

A SINTAXE NO PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SONATA II* PARA PIANO SOLO DE BRUNO KIEFER

Liliana Michelsen de Andrade*
Cristina Capparelli Gerling**

RESUMO: Neste texto apresentamos uma análise sintática do primeiro movimento da *Sonata II* para piano solo de Bruno Kiefer como um dos pilares fundamentais para o entendimento dos significados referenciais transmitidos pela obra. Como primeiro passo, ordenamos os elementos básicos manipulados na forma de materiais e discutimos nosso entendimento das seções componentes.

PALAVRAS CHAVES: análise sintática; Bruno Kiefer; sonata para piano.

ABSTRACT: This text presents a syntactical analysis of the first movement of Bruno Kiefer's *Sonata II* for solo piano as fundamental starting point for the understanding of conveyed referencial meanings. We aim at discussing the composers manipulations of basic elements which are shaped into materials and we also present our understanding of component sections.

KEY WORDS: syntactical analysis; Bruno Kiefer; Piano Sonata.

Inserindo-se no projeto “Sonatas e Sonatinas Latino-americanas para Piano no século XX”, cujo principal objetivo é a divulgação e o incentivo para a execução deste repertório, dois motivos primordiais embasam a proposta deste texto: a produção de bibliografia especializada desse gênero musical e a realização de estudo específico de uma obra do compositor gaúcho Bruno Kiefer (1923-1987).

Partindo do ponto de vista que Lawrence Ferrara defende em seu livro *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*, uma maneira de enriquecer nossa concepção de uma dada obra musical consiste na realização de uma análise que abranja diferentes abordagens a respeito desta obra. Entre estas abordagens podem ser citadas a contextualização história, a sintaxe, a projeção do som na dimensão temporal, os estados emocionais a que somos transportados quando em contato com o material sonoro criado pelo compositor. Por delimitação de tempo, apenas uma abordagem será mostrada neste texto: a sintaxe no primeiro movimento da *Sonata II* para piano solo de Bruno Kiefer. O estudo da sintaxe é uma das primeiras etapas analíticas neste tipo de abordagem eclética e consiste numa coleta de dados da partitura tais como os principais materiais melódicos e harmônicos, o esquema formal, os processos de elaboração, descritos em linguagem direta e literal dos elementos apresentados e desenvolvidos na obra.

* Mestre em Música (UFRGS, 2007); Bolsista Capes/MEC; lilianamichelsen@hotmail.com

** Doutora em Música (Boston University, 1985); Orientadora de Mestrado e Doutorado PPGMUS/UFRGS; cgerling@ufrgs.br

A *Sonata II*¹ foi composta em 1959 e dedicada ao pianista Roberto Szidon. Três são os movimentos que a constituem: *Movido*, *Coisas Petrificadas* e *Tema e Variações*. O primeiro movimento (*Movido*) é o objeto de nosso estudo.

O primeiro movimento da Sonata II de Bruno Kiefer apresenta a esquematização formal da sonata, utiliza uma linguagem harmônica não tonal mas polariza sonoridades através de reiteraões. As duas Áreas Temáticas (ATs) que delimitam a Exposição são constituídas pela apresentação dos respectivos materiais característicos – denominados respectivamente como M1, M2, M3, M4 (1ª AT) e M5 e M6 (2ª AT). Em ambas as ATs, as frases iniciais de apresentação dos materiais são sucedidas por frases assimétricas com funções elaborativas. A seção de desenvolvimento contém quatro subseções nas quais se alternam elaborações dos materiais provenientes da 1ª AT e materiais provenientes da 2ª AT. Entre os eventos marcantes, salienta-se o retorno literal da 1ª AT na recapitulação e a contínua elaboração desses mesmos materiais na Coda de forma intensificada e contundente. Na tabela a seguir apresenta-se o esquema formal mais detalhado.

Seção	Subseção	Materiais	Compassos
Exposição	1ª AT	Material 1 (M1)	cc.1-24
		Material 2 (M2)	
		Material 3 (M3)	
		Material 4 (M4)	
	2ª AT	Material 5 (M5)	cc.1-37
		Material 6 (M6)	
Desenvolvimento	Subseção I	Relativos à 1ª AT	cc. 38-56
	Subseção II	Relativos à 2ª AT	cc. 57-65
	Subseção III	Relativos à 1ª AT	cc. 67-80
	Subseção IV	Relativos à 2ª AT	cc. 80-87
Recapitulação	1ª AT	(idêntica)	cc. 88-111
	Coda	Relativos à 1ª AT	cc.112-120

Tabela 1: esquema formal do 1º movimento da *Sonata II* para piano solo de Bruno Kiefer.

A tabela anterior explicita diferenciações entre seções e subseções em função da oposição entre os grupos de materiais a serem elaborados. Os materiais utilizados apresentam, na extensão do movimento, diversos processos de elaboração, que se caracterizam principalmente por deformações motivicas². Os motivos passam por processos de fragmentação, inversão, variação rítmica, ornamentação, expansão ou contração intervalar, seqüencialização, mudanças de registro, de reordenamento, entre outros. A seguir, apresentamos os materiais e alguns exemplos de elaborações aplicadas aos mesmos.

¹ Para adquirir as obras de Bruno Kiefer não publicadas, como é o caso desta, contatar Nídia Kiefer (nlmk@orion.ufrgs.br) ou Luciana Kiefer (lucianakiefer@hotmail.com).

² Termo empregado por Charles Rosen em relação aos processos de elaboração motivica comuns na seção de Desenvolvimento (1988, p. 250).

Movido (♩=100) (ritmo sempre regular basicamente)

Figura 1: movimentação do M1 nos compassos iniciais do movimento (cc. 1-7).

M1 consiste em um baixo em oitavas, que realiza uma movimentação ascendente ou descendente em graus conjuntos no registro médio-grave do piano, realizado pela mão esquerda e em semínimas (Figura 1). Essa movimentação ocorre simultaneamente à apresentação dos demais materiais e permanece constante, com poucas exceções, durante as elaborações da 1ª AT, durante as subseções I e III do Desenvolvimento e durante a Recapitulação, caracterizando a ambientação sonora mais presente no primeiro movimento da *Sonata II*. A movimentação da dinâmica em fases crescentes e decrescentes, indicada na partitura, acompanha as respectivas movimentações ascendente e descendente do baixo, coincidindo com o direcionamento da elaboração dos materiais executados pela mão direita.

O baixo pode ser caracterizado como cromático, tendo em vista a sucessão de tons e semitons sem uma padronização escalar simétrica (no exemplo acima, os cc. 1-2 são transpostos um tom acima nos cc. 3-4, caracterizando, assim, uma seqüência, e não uma padronização escalar).

Figura 2: material 2 da 1ª AT nos cc. 1-2.

M2 é executado principalmente no registro médio-agudo do piano (Figura 2) e é constituído por dois incisos (separados pelas ligaduras), que formam os conjuntos de classe de notas [3-2] (semitom-tom) e [3-1] (semitom-semitom)³, respectivamente. Abaixo, alguns exemplos das deformações a que esse motivo é submetido.

³ Segundo Alan Forte, *The Structure of Atonal Music* (1973).



Figura 3: a, b e c são exemplos de manipulações de M2.

M3 é constituído por dois breves gestos em direções opostas: uma rápida configuração descendente perfilada em tercinas de semicolcheias e um intervalo melódico ascendente de sexta menor, em elisão com o evento anterior e iniciado e finalizado por síncofes (Figura 4).



Figura 4: M3 da 1ª AT nos cc. 4-5.

A tercina em semicolcheias apresenta uma sucessão intervalar inserida no padrão quartal, caracterizando o conjunto [3-9]. Tendo em vista que diversas elaborações são aplicadas ao M3 ao longo do movimento, percebe-se que a presença dessa formação quartal não constitui uma informação específica privilegiada pelo compositor. Entretanto, sua constituição rítmica, caracterizada pela presença de tercinas e de síncope, pode ser considerada a principal característica, sendo o aspecto mais saliente e o que permanece ao longo das elaborações posteriores. O padrão quartal será substituído posteriormente por outras formações intervalares. Esse material contribui para diminuir a tensão, seja no final de frases, através da aumentação das figuras rítmicas (Figura 5), seja por amenizar a tensão de uma frase que vem de um ápice, através das semicolcheias em tercina descendentes (Figura 6).

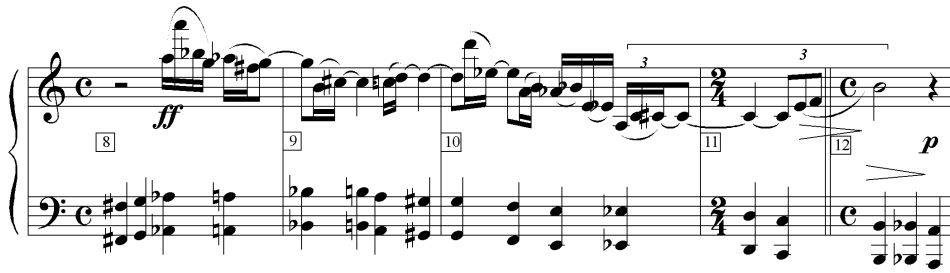


Figura 5: elaboração de M3 nos cc. 10-11 (em evidência).

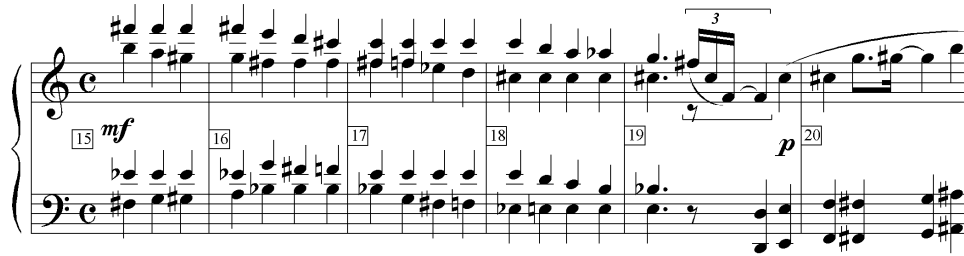


Figura 6: elaboração de M3 no c. 19 (em evidência).

M4 apresenta-se como linha melódica descendente em graus conjuntos, percorre o intervalo de uma quinta justa contida no padrão escalar octatônico alternando tom e semitom (Figura 7).

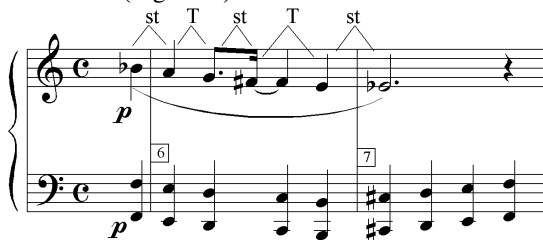


Figura 7: material 4 da 1ª AT nos cc. 5 a 7. T= tom; st = semitom.

Sua figuração rítmica superpõe-se ao baixo simultâneo (sucessão de semínimas) e, apesar de uma breve disjunção sincopada, produz um movimento de uniformidade. O padrão octatônico não encontra respaldo na voz inferior.

Ao longo das elaborações posteriores, o direcionamento ascendente será alterado para descendente, assim como, por vezes, o conteúdo intervalar não permanecerá inserido no padrão octatônico. Entretanto, a figuração rítmica que compreende síncope e sucessões de semínima, tal como a manutenção de um único direcionamento que se estabelece ao longo da linha, são aspectos que permanecem nas elaborações posteriores, constituindo as características mais relevantes a respeito deste material. A caracterização rítmica (predomínio de semínimas) e melódica (uma linha unidirecional) aproxima-se de uma função complementar cujo papel consiste em assegurar ligações, visto que, se descendente (Figura 8), finaliza a frase em direção ao repouso e, se ascendente (Figura 9), conduz a atenção melódica para uma ampliação dinâmica e textural.

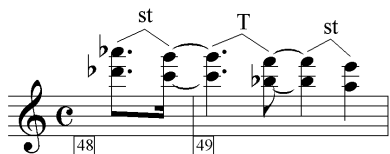


Figura 8: elaboração de M4.



Figura 9: elaboração de M4.

Na 2ª AT, textura, métrica e dinâmica são modificadas em função da apresentação dos últimos dois materiais do movimento: M5 e M6. M5 é constituído por uma agitação rítmica que, de fato, impede que a nova métrica (12/8) seja percebida auditivamente. Essa agitação consiste numa alternância entre duas vozes que soam numa mesma região, iniciando com uma formação melódica descendente representada pelo conjunto [3-4]. Esse contorno melódico é sucedido por uma seqüência cromática dividida entre as mãos. O deslocamento da nova métrica é incrementado e efetivado pelo acréscimo de *sf* na entrada de cada uma das vozes (a cada duas colcheias), independentemente da métrica. (c. 25 da Figura 10).

Figura 10: primeira frase da 2ª AT, cc. 25-29.

Na complementação do M5, surge o M6, que consiste na manipulação do conjunto [3-5]. Caracteriza-se por um movimento ascendente em arpejos do conjunto [3-5], realizado alternadamente pelas mãos, que culmina em um intervalo melódico na direção oposta e no registro agudo. A dinâmica assinala a indicação “molto” para o crescendo enquanto o arpejo ascende, e decresce no intervalo melódico descendente, visto que a primeira nota do intervalo descendente coincide com ápices resultantes da movimentação ascendente do arpejo (Figura 11).

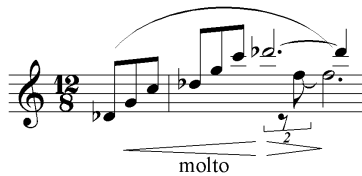


Figura 11: uma das manipulações do M6, cc. 27-28.

M6 é exposto repetida e alternadamente entre as mãos ao longo dos compassos 26 a 29, produzindo um efeito de imitação contrapontística. A progressiva justaposição desse material assemelha-se a um *stretto*. Entretanto, apesar da intercalação, as articulações de M6 realizadas pela mão direita destacam-se na textura geral, tanto pelas progressões rítmicas e intervalares mencionadas acima, quanto pelo registro em que se encontram. Essa sucessão de M6 cria uma linha melódica no registro agudo que pode ser observada de forma destacada na Figura 12.

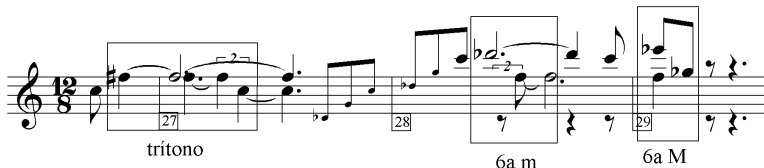


Figura 12: linha melódica da mão direita na 2ª AT, cc. 26-29.

No Desenvolvimento, os materiais apresentados organizam-se de maneira a criar um nítido contraste entre os trechos que elaboram materiais característicos da 1ª AT aos materiais da 2ª AT (ver tabela 1) tanto por oposição quanto por alternância. As Subseções I e III, que utilizam os materiais provenientes da 1ª AT, apresentam elaborações que intensificam o discurso. As Subseções II e IV, entretanto, elaboram os materiais da 2ª AT de modo a produzir o efeito contrário, a partir das freqüentes fragmentações de M5 e M6, tal como do contraste dinâmico (troca súbita de *f* para *p*) e rítmico (com a interrupção do fluxo contínuo de semicolcheias e a mudança de métrica).

Na Recapitulação, a 1ª AT é reexposta de maneira literal e uma Coda substitui o tradicional retorno da 2ª AT nesta seção⁴. Com a transposição do baixo cromático para uma oitava abaixo da apresentação original, ocorre um natural incremento na dinâmica em função da ampliação da tessitura e da ressonância do instrumento. As elaborações, centradas principalmente no M2, produzem uma finalização contundente desse 1º movimento.

Apresentados os materiais e os principais eventos que caracterizam as seções que compõem o movimento, a seguir comentamos aspectos mais abrangentes. Com exceção de M1 (o baixo cromático), que não segue uma seqüência intervalar padronizada, as respectivas configurações intervalares dos demais materiais podem ser associadas a padrões sonoros específicos. A maior parte das ocorrências de M4, por exemplo, são inseridas no padrão octatônico, assim como a sonoridade inicial de M5, cujo conjunto ([3-4]) é um subconjunto da escala octatônica ([8-28]). De acordo com Gerling, Kiefer utilizou o

⁴ Na Sonata em Si menor op. 58 de Frédéric Chopin, a 1ª AT extensamente trabalhada na seção de Desenvolvimento não retorna na recapitulação., ao contrário do que ocorre na Sonata II de Bruno Kiefer. Mesmo extensivamente trabalhada no Desenvolvimento, é a 1ª AT que retorna na seção de recapitulação.

“componente octatônico” em suas obras posteriores (década de 70 e 80) com elevado teor recorrência. Este termo se refere a “elementos extraídos da escala octatônica” e foi utilizado por um número expressivo de compositores do século XX também de forma recorrente (2001, p. 59).

As configurações intervalares de M2 e de M6 podem ser resumidas a grupos de três sons. Por este motivo, é possível associar estas construções com o que Hector Tosar denomina de Trífonos: grupos de três sons que, ao sofrerem permutações como transposições e inversões, introduzem um “elemento de estaticidade e de tonalidade dentro do excesso de dinamismo e instabilidade” que permeia a prática do serialismo de Schoenberg (TOSAR, 1992, p. 27-28).

Entretanto, os trífonos não são utilizados aqui com a mesma intenção de Tosar, ou seja, de constituir materiais que, manipulados, originam totais cromáticos. O aspecto relevante dos trífonos neste estudo é o panorama histórico que Tosar proporciona dos trífonos quanto ao “seu contexto dentro da linguagem e do estilo que eles definem” (1992, p. 29).

De acordo com a classificação de trífonos de Tosar, os trífonos que caracterizam M2 são o Trífono II (conjunto [3-2]) e o Trífono I (conjunto [3-1]). O primeiro dos trífonos é caracterizado por Tosar como “a síntese e a essência do diatonismo” (1992, p. 59), em virtude de conter um tom e um semitom. Sobre o Trífono I (que consiste na formação do Inciso 2), Tosar afirma:

“usado melódico ou harmonicamente, em sua forma *tipo* (fechada) de efeito agressivo, ou *derivada* (aberta), este grupo é muito mais freqüente nas escolas de Viena e de Darmstadt, assim como em B. Bartok, ou participando dos “*clusters*” da Escola Polaca, de G. Ligeti e muitos outros compositores dos anos 60 em diante.” (1992, p. 56)

Quanto ao M6, representado pelo conjunto [3-5], consiste na combinação de três notas denominada por Flo Menezes como o “arquetipo⁵ weberniano de primeiro tipo”. Apesar de também ser encontrado na obra de outros compositores como Schoenberg, Berg, Bartók e Debussy, é na obra de Webern que a presença desta formação se tornou exacerbada e característica (MENEZES, 2002, p. 115). Tosar apresenta o mesmo ponto de vista a respeito dessa sonoridade:

“Sua característica principal é a presença do trítono. Contudo, além dele, o semitom, próximo ao seu som superior ou inferior, interior ou exterior ao referente intervalo, segundo a disposição do grupo, confere ao mesmo uma maior

⁵ O processo de *arquetipação* é a transformação de *entidades harmônicas* em um *arquetipo da harmonia*, e, para que tal ocorra, “necessita imprescindivelmente de um *tempo de estabilização* da mesma em meio à produção musical, de sua *persistência em meio às obras que se consagram pela sua mestria composicional*, ou ao menos de sua caracterização ‘coletivizada’ através de uma constante ou no mínimo marcante aparição em alguma(s) obra(s) da produção musical vigente que adquira grande significação, sendo, a partir de então, acrescentada *ad infinitum* ao repertório irreversível da História. Assim é que se delinea uma lei objetiva quanto às relações harmônicas: *todo arquetipo harmônico é uma entidade, mas nem toda entidade harmônica é, ao menos no momento de sua primeira aparição, um arquetipo.*” (MENEZES, 2002, p. 332, grifo do autor)

tensão e instabilidade. Por esta razão, é um dos “acordes” favoritos das escolas de Viena e de Darmstadt.” (1992, p.76)

“Esta combinação interválica do trítono V, tão pouco diatônica – reitero – a causa da ausência do tom, e da presença, em seu lugar, do trítono e do semitom, que direcionam a linguagem a um cromatismo quase iniludível, marcou com um selo grande parte da música do nosso século, como mostra a variedade dos exemplos incluídos, que se estendem durante um período muito amplo do mesmo, a partir de uma obra muito precoce de um dos representantes da Escola de Viena, A. Berg [Sonata op. 1 para piano solo]. Seu tema principal está marcado por esta combinação harmônica, que aparece do início ao fim da obra.” (1992, p. 79)

As terminações de frases não apresentam cadências no sentido tradicional, visto que a harmonia tonal não é empregada. Como ocorre em obras com linguagem atonal, “os princípios de suspensão, resolução, progressão harmônica funcional, assim como as finalizações, são alcançados através do ritmo, da dinâmica e de outras variáveis (ROCKSTRO et al, p. 782). Portanto, a finalização rítmica dos motivos, por vezes aliada à troca de direcionamento do baixo cromático, a dinâmica e os silêncios, que por vezes ornaram formação harmônicas, são artifícios utilizados para as delimitações de frases, subseções e seções.

Quanto à questão fraseológica, o movimento é organizado de maneira a evitar um sentido de continuidade melódica. Este aspecto de construção do discurso musical foi observado pelo próprio compositor em seu livro *Elementos da Linguagem Musical*, no qual oferece uma explanação sucinta sobre a ruptura na continuidade melódica:

“fazer com que sons ou intervalos isolados possam funcionar realmente como tais ou, em outros termos, fazer com que o nosso ouvido não ligue entre si os sons ou intervalos consecutivos, exige o emprego de saltos muito grandes, de pausas e de mudanças de colorido instrumental.” (1973, p. 55)

Este aspecto é priorizado na primeira frase do movimento (cc. 1-7) e amenizado nas frases posteriores da 1ª AT, nas quais os mesmos materiais são elaborados. Como este movimento não apresenta uma seção introdutória, desde o princípio, o ouvinte percebe o impacto sonoro característico dos primeiros compassos da obra. O principal elemento responsável pela produção de tal impacto é o motivo denominado de M2:

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica no início da peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como ‘o mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes,

poderia ser denominado ‘máximo divisor comum’”. (SCHOENBERG, 1996, p. 35)

Dois fatores relacionados ao M2 são os responsáveis pela produção do impacto inicial da obra e estabelecem uma superioridade hierárquica em relação aos outros materiais utilizados: 1) a própria conformação deste motivo e 2) a maneira pela qual o mesmo é apresentado.

Quanto à conformação de M2, observa-se uma organização intervalar na qual ocorre uma rápida alternância inicial de movimentos ascendente e descendente (de ré⁵ para ré⁶ e de ré⁶ a mib⁵), tal como é apresentado em c. 1 e 2. Essa mudança súbita do direcionamento da linha melódica potencializa a energia deste motivo. De acordo com Cogan e Escot:

“foi documentado que, na percepção de objetos visuais, mudanças de direção (ângulos e curvas acentuadas) recebem mais atenção e implicam maior conteúdo de informação. A atenção é fixada em detalhes não usuais (em termos de contexto) e em contornos não previsíveis.(...) A percepção musical ocorre de forma similar: os objetivos (ou metas) das movimentações são os pontos nos quais a direção do movimento muda. Tais objetivos são análogos aos ângulos ou curvas e denotam importante informação lingüística”. (1976, p. 216)

A movimentação intervalar, incrementada pela dinâmica *ff* e pela figuração rítmica em semicolcheias são os aspectos responsáveis por um resultado sonoro angular, uma das características observadas com recorrência nos estudos e publicações recentes a respeito da obra de Kiefer⁶. No caso de M2, suas características intervalares, rítmicas e de dinâmica o tornam não só angular como também propulsivo.

Este motivo pode ser considerado como o principal elemento na formação melódica do movimento. Além de ser o material mais utilizado nas manipulações posteriores deste movimento, podemos também associá-lo a motivos que virão a caracterizar a obra pianística posterior do compositor. De acordo com Gerling, este tipo de movimentação angular constitui uma espécie de assinatura musical do compositor:

“No coletivo de suas composições para piano, a reiteração de elementos rítmico-melódicos baseados em estruturas delineadas de forma marcante é, sem dúvida, o denominador comum. Estes gestos reiterados tendem a criar um conteúdo ilusoriamente homogêneo e cujo caráter obstinado pode parecer obsessivo. O que de fato acontece é que as configurações motívicadas de perfis distintos e individualizados são agrupadas e reagrupadas, e por vezes transformadas. Utilizando a metáfora organicista, podemos dizer que em sua obra, Kiefer utiliza as formações motívicadas como colônias de células. Estas ‘células’, através de suas descendências e mutações, ao migrarem de uma peça para outra determinam a unidade estilística”. (2001, p. 53)

A identificação dos elementos musicais de cada AT mostrou-se relevante, visto que o movimento consiste principalmente na alternância dessas duas ATs, cujas elaborações

⁶ CHAVES (1983), GERLING (2001), CARDASSI (1998), LIEBICH (2004) e MAYER (2005).

dos elementos musicais constituintes e do tratamento dado a tais elementos produz a principal dinâmica organizacional do movimento, ou seja, o contraste. O uso de intervalos dissonantes como trítone, segunda maior, segunda menor e suas respectivas inversões foi observado em larga escala. Mais relevante do que discutir se o conteúdo prioriza o tonal ou o atonal, é concluir que Bruno Kiefer estrutura um ambiente sonoro matizado por elementos da sua própria criação e da sua escolha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDASSI, Luciane Aparecida. *A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar*. 1998. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CHAVES, Celso Loureiro. O todo do espelho a partir dos cacos. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 8 de abril de 1983.

COGAN, Robert e ESCOT, Pozzi. *Sonic Design – the nature of sound and music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc, 1976.

FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music – Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. New York: Greenwood Press, 1991.

GERLING, Cristina Capparelli. Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alternâncias: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer. *Per Musi – revista de performance musical*. Belo Horizonte: vol. 4, p. 52-71, 2001.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. 2ª edição. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1973.

LIEBICH, Rafael. *Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer: uma busca por padrões estilísticos na sua escrita contrapontística*. 2004. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MAYER, Germano Gastal. *Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais*. 2005. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROCKSTRO, W. S. ET ALL. Cadence. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, v. 4, p. 779-783, 2001.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. 2ª edição. New York: Norton, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TOSAR, Hector A. *Los grupos de sonidos*. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitária de Música, 1992. Manuscrito.