

ERRATA:

p 12 – 5.º parágrafo e p 13.

Onde se lê: *De Viola e Rabeca, Dueto Característico no Estilo Nordestino*, lê-se: *Dueto Característico: No Estilo Popular Nordestino*.

p 13 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: possuía, lê-se: concebia.

p 16 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: tornado-as, lê-se: tornando-as.

p 18 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: 6, cap. 5) e estudar profundamente *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, lê-se: 6, cap. 5), a estudar profundamente *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

p 18 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: 152). Seu antigo, lê-se: 152), seu antigo.

p 18 – nota n.º 6.

Onde se lê: Música Artística, lê-se: Música artística.

p 20 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: Nélio, lê-se: Nélio Rodrigues.

p 20 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: Argentina, lê-se: argentina.

p 20 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: Nélio, lê-se: Nélio Rodrigues.

p 23 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: O contato com Nélio Rodrigues foi, lê-se: O contato com Nélio Rodrigues durante as nossas pesquisas foi.

p 23 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: achar a peça tecnicamente impossível de ser executada, lê-se: achar que determinados trechos são impraticáveis.

p 26.

Onde se lê: *Cântico II: Nesta Manhã*, lê-se: *Nesta Manhã*.

p 26.

Onde se lê: *Resta, assim, é remorso*, lê-se: *Resta, assim, é remover*.

p 27.

Onde se lê: *5 Prelúdios*, lê-se: *Prelúdios*.

p 28.

Onde se lê: *Dueto Característico (No Estilo Popular Nordestino)*, lê-se: *Dueto Característico: No Popular Estilo Nordestino*.

p 28.

Onde se lê: *5 Prelúdios*, lê-se: *Prelúdios*.

p 28 – nota n.º 24.

Onde se lê: rascunho “original”, lê-se: rascunho da partitura original.

p 30.

Onde se lê:

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.

Lê-se:

Lúdicas n.º 9: Repetidas – para violão

Vitale

Foi composta no dia 13 de janeiro de 1980.

Lúdicas n.º 10: Urbana – para violão

Vitale

Foi composta no dia 14 de janeiro de 1980.

p 32 – nota n.º 33.

Onde se lê: “parte”, lê-se: partitura.

p 33 – nota n.º 34.

Continuação da nota: Informações posteriores ao depósito da dissertação fornecidas pelo Acervo Guerra-Peixe esclareceu-nos maiores detalhes sobre a obra: *De Viola e Rabeca*, como o fato dela ter sido composta na década de 50 para um tema de abertura e fechamento (prefixo) de um programa da Rádio Jornal do Comércio e, posteriormente, por sugestão de Ariano Suassuna ter seu nome modificado para *Mourão*.

Ariano Suassuna solicitou um arranjo para Orquestra de Cordas à Guerra-Peixe, o qual demorou para atendê-lo. Diante dessa demora, o líder do Movimento Armorial inquiriu Guerra-Peixe sobre a possibilidade de Clóvis Pereira realizar o arranjo e, imediatamente, o compositor concordou.

p 33 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: A partitura não foi localizada, lê-se: A partitura encontra-se no Arquivo Guerra-Peixe.

p 34.

Onde se lê: *5 Prelúdios*, lê-se: *Prelúdios*.

p 35 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: História da Música, lê-se: história da música.

p 35 – nota n.º 35.

Continuação da nota: Este acervo denomina-se Acervo Guerra-Peixe.

p 36 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: Fase Nacional (1949-1993), lê-se: Fase Nacional (1949-1971).

p 36 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: Outra preciosidade também manuscrita por ele próprio trata-se da, lê-se: Outra preciosidade é o manuscrito intitulado.

p 37 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: dois anos, lê-se: dois anos e meio.

p 41 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: ficando claro, lê-se: procurou esclarecer.

p 41 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: apresentar, lê-se: apresentar-se.

p 50 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: e a *Three Pieces*, lê-se: e *Three Pieces*.

p 50 – nota n.º 43.

Continuação da nota:

NEAVE, Allan. *The isle is full of noises... new scottish music for guitar*. Herts, BGS Records, BGCD104, 1997.

GRONDONA, Stefano. *‘Novecento Twentieth Century Guitar*. Vincenza, PHOENIX – 98419, 1995.

p 51 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: Baseado nas poucas, lê-se: Contrariando as poucas.

p 51 – nota n.º 44.

Onde se lê: 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, lê-se: Como vimos, Guerra-Peixe não praticava o dodecafonismo ortodoxo, a exemplo de suas declarações (SILVA, 2001, p. 151).

p 60 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: complementa, lê-se: complementada.

p 78 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: ao reescrever a Sonata de modo “supostamente” definitivo, ignorou aquilo que havia errado, lê-se: ao reescrever a *Sonata* de modo “supostamente definitivo”, suprimiu o compasso 142.

p 79 – continuação da p. 78.

Onde se lê: movimentos, lê-se: movimento.

p 79 – continuação da p. 78.

Onde se lê: “consultor violonístico”, Nélio, lê-se: consultor violonístico Nélio.

p 79 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: Sonata, lê-se: *Sonata*.

p 79 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: *Allegro*, da Sonata Para Violão, de Guerra-Peixe, é elaborado como o *Allegro* de Sonata, lê-se: *Allegro*, da *Sonata* para violão, de Guerra-Peixe, é elaborado como um *allegro* de sonata.

p 82 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: bossa-novistas, lê-se: da bossa-nova.

p 82 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: imitarmos, lê-se: utilizarmos.

p 84 – nota n.º 52.

Onde se lê: *Dueto Característico Nordestino*, lê-se: *Dueto Característico: No Estilo Popular Nordestino*.

p 110 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: e o violão, lê-se: ou o violão.

p 110 – nota n.º 58.

Onde se lê: (s.d.), lê-se: (escrito ao longo de sua carreira).

p 113 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: enfatizando a importância dos intervalos de 4.^a J por toda a obra, lê-se: enfatizando o uso de cordas no soltas no acompanhamento em toda a obra.

p 121 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: *Allegro*, lê-se: *Allegro*.

p 151.

Onde se lê:

Three staves of musical notation in treble clef, 6/8 time signature. The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second and third staves show variations of this sequence, including rests and accidentals (sharps).

Lê-se:

One staff of musical notation in treble clef, 6/8 time signature, showing the same sequence of notes as the 'Onde se lê' section: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Tema

One staff of musical notation in treble clef, 6/8 time signature, showing the same sequence of notes as the 'Lê-se' section: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Mi menor



Si Maior

p 151 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: nove compassos, lê-se: dez compassos.

p 152 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: surpreendentemente, lê-se: subitamente.

p 152 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: século 9.º, lê-se: século IX.

p 154.

Onde se lê:



c. 28 - 33

Lê-se:



c. 20 - 28

c. 28 - 33

p 154 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: ritmo, lê-se: ritmo.

p 156 .

Onde se lê:



Lê-se:



p 159 – nota n. ° 69.

Continuação da nota: (ANEXO E).

p 160 – 2. ° parágrafo.

Onde se lê: fazendo com que seja considerada por muitos como a mais difícil dentre as dez *Lúdicas* de Guerra-Peixe, lê-se: o que faz desta uma das mais difíceis do ciclo.

p 161 – 4. ° parágrafo.

Onde se lê: tem o caráter, lê-se: tem uma função.

p 162 – 1. ° parágrafo.

Onde se lê: movida por intervalos de semitom, lê-se: no compasso 7.

p 162.

Onde se lê:



ponte

Lê-se:



ponte

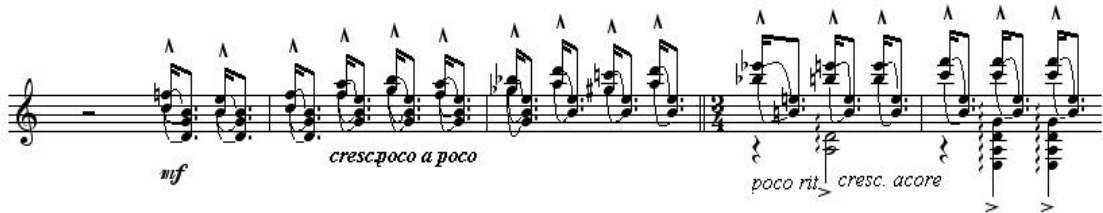
p 162.

Onde se lê:



ponte (c. 12 – 16)

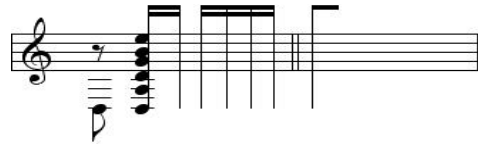
Lê-se:



ponte (c. 12 – 16)

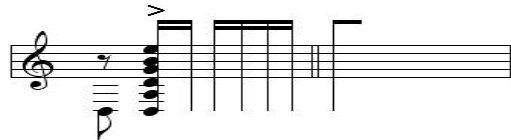
p 166.

Onde se lê:



motivo c

Lê-se:



motivo c

p 167 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: século 16, lê-se: século XVI.

p 167 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: subintitulada, lê-se: subtitulada.

p 167 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: doble, lê-se: *doble*.

p 169.

Onde se lê:



Lê-se:



p 170 – 2.º parágrafo.

Onde se lê:

A grande movimentação conseguida na variação anterior pelo uso de semicolcheias nos leva ao P.C. da obra com a entrada da oitava *diferencia*, através de variação ornamental e, embora tenha notas agudas, esta seção está na altura original, pois os agudíssimos são encarados como notas de passagem. O pulso cai sensivelmente⁷⁸ e nos remete ritmicamente ao tema inicial. Vai da anacruse para o compasso 33 até o compasso 36.

Lê-se:

A grande movimentação conseguida na variação anterior pelo uso de semicolcheias nos leva ao P.C. da obra logo com a entrada da oitava *diferencia*, através de variação ornamental. Até o final da variação há um movimento melódico descendente com um decrescendo⁷⁸. Vai da anacruse para o compasso 33 até o compasso 36.

p 170.

Onde se lê:



Lê-se:



p 170 – nota n.º 77.

Onde se lê: Ver Capítulo 3 - FUNDAMENTAÇÃO, lê-se: Ver Capítulo 3, p 42.

p 170 – nota n.º 78.

Onde se lê: *Ibid. Ibidem*, lê-se: Ver Capítulo 3, p 42.

p 171 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: integralmente, propiciando o retorno ao tema original com um tipo de acompanhamento contrapontístico, lê-se: integralmente ligada a uma codetta.

p 171 – nota n.º 79.

Onde se lê: de trás para frente, lê-se: de trás para frente.

p 171 – nota n.º 80.

Onde se lê: Há farta explicação no Capítulo 3, p. X., lê-se: Ver Capítulo 3, p 42.

p 173 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: codeta, lê-se: codetta.

Observação: todas vez que aparecer a palavra codeta, trocar por codetta.

p 177 – nota n.º 82.

Onde se lê: É necessário observar que as pontes têm “parentesco” com a seção ^a No entanto, evitamos mencioná-las no esquema formal a fim de facilitar a visualização da estrutura geral, lê-se: É necessário observar que as pontes têm “parentesco” com o motivo a.

p 189.

Onde se vê o terceiro compasso da *Oitavas*, não foi anotado o nome do motivo apontado (motivo **b**).

p 190.

O motivo **b** apontado no décimo compasso da *Sucessivas*, compreende os quatro tempos do compasso e não apenas os seus dois primeiros tempos.

p 191 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: referencias, lê-se: referências.

p 192 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: No período **B**, há o motivo **c** e seu derivado **d**, no entanto, ao invés de quatro compassos para cada semifrase, como ocorre no período anterior, a frase divide-se em dois e quatro compassos, respectivamente, lê-se: No período **B**, há o motivo **c** e seu derivado **d**, sendo o antecedente de 3 compassos sobre o motivo **c** e o conseqüente, por três compassos, sobre o motivo **d**.

p 192 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: Calcado no motivo **b**, é seguido, lê-se: Com o motivo **b** predominante, seguido.

p 194 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: seção B, lê-se: seção **B**.

p 194 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: com a lembrança melódica de **a** apoiada, lê-se: com novo motivo em semitons apoiado.

p 195 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: o compositor explorou temas freqüentemente abordados, lê-se: o compositor propõe três pequenos estudos explorando temática ligada a detalhes técnicos abordados.

p 196.

Onde se lê:



motivo c

Lê-se:



motivo c

p 198 – 6.º parágrafo.

Onde se lê: A forma dessa peça, segundo Zamacois (1971), é do tipo, lê-se: Zamacois (1971) costuma classificar este tipo de composição como do tipo.

p 200.

Onde se lê:



Lê-se:



p 200.

Onde se lê:



Lê-se:



p 201.

Onde se lê:



Lê-se:



p 201.

Onde se lê:



Lê-se:



p 201 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: nota da do motivo c, lê-se: nota do motivo c.

p 201 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: que ajudam na desaceleração e preparam o ouvinte para o final da obra, lê-se: levando para o final da obra.

p 202 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: *Imperial* e, parece referir-se à *modinha imperial*, forma característica de canção brasileira, lê-se: *Imperial*, mas pelo caráter parece referir-se à modinha imperial, forma característica de canção luso-brasileira.

p 203 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: bachianas, lê-se: *Bachianas Brasileiras*.

p 205 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: quarta *suíte*, lê-se: quarta suíte.

p 206.

Onde se lê:



Lê-se:



p 207.

Onde se lê:



Lê-se:



p 208 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: é a de um ternário simples, lê-se: é ternária simples.

p 209 – 3.º parágrafo.

Onde se lê:

A seção **A**, ao longo de seus seis compassos, é repleta de consecutivos *transportes* de **a** em que há uma “costura” cromática entre as vozes conduzidas por terças, pois ao menos uma delas faz uso desse procedimento. Portanto, podemos dizer que o primeiro e o segundo *transportes* são de 2.^a m e M ascendente; já os outros dois *transportes* são de 2.^a m descendente e o último de 2.^a m ascendente

Lê-se:

A seção **A**, ao longo de seus seis compassos, é repleta de consecutivos *transportes* de **a** em que há uma “costura” cromática entre as vozes conduzidas por terças, pois ao menos uma delas faz uso desse procedimento.

p 209 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: contrastantes a seção, lê-se: contrastantes em relação à seção.

p 209.

Onde se lê:



Lê-se:



motivo b

p 209 – 8.º parágrafo.

Onde se lê:

Nos dois últimos compassos, há uma coda com dois acordes, de que o primeiro utiliza solução semelhante a *Lúdicas N.º 10*,⁹⁰ conduzindo por cromatismo, com exceção do baixo, o acorde de dominante com quinta aumentada e sétima maior para o acorde final de Ré Maior.

Lê-se:

Nos dois últimos compassos, temos a coda da peça com dois acordes conduzidos por cromatismo, com exceção do baixo. O primeiro com função de dominante e o segundo com função de tônica.⁹⁰

p 210 – nota n.º 90.

Onde se lê: Esse acorde encontra-se nos compassos 24 e 28 da seção **B** com uma pequena alteração que não compromete o resultado sonoro, pois se trata de uma enarmonia (mesma nota com nome diferente). No caso, a nota *mi#* é substituída pela nota *fá*, lê-se: Temos aqui, um raro exemplo na obra de Guerra-Peixe em que há o emprego de uma resolução harmônica mais tradicional.

p 211 – nota n.º 92.

Onde se lê: intervalo de 3.ª, lê-se: intervalo de terça.

p 213 – 3.º parágrafo.

Onde se lê: Encerrando *Breves*, lê-se: Encerrando a *Breves*.

p 214 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: a de um ternário simples, lê-se: do tipo ternário.

p 217 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: como um pedal melódico. A partir desta, tece as relações intervalares, começando pelo uníssono e concluindo nas oitavas, lê-se: como um pedal. Inicia-se uma sequência de mudanças de intervalos partindo de uníssonos até a conclusão nas oitavas.

p 218 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: é mantida, mesmo nas variações, lê-se: é mantida nas variações.

p 218.

Onde se lê:



motivo b

Lê-se:



motivo b

p 218 – nota n.º 93.

Onde se lê: CAPÍTULO 3, lê-se: CAPÍTULO 3, p 44.

p 221 – 5.º parágrafo.

Onde se lê: dando o nome dela a essa suíte: *Caderno de Mariza*, lê-se: dando nome a essa suíte de *Caderno de Mariza*.

p 221 – 7.º parágrafo.

Onde se lê: acompanhar o violão, lê-se: ser tocada junto a do violão.

p 224 – 2.º parágrafo.

Onde se lê: semínimas, lê-se: mínimas.

p 225 – 1.º parágrafo.

Onde se lê: uso de semicolcheias, lê-se: uso de semicolcheias, definindo uma “variação decorativa”.

p 225 – 4.º parágrafo.

Onde se lê: Após a pequena ponte, voltamos ao período **A** com seu conseqüente ampliado em dois compassos, lê-se: Após a pequena ponte (c.15), voltamos ao período **A** com seu conseqüente ampliado em dois compassos (24 – 25), seguido da coda nos dois últimos compassos.

p 226.

Onde se lê:



Lê-se:



coda

p 236, 237 e 238.

Onde se lê:

2. Obras não publicadas:

GUERRA-PEIXE, César. **Apostila do Curso de Composição**. Rio de Janeiro: 1983.

_____. **Currículo Manuscrito pelo Autor**. Rio de Janeiro, 1971.

_____. **Oitenta Exemplos Demonstrando a Evolução Estética até 1947**. Rio de Janeiro, 1947.

_____. **Breves nº 1, 2, 3, 4, 5 e 6**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1981. 18 partituras (13p.) Violão.

_____. **Caderno de Mariza**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1983. 4 partituras (2p.) Violão.

_____. **Caderno de Mariza**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1986. 4 partituras (2p.) Parte da Flauta Doce Soprano.

_____. **De Viola e Rabeca**: Mourão. Cópia do Original Manuscrito. 1 partitura (3p.) Violino e Violão.

_____. **Dueto Característico**: No Estilo Popular Nordestino. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 3 partituras (5p.) Violino e Violão.

_____. **Lúdicas n.ºs 1 a 10**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1980. 10 partituras (103p.) Violão e Quarteto de Cordas.

_____. **Mãe-D'Água**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (4p.) Canto e Violão.

_____. **Mãe-D'Água**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (2p.) Violoncelo.

_____. **Nesta Manhã**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (5p.) Canto e Violão.

_____. **Peixinhos da Guiné**: Siricoté. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1984. 1 partitura (4p.) Violão.

_____. **Peixinhos da Guiné**: Siricoté. Maricá: Cópia de computador revisada por Nélio Rodrigues, 2005. 1 partitura (2p.) Violão.

_____. **Ponteados**: para viola ou violão. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1966. 1 partitura (3p.) Violão

_____. **Prelúdio n.º 2**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (3p.) Violão

_____. **Prelúdio n.º 3**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (4p.) Violão

_____. **Prelúdio n.º 4**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (3p.) Violão

_____. **Relação Cronológica de Composições**. (s.d.).

_____. **Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra Peixe com Pernambuco**. Rio de Janeiro, 1974.

_____. **Sonata para Violão**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1983. 3 partituras (11p.) Violão.

_____. **Sonata para Violão**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 3 partituras (20p.) Violão.

_____. **Sonata para Violão**. Maricá: Cópia de computador revisada por Nélio Rodrigues, 2005. 3 partituras (22p.) Violão.

_____. **Suíte para Guitarra**. Rio de Janeiro: Cópia do Original, 1946. 3 partituras (4p.) Violão.

RODRIGUES, Nélio. **Além do Tempo: Guerra-Peixe – Obras Completas para Violão**. Maricá: Cópia de computador, 2005.

Lê-se:

2. Obras não publicadas:

GUERRA-PEIXE, César. **Apostila do Curso de Composição**. Rio de Janeiro: 1983. *

_____. **Currículo Manuscrito pelo Autor**. Rio de Janeiro, 1971. *

_____. **Oitenta Exemplos Demonstrando a Evolução Estética até 1947**. Rio de Janeiro, 1947. *

_____. **Breves nº 1, 2, 3, 4, 5 e 6**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1981. 18 partituras (13p.) Violão. *

_____. **Caderno de Mariza**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1983. 4 partituras (2p.) Violão. **

_____. **Caderno de Mariza**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1986. 4 partituras (2p.) Parte da Flauta Doce Soprano. *

_____. **De Viola e Rabeca**: Mourão. Cópia do Original Manuscrito. 1 partitura (3p.) Violino e Violão. *

_____. **Dueto Característico**: No Estilo Popular Nordestino. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 3 partituras (5p.) Violino e Violão. **

_____. **Lúdicas n.ºs 1 a 10**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1980. 10 partituras (103p.) Violão e Quarteto de Cordas. *

_____. **Mãe-D'Água**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (4p.) Canto e Violão. **

_____. **Mãe-D'Água**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (2p.) Violoncelo. **

_____. **Nesta Manhã**: Cântico II. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 1 partitura (5p.) Canto e Violão. * e **

_____. **Peixinhos da Guiné**: Siricoté. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1984. 1 partitura (4p.) Violão. *

_____. **Peixinhos da Guiné**: Siricoté. Maricá: Cópia de computador revisada por Nélio Rodrigues, 2005. 1 partitura (2p.) Violão.

_____. **Ponteados**: para viola ou violão. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1966. 1 partitura (3p.) Violão. **

_____. **Prelúdio n.º 2**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (3p.) Violão. **

_____. **Prelúdio n.º 3**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (4p.) Violão. **

_____. **Prelúdio n.º 4**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1970. 1 partitura (3p.) Violão. **

_____. **Relação Cronológica de Composições**. (escrito ao longo de sua carreira). *

_____. **Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra Peixe com Pernambuco**. Rio de Janeiro, 1974. *

_____. **Sonata para Violão**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1983. 3 partituras (11p.) Violão.

_____. **Sonata para Violão**. Rio de Janeiro: Cópia do Original Manuscrito, 1969. 3 partituras (20p.) Violão. *

_____. **Sonata para Violão**. Maricá: Cópia de computador revisada por Nélio Rodrigues, 2005. 3 partituras (22p.) Violão.

_____. **Suíte para Guitarra**. Rio de Janeiro: Cópia do Original, 1946. 3 partituras (4p.) Violão.

RODRIGUES, Nélio. **Além do Tempo: Guerra-Peixe – Obras Completas para Violão**. Maricá: Cópia de computador, 2005.

* Arquivo Guerra-Peixe

** Biblioteca Nacional

p 238.

Onde se lê:

GUERRA-PEIXE, César. Em termos de música paulista. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1964.

_____. Em termos de música paulista. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1964.

Lê-se:

GUERRA-PEIXE, César. Em termos de música paulista. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1964.

p 239.

Onde se lê: **Prelúdios n.º 1, 2, 3, 4 e 5**, lê-se: **Prelúdios**.

p 239.

Onde se lê:

PEREIRA, C. *Mourão*. Depoimento de Clóvis Pereira, em 3 de nov. de 2003. Disponível em:

<http://www.movimento.com/site_movimento/mostraconteudo.asp?mostra=5&codigo=965>. Acesso em: 26 fev. 2006.

Lê-se:

PEREIRA, C. *Mourão*. Depoimento de Clóvis Pereira, em 3 de nov. de 2003. Disponível em:

<http://www.movimento.com/site_movimento/mostraconteudo.asp?mostra=5&codigo=965>. Acesso em: 26 fev. 2006.

VETROMILLA, Clayton Daunis. A SUÍTE PARA VIOLÃO DE CÉSAR GUERRA-PEIXE E AS VANGUARDAS DE '40 E '50. Disponível em: <http://www.uniriotec.br/jornal/include/getdoc.php?id=35&article=12&mode=pdf> . Acesso em 13 fev. 2006.

p 241.

Onde se lê: **2. Métodos e partituras:**, lê-se: **2. Método:**.

p 241 e 242.

Onde se lê:

3. Encartes de LP e CD:

AGUIAR, Ernani: *Tributo a Guerra-Peixe*. Porto Alegre, 1994.

ALMEIDA, Cussy de: *Orquestra Armorial*. Pernambuco, 1994.

GUERRA-PEIXE, César; ALIMONDA, Heitor. *Trio da Rádio MEC*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1960.

GUERRA-PEIXE, César. *Repertório Rádio MEC “Concertino, Duas Suítes, Quatro Canções, Ponteado e Roda de Amigos”*.

_____. *Música de Câmara*. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1996.

_____. *A Retirada de Laguna*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1972.

LLERENA, Marcus: *Noturno Brasileiro*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1990.

VILLA-LOBOS, Heitor; GUERRA-PEIXE, César; NOBRE, Marlos. *Villa Lobos – Guerra Peixe – Nobre*: Orquestra Sinfônica Brasileira: Karabtchewsky. LP 9500 120, PHILIPS, 1976.

Lê-se:

3. Encartes de LPS e CDS:

AGUIAR, Ernani: *Tributo a Guerra-Peixe*. Porto Alegre, ACIT – 74031210, 1994. *

ALMEIDA, Cussy de: *Orquestra Armorial*. Pernambuco, CONSERVATÓRIO – 107.492, 1994. *

GUERRA-PEIXE, César; ALIMONDA, Heitor. *Trio da Rádio MEC*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, ATR – 32069, 1960.

GUERRA-PEIXE, César. *Repertório Rádio MEC “Concertino, Duas Suítes, Quatro Canções, Ponteado e Roda de Amigos”*, Rio de Janeiro, S014, 1998. *

_____. *Música de Câmara*. Rio de Janeiro: RIOARTE, RD005, 1996. *

_____. *A Retirada de Laguna*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, ATR – 32008, 1972.

GRONDONA, Stefano. *‘Novecento Twentieth Century Guitar*. Vincenza, PHOENIX – 98419, 1995.

LLERENA, Marcus: *Noturno Brasileiro*, Rio de Janeiro: UFRJ, CIT 0001, 1990. *

NEAVE, Allan. *The isle is full of noises... new scottish music for guitar*. Herts, BGS Records, BGCD104, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor; GUERRA-PEIXE, César; NOBRE, Marlos. *Villa Lobos – Guerra Peixe – Nobre*: Orquestra Sinfônica Brasileira: Karabtchewsky. LP 9500 120, PHILIPS, 1976.

* Arquivo Guerra-Peixe