Entretanto, mesmo com entendimento de caráter subjetivo sobre a interpretação musical, foi possível aproximar nossos resultados à conclusões obtidas por outros

autores que investigaram o repertório de Kiefer. É inquestionável que em uma percepção diferente quanto à execução das obras poderia se fazer necessário outros métodos de investigação e acarretar em resultados distintos. Mesmo assim, a concordância que se averiguou entre o fruto de nossas análises e as observações de Mayer (2005) e Gerling (2001) é considerável pelo volume de informações compatíveis entre os trabalhos. Straus afirma que “quando ouvimos ou analisamos música, nós procuramos coerência²²” (2000, p.30). Tal coerência ocorre ao cruzarmos dados das peças para flauta(s) entre si, bem como ao traçarmos paralelos com as pesquisas de apoio, observando a recorrência de conjuntos, subconjuntos e tipos de formações iguais ou similares, em especial octatônicas.

É justamente através dos subconjuntos de [8-28] que ocorrem as mais significativas proximidades entre as obras para flauta transversal abordadas nessa dissertação e os resultados de Gerling (2001) e Mayer (2005). Ambos utilizaram uma proposta analítica voltada para a Teoria Pós-Tonal. Dessa forma outros conjuntos de diferentes naturezas também se mostraram recorrentes entre nossos resultados e os desses autores. Dentre tais conjuntos destacamos o octatônico [4-28] que também possui forte relação com a terça menor por ser uma téttrade diminuta.

Foi possível observar que tanto sobre a ótica da Teoria Pós-Tonal quanto de Gestos musicais, o elemento terça menor está fortemente inserido em *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis*, tornando-se um dos materiais mais significativos de autocitação nesse repertório. Kiefer utiliza o intervalo em variadas situações, conforme destacamos:

- Configurações que geram tríades e tétrades diminutas;
- Movimentos cadenciais descendentes;
- Inserção em meio a conjuntos pseudo-cromáticos;
- Inserção em meio ao gesto Golpes rítmicos;
- Blocos de movimentos melódicos e harmônicos simultâneos;
- Antecipação e/ou resolução de trinados.

Além disso, a superposição de terças menores gera os conjuntos [3-10] e [4-28] (diminutos) que trazem consigo outro intervalo preferencial de Kiefer: o trítono. Verificamos que o compositor explora esse material, a exemplo da terça menor, tanto de forma melódica como harmônica. A relação que se estabelece entre esses intervalos pode ser entendida através de suas instabilidades, sendo a terça menor uma consonância

²² “When we listen to or analyze music, we search for coherence” (STRAUS, 2000, p.30)

imperfeita e o tritono uma dissonância. Acreditamos que a insistência de Kiefer nessas sonoridades é um dos fatores que contribuem para sua proposta estética de conflito e tensão, tão comentada na literatura sobre o compositor e muito presentes nas duas obras para flauta transversal que analisamos.

Apesar de o intervalo terça menor estar por vezes inserido entre os conjuntos pseudo-cromáticos como elemento de quebra do padrão de sucessão de semitons, não raro sua percepção fica diluída em meio aos desenhos melódicos construídos por Kiefer. Tais conjuntos em alguns momentos estão presentes em determinadas regiões temáticas como sonoridades únicas ou predominantes. Associando-se a grande recorrência de conjuntos totalmente cromáticos que verificamos em ambas as peças, é possível afirmar que o compositor explora o cromatismo independente da qualidade do conjunto como um de seus principais materiais temáticos. Acreditamos que essa característica é outro ponto que reforça sua proposta estética de conflito e tensão. Da mesma forma, a rotatividade de padrões cromáticos, octatônicos e diatônicos (embora raros) gera, através de seus contrastes, mais um elemento na interrupção do discurso, além de enriquecer o material melódico e harmônico das composições.

A literatura flautística auxilia-nos tanto na busca pela compreensão idiomática de *Notas Soltas* e *Notas Irresponsáveis* quanto na sua utilização como ferramenta de estudo para solucionar possíveis problemas técnicos relacionados à performance. No entanto, a linguagem que Kiefer explora nessas obras se restringe às técnicas mais tradicionais do instrumento. Como exemplo da sua escrita de parâmetros como ritmos, compassos e notas, o compositor opta por utilizar os fundamentos convencionais da flauta, excluindo dessas peças recursos de técnicas expandidas, já muito comuns no repertório de outros compositores da época. Tal fato confirma-se ao verificarmos que Cardassi (1998) cataloga o Gesto musical Frulato, não recorrente nas obras analisadas nessa pesquisa. Sendo assim, os estudos e exercícios incluídos como comparação nesse trabalho além de se inserirem entre os modelos analíticos que agregam fundamento teórico a essa pesquisa, revelam um viés conservador de Kiefer no que se refere às possibilidades técnicas desse (ou de seu) instrumento.

As gravações em anexo têm o objetivo de auxiliar o leitor na compreensão das ideias explanadas neste trabalho, e por terem sido realizadas paralelamente ao nosso processo de análise devem ser entendidas como um referencial sonoro de apoio sem fins interpretativos e/ou performáticos. Os resultados de nossas investigações contribuíram para o melhor entendimento dos materiais propostos por Kiefer, nos permitindo

relacioná-los de forma interpretativa e agregar coerência e sentido aos parâmetros melódicos e gestuais.

Uma vez identificados conjuntos e subconjuntos similares entre si ou de mesma natureza, gestos recorrentes e autocitações em ambas as peças, a origem dos elementos fica evidenciada, possibilitando ao interprete a compreensão do material proposto pelo compositor. Assim, o fundamento teórico pode agregar coesão às escolhas interpretativas, auxiliando o executante a interpretar os elementos similares e contrastantes com maior sentido musical consciente.

Até o momento muito pouco foi estudado sobre o repertório de flauta transversal de Kiefer, sendo esta dissertação o primeiro trabalho a apresentar um debate e trazer resultados que possam ser considerados como contribuição acerca dessas peças e da estética do compositor. Ainda carece de atenção aspectos não abordados neste trabalho como dinâmicas e articulações.

No entanto, tais assuntos podem servir de ponto de partida para futuras pesquisas focadas na obra para flauta transversal de Kiefer, podendo seguir os caminhos que traçamos através das óticas de Straus (2000) e Cardassi (1998), bem como outras perspectivas que enriqueçam as informações acerca desse compositor. Esperamos que este trabalho possa contribuir para o entendimento de futuros interpretes/pesquisadores na construção de suas visões sobre as peças aqui investigadas. Acreditamos que os dados aqui explanados sobre a variedade e rotatividade dos conjuntos melódicos e dos Gestos musicais, bem como os aspectos idiomáticos relacionados à literatura técnica possam contribuir para que interpretes possuam uma maior gama de informação e que os ajude a relacionar e executar esses materiais de forma mais fundamentada, tanto nas obras focadas aqui, quando em outras composições de Bruno Kiefer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDASSI, Luciane Aparecida. *A música de Bruno Kiefer: "terra", "vento", "horizonte" e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

_____. *Autocitação no processo composicional de Bruno Kiefer*. Goiânia: Música Hódie, Vol. - 4 N° 1, p.11-27, 2004.

CARVALHO, Any Raquel; CAPPARELLI, Cristina; LIEBICH, Rafael. *Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer: padrões estilísticos na sua escrita contrapontística*. Rio de Janeiro: ANPPOM, p.98-120, 2005.

CHAVES, Celso Loureiro. *Na intimidade da sala de aula*. In: *A música de Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Unidade Editorial, p.77-83, 1994.

_____. *A música esculpida em pedra*. In: *Bruno Kiefer, e a vida continua*. Porto Alegre: Fumproarte, 1995. 1 cd.

_____. *Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Zero Hora, Segundo Caderno, Cultura, p.3, 10 de abril, 2004.

D'AVILA, Raul Costa. *Odette Ernest Dias: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta*. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, 2009.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GERLING, Cristina Capparelli. *Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Opus, v. 3, n. 3, p. 75-80, set. 1991

_____. *Terra Selvagem, Lamentos da terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer*. Belo Horizonte: Per Musi. Revista de Performance Musical. Vol. 4, p. 52-71, 2001

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1969.

KIEFER, Luciana Nunes. *A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda de Bruno Kiefer*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

KOELLREUTTER, Hans-Joachin. In: *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Curitiba: Movimento, 1984.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York, London: W.W.Norton & Company. 1989.

MATTOS, Fernando; CORRÊA, James. *A música de Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994.

MAYER, Germano Gastal. *Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer : relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____; CARVALHO, Any Raquel. *Vastidão de os Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: um estudo sobre a estrutura intervalar, gestos musicais e possíveis relações com outras composições do autor*. Belo Horizonte: Per Musi, n.21, p.51-59, 2010.

MOYSE, Marcel. *École de l'articulation*. Paris: Alphonse Leduc, 1928.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PRATES, Vinicius Dias; WINTER, Leonardo Loureiro; CARVALHO, Any Raquel. *Recorrências rítmico-melódicas na produção composicional para flauta de Bruno Kiefer*. Vitória: ABRAPEM, V.1, n.1, p.388-393, 2014.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2^a ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 2000.

WYE, Trevor. *Practice Book for the Flute Volume 3 Articulation*. London: Novello & Company Limited, 1983.

Partituras

ANDERSEN, Joachim. *24 Studies Opus 15 for flute solo*. Ed. John Wummer. New York: International Music Company, 2010.

_____. *24 Studies Opus 33 for flute solo*. Ed. John Wummer. New York: International Music Company, 2000.

_____. *24 Etudes techniques pour flûte Op. 63*. Stockholm: Musikhaus Holm Pälz Würzburg, 1944.

KARG-ELERT, Sigfrid. *30 Capricen op. 107*. Boston: The Cundy – Bettoney Co., Inc., 1919.

KIEFER, Bruno. *Notas Irresponsáveis*. Porto Alegre, manuscrito, 1986/87.

_____. *Poema*. Porto Alegre: manuscrito, 1982.

_____. *Notas Soltas*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

RAVEL, Maurice. *Daphnis et Chloé Suite n° 2*. Mineola, New York, Dover, 1999.

CD's

CAPPARELLI, Cristina. *Bruno Kiefer e a vida continua*. Porto Alegre, Fumproarte, 1995.

HUBER, Eliana Vaz; MARQUES, José Fernando; CARPENA, Lúcia; STEIN, Maria Raquel Albornoz. *Poemas da Terra – Bruno Kiefer a obra completa para flauta doce*. Porto Alegre: Fumproarte, 2003

SOUZA, Márcio de. *Sons Perdidos. O violão na obra musical de Bruno Kiefer*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

APÊNDICES

Apêndice 1. Notas Soltas (1978) e Quadro de Conjuntos

dedicado a Arno Matte

notas soltas

p/ flauta transversa

BRUNO KIEFER
1978

Animado ($\text{♩} = 100$)

FLAUTA

(1) *tr*

(10)

(20)

(30)

(40)

(1) *tr*

(1) Trinados sempre o mais rápido possível

This musical score page contains measures 36 through 62. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score includes various dynamics such as *f*, *pp*, *ff*, and *p*, as well as articulations like *rall.* and *a tempo*. Measures 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, and 62 are highlighted with blue boxes. Some measures (36, 40, 44, 50, 60, 61) contain circled numbers. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

This page contains a musical score for piano, numbered 63 to 83. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *f*, *mf*, *ff*, and *p* are indicated throughout. Blue boxes highlight specific passages in measures 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, and 83. Some measures contain circled numbers: (100) in measure 66, (110) in measure 71, (120) in measure 78, and (130) in measure 82. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 83.

Observação: os números em azul da análise acima correspondem aos números em chaves no quadro abaixo.

Número do conjunto	Forma Normal	Forma Prima	Forte (1973)
{1}	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
{2}	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
{3}	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
{4}	(9 2 3)	(0 1 6)	[3-5]
{5}	(8 11 2)	(0 3 6)	[3-10]
{6}	(0 1 4 5 7)	(0 1 4 5 7)	[5-Z18]
{7}	(3 6)	(0 3)	3ª menor
{8}	(7 8 11)	(0 1 4)	[3-3]
{9}	(9 11 0 2)	(0 2 3 5)	[4-10]
{10}	(11 0 2 5 6)	(0 1 3 6 7)	[5-19]
{11}	(9 10 1 4)	(0 1 4 7)	[4-18]
{12}	(1 2 4 5 8)	(0 1 3 4 7)	[5-16]
{13}	(3 5 6 9)	(0 2 3 6)	[4-12]
{14}	(2 4 7 8)	(0 1 4 6)	[4-Z15]
{15}	(1 3 6 7)	(0 1 4 6)	[4-Z15]
{16}	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]
{17}	(8 0)	(0 4)	3ª Maior
{18}	(0 1 4 5)	(0 1 4 5)	[4-7]
{19}	(1 2 5 7 9)	(0 1 4 6 8)	[5-30]
{20}	(7 11 1)	(0 2 6)	[3-8]
{21}	(10 0 1)	(0 1 3)	[3-2]
{22}	(6 9 10)	(0 1 4)	[3-3]
{23}	(11 2 5)	(0 3 6)	[3-10]
{24}	(5 8 11)	(0 3 6)	[3-10]
{25}	(4 9 10)	(0 1 6)	[3-5]
{26}	(0 5 6)	(0 1 6)	[3-5]

{27}	(4 9 10)	(0 1 6)	[3-5]
{28}	(9 0 1 5)	(0 1 4 8)	[4-19]
{29}	(9 0 1 5)	(0 1 4 8)	[4-19]
{30}	(2 5)	(0 3)	3 ^a menor
{31}	(0 3 4 8)	(0 1 4 8)	[4-19]
{32}	(0 3 4 8)	(0 1 4 8)	[4-19]
{33}	(5 9)	(0 4)	3 ^a Maior
{34}	(5 7 10 11)	(0 1 4 6)	[4-Z15]
{35}	(7 10 11)	(0 1 4)	[3-3]
{36}	(5 6 9 10)	(0 1 4 5)	[4-7]
{37}	(4 8 9)	(0 1 5)	[3-4]
{38}	(11 3)	(0 4)	3 ^a Maior
{39}	(7 9 0 3)	(0 2 5 8)	[4-27]
{40}	(11 0 2 3 4 6)	(0 1 3 4 5 7)	[6-Z10]
{41}	(3 6 9)	(0 3 6)	[3-10]
{42}	(9 10 0 3 6)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{43}	(2 3 5 6 7 9)	(0 1 3 4 5 7)	[6-Z10]
{44}	(6 9 0)	(0 3 6)	[3-10]
{45}	(0 1 3 6 9)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{46}	(11 0 2 5 6)	(0 1 3 6 7)	[5-19]
{47}	(2 3 4 7 9 10)	(0 1 2 5 7 8)	[6-18]
{48}	(9 11 0 3 6)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{49}	(11 0 2 3 4 6)	(0 1 3 4 5 7)	[6-Z10]
{50}	(6 9 0)	(0 3 6)	[3-10]
{51}	(9 10 0 3 6)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{52}	(9 11 0 1 2 4)	(0 2 3 4 5 7)	[6-8]
{53}	(7 8 9 10 11)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{54}	(6 7)	(0 1)	2 ^a menor
{55}	(3 4 5 6 7 9)	(0 1 2 3 4 6)	[6-2]
{56}	(9 10 11 0 1)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{57}	(8 9 10 11)	(0 1 2 3)	[4-1]
{58}	(5 6 7 8 9 10 1 2)	(0 1 2 3 4 5 8 9)	[8-7]
{59}	(0 1 2 3 4 5 6)	(0 1 2 3 4 5 6)	[7-1]
{60}	(11 0 1 2)	(0 1 2 3)	[4-1]
{61}	(8 9 10 11 0 3)	(0 1 2 3 4 7)	[6-Z36]
{62}	(10 11 2 5 6)	(0 1 4 7 8)	[5-22]
{63}	(2 3 4 5 7 8 10 11)	(0 1 2 3 5 6 8 9)	[8-18]
{64}	(8 9 10 11 0 1)	(0 1 2 3 4 5)	[6-1]
{65}	(6 7 8 9)	(0 1 2 3)	[4-1]
{66}	(3 4 5 6 7 8)	(0 1 2 3 4 5)	[6-1]
{67}	(2 3 5 6 7 9)	(0 1 3 4 5 7)	[6-Z10]
{68}	(6 9 0)	(0 3 6)	[3-10]
{69}	(0 1 3 6 9)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{70}	(5 6 7 8 10 11)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{71}	(9 10 1 2 3 4)	(0 1 2 3 6 7)	[6-5]
{72}	(11 0 4 5 6)	(0 1 2 6 7)	[5-7]
{73}	(3 6 9)	(0 3 6)	[3-10]
{74}	(9 10 0 3 6)	(0 1 3 6 9)	[5-31]

{75}	(5 8 9 10 11 0 1)	(0 1 2 3 4 5 8)	[7-3]
{76}	(9 11 0 2 4)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{77}	(9 11 0 1 2 4 5)	(0 1 3 4 5 6 8)	[7-11]
{78}	(3 4 6 7 9 11 0)	(0 1 3 4 6 8 9)	[7-32]
{79}	(9 11 0 3 4 5)	(0 1 2 5 6 8)	[6-Z43]
{80}	(5 6 7 8 9 10)	(0 1 2 3 4 5)	[6-1]
{81}	(2 3 4 5 7 8 9 11)	(0 1 2 3 5 6 7 9)	[8-Z29]
{82}	(5 8)	(0 3)	3 ^a menor
{83}	(9 11 0 2 3 4 6)	(0 2 3 4 6 7 9)	[7-25]
{84}	(0 3 6 9)	(0 3 6 9)	[4-28]
{85}	(9 10 1 4 5)	(0 1 4 7 8)	[5-22]
{86}	(3 7 9)	(0 2 6)	[3-8]
{87}	(9 0 1)	(0 1 4)	[3-3]
{88}	(3 6 9 10)	(0 1 4 7)	[4-18]
{89}	(8 11 1)	(0 2 5)	[3-7]

Quadro 11. Conjuntos, forma normal, forma prima e classificação de Forte (1973) de *Notas Soltas*

Apêndice 2. Notas Irresponsáveis (1986/87) e Quadro de Conjuntos

Notas Irresponsáveis
(3 flautas)

Bruno Kiefer (1986/87)

Andamento Firme (♩ = 84)

The score consists of three staves for flutes. The tempo is marked as **Andamento Firme (♩ = 84)**. The piece is divided into ten numbered sections, each highlighted with a blue box:

- Section 1:** *mf staccatissimo*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 2:** *p sub.*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 3:** *mf sim.*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 4:** *p*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 5:** *p*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 6:** *p*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 7:** *f p*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 8:** *f*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 9:** *fp fp*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.
- Section 10:** *fp f*. Features a triplet of eighth notes in the first two staves.

This image shows a handwritten musical score for three staves, covering measures 11 through 20. The score is annotated with blue boxes and lines. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *mf*. The annotations highlight specific melodic lines and chordal structures across the staves.

Measure 11: *f p* (first staff), *f p* (second staff), *p* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 12: *ff* (first staff), *ff* (second staff), *ff* (third staff). Annotations include a large blue box around the first two staves and a blue box around the third staff's notes.

Measure 13: *p* (first staff), *p* (second staff), *p* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 14: *mf* (first staff), *mf* (second staff), *mf* (third staff). Annotations include a large blue box around the first two staves and a blue box around the third staff's notes.

Measure 15: *p* (first staff), *p* (second staff), *p* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 16: *mf* (first staff), *mf* (second staff), *mf* (third staff). Annotations include a large blue box around the first two staves and a blue box around the third staff's notes.

Measure 17: *p* (first staff), *p* (second staff), *p* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 18: *p* (first staff), *p* (second staff), *p* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 19: *f* (first staff), *ff* (second staff), *ff* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

Measure 20: *p sub.* (first staff), *p sub.* (second staff), *p sub.* (third staff). Annotations include a blue box around the first staff's notes and a blue box around the second staff's notes.

A handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The score is annotated with blue boxes and numbers. The first system contains measures 21, 22, and 26. The second system contains measures 23, 24, 25, and 26. The third system contains measures 27, 28, 29, 30, and 31. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, *mf*, and *ff*. A circled number 30 is present in the second system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for a piece, likely a canon, with measures 32 through 46. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Measures 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are marked with blue boxes highlighting specific musical phrases or techniques.

Measure 34 is circled with a blue circle and contains the number 50. Measure 41 is circled with a blue circle and contains the number 60.

The tempo marking "cânone (um pouco mais lento $\text{♩} = 76$)" is written above measure 35. The dynamics markings include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

5

tempo I 47 M.

47 48 49

50 51

Cânone (♩ = 76)

52 53 54

55 56 57

58 59 60

A handwritten musical score for three staves, likely for a piano or similar instrument. The score is annotated with blue boxes around specific measures and includes measure numbers. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like *mf* and *f*. The score is divided into systems, with a double bar line and repeat sign appearing between measures 74 and 78. The final system includes the instruction *f tempo I* in both the middle and bottom staves. The page number 89 is located in the top right corner.

Measure numbers: 58, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81.

Annotations: *mf*, *f*, *f tempo I*.

Handwritten musical score for piano, measures 80-93. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs) and includes various performance markings and annotations.

Measure 80: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Contains a triplet of eighth notes. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 81: Treble clef, contains a triplet of eighth notes. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 82: Treble clef, marked **Lento** (♩ = 66) and **p**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 83: Treble clef, marked **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 84: Treble clef, marked **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 85: Treble clef, marked **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 86: Treble clef, marked **rall.** and **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 87: Treble clef, marked **tanto** and **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 88: Treble clef, marked **p**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 89: Treble clef, marked **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 90: Treble clef, marked **mf**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 91: Treble clef, marked **f**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 92: Treble clef, marked **f**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Measure 93: Treble clef, marked **f**. Middle and bass clefs have accompaniment.

Annotations: Blue boxes highlight specific musical phrases in measures 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, and 93. A circled number (110) is written above measure 83. A circled number (120) is written above measure 89. A circled number (110) is written above measure 84. A circled number (120) is written above measure 93. The initials "M." are written in the top right corner.

Handwritten musical score for three staves, measures 94-102. Blue boxes highlight specific musical phrases. Measure numbers 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, and 102 are written in blue above the staves. Dynamic markings like 'fp' and 'f' are present. A trill 'tr' is marked in measure 96. A circled number '130' is in the left margin.

Observação: os números em azul da análise acima correspondem aos números em chaves no quadro abaixo.

Número do conjunto	Forma Normal	Forma Prima	Forte (1973)
{1}	(9 10 12)	(0 1 4 5)	[4-7]
{2}	(9 10 11 2 3 4)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{3}	(11 0 3 4)	(0 1 4 5)	[4-7]
{4}	(8 9 10 1 2 3)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{5}	(7 8 9 0 1 2)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{6}	(4 5 6 9 10 11)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{7}	(9 0)	(0 3)	3ª menor
{8}	(11 0 1 3 4 5 6 7 8)	(0 1 2 3 4 5 7 8 9)	[9-4]
{9}	(11 1 2 3 4 5)	(0 1 2 3 4 6)	[6-2]
{10}	(3 4 7 10 11)	(0 1 4 7 8)	[5-22]
{11}	(6 7 8 9 10 11)	(0 1 2 3 4 5)	[6-1]

{12}	(10 11 0 1 2 4 5 7 8)	(0 1 2 3 4 6 7 9 10)	[9-1]
{13}	(8 10 11 2 5)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{14}	(10 11 1 2 5)	(0 1 3 4 7)	[5-16]
{15}	(10 11 1 2 5)	(0 1 3 4 7)	[5-16]
{16}	(2 4 5 8 11)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{17}	(11 1 2 5 8)	(0 1 3 6 9)	[5-31]
{18}	(11 0 2 4 5 6 7 8)	(0 1 2 3 4 6 8 9)	[8-Z15]
{19}	(10 11 0 1 2 4 5 7 8)	(0 1 2 3 4 6 7 9 10)	[9-10]
{20}	(8 9 10 11 1 2 5)	(0 1 2 3 5 6 9)	[7-16]
{21}	(0 1 3 4 5 7 8)	(0 1 3 4 5 7 8)	[7-Z37]
{22}	(11 1 2 3 4 5 6 7 8)	(0 1 2 3 4 5 6 7 9)	[9-2]
{23}	(0 1 3 4 7)	(0 1 3 4 7)	[5-16]
{24}	(4 5 6)	(0 1 2)	[3-1]
{25}	(9 10 11)	(0 1 2)	[3-1]
{26}	(7 8 9 10 11 1 2 4)	(0 1 2 3 4 6 7 9)	[8-13]
{27}	(3 4 7)	(0 1 4)	[3-3]
{28}	(11 0 1 2 4 5)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{29}	(8 9 10)	(0 1 2)	[3-1]
{30}	(5 6 7)	(0 1 2)	[3-1]
{31}	(5 7 8 9 10 11 2)	(0 1 2 3 4 6 9)	[7-10]
{32}	(0 1 2 3 4 5 7 8 9 10)	(0 1 2 3 4 5 7 8 9 10)	
{33}	(4 5 6 7 10 1)	(0 1 2 3 6 9)	[6-Z42]
{34}	(2 3 4)	(0 1 2)	[3-1]
{35}	(6 10 11 0)	(0 1 2 6)	[4-5]
{36}	(0 1 2 3 5 6)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{37}	(5 7 8 10 0)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{38}	(10 0 2 5)	(0 2 4 7)	[4-22]
{39}	(6 7 8 9 11 0)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{40}	(11 1 2 4 6)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{41}	(4 6 8 11)	(0 2 4 7)	[4-22]
{42}	(1 2 3 4 5)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{43}	(11 0 2 3 5 8)	(0 1 3 4 6 9)	[6-27]
{44}	(8 10 11)	(0 1 3)	[3-2]
{45}	(7 8 9 0)	(0 1 2 5)	[4-4]
{46}	(0 4 7)	(0 3 7)	[3-11]
{47}	(1 2 4 5)	(0 1 3 4)	[4-3]
{48}	(0 1 3 4)	(0 1 3 4)	[4-3]
{49}	(0 3 6 9)	(0 3 6 9)	[4-28]
{50}	(5 7 8 9 11 2)	(0 2 3 4 6 9)	[6-Z45]
{51}	(0 1 2 3 4 5 7 8 9 10)	(0 1 2 3 4 5 7 8 9 10)	
{52}	(4 6 7 10)	(0 2 3 6)	[4-12]
{53}	(0 1 2 3 5 6)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{54}	(5 7 8 10 0)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{55}	(10 0 2 5)	(0 2 4 7)	[4-22]
{56}	(6 7 8 9 11 0)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{57}	(11 1 2 4 6)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{58}	(4 6 8 11)	(0 2 4 7)	[4-22]
{59}	(1 2 3 4 5)	(0 1 2 3 4)	[5-1]

{60}	(11 0 2 3 5 8)	(0 1 3 4 6 9)	[6-27]
{61}	(6 7 8 9 11 0)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{62}	(11 1 2 4 6)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{63}	(4 6 8 11)	(0 2 4 7)	[4-22]
{64}	(7 8 9 10 11)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{65}	(5 6 8 9 11 2)	(0 1 3 4 6 9)	[6-27]
{66}	(0 1 2 3 5)	(0 1 2 3 5)	[5-2]
{67}	(0 1 2 3 5 6)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{68}	(5 7 8 10 0)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{69}	(7 8 9 10 11)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{70}	(5 6 8 9 11 2)	(0 1 3 4 6 9)	[6-27]
{71}	(6 7 8 9 11)	(0 1 2 3 5)	[5-2]
{72}	(6 7 8 9 11 0)	(0 1 2 3 5 6)	[6-Z3]
{73}	(11 1 2 4 6)	(0 2 3 5 7)	[5-23]
{74}	(4 6 8 11)	(0 2 4 7)	[4-22]
{75}	(1 2 3 4 5)	(0 1 2 3 4)	[5-1]
{76}	(11 0 2 3 5 8)	(0 1 3 4 6 9)	[6-27]
{77}	(6 7 8 9 11)	(0 1 2 3 5)	[5-2]
{78}	(11 4 5)	(0 1 6)	[3-5]
{79}	(2 7 8)	(0 1 6)	[3-5]
{80}	(1 2 7)	(0 1 6)	[3-5]
{81}	4 (Mi)		
{82}	(11 0 1 2 3 4 6 7 8)	(0 1 2 3 4 5 7 8 9)	[9-4]
{83}	(11 0 2 3 4 5 6 8)	(0 1 3 4 5 6 7 9)	[8-12]
{84}	(2 3 4 5 6 7 8 9 10 11)	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 9)	
{85}	(2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 0)	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10)	
{86}	(9 10 11 2 3 4)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{87}	(11 0 3 4)	(0 1 4 5)	[4-7]
{88}	(8 9 10 1 2 3)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{89}	(7 8 9 0 1 2)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{90}	(4 5 6 9 10 11)	(0 1 2 5 6 7)	[6-Z6]
{91}	(9 0)	(0 3)	3ª menor
{92}	(11 0 1 3 4 5 6 7 8)	(0 1 2 3 4 5 7 8 9)	[9-4]
{93}	(11 1 2 3 4 5)	(0 1 2 3 4 6)	[6-2]
{94}	(7 10 11)	(0 1 4)	[3-3]
{95}	(3 4 7 10 11)	(0 1 4 7 8)	[5-22]
{96}	(6 9 10 1)	(0 3 4 7)	[4-17]
{97}	(10 11 0 1 2 4 5 7 8)	(0 1 2 3 4 6 7 9 10)	[9-10]
{98}	(1 2 4 6 7 9 11)	(0 1 3 5 6 8 10)	[7-35]
{99}	(1 7)	(0 6)	Trítone
{100}	(0 1 6)	(0 1 6)	[3-5]
{101}	4 (Mi)		
{102}	(3 5 6 7)	(0 1 2 4)	[4-2]

Quadro 12. Conjuntos, forma normal, forma prima e classificação de Forte (1973) de *Notas Irresponsáveis*

ANEXOS

Anexo 1. Notas Soltas (1978): partitura

BRUNO KIEFER

notas soltas
p/ flauta transversa

IN VENDÁVEL
Homensgem dos Editores

78851
: K44n

50002

Instituto de Artes
BIBLIOTECA

dedicado a Arno Matte

notas soltas

p/ flauta transversa

BRUNO KIEFER

1978

Animado ($\text{♩} = 100$)

FLAUTA

The musical score is written for a flute in 2/4 time, marked 'Animado' with a tempo of quarter note = 100. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff has a circled measure number 10 and includes a piano (*p*) dynamic. The third staff has a circled measure number 20 and includes fortissimo (*ff*) and piano (*p*) dynamics. The fourth staff has a circled measure number 30 and includes fortissimo (*ff*) dynamics. The fifth staff has a circled measure number 40 and includes piano (*p*) and fortissimo (*f*) dynamics. The sixth staff includes a trill (*tr*) and fortissimo (*f*) dynamics. The seventh staff includes a trill (*tr*) and fortissimo (*f*) dynamics. The eighth staff includes a trill (*tr*) and fortissimo (*f*) dynamics. The score concludes with a final measure in 2/4 time.

(1) Trinados sempre o mais rápido possível

The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, and *p*. It features several triplet markings and articulations like accents and slurs. Tempo markings include *rall.* and *a tempo*. Measure numbers 50, 60, 70, and 80 are circled. The piece concludes with a double bar line and a final key signature change to two flats (Bb).

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes treble clefs, various time signatures (3/4, 2/4, 3/4), and dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *p*. Circled measure numbers 99, 110, 120, and 130 are present. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes slurs and phrasing marks. The key signature is one sharp (F#).

mais rápido

ff

14

ff

15

ff

dur. 3'15"

Anexo 2. Notas Irresponsáveis (1986/87): partitura

Dedicado à Luisa, minha netinha

Notas Irresponsáveis

Bruno Kiefer (1986/87)

3 flautas transversas

dur.: 3 min 35 s

dedicado a Luisa, minha netinha

M

Notas Irresponsáveis

(3 flautas)

Andamento Firme (♩=84)

Bruno Kiefer (1986/87)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf staccatissimo* and features a series of eighth notes with accents and slurs. A *p sub.* marking appears in the second measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, mirroring the top staff with *mf staccatissimo* dynamics. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with *mf* dynamics and including a *p sub.* marking. The system concludes with *mf sim.* dynamics in the top and middle staves.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with a *p* dynamic and featuring slurs and accents. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, showing a *f* dynamic in the second measure and a *p* dynamic in the third. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with a *p* dynamic and showing a *f* dynamic in the second measure and a *p* dynamic in the third. The system concludes with *f p* dynamics in the bottom staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with a *f* dynamic and featuring slurs and accents. A circled number '10' is placed above the staff. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with a *f* dynamic and showing *fp fp* dynamics in the second measure and *fp f* dynamics in the third. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, starting with a *f* dynamic and showing *fp fp* dynamics in the second measure and *fp f* dynamics in the third. The system concludes with a circled number '4' below the staff.

2

Handwritten musical score for a piano piece, page 102. The score is written on ten staves, organized into four systems of three staves each. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *ff*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and the number 4 below it.

This image shows a handwritten musical score for three staves, covering measures 28 through 43. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Measure 30 is circled, and measure 40 is also circled. The notation includes triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and a fermata in the final measure.

Measure 28: *p*
Measure 29: *f*
Measure 30: *pp*
Measure 31: *p sub.*
Measure 32: *pp*
Measure 33: *mf*
Measure 34: *mf*
Measure 35: *mf*
Measure 36: *mf*
Measure 37: *mf*
Measure 38: *mf*
Measure 39: *mf*
Measure 40: *pp*
Measure 41: *f*
Measure 42: *ff*
Measure 43: *ff*

M.

4

50

Cânnone (um pouco mais lento $\text{♩} = 76$)

pp

pp

mf

pp

mf

f

mf

mf

60

f

f

mf

M.

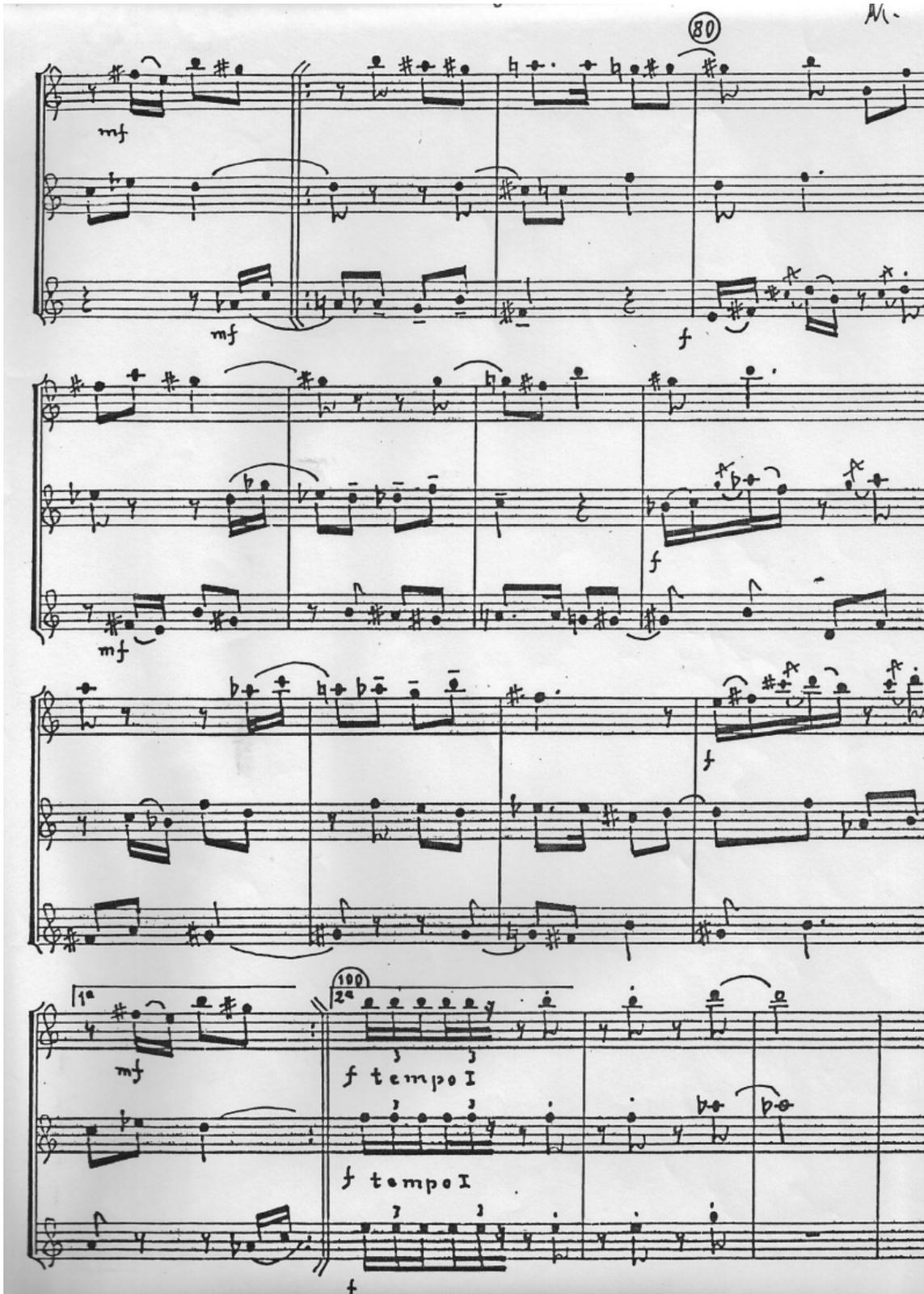
tempo I

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The bottom staff is a bass line with notes and rests. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also some handwritten markings like *#* and *3*.

Cânone (♯ = 7♭)

Handwritten musical score for the second system, titled "Cânone (♯ = 7♭)". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The bottom staff is a bass line with notes and rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also some handwritten markings like *#* and *3*.

Handwritten musical score on page 106, featuring three systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A circled number 80 is present at the top right of the first system, and a circled number 190 is at the top of the third system. The third system includes the instruction *f tempo I* in both the middle and bottom staves. The score concludes with a double bar line and a *f* dynamic marking in the bottom staff.



This is a handwritten musical score for three staves, likely for piano, in a key with one sharp (F#). The score is divided into four systems of music.

- System 1:** The first system begins with a tempo marking "Lento (♩ = 66)" and a dynamic marking "p". It features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. A handwritten signature "M." is in the top right corner.
- System 2:** The second system starts at measure 110, marked with a circled "110". It features a dynamic marking of "mf" and continues with intricate melodic lines and slurs.
- System 3:** The third system includes a "rall." (ritardando) marking and a "tempo I" (return to first tempo) marking. It features a dynamic marking of "mf" and includes slurs and accents.
- System 4:** The fourth system starts at measure 120, marked with a circled "120". It features a dynamic marking of "f" (forte) and includes slurs and accents.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a piano or organ. The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The first system (measures 1-3) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings such as *fp* and *f*. The second system (measures 4-6) includes a double bar line and changes in time signature to 2/4 and 3/4. It features a melodic line with a trill (*tr*) and dynamic markings like *f* and *ff*. The third system (measures 7-9) begins with a circled measure number (130) and a key signature change to one flat (Bb). It includes a piano (*p*) dynamic marking and concludes with a double bar line. The notation is dense and includes various musical symbols such as accents, slurs, and articulation marks.