CLAUDIO JOSÉ CORRADI JUNIOR

***CÉSAR GUERRA-PEIXE:
SUAS OBRAS PARA VIOLÃO***

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do
Prof. Dr. Edelson Gloeden.

**São Paulo
2006**

CLAUDIO JOSÉ CORRADI JUNIOR

***CÉSAR GUERRA-PEIXE:
SUAS OBRAS PARA VIOLÃO***

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do
Prof. Dr. Edelton Gloeden.

**São Paulo
2006**

DISSERTAÇÃO DEFENDIDA EM:
__/__/2006

BANCA EXAMINADORA

Para Cláudio José Corradi e Vera Helena Pauletti Corradi, em memória.

Agradecimentos especiais ao violonista Nélío Rodrigues e a Jane Guerra-Peixe, pelo carinho com que me atenderam e pelo empenho em preservar a memória do *maestro* Guerra-Peixe. A Edelson Gloeden, pela dedicação com que me orientou. À Prof.^a Dr.^a Flávia Camargo Toni e ao Dr. Marcos Virmond, pelo apoio. Aos meus familiares, amigos e colaboradores, pela amizade, compreensão e paciência durante a elaboração deste trabalho. À Alessandra, pelo incentivo e amor irrestrito.

“Ater-se à tese nacional nesta época de equívocos filosóficos, é uma humildade que requer coragem talvez inglória. É como criar uma criança na esperança – e somente isso – de que amanhã ela venha a ser útil à coletividade.”

Guerra-Peixe

RESUMO

Estudo da obra para violão de César Guerra-Peixe, sua importância dentro do repertório violonístico brasileiro, através de análises feitas com base nos textos do compositor. Elaboração do perfil do compositor relacionado a obra violonística com citações e depoimentos de personalidades relevantes. Levantamento do catálogo de obras para violão solo e música de câmara com violão, apresentando dados complementares coletados durante a pesquisa de campo e de informações preservadas pelo próprio autor. Pesquisa de terminologia empregada por Guerra-Peixe compatível com o seu pensamento amadurecido pelas distintas fases criadoras frente ao repertório para violão de cunho didático e de concerto.

Palavras-chave: música brasileira, folclore, música popular, música erudita, violão, composição, análise, técnica violonística, repertório, interpretação.

ABSTRACT

The study of Cesar Guerra-Peixe guitar production, its importance among the Brazilian guitar repertory, through analyses done based on the compositor texts. Bibliography elaboration related to his guitar production with quotations and testimonies of relevant personalities. Research of the catalogue of solo and chamber music guitar productions, presenting the complementary data collected during the field research and, mainly, through pieces of information preserved by the author. Research of the terminology applied by Guerra-Peixe or, at least, compatible with his thought, matured by the distinct creative phases having as a perspective the guitar repertory to didactic and concert purpose.

Key-words: Brazilian music, folklore, popular music, erudite music, guitar, composition, analysis, guitar technique, repertory, interpretation.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a	Anular
aum	Aumentado
c.	<i>circa</i> , cerca de
CD	<i>Compact Disc</i>
CPM	Conservatório Pernambucano de Música
D	Desenvolvimento
d.	Depois de
dim	Diminuto
E	Exposição
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
i	Indicador
INM	Instituto Nacional de Música
j	Justa
LP	<i>Long Play</i>
m	Médio
M	Maior
m	Menor
m. d.	Mão Direita
m. e.	Mão Esquerda
MIS	Museu da Imagem e do Som
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
p	Polegar
P.C.	Ponto Culminate
R	Reexposição
s. d.	Sem data
t.	Tempo
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
USC	Universidade do Sagrado Coração

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	César Guerra-Peixe.....	15
CAPÍTULO 2	Catálogo das obras para violão solo e música de câmara com violão.....	25
CAPÍTULO 3	Fundamentação para análise das obras.....	35
CAPÍTULO 4	Suíte para Guitarra.....	46
	4.1 Ponteados.....	50
	4.2 Acalanto.....	53
	4.3 Choro.....	56
CAPÍTULO 5	Sonata para Violão.....	61
	5.1 Allegro.....	79
	5.2 Larghetto.....	87
	5.3 Vivacíssimo.....	89
CAPÍTULO 6	Prelúdios.....	97
	6.1 Prelúdio Nº 1.....	111
	6.2 Prelúdio Nº 2.....	114
	6.3 Prelúdio Nº 3.....	116
	6.4 Prelúdio Nº 4.....	119
	6.5 Prelúdio Nº 5.....	121
CAPÍTULO 7	Lúdicas.....	126
	7.1 Lúdicas Nº 1.....	148
	7.2 Lúdicas Nº 2.....	151
	7.3 Lúdicas Nº 3.....	152
	7.4 Lúdicas Nº 4.....	154
	7.5 Lúdicas Nº 5.....	158
	7.6 Lúdicas Nº 6.....	160
	7.7 Lúdicas Nº 7.....	163
	7.8 Lúdicas Nº 8.....	167
	7.9 Lúdicas Nº 9.....	171
	7.10 Lúdicas Nº 10.....	174
CAPÍTULO 8	Breves.....	179
	8.1 Breves I.....	191

	8.2 Breves II.....	195
	8.3 Breves III.....	200
	8.4 Breves IV.....	205
	8.5 Breves V.....	210
	8.6 Breves VI.....	214
CAPÍTULO 9	Caderno de Mariza.....	219
	9.1 Entrada.....	222
	9.2 Violão à Bordo.....	223
	9.3 Caprichosa.....	224
	9.4 Menino da Congada.....	225
CAPÍTULO 10	Peixinhos da Guiné.....	227
	CONCLUSÃO.....	235
	REFERÊNCIAS.....	236
	Anexo A – Observações do compositor sobre a <i>Suíte</i>.....	243
	Anexo B – Exemplo de Série Dodecafônica.....	243
	Anexo C – Caderno de Música (capa).....	244
	Anexo D – Fragmentos da <i>Suíte para Guitarra</i>.....	248
	Anexo E – Inserção do ritornello na <i>Lúdicas Nº 5</i>.....	249
	Anexo F – Melodia e letra de <i>Peixinhos da Guiné (Siricoté)</i>...	248
	Anexo G – Rascunho-manuscrito nº 1 (<i>Siricoté</i>).....	249
	Anexo H – Rascunho-manuscrito nº 2 (<i>Siricoté</i>).....	251
	Anexo I – Partitura revisada e digitada por Nélío Rodrigues..	253
	Anexo J – “Mapa de Criação”.....	255

INTRODUÇÃO

O nosso interesse em pesquisar a obra violonística de César Guerra-Peixe (1914-1993) deu-se, inicialmente, durante a graduação, no Departamento de Música da ECA-USP, entre os anos 1993 a 1996. Posteriormente, colocamo-a em prática na condição de professor de graduação na Faculdade de Música da Universidade do Sagrado Coração (USC), em Bauru-SP. Ainda durante a graduação, em São Paulo, tivemos contato com obras de porte, fundamentais da produção deste compositor, como o *Museu da Inconfidência*,¹ que nos sinalizava sua incontestável importância na história da música brasileira.

É notória a ligação de Guerra-Peixe com a música popular brasileira durante toda a vida, seja de um modo mais descompromissado, em sua infância ou, visceralmente engajado em suas pesquisas folclóricas, após 1949 e, até mesmo antes, durante sua “estrepitosa”² fase dodecafônica, quando afirmava retratar a expressão popular em suas melodias baseadas em séries de doze sons.

Guerra-Peixe produziu por um período de cinquenta e cinco anos, de 1938 até 1993, ano de sua morte. Sua diversificada produção abrange a música de concerto, a música popular, a música para cinema e a pesquisa folclórica. Na primeira, destacamos a produção sinfônica, a música de câmara de grande variedade de formações, a música vocal e a música para instrumentos solistas. Na música popular, como compositor e arranjador, destacamos sua atuação como exímio orquestrador. Neste aspecto, seu desempenho é comparável ao de seu contemporâneo Radamés Gnattali (1906-1988).

Também é relevante sua atuação junto à arte cinematográfica, da qual destacamos a criação do *Ponteador Nordestino* para o filme *Riacho do Sangue*, que trataremos neste trabalho.

Guerra-Peixe fez da pesquisa folclórica o cerne de sua estética, relacionando-a como todos os campos de sua atuação. Um exemplo desta conduta é sua ligação com o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna (1927-), resultando em importantes obras camerísticas como, por exemplo: *De Viola e Rabeca*, *Dueto*

¹ Obra para orquestra sinfônica inspirada em uma visita que fez ao Museu em 1966, disponível em: **Villa Lobos – Guerra Peixe – Nobre**: Orquestra Sinfônica Brasileira: Karabtchewsky. LP 9500 120, PHILIPS, 1976.

² Esse adjetivo foi utilizado por Guerra-Peixe na página 4 do 5.º capítulo de seu *Currículo Manuscrito pelo Autor*, escrito em 1971.

Característico no Estilo Nordestino, ambos para violino e violão, e *Galope*, obra camerística onde o violão tem presença marcante.

Portanto, Guerra-Peixe apresenta-se de modo particular no universo musical brasileiro. Fernando Lopes-Graça (1906-1994) o considerava “o único exemplo de compositor-folclorista” existente no Brasil em 1958. (LOPES-GRAÇA, 1984, p. 206-207). Edino Krieger (1928-) demonstra partilhar da mesma opinião:

A relação de Guerra-Peixe com o folclore é mais orgânica e se processa no plano interno da própria linguagem... Talvez por isso, é ele o mais próximo de todos do material que utiliza, embora, paradoxalmente, o mais livre em sua manipulação e elaboração. É que essa elaboração se processa sempre num plano sonoro e formal, portanto racional e objetivo, sem interferir na essência das idéias musicais originais... É talvez, por isso, mais brasileiro do que nacionalista... o folclorista erudito... (KRIEGER, 1994, p. 77-83).

Procuramos, durante a pesquisa, a audição de suas obras essenciais; a execução ao violão do repertório em foco; a leitura dos textos do compositor juntamente com a bibliografia relacionada neste trabalho para podermos nos sintonizar com sua linguagem e seu pensamento musical.

A leitura de textos sobre composição e análises de músicas realizadas pelo próprio compositor nos aproximou de sua linguagem crítica. Com isso, esperamos que esta pesquisa analise o repertório violonístico de Guerra-Peixe de modo condizente ao que o autor possuía.

Procuramos relacionar o conjunto da obra violonística de Guerra-Peixe com sua trajetória e produção composicional.

É interessante destacar as diferenças estéticas encontradas em obras referenciais para o violão solo como a *Suíte para Guitarra* (1946) e a *Sonata* (1969), a primeira sonata do repertório violonístico brasileiro. Na *Suíte*, quando procurava nacionalizar o dodecafonismo e a *Sonata*, resultado do amadurecimento adquirido após viver em Recife, em contato com as manifestações folclóricas.

Nos cinco *Prelúdios* e nas dez *Lúdicas*, conjuntos de peças que valorizam o programa de qualquer violonista, os desafios técnicos propostos, a beleza e singeleza de suas melodias, por suas pequenas e primorosas construções formais

ou, ainda, por suas surpreendentes propostas harmônicas, que exploram de modo muito pessoal os recursos de cordas soltas e harmônicos do violão.

Nas *Breves* e no *Caderno de Mariza* percebemos a contribuição da sua linguagem na renovação do ensino do violão, tão significativa quanto os *Estudos*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), porém, voltada a jovens estudantes.

Por último, *Peixinhos da Guiné*, única melodia popular recolhida no interior do Espírito Santo, por Guilherme Santos Neves (1906-1989), e tratada violonisticamente por Guerra-Peixe, propõe o uso de rasgueados imitando os violeiros, que pode também ter uso pedagógico.

CAPÍTULO 1 – CÉSAR GUERRA-PEIXE

Julgamos pertinente alguns aspectos biográficos para posicionar Guerra-Peixe frente a música brasileira e frente ao objetivo desse trabalho, sua obra para violão.

A música sempre esteve presente na vida de César Guerra-Peixe. Nascido em Petrópolis, Rio de Janeiro, a 18 de março de 1914, filho de um músico amador vindo de Portugal.

Assim como seu pai, Guerra-Peixe tinha habilidade com vários instrumentos e, segundo Nepomuceno (2001), já aos cinco anos começou a interessar-se por violão, bandolim, piano e violino.

No período dos sete aos dez anos, Guerra-Peixe tocou em grupos típicos viajando por Minas Gerais e algumas cidades próximas a Petrópolis. Com onze anos, entrou para a Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, onde estudou teoria musical, solfejo, piano e violino. Paralelamente, participava de rodas de choro da cidade.

Quatro anos se passaram e com apenas 15 anos assumiu o cargo de Professor-Assistente de violino da Escola de Música, além de tocar no Cine Glória. Também começou a fazer orquestrações e no ano seguinte (1930), Guerra-Peixe já era professor titular de violino. Nesse mesmo ano compõe sua primeira obra, um tango chamado *Otília*.

Em 1932, o músico entrou para o Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro. Dois anos depois, mudou-se, em definitivo, para capital da República. Para se sustentar, tocou em cinemas musicando os filmes mudos, bares, teatros, circos e escrevendo arranjos para gravadoras.

Podemos dizer que o período de 1938 a 1943 foi muito importante intelectualmente para o compositor Guerra-Peixe. Nessa época, conheceu as idéias de Mário de Andrade (1893-1945) através do seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Foi orientado por Newton Pádua (1894-1966), a quem o compositor responsabilizou por sua formação clássica, consciência formal e técnica de composição.

No ano de 1944, Guerra-Peixe tomou conhecimento do dodecafonismo da *Segunda Escola de Viena* através de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), com

quem estudou, aproximadamente, por dois anos e meio. Este contato foi tão marcante que transformou o pensamento do jovem compositor. Passou então a não se preocupar com o nacionalismo e afastou-se totalmente do tonalismo e do modalismo, usando, segundo Neves (1977), o cromatismo para compor baseado no atonalismo sistemático.

De acordo com o próprio Guerra-Peixe (1971), a busca pela atonalidade gerava um desequilíbrio formal nas suas obras em função da não-repetição de motivos rítmicos e na sua harmonia, tornado-as complexas, instáveis e sem menção de temas nacionais.

Quando Guerra-Peixe apresenta a série integralmente, ele faz de maneira única privilegiando a simetria intervalar na sua elaboração, é o caso da *Música*, para violino e piano e a *Música n.º 1*, para piano. Isso acontece em 1945 e, usando as séries dodecafônicas como *elemento unificador* (NEVES, 1977, p. 102) e não gerador de suas obras, já faz sentir como Guerra-Peixe (1947 apud SILVA, 2001, p.151) disse ser a influência da canção “brasileira” em sua forma melódica, como acontece no *Andante do Trio de Cordas*.

A partir do *Trio de Cordas*, feito em agosto de 1945, o compositor, gradativamente, abre mão da simetria em suas séries e, visando a facilitar a aceitação pelo público, começa a *deformá-las*. (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 10).

Compôs muita música de câmara, aliás, segundo Neves (1977), essa é uma característica marcante do *dodecafonismo brasileiro*, em vista da dificuldade em encontrar orquestras interessadas em executar composições do Grupo Música Viva.

Em 1946, o compositor faz suas primeiras obras orquestrais, como a *Sinfonia n.º 1*. Considerada pelo próprio Koellreutter (1947 apud NEVES, 1977, p. 103) como “um ato de fé nos destinos da música brasileira, erudita e popular [...] uma obra ousada e revolucionária”. Essa composição é um ótimo exemplo de atonalismo tratado com expressão e sensibilidade.

Nesse mesmo ano, compôs a *Suíte para Guitarra* em que, mais uma vez, nota-se a preocupação em agregar elementos rítmicos e melódicos provindos da música popular através da proposta schoenbergiana. (Anexo A)

O ponto de partida de Guerra-Peixe não era a série em si, como pressupõe o dodecafonismo ortodoxo. Nesse momento, se preocupa mais com o controle da forma do que com as próprias séries, que eram construídas a fim de atender a seus anseios específicos. Uma de suas melhores composições, o *Duo para flauta e*

violino (1947), como Guerra-Peixe mesmo relatou, tem um exemplo de série “*de nove sons diferentes e três repetidos*”. Já a *Peça para dois minutos*, para piano e escrita no mesmo ano, “*a série é... de dez sons. Levo em conta mais o elemento formal (com características nacionais) do que a técnica schoenberguiana*”. (1947 apud SILVA, 2001, p. 151).³

Infeliz com os resultados alcançados, Guerra-Peixe passou alguns meses sem compor, fazendo revisões em algumas obras. Superada a crise, ele ainda volta a compor música atonal sem série alguma ou experimentando separar uma série em acordes de três notas e fazendo inversões, alternando suas oitavas. Em 1949, na *Suíte para flauta e clarinete*, cria uma série de dezoito notas facilitando a memorização por meio de relações harmônicas semelhantes às conhecidas tônica e dominante. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 3, cap. 5).

Após tentativas de nacionalizar o dodecafonismo – pouco antes desse tema ser discutido no Congresso de Praga de 1948 – Guerra-Peixe afastou-se do grupo de Koellreutter levado, também, pela frustração em não conseguir dar as suas composições “*o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade*”. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 3, cap. 5).

O critério atual de Musica Brasileira deve ser filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. [...] Si um artista brasileiro sente em si a fôrça do genio, [...] está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade. (ANDRADE, 1928, p. 19).⁴

Concluiu com a *Suíte para flauta e clarinete* sua busca em unir elementos da música brasileira com a linguagem atonal.

Pela segunda, vez o compositor estava em crise na composição, pois não conseguia vislumbrar outras fontes populares além do choro – gênero popular que Guerra-Peixe acreditava estar fadado à decadência, apesar de amplamente

³ Flávio Silva (2001) apresenta trechos de cartas de Guerra-Peixe endereçadas ao crítico Caldeira Filho, em que o compositor fala de sua trajetória e seu envolvimento com o dodecafonismo e o nacionalismo.

⁴ O texto foi mantido como no original.

difundido por Villa-Lobos e, portanto, difícil de dissociar de sua imagem.⁵ Concluiu que a música popular ainda não “estilizada” pelos compositores eruditos representava um universo infindável de opções, em especial chamava-lhe a atenção a oportunidade de conhecer Recife.

Vai para Recife no mês de junho de 1949, onde permanece por um mês. Empolgado com as ótimas impressões da capital pernambucana, compõe a *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*. No mês de dezembro daquele ano, Guerra-Peixe mudou-se para Recife onde fixou residência por três anos. Nesse período, Guerra-Peixe presenciou a música tradicional na fonte: maracatu, frevo, caboclinhos, coco, bumba-meu-boi, zabumba, pregões, catimbó, reza-de-defunto, pastoril e outras manifestações musicais folclóricas são anotadas, mas não se transformaram, efetivamente, em *música artística*.⁶ A atenção do compositor volta-se exclusivamente a registrar o que ele chamava *folcmúsica* (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 6, cap. 5) e estudar profundamente *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), e o *Manifesto Regionalista de 1926*, de autoria de vários intelectuais nordestinos reunidos em Recife. Destas pesquisas surgiu seu livro *Maracatus do Recife* (1956), em que o compositor reafirma seu interesse em “*produzir música de cultura nacional*”. (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 10).

Cláudio Santoro (1919-1989) afirmava que a cultura popular brasileira se tratava de uma ilustre desconhecida e Guerra-Peixe (1947 apud SILVA, 2001, p. 152). Seu antigo companheiro do Grupo “Música Viva”, declarou ao jornal de Salvador Diário de Notícias, em 1951, que “*a verdadeira transposição dos processos populares para a música erudita brasileira ainda não se deu*”.

Mudou-se para São Paulo em 1953, pesquisando o folclore paulista com o auxílio de Rossini Tavares de Lima (1915-1987), concretizando o objetivo de *sentir*⁷ as variantes do folclore pernambucano e paulista.

A partir desse momento, já tem uma estética estabelecida e passa a atuar com versatilidade em várias frentes. Tornou-se um compositor nacionalista de traços neoclássicos, violinista, regente, folclorista e educador dos mais atuantes.

⁵ Por diversas ocasiões, o genioso Guerra-Peixe declarou possuir restrições à obra de Villa-Lobos, como ficou registrado no documentário *Índio de casaca*, da década de 1980, na TV Manchete. (NEPOMUCENO, 2001).

⁶ Música Artística é o nome dado à composição elaborada a partir da “*observação inteligente do populário*” (ANDRADE, 1928, p. 24).

⁷ Guerra-Peixe usava esse verbo com grifo em seu ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, reforçando sua crença na importância do contato direto com as fontes primárias de manifestação popular.

Evidencia-se a obstinação em incorporar o *populário*⁸ nacional ao método de composição praticado, visando ao desenvolvimento de uma linguagem brasileira.

Segundo Guerra-Peixe (1971), a forma escolhida para *fotografar artisticamente* o populário a partir de suas fontes originárias era a suíte. Quando ele usava a expressão *fotografia artística*, não queria dizer *copiar o folclore* (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 7, cap. 5) e, sim, propiciar ao ouvinte leigo reconhecer o material sonoro pesquisado.

Para Guerra-Peixe, tratar suas composições com coerência e equilíbrio formal ajudaria a iniciar uma tradição erudita na música brasileira e, desse modo, a exposição dos valores populares e o seu aspecto social seriam absorvidos mais facilmente.

O autor da *Retirada de Laguna*⁹ acreditava estar vivenciando a primeira das três fases profetizadas por Mário de Andrade em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* em busca de uma arte nacionalizada, como na sua observação a seguir.¹⁰

Observação: o autor destas linhas quer esclarecer que está conceituado nos meios artísticos como o compositor mais brasileiro de todos os tempos, graças exatamente as suas pesquisa feitas mórmente em Pernambuco, no que tange ao folclore musical.

Por outro lado, mesmo quando pretende escrever música de caráter paulista, como resultado dos seus estudos em São Paulo, os elementos típicos do Nordeste marcam sempre sua presença em todas as situações da criatividade. (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 5).

Dados importantes sobre a obra violonística de Guerra-Peixe nos foram passados em uma entrevista ao violonista Nélio Rodrigues (1946).¹¹

⁸ Expressão utilizada por Mário de Andrade no ***Ensaio sobre a Música Brasileira*** para referir-se a cultura popular.

⁹ Obra para Orquestra Sinfônica, composta em 1971, baseada no livro do Visconde Taunay e, onde “há muito de música nordestina nesta obra, porém o que mais chama atenção é o quadro VIII, [...] em que flautas e a percussão sugerem um toque de procissão executado pelas Bandas-de-Couro do nordeste”. (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 5).

¹⁰ Mário de Andrade trata da difícil realidade para uma sociedade de *cultura emprestada* que busca uma identidade própria, elencando três fases na busca dessa concretização: 1.ª fase: Tese Nacional; 2.ª fase: Sentimento Nacional; 3.ª fase: Inconsciência Nacional (ANDRADE, 1928, p. 43).

¹¹ Na ocasião, Rodrigues, gentilmente, nos ofertou um exemplar de seu livro ainda não publicado, *Além do Tempo*: Guerra-Peixe – Obras Completas para Violão.

As informações orais e escritas que Nélio dividiu conosco deixam clara a personalidade ímpar desse compositor que se reflete em sua obra para violão de grandes contrastes.

Em seu livro, Rodrigues apresenta o lado humano de Guerra-Peixe – artista de gênio forte, apegado às suas criações e aos intérpretes – e elucida dúvidas presentes em obras como a *Sonata* com suas diferentes versões e, principalmente, a releitura da técnica de m.d. como alternativa para os violonistas em situações variadas no estudo do instrumento.

Nélio conheceu Guerra-Peixe no início da década de 1970, ao substituir Sebastião Tapajós (1943) nas aulas de violão do Museu da Imagem do Som (MIS). O compositor entregou algumas partituras para o jovem violonista que, em pouco tempo, passou a ser “o intérprete principal para as obras de violão de César Guerra-Peixe. Mais do que isso até, e, sobretudo, o companheiro dileto de Seu Maestro”. (RODRIGUES, 2005, p. 6-7).

Adolfina Távora, renomada violonista e professora Argentina, chegou a dar algumas aulas a Nélio Rodrigues, mas o compositor convenceu-o a ser orientado por ele próprio, com medo de ver o principal intérprete de suas peças para violão afastando-se do repertório brasileiro.

Todos os domingos Guerra-Peixe e Nélio Rodrigues se encontravam e assim o mestre ouvia e orientava o aluno na preparação do programa que estivesse estudando naquele momento. Foi assim que Nélio conheceu não só as composições para violão de Guerra-Peixe, mas também o lado didata do músico, com suas idéias de relaxamento, sua preocupação com a circulação sangüínea, a fadiga muscular proveniente do excesso de pressão dos dedos da mão esquerda sobre as cordas no braço do violão ou pelos exercícios de repetição e, principalmente, o controle respiratório aliado à concentração em busca de maior rendimento durante o estudo diário.

Nélio Rodrigues relata detalhadamente algumas das soluções propostas por Guerra-Peixe para a prática do violão, provenientes de sua experiência como violinista¹² e de suas observações de instrumentistas populares em suas pesquisas folclóricas:

¹² Rodrigues relata que Guerra-Peixe empregava uma técnica do violoncelo para diminuir o excesso de pressão dos dedos da m.e. no violino. Da mesma forma, propunha “o estudo melodia do ponto de vista intervalar”. (RODRIGUES, 2005, p. 29).

Escreveu para violão de maneira a obter o maior aproveitamento sonoro possível, valendo-se, para isso, das possibilidades naturais do instrumento. Suas pesquisas levaram-no à análise da metodologia usada por músicos de formação intuitiva, especialmente os violeiros do interior de São Paulo e do Recife e os violonistas Dilermando Reis, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e Baden Powell. (RODRIGUES, 2005, p. 27).

Guerra-Peixe era favorável que cada intérprete buscasse uma técnica instrumental própria:

Aconselhou-me a criação exercícios técnicos especiais para meu desenvolvimento. Deveriam objetivar a resolução dos problemas inerentes a musica brasileira, que assim como fizeram os guitarristas espanhóis em relação ao flamenco, nós, guitarristas brasileiros, deveríamos desenvolver uma escola específica para o violão brasileiro que fosse independente dos moldes europeus. (RODRIGUES, 2005, p. 29).

Nélio Rodrigues descreve minuciosamente a técnica de m.d. sugerida pelo compositor:

Tinha propensão pelo dedo polegar e o indicava, sempre que plausível, para execução melódica em suas partituras. Justificava essa predileção pela sua natureza que o faz o maior e mais forte entre todos os dedos. Além disso, trabalha em oposição aos demais dedos da mão e a favor da gravidade, o que promove o aproveitamento do antebraço. [...] Guerra-Peixe fez em suas composições para violão a aplicação inteligente das características do dedo polegar, trazendo sempre que possível a melodia para a região grave, onde o polegar é soberano. Algumas vezes o aplicava também nas regiões média e aguda. [...] O uso constante do polegar em suas obras pode apresentar dificuldades de execução aos alunos incipientes ou aos violonistas orientados nos moldes tradicionais das escolas européias de guitarra clássica, nem sempre adequadas à genuína música brasileira. [...] O dedo médio é o preferido, dentre os três que

trabalham em contraposição ao polegar (indicador, médio e anular). Embora não reprovasse o uso do dedo mínimo, o Mestre raramente aconselhava sua aplicação. Para tocar alternadamente trechos mais rápidos ou escalas, recomendava as fórmulas iniciadas pelo dedo médio, por exemplo, médio indicador em lugar de indicador médio. Nas séries de quatro notas repetidas, a seqüência natural é a de médio anular, médio indicador. Os dedos da mão direita movimentam-se mais fácil e rapidamente quando atuam em direção ao polegar. Outro detalhe interessante para a mão direita é o uso do polegar conjugado com os outros dedos, para facilitar a execução nas escalas rápidas. (RODRIGUES, 2005, p. 28-29).

É necessário ressaltar que o contato semanal travado entre o compositor e o intérprete também foi enriquecedor para o primeiro que veio a conhecer muito do repertório de violão graças a esse convívio:

Guerra-Peixe teimava em dizer que era sua a primeira sonata para violão e ficou muito contrariado quando eu lhe disse que isso só era verdade no que se refere ao Brasil, uma vez que no repertório internacional de violão existe um grande número de sonatas de autores de diferentes nacionalidades.

Interrompeu nossa aula propondo irmos a minha residência para que ele pudesse conhecer um pouco do repertório internacional do violão. Perdeu-se por longas horas entre as partituras que espalhara pelo chão de meu estúdio. Maravilhou-se com diversidade das obras e, sobretudo, revelando-se encantado com o Nocturnal Op.70 de Benjamin Britten. Nessa obra, a canção de John Dowland tema das sete variações só é apresentada no final.

Nesse dia Guerra-Peixe decidiu que trabalharia mais em torno do violão. A partir daí apresentou-me diariamente durante dez dias consecutivos uma nova Lúdica para eu revisar e dedilhar. (RODRIGUES, 2005, p. 43).

Em carta de Guerra-Peixe, de 20 de dezembro de 1983, endereçada ao musicólogo Vasco Mariz (1921), fez comentário sobre a boa receptividade de suas

Lúdicas, executadas pelo seu amigo e violonista Nélío Rodrigues, acompanhado pela OSB e, para quem tinha planos de escrever um concerto.

Guerra-Peixe demonstrava muita confiança e admiração pelo intérprete como mostra o trecho da carta acima citada:

Nélío Rodrigues é o único violonista que conhece tudo que há de música brasileira para violão. Tem um repertório imenso neste sentido, afora obras internacionais. Em que pese a fama de muitos outros violonistas, ele tem sido solicitado por estes a fim de opinar sobre muita coisa. Mas sucede que Nélío é muito tímido e não tem tido muitas oportunidades. (...) Ele executa a obra inteira de Villa-Lobos e a minha. (Só não executa o “Concerto” do Villa-Lobos porque a orquestração é um tanto pesada. Apesar do som, do volume enorme que Nélío extrai do violão, realmente a orquestração acaba com tudo.) Como intérprete de música brasileira não tenho dúvida que é o mais credenciado. (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 2).

O violonista seguiu a sugestão de Guerra-Peixe e dedicou um capítulo de seu livro a exercícios preparatórios para algumas obras do mestre, como a *Sonata*, os *Prelúdios* e as *Breves*.

O contato com Nélío Rodrigues foi de suma importância, pois entre outras coisas, comprovou o desconhecimento em relação aos vários *rasgueados* propostos pelo compositor em suas peças para violão, que, em sua maioria, são resolvidos apenas com o uso do dedo indicador da m.d., ao invés do polegar com o médio e (ou) indicador.

É oportuno enfatizar que a transplantação de técnicas originárias do violino, violoncelo e da viola caipira para o violão, além de buscar um modo de tocar com naturalidade, fluidez e identidade própria, Guerra-Peixe visava a conseguir significativo ganho sonoro.

O desconhecimento se dá pela falta de simples digitação nas edições, levando muitos violonistas, inclusive, a executar esses acordes *rasgueados* como *plaqué*, ou ainda pior, achar a peça tecnicamente impossível de ser executada, como em algumas partes da *Sonata*.

Julgamos que a divulgação destas informações possibilita a aproximação de uma interpretação almejada pelo compositor.

CAPÍTULO 2 – CATÁLOGO DE OBRAS PARA VIOLÃO SOLO E MÚSICA DE CÂMARA COM VIOLÃO: ORIGINAIS, VERSÕES E TRANSCRIÇÃO

I – ORIGINAIS E VERSÕES

1946

Suíte para Guitarra

I – Ponteado, II – Acalanto e III – Choro

Manuscrito

Duração aproximada: 4 min.

Composta em 6 de maio de 1946, essa suíte foi, primeiramente, intitulada *Três Peças* e seu *Ponteado* era antes chamado *Ponteio*. Essa obra não foi editada até o presente momento.

1966

Ponteado – para viola¹³ ou violão

Arthur Napoleão/Fermata

Duração aproximada: 4 min.

Composta para o filme: *Riacho de Sangue*, do diretor Luís de Barros (s. d.), foi, posteriormente, aproveitada para a viola caipira ou violão. Essa peça foi, também incorporada ao grupo dos cinco *Prelúdios*, tornado-se o último deles. No manuscrito, o título utilizado é *Ponteado* e na edição da Fermata foi mudado para *Ponteado Nordeste*.

¹³ Na partitura da Editora Arthur Napoleão e no original manuscrito, Guerra-Peixe usou somente a expressão *viola*, embora observe, em seguida, que se trata do “toque de viola dos cantadores nordestinos”. No ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, preferiu “viola brasileira” e citou o compositor Ascendino Theodoro Nogueira (1913–) que usa essa expressão para instrumentos de 10, 11 ou 12 cordas utilizados na música folclórica pelos cantadores populares do Nordeste e Centro-Sul do nosso país. Na ***Relação Cronológica de Composições***, Guerra-Peixe usava “viola caipira” e, em outro documento intitulado ***Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra Peixe com Pernambuco***, de 1974, ele apresentou outra variante: para “viola sertaneja”.

1969

*Cântico II: Nesta Manhã*¹⁴ – para canto e violão

Poesia de Elson Farias¹⁵

Manuscrito

Duração aproximada: 3 min.

Obra composta especialmente para Maria Lúcia Godoy,¹⁶ nos dias 27 e 28 de agosto de 1969.¹⁷

Resta, assim, é remorso – canto e violão

Poesia de Elson Farias¹⁸

Manuscrito

Duração aproximada: 3 min.

Composta no dia 31 de agosto de 1969.

*Mãe-D'água – canto vocalizado e violão*¹⁹

Manuscrito

Duração aproximada: 4 min.

Essa obra foi composta no dia 18 de setembro de 1969.

Sonata para violão

I – Allegro, II – Larghetto e III – Vivacíssimo

Vitale

¹⁴ Uma incerteza se dá quanto ao nome principal dessa obra, pois nas três fontes primárias de consulta tem-se a clara impressão de nomes distintos como sendo o primeiro. Na partitura original, consta: *Nesta Manhã* (*Cântico II*), lê-se: *Cântico II* (com um grifo ou risco) e uma seta para o que seria o título principal: *Esta Manhã* e não *Nesta Manhã*. Finalmente, no ***Currículo Manuscrito pelo Autor*** há apenas o nome de *Cântico II*. De qualquer modo, é possível concluir que Guerra-Peixe constantemente mudava o título de suas obras, como veremos adiante.

¹⁵ Em seu ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, Guerra-Peixe anotou: *fragmentos de um poema*, de Elson Farias. Preferimos manter suas observações da ***Relação Cronológica de Composições*** e da partitura original.

¹⁶ No ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, essa dedicatória aparece em outra obra: *Mãe D'Água*, para a gravação do LP *O Canto da Amazônia*, pelo MIS, em 1969.

¹⁷ Outra confusão do nosso compositor: na partitura estão anotados os dias 27 e 28 de agosto, porém, em sua ***Relação Cronológica de Composições***, o mestre petropolitano registra os dias 26 e 27 de agosto.

¹⁸ Mesmo caso da nota 17.

¹⁹ Guerra-Peixe escreveu uma versão em que o violoncelo substitui o canto vocalizado. Além da parte do Violoncelo, há uma pequena página com uma observação para o violonista Waltel Branco (1929–) acrescentar o violão nos dois últimos compassos, que originalmente são pausas. Além disso, faz sugestão de possíveis intervenções de instrumentos de percussão (maracás, chocalho ou reco-reco) em pontos determinados pelo compositor.

Duração aproximada: 15 min.

Foi iniciada em 23 de setembro e concluída em 20 de outubro de 1969.

Possui, em seu *Catálogo Temático*, dedicatória ao violonista Turíbio Santos (1943 –), que foi rasurada.

Prelúdio n.º 1: Lua Cheia – para violão

Arthur Napoleão/Fermata, *5 Prelúdios*

Duração aproximada: 3 min.

Composta em 18 de dezembro de 1969 e, a exemplo da *Sonata*, tem uma dedicatória ao violonista Leo Soares.

1970

Prelúdio n.º 2: Em forma de estudo – “Isocronia” – para violão

Arthur Napoleão/ Fermata, *5 Prelúdios*

Duração aproximada: 2 min.

Composto em 20 de fevereiro de 1970, essa peça tem dedicatória a Geraldo Vespar (1937).

*Galope – para 2 flautas, violino, viola, violão e bateria*²⁰

Manuscrito

Duração aproximada: 5 min.

Composto em fevereiro de 1970 e encomendada por Ariano Suassuna, através do Departamento de Cultura da UFPE, para os Seminários de Interpretação Musical Nordestina. Sua primeira audição ocorreu em Recife nesse mesmo ano.²¹

²⁰ Essa instrumentação foi anotada na *Relação Cronológica de Composições* e condiz com a formação utilizada na gravação do disco: *Orquestra Armorial – Cussy de Almeida*. CD 10 7492, Pernambuco, COM, 1994. No entanto, em outra fonte do próprio autor, *Currículo Manuscrito pelo Autor*, a instrumentação é diferente, constando de duas flautas, violino, viola e violoncelo.

²¹ O seu registro na *Relação Cronológica de Composições* é acompanhado de duas observações interessantes; a primeira aponta a existência de uma “peça incidental, com o 1.º tema modificado em três peças para viola e piano”, a segunda nota comenta que “as flautas não constam da partitura na qual tem clarinete com outra melodia”. (GUERRA-PEIXE, s.d., p. 25).

Dueto Característico (No estilo popular nordestino) – para violino e violão

I – Allegro, II – Andantino e III – Allegro Cômodo

Manuscrito

Duração aproximada: 12 min.

Dedicada a Ariano Suassuna,²² também foi encomendada pela UFPE, de Recife para os Seminários de Interpretação Musical Nordestina. Concebida em 20 de março de 1970, sua primeira audição ocorreu em Recife nesse mesmo ano.²³

Prelúdio n.º 3: Dança Fantástica – para violão

Arthur Napoleão/Fermata – 5 Prelúdios

Duração aproximada: 04 min.

Dedicada ao Professor Silvio Serpa Costa, foi composta em 9 de abril de 1970.²⁴ Teve sua primeira audição no mesmo ano pelo violonista Sebastião Tapajós (1943), no Seminário de Música do MIS.

Prelúdio n.º 4: Canto do Mar – para violão

Arthur Napoleão/Fermata – 5 Prelúdios

Duração aproximada: 4 min.

Composto em 13 de abril de 1970, dedicado ao violonista Waltel Branco.

1979

Lúdicas n.º 1: Fantasieta – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min30s.

²² Essa é a duração apontada na partitura original. Já no ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, vemos a sugestão de 15 minutos e, por fim, em sua ***Relação Cronológica de Composições***, temos a duração aproximada de 13 minutos.

²³ No ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, o compositor esclarece que compôs peça de fácil aceitação e identificação com o modalismo característico do folclore nordestino. A professora Ermelinda Paz (1949), em seu livro ***O Modalismo na Música Brasileira*** (2002), analisa algumas obras de Guerra-Peixe, inclusive o Dueto Característico.

²⁴ Há uma indicação diferente quanto ao mês, pois, na ***Relação Cronológica de Composições***, Guerra-Peixe colocou o mês de março, no entanto, ficamos com a data apontada no início e, novamente, no final do rascunho “original” do autor.

É a primeira de um ciclo dez obras dedicadas ao violonista Nélío Rodrigues. Foi composta em 15 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 2: Dança Negra – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min38s.

Pelas rasuras em sua ***Relação Cronológica de Composições***, podemos supor que Guerra-Peixe equivocou-se ao registrá-la em seu caderno ou a *Dança Negra* foi a terceira obra a ser composta, mas depois o autor achou por bem colocá-la nessa ordem dentro do conjunto todo. Foi criada no dia 18 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 3: Organum Acompanhado – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min25s.

Essa obra é datada de 19 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 4: Berimbau – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min55s.

É datada de 19 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 5: Modinha – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min20s.

Foi composta no dia 22 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 6: Ponteados com Ligaduras – para violão

Vitale

Duração aproximada: 1min10s.

Escrita em 25 de agosto de 1979.

Lúdicas n.º 7: Diálogo – para violão

Vitale

Duração aproximada: 2min5s.

Composta no dia 26 de agosto de 1979.

Lúdicas [1 a 7]

Manuscrito

Versão com acompanhamento de quarteto de cordas ou pequena orquestra de cordas escrita em 29 de dezembro de 1979.

1980

Lúdicas n.º 8: Diferencias Brasileñas – para violão

Vitale

Foi composta no dia 12 de janeiro de 1980.

Lúdicas n.º 9: Repetidas – para violão

Foi composta no dia 13 de janeiro de 1980.

Lúdicas n.º 10: Urbana – para violão

Foi composta no dia 14 de janeiro de 1980.

Lúdicas [8 a 10]

Manuscrito

Versão com acompanhamento para quarteto de cordas ou pequena orquestra de cordas. Concluídas em 16 de fevereiro de 1980.

1981

Breves para violão

Vitale

Breves I – peças fáceis para violão

1 – Prelúdio Alegre, 2 – Breve Cantiga e 3 – Em Cinco Tempos

Composta no dia 3 de maio de 1981.²⁵

Breves II – peças fáceis para violão

1 – Ligaduras, 2 – Harmônicos Naturais e 3 – Arpejando

Composta no dia 4 de maio de 1981.

Breves III – peças fáceis para violão

1 – Quatro Ligadas, 2 – Imperial e 3 – Repetidas

Composta no dia 6 de maio de 1981.

Breves IV – peças fáceis para violão

1 – Uníssonos, 2 – Segundas e 3 – Terças

Composta no dia 13 de maio de 1981.

Breves V – peças fáceis para violão

1 – Quartas, 2 – Quintas e 3 – Sextas

Composta no dia 13 de maio de 1981.

Breves VI – peças fáceis para violão

1 – Sétimas, 2 – Oitavas e 3 – Sucessivas

Composta no dia 14 de maio de 1981.

1982

Página Solta n.º 1 – para violão (peça fácil)²⁶

Composta no dia 4 de janeiro de 1982.

Página Solta n.º 2 – para violão (peça fácil)²⁷

Composta no dia 4 de janeiro de 1982.

²⁵ O compositor equivocou-se ao datar o original da *Breves I*, ao colocar o mês de junho, pois todas as outras cinco *Breves* e também o ***Relação Cronológica de Composições*** apresentam o mês de maio como o da elaboração dessas peças.

²⁶ Em seu ***Catálogo Temático***, Guerra-Peixe rasurou o que seria o primeiro nome dessa peça: *Preludinho I*. Ao lado, fez uma observação para o leitor procurar por “Pequerrucha” no ano de 1983.

²⁷ *Idem.*

1983

Páginas Soltas n.º 3²⁸ (Violão à Bordo) – para violão

Composta no dia 31 de outubro de 1983.

Páginas Soltas n.º 4²⁹ – para violão

Composta em 31 de outubro de 1983.

Guerra-Peixe faz a prometida observação sobre a referida *Pequerrucha*:

As quatro “Páginas Soltas” organizadas em Suíte passam a ser denominadas como se lê a seguir, exatamente no dia 31-10-83:

~~PEQUERRUCHAS~~³⁰ *CADERNO DE MARIZA: I – Entrada, II – Violão à Bordo, III – Caprichosa e IV – O Menino da Congada*³¹.

1984

Peixinhos da Guiné – para violão

Manuscrito

Composta no dia 5 de abril de 1984, baseada em tema popular de roda que Guilherme Santos Neves coletou³² em Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo.

1986

*Caderno de Mariza – parte para flauta doce soprano*³³

Manuscrito

Composta no dia 27 de dezembro de 1986.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ O compositor riscou essa palavra *PEQUERRUCHA*, demonstrando que mudou, agora em definitivo, para *CADERNO DE MARIZA*.

³¹ Duas observações: a troca de apresentação da peça *Violão à Bordo* na *Suíte* em comparação à sua ordem de criação (antes terceira peça e depois segunda) e a confusão no nome das quatro *Páginas Soltas* (as duas primeiras no singular e as duas últimas no plural).

³² Na *Relação Cronológica de Composições*, o compositor rasurou a palavra “recolhido”, substituindo-a por “publicado”. (GUERRA-PEIXE, s.d., p. 49).

³³ Guerra-Peixe orienta que essa “parte” da flauta soprano deve ser sobreposta ao original para violão, portanto, subentendesse a execução conjunta.

s. d.

De Viola e Rabeca (Mourão) para violino e violão

Manuscrito

É uma obra sem referência alguma sobre a data de sua autoria nos manuscritos de Guerra-Peixe. Fato isolado, pois o compositor era muito detalhista e registrava tudo em manuscritos ou catálogos. A própria partitura não possui data ou dedicatória alguma.

Conseguimos algumas informações através do compositor Clóvis Pereira, em depoimento realizado em 2003, para um *site* na Internet, onde explica que essa peça foi elaborada a partir dos motivos melódicos da famosa e polêmica *Mourão*, composta em 1951, quando residia em Recife.³⁴ Essa obra não foi editada até o presente momento.

II – TRANSCRIÇÃO

1969

Oito Peças do “*Microcosmos*” de Bela Bartók – para 2 violões.

Guerra-Peixe catalogou como *Outras Produções* essas transcrições que ele fez para as classes de violão da Pró-Arte Seminário de Música e Seminário de Música do MIS. A partitura não foi localizada.

III – OBRAS PUBLICADAS

Segue uma tabela para melhor visualização dos dados das composições editadas. Nela constam apenas as obras já publicadas, por isso várias obras anteriormente citadas não compõem a lista a seguir.

Optamos por ordenar segundo a data de criação o que, em alguns casos, é incondizente com a ordem de publicação. Em contrapartida, no caso dos títulos, preferimos apresentar o nome, sem subtítulos, divulgado pelas editoras e que, às vezes, não é o mesmo original.

³⁴ O compositor Clóvis Pereira refuta a autoria do *Mourão* a Guerra-Peixe em seu favor, pelo fato de este ter sido o autor da adaptação para orquestra alcançando grande aceitação do grande público e crítica especializada. Cf. PEREIRA, 2003.

TABELA DE OBRAS PUBLICADAS

Título	Ano da Criação	Ano da Edição	Editora
5 Prelúdios	1 – 1969 2 – 1970 3 – 1970 4 – 1970 5 – 1966	1973	Ed. Arthur Napoleão/ Fermata
<i>Sonata</i>	1969	1984	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 1</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 2</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 3</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 4</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 5</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 6</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 7</i>	1979	1979	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 8</i>	1980	1980	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 9</i>	1980	1980	Irmãos Vitale S. A.
<i>Lúdicas n.º 10</i>	1980	1980	Irmãos Vitale S. A.
<i>Breves</i>	1981	1981	Irmãos Vitale S. A.
<i>Caderno de Mariza</i>	1982/83	1983	Irmãos Vitale S. A.

CAPÍTULO 3 – FUNDAMENTAÇÃO PARA ANÁLISE DAS OBRAS

Num exame dos trabalhos teóricos e escritos de Guerra-Peixe, seus cadernos do curso particular com Koellreutter, suas apostilas de composição, seu tratado de composição, os currículos e catálogo temático onde o compositor comenta sua produção, buscamos encontrar subsídios para estabelecer nomenclaturas próximas àquelas que o próprio compositor usava.³⁵ Com isto, nossa intenção é apresentar uma análise mais próxima possível ao pensamento do compositor exposto em seus trabalhos teóricos, voltada principalmente a elementos essenciais e que possam ser aplicados diretamente no ensino das obras, especialmente as de cunho didático, como *Breves*, *Lúdicas* e *Caderno de Mariza*, não somente para o ensino da parte técnica instrumental, mas também como introdução para os aspectos estruturais da música.

As informações obtidas a partir desses documentos são muito importantes, pois nos faz pensar, entre outras coisas, que seu interesse pela música atonal já era grande antes mesmo de sua fase dodecafônica, pois – ao contrário do que os livros de História da Música afirmam e até o compositor declara – uma *Sonata para piano* (três movimentos) e *Três Invenções* para clarinete sozinho baseadas na série de doze sons foram compostas já no ano de 1942.³⁶

A justificativa mais plausível para tal equívoco parece-nos ser a de que Guerra-Peixe desconsiderou suas experiências atonais e seriais antes de iniciar suas aulas com Koellreutter.

³⁵ Visitamos a seção de música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, onde encontramos farta quantidade de cartas, cadernos de estudos e partituras da coleção César Guerra-Peixe. No Rio de Janeiro, também há um acervo particular de Guerra-Peixe mantido por sua sobrinha, que nos surpreendeu pela organização que o compositor possuía, preservado com esmero por Jane Guerra-Peixe.

O compositor teve o cuidado de, ainda em vida, separar, por categorias volumosas, pastas ou caixas com todas as partituras, artigos, livros, cartas, discos, e toda documentação de seu interesse. Em 1971, Guerra-Peixe fez um resumo de suas atividades artísticas até aquela presente data. Chamamos este documento de ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, em que consta seu currículo, diplomas, certificados e prêmios conquistados, traços evolutivos da produção musical, catálogo de obras musicais, publicações, discografia e referências bibliográficas. Junto desse material, há um outro currículo, com o título de ***Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra Peixe com Pernambuco***, do ano de 1974.

³⁶ No ***Currículo Manuscrito pelo Autor***, de 1971, datilografado por Guerra-Peixe, há no final do Catálogo uma adenda referente a obras indisponíveis no mercado em que constam peças compostas desde o ano de 1938 até 1944, inclusive as duas descritas anteriormente.

O professor alemão encorajou seu jovem aluno com *várias execuções [...] a partir de 1944 do Duo para violino e viola, do ano de 1941*. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 20, cap. 6).

No catálogo de 1971, Guerra-Peixe separou suas obras em três fases distintas:

- Fase Inicial (1938-1943)
- Fase Dodecafônica (1944-1949)
- Fase Nacional (1949-1993)

Guerra-Peixe tem um manuscrito em que anotou o seguinte título: *Oitenta Exemplos Extraídos das Minhas Obras, Demonstrando a Evolução Estética – Até abril de 1947*. Nesse documento, que preferimos simplificar chamando-o de ***Oitenta Exemplos Demonstrando a Evolução Estética até 1947***, Guerra-Peixe apresentou fragmentos de peças entre os anos de 1945 até 1947.

Outra preciosidade também manuscrita por ele próprio trata-se da ***Relação Cronológica de Composições***. Esse catálogo temático é muito rico em informações, a começar pelo fato de apresentar as séries ou os fragmentos melódicos usados em suas músicas ao longo de toda a carreira do compositor; data e local de composição; estréias; duração estimada e vários comentários relevantes para nossa pesquisa.

CADERNOS DAS AULAS COM KOELLREUTTER

Como vimos, Guerra-Peixe, entre os anos 1944 e 1947, foi aluno Koellreutter, quando trabalhou sobre vários assuntos, como teoria da música, estética, composição musical e história da arte. O mestre alemão introduzia seus discípulos nas recentes técnicas composicionais praticadas em curso naquele momento, vindas principalmente de Paul Hindemith (1895-1963) e da Segunda Escola de Viena. (Anexo B).

Três cadernos de anotações chamaram-nos a atenção por conter, de modo claro e organizado, o conteúdo dessas aulas acima citadas.³⁷

³⁷ Esses cadernos encontram-se preservados no acervo do compositor, na seção de música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Podemos concluir que, apesar de sua admiração pelo mestre Newton Pádua, Guerra-Peixe carregou consigo, até os seus últimos dias, muito do conhecimento adquirido com seu segundo mestre.

Mesmo após afastar-se de Koellreutter para buscar uma linguagem musical própria, nacional, popular e de fácil assimilação pelo grande público, Guerra-Peixe demonstra em suas composições que continuou aplicando, a seu modo, os conceitos aprendidos naqueles dois anos com o mestre alemão.

Muitos dos temas aprendidos nas aulas com Koellreutter foram publicados no seu *Melos e Harmonia Acústica: Princípios de Composição Musical*. Porém, há outros assuntos complementares não apresentados neste trabalho que podem ser utilizados como base para nossas análises.

Como veremos a seguir, um dos cadernos tratava de vários assuntos: série harmônica e a origem dos acordes, a série harmônica e o desenvolvimento histórico, acordes por tensão e a construção de melodia. Este último tema nos interessou sobremaneira, pois contém subsídios para nossas argumentações acerca das análises fraseológicas expostas neste trabalho.

Construção de melodia³⁸

Devem ser observadas as seguintes leis na construção da melodia:

- 1) *Relação de segundas*
- 2) *Outras relações*
- 3) *Ponto de apóio melódico*
- 4) *Eixo melódico*
- 5) *Complexo harmônico*
- 6) *Elementos conjuntivos e disjuntivos*
- 7) *Elementos estáticos e motores*
- 8) *Tensão, ponto culminante e afrouxamento*
- 9) *Compensação pelo harpejo ou elementos estáticos.*
- 10) *Elasticidade*

Porém todas estas leis não precisam coincidir numa pequena melodia – embora, tanto quanto possível devam ser observadas.

³⁸ O texto que segue é uma seleção extraída de um dos cadernos de Guerra-Peixe, quando este fazia aulas com o Prof. Koellreutter. Trata-se de um documento manuscrito, cuja apresentação geral foi mantida.

Outro caderno, o mais completo e avançado dos três, possui o nome de *Música nos 12 Sons (Prof. Koellreutter)* e apresenta assuntos de maior profundidade, dos quais pinçamos alguns posicionamentos estéticos, formais e estilísticos absorvidos por Guerra-Peixe na década de 1940 que, nos parece terem acompanhado-o por toda vida. (Anexo C).

ESTÉTICA³⁹

A) ESTÁTICA – Elementos horizontais e verticais (Arquitetura).

1) Elementos verticais – (harmonia) os intervalos como base de acordes e harmonia, conforme a serie nº 2 (valor harmônico e melódico); preparação e estabelecimento do ponto culminante pela harmonia; disposição clara da cadência.

2) Elementos horizontais – (melodia); relações harmônicas, disposição de segundas, tensão e afrouxamento, ponto culminante, etc, elasticidade.

3) Composição superior – Estabelecimento lógico e conforme a idéia musical do contraponto entre a linha melódica superior e a linha do baixo.

B) FORMA – Repetições e contrastes; cesuras entre partes diferentes quando não existem contrastes rítmicos, harmônicos e tonais.

Preparação formal do ponto culminante, possibilidade de desenvolvimento dos motivos e temas, preparação formal da coda.

C) ESTILO – Fórmulas, distribuição de dissonâncias e consonâncias (tensão proporcionada).

{	No <u>tonalismo</u> predomina a repetição
	No <u>atonalismo</u> a variação (contraste)
	O <u>tonalismo</u> é coerente
	O <u>atonalismo</u> é fragmentário.

Estática = simplicidade da estrutura musical.

Forma = compreensibilidade (relações).

Estilo = caráter e expressão criadora,

³⁹ *Idem.*

LIVRO E APOSTILA DE COMPOSIÇÃO

Em 1988, Guerra-Peixe lança um livro sobre composição musical intitulado *Melos e Harmonia Acústica: Princípios de Composição Musical*.

O livro é dividido da seguinte forma: *Prelúdio (Introdução)*, *Recomendações Iniciais*, *Estruturação Melorrítmica*, *Estruturação a Duas Vozes*, *Harmonia Acústica*, *Adenda do Melos* e *Bibliografia*.

Estimulado pelas aulas com Koellreutter, que eram fundamentadas em princípios difundidos por Paul Hindemith e, posteriormente, por sua condição de professor, Guerra-Peixe resolveu ordenar os exercícios que ministrava em suas próprias aulas e, com isso, ofereceu-nos ricas informações sobre a construção de simples melodias até o desenvolvimento de pequenas composições a duas ou mais vozes:

Foi o Prof. H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava <<Harmonia Acústica>>, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros. O material, porém – reconheça-se era transmitido sem a necessária ordem para o aprendizado. Cada estudante que se esforçasse para alcançar o objetivo final.

Transmitindo a meus alunos os estudos da Melodia foi que aos poucos, a partir de 1969, comecei a estabelecer uma didática, empregando meios aparentemente ingênuos mas cujos resultados têm sido, por vezes, até surpreendentes. (GUERRA-PEIXE, 1988).⁴⁰

Nele, Guerra-Peixe apresentou, de modo progressivo, determinadas regras a serem obedecidas, dando exemplos de como se deve ou não proceder e depois propõe exercícios para que o estudante fixe o modo correto dos princípios expostos naquela unidade.

Ao ler o *Melos*, conclui-se que o compositor ofereceu uma terminologia, por vezes, peculiar em suas análises que também pode ser utilizada no estudo de sua

⁴⁰

Todas as tabelas a seguir foram integralmente extraídas do *Melos* com a mesma disposição visual do original.

obra violonística. Portanto, segue-se um resumo dessa obra a fim de esclarecer algumas expressões pouco usadas ou de amplo sentido.

Na *Introdução*, o autor propôs o desapego ao tonalismo, valorizou a importância da conscientização das relações intervalares e a progressão da tensão harmônica numa obra. Isso permite ao estudante de composição, uma vez absorvida todas as regras propostas nesse livro, exercitar sua sensibilidade e intuir despreocupadamente no ato de compor.

Na primeira parte, temos como título geral *Recomendações Iniciais* que é subdividida em quatro tópicos: *Fragmentos melódicos*, *Até melodia inteira*, *Melodia com células* e *Novos recursos expressivos*.

Guerra-Peixe iniciou delimitando uma extensão melódica e intervalar dos exercícios, recomendando a não repetição de um mesmo som, o descompromisso com valores e métricas, o uso restrito de notas sem acidentes e melodias atonais.

Após essas orientações, o leitor observa uma seqüência de procedimentos a serem evitados ou seguidos ao elaborar os seus primeiros fragmentos melódicos. Por exemplo: deve-se evitar mais de três graus conjuntos ou quatro notas na mesma direção; arpejo sobre acordes tonais (excetuando-se o acorde de 5.^a dim); bordadura além de duas vezes; seqüência melódica em forma de progressão simples e usar grau disjunto na última nota da melodia.

Deve-se aceitar saltos de 4.^a j, 4.^a aum, 5.^a j ou 5.^a dim escrevendo, na seqüência, um intervalo de 2.^a em sentido contrário ou, ainda, um intervalo de 3.^a e em seguida o de 2.^a (variante); o arpejo de duas 4.^{as} na mesma direção e, na seqüência, um intervalo de 2.^a em sentido contrário ou, ainda, a mesma variante.

Daí, o autor recomendou os exercícios correspondentes aos *Fragmentos Melódicos* e depois apresentou as regras para a elaboração de melodias inteiras, partindo do pressuposto que para conseguir comover e surpreender o ouvinte, o compositor precisou conhecer e controlar as informações a serem passadas para se fazer entender, independentemente de estilo ou período musical escolhido.

Ele destacou a importância da relação intervalar das 2.^{as} superiores e inferiores. Isso não se aplica quando tratamos de três notas em graus conjuntos na mesma direção.

Nesse ponto, apresentam-se observações de grande valia para as análises dessa dissertação, pois ele falou sobre *Tensão e Afrouxamento Melódico*, *Ponto Culminante Parcial*, *P. C. Superior (Clímax)* e *P. C. Inferior*.

Quando Guerra-Peixe escreveu sobre *Tensão* ou *Afrouxamento Melódico*, ficando claro o sentido de totalidade da melodia ascendente ou descendente.

Na totalidade da melodia, podemos observar os diversos *P. C. Parciais* que se destacam em meio à seqüência das notas e, desses *P. C.*, temos a nota mais elevada e a mais grave da melodia. Essas notas devem ocorrer uma só vez e são chamadas de *P. C. Superior* ou *Clímax* e *P. C. Inferior*.

O compositor determinou que o *Clímax* ocorra no terceiro terço da melodia, mas essa não deve ser a última nota, a fim de propiciar o mínimo de *Afrouxamento Melódico*.

No próximo tópico da primeira unidade, surgem as primeiras terminologias para formas e funções estruturais composicionais, muito utilizadas em músicas atonais, dodecafônicas e seriais.

A disposição de dois, três ou mais sons ordenados de tal forma que se reconheça a sua unidade é chamada de *célula melódica* e ela precisa apresentar por, no mínimo, uma vez.

Numa melodia, espera-se a ocorrência de *células melódicas* entremeadas por notas independentes e passíveis de variações e *Transporte* (mudança de altura escalar) evitando assim seqüências ou repetições que possam trazer danos a sua unidade formal.

Guerra-Peixe apresenta uma nomenclatura particular para a célula e suas variantes:

G = célula geradora;
R = retrógrado;
I = inverso;
RI = retrógrado do inverso;
A = célula **a**
B = célula **b**.

O último tópico dessa primeira parte do livro, o autor liberou o uso de acidentes recomendando, inclusive, o uso de acidentes ocorrentes, ao invés de armaduras; desobriga a compensação com o intervalo de 2.^a em sentido contrário nos saltos de 4.^a e 5.^a, mas impõe essa regra para saltos de 7.^a e 9.^a, permite dois

saltos sucessivos de 7.^a em sentido contrário e, na seqüência o uso de grau conjunto ou sua variante; não recomenda o uso de mais de três notas cromáticas no mesmo sentido.

Todas as permissões apresentadas visam a propiciar a busca de uma identidade já nesses primeiros exercícios. Com isso, o estudante vivência a dificuldade de equilibrar-se entre os planos racional e intuitivo, agindo com responsabilidade e assumindo as conseqüências por seguir ou não uma ou outra regra existente.

Na segunda parte, chamada *Estruturação Melorrítmica*, encontramos dois tópicos: *Dobles* (variações elementares) e *Alguns aspectos da melodia*.

Guerra-Peixe apresentou alguns significados para a palavra *doble*, mas, para o seu propósito, nesse livro de composição, o autor seguiu o pensamento de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), para quem *doble* eram variações básicas sobre um pequeno e distinto tema.

Exemplificou o uso do *doble*, iniciando por apresentar um tema e, depois, suas variações utilizando-se da criatividade para novos desenhos rítmicos, novas tonalidades e, com isso, criando vários *dobles* (plural). Finalmente, há o retorno ao tema inicial (puro) fechando o ciclo das idéias musicais (*dobles*).

Após a prática sobre um tema e *dobles* por ele escrito, Guerra-Peixe, mais uma vez, sugeriu que o estudante confiasse em sua intuição e em seu conhecimento adquirido para elaborar uma melodia e sua respectiva harmonia para depois desenvolver seus próprios *dobles*.

No último tópico da *Estruturação Melorrítmica*, o autor elencou os *elementos conjuntivos* (notas prolongadas, notas seguidas, sem interrupção dos sons e notas ligadas) e *elementos disjuntivos* (pausas e cesuras).

Quando há uma melodia com ritmo constante, ele deu o nome de *monorrítmica*; já quando há duas notas com um grande intervalo separando-as, Guerra-Peixe sugeriu uma pequena movimentação intervalar de compensação, que ele chama de *elasticidade*.

Quando comparado um desenho rítmico tranqüilo a um agitado, dão-se os nomes de *estático* ou *dinâmico*. *Pseudopolifonia* é “a existência de fragmentos melódicos em dois níveis”. (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 22).

A partir daí, quando Guerra-Peixe referiu-se a *Tensão* e *Afrouxamento*, não estava se remetendo apenas ao sentido melódico ascendente ou descendente, mas

também ao desenho rítmico mais agitado (notas de menor valor) ou lento (notas de maior duração).

Utilizou-se de expressões tradicionais como: *motivo*, *anacruse*, *ársis* e *acéfalo*.

Na terceira parte, *Estruturação a Duas Vozes*, não há subdivisões, o compositor apresentou objetivamente sua proposta para que o estudante realize tal feito sugerindo a escrita de um *ostinato* na voz inferior e uma *melodia* na voz superior. Depois, propôs a inversão do *ostinato* para a voz superior e a *melodia* para a voz inferior.

Em outro exercício, propôs a elaboração de uma dança popular, a *Passacalhe*, cujo estudante deve apresentar o tema, doubles sobre a harmonia e, depois, retornar ao tema inicial.

Continuando, Guerra-Peixe abordou conceitos primários sobre intervalos, que são responsáveis pelo movimento de estabilidade ou instabilidade numa música. Temos, dessa forma, as *consonâncias perfeitas* e *consonâncias imperfeitas*, ou seja, os *intervalos de repouso*, as *dissonâncias brandas* e *dissonâncias agudas*, nesse caso, os *intervalos de movimento*.

Já o *trítone* possui tensão relativa e deve ser adotado com critério; o mesmo cuidado deve se aplicar ao servir-se do *cromatismo*. *Energia convergente* e *energia divergente* são, nessa ordem, o que se conhece por movimento direto e movimento contrário ou oblíquo.

Uma importante observação do compositor no exercício proposto neste ponto do livro é de que a *repetição e o contraste são valores que dão unidade e variedade à forma*. (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 28)

Na quarta parte, temos a *Harmonia Acústica* como tema central subdividido em seis tópicos: *A duas vozes*; *A três vozes*; *A quatro vozes*; *A seis vozes*; *Com pedal quádruplo e quatro vozes* e, por fim, *Nota mais nota (Até acorde de doze sons)*.

Guerra-Peixe definiu *Harmonia Acústica* como o uso consciente de duas ou mais vozes em qualquer tipo de composição e ressalta a importância da localização do som fundamental num acorde, no que tange a relação de maior ou menor tensão intervalar do mesmo.

Explicou-nos como tornar um intervalo mais tenso, bastando, para isso, invertê-lo. No entanto, para encontrar o som fundamental, ele apresentou uma tabela:

	No intervalo de	o som fundamental é
a)	5. ^a J	o mais baixo
b)	4. ^a J, inversão da 5. ^a J	o mais alto
c)	3. ^a M	o mais baixo
d)	6. ^a m, inversão da 3. ^a M	o mais alto
e)	3. ^a m	o mais alto
f)	6. ^a M, inversão da 3. ^a m	o mais baixo
g)	7. ^a M ou 7. ^a m	o mais baixo
h)	2. ^a M ou 2. ^a m, inversão da 7. ^a m ou 7. ^a M	o mais alto

Logo após, apresentou-nos algumas normas para os novos exercícios, a começar por chamar de *módulo* cada pequena seção harmônica de um *exercício* ou *peça*, que deve conter, o mínimo de três módulos enumerados. Cada módulo corresponde a um compasso de seis tempos, em média.

Ao longo da peça, a numeração dos módulos vai aumentando e o intervalo inicial de cada módulo também vai tornando-se mais tenso. O módulo de maior numeração, localizado no terceiro terço do exercício, vai apresentar o intervalo mais dissonante (*clímax harmônico*, não melódico) de toda *peça*.

Pode-se utilizar a repetição de módulos inteiros, menos o que contém o clímax harmônico e, desde que seja *transportado* com exatidão e identificado com a letra *T* (*Transporte*).

O primeiro módulo deve ser repetido, não integralmente, no final.

No tópico seguinte: *A três vozes*, o compositor fez observações sobre o que ele chama de *acordes vagos* (5.^a aum e duas 4.^{as} J); recomendou o uso de trítanos, por serem estes bem aceitos harmonicamente, e apresentou, através de uma legenda própria, como analisar a tensão de cada um dos intervalos propostos nos exercícios subseqüentes.

P – consonância **perfeita**
I – consonância **imperfeita**
B – dissonância **branda**
A – dissonância **aguda**
V – intervalo **vago**

Nos exercícios que seguem, Guerra-Peixe utilizou-se de 3.^{as} e 5.^{as} paralelas e quando as vozes caminham independentes da outra, o compositor as chama de *vozes lineares*.

Somente a partir do tópico que trata das *Seis Vozes* é que ocorre a especificação de fórmulas de compasso, figuras rítmicas e acordes (indicando inclusive as inversões).

Após esse segmento, não há mais terminologias utilizadas ou criadas por Guerra-Peixe que possam auxiliar nas análises musicais desta pesquisa.⁴¹

O compositor tornou-se um requisitado e interessado professor de composição, tanto que, antes publicar o *Melos*, datilografou uma *Apostila do Curso de Composição*, em janeiro de 1983, onde apresentava as principais formas musicais distribuindo-as ao longo de seis semestres, provavelmente o tempo programado de duração desse curso.

Mais uma vez, Guerra-Peixe deixou claro o seu apreço pelo compositor e musicólogo Giulio Bas (1874-1929) ao empregar a mesma terminologia⁴² e exemplos musicais do *Tratado de la Forma Musical* do mestre italiano nessa apostila.

O material comentado contempla um período de aproximadamente quarenta e quatro anos, compreendendo seus anos como aluno de Koellreutter até a publicação de seu livro de composição. Portanto, podemos compreender o pensamento musical de Guerra-Peixe através de suas três fases na composição.

Isso nos dá subsídios para elegermos o conteúdo deste texto como base de referência e consulta para as análises do nosso trabalho.

A estrutura dos capítulos se resume a partitura analisada e ao texto contendo as análises.

⁴¹ Guerra-Peixe recomendava a leitura do *Tratado de la Forma Musical*, de Julio BAS.

⁴² Um exemplo desse procedimento se dá quando se refere a seções ou motivos repetidos numa obra. Bas e, conseqüentemente, Guerra-Peixe usavam A1 ou a1, ao invés de A' ou a'.

Para Mozart Araujo

SUITE para Guitarra

(1946)

Guerra Peixe

I - Ponteado

Andantino (♩ = 52)

A

mf 7. p mf 7. p (Harm.)

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

B

f p rit. pp

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

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

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

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A

f mf p pp

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

CODA

p rit.

17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

135

Handwritten musical score for "II-Acalarito". The score is written on ten staves, numbered 1 to 10. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Lento (P. 76)". The key signature has one sharp (F#). The score includes sections labeled "A", "B", and "A'" with repeat signs. The piece concludes with a "rit." (ritardando) marking and a final double bar line.

III - Choro

All.o retto alla breve (d = 72)

A

mf

puls.

Ag. less.

IV C.

gliss.

TRANSIÇÃO

mf

p

B

A

p

IV C.

B

p

mf

TRANSIÇÃO

pesante

ritard. mf

p Tempo I p

Handwritten musical score on page 49, featuring four staves of music and six empty staves below.

The first staff (measures 32-35) is marked with a circled measure number 32 and a boxed letter **A**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second staff (measures 35-38) continues the melody and includes a circled measure number 35. The third staff (measures 38-41) features a circled measure number 38, a circled measure number 40, and a circled measure number 41. It includes a circled measure number 38, a circled measure number 40, and a circled measure number 41. The fourth staff (measures 41-44) includes a circled measure number 41, a circled measure number 42, a circled measure number 43, and a circled measure number 44. It includes a circled measure number 41, a circled measure number 42, a circled measure number 43, and a circled measure number 44.

Key markings and annotations include:

- VI Coda** (written above the third staff, measure 40)
- CODA** (written in a box above the third staff, measure 40)
- mf* (mezzo-forte, below the fourth staff, measure 41)
- rit.* (ritardando, below the fourth staff, measure 42)
- p* (piano, below the fourth staff, measure 42)
- gliss.* (glissando, below the fourth staff, measure 43)
- 1'25* (below the fourth staff, measure 44)

The score concludes with six empty staves.

CAPÍTULO 4 - SUÍTE PARA GUITARRA

A *Suíte para Guitarra*, de Guerra-Peixe, composta no ano de 1946, é dedicada a Mozart de Araujo (1904-1988), e foi composta com o intuito de convencer o colega musicólogo de que era possível compor música dodecafônica com material da música popular brasileira, portanto, essa obra é estratégica dentro da produção desse período.

A *Suíte para Guitarra* foi, anteriormente, intitulada de *Três Peças*. Tem claramente uma temática nacionalista facilmente detectada ao elencarmos suas três partes: *Ponteado*, *Acalanto* e *Chôro*. Aliás, sua primeira parte era antes chamada *Ponteio*, mas por achar apropriado, o compositor optou por mudar para *Ponteado*.

São características comuns ou predominantes a compositores que começam a utilizar a técnica dodecafônica, o uso de pequenas formas e o emprego de nomes que comprovam o interesse. Desse modo, há um grande número de composições com títulos como *Música e Peça*.

Constatamos que a *Suíte*, de Guerra-Peixe, possivelmente seja a primeira obra escrita para violão solo que se utiliza de séries de doze sons, não sendo propriamente um dodecafonismo ortodoxo como o que conhecemos na *Suíte opus 146*, de Ernst Krenek (1900-2004), composta em 1957, e a *Three Pieces for guitar* (1961), de Thomas Wilson (1927-2001).⁴³

Vemos na abordagem de Guerra-Peixe, de Krenek e de Wilson, o uso da pequena forma.

5.1 PONTEADO

Nesta primeira peça, Guerra-Peixe utiliza-se de duas séries distintas entremeadas por muitas notas sustentadas e acordes com desenhos rítmicos, que propõem o *toque de viola de quem está a pontear*. (ANDRADE, 1999, p. 406).

Essa densidade de informações rítmicas e harmônicas torna complexa a definição das séries, que só foram reconhecidas por termos manuscritos em que o

⁴³ Existem excelentes gravações dessas obras, no caso de *Three Pieces for guitar*, de Thomas Wilson o violonista Allan Neave a interpreta no CD intitulado:... *The isle is full of noises ... new scottish music for guitar*. Já da *Suíte* de Ernst Krenek, temos Stefano Grondona interpretando-a no CD *Novecento Twentieth Century Guitar*.

próprio compositor anotou-as confirmando nossas suposições; do contrário, seriam de difícil dedução.

Uma das maiores dificuldades ao analisar essa obra foi o fato de encontrarmos um jovem compositor praticando o dodecafonismo de modo muito individualizado.

Baseado nas poucas, mas muito difundidas, regras de composição dodecafônica e serial, notamos grande preocupação em apresentar uma forma que auxilie na identificação e até mesmo na memorização dessa obra⁴⁴ cuja estrutura se desenvolveu sobre duas séries dispostas numa forma ternária simples A – B – A¹.⁴⁵

série 1

série 2

Esquema estrutural dessa peça:

A:	compassos 1 – 5
B:	compassos 6 – 11
A ¹ :	compassos 12 – 16
CODA:	compassos 17 – 18

⁴⁴ O dodecafonismo repudia a repetição, portanto, Guerra-Peixe não praticava o dodecafonismo ortodoxo, como ele mesmo declarava e os livros de História da Música registraram.

⁴⁵ A **série 1** é a base da seção **A** e a **série 2**, da **seção B**. Optamos por seguir a nomenclatura de Guerra-Peixe, substituindo o **A'** por **A¹**, como já explicado no Capítulo 3.

4.2 ACALANTO

Nessa segunda peça há uma *célula geradora*, que se utiliza das três últimas notas da **série 1** do *Ponteadó*, na posição chamada *retrógrada*.

célula geradora (c. 1)

Embora essa *célula geradora* sofra alterações durante toda a peça, sugerindo uma espécie de variação (*dobte*), identificamos três seções: A – B – A¹, justificando tratar-se de uma forma ternária simples.

A estrutura do *Acalanto* é a seguinte:

A:	compassos 1 – 8
B:	compassos 9 – 17
A ¹ :	compassos 18 – 26

Com o intuito de facilitar a compreensão do leitor, chamaremos a *célula geradora*, de **célula 1**.

célula 1

Na seção **A**, temos a exposição da **célula 1** repetida nos três primeiros compassos, demonstrando clara intenção em tornar esse material facilmente reconhecível.

Na primeira metade do compasso 4, surge a célula **2**, fazendo o “contraponto” a célula **1**, que imediatamente é rerepresentada por meio de *transposição* na segunda metade desse mesmo compasso e repetida até o compasso 6.

célula 2 (c. 4)

célula transposta (c. 4 – 6)

Ainda sobre a célula **2**, cabe o comentário a respeito de sua derivação da célula **a**. Nos dois exemplos a seguir, temos a célula **2** original e, depois, transportamos a terceira nota para uma oitava abaixo, a fim de reforçar nossa argumentação.

célula 2 (original)

célula 2 (derivada da célula 1)

Na seção **B**, a célula **1** aparece *transposta* uma oitava acima no compasso 9, para depois ser modificada e *transposta* para uma oitava abaixo nos compassos 11 e 12, tendo suas duas primeiras notas (dó sustenido e ré) substituídas por ré e mi.⁴⁶

célula 1 transposta (c. 9)

célula 1 transposta (c. 11 – 12)

No compasso 14, há uma inversão da célula **1**.

célula 1 invertida (c. 14 - 15)

Nos dois compassos seguintes, a célula **1** é *transposta* e apresentada na voz superior em contraponto a acordes *plaqué* fechando, assim, a seção de desenvolvimento dessa peça.

⁴⁶ As alterações de altura que Guerra-Peixe aplicou nesse exemplo, e em outros posteriormente apresentados, não compromete o reconhecimento da célula, o que é condição fundamental para a caracterização de uma legítima *célula* geradora.

célula 1 transposta (c. 16 – 17)

Na terceira seção, há uma reexposição de **A**, que chamamos de **A¹**.

4.3 CHÔRO

O *Chôro* tem a forma de um rondó alternando duas seções principais com seus respectivos temas: A – TRANSIÇÃO – B – A¹ – B¹ – TRANSIÇÃO – A² – CODA.

A:	compassos 1 – 8
TRANSIÇÃO:	compassos 9 – 11
B:	compassos 12 – 15
A ¹ :	compassos 16 – 23
B ¹ :	compassos 24 – 27
TRANSIÇÃO:	compassos 28 – 31
A ² :	compassos 32 – 39
CODA:	compassos 40 – 43

Guerra-Peixe deixou, em seus ***Oitenta Exemplos Demonstrando a Evolução Estética até 1947***, os principais temas desse *Chôro*.

Na capa desse documento o compositor diz tratar-se de *fragmentos* de suas obras, o que nos parece ser a expressão mais condizente com o tratamento dispensado ao *Acalanto* e ao *Chôro*, que demonstram características atonais, sem, no entanto, ater-se a uma série de doze sons. (Anexo D)

Na seção **A**, a *célula geradora* é apresentada na voz inferior, tendo como principal característica o impulso ascendente de rítmico sincopado, semelhante ao praticado pelo violão de sete cordas com suas frases nos bordões, bastante comum no samba e, principalmente, no choro.

É interessante observar o final da seção **B**, cujo compositor cita o motivo **a** variado enquanto concluí a seção.

No compasso 16, surge a seção **A¹** com os motivos **a** e **b** variados e desenvolvidos de modo semelhante ao visto no conseqüente da seção **A**, no início da peça.

Seção **B¹**, vai do compasso 24 ao 27 e apresenta as seqüências de acordes em movimento ascendente.

A transição do compasso 28 ao 31 retoma, ampliado e na voz superior, um engenhoso contracanto realizado nos primeiros compassos desta obra.

c. 29 - 31

c. 1 - 2

Justificando o argumento de tratar-se de um rondó, a seção **A** é reexposta integralmente e complementa por coda em arpejos com predominância intervalar de quartas justas.

SONATA

GUERRA PEIXE

7 Rio: OUT-0 BR0 de 1.969)

' PARA VIOLÃO

ALLEGRO - $c. = 120$

EXPOSIÇÃO

PRIMEIRO TEMA

ALLEGRO - C. = 120

- I -

E EXPOSIÇÃO

A PRIMEIRO TEMA

1 4 0 0

5

2 1

3

0 2

1 0 4 0

4

1 3 2

1 0 3

8

1 2

6 0 3

10

1 2

8 1 2

12

mf

molto espressivo

b

E TV TUPÍ - Canal 6

III

(14) *mf* *CRESC.* *40 2* *1*

(16) *f* *40 3* *5*

(18) *p* *c* *mf* *since*

(20) *mf* *since*

(22) *p* *CRESC. - SECONDA* *(mf)*

(25) *f* *Ritardando*

CADÊNCIA

(27) *d* *VELOCE* *ALLA CADENZA* *CRESC.*

(28) *mf* *3* *2*

4 MOLTO MENDO C. $\text{♩} = 72$

E B SEGUNDO TEMA

(33) mf SEMPRE LEGATO

(36) mf dim.

PASS. MODULANTE

(39) cresc.

(41) mf

(44) cresc.

PASSAGEM MODULANTE

(47) rit.

DESENVOLVIMENTO

1ª seção

(49) cresc.

PASS. MODULANTE

(52) subito molto rit. **TEMPO**

54

57

59

61

64

67

69

72

A TEMPO

6ª SEÇÃO

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

D

(103) *mf* *Poco RIT.* **DA CAPO** ~~Poi~~

R **CADÊNCIA** **P.C.**

(104) *Colla* *d* *2^{da}* *ff*

(105) *espressivo* *cresc. Da. A Poco* *mf*

(106) *f* *cresc. sempre*

(107) *ff* *Retardando*

- II -

LATE 1947 C. J. 44

INTRODUÇÃO

INTRO DUCAO

1. GRAZIOSO, PONE ARPA

2. *mf*

3. *mf*

4. *mf*

5. *mf*

6. *mf*

7. *mf*

8. *mf*

9. *mf*

10. *mf*

11. *mf*

12. *mf*

13. *mf*

14. *mf*

15. *mf*

16. *mf*

17. *mf*

18. *mf*

19. *mf*

20. *mf*

21. *mf*

22. *mf*

23. *mf*

24. *mf*

25. *mf*

26. *mf*

27. *mf*

28. *mf*

29. *mf*

30. *mf*

31. *mf*

32. *mf*

33. *mf*

34. *mf*

35. *mf*

36. *mf*

37. *mf*

38. *mf*

39. *mf*

40. *mf*

41. *mf*

42. *mf*

43. *mf*

44. *mf*

45. *mf*

46. *mf*

47. *mf*

48. *mf*

49. *mf*

50. *mf*

51. *mf*

52. *mf*

53. *mf*

54. *mf*

55. *mf*

56. *mf*

57. *mf*

58. *mf*

59. *mf*

60. *mf*

61. *mf*

62. *mf*

63. *mf*

64. *mf*

65. *mf*

66. *mf*

67. *mf*

68. *mf*

69. *mf*

70. *mf*

71. *mf*

72. *mf*

73. *mf*

74. *mf*

75. *mf*

76. *mf*

77. *mf*

78. *mf*

79. *mf*

80. *mf*

81. *mf*

82. *mf*

83. *mf*

84. *mf*

85. *mf*

86. *mf*

87. *mf*

88. *mf*

89. *mf*

90. *mf*

91. *mf*

92. *mf*

93. *mf*

94. *mf*

95. *mf*

96. *mf*

97. *mf*

98. *mf*

99. *mf*

100. *mf*

101. *mf*

102. *mf*

103. *mf*

104. *mf*

105. *mf*

106. *mf*

107. *mf*

108. *mf*

109. *mf*

110. *mf*

111. *mf*

112. *mf*

113. *mf*

114. *mf*

115. *mf*

116. *mf*

117. *mf*

118. *mf*

119. *mf*

120. *mf*

121. *mf*

122. *mf*

123. *mf*

124. *mf*

125. *mf*

126. *mf*

127. *mf*

128. *mf*

129. *mf*

130. *mf*

131. *mf*

132. *mf*

133. *mf*

134. *mf*

135. *mf*

136. *mf*

137. *mf*

138. *mf*

139. *mf*

140. *mf*

141. *mf*

142. *mf*

143. *mf*

144. *mf*

145. *mf*

146. *mf*

147. *mf*

148. *mf*

149. *mf*

150. *mf*

151. *mf*

152. *mf*

153. *mf*

154. *mf*

155. *mf*

156. *mf*

157. *mf*

158. *mf*

159. *mf*

160. *mf*

161. *mf*

162. *mf*

163. *mf*

164. *mf*

165. *mf*

166. *mf*

167. *mf*

168. *mf*

169. *mf*

170. *mf*

171. *mf*

172. *mf*

173. *mf*

174. *mf*

175. *mf*

176. *mf*

177. *mf*

178. *mf*

179. *mf*

180. *mf*

181. *mf*

182. *mf*

183. *mf*

184. *mf*

185. *mf*

186. *mf*

187. *mf*

188. *mf*

189. *mf*

190. *mf*

191. *mf*

192. *mf*

193. *mf*

194. *mf*

195. *mf*

196. *mf*

197. *mf*

198. *mf*

199. *mf*

200. *mf*

201. *mf*

202. *mf*

203. *mf*

204. *mf*

205. *mf*

206. *mf*

207. *mf*

208. *mf*

209. *mf*

210. *mf*

211. *mf*

212. *mf*

213. *mf*

214. *mf*

215. *mf*

216. *mf*

217. *mf*

218. *mf*

219. *mf*

220. *mf*

221. *mf*

222. *mf*

223. *mf*

224. *mf*

225. *mf*

226. *mf*

227. *mf*

228. *mf*

229. *mf*

230. *mf*

231. *mf*

232. *mf*

233. *mf*

234. *mf*

235. *mf*

236. *mf*

237. *mf*

238. *mf*

239. *mf*

240. *mf*

241. *mf*

242. *mf*

243. *mf*

244. *mf*

245. *mf*

246. *mf*

247. *mf*

248. *mf*

249. *mf*

250. *mf*

251. *mf*

252. *mf*

253. *mf*

254. *mf*

255. *mf*

256. *mf*

257. *mf*

258. *mf*

259. *mf*

260. *mf*

261. *mf*

262. *mf*

263. *mf*

264. *mf*

265. *mf*

266. *mf*

267. *mf*

268. *mf*

269. *mf*

270. *mf*

271. *mf*

272. *mf*

273. *mf*

274. *mf*

275. *mf*

276. *mf*

277. *mf*

278. *mf*

279. *mf*

280.

PASSAGEM

25 *mf* *rit.*

A TEMPO

29 *f* *rit.*

PONTE

33 *f*

37 *f* *rit.* **A TEMPO** **A¹** *MAESTOSAMENTE*

40 *f* *MAESTOSAMENTE*

44 *Dim.* *mf*

48 *f*

53

Coda

56 *Grazioso, come sopra*

58 *Rit.*

ARA. ARA.

Vivacissimo C. d. = 80

INTRODUÇÃO

a *cres.* *Poco* *Poco* *b* *A* *Poco*

4 *f*

5 *con spirito*

a1

Pizzicato

dim. fin. *Ritard.* *a2*

A **TEMPO**

(15) **A**

LEGGIERO E SPIRITOSO, MA IL SANTO IN RIEVO

II C

(18) **d**

MARCATO E SONORO

(21)

(24)

II

(27)

MENO C. $\text{♩} = 126$

B

(30)

(32)

(34)

More RITARD.

12

Handwritten musical score on ten staves, numbered 36 to 53. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 36: Includes Roman numerals IX, VII, V, and IV. Dynamic markings include *p* and *f*.

Staff 39: Includes Roman numeral VI. Dynamic markings include *p* and *f*.

Staff 43: Includes Roman numeral IV. Dynamic markings include *p* and *f*.

Staff 46: Includes Roman numeral IV. Dynamic markings include *p* and *f*. The word "Decresc." is written below the staff.

Staff 48: Includes Roman numeral IV. Dynamic markings include *p* and *f*. The word "TRANSICÃO" is written in a box above the staff, with "PIZZICATO" written below it. The word "Accell." is written below the staff.

Staff 50: Includes Roman numeral IV. Dynamic markings include *p* and *f*. The word "Ritard." is written below the staff.

Staff 53: Includes Roman numeral IV. Dynamic markings include *p* and *f*. The word "Tempo" is written above the staff, with "A" in a box and "COME PRIMA" written below it. The word "C" is written below the staff.

Handwritten musical notation for measure 53. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are markings "II" and "V". Below the staff, there are markings "mf" and "ff".

Handwritten musical notation for measure 61. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are markings "II" and "V". Below the staff, there are markings "mf" and "ff".

Handwritten musical notation for measure 64. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there are markings "II" and "V". Below the staff, there are markings "mf" and "ff".

Handwritten musical notation for measure 67. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a box labeled "TRANSICÃO". Below the staff, there is a marking "Ritard. para a D.C. e Dimin.".

Handwritten musical notation for measure 70. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "MEN. C. = 126". Below the staff, there is a box labeled "C" and a marking "Espressivo. ic canto, sul corde (9) e (10)".

Handwritten musical notation for measure 72. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "h". Below the staff, there is a marking "cresc...".

Handwritten musical notation for measure 74. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "bP". Below the staff, there is a marking "cresc...".

Handwritten musical notation for measure 76. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "mf". Below the staff, there is a marking "cresc...".

Handwritten musical notation for measure 78. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "mf". Below the staff, there is a marking "cresc...".

Handwritten musical notation for measure 80. The staff shows a sequence of chords and melodic lines. Above the staff, there is a marking "mf". Below the staff, there is a marking "cresc..." and a box labeled "C".

Handwritten musical score on ten staves, numbered 82 to 91. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

Staff 82: *dimin.* *CRESC.*

Staff 83: *dimin.*

Staff 84: *CRESC.*

Staff 85: **TRANSIZIONE**

Staff 86: *dimin. ED ACCELL.* *PIAZZATO*

Staff 87: *TEMPO I. C. 60* *come prima* *RITARD.*

Staff 88: **A**

Staff 89: *ch.*

Staff 90: *ch.*

Staff 91: *ch.*

II

(107)

(110) **PONTE**

Ritard... *più rit.*

MOLTO MENO $\text{a. } \text{♩} = 96$

(113) **D** *legro* *forte*

(114) *meno - caratteristico* *Ed un poco rubato*

(115) **T**

(116) *cresc.*

(117) **T**

(118) **T** *MOLTO*

(119) **T** *cresc. e poco rit.*

8 ALLEGRO $\text{♩} = 120$ **DESENVOLVIMENTO**

Handwritten musical score for a section titled "DESENVOLVIMENTO". The score is written on ten staves, numbered 135 through 153. The tempo is marked "ALLEGRO" with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature is one sharp (F#).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- 135:** f (forte), K (crescendo), L (crescendo).
- 136:** mp (mezzo-piano), $\frac{8}{8}$ (time signature), $\#p$ (crescendo), pp (pianissimo), $\#p$ (crescendo).
- 139:** p (piano), (3) , (4) , $ATGMPA$ (crescendo), pp (pianissimo), $poco rit$ (poco ritardando).
- 142:** pp (pianissimo), f (forte), pp (pianissimo), $dimin$ (diminuendo).
- 145:** mp (mezzo-piano), $MOLTO cresc.$ (molto crescendo).
- 147:** $MAT. CATTISSIMO$ (matte catissimo), $limit$ (limit).
- 149:** C^2 (crescendo).
- 153:** pp (pianissimo), $SUB. 2$ (subito 2).

The score also features various musical symbols such as $\frac{8}{8}$, $\frac{4}{4}$, and $\frac{3}{4}$ time signatures, and notes with accidentals (sharps and flats).

TRANSIÇÃO

(155)
 3
 ACCELL. E CRESC.

(157)
 PIZZICATO
 Diminu. RITARD.

TEMPO I $\text{C} \quad \text{♩} = 80$
 A COME PRIMA
 (161)

(164)
 II

(167)
 T
 dec II

(170)
 T
 dec II

(173)
 II

PONTE

(176)

MOLTO RITARD.

A TEMPO

CORA

(181)

MOLTO ESPRESSIVO E ENER. mf - - - poco - - - poco - - -

(186)

Dimin

P.C.

(191)

sf

MOLTO RITARD.

FIM

20/10/69 - G. G. G.

[Handwritten signature]

CAPÍTULO 5 – SONATA PARA VIOLÃO

A *Sonata* foi concluída em 1969, num período de maturidade do compositor.

De volta ao Rio de Janeiro, desde 1961, Guerra-Peixe, era bastante ativo como arranjador, trabalhando para rádios e gravações de discos. Esta obra reflete um pouco da diversidade estética advinda de tão distintas e enriquecedoras atividades de fases composicionais experimentadas anteriormente.

A *Sonata* dispõe de quatro partituras diferentes:

- 1) Manuscrito-rascunho, datado de 1969;
- 2) “Cópia heliográfica” sem data de confecção, mas que podemos deduzir que foi escrita depois do manuscrito-rascunho;
- 3) Partitura publicada pela editora Irmãos Vitale, no ano de 1984;
- 4) Partitura revisada pelo violonista Nélio Rodrigues, concluída em 2005,⁴⁷ que apresenta informações sobre a digitação de mão direita.

O motivo principal que nos levou a escolher a versão mais antiga da *Sonata*, ou seja, o seu rascunho-manuscrito, foi por ser o mais completo, preservando a totalidade da obra; pois em todas as versões posteriores há, por menor que seja, supressão de compassos.

Comparando o manuscrito-rascunho e a “cópia heliográfica” só há um compasso a menos na segunda versão, mais exatamente no terceiro movimento (*Vivacíssimo*). No rascunho-manuscrito, podemos identificar o compasso de número 142 do *Vivacíssimo* rasurado e omitido na segunda versão. Assim, é fácil compreender que o compositor, ao reescrever a Sonata de modo “supostamente” definitivo, ignorou aquilo que havia errado.

Embora acreditemos que o compasso excluído na “cópia heliográfica” não prejudique a compreensão musical e essa partitura possua uma caligrafia primorosa, a cópia que dispomos não está em boas condições, o que impede leitura de alguns trechos, pois há compassos apagados.

A edição da Vitale é visualmente perfeita, mas foi facilitada em vários momentos e diminuída em cinco compassos, no primeiro movimento, e 56 no

⁴⁷ Faz parte do livro ainda não publicado de Nélio Rodrigues, intitulado ***Além do Tempo: Guerra-Peixe (Obras Completas para Violão)***.

terceiro e último movimentos. Nélio Rodrigues justifica tal procedimento afirmando não ter participado da preparação da partitura para enviá-la à Vitale e, nesse momento, Guerra-Peixe haveria equivocadamente entendido que seu amigo e “consultor violonístico”, Nélio Rodrigues, haveria desgostado de alguns trechos desta obra e achando-a impraticável em outros, por isso, fez essa versão condensada e simplificada.

Na edição Vitale, o autor suprimiu os vinte e um compassos das notas repetidas. Quando sugeri ao maestro que compusesse um Grande Trêmulo, revelou-se admirado pois houvera pensado que eu não concordasse tecnicamente com aquele trecho, por essa razão o suprimira da obra na edição. (RODRIGUES, 2005, p. 41).

Por fim, a edição de Nélio Rodrigues, mesmo sendo perfeita esteticamente e, assim como a cópia heliográfica, tendo omitido apenas um compasso do Vivacíssimo, dispõe de alterações rítmicas e notas diferentes do rascunho, as quais entendemos procurar representar o som real buscado por Guerra-Peixe, no entanto, optamos por basear nossas observações no texto do rascunho, pois ele possui qualidade razoável e todas as idéias do músico no ato da criação da Sonata.

5.1 ALLEGRO

O primeiro movimento: *Allegro*, da Sonata Para Violão, de Guerra-Peixe, é elaborado como o Allegro de Sonata, em que tradicionalmente identificamos:

- E** – Exposição
- D** – Desenvolvimento
- R** – Reexposição

O curioso desta obra se deve ao fato de que a reexposição se dá literalmente com um *Da Capo*, ou seja, após o desenvolvimento, a reexposição não apresenta nenhuma variação, a não ser o seu encurtamento e o acréscimo da Coda.

Guerra-Peixe apresenta, em seu compasso introdutório, um arpejo sobre o acorde de Mi menor com nona, que, segundo o violonista Nélío Rodrigues, o compositor o fez com a intenção de atrair o ouvinte com uma rápida transição, em quatro tempos, do forte (*f*) ao piano (*p*), assim como se usava nas aberturas dos programas de rádio.⁴⁸

frase com o motivo a

Na quarta semicólcheia do primeiro tempo do compasso 12, temos o segundo motivo (**b**) de apenas um compasso e ritmo irregular. Com ele, o compositor cria uma seção de transição intensificando a sensação de crescendo da obra proposta por **a**. Esse motivo é aproveitado do compasso 12 ao 17, principalmente com o uso de um *transporte* para uma 11.^a aum acima. Assim, o motivo **b** é apresentado nos bordões e nas primas, a fim de propiciar algum contraste timbrístico.

motivo b

O terceiro motivo (**c**) consegue dar seqüência à crescente progressão rítmica através dos três motivos (**a**, **b** e **c**) com os rápidos acordes de Ré Maior com 9.^a no baixo e Lá Maior, sincopados em compassos de 3/4 e 2/4, fazendo referência ao modo particular de pulsar o violão dos músicos da bossa-nova e, especialmente, de um intérprete que Guerra-Peixe gostava muito naquele momento: Jorge Benjor.⁴⁹

motivo c

49

Informação fornecida em entrevista realizada no dia 12 de novembro de 2005, em Maricá – RJ.

Embora muitos violonistas tentem tocar esses acordes do modo como faziam os músicos bossa-novistas, ou seja, puxando as cordas com os dedos polegar, indicador, médio e anular, tornando o trecho inexecutável dada a sua dificuldade, Nélío Rodrigues⁵⁰ nos revela que para realizarmos tal feito é necessário imitarmos a técnica de rasgueado adotada pelos violeiros populares, muito comum em todo o Brasil. Assim sendo, usa-se apenas o indicador e o polegar da mão direita (m. d.) e, dessa forma, consegue-se a velocidade necessária para executar esse trecho que vai do compasso 18 ao 27 no andamento proposto.

Do compasso 27 ao 34 ocorre uma cadência em que surge um novo motivo (**d**) que, após um arpejo em sextina, apresenta o clímax melódico do **A** e, com escalas descendentes e ascendentes alternadas por acordes encadeados cromaticamente, preparam-nos para a entrada do segundo tema (**B**).

Há duas passagens modulantes: uma no compasso 40 e outra no compasso 47. Cada uma dessas passagens possui função e características melódico-harmônicas particulares: na primeira, faz-se o que Guerra-Peixe chamava de *transporte* do motivo para uma 4.^a acima, de Si menor acrescido de sétima e nona para Mi menor com sétima e nona acrescentada.

Na segunda passagem, há o encaminhamento à primeira seção do Desenvolvimento. No entanto, pode-se observar o uso dos compassos 5/4 e 7/4 nas duas passagens modulantes, respectivamente, causando a sensação de suspensão.⁵¹

c. 40

c. 47

D – DESENVOLVIMENTO

Entendemos que o Desenvolvimento desse movimento deve ser analisado em seguimentos, que serão chamados de seções.

A 1.^a **seção** vai do compasso 48 ao 55 e baseia-se numa variação do primeiro motivo do **A** (a¹).

⁵¹

Guerra-Peixe anotou, equivocadamente, a fórmula de 7/8, ao invés de 7/4.

motivo a¹

No compasso 52, há uma passagem modulante que combina arpejos com harmônicos, que *transportam* o motivo **a¹** para uma 4.^a j acima.

A **2.^a seção**, do compasso 56 ao 58 funciona como uma passagem para um novo motivo (**f**) que compõe os dois compassos da **3.^a seção** (c. 59 e 60). Esse motivo lembra o fraseado rítmico utilizado pela zabumba nas variações do baião e é recorrente em várias obras de Guerra-Peixe.⁵²

motivo f

Ritmo de baião na Zabumba⁵³

⁵² A *Suíte N.º 2* também é conhecida por *Suíte Nordestina* e foi composta em 20 de abril de 1954. Várias obras ligadas ao movimento harmorial apresentam esse motivo rítmico, como o *Mourão*, o *Dueto Característico Nordestino* e o *Galope*.

⁵³ Ritmo anotado por Guerra-Peixe e detalhadamente explicado no artigo chamado **Zabumba**, *Orquestra Nordestina*. In: GUERRA-PEIXE, 1970, p. 15-38.

Na **4.^a seção**, do compasso 61 ao 67, desenvolve-se uma frase com o primeiro motivo (a) do **A transposto** uma 4.^a j acima.

Na **5.^a seção**, que vai do compasso 68 ao 74, o compositor repetiu o procedimento do trecho anterior, desta vez, utilizando o terceiro motivo (c) do **A transposto** para Lá Maior com 4.^a no baixo e Sol Maior com 9.^a no baixo.

A **6.^a seção**: do compasso 75 até o primeiro tempo do compasso 79, compreende uma transição de grande dificuldade para o intérprete cujo destaque se reserva às ligaduras em sentido descendente. Segue uma cadência em forma de escala ascendente e, depois, ligaduras em mesmo sentido até o compasso 82.⁵⁴

Do compasso 83 ao 85, ligaduras em sentido contrário introduzem um pedal rítmico sobre a nota ré no compasso seguinte.

⁵⁴ Os compassos 81 a 83 aqui registrados foram omitidos na partitura editada pela Vitale. No entanto, foram considerados válidos na edição do violonista Nélío Rodrigues. Como não se trata de material motivico, mas, sim, de uma grande passagem, a omissão ou apresentação desses compassos não compromete a compreensão da mesma.

A 7.^a seção: do compasso 87 ao 105, utiliza-se do motivo do **B** com a melodia na voz superior *transposto* uma 3.^a M abaixo e variado com a presença de um pedal com a nota ré na quarta corda solta e fórmula de compasso diferente (**e**¹).

R – REEXPOSIÇÃO

Há uma indicação para o *Da Capo* poi ⊗, ou seja, os compasso 1 a 26 são repetidos. Sendo assim, temos a reapresentação do primeiro tema (**A**) com seus três motivos: (**a**) do compasso 2 ao 12, (**b**) do compasso 12 ao 17 e (**c**) do compasso 18 ao 26.

A partir daí, segue para uma cadência que apresenta o motivo **d**, responsável pelo clímax melódico do **A**, e nessa reexposição reafirma importante função, apresentando o Ponto Culminante (P.C.) no compasso 108 do *Allegro*.

A Coda vai do compasso 109 ao 115 e, nela, o compositor apresentou o **b** do **A** com seguidas variações e concluiu esse movimento usando o mesmo arpejo baseado no compasso introdutório, que nos leva aos acordes finais de Lá menor com 7.^a e 9.^a acrescentada e, um acorde de Mi com 4.^a acrescentada.

O esquema formal do *Allegro* é o seguinte: Exposição (**E**), Desenvolvimento (**D**) e Reexposição (**R**).

EXPOSIÇÃO

INTRODUÇÃO: compassos 1

A: compassos 2 – 11

TRANSIÇÃO: compassos 12 - 26

CADÊNCIA: compassos 27 - 32

B: compassos 33 – 47

DESENVOLVIMENTO

1ª SEÇÃO: compassos 48 – 55

2ª SEÇÃO: compassos 56 – 58

3ª SEÇÃO: compassos 59 – 60

4ª SEÇÃO: compassos 61 – 67

5ª SEÇÃO: compassos 68 – 74

6ª SEÇÃO: compassos 75 – 78

CADÊNCIA: compassos 79 – 86

7ª SEÇÃO: compassos 87 – 105

REEXPOSIÇÃO

INTRODUÇÃO: compassos 1

A: compassos 2 – 11

TRANSIÇÃO: compassos 12 - 26

CADÊNCIA: compassos 106 - 108

CODA: compassos 109 – 115

5.2 LARGHETTO

A Introdução vai do compasso 1 ao 4 e sugere a delicadeza da imitação de uma harpa.

O primeiro tema (**A**) é formado por dois motivos e o primeiro deles (**a**) é usado do compasso 5 ao 8.

O segundo motivo (**b**) deriva de **a** e se estende do compasso 9 ao 12.

Do compasso 13 ao 16, volta o motivo **a**; e do compasso 17 ao 20 existe uma ponte baseada no desenho rítmico do motivo **b** que nos leva ao segundo tema: (**B**) formado por apenas um motivo (**c**) utilizado dos compassos 21 ao 26 na tonalidade de Lá Maior com nona.

Nos compassos 27 e 28 há uma frase oitavada com desenho melódico semelhante a ponte anterior que funciona como uma passagem para o motivo **c** variado (**c**¹) estendendo-se do compasso 29 ao 32 em Lá menor com nona.

Nos compassos 33 e 34 reaparece o motivo **e** em Lá Maior com nona e segue uma ponte idêntica às duas anteriores, mas dessa vez mais extensa, ocupando os compassos 35 ao 39.

Voltamos ao primeiro tema: (**A**¹) formado pelos mesmos dois motivos: **a**¹ e **b**¹, que vão se alternando no trecho compreendido entre os compassos 40 e 55.

A coda vai do compasso 56 ao 61 e tem a mesma leveza dos arpejos introdutórios por serem exatamente iguais, havendo diferenciação apenas a partir de sua metade, nos três últimos compassos.

O segundo movimento dessa Sonata está dividido em três partes. Sendo assim, podemos chamá-lo de Lied Ternário ou, simplesmente, de forma ternária simples: **A – B – A**¹.

INTRODUÇÃO:	compassos 1 – 4
A:	compassos 5 – 20
B:	compassos 21 – 39
A ¹ :	compassos 40 – 55
CODA:	compassos 56 – 61

5.3 VIVACÍSSIMO

Dos três movimentos dessa *Sonata*, o *Vivacíssimo* é o maior em extensão e, talvez a justificativa para esse fato seja o grande número de informações contidas nessa terceira parte, tanto pelo material intrínseco deste, como pela utilização de informações dos movimentos anteriores, principalmente do primeiro movimento, caracterizando a intenção de uma *sonata cíclica*.

Acreditamos que o terceiro movimento trata-se de uma espécie de *rondó*, ou ainda uma espécie de *rondó sonata*, que tem suas particularidades, principalmente devido à forma como as várias partes ou *estrofes*, como Guerra-Peixe intitulava.⁵⁵

A introdução tem dois motivos: (**a**) do compasso 1 ao segundo tempo do compasso 9 é um *baixo ostinato* com 2.^{as} menores: notas mi e fá. A princípio, esse

⁵⁵ O compositor apresenta explicação detalhada sobre formas musicais em sua **Apostila do Curso de Composição**. In: GUERRA-PEIXE, 1983.

ostinato ocorre na região mais grave do violão (sexta corda). No entanto, no compasso 4, esse motivo é transportado para a quarta corda (região mediana) e no compasso seguinte chega à primeira corda, ou seja, na região aguda do instrumento.

motivo a

Já o segundo motivo (**b**) apresenta-se concomitantemente ao motivo **a**, servindo-lhe de sustentação harmônica, do compasso 2 ao segundo tempo do compasso 9. Em verdade, trata-se de uma variação do primeiro motivo do primeiro tema (**A**) do *Allegro* (primeiro movimento da *Sonata*).

motivo b

No quarto tempo do compasso 9, temos uma variação do primeiro motivo (**a**¹), que se dá na forma de uma escala cromática descendente.

No compasso 13 ao 14, ocorre outra variação por inversão do primeiro motivo: (**a**²) que será inclusive a base melódica do primeiro motivo da seção **A**.

A seção **A** é formada por dois motivos: o primeiro (**c**) através de simples variação, quase uma repetição, vai do compasso 15 ao 17 compondo o antecedente desse período.

O segundo motivo (**d**) está no compasso 18 e é complementar a **c** formando o conseqüente de uma frase de quatro compassos.

O trecho entre os compassos 19 a 29 alterna esses dois motivos (**c** e **d**) com frases de proporções variadas e pequenos transportes, como nos compassos 21 e 24 com **c**.

Surge a parte **B**, na qual se faz referência ao *frevó*, tradicional ritmo alucinado do carnaval de Pernambuco, que aqui conta com três motivos. O primeiro motivo (**e**) está no compasso 30 e 31.

Depois, vem o segundo motivo (**f**), do compasso 32 ao 33.

O motivo **e** retorna até a apresentação do terceiro motivo (**g**) no compasso 37 e segue até o início do 44, com arpejos de sentido descendente, seqüenciados ininterruptamente.

Novamente, o primeiro motivo de **B**, (**e**) reaparece nos compassos 45 até o 48. Na seqüência, temos uma transição com o motivo **a**², do compasso 49 ao 52 e os motivos **c** e **d** com a seção **A**, do compasso 53 ao 67.

Os compassos 68 a 70 compreendem outra pequena transição para uma nova seção (**C**), que se compõe de um motivo (**h**), fortemente marcado pela melodia em 3.^{as} paralelas de longa duração, vasta extensão (quase duas oitavas e meia) e um tremolo na 3.^a corda solta, estendendo-se do compasso 71 ao 89.

Temos outra transição, novamente com o **a**², do compasso 90 ao 94 e o retorno da seção **A** com seus motivos **c** e **d**, do compasso 95 ao 111.

Uma pequena ponte no compasso 112, na forma de um arpejo, prepara-nos para trazer-nos mais uma seção (**D**), formada por outros dois motivos (**i** e **j**), que, combinados, formam uma frase de quatro compassos, nos moldes da seção **A**.

O antecedente (i) vai do compasso 113 ao primeiro tempo do 116 com a melodia progredindo descendente por cromatismo, sugerindo uma espécie de espelho do primeiro motivo do *Allegro*.

O conseqüente (j) se encontra no segundo e terceiro tempos do compasso 116.

Do compasso 117 ao 119, com exceção de pequena variação no j, a frase é totalmente repetida, mas no compasso 121, há um transporte para um tom acima.

c. 121 - 124

Depois, do compasso 125 ao 128, há outro transporte para dois tons e meio acima, ampliação do i e omissão do j.

Através de outro transporte, o motivo **i** é retomado na altura original, fechando a seção **D** e, ao mesmo tempo, conectando-se a uma seção de desenvolvimento, que vai do compasso 133 ao 154.

O desenvolvimento apresenta o motivo **k**; na verdade, o mesmo motivo **f** localizado na 3.^a seção do desenvolvimento do *Allegro* (primeiro movimento da *Sonata*).

motivo k

Novas informações, como o motivo **l**, ocorrem nessa seção aparecendo no compasso 134 e, por variação, é repetido até o compasso 137.

Seção, notadamente dedicada a desafiar o intérprete virtuoso, apresenta passagens melismas de meio tom e escalas cromáticas preenchem os compassos 138 até o segundo tempo do compasso 142.⁵⁶

No compasso 183, o compositor aproveita o mesmo arpejo do compasso introdutório do *Allegro* para culminar em um trinado, que, somado a posterior escala cromática ascendente, nos remete ao motivo **a** da introdução e nos leva ao *ponto culminante* (P.C.) da obra, concluindo-a com acordes de 4.^{as} superpostas.

P.C. e acordes finais

A forma resultante desse complexo Rondó pode ser assim descrita: A – B – TRANSIÇÃO – A – TRANSIÇÃO – C – TRANSIÇÃO – A – PONTE – D – DESENVOLVIMENTO – TRANSIÇÃO – A – PONTE – CODA.

INTRODUÇÃO:	compassos 1 – 14
A:	compassos 15 – 29
B:	compassos 30 – 48
TRANSIÇÃO:	compassos 49 – 52
A:	compassos 53 – 67
TRANSIÇÃO:	compassos 68 – 70
C:	compassos 71 – 89
TRANSIÇÃO:	compassos 90 – 94
A:	compassos 95 – 111
PONTE:	compasso 112
D:	compassos 113 – 132
DESENVOLVIMENTO:	compassos 133 – 154
TRANSIÇÃO:	compassos 155 – 160
A:	compassos 161 – 175
PONTE:	compassos 176 – 178
CODA:	compassos 179 – 189

PRELÚDIO N.º 1

LUA CHEIA
Para ViolãoGUERRA PEIXE
(1968)

A Allegro Moderato ♩ = ca 100

INTRODUÇÃO

Cordas soltas

Cordas dedilhadas

mp *pp*

3 *mf* *espressivo* *cresc. poco a poco.*

6 *mf* *cresc. sempre*

9 *f* *rit.* *p*

A¹ *a tempo*

11 *cresc. poco a*

2

14

poco

mf cresc. sempre

17

f rit.

pocchissimo Meno ♩ = ca 92

19

mf

21

cresc. poco a poco

24

f

3

27 B¹

mf *cresc.*

30

f

33

p *cresc.*

36

mf *cresc. molto*

38 CODA

mf *dim* *poco rit.*

4 Para Geraldo Vespas

PRELÚDIO N.º 2

(em forma de estudo)

ISOCRONIA

Para Violão

GUERRA PEIXE
(1975)

Allegro comodo = ca 108

Cordas
sôltas

Cordas
dedilhadas

mf

simile

p

mf

cresc.

cresc. poco a poco

p

4

7

10

13

A

B

Copyright © 1973 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2109

16 *cresc. sempre*
mf

19 *dim*
f
ritard.
A *tempo* *mf - p*

22 (b)

25 **B¹**
pp
cresc. *poco a poco*

28 *mf*
f
dim

Detailed description: The image shows five systems of musical notation for piano, measures 16 through 28. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 16 starts with a circled measure number '16' and features a 'cresc. sempre' instruction above the staff and a 'mf' dynamic marking. Measure 19 has a circled '19', a 'dim' instruction above, a 'f' dynamic marking, and a 'ritard.' instruction below. A repeat sign follows, leading to a section marked with a boxed 'A', 'tempo', and 'mf - p'. Measure 22 has a circled '22' and a '(b)' marking above. Measure 25 has a circled '25', a boxed 'B¹', a 'pp' dynamic marking, and 'cresc.' and 'poco a poco' instructions. Measure 28 has a circled '28', 'mf' and 'f' dynamics, and a 'dim' instruction at the end.

6

31 *cresc.* *p*

34 **A¹**

37 *f* *dim* *mf*

40 *cresc.* *dim* *f*

43 **CODA** *mf* *mp* *p* *poco ritard.*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 31 to 43. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 6/8. Measure 31 starts with a circled measure number '31'. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes. Above measure 31, the word 'cresc.' is written. Above measure 34, there is a boxed 'A¹'. Above measure 37, the dynamics 'f', 'dim', and 'mf' are written. Above measure 40, 'cresc.' and 'dim' are written. Above measure 43, there is a boxed 'CODA'. The dynamics 'mf', 'mp', and 'p' are written above measures 43, 44, and 45 respectively. At the end of measure 45, 'poco ritard.' is written. The piece ends with a final cadence in measure 45.

Ao Prof. Sílvio Serpa Costa

7

PRELÚDIO N.º 3

DANÇA FANTÁSTICA
Para Violão

GUERRA PEIXE
(1970)

Con fuoco $\text{♩} = \text{ca } 44$

A **INTRODUÇÃO**

4

7

10

13

B 16

19

f *p* *f* *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

Copyright © 1973 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2109

8

22 *mf*

25 *mp* *mf*

28

31 *f* *c* *B^b* cordas soltas ① e ② *simile*

34

37

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 22 to 37. It is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation uses a grand staff with a treble clef for the upper voice and a bass clef for the lower voice. Measures 22-24 are marked *mf*. Measures 25-27 are marked *mp* and *mf*. Measure 28 is unmarked. Measures 31-33 are marked *f* and include a 'c' (crescendo) marking. Measure 31 also features a box containing 'B^b' and the instruction 'cordas soltas ① e ②' followed by 'simile'. Fingering numbers (1-4) are present throughout. The score concludes with a double bar line at the end of measure 37.

CADÊNCIA

41 *como Arpa* *dedilhado igual*

43 *f cresc. poco rit. ff accel. poco a*

46 *poco*

49 *dim. poco a poco e mf ritard. ao*

PONTE

51 *p ritard.*

A

54 *p a tempo*

57 *p*

CODA

60 *dim sempre a tempo p mf*

10 A Waltel Branco

PRELÚDIO N.º 4

CANTO DO MAR
Para ViolãoGUERRA PEIXE
(1970)

A Moderato ♩ = ca 56

INTRODUÇÃO

p sempre un poco rubato ritard. *mf* *a tempo*

a

5 *p* *mf*

9 *f* *b* *B*

13 *p* *cresc.* *mf* *poco rit.*

16 *f* *A¹* *a tempo* *a¹*

Copyright © 1973 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2109

PRELÚDIO N.º 5

PONTEADO NORDESTINO
Para Viola ou Violão

GUERRA PEIXE

Allegretto

5

10

15

21

26

A

B

C

f

p

mf

cresc.

poco rit.

a tempo

a

b

c

34 *f*

36 *dim.* *mf*

41 *cresc.* *f* *f*

46 *dim.* *p*

51 *cresc.* *poco* *ritard.* *al* *ff*

56 *f* *ritard.* *ff*

CAPÍTULO 6 – PRELÚDIOS

Os *Prelúdios* foram compostos em momentos distintos da vida de Guerra-Peixe, sendo *três dos quais escritos como fundo musical para cenas de filmes brasileiros*. (RODRIGUES, 2005, p. 34).

O primeiro deles, datado de 1966 e intitulado inicialmente *Ponteado*, veio posteriormente a se chamar: *Ponteado Nordestino*.

Criado a partir de uma trilha para o filme *Riacho do Sangue*, o compositor designa dois tipos de instrumentos para a sua execução: a viola brasileira com 10, 11 ou 12 cordas e o violão.

Essa composição só passou a integrar o conjunto dos *Prelúdios* quando Guerra-Peixe e a Editora Arthur Napoleão estavam para lançá-los no mercado editorial e, acatando a sugestão do amigo e violonista Nélio Rodrigues, que achou o *Prelúdio Nº 4* sem o perfil necessário para encerrar a “suíte”, acrescentou essa vibrante composição.⁵⁷

Em 1969.⁵⁸ Guerra-Peixe compôs o *Prelúdio Nº 1* e, em 1970, ele compôs o segundo, terceiro e quarto *Prelúdios*. Nesse mesmo ano, Sebastião Tapajós fez a primeira audição do *Prelúdio Nº 3*, no Seminário de Música do MIS.

Analisando e comparando os cinco *Prelúdios*, torna-se muito clara a diferença entre as quatro primeiras peças, compostas entre 1969 e 1970, e a quinta, que é de 1966.

⁵⁷ Entrevista concedida em 12 de novembro de 2005, em Maricá – RJ.

⁵⁸ Apesar da data de 1968 ser exibida na partitura lançada comercialmente pela Editora Arthur Napoleão, em 1973, reservamo-nos o direito de manter a data de 18/12/69, anotada pelo próprio compositor em *Relação Cronológica de Composições* (s.d.) e no *Currículo Manuscrito pelo Autor*, de 1971.

6.1 PRELÚDIO Nº 1

LUA CHEIA

Para Violão

O *Prelúdio Nº 1* desenvolve-se basicamente sobre um arpejo apresentado no primeiro compasso e logo no c.3 traz o motivo **a** com a melodia destacada pelo polegar da mão direita na voz mais grave.

c. 3 – 4

motivo a

Ainda sobre o arpejo, devemos destacar o arrojo de Guerra-Peixe ao propor um novo formato de escrita para o violão usando duas pautas (ambas em clave de sol) sendo, na primeira, anotadas as cordas soltas e, na segunda, as cordas dedilhadas.

Num primeiro contato, pode haver resistência na aprovação desse recurso; no entanto, o violonista ou músico com boa leitura pode tirar proveito de tal proposta, pois a leitura do estudo torna-se simplificada.

A seção **A** utiliza-se apenas do motivo **a**, que é constituída de dois compassos introdutórios para a apresentação de **a** que se repete formando o antecedente (c. 3 – 6). O antecedente possui as mesmas dimensões (c. 7 – 10).

No compasso 11 ocorre a reexposição dessa frase com a mesma medida (oito compassos), o mesmo antecedente, porém o conseqüente modificado (**A**¹).

Com uma pequena alteração no andamento, a seção **B** começa no compasso 19 com o motivo **b** claramente derivado de **a** com a melodia apresentada em forma de acorde plaqué destacando a sua progressão por meio de intervalos de terça.

motivo b

A primeira semifrase (antecedente) vai do c. 19 ao 21; já a segunda (conseqüente), inicia-se na anacruse para o c.22 e termina no c. 26, mantendo a proporção de oito compassos de **A**.

antecedente

conseqüente

Da mesma forma que em **A**, ocorre a reapresentação de **B** (**B'**) com antecedente de exatos três compassos (c. 27 – 29). Entretanto, o conseqüente, além de ampliado com semifrase de oito compassos (c. 30 – 37) e modificado harmonicamente, conta com a alteração rítmica da fórmula de compasso para 3/4, o que nos levou a entender tratar-se de um novo motivo (**c**).

c. 30

motivo c

Para a conclusão dessa obra, Guerra-Peixe empregou uma pequena coda (c. 39 – 41) enfatizando a importância dos intervalos de 4.^a J por toda a obra.

Concluimos tratar-se de uma estrutura formal binária simples: A – A¹ – B – B¹ - CODA.

INTRODUÇÃO:	compassos 1 – 2
A:	compassos 3 – 10
A ¹ :	compassos 11 – 18
B:	compassos 19 – 26
B ¹ :	compassos 27 – 38
CODA:	compassos 39 – 41

6.2 PRELÚDIO Nº 2

(em forma de estudo)

ISOCRONIA

Para Violão

Trata-se de um arpejo permeando a totalidade da obra e formando um ostinato rítmico e harmônico com o uso de apenas um motivo (a), assim como no seu primeiro *Prelúdio (Lua Cheia)*.

motivo a

São três os principais motivos para a comparação entre o primeiro e o segundo *Prelúdios* de Guerra-Peixe: o emprego de um mesmo “formato” de arpejo por toda a peça; a melodia em destaque nos bordões e o uso de duas pautas em clave de sol para facilitar a leitura (a primeira para as cordas soltas e a segunda para as cordas dedilhadas).

O intervalo de 2.^a maior e menor é intensamente utilizado nessa composição, seja na harmonia, tornando praticamente indecifrável o modo da tonalidade de Sol, pois o intervalo de 3.^a que determina se um tom é maior ou menor. Nesse caso, é apresentado nas duas possibilidades (nota si e si bemol) simultaneamente.

Ainda acerca da harmonia, podemos dizer que se trata de Sol Maior, pois dos 46 compassos do *Prelúdio Nº 2* a nota si (natural) se faz presente em todos eles e, embora se localize na região média/aguda, acaba por fixar em nossos ouvidos a 3.^a M, principalmente por ser pulsada na segunda corda solta, fazendo com que ressoe muito. Mesmo ocorrendo em pontos fundamentais da peça (início e término de seções), a dubiedade provocada pela presença da 3.^a m concomitantemente a 3.^a M ocorre em apenas 11 compassos. Não bastassem esses dados, há o acorde de Sol Maior apresentado por três vezes (c. 18, 34 e 38).

c. 18

Os intervallos de 2.^a Maior e menor também marcam a progressão melódica (**pontos de apoio**) de modo claro nos bordões e na região intermediária caminhando por graus conjuntos, muitas vezes, dando-nos a sensação de cromatismo melódico e harmônico.

É possível admitir a existência de duas seções considerando as diferentes formações fraseológicas no decorrer desse prelúdio.

A primeira frase formada a partir de **a** tem quatro compassos que se repetem formando a seção **A** (c. 1 – 8).

A seção **B** é um pouco mais extensa e conta com doze compassos (c. 9 – 20).

Na seqüência, há o retorno à seção **A** com quatro compassos circundados por ritornello (c. 21 – 24), o que a torna exatamente igual ao início. Depois, voltamos ao **B** com variações (**B**¹) e um compasso a menos (c. 25 – 33).

No compasso 34 reaparece a seção **A** ampliada em dois compassos (c. 34 – 43) e o motivo **a**, com tonalidade e modo definidos em Sol Maior.

A coda retoma a dubiedade das 3.^{as} proposta por quase toda a obra (c. 44 – 46).

A disposição desses períodos sugere o esquema formal de um *rondó* de dois períodos, em que **A** é o estribilho e **B** a estrofe. Por isso, temos um *rondó* disposto na seguinte ordem: A – B – A – B¹ – A¹ – CODA.

A:	compassos 1 – 8
B:	compassos 9 – 20
A:	compassos 21 – 24
B ¹ :	compassos 25 – 33
A ¹ :	compassos 34 – 43
CODA:	compassos 44 – 46

6.3 PRELÚDIO Nº 3

DANÇA FANTÁSTICA

Para Violão

Na 1.^a seção (**A**), que vai do compasso 4 ao 15, Guerra-Peixe utilizou apenas o motivo **a**, que aparece completo no compasso 4.

motivo a (c. 4)

No compasso 12 há um *transporte* (**T**) de **a**.

A seção **B** compreende os compassos 16 a 40, tendo dois motivos derivados de **a** como base para a sua criação (motivos **b** e **c**). O motivo **b** é utilizado na primeira parte da seção **B** (c. 16 – 30).

Do compasso 31 ao 40 ocorre uma mudança não só musical, mas visual: através do recurso de duas pautas, já utilizadas no primeiro e segundo *Prelúdios*, o compositor propôs uma variação do motivo **b**, o nosso **c** que sustenta a seção **B**¹.

motivo c

Chegamos a uma cadência cujos intervalos de 4.^a são muito empregados por toda a sua extensão, que vai do compasso 41 ao 50.

c. 41

c. 50

Ao final da cadência, há um sinal de retorno à seção **A**, do compasso 4 ao 15, depois seguindo com uma parte da seção **B**, do compasso 16 ao 21, de onde muda para o compasso 51 com uma ponte ainda com elementos modificados de **B** (c. 51 – 53) e chega ao compasso 54, onde reaparece o motivo **a** formando uma pequena seção **A**¹ (c. 54 – 59).

A coda encerra a peça com o espelho da introdução.

O *Prelúdio N.º 3* está muito mais próximo de uma forma livre, lembrando uma *tocata*. No entanto, a disposição das seções propõe uma espécie de *rondó* simples com a estrutura formal seguinte: INTRODUÇÃO – A – B – B¹ – CADÊNCIA – A¹ – B² – PONTE – A² – CODA.

INTRODUÇÃO:	compassos 1 – 3
A:	compassos 4 – 15
B:	compassos 16 – 30
B ¹ :	compassos 31 – 40
CADÊNCIA:	compassos 41 – 50
A ¹ :	compassos 4 – 15
B ² :	compassos 16 – 21
PONTE:	compassos 51 – 53
A ² :	compassos 54 – 59
CODA:	compassos 60 - 63

6.4 PRELÚDIO Nº 4

CANTO DO MAR

Para Violão

Após dois compassos, que servem de introdução o primeiro motivo (**a**), apresenta-se em dois compassos (c. 3 – 4).

Por meio de transposição por cromatismo sobre **a**, constrói-se o antecedente da seção **A** (c. 3 – 8) e, para a conclusão desse período (conseqüente), é proposto o motivo **b** (c. 9 – 11).

motivo b¹

Na coda, compassos 28 e 29, há uma referência ao motivo **a**¹ em tercinas.

Dedicado ao violonista Waltel Branco, o *Canto do Mar* pode ter sua estrutura formal resumida da seguinte maneira: INTRODUÇÃO – A – B – A¹ – CODA, ou seja, um ternário simples.

INTRODUÇÃO:	compasso 1
A:	compassos 2 – 11
B:	compassos 12 – 15
A ¹ :	compassos 16 – 27
CODA:	compassos 28 - 29

6.5 PRELÚDIO Nº 5

PONTEADO NORDESTINO

Para Viola ou Violão

Este *Prelúdio* de caráter vibrante volta-se para as tradições populares nordestinas do improviso e da embolada, quando dois músicos se digladiam em versos e no virtuosismo instrumental.

O rondó vem a ser a forma escolhida pelo compositor para apresentar esta tradição.

No início do *Ponteado*, temos **A** com sete compassos desenvolvidos a partir de um pequeno motivo de dois compassos (**a**) que sugere o toque da zabumba ao executar um desenho rítmico característico do baião, assim como o fez no *Allegro* de sua *Sonata* para violão.

No exemplo a seguir, temos um desenho rítmico da zabumba, em que identificamos as notas graves com as hastes para baixo, tocadas na pele superior pela maceta⁵⁹ e a última nota em colcheia, com haste para cima, correspondendo ao toque agudo produzido pelo bacalhau⁶⁰ na pele inferior do instrumento.

rítmo executado na zabumba⁶¹

rítmo proposto no *Ponteado Nordestino*

Na anacruse para o oitavo compasso há o motivo **b** como base do tema **B** (c. 8 – 14).

Na seqüência, há o retorno de **A** (c. 15 – 19), **B** (c. 20 – 22), **A** (c. 23 – 27) e um novo tema **C** com o motivo **c** derivado de **b** com uma seção extensa, se considerarmos as proporções até esse momento (c. 28 – 42).

⁵⁹ “Baqueta curta e grossa, com uma cabeça grande e almofadada, utilizada para se percutir bombos e tantãs.” (ANDRADE, 1999, p. 295).

⁶⁰ Bacalhau é o nome popular dado para a vareta, normalmente feita de bambu, extremamente fina e flexível.

⁶¹ Esse exemplo tirado do livro de Antonio Adolfo (p. 94) está modificado em sua última semínima apenas. Aqui ela está com a haste para cima, representando o bacalhau.

Agora, Guerra-Peixe reexpõe o motivo **a** de modo econômico, apenas três compassos (c. 43 – 45). Quando volta para **A** o ouvinte espera a duração de pelo menos cinco compassos, em média, o que não ocorre e, em seguida retoma o próprio **c** variado (**c**¹) novamente por seção longa (c. 46 – 55).

motivo **c**¹

O que se segue desse ponto em diante é, na verdade, a repetição de toda a peça a partir do quinto compasso até a coda com o tema **A** (c. 56 – 60).

Como em qualquer forma *rondó*, o primeiro e último temas⁶² a ouvirmos nessa pequena peça, aqui chamado de **A**, alterna-se ininterruptamente com cada nova idéia que surge ao longo da composição. Sua estrutura formal é a seguinte: A – B – A – B – A – C – A – C¹: || A (CODA)

A:	compassos 1 – 7
B:	compassos 8 – 14
A:	compassos 15 – 19
B:	compassos 20 – 22
A:	compassos 23 – 27
C:	compassos 28 – 42
A:	compassos 43 – 45

⁶² Nesse *Prelúdio*, usaremos a expressão tema para designar cada nova seção que surge e, é claro, se baseiam em frases que, por sua vez, são derivadas dos motivos. Para sermos coerentes, práticos e objetivos, representaremos apenas o motivo de cada tema.

C ¹ :	compassos 46 – 55 ⁶³
A:	compassos 5 – 7
B:	compassos 8 – 14
A:	compassos 15 – 19
B:	compassos 20 – 22
A:	compassos 23 – 27
C:	compassos 28 – 42
A:	compassos 43 – 45
C ¹ :	compassos 46 – 55
A (CODA):	compassos 56 – 60

Há um abundante uso do modalismo característico da música nordestina como no compasso 14, cujo tema **B** baseia-se nos modos de ré mixolídio e lídio, ou em ré maior com VII grau abaixado e ré maior com IV grau elevado (PAZ, 2002, p. 189-190).

A professora Ermelinda Paz (1949–) publicou o livro ***O Modalismo na Música Brasileira***, em que faz extensa pesquisa sobre o tema. Nele podemos encontrar depoimentos de personalidades do cenário musical no Brasil:

... Para os compositores pesquisadores Baptista Siqueira e Guerra-Peixe, essas melodias modais encontradas em nossa música são autóctones e, por esta razão, eles evitam inclusive, referir-se às estruturas modais (que são eufonicamente iguais aos modos eclesiásticos) com base na terminologia gregoriana. Esses autores usam as expressões maior com quarta elevada, maior com a sétima abaixada, menor sem sensível ou ainda Sol menor sem sensível com a sexta elevada, para indicar os modos lídio, mixolídio, eólio e dórico respectivamente.

Guerra-Peixe, em entrevista a nós concedida em 25/8/1987, disse recusar qualquer idéia de os jesuítas terem influenciado a música brasileira. “Eles destruíram o que havia de índio e não construíram nada...” (PAZ, 2002, p. 28).

⁶³ Há um sinal de repetição de toda a composição a partir do quinto compasso.

Essa obra tem uma edição revisada recentemente pelo violonista carioca Nélío Rodrigues, em que apresenta algumas modificações em relação à edição da Editora Arthur Napoleão, datada de 1973.

Nesta versão, há a indicação de alteração na afinação da sexta corda para a nota ré, o que, segundo o próprio violonista, ⁶⁴ Guerra-Peixe teria lamentado o tardio experimento com essa afinação, que possibilita um enorme ganho sonoro com a ressonância das cordas soltas.

⁶⁴ Entrevista concedida em 12 de novembro de 2005, em Maricá – RJ.