

QUARTETO MISTO Para flauta, clarinete, violino e cello. (2-8-1945)

Allegro

Handwritten musical score for the first movement, measures 1 through 5. The score is written on five staves. The first staff (labeled '1') contains the beginning of the piece with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff (labeled '2') continues the melody. The third staff (labeled '3') shows a change in the bass line. The fourth staff (labeled '4') features a key signature change to one sharp (F#). The fifth staff (labeled '5') concludes the first five measures.

A Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor

Cecília Nazaré de Lima

Adagio

Handwritten musical score for the second movement, measures 6 through 10. The score is written on five staves. The sixth staff (labeled '6') begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The seventh staff (labeled '7') shows a key signature change to one sharp (F#). The eighth staff (labeled '8') continues the melodic line. The ninth staff (labeled '9') features a key signature change to two sharps (F# and C#). The tenth staff (labeled '10') concludes the first ten measures.

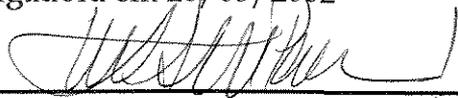
Campinas - 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes/Música

A Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor

Cecília Nazaré de Lima

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Cecília
Nazaré de Lima e aprovada pela Comissão
Julgadora em 26/03/2002



Prof. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes – (Música), do Instituto
de Artes da Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes
Musicais.

**Orientadora: Prof. Maria Lúcia Senna
Machado Pascoal**

Campinas - 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
AMADA T/UNICAMP
L628f
EX
BCI 50960
16-837102
DX
R\$ 11,00
26109102
D

00174655-1

ID 260328

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP

L628f

Lima, Cecília Nazaré de.

A fase dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor. / Cecília Nazaré de Lima. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guerra-Peixe. 2. Dodecafonismo. 3. Análise musical.
4. Musicologia. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Manifestamos a gratidão a todos que de alguma maneira colaboraram com a realização deste estudo.

Em especial, a

César Guerra-Peixe, por nos deixar suas impressões e registros valiosos sobre este período de sua expressão musical, estimulando um estudo analítico mais próximo de suas intenções e sem os quais a pesquisa poderia tornar-se estéril;

Curt Lange, por sua disciplina e responsabilidade histórica que garantiram a preservação de documentos que auxiliam sobremaneira os estudos em música brasileira;

Jane-Guerra-Peixe, Centro Cultural do Banco do Brasil, equipe do Acervo Curt Lange, Escola de Música da UFMG, Néilson Salomé, Ana Cláudia de Assis, que nos forneceram, sobretudo, o apoio técnico da pesquisa, documentos e partituras;

Maria Lúcia Pascoal, pela dedicação, incentivo e seriedade na condução deste estudo;

Renato, Thais e meus familiares pelo apoio e compreensão.

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho é investigar os procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe, em suas criações do período denominado por ele como *Fase Dodecafônica*. Esta fase do compositor foi curta, intensa e altamente produtiva e, apesar de sua repercussão na época, em muitos aspectos nos parece desconhecida. Acredita-se que, através da análise documental poderemos compreender melhor de que maneira Guerra-Peixe procurou expressar seus ideais nesta técnica de composição. Partituras e documentos, elaborados pelo compositor em épocas distintas, constituem a base metodológica do trabalho. Neles, Guerra-Peixe revela suas inquietações a respeito do processo de composição e dedica-se a comentários técnicos de suas peças desta fase. Dos documentos pesquisados um, em especial, é o foco da investigação. Concluído em 26 de abril de 1947, o documento - *Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética até abril de 1947*, apresenta estritamente fragmentos de 12 peças dodecafônicas compostas nos anos de 1945 e 1947. Esses trechos musicais são analisados, neste estudo, a partir das informações extraídas dos outros documentos. Das conclusões, pode-se ressaltar que os procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe confirmam as intenções de tornar sua música dodecafônica mais “*acessível*” e de associar a *técnica dos doze sons* aos recursos da música brasileira. Espera-se com este trabalho, enriquecer o repertório de estudos em musicologia brasileira e, a partir das idéias levantadas por César Guerra-Peixe, promover novas reflexões a respeito da nossa música contemporânea.

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	12
Lista de abreviações e siglas.....	17
 Introdução.....	 19
 1 – DOCUMENTOS PESQUISADOS	 31
 2 – GUERRA-PEIXE E O FOLCLORE.....	 41
 3 – ANÁLISE DO DOCUMENTO I – “ <i>Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética – até abril de 1947</i> ”.....	 49
3.1 – Exemplos 1 ao 6 – Quarteto Misto	
3.1.1 - Sobre a peça.....	53
3.1.2 - Sobre a <i>série</i>	54
3.1.3 - Sobre os exemplos.....	55
3.1.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	57
 3.2 – Exemplos 7 ao 16 – Noneto	
3.2.1 - Sobre a peça.....	59
3.2.2 - Sobre a <i>série</i>	60
3.2.3 - Sobre os exemplos.....	61
3.2.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	67.
 3.3 – Exemplo 17 – Quatro peças breves	
3.3.1 - Sobre a peça.....	69
3.3.2 - Sobre a <i>série</i>	69
3.3.3 - Sobre o exemplo.....	73
3.3.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	75
3.3.5 – Correções na partitura	75
 3.4 – Exemplos 18 ao 20 – Trio	
3.4.1 - Sobre a peça.....	77
3.4.2 - Sobre a <i>série</i>	78
3.4.3 - Sobre os exemplos.....	79
3.4.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	86

3.5 – Exemplos 21 ao 26 – Sinfonia no. 1	
3.5.1 - Sobre a peça.....	87
3.5.2 - Sobre a <i>série</i>	89
3.5.3 - Sobre os exemplos.....	96
3.5.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	102
3.6 – Exemplos 27 ao 31 – Dez Bagatelas	
3.6.1 - Sobre a peça.....	105
3.6.2 - Sobre a <i>série</i>	106
3.6.3 - Sobre os exemplos.....	108
3.6.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	113
3.7 – Exemplos 32 ao 37 – Três peças para violão	
3.7.1 - Sobre a peça.....	115
3.7.2 - Sobre a <i>série</i>	117
3.7.3 - Sobre os exemplos.....	119
3.7.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	126
3.8 – Exemplos 38 ao 40 – Pequeno Duo	
3.8.1 - Sobre a peça.....	127
3.8.2 - Sobre a <i>série</i>	127
3.8.3 - Sobre os exemplos.....	129
3.8.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	132
3.9 – Exemplos 41 ao 50 – Duo	
3.9.1 - Sobre a peça.....	133
3.9.2 - Sobre a <i>série</i>	134
3.9.3 - Sobre os exemplos.....	139
3.9.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	145
3.10 – Exemplos 51 ao 57 – Peça p'ra dois minutos	
3.10.1 - Sobre a peça.....	147
3.10.2 - Sobre a <i>série</i>	147
3.10.3 - Sobre os exemplos.....	149
3.10.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	152
3.11 – Exemplos 58 ao 67 – Quarteto	
3.11.1 - Sobre a peça.....	155
3.11.2 - Sobre a <i>série</i>	157
3.11.3 - Sobre os exemplos.....	159
3.11.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	169
3.11.4 - Correções na partitura.....	170
3.12 – Exemplos 68 ao 80 – Divertimento	
3.12.1 - Sobre a peça.....	171

3.12.2 - Sobre a <i>série</i>	173
3.12.3 - Sobre os exemplos.....	174
3.12.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	187
3.13 – <i>Música no. 1</i>	
3.13.1 - Sobre a <i>peça</i>	189
3.13.2 - Sobre a <i>série</i>	190
3.13.3 - <i>Análise</i>	191
3.13.4 - Síntese dos procedimentos composicionais.....	197
3.13.5 - Correções na partitura.....	198
3.14 – Resumo da produção dodecafônica depois do Documento I.	199
CONCLUSÕES.....	203
ANEXOS	
1 – Documento I.....	215
2 – Documento III.....	227
3 – Séries extraídas do Documento IV.....	231
4 – Trecho de correspondência a Curt Lange.....	239
5 – Choros: <i>Levanta poeira</i>	241
<i>Polichinelo</i>	242
BIBLIOGRAFIA.....	243

LISTA DE FIGURAS

QUARTETO MISTO

<u>FIGURA 1</u> - <i>Série original e invertida</i> utilizada no <i>Quarteto Misto</i> , extraída do Documento IV.	54
<u>FIGURA 2</u> - <i>Série original completa</i> a partir da série invertida.....	55
<u>FIGURA 3</u> - Exemplos 1-6 do Documento I	56

NONETO

<u>FIGURA 4</u> - <i>Séries</i> utilizadas no <i>Noneto</i> e extraídas do Documento IV.....	60
<u>FIGURA 5</u> - <i>Série livre e motivadora</i> analisada a partir de suas ocorrências na partitura do <i>Noneto</i>	60
<u>FIGURA 6</u> -Estudo comparativo dos exemplos do Documento I e trechos correspondentes extraídos da partitura.....	62
<u>FIGURA 7</u> - Compassos 1-6 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	63
<u>FIGURA 8</u> - Compassos 6 – 10 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	64
<u>FIGURA 9</u> - Linha melódica do Trombone, comp. 11-15, da qual foi extraído o trecho do Ex.9	64
<u>FIGURA 10</u> - Compassos 53-56 e trecho correspondente ao Ex. 14	65
<u>FIGURA 11</u> - Compassos 74-75 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	66
<u>FIGURA 12</u> – Compassos 82-84 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	67

QUATRO PEÇAS BREVES, para piano

<u>FIGURA 13</u> - <i>Série simétrica</i> extraída do Documento IV e utilizada nas <i>Quatro peças breves</i>	69
<u>FIGURA 14</u> – Quatro formas básicas da <i>série</i> utilizadas nas <i>Quatro peças breves</i>	70
<u>FIGURA 15</u> – Compassos 1-5 da I Peça/ <i>Allegro</i>	70
<u>FIGURA 16</u> - Compassos 5-8 da I Peça/ <i>Allegro</i>	71
<u>FIGURA 17</u> – Compassos 1-4 da II Peça/ <i>Allegretto Vivace</i>	72
<u>FIGURA 18</u> – Compassos 1-4 da III Peça/ <i>Allegro Molto</i>	72
<u>FIGURA 19</u> – Ex. 17, acima; trecho correspondente da partitura, abaixo.....	73

TRIO DE CORDAS

FIGURA 20 - <i>Série</i> do <i>Trio de Cordas</i> demonstrada em correspondência a Curt Lange.....	78
FIGURA 21 - <i>Série R-0</i> utilizada no II Movimento/ <i>Andante</i>	79
FIGURA 22 - <i>Séries original e transposta</i> extraídas do Documento IV.....	79
FIGURA 23 - Exemplos 18-20 do Documento I.....	80
FIGURA 24 - <i>Cóco Olê Lioné</i> extraído do “ <i>Ensaio</i> ” de Mário de Andrade.....	81
FIGURA 25 - Trecho extraído da partitura, comp. 1-4, correspondente ao Ex. 18 do Documento I.....	83
FIGURA 26 - Compassos 10 – 12 do II Movimento/ <i>Andante</i>	84
FIGURA 27 - Trecho extraído da partitura, comp. 18-22, correspondente ao Ex. 19 do Documento I.....	84
FIGURA 28 - Trecho extraído da partitura, comp. 23-25, correspondente ao Ex. 20 do Documento	85

SINFONIA n. 1, para orquestra sinfônica

FIGURA 29 – <i>Séries</i> utilizadas na <i>Sinfonia no. 1</i> , extraídas do Documento IV.....	89
FIGURA 30 – Compassos 1 – 5 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	91
FIGURA 31 – <i>Série retrógrada</i> utilizada no tema 2 do I Movimento/ <i>Allegro</i> e compassos 64-67	92
FIGURA 32 – <i>Série invertida</i> utilizada no II Movimento/ <i>Largo</i>	92
FIGURA 33 – Compassos 1 - 4 do II Movimento/ <i>Largo</i>	93
FIGURA 34 – <i>Série combinada</i> a partir da <i>série invertida</i>	93
FIGURA 35 – Compassos 1-4 do III Movimento/ <i>Vivacissimo</i>	94
FIGURA 36 – Comparação entre o segundo tema do III Movimento e o tema do II Movimento.....	94
FIGURA 37 -Compassos 113 – 118 do III Movimento/ <i>Vivace</i> e <i>série O – 7</i>	95
FIGURA 38 – Exemplos 21-26 do Documento I.....	97
FIGURA 39 – Trechos extraídos de <i>Chôros</i>	98
FIGURA 40 – Trecho correspondente ao Ex. 22 , comp. 4 – 7 do II Movimento/ <i>Largo</i>	99
FIGURA 41 – Ex. 25 e linhas melódicas extraídas dos comp. 34 – 39, do II Movimento/ <i>Largo</i>	100
FIGURA 42 – Compassos 41 – 44 do II Movimento/ <i>Largo</i>	101
FIGURA 43 Compassos 59 – 63 do II Movimento/ <i>Largo</i> –.....	102

DEZ BAGATELAS, para piano

FIGURA 44 - <i>Série original</i> utilizada nas <i>Dez Bagatelas</i>	106
FIGURA 45 - <i>Séries</i> utilizadas nas <i>Dez bagatelas</i>	108
FIGURA 46 – Exemplos 27-31 do Documento I.....	108

<u>FIGURA 47</u> - Compassos 5-9; 14-17 e 20-22, da <i>II Bagatela/Largo</i>	109
<u>FIGURA 48</u> - Elemento formal da <i>IV Bagatela/Vivace</i> e suas recorrências	110
<u>FIGURA 49</u> - Compassos 7-8 (Ex. 30) e 12-13 (Ex. 31) da <i>V Bagatela/Andante</i>	112
<u>FIGURA 50</u> - Ilustrações de direcionamentos melódicos presentes nas <i>Dez Bagatelas</i>	112

SUITE, para violão

<u>FIGURA 51</u> - <i>Série</i> exposta por Guerra-Peixe em correspondência a Curt Lange.....	117
<u>FIGURA 52</u> - Análise da <i>série original</i> utilizada na <i>Suite</i> , para violão.....	117
<u>FIGURA 53</u> - <i>Toada de violeiro</i> extraída da 2ª parte do “ <i>Ensaio da música brasileira</i> ”.....	119
<u>FIGURA 54</u> - Exemplos 32 - 37 extraídos do Documento I.....	120
<u>FIGURA 55</u> - Comp. 1-5 e correspondentes, 12 ao fim, extraídos da partitura da I peça/ <i>Ponteado</i>	122
<u>FIGURA 56</u> - <i>Série original</i> transposta a uma 5ª justa acima/ <i>O - 7</i>	122
<u>FIGURA 57</u> - Compassos 7-9 extraídos da I Peça/ <i>Ponteado</i>	122
<u>FIGURA 58</u> - <i>Série retrógrada</i> utilizada na II Peça/ <i>Acalanto</i>	123
<u>FIGURA 59</u> - Compassos 1-10 da II Peça/ <i>Acalanto</i>	124
<u>FIGURA 60</u> - <i>Série original</i> transposta/ <i>O - 2</i> utilizada na III Peça/ <i>Chôro</i>	124
<u>FIGURA 61</u> - Compassos 1-5 da III Peça/ <i>Chôro</i>	125
<u>FIGURA 62</u> - Compassos 12-14 da III Peça/ <i>Chôro</i>	125
<u>FIGURA 63</u> - Trechos de <i>Choros</i> que apresentam movimento rítmico similar ao Ex 36	126

PEQUENO DUO, para violino e cello

<u>FIGURA 64</u> - <i>Série retrógrada/R-0</i> utilizada no II Movimento/ <i>Largo</i>	128
<u>FIGURA 65</u> - Compassos 4 - 9 do III Movimento./ <i>Allegro</i>	128
<u>FIGURA 66</u> - Compassos 18 - 22 do III Movimento/ <i>Allegro</i>	129
<u>FIGURA 67</u> - Ex. 38 extraído do Documento I.....	129
<u>FIGURA 68</u> - Exemplos 39 - 40 extraídos do Documento I.....	130
<u>FIGURA 69</u> - Comparação do fragmento do Ex. 40 com o motivo (compassos 15-17) do II Movimento.....	131
<u>FIGURA 70</u> - Compassos 1-3, introdução, do III Movimento.....	131

DUO, para flauta e violino

<u>FIGURA 71</u> - Matriz gerada a partir da <i>série original</i>	135
<u>FIGURA 72</u> - <i>Séries</i> que complementam a matriz gerada pela <i>série original</i>	136
<u>FIGURA 73</u> - Comp. 1 - 7 do III Movimento/ <i>Presto</i>	136
<u>FIGURA 74</u> - Compassos 10-11 e 14-15 do III Movimento/ <i>Presto</i>	137
<u>FIGURA 75</u> - Compassos 28 - 36 do III Movimento/ <i>Presto</i>	138

<u>FIGURA 76</u> – Comparação do elemento de articulação dos compassos 45 e 69.....	138
<u>FIGURA 77</u> – Compassos 96 - 100 do III Movimento/ <i>Presto</i>	139
<u>FIGURA 78</u> – Exemplos 41 a 50 extraídos do Documento I.....	141
<u>FIGURA 79</u> – Compassos 3 e 4 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	141
<u>FIGURA 80</u> – Compassos 22 – 23 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	141
<u>FIGURA 81</u> – Compassos 24 -33 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	142
<u>FIGURA 82</u> – Compassos 53 – 61 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	143
<u>FIGURA 83</u> – Compassos 1 e 2 do II Movimento/ <i>Lento</i>	143
<u>FIGURA 84</u> – Compasso 27 – 31 do II Movimento/ <i>Lento</i>	144

PEÇA P'RA DOIS MINUTOS, para piano

<u>FIGURA 85</u> – Exemplos 51 – 57 do Documento 1.....	149
<u>FIGURA 86</u> – Ilustrações de progressões descendentes extraídas de <i>Chôros</i>	150
<u>FIGURA 87</u> - Compassos 52-60 da <i>Peça para dois minutos</i>	152

QUARTETO NO. 1, para arcos

<u>FIGURA 88</u> - <i>Série</i> do <i>Quarteto no. 1</i> , como exposta por Guerra-Peixe a Curt Lange.....	157
<u>FIGURA 89</u> – Comparação entre as séries do <i>Duo</i> , <i>Peça p'ra dois minutos</i> e <i>Quarteto</i>	158
<u>FIGURA 90</u> – Exemplos 58 – 67 extraídos do Documento I.....	160
<u>FIGURA 91</u> – Compassos 1 e 2 do I Movimento/ <i>Allegro Moderato</i>	160
<u>FIGURA 92</u> Compassos 3 – 5 do I Movimento/ <i>Allegro Moderato</i>	161
<u>FIGURA 93</u> Ilustração de progressão ascendente extraída de <i>Choro</i>	162
<u>FIGURA 94</u> Comparação entre a passagem da <i>Peça p'ra dois minutos</i> e Ex. 59 d o <i>Quarteto no. 1</i>	162
<u>FIGURA 95</u> Comparação de utilização semelhante da <i>série</i> no <i>Duo</i> e no <i>Quarteto</i>	163
<u>FIGURA 96</u> Compassos 26-27 do I Movimento/ <i>Allegro Moderato</i>	164
<u>FIGURA 97</u> Configurações rítmicas extraídas do I Movimento/ <i>Allegro Moderato</i>	165
<u>FIGURA 98</u> Compassos 1 - 6 do III Movimento/ <i>Larghetto</i>	166
<u>FIGURA 99</u> Configurações rítmicas exploradas no III Movimento/ <i>Larghetto</i>	167
<u>FIGURA 100</u> Compassos 7-10 do III Movimento/ <i>Larghetto</i>	167
<u>FIGURA 101</u> Compassos 11-14 do III Movimento/ <i>Larghetto</i>	168
<u>FIGURA 102</u> Compassos 15 - 19 do III Movimento/ <i>Larghetto</i>	168

DIVERTIMENTO, para orquestra de cordas

<u>FIGURA 103</u> – <i>Série</i> utilizada no <i>Divertimento no. 1</i> , como exposta no Documento IV.....	173
<u>FIGURA 104</u> – Matriz gerada pela <i>série original</i>	174
<u>FIGURA 105</u> - Exemplos 68 – 80 extraídos do Documento I.....	176

<u>FIGURA 106</u> – Compassos 1-3, Ex 68 , extraídos do I Movimento/ <i>Allegro</i>	177
<u>FIGURA 107</u> – Motivo rítmico recorrente e suas variações	177
<u>FIGURA 108</u> – Compassos 22 – 26, Ex. 69 , extraídos do I Movimento/ <i>Allegro</i>	178
<u>FIGURA 109</u> – Análise dos fragmentos da <i>série</i> utilizados no Ex. 69	178
<u>FIGURA 110</u> – Compassos 31-36 do I Movimento/ <i>Allegro</i>	179
<u>FIGURA 111</u> – Compassos 88-94, Ex. 70 , do I Movimento/ <i>Allegro</i>	180
<u>FIGURA 112</u> – Ritmos presentes no II Movimento/ <i>Vivace</i>	180
<u>FIGURA 113</u> – Compassos 1 – 11 do II Movimento/ <i>Vivace</i>	181
<u>FIGURA 114</u> - Trechos extraídos de <i>Choros</i> , ilustrando contornos melódicos estáticos	183
<u>FIGURA 115</u> – Ex. 72 apresentado no Documento I.....	183
<u>FIGURA 116</u> – Trecho extraído de <i>Choro</i> , ilustrando deslocamento rítmico.	184
<u>FIGURA 117</u> – Ex. 73 apresentado no Documento I.....	184
<u>FIGURA 118</u> – Compassos 81-88, Ex. 76 , do IIMovimento/ <i>Vivace</i>	184
<u>FIGURA 119</u> – Compassos 1 – 7 do III Movimento/ <i>Lento</i>	185
<u>FIGURA 120</u> - Compassos 17 – 19 do III Movimento/ <i>Lento</i>	186
<u>FIGURA 121</u> – Compassos 30 – 34 do III Movimento/ <i>Lento</i>	187

MÚSICA NO. 1, para piano

<u>FIGURA 122</u> – <i>Série simétrica</i> utilizada na <i>Música no. 1</i> , como exposta no Documento II.....	190
<u>FIGURA 123</u> – Relação dos acordes extraídos da <i>série</i> , como expostos no Documento II.....	190
<u>FIGURA 124</u> - Matriz gerada pela <i>série original</i>	191
<u>FIGURA 125</u> – Compassos 1- 3 do I Movimento/ <i>Lento</i>	191
<u>FIGURA 126</u> – Análise do tratamento da <i>série</i> nos compassos 1 – 3 do I Movimento/ <i>Lento</i>	192
<u>FIGURA 127</u> – Compasso 4 - 9 do I Movimento/ <i>Lento</i>	193
<u>FIGURA 128</u> – Compassos 18 – 20 do I Movimento/ <i>Lento</i>	194
<u>FIGURA 129</u> – <i>Série R – 0</i> utilizada no <i>Allegro giusto</i> do II Movimento.....	196
<u>FIGURA 130</u> – Compassos 1-2 e 11-13 do II Movimento.....	196
<u>FIGURA 131</u> – Ritmos extraídos do II Movimento.....	197

PRODUÇÃO DEPOIS DO DOCUMENTO I

<u>FIGURA 132</u> - <i>Séries harmonizadoras</i> extraídas de peças em 1948.....	201
<u>FIGURA 133</u> - <i>Série simétrica</i> utilizada nos <i>Prelúdios I, II e III</i> (19/349).....	202
<u>FIGURA 134</u> - <i>Série</i> de 18 notas utilizada na <i>Suite</i> , para flauta e clarineta (2/4/49).....	202

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cb.	-Contrabaixo
Celo	-Violoncelo
Cl.	-Clarinetas
Comp.	-compasso
Ex.	-exemplos do Documento I
<i>f</i>	-dinâmica <i>forte</i>
<i>ff</i>	-dinâmica <i>fortissimo</i>
Fg.	-fagote
fig.	-figura
Fl.	-Flauta
<i>j</i>	-intervalos justos
M	-intervalos maiores
m	-intervalos menores
<i>mf</i>	-dinâmica <i>mezzo forte</i>
Mov.	-Movimento
Ob.	-Oboé
<i>p</i>	-dinâmica <i>piano</i>
Trbn.	-Trombone
Trpt.	-Trompete
Vc.	-Violoncelo
Vla.	-Viola
Vli.	-Violino

INTRODUÇÃO

O DODECAFONISMO NO BRASIL

O século XX apresenta grandes transformações na criação musical, através de novas linguagens desenvolvidas em diferentes estruturas. A partir do início da década de 20, uma nova técnica de composição musical, imaginada originalmente por Arnold Schoenberg, influenciou a produção de muitos compositores. Nesta nova linguagem sonora proposta por Schoenberg, cada som passa a ter uma individualidade semelhante e, liberados das forças tonais que os hierarquizavam em harmonias e melodias, se associam estabelecendo outros princípios formativos. A composição tem agora como base de estruturação uma *série* de doze sons, em uma ordem específica, criada pelo compositor. Segundo Schoenberg, “o método de composição com doze sons originou-se de uma necessidade”.¹ Esta necessidade de um novo tipo de organização musical pode ser justificada musicalmente, pelo desenvolvimento do cromatismo, *emancipação da dissonância*² e, conseqüente, renúncia ao sistema tonal. Desta maneira, a nova técnica de composição com base nos doze sons do sistema temperado dá início à fase da música contemporânea ocidental conhecida como *dodecafonismo*.

Inicialmente representado por Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg, o *dodecafonismo* influenciou, entre outros, compositores como Luciano Berio e Luigi Dallapiccola. O estudo desta técnica de composição expandiu-se entre os compositores dos países da América Latina, como Chile, Argentina com o “Grupo Renovación” em 1930 e o “Agrupación Nueva Música”, em 1937, e Cuba com “Grupo Renovación”, em 1940. No Brasil, é difundido, a partir do final da década de trinta, principalmente através dos cursos organizados pelo compositor, regente, flautista e professor, Hans-Joquin Koellreutter.

Vindo da Alemanha e radicando-se aqui, em 1937, Koellreutter representa na época a personalidade mais decisiva do país no campo musical. Logo de início reúne

¹ SCHOENBERG, 1984, p. 216.

² Schoenberg explica que este termo diz respeito a compreensibilidade da dissonância que se torna equivalente a compreensibilidade da consonância. *Ibidem*, p. 217.

críticos, musicólogos, compositores e intérpretes interessados no estudo e na divulgação das novas técnicas e estéticas musicais até então desconhecidas no Brasil. Por sua iniciativa foi criada, em 1938, no Rio de Janeiro, a associação musical *Música Viva* que atuando na formação, criação e divulgação musicais tinha, dentre outras, a finalidade de “cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça ou religião do compositor”.³ Os ideais envolvidos nas atividades deste grupo são fundamentais para compreensão do processo histórico do dodecafonismo no Brasil e estão representados nos manifestos de 1º de maio de 1944 e 1º de novembro de 1946, firmados, entre outros, por Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Hans-Joachim Koellreutter. Desses manifestos, seguem-se alguns trechos:

MANIFESTO de 1944:

“O grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.(...) divulgando, por meio de concertos e irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência (...) lutará pelas idéias de um novo mundo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.”⁴

MANIFESTO DE 1946

“ ‘Música Viva’(....) combate pela música que revela o eternamente novo (...) apoia tudo que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação (...) propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas (...),

³ KATER, 2001, p. 217

⁴ PARASKEVAIDIS, 1999, p. 39 e 41.

estimulará a utilização de novas formas musicais que correspondam às idéias novas."⁵

A composição dodecafônica, como conseqüência da incessante desintegração cromática e agregação de novas dissonâncias que desestabilizaram a tonalidade, experimentadas por compositores no final do século XIX e início do XX, representa a ruptura com os métodos de composição do passado e a afirmação de uma nova sintaxe sonora. A adesão a esta nova linguagem musical se fazia imprescindível aos jovens compositores sul-americanos, como podemos verificar nas palavras de Juan Carlos Paz, um de seus divulgadores na Argentina:

*"Na América Latina, onde existem três focos dodecafônicos de importância, - na Argentina, no Brasil, no Chile - , o dodecafonismo se apresenta mais como disciplina técnica, imprescindível na organização mental e sensível dos incipientes compositores - órfãos até o presente de uma educação musical adequada e eficiente -, que como necessidade expressiva, ao menos na primeira etapa inicial deste movimento."*⁶

Apropriadamente condizente com os ideais do *Música Viva*, esta nova técnica de composição atinge o interesse de alguns compositores brasileiros. A partir dos ensinamentos do professor Koellreutter, aluno de Hermann Scherchen ⁷, eles passam a adotar a *técnica dos doze sons* como base de suas criações musicais. A particularidade do uso desta técnica pelos nossos compositores é expressa pelo musicólogo José Maria Neves: *"Mas a ortodoxia dodecafônica não era indispensável. Os compositores brasileiros conservaram sempre inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-as às suas necessidades expressivas."*⁸

Mas a propagação desta técnica de composição no Brasil também provocou reações veementemente contrárias.

⁵ KATER, 2001, p. 63.

⁶ PAZ, 1955, p. 177.

⁷ Hermann Scherchen (1891-1966), importante regente alemão adepto e divulgador da música contemporânea.

⁸ NEVES, 1981, p. 93.

Em 7/11/1950, momento em que o movimento *Música Viva* estava em sua fase final de desarticulação, o compositor Camargo Guarnieri divulga sua *Carta Aberta destinada aos músicos e críticos do Brasil*. Nesta *Carta*, Guarnieri, num ímpeto *patriótico*⁹, ataca o *dodecafonismo* em seus aspectos técnicos e artísticos e sua difusão no Brasil. Critica suas origens, acusa *ossos compositores dodecafonistas*¹⁰ e expõe suas opiniões negativas a respeito das intenções dos seus divulgadores, como pode-se interpretar do trecho seguinte extraído da *Carta*:

*“Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.”*¹¹

No recente comentário sobre esta *Carta*, o musicólogo Carlos Kater aponta seu caráter simplório e tardio. Analisa o uso do dodecafonismo por compositores do *Música Viva*:

*“Ainda, sendo não ortodoxo o emprego do dodecafonismo – praticamente sem exceção por parte de todos os compositores do **Música Viva**¹², conforme se pode observar nos exemplos musicais de Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda ao final deste capítulo –, as obras criadas segundo esta técnica ofereciam condições, em potencial que fosse, de crivar linguagens legítimas refletindo expressões individuais– regionalizadas ou nacionalizadas – e gerando estilos compositivos menos padronizados e mais autênticos.”*¹³

⁹ Guarnieri termina a *Carta* com a frase: “*Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico.*”

¹⁰ Expressão usada por Guarnieri na *Carta* cujo conteúdo integral está em: NEVES, 1981, p. 121-124 e KATER, 2001, p. 119-124.

¹¹ KATER, 2001, p. 120.

¹² Em itálico no original.

¹³ *Ibidem*, p. 125.

Em resposta a Guarnieri, Koellreutter divulga, em 28/12/1950, no Rio de Janeiro, sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Ao abordar a *Técnica dos doze sons* ele esclarece:

“Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo,(...) Não tendo, por um lado, - como toda outra técnica de composição – outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor. (...). É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo ‘atribua valor preponderante à forma’ ou ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’; que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar à degenerescência do sentimento nacional’.”¹⁴

Com esta refutação, Koellreutter sintetiza o que parece ter sido vivenciado pelos componentes do *Música Viva*, sobretudo os compositores. Durante este período dinâmico e florescente de nossa música, e através do dodecafonismo, eles experimentaram formas de expressão autênticas e particulares. Acredita-se que, a possibilidade de terem suas peças executadas e veiculadas por meio de concertos, transmissões radiofônicas e encontros pedagógicos, tenha fortalecido esta busca de individualidade, animados pelo incentivo dos colegas e da crítica. É possível, que esta oportunidade de contato com as novas tendências musicais da época tenha sido um agente impulsionador das posteriores escolhas desses compositores. O movimento *Música Viva*, além de divulgador e incentivador da música e dos músicos, serviu de laboratório para buscas pessoais de expressões através desta nova técnica, até então ignorada pelos nossos músicos.

¹⁴ KATER, 2001, p.128-129.

Guerra-Peixe, por aproximadamente cinco anos, 1944 ao início de 1949, mergulhou no aprendizado e na busca de uma utilização particular desta técnica e é considerado um importante representante do grupo *Música Viva* na área da criação musical, como confirma José Maria Neves: “Santoro e Guerra-Peixe serão os grandes nomes do Grupo *Música Viva*, seus melhores representantes no plano da criação, é em torno destes dois nomes que se fará a propaganda do movimento, suas obras serão os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea.”¹⁵

Ainda sobre estes dois compositores, acrescenta-se a seguinte observação de Carlos Kater:

*“A qualidade artística dos trabalhos de ambos os compositores é quase unanimemente reconhecida pelos críticos. Embora com estilos próprios, possuem em comum um modelo estético definido, representando a nova escola de composição brasileira (atonalismo serial-dodecafônica). Frente única, vanguarda revolucionária de seu tempo.”*¹⁶

Ao comentar sobre a difusão desta técnica de composição no Brasil por meio do *Música Viva*, Juan Carlos Paz coloca em destaque dois de seus integrantes no campo da criação: “Eunice Catunda e Guerra-Peixe obtiveram um excelente ‘metier’ profissional e defenderam a justa causa de sua música com escritos plenos de entusiasmo, agressividade e inteligência expositiva e analítica.”¹⁷

A partir do final da década de 40, as atividades do *Música Viva* foram-se dissolvendo e sua desintegração foi inevitável. Cláudio Santoro e Guerra-Peixe foram os primeiros a abandonar o grupo e redirecionarem suas atividades criadoras. As críticas e discussões que levaram à dissolução desse movimento nacional apontam para outros momentos da nossa história musical e, por esse motivo, não serão aqui comentadas. Ao contrário, pretende-se neste estudo revisitar esse passado, focalizando a utilização da *técnica dodecafônica* pelos compositores nacionais, aqui representados por César Guerra-Peixe.

¹⁵ KATER, 2001, p. 90.

¹⁶ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷ PAZ, 1955, p.178

A PRODUÇÃO DODECAFÔNICA DE GUERRA-PEIXE

Guerra-Peixe (1914-1993) nasceu em Petrópolis e iniciou seus estudos acadêmicos na Escola de Música Santa Cecília desta cidade, em 1925, destacando-se no aprendizado do violino. Em 1934, transfere seu domicílio para o Rio de Janeiro, onde dá continuidade aos estudos de violino, com a professora Paulina D'Ambrósio, e aprofundamento em disciplinas teóricas com o professor Newton Pádua. Em 1941, ingressa no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e, em 1943, é o primeiro aluno a concluir o curso de Instrumentação e Composição nesta instituição. Em 1944, Guerra-Peixe entra em contato com Koellreutter. Por dois anos e meio frequenta o curso particular oferecido por este compositor e com ele estuda Análise, História, Estética da Música, Harmonia Acústica, Técnica dos doze sons e Aplicações de música para microfone. A partir desse ano, tem início a segunda fase do compositor.¹⁸

Na fase, classificada por ele como *Dodecafônica*, algumas peças são apresentadas no Brasil e no exterior através do grupo *Música Viva*, em concertos e transmissões radiofônicas. As mais comentadas, talvez pela repercussão que alcançaram, foram:

- **Noneto**- composta em 1945, foi executada na Rádio de Zurique sob a regência de Hermann Scherchen e, em 1949, Koellreutter a regeu num concerto do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e em Darmstadt, na Alemanha.
- **Sinfonia no. 1**- composta em 1946, neste mesmo ano foi executada sob a regência de Maurice Milles, em 1948, sob a regência de Hermann Scherchen e em 1967, Eleazar de Carvalho a conduz com a Orquestra Sinfônica Brasileira, no 1º Festival Interamericano de Música, no Rio de Janeiro.

Esta nova fase criativa do compositor se caracteriza como um momento de intensa produção, marcado por questionamentos a respeito de nacionalismo, do fazer musical e de suas possíveis associações com outras artes. Neste período, que vai de 1944 ao início de 1949, a produção de Guerra-Peixe totaliza 49 peças catalogadas por ele.

¹⁸ Guerra-Peixe, em seu *Curriculum Vitae*, divide sua produção musical em três fases: Inicial - até 1943, Dodecafônica - 1944/49 e Nacional - toda produção a partir de 1949.

Escreveu para orquestra, instrumento solo e formações variadas de música de câmara. Desse total, a maior parte foi produzida no período de 1944 a 1947 e somente 6 peças foram compostas nos anos 1948/49. As peças, em sua maioria, são curtas (de 2 a 8 minutos), sendo a mais longa a *Sinfonia no.1*, com a duração de 20 minutos. No seu *Curriculum Vitae*¹⁹, Guerra-Peixe apresenta um catálogo de sua produção até 1971, dividido em peças para piano, música de câmara, onde ele inclui as peças para outros instrumentos *solo*, e orquestra. Com base neste documento, a produção do compositor pode ser assim resumida:

- Piano- 14 peças
- Música de câmara - 27 peças:
 - 5 peças para instrumento *solo* (2p/ flauta, 2p/ violino, 1p/ violão);
 - 15 duetos: 1p/ Vli. e Vla., 1p/ Fl. e Vli., 1p/ Vli. e Vc., 4 p/Fl. e Cl., 1p/ Fg. e piano, 3p/ Vli. e Piano, 2p/ Fl. e Piano, 2p/ Canto e Piano;
 - 3 trios: 2 de Cordas (Vli., Vla. e Vc.) e 1 de sopros (Fl., Cl. e Fg.);
 - 2 quartetos: 1 Quarteto Misto (Fl., Cl., Vli. e Vc.), 1 Quarteto de Cordas (2 Vli., Vla e Vc.);
 - 1 peça para metais e percussão (4Trp., 4 Trbn., Tuba e Caixa clara);
 - 1 Noneto (Fl., Cl. Fg., Trp., Trbn., Piano, Vli., Vla. e Vc.).
- Orquestra- 8 peças:
 - *Seis Instantâneos* (1944)– séries de peças curtas, cuja partitura foi extraviada;
 - *Marcha fúnebre e Scherzzetto* (1946), *Variações* (1947) e *Instantâneos Sinfônicos no. 1* (1947), sem indicação de audições;
 - *Divertimento no. 1*, para Cordas. O II Movimento foi executado em Porto Alegre, com regência de Walter Schultz;
 - *Divertimento no. 2* (1947), para Cordas, foi dedicado a Maurice Miles que a regeu no mesmo ano, em primeira audição, através da B.B.C. de Londres. Hermann Scherchen também a executou no Chile e em Zurique;

¹⁹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 23 – 44.

- *Instantâneos Sinfônicos n. 2* (1947), para Violino *obligato* e Orquestra, sem indicação de execução²⁰;
- *Sinfonia no. 1* (1946), com a seguinte formação: Flauta (e flautim), oboé (e corninglês [sic]), 2 clarinetes, fagote, trompete, piano (e celesta), tímpanos e cordas (mínimo 4, 4, 2, 2, 1). Foi executada sob a regência de Maurice Miles (1946), Hermann Scherchen (1948) e Eleazar de Carvalho (1967)

Portanto, este é o universo de investigação desta pesquisa, cujo principal objetivo é, por meio de análise documental - textos elaborados pelo compositor, correspondências e partituras - concluir sobre os procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe no uso da *técnica dos doze sons*.

A PESQUISA

Guerra-Peixe sempre procurou sua própria maneira de expressar suas idéias e, imbuído deste objetivo, várias vezes recusou sua própria arte. Foi uma figura musicalmente ativa na história musical brasileira, exercendo as mais diversas funções. Tocou em cassinos nos anos 30; fez trilhas - algumas premiadas - para o cinema nacional na época da produtora Vera Cruz; foi educador, arranjador, compositor e intérprete e, na década de 40, produziu peças dodecafônicas que marcaram a fase classificada por ele como: *Fase Dodecafônica*. Não tendo dúvidas de que esta *fase* é singular em sua trajetória de artista, como também em nossa história musical, pretende-se neste estudo revelar mais sobre este período do compositor, suas particularidades, procurando extrair de sua obra, através de partituras e documentos, o que puder ser demonstrado musicalmente sobre suas tentativas de tornar sua arte na *técnica dos doze sons* mais “*acessível, comunicativa e nacionalista*”.²¹

²⁰ Em outro documento elaborado por Guerra-Peixe, tratado neste estudo como Documento IV, tem-se a informação de que esta obra, sob o título de *Micro Concerto*, foi premiada, em 1973, no 2º Concurso do Departamento de Cultura da Guanabara. O concerto ocorreu no teatro Municipal, em 5/11/1973.

²¹ Esses termos e suas variantes (comunicabilidade, acessibilidade e outros) foram usados por Guerra-Peixe no capítulo V do seu *Curriculum Vitae*. Eles representam as intenções do compositor nesta fase e, sempre que necessário, serão reproduzidos no texto em itálico e entre aspas.

Além das partituras, Guerra-Peixe deixou suas impressões sobre suas composições, registradas em textos, elaborados em épocas distintas, e cartas a Curt Lange²². O exame desta documentação demonstrou a consideração do compositor por este período criativo e afastou qualquer suposição de que ele havia destruído sua produção dodecafônica. Além disso, elucidam reflexões e interpretações de Guerra-Peixe sobre suas composições deste período, possibilitando um estudo analítico mais próximo das intenções do compositor. Acredita-se ainda que, sem as informações extraídas desta documentação o estudo poderia tornar-se infecundo.

Dos documentos pesquisados um, em especial, será o foco da investigação. Elaborado pelo próprio compositor, o documento - *Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética até abril de 1947*, com data de 26/4/1947, é constituído de trechos de 12 peças dodecafônicas compostas entre 1945-1947. As análises desses fragmentos terão como ponto de partida as informações extraídas de outros documentos que serão comentados no Capítulos I. Tecnicamente, terão por base as considerações levantadas na bibliografia específica da música pós-tonal.

O resultado deste estudo será apresentado em três capítulos e conclusão.

No Capítulo 1, serão comentados os documentos, elaborados pelo compositor, que foram fundamentais para a continuidade da pesquisa e que serviram de base para a análise técnica deste estudo.

O Capítulo 2 trata das influências do folclore nacional na trajetória e intenções de Guerra-Peixe nesta fase criativa.

No Capítulo 3, a análise técnica dos exemplos extraídos do documento *Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando minha evolução estética até abril de 1947*, tratado nesta pesquisa como Documento I, e respectivas partituras foram o foco da investigação.

²² Curt Lange (1903-1997), musicólogo alemão que, em 1923, emigrou para o Uruguai obtendo esta nacionalidade. Na década de 30, criou o movimento *Americanismo Musical* que reunia professores, compositores, maestros e profissionais relacionados às atividades artísticas da América Latina. Trabalhou intensamente na divulgação da música latino-americana e, no Brasil, é mais conhecido por suas pesquisas relacionadas à produção musical da época do Brasil colônia.

Das conclusões, pode-se ressaltar que os procedimentos composicionais adotados por Guerra-Peixe nesta *fase* confirmam suas intenções de tornar sua música mais “*acessível*” assim como suas tentativas de associar a *técnica dos doze sons* aos recursos musicais do folclore nacional.

A técnica dodecafônica teve importante participação na história da música ocidental e como nova fase na música contemporânea brasileira, também deixou suas marcas que hoje, salvo alguns estudos esporádicos, nos parece desconhecida. Várias questões, principalmente do ponto de vista técnico, permanecem sem respostas e algumas delas foram agente motivador deste estudo, tais como:

- De que maneira os compositores brasileiros utilizaram esta nova técnica de composição?
- De que artificios composicionais eles fizeram uso, para extrapolar o rigor das *séries* e expressarem seus ideais?
- Se estudamos Schoenberg, Webern, Dallapiccola, Luigi Nono como representantes do uso da técnica dos doze sons, porque não incluímos neste repertório os compositores brasileiros?
- Porque as peças que representam este período do compositor Guerra-Peixe não são divulgadas?

CAPÍTULO 1

DOCUMENTOS PESQUISADOS

Nas primeiras leituras de declarações de musicólogos, da imprensa e principalmente do próprio Guerra-Peixe a respeito da fase em que trabalhou a *técnica dos doze sons* e ainda em conversas informais com músicos sobre este tema, alguns mitos se evidenciaram. Principalmente o de que o compositor, assim como havia feito com sua produção inicial, possivelmente teria destruído as peças de sua *fase dodecafônica* ou o de que esta teria sido um curto período e pouco significativo na expressão musical deste artista. São alguns desses relatos:

- **Gazeta Musical e de Todas as Artes, ano IX, 2ª série - Lisboa, dezembro de 1958, no. 93.**

À pergunta, *Quais os Mestres por quem se sente devedor na formação da sua arte e da sua personalidade?*, Guerra-Peixe responde:

“Na qualidade de candidato a .. compositor, tive por professores Newton Pádua e H. J. Koellreutter. O primeiro me transmitiu a base clássica e a técnica de composição que hoje possuo; o segundo, algum conhecimento de estética e o gosto pela indagação. Aliás, depois disto indaguei tanto que hoje me oponho ao seu catecismo... dodecafonizante.”

- **Vasco Mariz, em *Figuras da Música Brasileira Contemporânea* (1970), comenta a respeito desta fase do compositor:**

“Rasgou quase tudo que havia escrito antes de 1944 e agora anda com vontade de fazer o mesmo com a música durante o período dodecafônico.”

- **Jornal do Brasil, 19/3/1984**

Em comemoração aos setenta anos do compositor, Luiz Paulo Horta declara:

*“Eram os nos 40; e nessa escola dos ‘12 sons’ - a escola de Schoenberg- Guerra compôs um **Noneto** que o ilustre Hermann Scherchen, um dos maiores regentes*

européus da época, apresentou mais de uma vez em concertos. Também escreveu, nesta época, uma sinfonia para pequena orquestra, executado pela BBC de Londres.

· Depois, cansou-se do dodecafonismo, e quis queimar tudo o que escrevera até então.”

- **Correio Braziliense, 24/11/1984**

Quando perguntado se ele era petropolitano ou pernambucano, Guerra-Peixe responde:...

“Nasci lá (Petrópolis) e, por coincidência, estudei numa escola dirigida por um pernambucano. E na minha vida musical, depois que abandonei a engraçadinha da música dodecafônica, este negócio alienado, quis tomar contato com o folclore como fez o Villa-Lobos dos bons tempos.”

- **Jornal do Brasil, 23/11/1990**

Em comemoração aos 60 anos de composição de Guerra-Peixe, Mauro Trindade acresce ao seu texto a lembrança do compositor:

“Nos anos 40, surgiu o famigerado grupo Música Viva, do qual fiz parte, Renunciei a tudo que tinha feito antes. Comecei logo a discordar deste cabresto que o Música Viva impunha à gente.”

Diante destas declarações, o estudo da fase dodecafônica de Guerra-Peixe, apesar de sua inegável relevância musicológica, poderia ser considerado uma invasão a um momento musical abandonado e negado por ele, indo de encontro às suas próprias opiniões. Entretanto, muitas vezes é difícil para o artista conseguir um distanciamento de sua obra que o permita ter dela um julgamento mais completo e imparcial. Seu envolvimento com sua criação é uma situação única e exclusiva dele, tanto em seu aspecto emocional quanto técnico. Ele é quem escolhe o caminho a ser tomado. No entanto, suas escolhas podem ser investigadas através do produto concreto de sua obra, no caso a partitura, e de documentos que registraram este momento. Uma das funções do musicólogo é ressaltar e tentar descobrir, além das opiniões de outros e do próprio

compositor em relação à sua arte, os caminhos traçados pelo artista na busca de sua estética pessoal.

Além de suas opiniões posteriores, sobre esta *fase*, Guerra-Peixe nos deixou também seus registros mais eficazes: documentos escritos e partituras.

Quatro desses documentos, elaborados pelo compositor em épocas distintas, foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Eles possibilitam uma abordagem mais profunda das questões motivadoras do estudo, nos revelando desde inquietações do autor a respeito do fazer artístico a comentários técnicos de composições desta fase. Dessa maneira, além de ponto de partida, eles servirão de guia nas análises musicais. Especialmente um deles, *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras demonstrando a evolução estética - até abril de 1947*, pela própria relevância e adequação a este estudo que seu título sugere, será por si objeto de análise.

Serão feitas várias referências a estes documentos e, com o intuito de facilitar a leitura do texto, eles serão tratados como Documento I, Documento II, Documento III e Documento IV.

São eles:

- **Documento I - *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras, demonstrando a evolução estética - até abril de 1947*;**

Neste manuscrito, datado de 26 de abril de 1947, cuja cópia foi cedida por Jane Guerra-Peixe¹, o compositor extrai trechos de doze peças do período no qual se concentra a maior parte de sua produção na *técnica dos doze sons* – 1945 a 1947. Não inclui nenhum comentário sobre os trechos selecionados, concentrando-se em apresentá-los com indicação do nome da peça, andamento, formação e data.

A seqüência dos oitenta **exemplos**² procura manter a ordem cronológica das composições, embora haja dúvida na data de algumas delas³. De algumas peças são extraídos vários trechos, como o *Divertimento no. 1* (13 **exemplos**), enquanto de outras

¹ Jane Guerra-Peixe é sobrinha-neta do compositor e herdeira responsável pelo seu acervo pessoal.

² Toda vez que for feita referência a algum dos oitenta exemplos musicais selecionados por Guerra-Peixe a palavra **exemplo** será grafada em negrito ou ainda abreviada e negrito: **Ex.**

³ Este assunto será abordado no Capítulo 3.

poucos fragmentos são selecionados, como em *Quatro peças breves* que apresenta o Ex. 17. Os oitenta **exemplos** serão analisados e acrescidos de informações extraídas dos outros documentos, com o intuito de investigar os procedimentos composicionais adotados pelo compositor e identificar aspectos que demonstrem sua “*evolução estética*”.

O documento foi editorado e anexado a este estudo (Anexo 1)⁴. Foram acrescidos os números dos compassos em que os trechos se encontram na partitura, o instrumento de cada um deles e alguns sinais de agógica e dinâmica, que na cópia original não estão claros.

Estão incluídos neste documento fragmentos das seguintes peças:

- 1945- *Quarteto misto* (7/5/45)
Noneto (22/2/45)
Quatro peças breves (2/6/45)
Trio de cordas (30/8/45)
- 1946- *Sinfonia no. 1* (14/3/46)
Dez Bagatelas (29/4/46)
Três peças para violão (1946)
Pequeno duo, para violino e cello (5/10/46)
- 1947- *Duo, para flauta e violino* (14/2/47)
Peça para dois minutos (2/3/47)
Quarteto de cordas (20/2/47)
Divertimento no. 1, para orquestra de cordas (15/4/47)

• **Documento II - Curriculum Vitae**

Este documento, consta do acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte.⁵ Apesar de não haver indicação de data, na página inicial do

⁴ Este documento foi digitalizado em arquivo MIDI, por uma equipe de músicos e pesquisadores coordenados por José Staneck e está disponível para audição através do *site* da Divisão de Música e Arquivo Sonoro - DIMAS (Acervo Virtual) da Biblioteca Nacional.

⁵ Na década de 80, Guerra-Peixe atuou como professor desta Escola de Música ministrando aulas de Instrumentação/Orquestração e Composição.

documento está expresso que “*este conjunto de notas abrange as atividades artísticas desde os estudos iniciais até março de 1971*”. Na página inicial da cópia cedida pelo compositor Nelson Salomé⁶, encontramos a assinatura de Guerra-Peixe e a indicação da data - março de 1971.

O documento é apresentado na terceira pessoa do singular e dividido em nove capítulos, incluindo temas como: *Curriculum Vitae*, diplomas, premiações, participações em eventos, um catálogo de sua produção até 1971, musicologia e gravações. Os capítulos I - *Curriculum Vitae*, V - *Principais Traços Evolutivos da Produção Musical* e VI - *Catálogo de Obras Musicais*, são os que mais fornecem as informações fundamentais para este estudo.

No capítulo V, o compositor nos oferece uma análise contextualizada de peças que representam sua produção até 1971. Doze peças de sua fase dodecafônica são comentadas, com relevo em seus aspectos estéticos e técnicos. Guerra-Peixe faz referências às suas tentativas de nacionalizar o dodecafonismo e demonstra a sua preocupação com a “*comunicabilidade*” e “*acessibilidade*” de sua música nesta técnica. Nos sugere experiências, na tentativa de associar esta nova técnica de composição musical às artes plásticas, citando alguns de seus representantes como: Augusto Rodrigues, Di Cavalcanti, Kandinsky e Portinari. Entretanto, ele nos dá pouco indícios de quais seriam os recursos técnicos utilizados para por em prática seus ideais.

Das peças de sua *Fase Dodecafônica* comentadas por ele no Capítulo V deste documento, seis também fazem parte do Documento I e são as seguintes:

1945- *Quarteto Misto*

Trio de Cordas - II Movimento/Andante

1946 – *Suite para Violão*

Sinfonia no. 1

1947 – *Peça para 2 minutos, para piano*

Duo, para flauta e violino.

⁶ Nelson Salomé foi aluno e amigo de Guerra-Peixe e, sob sua orientação, concluiu o curso de Composição, em 1985, na Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte.

- **Documento III - *Comentários sobre as aplicações da séries.***

Neste documento, cuja cópia foi cedida por Jane Guerra-Peixe, o compositor comenta sobre o uso das *séries* em seis peças dodecafônicas. O texto é puramente literário, sem nenhuma inclusão de ilustrações musicais.

O documento não possui data e é incompleto, o que pode ser facilmente percebido pelo número das páginas: 2, 3, 3 bis e 6. Jane Guerra-Peixe encontrou-o no meio da documentação do acervo do compositor e já havia sido usado por ele como rascunho para outras anotações.

Na página 2, o conceito das *séries* – *livre, motivadora, harmonizadora e simétrica* – é apresentado. Em cada uma das páginas seguintes, Guerra-Peixe comenta sobre a aplicação das *séries livre* (p.3), *motivadora* (p. 3 bis) e *simétrica* (p. 6), exemplificando-as com duas peças de sua autoria.

Tem-se a impressão de ter sido elaborado para ser utilizado em algum curso, palestra, conferência ou algo do gênero, em que o compositor ofereceria aos ouvintes uma panorâmica de suas experiências com as *séries* dodecafônicas.

A qualidade do documento original não oferece uma boa cópia e, por este motivo, ele será anexado a este estudo (Anexo 2), mantendo a formatação, os grifos e a ortografia originais.

Das peças nele incluídas, duas fazem parte do Documento I e são as seguintes:

1947 - *Duo*, para Flauta e Violino;

Divertimento no. 1, para orquestra de cordas.

- **Documento IV – *Relação cronológica de composições desde 1944***

Neste manuscrito, o compositor expõe breves referências textuais e musicais de suas peças compostas desde 1944 até 1993. Das peças da fase dodecafônica, indica as *séries* utilizadas de praticamente todas que foram catalogadas por ele no Documento II, exceto a *Invenção* (1944), para flauta e clarinete, que não aparece documentada. Apesar da *série* utilizada nas *Dez Bagatelas* não ter sido exposta ao lado da indicação desta obra, pôde-se concluir que esta omissão era apenas aparente, pois esta *série* é a mesma

da próxima peça indicada, *Marcha Fúnebre e Scherzetto*.⁷ As *séries* dodecafônicas extraídas deste documento estão anexadas a este estudo (Anexo 3).⁸

Encontra-se também neste documento, a relação das peças que foram modificadas no final de 1947 que, segundo o compositor, foi um “*período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica*”.⁹

A cópia foi cedida pelo compositor Nelson Salomé e, apesar de não haver indicação de data, pode-se deduzir que sua conclusão se deu em 1993, ano da morte do compositor. Isto se explica, já que a última peça nele catalogada é a *Rapsódica*, para piano, com data de 11/8/93 e composta por encomenda do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo.

Além dos referidos documentos, outra fonte pesquisada foram as correspondências de Guerra-Peixe a Curt Lange. Durante longo período esses dois artistas mantiveram contato através de cartas, mas, principalmente nas décadas de 40 e 50, a comunicação entre eles foi intensa e, para os propósitos da pesquisa, profundamente reveladora. Especialmente em duas cartas, Guerra-Peixe nos oferece mais detalhes sobre suas intenções criativas. Nestas correspondências, 24/3/47 e 15/4/47, ele envia ao musicólogo a interpretação pessoal de sua evolução estética até aquela data. Nestes textos, respectivamente - “*Uma parte de meus conceitos estéticos em 24 de março de 47*” e “*Parte de meus conceitos estéticos até marco de 47*”, Guerra-Peixe expõe algumas *séries* utilizadas em suas peças e faz comentários sobre suas intenções nacionalistas. Estão inseridos no texto, trechos de peças que, no final de abril deste mesmo ano, iriam compor o Documento I. Na forma de preparação para este documento, estas correspondências trazem dados, principalmente textuais, que na versão final foram

⁷ Este assunto será retomado com maiores detalhes na análise das *Dez Bagatelas*, no Capítulo 3.

⁸ Pode-se notar, no Anexo 3, que Guerra-Peixe, ao anotar as *séries*, raramente utiliza o bequadro para as notas naturais. Apenas quando elas foram alteradas (sustenido ou bemol) a uma ou duas notas de distância, este acidente musical é utilizado.

⁹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

abolidos. Portanto, estas informações complementares vêm auxiliar na interpretação do Documento I que, lembremos, é puramente musical.

No Capítulo 3 deste estudo, estarão incluídos trechos extraídos das cartas juntamente com a análise das peças a que eles fazem referência. Além disso, o fragmento extraído das páginas finais (5, 6 e 7) da correspondência de 24/3/47 foi anexado a este estudo (Anexo 4), pela relevância de seu conteúdo. Neste trecho, Guerra-Peixe escreve sobre suas idéias a respeito de dodecafonismo e nacionalismo.

As partituras selecionadas neste estudo, longe da idéia de terem sido destruídas, foram encontradas. Foi através de Jane Guerra-Peixe, que o caminho certo para localizá-las foi alcançado. A maioria das partituras de peças representativas desta fase do compositor concentra-se no acervo da Biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil – Sala Mozart de Araújo, no Rio de Janeiro. Através deste estabelecimento, foram obtidas cópias de partituras microfilmadas, em sua maioria manuscritos heliografados. Há também versões de copista e partituras impressas. Grande parte dessas partituras pode também ser encontrada no acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte. Das doze peças que compõem o Documento I, somente a partitura do *Quarteto Misto* não foi localizada.

Sobre edição ou gravação de peças desta fase de Guerra-Peixe, foi possível encontrar as seguintes informações:

- Composições editadas

- *Pequeno Duo* para violino e violoncelo (1946). Instituto Interamericano de Musicologia, Montevideu, 1946;
- *Quarteto no. 1*, para cordas (1947). Instituto Interamericano de Musicologia, Montevideu, 1947;
- *Trio no. 1*, para flauta, clarinete e fagote (1948). Suplemento Musical do Boletim Musical da Universidade de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1949;
- *Peça para dois minutos* (1947), para piano in *Neve Brazilianische Klaviermusik Heft 2*. Edition Gerig, Cologne, 1978.

- Gravações em discos:
 - *Peça para dois minutos* (1947) – Pianista: Eunice Catunda. Ministério das Relações exteriores, 1949.
 - *Provérbios n. 1* (1947), para canto e piano – Baixo: Vasco Mariz; piano: Francisco Mignone. Ministério das Relações Exteriores, 1949.
 - *Suite*, para violão (1946): Waltel Branco. Discos C. B. S., LP “Recital”, 1966.

Portanto, a partir destes registros, no Capítulo 3, será apresentada a análise do Documento I. A identificação dos fragmentos musicais que constituem os oitenta **exemplos** deste documento será averiguada nas respectivas partituras.

CAPÍTULO 2

GUERRA-PEIXE E O FOLCLORE

É natural associarmos a produção musical de Guerra-Peixe com o folclore nacional, sobretudo suas composições a partir da década de 50. E foi a partir desta época que ele intensificou as pesquisas neste assunto, chegando a reconhecer que “*a identificação com a música popular mais genuína melhora bastante em 1954.*”¹ Ele também comenta que “*em junho de 1949 chega a grande, a valiosíssima oportunidade de conhecer a cidade do Recife, da qual se dizia maravilhas no que tange à música popular mas cujo espetáculo viria exceder de muito a imagem mais colorida.*”² O resultado das pesquisas iniciais atingem diretamente sua música, que inicialmente passa a utilizar, como ele mesmo diz, “*elementos populares mais diretos, embora como resultado ainda de consultas bibliográficas e alguma música popularesca impressa.*”³ De acordo com o compositor, a primeira peça nesta nova direção é a *Suite* (1949), para quarteto ou orquestra de cordas, e sobre ela ele escreve a Curt Lange: “*Compus no Recife, experimentando as danças nacionais. Não é composição dodecafônica, pelo contrário empreguei certas constâncias da harmonia popular brasileira. Eis os movimentos: Maracatú – Pregão – Morena Nizá – Frêvo. Esta obra foi executada na rádio e tenho os discos. Agrada muito como primeira composição nacionalizante.*”⁴

A decisão de residir em Recife acontece em dezembro deste mesmo, e nesta cidade fica por um período de três anos. Ao tomar esta atitude, Guerra-Peixe estava recusando convites de Aaron Copland, em 1949, para lecionar Composição nos Estados Unidos e de Hermann Scherchen que o convidou para residir em sua casa em Zurique “*a fim de me informar mais sobre tendências contemporâneas e iniciar carreira de regente de orquestra (...), e acrescenta: Nada disso me encantou. Fui mesmo é para Pernambuco e mais tarde*

¹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 17

² Ibidem, p. 14

³ Ibidem, p. 14

⁴ Trecho extraído da carta de 9/7/49.

para São Paulo”⁵ A partir de então, tem início uma nova fase classificada por ele como *Fase nacional*.

Mas este interesse pelas manifestações musicais populares já era notório e talvez tenha sido o motivo mais forte de seu afastamento da escrita na *técnica dos doze sons*. Segundo ele próprio: “*Fato é que depois tentei conciliar o dodecafonismo com elementos da música popular; e à medida que mais introduzia nas obras os elementos de origem popular mais me afastava dos princípios dodecafônicos*”.⁶

No Documento II, Capítulo V, ele finaliza a *Fase dodecafônica* com o seguinte comentário:

O compositor reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade no ‘Ensaio’ – encerra aqui a estrepitosa fase ‘dodecafônica’; não obstante a carreira que algumas composições vêm fazendo no exterior, onde são numerosos os erros de julgamento registrados na História da Música. É que se quisesse contribuir para a música brasileira em termos de cultura nacional, precisaria ter uma atitude mais humilde, e essa humildade consistiria em começar tudo de novo. Assim, haveria de ser feito, pois, o que importa não é exatamente o compositor, mero acidente, mas a própria música.”⁷

Mas de onde vinha esta sua ligação com o folclore e este sentimento de contribuir para a *música brasileira*?

As primeiras respostas podem ser encontradas nas origens da formação musical do compositor.

Na sua infância, o contato com a música popular foi através de seu pai, português, que tocava violão, bandolim, guitarra portuguesa, citara e sanfona de oito baixos. Com ele, aos cinco anos de idade, Guerra-Peixe aprendeu as primeiras posições no violão. A partir daí, desenvolveu-se sozinho neste instrumento. Com sete anos, passou ao bandolim e “*com oito já ganhava seu primeiro cachê, imediatamente gasto na compra de papel para fazer*

⁵ Entrevista de Guerra-Peixe a Lucas Raposo, para a matéria *Guerra-Peixe, 70 anos – Música falando em brasileiro*, no *Minas Gerais*, Suplemento Literário, no. 916. Belo Horizonte: 21/4/84, p. 1.

⁶ Entrevista de Guerra-Peixe a Lucas Raposo, para a matéria *Guerra-Peixe, 70 anos – Música falando em brasileiro*, no *Minas Gerais*, Suplemento Literário, no. 916. Belo Horizonte: 21/4/84, p. 1.

⁷ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 14.

balão”.⁸ Com nove anos aprendeu a tocar piano de ouvido e aos onze deu início aos estudos de violino. Ainda quando menino, participou de alguns conjuntos de choros petropolitanos com destaque para o “*mais famoso_ ‘Choro do Carvalhinho’, dirigido por um barbeiro da cidade, com o qual tem parentesco*”.⁹

Na juventude, Guerra-Peixe passou a ganhar a vida como arranjador e orquestrador de música popular. Trabalhou na Taberna da Glória, Casa Belas Artes, Gravadora Odéon e Rádio Tupi¹⁰. Para desenvolver-se nesta área, ele comenta que as leituras de Mário de Andrade o fizeram estudar a sério. Procura um professor e encontra Newton Pádua a quem sempre se refere com admiração.

De acordo com o jornalista Clóvis Marques, “*O encontro definitivo com o Rio, aos 20 anos, no início da década de 30, foi decisivo. Sucederam-se os empregos como músico de salão ou em cinemas, a par de estudos e de uma curiosidade que o encaminharia para a revelação de leitura de Mário de Andrade e para o contato com o professor Hans-Joachim Koellreutter...*”¹¹

Em entrevista ao jornal “O Globo”, em 15/8/85, Guerra-Peixe admite que a leitura de alguns trabalhos de Mário de Andrade o levaram à idéia de nacionalização, mas esclarece que admira somente a correspondência e parte da obra deste autor e acrescenta: “*O importante, porém como disse Mário, é não recusarmos o que vem de fora. Precisamos adaptar, nacionalizar, e foi isso que tentei fazer com o dodecafonismo.*”¹² Dessas leituras, como consta no Documento II, o compositor dá destaque para *O ensaio sobre Música Brasileira*, quando escreve: “*1938 - Animado com as idéias de Mário de Andrade apresentadas no “Ensaio sobre Música Brasileira”, elege Newton Pádua seu professor de música a partir de Harmonia*”.¹³

Em sua *fase inicial*, o folclore se manifesta em algumas de suas composições catalogadas, como na *Suite infantil no.1, para piano*, de 1942, que possui os Movimentos: 1.Ponteio, 2.Valsa, 3. Choro, 4.Seresta e 5.Axêxê. Outra peça que demonstra esta simpatia

⁸ KAPLAN, Sheila. *Guerra-Peixe, 70 anos – Uma longa caminhada a procura das raízes da música brasileira*, no *O Globo*. Rio de Janeiro: 18/3/84.

⁹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15

¹⁰ FÁRIA JR., 1998. p. 63

¹¹ MARQUES, Clóvis. *Guerra-Peixe: vou criar uma nova escola de música mineira*, no *O Globo*. Rio de Janeiro: 16/6/82, p. 19.

¹² *Guerra-Peixe, a noite de festa no municipal. O Globo*, segundo caderno. R. J.: 15/8/1985, p. 3.

¹³ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 2.

é *Desafio*, composta para piano, em 1938, sobre um tema popular. Esta peça foi excluída de seu catálogo exposto no Capítulo VI do Documento II, porém neste mesmo documento ela aparece, juntamente com outras peças, com a advertência: “a execução de quaisquer destas obras é interdita.”¹⁴

Nos anos 40, o interesse pelas manifestações musicais populares se expressou também através de composições para orquestra de salão em estilos como choro, samba e marcha. No CD *Guerra-Peixe – Música Popular*, lançado em 1998, resultado da pesquisa de integrantes do grupo *Orquestra de Salão Tira o dedo do pudim*, composições desta época e outras mais recentes foram regravadas e adaptadas à formação instrumental deste grupo. Das 18 peças que compõem o disco, metade foi composta no início desta década, 1940 a 1944, imediatamente antes de começar a produzir sua obra musical na *técnica dos doze sons*. O *Choro* é o estilo que se destaca. As seis peças, *Sátira*, *Rabo de Galo*, *Desculpe foi engano*, *Inclémência*, *Deu-se a melódia* e *Tereré*, compostas em 1943 e 1944 neste gênero musical, são formalmente longas, semelhantes ao *Rondó*, e apresentam melodias que encontram repouso depois de sua longa exposição. Muitas vezes, estas melodias se associam a progressões descendentes, reproduzindo desenhos melódicos. Ritmicamente, largas e expressivas linhas melódicas se alternam com seções de maior movimento e algumas figurações rítmicas se destacam, como a síncope, grupos de semicolcheias sequenciais e ritmos acéfalos. O resultado dessas composições são verdadeiros *choros* equilibrados, envolventes e comunicativos. Este estilo musical popular influenciou as composições da próxima fase do compositor, como poderemos averiguar a seguir e nas conclusões deste estudo.

Na *fase dodecafônica*, o ideal de conciliar dodecafonismo e nacionalismo é constantemente presente. Apesar disso, em alguns momentos, Guerra-Peixe evita a influência do nacionalismo e procura a expressão de outras intenções, como nas *Música no. 1* e *Música no. 2*, para violino, compostas nos últimos dias de dezembro de 1947 e, como ele mesmo escreve, “novamente sem preocupações nacionalizantes (...) Procura um desenho meramente plástico para as melodias, como um desenho cubista em que as linhas são a única coisa a se levar em conta.”¹⁵ Mas esses momentos parecem escassos e o que se

¹⁴ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 42. Grifo de Guerra-Peixe.

¹⁵ *Ibidem*, p. 13

revela preponderante, além da procura da “*comunicabilidade*” de sua música na *técnica dos doze sons*, são suas “*preocupações nacionalizantes.*”

Nas tentativas de “*nacionalizar o dodecafonismo*”, Guerra-Peixe parece aproveitar a liberdade de discutir temas relacionados ao “*caráter nacional*” na música brasileira com o musicólogo Mozart de Araújo, citado no Documento I e em correspondência a Curt Lange, a quem dedica as *Três peças, Ponteio – Acalanto - Choro*, para violão (1946). Sobre ele, em 2/7/49, Guerra-Peixe escreve a Curt Lange: “*Este sujeito é inteligentíssimo e muito culto. Tenho lucrado muito da sua erudição principalmente no que toca aos aspectos sociais em relação às artes. Percebe as coisas melhor do que os músicos. Não tem preconceito....*”. De acordo com a opinião do compositor Antônio Guerreiro, “*este, como se verá depois, foi importante na mudança de orientação estética de Guerra em direção à um nacionalismo consciente*”. E acrescenta: “*Não se conhece ao certo o teor das discussões tidas com Mozart de Araújo. Podemos supor, apenas, que este último defendia um nacionalismo mais engajado, ao passo que Guerra, já atuante no Grupo Música Viva, tentava encarar o dodecafonismo apenas enquanto ‘processo’ de composição.*”¹⁶

Nos documentos comentados no Capítulo 1, sobretudo no Documento I, Guerra-Peixe não analisa e tão pouco comenta tecnicamente algum ritmo, contorno melódico, harmonia ou forma musical oriundos do folclore, que tenham sido empregados em suas composições. Se refere à influência do nacionalismo, através da utilização de expressões tais como “*uso de figurações rítmicas do folclore....., sugestões de música popularesca..., ritmo brasileiro..., contornos melódicos nacionalizados., vaga feição nacional...*” e outros. Entretanto, na correspondência a Curt Lange encontram-se alguns dados mais esclarecedores que serão aproveitados nas análises dos **exemplos**.

A este musicólogo, Guerra-Peixe oferece ilustrações musicais, presentes no Documento I, que por suas características melódicas e rítmicas, representam *sugestões* do “*caráter nacional*”. Aponta a influência, e ao mesmo tempo expressa “*se é que se pode dizer INFLUÊNCIA*”¹⁷, do *Choro na Sinfonia no. 1*, na *Suite*, para violão, ambas de 1946, e no *Quarteto no. 1*, para arcos, de 1947. Essas *sugestões* também não são analisadas técnica

¹⁶ FARIA JR., 1997, p. 19-20.

¹⁷ Trecho extraído da carta de 24/3/47.

e explicitamente mas, a inclusão das ilustrações musicais nos motiva a averiguar de que maneira elas se expressam em sua criação dodecafônica.

Como integrante do Música Viva, em 1947 e 1948, Guerra-Peixe escreve para os boletins deste grupo (nos. 12, 13, 14 e 15) uma série de artigos intitulados *Aspectos da Música Popular*, nos quais aborda temas como gravadoras, editoras, programas de rádio e introdução ao samba. Em 1956, ao comentar sobre o movimento Música Viva e nacionalismo, o musicólogo Luiz Heitor lança mão de um trecho do primeiro artigo desta série, *Música Viva no. 12* (1947), no qual Guerra-Peixe nos remete sua opinião sobre os compositores que “*chamados eruditos, comodamente – a pretexto de ‘fisionomia brasileira’ – criam suas obras copiando (quando simplesmente não harmonizam motivos folclóricos) os contornos melódicos de uma música popular que já não se faz.*” E acrescenta:

*“Tais cópias não passam dessa medíocre condição de cópias. E resulta que os compositores de música erudita produzem é peças musicais bem fraquinhas... porque fabricadas e não inspiradas. E a favor dessa fraca música surgem os críticos defendendo as toadinhas, serestinhas e valsinhas dos que julgam ter iniciado uma Escola. Os críticos, parece, não pretendem estudar o que ainda lhes é desconhecido.”*¹⁸

Esta opinião do compositor é perfeitamente conciliável com os ideais do *Grupo Música Viva*. Um dos itens da *Declaração de princípios* do Manifesto de 1946, diz o seguinte:

*“ ‘MÚSICA VIVA’, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originado forças disruptivas.”*¹⁹

¹⁸ AZEVEDO, 1956, p. 364

¹⁹ KATER, 2001, p. 65.

Em correspondência a Curt Lange, de 24/3/1947, Guerra-Peixe expõe a primeira parte de: *“Uma parte dos meus conceitos estéticos em 24 de março de 47.”* Ao focar a *técnica dos doze sons* e suas possíveis associações com a música nacional, o compositor nos transmite a dimensão de suas tentativas nesta direção, como podemos analisar nas seguintes informações extraídas da carta:

“Na técnica dos doze sons, (...) procuro dar ‘cor’ nacional às minhas obras, caracterizando, também o meu estilo. Não é por meio da simples ‘cópia’ da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró música nacional. (...) Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo.

(...)Esta técnica oferece recursos extraordinários, para o compositor dar ‘cor’ nacional a sua obra, sem descambar para o regionalismo. (...) o jeito que certos intervalos, usados de certo modo, correspondam às características intervalares da música típica (assim quanto rítmicas) claro é que estes mesmos intervalos usados de certa forma, garantirão as pretendentes características no decorrer de toda obra.

(...) O regionalismo em nossa terra foi um bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou, Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais.

(...) o compositor precisa prosseguir investigando, afim de que sua obra sêja mais universalista. Deve o compositor nacionalista, daqui para adiante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minuetto e da gavota – com as quais qualquer um pode ser ‘compositor’.

Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralizado.

A música do povo está mais ou menos identificada com êle. Logo, o compositor em uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra.

Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se e não simplesmente copiar a música popular.”²⁰

²⁰ Os grifos e ortografia originais foram mantidos. O conteúdo integral deste trecho da carta está incluído no Anexo 5 deste estudo.

Essas idéias são compatíveis também com as de Mário de Andrade em vários aspectos, sobretudo na compreensão de que, musicalmente, o mais importante é a maneira de utilizar os elementos nacionais sem, no entanto, banalizá-los. A este respeito, podemos encontrar no *Ensaio* a seguinte declaração de Mário:

“Si a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nos. O que faz a riqueza das principais escolas europeas é justamente um caracter nacional incontestavel mas na maioria dos casos indefinivel porê. Todo o caracter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicologico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. (...)

Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos uteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequencia. Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres etnicos permanentes da musicalidade brasileira.”²¹

Portanto, diante destas constatações, parece inegável a presença de elementos do folclore nacional nas peças dodecafônicas de Guerra-Peixe. Para os propósitos desta pesquisa, este aspecto se revela extremamente importante e pretende-se, o quanto possível, investigá-lo. Acredita-se que, além das informações extraídas dos documentos pesquisados, o *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade será de grande valia na interpretação técnica e estética da presença de elementos, ou “*sugestões*” musicais, oriundos do folclore nacional nas peças que serão analisadas.

²¹ ANDRADE, 1928, p.10. Os grifos e ortografia originais foram mantidos.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DO DOCUMENTO I

“Oitenta exemplos extraídos das minhas obras, demonstrando a evolução estética - até abril de 1947”

Neste manuscrito, datado de 26 de abril de 1947, o compositor extrai fragmentos de doze peças do período no qual se concentra a maior parte de sua produção na *técnica dos doze sons* - 1945 a 1947. Não inclui comentários sobre os trechos selecionados, concentrando-se em apresentá-los com indicação do nome da peça, instrumentação geral sem especificação do instrumento referente a cada **exemplo**, andamento e data da composição. A seqüência dos oitenta **exemplos** procura manter a ordem cronológica das composições, embora, em dois momentos, haja inversão nesta sucessão. O primeiro momento se refere ao *Quarteto Misto* que, apesar de concluído logo após o *Noneto*, apresenta os seis **exemplos** iniciais. Esta inversão ocorre também com as peças *Quarteto de cordas* (20/2/47) e *Peça para dois minutos* (2/3/47). De algumas composições foram extraídos vários trechos, como o *Divertimento no. 1* (13 **exemplos**), enquanto de outras poucos fragmentos são selecionados, como em *Quatro peças breves* da qual foi extraída apenas o Ex. 17.

À exceção do *Quarteto Misto*, foram encontradas cópias de partituras de todas as peças, o que possibilitou acrescentar a cada **exemplo** os números dos compassos em que os trechos se encontram, o instrumento de cada um deles e alguns sinais de agógica e dinâmica, que na cópia original do documento muitas vezes não está claro.

Sobre as peças, foram acrescentadas informações extraídas dos outros documentos, já comentados no Capítulo I deste estudo, e que poderão influir na análise dos trechos.

Sobre as *séries*, juntam-se os dados encontrados nos Documentos II, III e IV e em correspondências a Curt Lange. As quatro formas básicas das *séries* – *original*, *invertida*, *retrógrada* e *retrógrada invertida*¹ - serão indicadas pelas suas abreviações mais comuns, respectivamente, O – I – R – RI². As *séries* serão associadas aos conceitos do compositor

¹ Guerra-Peixe utiliza os seguintes termos: *Fundamental*, *Inverso da fundamental*, *Retrógrado* e *Inverso do retrógrado*. Apesar disto, optou-se pela terminologia mais usual, como exposta no texto.

² Guerra-Peixe demonstra sua preferência pela *série* não transposta. Por este motivo, a matriz geradora da *série original* será exposta, somente quando for realmente necessário.

sobre *séries simétrica, livre, motivadora e harmonizadora*, expostos no Anexo 2/Documento III.

Nas análises dos fragmentos, foram aproveitados os termos usados por Guerra-Peixe tais como *Motivos*³, modelo e reprodução, elementos formais e, raramente, células. De cada peça, procurou-se abordar os aspectos mais relevantes para os propósitos da pesquisa e ao final de cada análise, será adicionada uma síntese dos principais procedimentos composicionais adotados pelo compositor naquela peça específica. Estarão também incluídas algumas correções que puderam ser notadas nas partituras de algumas composições.

No texto, estarão também incluídas figuras que ilustram fragmentos das partituras a serem comentados. Guerra-Peixe foi muito criterioso ao indicar as dinâmicas do seu texto musical. Entretanto, em algumas destas figuras, optou-se por não incluir este aspecto musical para que a informação mais relevante fosse destacada.

Além das peças que fazem parte deste documento, outras serão citadas, na tentativa de melhor compreensão do caminho traçado por Guerra-Peixe na busca de uma expressividade própria na *técnica dos doze sons*. A *Música no. 1* (30/5/1945), para piano, por exemplo, apesar de não fazer parte do documento analisado, é destacada no Documento II como o marco inicial no uso da *série simétrica*. A mesma *série* utilizada nesta peça será a base da composição do *Divertimento no 1*, para orquestra de cordas, do qual foram extraídos os doze **exemplos** finais do Documento I. Principalmente por estas observações, a análise desta peça, *Música no. 1*, será incluída logo após o estudo dos oitenta **exemplos**.

Finalmente, será exposto um resumo do restante da produção do compositor nesta *Fase dodecafônica*, apontando seus aspectos mais relevantes.

Portanto, do Documento I serão analisados os fragmentos das peças apresentadas originalmente, na seguinte ordem:

1. *Quarteto misto* (7/5/45) – **Exemplos 1 ao 6**
2. *Noneto* (22/2/45) - **Exemplos 7 ao 16**
3. *Quatro peças breves* (2/6/45) - **Exemplo 17**
4. *Trio de cordas* (30/8/45) - **Exemplos 18 ao 20**
5. *Sinfonia no. 1* (14/3/46) - **Exemplos 21 ao 26**

³ No Documento III, Anexo 2, o termo *Motivo* é largamente utilizado, sempre com letra maiúscula.

6. *Dez Bagatelas* (29/4/46) - **Exemplos 27 ao 31**
7. *Três peças para violão* (1946) - **Exemplos 32 ao 37**
8. *Pequeno duo*, para violino e violoncelo (5/10/46) - **Exemplos 38 ao 40**
9. *Duo*, para flauta e violino (14/2/47) - **Exemplos 41 ao 50**
10. *Peça para dois minutos* (2/3/47) - **Exemplos 51 ao 57**
11. *Quarteto de cordas* (20/2/47) - **Exemplos 58 ao 67**
12. *Divertimento no. 1*, para orquestra de cordas (15/4/47) - **Exemplos 68 ao 80**

3.1 - Exemplos 1 ao 6 - Quarteto Misto, para flauta, clarinete, violino e fagote.

7-V-1945 – duração: 8'

3.1.1- Sobre a peça

No Documento II, podemos constatar que as audições programadas desta peça não se realizaram “em virtude das dificuldades contidas na obra, no que tange ao entrosamento”.⁴ De acordo com este documento, os concertos seriam na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1945, e depois na Agrupación Nueva Música, de Buenos Aires.

Guerra-Peixe considera esta uma das peças mais representativas do seu pensamento estético nesta época que pode ser resumido em:

“um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda a repetição, tal e qual ou semelhante, não passaria de mero primarismo.”

E a seguir reconhece:

“Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao ritmo pois torna-se evidente a impressão de falta de unidade formal.”⁵

O compositor também nos sugere uma associação desta peça à pintura de Kandinsky, quando comenta:

“O Quarteto Misto é algo como a pintura de Kandinsky, que o compositor contempla, naqueles dias, em exposição na Galeria Askanasy. Seja como for, a técnica dos doze sons se restringe tão somente ao papel de garantir a atonalidade; jamais um real valor construtivo no seu total.”⁶

Em carta a Curt Lange, acrescenta:

“Começando a compor decididamente música atonal (março de 1944, Música para Flauta e

⁴ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 27

⁵ Ibidem, p.11

⁶ Ibidem, p. 11-2.

Clarinetas) evitava toda e qualquer influência da música popular.... O Noneto e o Quarteto Misto (ambos de 1945) ainda se encontram sob este aspecto, havendo nessas obras uma certa vagueza rítmica e intencional melódica auto racional [sic]."⁷

Em 8/12/1947, período em que o compositor aproveita para reformular algumas de suas obras, o Quarteto Misto sofreu modificações, que infelizmente não foi possível de serem verificadas neste estudo. Sabe-se, no entanto, que as reformulações se referem principalmente ao aspecto rítmico da peça que, como já mencionado, foi o maior empecilho para sua realização.

3.1.2- Sobre a *série*

Apesar de não localizada a partitura desta peça, quando o compositor nos revela que seu pensamento nesta época se resume à não repetição de estruturas sejam elas rítmicas, melódicas ou harmônicas, pode-se supor que tenha optado pelo uso da *série livre*. Após comentar sobre esta peça no Documento II e ao introduzir sobre a *Música no. 1*, para piano (1945), ele escreve:

*"para compensar essa 'liberdade', essa criação 'livre', que não é senão a desordem extremamente organizada, em que, por sua vez a série de doze sons só é apresentada uma vez, tornando-se impossível ser encontrada completa ou quase, no decorrer da obra.."*⁸

No Documento IV, entretanto, Guerra-Peixe expõe a *série* utilizada no Quarteto Misto em sua versão *original e invertida* (fig. 1):

FIGURA 1 - *Série original e invertida* utilizada no *Quarteto Misto*, extraída do Documento IV.

⁷ Trecho extraído da carta de 24/3/47.

⁸ GUERRA-PEIXE, 1970, p. 11.

Dessa maneira, ele apresenta a *série original*, com 11 sons, e sua inversão acrescida do intervalo final de 3ª M (enarmônica), completando assim o 12º som que faltava na *original*. No entanto, a anotação da *série original* desta forma, incompleta, parece ter sido um "cochilo" do compositor. Se nos guiarmos pela seqüência da *série invertida* para reconstruirmos a *série original*, podemos concluir que ela se completa da seguinte maneira:



FIGURA 2 – *Série original* completa a partir da *Série Invertida*.

Na análise dos **exemplos 1 - 6** do Documento I, poderemos perceber que este fragmento final da *série original* completa (sons 10 – 11 – 12) é bastante explorado. Portanto, após estas observações, a análise dos **exemplos** terá como base esta *série original* completa.

Os trechos selecionados também comprovam a interpretação do compositor a respeito do uso da *série livre*. Em nenhum dos fragmentos ela aparece completa, ou mesmo quase completa. Ao contrário, apenas alguns de seus elementos melódicos são recorrentes, extraídos sobretudo da *série original*. Observa-se ainda, uma liberdade no tratamento dessas pequenas estruturas, como poderemos verificar a seguir.

3.1.3- Sobre os exemplos

Os seis **exemplos** iniciais do Documento I (fig. 3) foram extraídos do I Movimento/*Allegro* desta peça.⁹ Eles nos dão a idéia, principalmente, de sua dificuldade rítmica.

QUARTETO MISTO, para flauta, clarinete, violino e celo (7 - V - 945)

Ex. 1 *Allegro*

Ex. 2

⁹ Apesar do *Quarteto Misto* iniciar o Documento I, a sua data de composição (7 - V - 945) é posterior à do *Noneto* (22 - II - 945). Essas datas estão indicadas neste mesmo documento.

FIGURA 3 – Exemplos 1- 6 do Documento I

Observa-se que em todos os trechos apresentados nenhum ritmo se repete. As quiálteras, com ritmo interno subdividido, ocupam ora dois, ora um, até mesmo três tempos do compasso, aumentando a dificuldade de sua execução. Outro aspecto que pode ser um obstáculo para o entrosamento do conjunto é a ausência dos tempos fortes em muitos momentos, causada por pausas e ligaduras.

Melodicamente, os fragmentos sugerem diferentes combinações. Comparando-os, observa-se que os intervalos 4^{as} e 5^{as} justas, 3^{as}, 2^{as}, 7^{as} e 6^{as}, estes dois últimos predominantemente menores, se mesclam de maneira variada. Alguns deles se destacam pela repetição em momentos similares, como as 7^{as} m que iniciam os **exemplos 1, 2 e 3**, as 2^{as} M e m que finalizam os **exemplos 1, 2, 3, 4 e 5** e o intervalo de 6^a m descendente que inicia e finaliza, respectivamente, os **exemplos 5 e 6**. Verifica-se também que, assim como na *série original*, os intervalos de 2^{as} são predominantes em todos os fragmentos.

Também alguns trechos da *série original* se mesclam e se repetem com modificações. No **Ex. 1**, a apresentação dos sons da série segue a seguinte ordem: 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 6 – 1 – 2 – 3 – 4. No **Ex. 2**, a partir da nota superior do intervalo de 7^a m harmônica, a linha melódica executa os sons 9 – 10 – 11 – 12 – 1 – 2. O **Ex. 3**, inicia com os sons 11 – 1 – 2 – 3 – e em seguida não há nenhum rigor na entrada dos outros sons. No **Ex. 4** a ordem de entrada fica: 10 – 11 – 12 – 1 – 4 – 3; e no **Ex. 5**: 9 – 10 – 11 – 12 – 8.

Nos três sons iniciais e finais do Ex. 6, podemos notar a presença das figurações melódicas destacadas pelo compositor como “*acorde*”, com modificação na primeira delas – *Sol* no lugar de *Solb* (*Sol–Sib–Lá* e *Si–Dó–Mi*).

Apesar da recorrência de estruturas melodicamente semelhantes, a *série* é tratada de forma livre e a variedade rítmica dos fragmentos que compõem os **exemplos** prejudica a identificação dessas estruturas como motivos.

Pode-se concluir, portanto, que os trechos extraídos do *Quarteto Misto* e selecionados pelo compositor para introduzir a sua evolução estética nos dão a clara noção de suas próprias reflexões sobre a peça.

3.1.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Dificuldade rítmica. Esta peça foi reformulada em 1947.
- Nenhuma preocupação nacionalizante.
- Utilização da *série livre* associada a uma rítmica também livre.
- Ausência de motivos.
- Predominância, nos **exemplos**, dos intervalos de 2^{as} *M* e *m*, 4^{as} e 5^{as} *justas*, 3^{as} *M* e *m*.

3.2- Exemplos 7 ao 16 - *Noneto*, para flauta, clarineta, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo.

22-II-1945 – duração: 8’.

3.2.1- Sobre a peça

Composto em fevereiro de 1945, quase três meses antes do *Quarteto Misto*, o *Noneto* talvez possa ser considerado uma das peças mais representativas desta fase inicial na técnica dodecafônica. Foi executado em primeira audição, em 1948, na Rádio de Zurique, sob a regência de Herman Scherchen, que o incluiu em seu repertório interpretando-o em diversos países. Em 1949, foi executado sob a regência de Koellreutter, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em Darmstadt na Alemanha.¹⁰

O interesse de Herman Scherchen pelo *Noneto* e o firme posicionamento de Guerra-Peixe em direção à uma nova estética podem ser comprovados em trechos de cartas a Curt Lange:

12/12/48 – “*NONETO: Scherchen quer o meu Noneto para sua editora...*”

4/8/51 – “*O Scherchen tem executado o Noneto e deseja imprimi-lo. Também neguei-lhe isto. A minha atitude não é nem interior, nem exterior ao mudar de orientação estética: É ambas as coisas. O imprimir uma obra dodecafônica agora vai contra tudo o que tenho pensado ultimamente. E prefiro perder estas oportunidades do que perder minha linha de conduta.*”

25/1/52 – “*Vai o Scherchen executar o meu Noneto na Itália, em abril.*”

Guerra-Peixe também expressa seu reconhecimento pelo *Noneto*, quando o inclui, como única representante de sua fase dodecafônica, no roteiro de suas principais obras até 1984.¹¹

Para melhor compreensão da análise que se fará dos trechos selecionados, é importante lembrar o fragmento da carta em que Guerra-Peixe relata ao musicólogo Curt Lange sobre “*uma parte de meus conceitos estéticos em 24/3/47*”:

“Começando a compor decididamente música atonal (março de 1944, Música para Flauta e Clarineta) evitava toda e qualquer influência da

¹⁰ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 26. Esta é a única informação encontrada sobre a execução desta peça no Brasil.

¹¹ Entrevista a Lucas Raposo, publicada no Suplemento Literário do jornal Minas Gerais, em 21/4/84.

música popular.... O Noneto e o Quarteto Misto (ambos de 1945) ainda se encontram sob este aspecto, havendo nessas obras uma certa vagueza rítmica e intencional melódica auto racional."

3.2.2- Sobre a *série*

No Documento IV, Guerra-Peixe expõe a *série* utilizada no *Noneto* em sua versão *original e invertida*.



NONETO
Rio, 22 de fevereiro.
Executado em Zurick,
em 1948

FIGURA 4 - *Séries* utilizadas no *Noneto* e extraídas do Documento IV.

A *série invertida* foi a base da elaboração do II Movimento/*Lento*, enquanto a *série original* foi utilizada no I Movimento/*Allegro*, de onde foram extraídos os **exemplos** do Documento I. Entretanto, verificando sua possível ocorrência nos **exemplos 7-16**, na partitura do *Noneto* e, ainda, estabelecendo um elo de contemporaneidade com o *Quarteto Misto*, podemos deduzir que, assim como nesta última, a liberdade de seu tratamento a enquadra na definição do compositor para *série livre*. Sendo assim, e de acordo com a definição de Guerra-Peixe sobre este tipo de *série*, é difícil encontrá-la completa ou quase completa no decorrer do texto musical. Por outro lado, após análise comparativa dos **exemplos** e suas ocorrências na partitura da nova versão¹², pode-se perceber que a peça ganha relevância em sua capacidade de gerar motivos através do ritmo, introduzindo desta maneira um mecanismo de unidade. Portanto, após a reformulação da peça, em 1947, a *série livre*, sobretudo no I Movimento, ganha o caráter de *motivadora*, destacando através do ritmo algumas de suas estruturas melódicas que podem ser assim representadas:



FIGURA 5 - *Série livre e motivadora* analisada a partir de suas ocorrências na partitura do *Noneto*

¹² Esta peça foi reformulada em 1947, como será exposto na análise dos exemplos.

3.2.3- Sobre os exemplos

Em seu *Curriculum Vitae*, Guerra-Peixe comenta que, em 1947 “sobrevém um período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica”.¹³ No documento IV, ele identifica as peças e as datas em que foram reformuladas. O *Noneto* está entre elas e sofreu modificações em 11 de dezembro de 1947.

Desta peça em três movimentos, *Allegro – Lento - Vivace*, foram extraídos dez trechos para compor os **exemplos 7-16** do Documento I. Comparando os fragmentos dos **exemplos 7-15** com suas ocorrências na cópia obtida da partitura do *Noneto*, temos a evidência que eles foram modificados, sobretudo em seu aspecto rítmico. Como no *Quarteto Misto*, os **exemplos** originais (1945) demonstram a dificuldade rítmica percebida pelo compositor também nesta peça. Quiálteras variadas com ritmos subdivididos e ausência de tempos fortes ocasionadas pelas síncopes estão presentes nestes trechos. Entretanto, na partitura (1947) o compositor define melhor o pulso e a rítmica, transformando quiálteras e síncopes em ritmos mais definidos na acentuação. Para melhor conferência das modificações sofridas, ao lado dos exemplos estarão apresentadas as respectivas passagens extraídas da partitura (fig. 6), com exceção do trecho referente ao **exemplo 16** que não pode ser identificado, talvez por ter sido excluído ou fortemente modificado na versão final da peça.

NONETO
Fl., cl., fg., trp., trb., piano, vli., vla. e vc. (22-II-1945)

<i>Exemplos do Documento I</i>	<i>Trechos extraídos da partitura</i>
<p>Ex. 7</p> 	<p>Compassos 1-3 (Flauta)</p> 
<p>Ex. 8</p> 	<p>Compassos 7-9 (Piano)</p> 

¹³ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

Ex. 9 Compassos 13-14 (Trombone)

Ex. 10 Compassos 22-23 (Violino)

Ex. 11 Compassos 25-27 (Violino)

Ex. 12 Compassos 38-39 (Piano)

Ex. 13 Compassos 51-53 (Flauta e Ob. 8a. ab)

Ex. 14 Compassos 34 - 36 (Trombone)

Ex. 15 Compasso 71 (Violino)

Ex. 16

FIGURA 6 - Estudo comparativo dos **exemplos** do Documento I e trechos correspondentes extraídos da partitura.

Apesar de neste I Movimento a *série original* ser tratada de forma flexível, apresentada incompleta ou com permuta na ordem de entrada dos sons, os motivos rítmicos da nova versão se associam a ela e nos permitem reconhecer algumas de suas estruturas melódicas mais características destacadas anteriormente na [Figura 5](#) (p. 39).

Já no início da peça (fig. 7), essas estruturas se relacionam a ritmos - como o intervalo dos dois sons iniciais apresentado em forma de $7^a M(a)$, às vezes harmônica (a') ou como $9^a m(a'')$, e ritmo anacrúsico; a seqüência de 4^{as} justas vinculada ao ritmo acéfalo e mais movido (b) e suas variantes (b') e o movimento em grau conjunto de seus três últimos sons em ritmo mais pulsado (c) - e geram os motivos que serão recorrentes, principalmente os motivos a e b , no I Movimento. Apesar desses ritmos nem sempre se apresentarem associados a essas mesmas estruturas melódicas (b'') dão a elas, logo de início, maior evidência, permitindo que sejam facilmente reconhecidas mais tarde.

The musical score for the first six measures of the first movement of "Noneto" is presented. It is in 3/4 time, marked "Allegro" with a tempo of 120. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trbn.), Violin (Vli.), and Viola (Vla.). The Flute part is the primary melodic line, starting with a box around measure 1. The Clarinet and Bassoon parts follow the Flute's melody in measures 4 and 5. The Violin and Viola parts provide harmonic support, with some pizzicato and arco markings. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). Motifs 'a', 'b', 'a'', 'b'', and 'c' are labeled above the notes.

FIGURA 7 - Compassos 1-6 do I Movimento/Allegro

Nos três compassos iniciais (fig. 7), podemos notar que os 12 sons da *série* estão presentes, com maior destaque para os sete primeiros executados na Flauta e que correspondem ao Ex. 7 do documento, enquanto as cordas expõem seus sons restantes. A Clarineta continua a linha melódica da Flauta, nos compassos 4 e 5, completando-a com os demais sons da *série* e utilizando os mesmos ritmos apresentados na Flauta. Entretanto, o som 9 da *série* - *Lá* é substituído pelo *Láb*.

Após esta exposição inicial, o Trompete aparece pela primeira vez, do compasso 6 ao 10, executando a frase melódica na qual a *série* é exposta com os sons na seguinte ordem: 7-8-9-10-11-12-1_1-2-3-4-5-6 (fig. 8). Contrapontisticamente, o Piano, nos compassos 7 e 8, executa o trecho referente ao Ex. 8 do documento, onde todos os sons da *série* estão presentes, exceto o som 9 (*Lá*) que é substituído pela repetição do som 2 (*Mi*). Podemos perceber os motivos, já mencionados, presentes nos trechos de ambos os instrumentos. No Piano, temos a 7ª *M* harmônica (*a'*) gerada pelos dois sons iniciais da *série* (*Fá-Mi*), o grupo de 4ªs justas com ritmo acéfalo mais movido (*b'*) e, no Trompete o motivos *a*, *b* e *c* reaparecem ligeiramente modificados, principalmente no direcionamento melódico.

The image shows a musical score for Trompete (Trpt.) and Piano. The Trompete part is in the upper staff, starting at measure 6. It features a melodic line with notes labeled b'', c, a, and b. The Piano part is in the lower staff, starting at measure 7. It features a complex texture with notes labeled a' and b'. The score is labeled 'Ex. 8'.

FIGURA 8 - Compassos 6 – 10 do I Movimento/*Allegro*

No Ex. 9 do documento, Guerra-Peixe extrai o trecho executado pelo Trombone no compasso 13 (fig. 9). Comparando a versão final com a original, observa-se que o compositor valoriza a seqüência de 4ªs j, agora em 5ªs j, associando-a mais uma vez ao ritmo já mencionado e substituindo os dois últimos sons da passagem original por mais uma 5ª j, *Dó-Sol*, na versão final.

The image shows a musical score for Trombone (Trbn.) in the lower staff, starting at measure 11. It features a melodic line with notes and dynamics markings (*mf*, *p*, *mf*). The score is labeled 'Exemplo 9 da versão final'.

FIGURA 9 - Linha melódica do Trombone, compassos 11-15, da qual foi extraído o trecho do Ex.9.

Após a sua presença em notas longas nos compassos 1 e 3, esta é a primeira intervenção do Trombone que, neste momento (fig. 9), desempenha a função melódica principal da passagem, apresentando a *série* incompleta (sem o *Sib*) e na seguinte ordem de entrada de seus sons: 8-9-10-11-12-1-2-3-4-5-6-10-8.

A partir do Ex. 10 (compasso 22 da partitura), a *série* reaparecerá com maior liberdade na ordem de entrada de seus sons, com repetição de alguns deles e com figurações rítmicas mais variadas, sem no entanto, deixar de ser reconhecida. Isto ocorre, talvez pelo destaque que se tem do instrumento que a executa e por se manter algumas estruturas melódicas mais características, como pode-se observar na seguinte passagem da qual foi extraída o Ex. 14:

The image displays a musical score for measures 53-56 of a piece. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, a box contains the number '53'. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Tpt. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Piano, Vii. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The Flute and Clarinet parts have long notes with a slur and a 'b.v.' marking. The Bassoon part has a triplet of eighth notes. The Trombone part has a melodic line with a slur and a 'mf' dynamic marking. The Piano part has a complex rhythmic pattern with many notes. The Violin, Viola, and Cello parts have similar rhythmic patterns. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

FIGURA 10 - Compassos 53-56 e trecho correspondente ao Ex. 14.

Constata-se que o compositor selecionou para os **exemplos** trechos com instrumentos de maior relevância melódica. Esses instrumentos apresentam a *série*, com a liberdade que estamos podendo perceber, superposta a extratos rítmicos e harmônicos ou após seções em que este tratamento e o ritmo são mais desprendidos. No entanto, mesmo nestas seções de maior liberdade rítmica e melódica, alguns motivos permanecem, como o motivo **a** (7^a anacrúsica) e **b** (4^{as}j), garantido a unidade do I Movimento.

Dois fragmentos merecem destaque no sentido de rememoração dos motivos que dão unidade ao movimento. O primeiro se refere à passagem da Clarineta no compasso 73 (fig. 11) e o segundo à intervenção da Flauta, no compasso 83 (fig. 12), articulando a mudança de andamento dos sete compassos que finalizam este I Movimento.

The image shows a musical score for measures 74-75 of the first movement, Allegro. The score is written for six instruments: Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn), Piano, Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 73 is marked with a box containing the number 73. The Clarinet part features a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The Piano part has a sustained chord. The Violin, Viola, and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with dynamics *f*.

FIGURA 11 - Compassos 74-75 do I Movimento/*Allegro*

FIGURA 12 – Compassos 82-84 do I Movimento/*Allegro*

Podemos destacar ainda, a preocupação do compositor com os sinais de dinâmica e articulação dos sons. Ligaduras de expressão, *staccatos* e *marcados* se agregam às figurações rítmicas, auxiliando a percepção do ouvinte para este aspecto e garantindo a unidade do movimento. Por sua vez, a dinâmica contribui para a textura predominantemente polifônica, coloca instrumentos em destaque em alguns momentos e ainda, acompanhada dos sinais de agógica, articula seções e auxilia na estruturação formal do Movimento.

3.2.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Dificuldade rítmica reformulada em 1947. Na nova versão o ritmo ganha relevância e garante a unidade do I Movimento.
- Ausência de elementos nacionalizantes.
- Largo emprego dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.

- Utilização da *série livre*, que após a reformulação ganha o caráter de *motivadora*.
- Textura predominantemente polifônica.
- Critério na indicação da dinâmica e sinais de articulação dos sons.

3.3- Exemplo 17 - *Quatro Peças Breves*, para piano

11-VI-1945 – duração: 4’

3.3.1- Sobre a peça

Composta para piano, em 11/6/1945, apresenta as quatro peças em andamentos *Allegro - Allegretto Vivace - Largo - Allegro Molto*. Está incluída no *Catálogo de Obras* do Documento II, sem comentários e indicação de execução. Também não foi encontrada nenhuma análise desta peça nas correspondências a Curt Lange. Apenas no Documento IV, temos a informação de que ela foi reformulada em 13/12/1947. Isto significa que, de acordo com o compositor, esta peça “acusava uma diluição rítmica”. No entanto, na análise que será feita a seguir, observamos que o ritmo é um forte elemento de unidade explorado nas quatro peças, o que nos leva a concluir que a partitura localizada diz respeito à peça já reformulada. Outro fator que colabora para esta conclusão é a diferença encontrada no ritmo do Ex. 17 e sua correspondente passagem extraída da partitura, como será demonstrado. Neste mesmo documento, Guerra-Peixe expõe a *série* utilizada como base da composição das *Quatro peças breves*.

3.3.2- Sobre a *série*

A *série* apresentada no Documento IV é a seguinte:



QUATRO PECAS BREVES

Rio, 11 de junho

FIGURA 13 - *Série simétrica* extraída do Documento IV e utilizada nas *Quatro peças breves*.

Observa-se que a *série* é *simétrica*, estruturada em dois agrupamentos de seis sons: o segundo, o inverso do primeiro. Cada agrupamento se divide em estruturas menores, três sons, destacadas como *a* e *b*. Este tipo de *série*, *simétrica*, havia sido utilizada pela primeira vez, menos de um mês antes (30/5/45), na *Música no.1*, para piano, considerada por Guerra-Peixe “a obra mais rigorosa na técnica dos doze sons”.¹⁴ Este rigor, entretanto, não é característica das *Quatro peças breves*.

¹⁴ GUERRA-PEIXE, s.d.

As quatro formas básicas da *série*, *original* – *retrógrada* – *invertida* – *retrógrada e invertida* (fig. 14), são exploradas em cada uma das peças, como será exposto a seguir.

The figure displays four musical staves, each representing a different transformation of a series. The first staff is labeled 'Original (O - 0) - I Peça' and shows a sequence of notes on a treble clef staff. The second staff is labeled 'Retrógrada (R - 0) - II Peça' and shows the reverse order of the original series. The third staff is labeled 'Invertida (I - 0) - III Peça' and shows the original series with each note inverted (sharps become flats and vice versa). The fourth staff is labeled 'Retrógrada e invertida (RI - 0) - IV Peça' and shows the reverse order of the inverted series.

FIGURA 14 – Quatro formas básicas da *série* utilizadas nas *Quatro peças breves*

Nos 15 compassos que constituem a I Peça/*Allegro*, a *série original* (O - 0) é a base da composição.

A peça inicia (fig. 15) com os seis primeiros sons da *série* expostos num gesto rítmico continuado pela linha melódica superior, até o 2° compasso, quando se completam os onze sons da *série*.

The figure shows the first five measures of the first piece, 'Allegro'. The top system (measures 1-11) is in 4/4 time and features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'ritmo A' and 'ritmo B'. The bottom system (measures 12-15) is in 2/2 time and continues the melody and accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Measure numbers 1 through 12 are indicated above the notes.

FIGURA 15 – Compassos 1-5 da I Peça/*Allegro*

Observa-se neste trecho (fig. 15) que, no lugar do 12° som (*Lá*), no segundo compasso, reaparece o primeiro (*Dó*), como repouso da linha melódica. Em contraponto a

esta exposição da *série* incompleta, a voz inferior coloca em destaque o intervalo de 7^a *M* e *m*, melódico e harmônico. O aspecto rítmico também pode ser destacado, pois será um forte elemento de unidade nesta peça. O agrupamento das notas iniciais desta *série* se associa ao gesto rítmico rápido, acéfalo e anacrúsico das seis semicolcheias em quiálteras (ritmo A) que reaparecerá nos compassos 4 e 13. Outra figuração rítmica que será explorada, aparece na linha inferior do compasso 2 (ritmo B). A *série original* é reexposta nos compassos 3 e 4 (fig. 3), ainda na linha melódica superior, agora sem o 1^o som (*Dó*), que finalizou a linha melódica precedente, e o 11^o (*Sol#*). Em contraponto a esta reexposição, outra linha melódica inferior se desenha inicialmente com os seis sons iniciais da *série*.

A partir do compasso 5 (fig. 16), a *série* será lembrada seja por suas recorrências incompletas, pela presença de suas estruturas melódicas e rítmicas (ritmo B), ou insistência nos intervalos de 3^{as}, 7^{as} e 9^{as}.

FIGURA 16 - Compassos 5-8 da I Peça/*Allegro*

Na II Peça/*Allegretto Vivace*, com 16 compassos, a *série original retrógrada* (*R - 0*) é a base da composição. Seu tratamento é ainda mais livre que na peça anterior, mas sua estrutura é sempre lembrada na altura original. Assim como na primeira peça, duas figurações rítmicas iniciais serão recorrentes (ritmo A e ritmo B), auxiliando na unidade e na estruturação formal da peça (fig. 17).

Allegretto Vivace ♩ = 104

ritmo A

ritmo B

1 2 3 5 7 9 10 11

4 8

ritmo A

ritmo B

1 2 3 1 7 8 9 11

4 6

FIGURA 17 – Compassos 1-4 da II Peça/*Allegretto Vivace*

Na III Peça/*Allegro Molto*, a *série original invertida (I - 0)* é a base da organização melódica de seus 19 compassos. Nos quatro compassos iniciais (fig. 18), a *série* é apresentada incompleta e na voz superior (sem o 12º som). Dois modelos rítmicos se destacam por suas recorrências, da mesma forma que nas peças anteriores.

Largo ♩ = 50

ritmo recorrente

ritmo recorrente

1 2 3 4 5 6 7 9 10 11

8

FIGURA 18 – Compassos 1-4 da III Peça/*Allegro Molto*

Na IV peça/*Allegro Molto*, Guerra-Peixe utiliza a *série* em sua forma *retrograda e invertida (RI - 0)*. Desta forma, as quatro variações da *série*, *original – retrograda – invertida – retrograda e invertida*, foram exploradas.

O Ex. 17 do Documento I foi extraído dos quatro compassos iniciais da IV Peça e será analisado a seguir.

3.3.3- Sobre o exemplo

Em dezembro de 1947, após a conclusão do documento em análise, Guerra-Peixe reformulou algumas de suas peças, dentre elas as *Quatro peças breves*. Podemos verificar as modificações ocorridas no Ex. 17 comparando-o com o trecho correspondente da partitura:

The image displays two musical staves side-by-side for comparison. Both are titled "Ivo Mov. Allegro Molto - (ALLA BREVE) Comp. 1-4". The top staff, labeled "Ex. 17", features a 2/2 time signature and a rhythmic pattern starting with a quarter note followed by a dotted quarter note, then a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff, representing the "partitura", features a 2/4 time signature and a modified rhythmic pattern. A bracket labeled "RI" is placed under the first measure of the bottom staff, indicating a specific rhythmic interval or modification.

FIGURA 19 – Ex. 17, acima; trecho correspondente da partitura, abaixo.

É evidente a modificação do compasso nos dois trechos (fig. 19), de 2/2, no Ex. 17, para 2/4, na partitura. Porém, a modificação mais significativa ocorre no compasso 3. Enquanto no Ex. 17 um novo ritmo é introduzido, na partitura, o gesto rítmico inicial, quatro semicolcheias precedido pela anacruse de mesmo valor, se repete. Esta figuração rítmica será recorrente em vários momentos da peça estabelecendo, desta maneira, um elo de unidade verificado também nas três primeiras peças.

Apesar desta constatação, este não parece ser o motivo da seleção deste fragmento para o Ex. 17, principalmente porque a reformulação rítmica da peça se deu depois da elaboração do Documento I. Então, qual seria a razão para a escolha deste trecho musical?

A resposta parece estar na maneira de introduzir a *série* com dobramento de oitava.

Este procedimento reaparecerá, na IV Peça, associado às reexposições da *série*, ou trechos dela, tornado-a mais claramente perceptível. Na já referida *Música no. 1/III* Movimento, para piano, este mesmo procedimento foi utilizado para introduzir a *série* e, como aqui, recorrente. Apesar de Guerra-Peixe, quando comenta no Documento II sobre esta última peça, ainda não se referir à sua intenção nacionalista para esta técnica de composição, no *Andante do Trio de cordas*, que é de agosto deste mesmo ano, ele manifesta sua preocupação nacionalista. Considerando-se a contemporaneidade dessas três composições, *Música no. 1* (maio/45) – *Quatro peças breves* (junho/45) – *Trio de Cordas* (agosto/45), e o fato de na própria vivência musical do compositor o nacionalismo estar presente, julgou-se pertinente a associação desta maneira recorrente de utilizar a *série* dobrada às manifestações musicais brasileiras. Sabendo-se da influência de Mário de Andrade nos questionamentos de Guerra-Peixe a respeito de nacionalismo, buscou-se neste autor algumas possíveis evidências desta suposição.

Na segunda parte do *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade expõe algumas melodias populares. Analisando-as, podemos encontrar semelhanças na expressão rítmica desta introdução da IV Peça, sobretudo com os *Côcos* em andamento rápido. Os textos desses *cocos* se associam a frases musicais curtas e anacrúsicas que se unem, gerando um só movimento. De forma semelhante, embora sem texto, a IV Peça é introduzida.

Sobre o *Coco*, dança e música do norte e nordeste brasileiro, Mário de Andrade sublinhou seus aspectos característicos, sobretudo a ênfase na parte coral (refrão) quando escreve: “*O que caracteriza o côco e o determina em geral é o refrão*”¹⁵. O refrão é cantado pelo coro. E Mário continua: “*Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós. Musicalmente isso é óbvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro. (...) Mas os nossos compositores deveriam insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter. (...)O côro umaniza os indivíduos (...)generalisa os sentimentos.*”

Sabendo-se disso, a recorrente utilização da *série* dobrada com distanciamentos de oitavas não poderia ser associada a um refrão emitido por um coro em uníssono ressonante? Fica aí esta sugestão.

¹⁵ ANDRADE, 1928. p. 59.

3.3.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série simétrica* com exploração de suas estruturas menores.
- Utilização da *série* em suas quatro formas básicas: *original, invertida, retrógrada, retrógrada e invertida*.
- Utilização da *série* não transportada.
- Rítmica reformulada em 1947. Na partitura analisada, o ritmo é um aspecto relevante que contribui para a unidade de cada peça.
- Predominância dos intervalos de 7^{as}, 9^{as} e 3^{as}.
- Textura predominantemente polifônica com inclusão de trechos homofônicos, sobretudo na IV Peça.
- Critério na indicação da dinâmica e sinais de articulação dos sons.

3.3.5- Correções na partitura (copista)

- I Peça
 - Comp. 4: a nota *Fá* é natural e não bemol.
 - Comp. 7: a duração do intervalo harmônico de 3^a da linha inferior é de uma mínima não pontuada
- III Peça
 - Comp. 3: a segunda nota da linha superior é *Sib* e não *Solb*.
 - Comp. 9: o compasso é binário e não quaternário.
 - Comp. 17: o compasso é quaternário e não ternário
- IV Peça
 - Comp. 15: nota do baixo é *Ré* e não *Fá*.

3.4 - Exemplos 18 ao 20 - *Trio de Cordas*, para violino, viola e violoncelo.

30-VIII-1945 – duração: 10’

3.4.1- Sobre a peça

Guerra-Peixe nos indica que, na época da criação desta peça o direcionamento de suas composições tende para uma “*certa comunicabilidade*” e maior utilização de figurações melódicas e rítmicas da música nacional. Ele comenta sobre a utilização de contornos melódicos que sugerissem a Modinha brasileira no II movimento, *Andante*, deste *Trio para cordas*, de 1945, e ainda sobre sua tentativa de tornar sua música mais acessível, criando centros tonais e empregando “*acordes afins com a harmonia clássica.*”¹⁶

A respeito da peça, Vasco Mariz afirma que: “*Esse ‘Trio de cordas’ serve de marco para as pesquisas técnicas na teoria dos doze sons no sentido de nacionalizar a sua produção.*”¹⁷

A peça é composta em três movimentos, *Allegro – Andante - Allegro com lo fuoco*, e sobre suas tentativas de nacionalizar o dodecafonismo, o compositor relata:

“*um novo caminho experimentado, ao enxertar no Andante do Trio de cordas de 1945, contornos melódicos que, conquanto ainda vagamente, sugerissem a Modinha brasileira.*”¹⁸

É também nesta época, que o compositor busca estreitar suas relações com artistas plásticos e experimenta, ele mesmo, alguns desenhos, em busca de analogias. Dessas tentativas ele afirma que, “*encontra indícios animadores a serem testados na composição*” e acrescenta:

“*A partir daí surge em sua música alguma influência da pintura de Portinari (linhas) e Di Cavalcanti (cores). Algo longinquo é claro.*”¹⁹

Apesar de constar no Documento IV que esta peça sofreu reformulação em 23/12/47, não foi observada diferença significativa entre os exemplos selecionados e suas

¹⁶ GUERRA-PEIXE, 1971, p.12.

¹⁷ MARIZ, 1970, p. 80.

¹⁸ GUERRA-PEIXE, 1971, p.12.

¹⁹ Ibidem.

respectivas ocorrências na partitura. A única modificação verificada diz respeito ao Ex. 19, que inicia com o compasso 2/4, enquanto na partitura aparece em compasso 4/4.

No *Catálogo de Obras* do Documento II, consta que o *Grupo Música Viva* apresentou esta peça em primeira audição, no Rio de Janeiro, na interpretação de Anselmo Zlatopolski (Vli.), Henrique Nirenberg (Vla.) e Mário Camerini (Vc.), sem indicação de data. No entanto, em 1956, Guerra-Peixe envia a Curt Lange²⁰, dados relativos à suas composições e podemos encontrar a execução deste *Trio* na interpretação do *Grupo Música Viva*, no Rio de Janeiro, em 12/12/46.

3.4.2- Sobre a *série*

A *série* demonstrada na carta a Curt Lange do dia 15/4/1947, foi a seguinte:

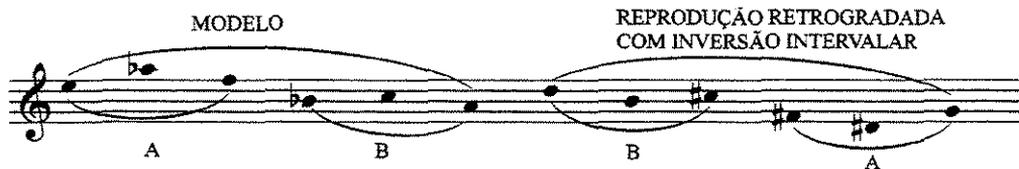


FIGURA 20 - *Série do Trio de Cordas* demonstrada em correspondência a Curt Lange.

Podemos observar que a *série* utilizada no *Trio* é *simétrica* em sua estruturação. Este tipo de *série*, *simétrica*, havia sido utilizada anteriormente nas *Quatro peças breves* (junho de 45) e pela primeira vez, três meses antes (30/5/45), na *Música no.1*, para piano. Nesta última peça, considerada por Guerra-Peixe “a obra mais rigorosa na técnica dos doze sons”²¹, a construção da *série* já indica uma atitude composicional e a estrutura anuncia a sua utilização na peça. Porém, a semelhante estruturação da *série* no *Trio*, especialmente no *Andante*, não se constitui preponderante. Ao contrário do que poderíamos imaginar, os agrupamentos menores desta *série* não se caracterizam como motivos mas sim o intervalo de 5ª j. que separa esses agrupamentos. Este intervalo e seu inverso (4ª j) serão largamente explorados nesse movimento. Trechos da *série*, modificados nos intervalos ou com permuta de notas, serão reconhecíveis pela relação estabelecida com modelos rítmicos

²⁰ Informação extraída da carta de 6/11/56.

²¹ GUERRA-PEIXE, s.d.

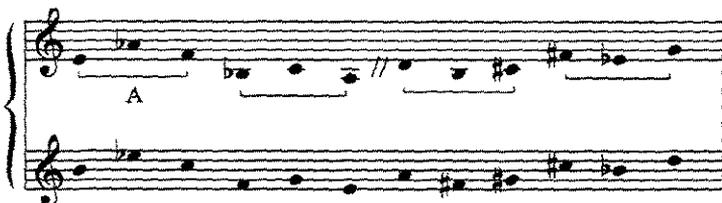
e pontos de articulação, reforçando a intenção do compositor de tornar sua música mais acessível ao ouvinte.

A *série original* aparece nos I e III Movimentos desta peça. No II/Andante, o compositor explora a *série* em sua forma *retrógrada*, sem nenhuma transposição. Portanto, a forma *retrógrada* (*R-0*) da *série original* fica assim representada:



FIGURA 21 - *Série R-0* utilizada no II Movimento/Andante.

Apesar desta constatação, no Documento IV, Guerra-Peixe expõe a *série original* e sua transposição a uma 5ª justa acima:



TRIO DE CORDAS
para violino, viola e celo.
Rio, 30 de agosto.
1a. audição em 12 de
dezembro de 194... num
concerto do MÚSICA VIVA.

FIGURA 22 - *Séries original e transposta* extraídas do Documento IV.

Entretanto, a utilização desta *série* transposta não foi observada na análise, sobretudo no II Movimento. Em correspondência a Curt Lange, Guerra-Peixe esclarece: “Desde a *MÚSICA*, para piano, até o *PEQUENO DUO*, para violino e violoncelo (1946), tenho feito da *série* não transportada, uma espécie de ‘tonalidade’- conservando-a (sem transportes) na melodia principal ou no contraponto, embora resguardando a liberdade que os impulsos criadores exigem em cada momento.”²² Nesta linha de pensamento composicional o *Andante* do *Trio de Cordas* foi concebido, como poderemos averiguar na análise do II Movimento/Andante.

3.4.3- Sobre os exemplos

Guerra-Peixe selecionou três fragmentos (fig. 4) do II Movimento/Andante, para compor os exemplos 18, 19 e 20 do Documento I.

²² Trecho extraído da carta de 15/4/47.

TRIO, para violino, viola e cello. (30 - VIII - 945)

II. Mov. Andante
Comp. 1/Vla

Ex. 18 *p*

Comp. 20/Vla. e Vc.

Ex. 19

Comp. 23/Vli.

Ex. 20

FIGURA 23 - Exemplos 18-20 do Documento I.

Nesses trechos, sobretudo no **Ex. 20**, podemos observar um tipo de construção melódica que se estrutura de maneira semelhante a uma melodia baseada no sistema tonal.

Os intervalos mais explorados nestes trechos são as 3^{as}, 4^{as} e 5^{as} justas, que constituem a base da música tonal. No trecho referente ao **Ex. 20**, podemos notar que a repetição dos 2 sons iniciais finalizando a linha melódica sugere uma polarização em *Sib*. Esta polarização se estabelece principalmente pelas 5^{as} (*Sib-Fá*) que iniciam e finalizam o trecho e ainda pelo apoio rítmico e melódico no *Re#* (*Mib*), do segundo compasso. Essas três notas, *Sib-Fa-Mib*, seguem o ciclo das 5^{as}, tendo como centro o *Sib*.

Também podemos observar pelos **exemplos** que, após três meses da composição do *Quarteto misto*, a recorrência de figurações rítmicas, melódicas e intervalares agora são mais evidentes, confirmando a preocupação com a acessibilidade de sua música. Os **exemplos 18 e 20** finalizam exatamente iguais melódica e ritmicamente. Os **exemplos 18 e 19** também possuem estreita semelhança no ritmo e nas fórmulas de compasso.

Duas figurações rítmicas, presentes nos três trechos, serão reiteradas no decorrer do movimento, garantindo sua correspondência com a rítmica brasileira. São elas:

FIGURAÇÃO 1 - FIGURAÇÃO 2

No aspecto intervalar, os três **exemplos** insistem na presença das 4^{as} e 5^{as} justas, ascendentes e descendentes, que também estarão presentes em todo movimento. Dessa maneira, essas características intervalares e rítmicas poderão ser facilmente reconhecidas.

Com relação à utilização de contornos melódicos nacionalizantes que "*sugerissem vagamente a Modinha brasileira*", Guerra-Peixe acrescenta a Curt Lange:

*"A partir porém, do Andante do Trio de Cordas (1945) já são notados traços da canção brasileira em sua forma melódica: ..."*²³

Para representar esses traços o compositor utiliza os trechos dos **exemplos 18, 19 e 20** anteriormente expostos.

Como já pudemos observar, os três trechos se assemelham e podemos atribuir a eles características da canção brasileira, presentes em nossa memória, sobretudo pelo uso dos intervalos, pela rítmica e expressividade de seu direcionamento melódico. Entretanto, na tentativa de confirmar essas suposições e em busca de analogias mais concretas com canções populares, observou-se a semelhança dos **exemplos**, especialmente do **Ex. 20**, com a linha melódica do solo do *Côco Olê Lioné* (fig. 24) extraído da 2^a parte *Exposição de Melodias populares* do livro *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade:

Coco R. G. DO NORTE

Lento quasi recitativo, ardente e molengo

Solo



Solo: Da Baía me mandaram
Uma camisa bordada,
Na abertura da camisa
Tinha o nome da safada
Lioné!...

FIGURA 24 - *Côco Olê Lioné* extraído do "Ensaio" de Mário de Andrade.

²³ Trecho da carta de 24/3/47.

Mário de Andrade comenta sobre este *côco*:

*“Este côco maravilhoso deve ser cantado molengo porêm sem malinconia. Uma grande calma ardente. É tão livre que hesitei em lhe botar indicação de compasso e pus em pontuado as barras de divisão do dois-por-quatro que parece ter servido de metro na criação. Porêm cantado, êle é livre de qualquer compasso possível, um recitativo legitimo.”*²⁴

Oneyda Alvarenga ao comentar sobre *Côcos*, explica que “*existe também outra espécie de Côcos mais lentos e mais líricos, de ritmo muitas vezes bem livre que não tem destino coreográfico e são, portanto, compreendidos no gênero das canções*”.²⁵ A autora utiliza o mesmo *Côco* para exemplificar *côco-canção*.

A comparação entre as duas passagens, **Ex. 20** e *Côco Olé Lioné*, pode-se iniciar a partir do comentário de Mário de Andrade. A liberdade na entoação do *Côco* que o aproxima de “*um recitativo legitimo*” pode ser também observada no trecho do **Ex. 20** que se utiliza da mudança de compasso mais a favor da expressividade do trecho que de uma simples mudança da métrica. Mas as semelhanças vão além do caráter expressivo das passagens.

Podemos constatar que, nos dois compassos iniciais do **Ex. 20** e nos dois compassos iniciais do *Côco*, a melodia parte da tônica (respectivamente *Sib* e *Si*), que no trecho dodecafônico talvez seja mais adequada a expressão “tônica ocasional”, e alcança o ponto culminante (respectivamente *Lab* e *La*) logo no início da frase. O intervalo resultante entre esta tônica e este ponto culminante é de 7^a m. Logo após atingir a nota mais aguda desta idéia inicial a melodia descende e calmamente se relaxa.

Da mesma forma, podemos estabelecer as semelhanças entre a finalização do **Ex. 20** e do referido *Côco*. Aqui a semelhança se evidencia principalmente no aspecto rítmico. Em ambos os trechos, o grupo de quatro semicolcheias, realçadas pela anacruse que o antecipa, de maneira mais movida direciona o final da frase.

Vale dizer que, a associação que se estabelece aqui, entre a melodia do **Ex. 20** e este específico *Côco* popular, talvez possa ser encontrada na comparação com outras canções populares ou modinhas brasileiras, como sugerido pelo compositor. Porém, além das

²⁴ ANDRADE, 1928, p. 67.

semelhanças expostas entre os trechos, a declaração do compositor sobre a influência de Mário de Andrade, em especial o *Ensaio*, em suas criações deste período, respalda este tipo de análise.

Na partitura, a utilização dos trechos selecionados pelo compositor reforçam esta sugestão da presença de traços das canções populares pois, nos três momentos em que eles ocorrem, a textura é essencialmente monódica, permitindo que a linha melódica se evidencie. A análise desses trechos na partitura será agora exposta

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vli), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score is divided into four measures. In the first measure, the Violin part has a boxed '1' above it and is marked 'R-0'. The Viola and Violoncello parts have a 'p' dynamic marking. In the second measure, all three instruments have a 'p' dynamic marking. In the third measure, the Violin part has a 'mf' dynamic marking, while the Viola and Violoncello parts have a 'p' dynamic marking. In the fourth measure, the Violin part has a 'p' dynamic marking, and the Viola and Violoncello parts have a 'p' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 25 - Trecho extraído da partitura, comp.1-4, correspondente ao Ex. 18 do Documento I.

Este trecho (fig. 25) é construído sobre a *série original retrógrada* (R-0). Os dois últimos sons (*La* e *Mi*) que a completaria não fazem parte da linha melódica, mas aparecem no compasso 4, na seqüência do Violino. Nos compassos 2 e 3, Violino e Violoncelo intervêm com outras notas da *série* sem qualquer rigor de suas entradas, mas colocando em destaque o intervalo de 5ª j. E ainda, no segundo compasso o acorde gerado pelas notas dos três instrumentos – *Re – Si – Fa # - La - Mi* – segue a tradicional formação por terças.

Após a introdução desta idéia inicial, o Violoncelo e Violino contrapontisticamente, reapresentam a *série retrógrada*, a partir do compasso 4. Por sua vez, a Viola, também em contraponto com esses instrumentos, tem maior liberdade com relação à emissão dos sons da *série*. A partir do compasso 7, enquanto o Violino dá seqüência à *série* completando-a no compasso 9, Violoncelo e Viola, ainda em textura polifônica, enfatizam as figurações rítmicas 1 e 2; intervalares (5ª j) e melódicas (trechos da *série*), extraídas da idéia inicial. Dessa maneira, a partir do compasso 10, a *série* vai perdendo sua completa estrutura inicial

²⁵ ALVARENGA, 1947, p.123.

sem, no entanto, deixar de ser reconhecida. Observa-se ainda, a presença de acordes formados por terças, como na harmonia gerada pelos três instrumentos, neste mesmo compasso. Essas recorrências podem ser percebidas no trecho abaixo, compassos 10 ao 12:



FIGURA 26 - Compassos 10 – 12 do II Movimento/Andante.

Após esse trecho de maior liberdade no uso dos doze sons, a *série retrógrada* reaparece no compasso 18, no Violino, agora em textura homofônica com Viola e Violoncelo. Os três instrumentos partem da dinâmica *p* ao *ff* culminado em um acorde, formado por intervalos harmônicos de 7^{as} *M* e *m*, que se prolonga do compasso 19 ao 20 com a dinâmica decrescente até novamente o *p*. A expectativa que se cria neste momento da peça prepara a entrada do trecho referente ao Ex. 19 que é apresentado do compasso 20 ao 22, pela Viola e Violoncelo 8^a abaixo, em dinâmica *mf*:



FIGURA 27 - Trecho extraído da partitura, comp. 18 – 22, correspondente ao Ex. 19 do Documento I.

Observe-se que neste fragmento do Ex. 19, a *série retrógrada* é apresentada a partir do som 6, incompleta e com inversão na entrada dos sons 1 e 12. Novamente a formação

por terças (*Sib – Re – Fá – Dó*) do acorde gerado por Viola e Violoncelo, no compasso 21, confirma a afirmação do compositor a respeito do emprego de “*acordes afins com a harmonia clássica*”.

Agora sim, do compasso 23 ao 25, o fragmento do Ex. 20 é apresentado pelo Violino, inicialmente sozinho e com surdina:

FIGURA 28 - Trecho extraído da partitura, comp. 23 – 25, correspondente ao Ex. 20 do Documento I.

Este trecho (fig. 28) é construído sobre o retrógrado da *série* a partir do som 9. É importante observar que, antes do violino completar a frase e a partir do seu repouso na nota *Re#*, a Viola executa o restante de seus sons utilizando a mesma figuração rítmica do Violino. Em seguida, como um breve eco da Viola, o Violino finaliza a frase. O Violoncelo, no compasso 25, interfere com a sonoridade harmônica das notas *Re-Lá* e, em seguida, *Dó-Sib*. Dessa forma, Guerra-Peixe finaliza o trecho com a sonoridade harmônica de 5^{as} justas gerada pelas notas *Dó - Sib – Fá*. Esta participação gradativa e coesa dos três instrumentos na execução do trecho reforça a percepção da linha melódica. Apesar da *série retrógrada* não ser apresentada com total rigor na entrada de seus sons, todos eles estão presentes no trecho.

Após esta seção quase monódica, o compositor retoma a textura polifônica, nos 21 compassos finais do movimento, com a liberdade já demonstrada no uso da *série* por meio da reiteração de seus trechos e figurações rítmicas.

Portanto, podemos concluir que os trechos desta peça selecionados pelo compositor nos indicam a maneira de estruturação das idéias que compõem este movimento. Eles demarcam importantes pontos de articulação da estrutura formal e intercalam textura monódica à predominantemente polifônica. A *série*, sem nenhuma transposição e sempre *retrógrada*, inicialmente aparece completa, obedecendo a ordem de entrada de seus sons e aos poucos vai se decompondo em trechos melódicos e rítmicos sem que a idéia original se perca. O ponto culminante coincide com o trecho do Ex. 20, em dinâmica *p*. A partir desse momento, só resta a conclusão sem o tradicional retorno da idéia original, mas somente sua lembrança.

3.4.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série simétrica, retrógrada* e sem transposição.
- Criação de centros tonais.
- Emprego dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas, e 3^{as} Maiores e menores.
- Emprego de contornos melódicos nacionalizantes.
- Emprego de *acordes afins com a harmonia clássica*.
- Presença reiterada de figurações rítmicas, melódicas e intervalares.
- Rítmica mais simples e definida.
- Textura predominantemente contrapontística com intervenções monódicas.

3. 5 - Exemplos 21 ao 26 - *Sinfonia no. 1*, para flauta (e flautim), oboé (e corne inglês), 2 clarinetes, fagote, trompete, piano (e celesta), tímpanos e cordas (mínimo: 4,4,2,2,1)

14-III-1946 – duração: 20’

3.5.1- Sobre a peça

Esta peça orquestral em três movimentos, *Allegro – Largo – Vivacissimo*, é a primeira criação dodecafônica concluída em 1946, sete meses após o *Trio de Cordas*. A composição da obra teve início em 14/12/45 e, na cópia da partitura manuscrita, Guerra-Peixe anota o local e a data da conclusão de cada movimento: I Movimento: “*Duque de Caxias – Vila São João, Retiro Santa Cecília, dia 30 – 12 – 945, 10 horas da ‘madrugada’*”; II Movimento: “*Rio, 8 – I – 946*”; III Movimento: “*Rio de Janeiro, 14 – III – 946*”.

Seguindo seus ideais nacionalistas, já introduzidos no *Trio*, Guerra-Peixe mais uma vez aproveita as sugestões do folclore, e, segundo ele, utiliza na *Sinfonia* “*embora timidamente ainda, figurações da rítmica popularesca, que é o que conhece da chamada ‘música popular’ de consumo, escrita para vendagem fonográfica e rendimento de direitos de execução*”.²⁶

Em correspondência a Curt Lange, o compositor comenta sobre sua nova fase: “*Falando um pouco sobre mim, parece que estou encaminhando bem para fazer uma música sob ligeira influência nacional na técnica dos 12 sons. No caso, trata-se apenas de influências e não ‘nacionalismo’. Pedirei a Koellreutter que lhe escreva algo sobre minha Sinfonia, agora composta e que obedece ao novo estilo.*”²⁷

Mas em setembro deste mesmo ano, suas inseguranças com relação às intenções nacionalistas permanecem e Guerra-Peixe envia esta peça a Curt Lange e pede sua opinião principalmente sobre este aspecto: “*pois estou compondo dessa maneira atualmente mas não quero me apegar a um pensamento limitado e fazê-lo rotina. Posso estar errado, atualmente, procurando fundir ‘nacionalismo’ com atonalismo (quantos ‘ismos’)*”.²⁸

Em seu *Curriculum Vitae*, de 1971, Guerra-Peixe acrescenta sobre a peça:

“*Manda a honestidade se diga que H. J. Koellreutter percebe imediatamente, à leitura da partitura, a*

²⁶ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12.

²⁷ Trecho extraído da carta de 15/7/46.

²⁸ Trecho extraído da carta de 15/9/46.

intenção do autor e se anima com a idéia, acreditando fosse o caminho mais viável na época, para o compositor fugir ao ramerrão que, diga-se de passagem, mediocrizava a música brasileira. Tinha alguma razão. Salvo raríssimas exceções, os compositores já se vinham repetindo de há muito. As obras tinham novos títulos mas eram repetições daquilo que haviam escrito há anos; enquanto o folclore – indefeso como sempre, ao alcance de engraçadas deformações – era apontado como o responsável pelas nossas deficiências. Pobre do folclore! (E serie mesmo folclore?).”²⁹

Ainda de acordo com *Curriculum Vitae*, a primeira audição da *Sinfonia no. 1* foi em 1946, através da Rádio da B.B.C. de Londres, sob a regência de Maurice Milles, em 40 ondas, incluindo o Brasil, em cadeia com as emissoras oficiais brasileiras: Rádio Ministério da Educação e Cultura e Rádio Roquete Pinto. Poucas semanas após esta primeira audição, foi também executada no Festival Internacional de Música Jovem, da Rádio de Bruxelas, Bélgica, sob a regência de André Joissin³⁰. Entretanto, na página final da cópia da partitura manuscrita, Guerra-Peixe nos fornece a informação de outra irradiação desta peça pela B.B.C. de Londres, quando escreve:

“Disse a B.B.C. quando irradiou esta obra, no dia 24 de abril de 1947: (em onda para a América Latina)

‘É de um conteúdo altamente expressivo.’

Sobre o autor:

‘Guerra-Peixe tem uma técnica de composição que se compara a dos grande compositores contemporâneos.’

‘Conhece profundamente os segredos da orquestração.’

‘A obra é de grande nacionalidade e demonstra muita sinceridade’.”³¹

Herman Scherchen a executou na Rádio de Zurick, em 1948 e Eleazar de Carvalho, em 1967, no 1º Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro.³²

²⁹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12.

³⁰ Ibidem, p. 30.

³¹ Trecho extraído da p. 68 da cópia da partitura manuscrita.

³² GUERRA-PEIXE, 1971, p. 30.

3.5.2- Sobre a *série*

Segundo Guerra-Peixe, a *série* utilizada é “*mais acessível e agora não simétrica. E isso parece traduzir algum processo mormente no referente ao objetivo de ‘nacionalizar’ o dodecafonismo*”.³³

No Documento IV, são expostas as seguintes *séries*:



FIGURA 29 – *Séries* utilizadas na *Sinfonia no. 1*, extraídas do Documento IV

Observa-se que a *série original* é construída de forma *livre* e será utilizada no I Movimento, nas formas *original/O - 0* e *retrógrada/R - 0*, e no II Movimento em sua forma *invertida/I - 0*. A *série combinada* aparece no III Movimento e, segundo o compositor, foi extraída da *série invertida/I - 0* com seus sons combinados intercaladamente. A forma como foi concebida esta *série combinada* está, de certa forma, esclarecida na cópia do manuscrito que será analisada a seguir.

Na página 3 do manuscrito, Guerra-Peixe nos fornece informações esclarecedoras sobre as *séries* utilizadas na peça. Essas informações serão agora expostas, como no original, e comentadas a seguir.³⁴

1o. Movimento

The image shows musical notation for the first movement. At the top, it shows the 'Série Fundamental' on a single staff. Below it, the '1o. TEMA' is presented in 4/4 time, marked 'Allegro'. The theme is divided into two parts: 'Motivo A' and 'Motivo B'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

³³ *Ibidem*, p. 12.

³⁴ Os comentários irão se ater, sobretudo, ao aspecto serial, por dois motivos: o primeiro, porque parece ter sido esta a intenção das anotações do compositor; o segundo, por haver somente um fragmento musical que coincide com os trechos selecionados no Documento I e que serão analisados.

IIo. TEMA

IIo. Movimento

Inverso

Largo

IIIo. Movimento

Série extraída do 'inverso': sons combinados intercaladamente; a primeira metade da esquerda para a direita e a segunda metade da direita para a esquerda. A organização da série correspondente tem esta ordem:

Io. TEMA

Scherzo *Vivacissimo*

Transição

Final *Vivace (Fundamental transportado)*

Dessa maneira, Guerra-Peixe evidenciou o uso das *séries* na *Sinfonia*. Essas explicações serão agora comentadas e ilustradas com trechos da partitura.

- No I Movimento/*Allegro*, a *série original* (O - 0) é a base da composição com a qual o compositor expõe os temas 1 e 2.

O *motivo A* do tema 1 é constituído pelos sete sons iniciais da *série original* e executado pelo Trompete em *sib*, com notação na altura real. Seqüencialmente, ainda no compasso 1, a I Clarineta, sobrepõe-se a ele, sem o rigor da ordenação dos sons da *série*, mas utilizando o primeiro ritmo exposto. No compasso 3, as cordas dobradas executam o *motivo B*, completando este primeiro tema. A *série*, no entanto, não se completa nesta linha, ficando sem o 12º som e na seguinte ordem de entrada de seus sons restantes: 8 – 9 – 11 – 10 – 3 – 1. Desta maneira, o tema inicial conclui na primeira nota da *série* (Dó#). Ao mesmo tempo, esta nota juntamente com as notas emitidas pelos Contrabaixos, Violoncelos e II Violinos (Sol# e Si), dá início à reexposição da *série* que será completada pela linha da Flauta, nos compassos 4 e 5 (fig 30).

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of the first symphony. The score is written for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trpt.), Violins I and II (I Vii., II Vii.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of ♩ = 116. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The Flute part starts in measure 4 with a *mf* dynamic, playing a sequence of notes labeled 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The Clarinet part starts in measure 1 with a *f* dynamic, playing a sequence of notes labeled 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The Trumpet part starts in measure 1 with a *mf* dynamic and a *surdina* marking, playing a sequence of notes labeled 0-0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) start in measure 3 with a *f* dynamic, playing a sequence of notes labeled 8, 9, 11, 10, 3, 1. The score is divided into two sections: *Motivo A* (measures 1-7) and *Motivo B* (measures 8-11). The Flute part is labeled *Motivo B* and the strings are labeled *Motivo A*.

FIGURA 30 – Compassos 1 – 5 do I Movimento/*Allegro*

O tema 2 (fig. 31), no compasso 64, em evidência na linha dos Violoncelos e associado às curtas intervenções dos Tímpanos, articula a mudança de andamento para *Moderato Molto*. A mesma *série original* é utilizada, porém, em sua forma *retrógrada*, R-0 sem a presença dos sons 1 e 10 (notas Lá e Si):

FIGURA 31 – *Série retrógrada* utilizada no tema 2 do I Movimento/*Allegro* e compassos 64-67.

- No II Movimento/Largo, a *série invertida* (I - 0) será a base melódica:

FIGURA 32 – *Série invertida* utilizada no II Movimento/*Largo*

O tema deste II Movimento (fig. 33), exposto pelos I Violinos, compassos 1 - 4, é formado pela *série invertida* completa e acrescida no final de seus três primeiros sons.³⁵ Aqui também há a sobreposição do restante das cordas que não executam o rigor da *série* mas reiteram características rítmicas deste tema.

³⁵ Nas informações extraídas da p. 3 do manuscrito, o som 3 da *série* - nota Ré (compasso 2) aparece natural. Entretanto, na partitura, este som aparece elevado (Ré#) e de acordo com a *série*

Largo $\bullet = 48$

I. Vln.

II. Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

FIGURA 33 – Compassos 1 - 4 do II Movimento/Largo

- A *série* utilizada no III Movimento/Vivacissimo – *Larghetto* – *Vivace*, de acordo com o compositor, foi extraída da *série invertida* com seus sons *combinados intercaladamente*. Comparando as duas *séries*, e seguindo a orientação fornecida por Guerra-Peixe no manuscrito, chegou-se à seguinte ordem de entrada dos sons da *série invertida* que deram origem à *série combinada* do III Movimento:

Série Invertida numerada na ordem de entrada que deu origem à *série combinada*

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

Série combinada

FIGURA 34 – *Série combinada* a partir da *série invertida*.

Guerra-Peixe apresenta três temas que iniciam cada um dos andamentos deste III Movimento: *Vivacissimo*, *Larghetto* e *Vivace*.

O tema³⁶ do *Vivacissimo* apresenta os motivos que serão explorados até a próxima seção, *Larghetto*, no compasso 91. Podemos perceber o seu caráter de *scherzo*, anotado por Guerra-Peixe e que no italiano significa "brincadeira". A associação do andamento rápido, sinais de articulação, intercalação de pausas e ligaduras colaboram na ambiência deste caráter. Deste tema, foi extraído o fragmento que corresponde ao Ex. 26 do Documento I que será abordado na análise dos exemplos. No aspecto serial, podemos destacar o uso da *série combinada*, ocorrendo neste tema de forma completa com o retorno dos 6 sons iniciais:

FIGURA 35 – Compassos 1 - 4 do III Movimento/*Vivacissimo*.

O segundo tema não foi indicado pelo compositor que, sobre ele, apenas menciona ser “o mesmo do IIo. Movimento com fragmentos do IIIo”. Analisando a partitura, concluiu-se que este tema se refere à passagem do Trompete, no compasso 93, onde inicia a seção do andamento *Larghetto* que, por sua vez, tem a função de transição. Não foi possível perceber alguma forma rigorosa da *série combinada* em toda esta seção. Entretanto, a semelhança entre os dois temas pode ser comparada:

FIGURA 36 – Comparação entre o segundo tema do III Movimento e o tema do II Movimento.

³⁶ Há duas diferenças entre as anotações de Guerra-Peixe na p. 3 do manuscrito e na grade orquestral. Ambas estão no compasso 4 (fig. 35) do tema. A primeira modificação se refere ao ritmo: na partitura, as três notas iniciais deste compasso são quiálteras e, na p. 3, as quatro notas são colcheias. A segunda modificação se refere à última nota do tema: na p. 3 está escrito *Dó*, que seria o 7º som da série, e na partitura, está escrito *Si* que corresponde à última nota emitida pelos I Violinos no compasso 3.

Sobre este trecho (fig. 36), é interessante observar, que o tema do III Movimento termina com a mesma nota com a qual havia iniciado. A semelhança dos dois temas, II e III Movimentos, pode ser reconhecida pelo andamento, pelo contorno rítmico, pela divisão de ambas as linhas em duas partes (2 e 2 compassos) articuladas por pausas e pela construção melódica que utiliza as três notas iniciais para concluir a frase. O ritmo do primeiro compasso de ambos os temas é igual. Este ritmo e as colcheias em quiálteras do tema do III Movimento, já haviam sido utilizados neste Movimento em outros momentos, como por exemplo nos compassos 36 e 54. Toda esta seção transitória é curta, compassos 91-112, sendo que, a partir do compasso 108, apenas um elemento nos Tímpanos, em crescendo e acelerando, faz a preparação para a terceira e última seção/ *Vivace*.

A seção final/*Vivace* inicia, no compasso 113, com a exposição do terceiro tema dividido entre as linhas do Fagote e I Violinos:

VIVACE ♩ = 144

113 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4 5 6

Fg. *f*

I. Vln. *Via sord.* *mf* *f*

II. Vln. *Via sord.* *mf* *f*

Vla. *Via sord.* *mf* *f*

Vc. *Via sord.* *mf* *f*

Série transposta, O - 7

FIGURA 37 - Compassos 113 – 118 do III Movimento/*Vivace* e série O – 7.

Neste tema (fig. 37), o compositor demonstra a característica mais forte desta seção conclusiva: superposição e intercalação de compassos simples e compostos. Como também indicado por Guerra-Peixe, a *série* agora aparece transposta, a uma 5ª justa acima, *O - 7*. Esta *série* será apresentada quase completa (sem o 12º som) na linha do Fagote (compassos 113 ao 118), com a repetição dos seis sons iniciais.

Portanto, verificou-se que foram utilizadas para a elaboração dos temas dos três Movimentos da *Sinfonia no. 1* as seguintes *séries*:

- Tema 1 do I Movimento: *série original, O - 0*



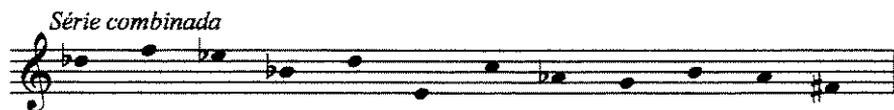
- Tema 2 do I Movimento: *série retrógrada, R - 0*



- Tema do II Movimento: *série invertida, I - 0*



- Tema 1 do III Movimento: *série combinada derivada da I - 0*



- Tema 3 do III Movimento: *série original transposta (5ª justa acima), O - 7*.



3.5.3- Sobre os exemplos

Para compor os **exemplos 21-26** do Documento I, Guerra-Peixe extrai um fragmento do I e III Movimentos e quatro do II Movimento.

SINFONIA No. 1, para orquestra sinfônica (14-III-1946)

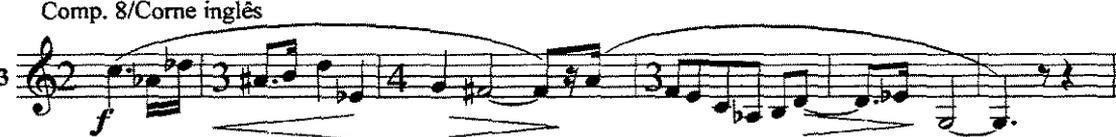
Io. Mov. Allegro
Comp. 47/I e II Vli.

Ex. 21 

IIo. Mov. Largo
Comp. 4/Fl.

Ex. 22 

Comp. 8/Corne inglês

Ex. 23 

Comp. 19/Viola

Ex. 24 

Comp. 34/Violino I

Ex. 25 

IIIo. Mov. Vivacissimo
Comp. 12/I Vli.

Ex. 26 

FIGURA 38 – Exemplos 21-26 do Documento I

Os Ex. 21 e 26 foram enviados a Curt Lange, com a intenção de demonstrar a influência dos *chôros*: “A Sinfonia no. 1, além da melodia ter destes traços melódicos, o ritmo se encontra influenciado pelo nosso ‘chôro’.”³⁷

Desses exemplos, podemos extrair os possíveis recursos musicais, provenientes do *Chôro*, que influenciaram Guerra-Peixe na composição da *Sinfonia no. 1*. São eles:

³⁷ Trecho extraído da carta de 24/3/47.

- **Ex. 21** - ritmo acéfalo de quatro semicolcheias, melodias aceleradas que caminham para o apoio rítmico e melódico, síncope e presença dos intervalos melódicos de 3^{as} e 4^{as} justas.
- **Ex. 26** - notas repetidas, reprodução de um motivo curto, terminação no tempo, e presença dos intervalos melódicos de 3^{as} *M* e *m* e 4^{as} justas.

Para ilustrar esses procedimentos foram selecionados alguns trechos do *Chôro* nacional, como se segue:

Chorando em São Paulo *Magda Santos e Pó*

Pescaria em Paquetá *Luiz Borfa*

Papagaio embriagado *Mário Mascarenhas*

Sururú na Cidade *Zequinha de Abreu*

FIGURA 39 – Trechos extraídos de *Chôros*.

Passamos agora aos comentários dos **exemplos** extraídos do II Movimento/*Largo*.

Podemos perceber neste Movimento, que os timbres dos instrumentos da orquestra são largamente explorados. Além da Flauta, Oboé e Piano aparecem também o Flautim, o Corne Inglês e a Celesta. Em andamento largo e dinâmica predominantemente *piano*, linhas melódicas se sucedem aparecendo a cada momento em diferentes instrumentos, o que pode ser percebido nos fragmentos dos **exemplos 22 ao 25**.

O Ex. 22 (fig. 40) corresponde à linha melódica da Flauta que ocorre, nos compassos 4 - 6, logo após a exposição do tema anotado por Guerra-Peixe e comentado anteriormente.

The image shows a musical score for measures 4-7 of the second movement. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), II Violins (II Vii.), and Viola (Vla.). The Flute part is the primary melodic line, starting with a box around measure 4. The score includes dynamic markings like 'p' and 'I-0', and measure numbers 1-8 and 3-12.

FIGURA 40 – Trecho correspondente ao Ex. 22, compassos 4 - 7 do II Movimento/*Largo*.

Neste trecho (fig. 40), a Flauta é a responsável pela linha melódica, que apresenta a *série invertida* até seu 8º som. Esta linha se assemelha ao tema inicial, não só pelo contorno melódico, oriundo da *série*, mas também por suas características rítmicas, com destaque para o ritmo inicial reiterado pela Clarinetas e Fagote. Na seqüência, II Violinos e Violas passam a executar a linha melódica que reinterpreta esta *série I-0*, do 3º ao 12º som.

A seguir, no compasso 8, é a vez do Corne Inglês executar a melodia correspondente ao Ex. 23. Desta forma, até o compasso 30, se sucedem novas recorrências de melodias que elaboram aspectos rítmicos e melódicos do tema inicial. O fragmento da Viola (compasso 19), correspondente ao Ex. 24, é mais uma dessas linhas que compõem esta passagem.

No compasso 31, temos a entrada da Celesta e quando esta pára (compasso 34), os I Violinos executam o fragmento correspondente ao Ex. 25 (fig. 41), último exemplo extraído deste Movimento. Este fragmento demarca uma nova seção, inicialmente (até o

compasso 39) caracterizada por entradas mais aproximadas de linhas melódicas, que conduzirá ao ponto culminante do Movimento.

The image displays a musical score for measures 34 through 39 of the second movement, marked *Largo*. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trpt.), Celesta, Violin I (I Vli.), Violin II (II Vli.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 34 is indicated by a box above the Flute staff. The score shows melodic lines for several instruments, with some parts marked *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A specific example, labeled 'Ex. 25', is highlighted in the Violin II part, showing a melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FIGURA 41 – Ex. 25 e linhas melódicas extraídas dos comp. 34 – 39, do II Movimento/*Largo*.

Após um elemento de ligação das cordas em contraponto imitativo (compasso 40), o tratamento orquestral se modifica, passando de linhas em evidência para agrupamento dos *naipes* (Madeiras, Trompete e Tímpanos, e Cordas). No compasso 43, *a tempo*, o ponto culminante (fig. 42) é atingido com o *tutti* orquestral, em dinâmica *ff*.

FIGURA 42 – Compassos 41 – 44 do II Movimento *Largo*

Após o ponto culminante, um breve relaxamento conduz à seção conclusiva do Movimento que se inicia no compasso 48 e traz de volta suas características predominantes: dinâmica *p* e linhas melódicas.

No compasso 59, o I Violino solo rememora os dois primeiros compassos do tema. Após uma pausa em *fermata*, no compasso 61, este instrumento executa um trecho em gesto rápido e livre, semelhante a um recitativo, anunciado e colorido pelos Tímpanos (fig.

43). No compasso 63, o II Movimento conclui com a recorrência, na Flauta e Tímpanos, da primeira estrutura rítmica do tema..

FIGURA 43 – Compassos 59 – 63 do II Movimento/Largo.

3.5.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série livre* ($O - 0$) também em suas formas *invertida* ($I - 0$) e *retrógrada* ($R - 0$).
- Elaboração de uma segunda *série* – *Série combinada*, derivada da *série original invertida*.
- *Série original transposta* (5^a justa acima), $O - 7$.
- Utilização de elementos formais, figurações rítmicas e contornos melódicos recorrentes.
- Emprego de contornos melódicos e rítmicos encontrados na música brasileira, com predominante influência do *Chôro*, sobretudo nos I e III Movimentos.
- Estruturação formal e textura:

- I Movimento: possui dois temas que oferecem os motivos a serem trabalhados em textura polifônica.
- II Movimento: apresenta uma estruturação formal concisa e, de certa forma, tradicional - retorno do tema inicial. A textura é essencialmente melódica com exploração dos timbres dos instrumentos da orquestra.
- III Movimento: três seções com temas próprios, em textura variada (polifonia, homofonia e melodia acompanhada) com relevância do aspecto rítmico.
 - Exploração dos timbres dos instrumentos da orquestra.

3.6 - Exemplos 27 ao 31 - Dez Bagatelas, para piano

28-IV-1946 – duração: 8’

3.6.1- Sobre a peça

No catálogo de obras do compositor, podemos encontrar a indicação de primeira audição das *Dez Bagatelas* no Brasil, na interpretação de Dario Sorin, sem inclusão de data. Este intérprete a executou posteriormente no Uruguai e, em Buenos Aires, foi interpretada por Livínia Viotti, em 1948.³⁸ Entretanto, na recente publicação do musicólogo Carlos Kater, consta que a peça foi executada em primeira audição, no programa radiofônico do grupo *Música Viva* dedicado a Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Heitor Alimonda, em 11/1/47, na interpretação de Heitor Alimonda.³⁹ No roteiro deste programa, o locutor transmite a sua impressão da peça, com as seguintes palavras:

“As DEZ BAGATELAS são um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e ‘cerebral’ em SCHOENBERG, em contraste com a ‘humanização’ nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros, CLÁUDIO SANTORO e GUERRA-PEIXE, está estribada no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas.”

Em correspondência a Curt Lange, Guerra-Peixe envia o programa do recital de suas obras na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, no dia 22 de outubro de 1947, às 17:30. Fazem parte do programa *Trio de Cordas* e o *Duo*, para flauta e violino (ambas em gravações) e as *Dez Bagatelas*, com a interpretação ao piano de Eunice Catunda.⁴⁰

Também a este musicólogo, o compositor faz um breve comentário sobre a obra: *“Dez Bagatelas – como idéia musical, careceu em pouco de originalidade. Mas são muito fortes na realização estilística que eu me propunha compor.”*⁴¹

³⁸ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 24.

³⁹ KATER, 2001, p. 313-317.

⁴⁰ Informação extraída da carta de 6/10/47.

⁴¹ Trecho extraído da carta de 13/2/47.

A *série* é constituída de dois agrupamentos *simétricos* e explora, principalmente, os intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas, tanto em sua estrutura interna quanto no âmbito de cada agrupamento. Estes intervalos estruturam cada segmento simétrico da *série*, unido-os pelo ciclo das quintas: o primeiro segmento na seguinte ordem, *Mib – Sib – Fá – Dó – Sol – Ré*, e o segundo dando seqüência ao ciclo, *Lá – Mi – Si – Fá# - Dó# - Sol#*

Em 15/4/47, Guerra-Peixe escreve a Curt Lange que desde a *Música no. 1* até o *Pequeno Duo*, ele fez “da *série* não transportada uma espécie de ‘tonalidade’- conservando-a (sem transportes) na melodia principal ou no contraponto, embora resguardando a liberdade que os impulsos criadores exigem em cada momento”. Observa-se, também nesta obra, cuja data de composição se situa entre as duas peças referidas nesta carta (*Música no. 1* e *Pequeno Duo*), que a *série* é utilizada em suas variações, sobretudo *invertida* e *retrógrada*, mas sem transporte, em seis *Bagatelas*. No entanto, em quatro *Bagatelas*, a *série* aparece em duas transposições (*O-7* e *O-2*), explorada também em sua variante *retrógrada* (*R-7* e *R-2*). Estas transposições também se relacionam por 5^{as} justas: a *série original* inicia na nota *Mib*, a primeira transposição (*O-7*) na nota *Sib* e a segunda (*O-2*) na nota *Fá*.

Portanto, em cada uma das peças, a *série* é explorada da seguinte maneira:

I Peça/*Allegro* – *série original*/O-0

II Peça/*Largo* – *série original retrógradada*/R-0

III Peça/*Allegretto* – *série original invertida*/I-0

IV Peça/*Vivace* – *série original transposta a uma 5^a justa acima*/O-7

V Peça/*Andante* – *série transposta anteriormente, porém retrógrada*/R-7

VI Peça/*Allegro* – *série original invertida*/I-0

VII Peça/*Allegro com moto* – *série original transposta a uma 2^a M acima*/O-2

VIII Peça/*Allegro* – *série original invertida*/I-0

IX Peça/*Larghetto* – *série transposta a uma 2^a M acima, porém retrógrada*/R-2

X Peça/*Allegro* (*alla breve*) – *série original*/O-0

Logo, as *séries* ficam assim representadas:

Figure 45 displays four staves of musical notation, each representing a different series used in the 'Dez Bagatelas'. The series are labeled as follows: O-0, R-0, I-0, O-7, R-7, O-2, and R-2. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

FIGURA 45 - Séries utilizadas nas *Dez bagatelas*

3.6.3- Sobre os exemplos

Guerra-Peixe extrai dois fragmentos da *II Bagatela*, um da *IV* e dois da *V*, para compor os exemplos 27 ao 31 do Documento.

DEZ BAGATELAS, para piano (28-IV-1946)

Figure 46 shows five examples of musical fragments extracted from the 'Dez Bagatelas' for piano. Each example is labeled with its number and the specific bagatela and measures it comes from:

- Ex. 27:** *IIIa. Bagatela - Largo*, Comp. 5-9. The notation shows a melodic line in 3/4 time with dynamics *mf* and *f*.
- Ex. 28:** *IIIa. Bagatela - Largo*, Comp. 14-17. The notation shows a melodic line in 2/4 time with dynamics *f* and *mf*.
- Ex. 29:** *IVa. Bagatela - Vivace*, Comp. 1-2. The notation shows a melodic line in 4/4 time with dynamics *f*.
- Ex. 30:** *Va. Bagatela - Andante*, Comp. 7-8. The notation shows a melodic line in 4/4 time with dynamics *mf*.
- Ex. 31:** *Va. Bagatela - Andante*, Comp. 12-13. The notation shows a melodic line in 4/4 time with dynamics *mf*.

FIGURA 46 – Exemplos 27-31 do Documento I

Como se verificará a seguir, os fragmentos selecionados por Guerra-Peixe se relacionam, principalmente, com a estruturação formal da obra.

Os **exemplos 27 e 28**, extraídos da *II Bagatela*, apresentam um elemento formal que pode ser extraído também dos compassos finais da peça, 20-22. A cada recorrência deste elemento formal, ele aparece diminuído ritmicamente. Originalmente (**Ex. 27**), ele é constituído de uma exposição (três compassos iniciais) e conclusão (dois finais), e quando retorna nos compassos 14-17 (**Ex. 28**), mantém esta estrutura, porém com um compasso a menos. Novamente nos compassos finais (20 – 22), ainda pode-se perceber sua estrutura, porém mais reduzida:

FIGURA 47 - Compassos 5-9; 14-17 e 20-22, da *II Bagatela/Largo*

Embora semelhantes, estes três trechos (fig. 47) apresentam texturas diferentes. No primeiro, predomina a melodia, no segundo, a monodia com dobramento de oitava e, no terceiro, a polifonia imitativa. Acrescenta-se, que podemos encontrar a utilização variada desta mesma estrutura formal, ou parte dela, nas *Bagatelas I e III*.

O **Ex. 29**, extraído dos dois compassos iniciais da *IV Bagatela*, também é um elemento formal que reaparece três vezes (compassos 6-7; 8-9; 11-12). A cada recorrência, este elemento aparece um pouco modificado, estruturando os doze compassos da peça. Este

procedimento pode ser constatado comparando o elemento formal original com suas recorrências:



FIGURA 48 - Elemento formal da *IV Bagatela/Vivace* e suas recorrências.

Os exemplos 30 e 31 são também elementos formais. Além de trazer maior movimento rítmico nestes dois momentos da peça, estes fragmentos, semelhantes no ritmo, direcionamento e contorno melódico, aparecem com texturas diferenciadas, respectivamente, polifônica imitativa e monódica com dobramento de oitava (fig. 49).

Ex. 30 - Comp. 7-8



Ex. 31 - Comp. 12-13



FIGURA 49 - Compassos 7-8 (Ex. 30) e 12-13 (Ex. 31) da *V Bagatela/Andante*.

O aspecto rítmico deste elemento formal será explorado também nas *Bagatelas VI e VIII*.

Portanto, os fragmentos selecionados por Guerra-Peixe resumem as principais características formais das *Dez Bagatelas*, sobressaindo, neste sentido, a alternância de texturas, e a recorrência de estruturas rítmicas e melódicas, comuns também a vários de seus movimentos. O ritmo é, nesta obra, um aspecto determinante de sua estrutura e

garantia da sua "comunicabilidade". Contornos são explorados em variados andamentos, proporcionando ao ouvinte um forte referencial, assegurando-lhe a retenção de seus elementos expressivos. Dessa forma a obra se apresenta concisa e unitária.

Além do aspecto rítmico, Guerra-Peixe se preocupa em orientar melódicamente o ouvinte, o que pode ser percebido no direcionamento de suas linhas, que às vezes criam eixos tonais, e conclusões fraseológicas que sugerem repouso. Estes procedimentos se associam à presença predominante dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas, que, por serem familiares aos "ouvidos comuns", atuam como facilitadores dessas percepções. Serão expostos a seguir trechos das *Dez Bagatelas*, interpretados como ilustrações destes procedimentos.

I Bagatela - Compassos finais (23 - 31)

II Bagatela - Compassos 5 - 9

V Bagatela - Compassos 5 - 6

VIII Bagatela - Compassos finais (10 - 11)

I-0 1 2 3 4 5 7 6 8 9

1

FIGURA 50 - Ilustrações de direcionamentos melódicos presentes nas *Dez Bagatelas*.

Os fragmentos extraídos das duas *Bagatelas* iniciais são ilustrações de direcionamento escalar descendente.

Na *I Bagatela*, há um movimento escalar, em contraponto imitativo, que aparece completo na voz inferior direcionando-a para o repouso na nota *Si*: *Lá, Sol#, Fá#, Mi, Ré Dó, Si*. O segundo fragmento da *série original* é utilizado nos compassos 23-27. A partir da anacruse para o compasso 28, Guerra-Peixe não respeita a organização original da série, ao contrário, aproveita a liberdade de expressão para garantir o direcionamento desejado.

Na *II Bagatela*, o mesmo movimento escalar é apresentado na voz superior, agora tranposto, e direcionado para o repouso na nota *Mi*: *Ré, Dó#, Si, Lá, Sol, Fá, Mi*. Novamente, um dos fragmentos, o primeiro, da *série retrógrada* é mantido na linha melódica mas, nos compassos 7 – 8 - 9, a *série* perde o rigor e a intenção maior é atingida, a nota *Mi*, que por sua vez é o primeiro som desta *série*.

O fragmento extraído da *V Bagatela*, demonstra a atração das 5^{as} justas que se direcionam para o seu eixo, a nota *Dó* (*Fá, Sol, Dó*). Quando a conclusão ocorre, a sonoridade desta nota é enriquecida acusticamente com a sobreposição do acorde formado por 4^{as} justas (*Mi - Lá - Ré*). A sonoridade global do acorde final é de 5^{as} justas (*Dó- Sol - Ré - Lá - Mi*)

Finalmente, no último fragmento, compassos finais da *VIII Bagatela*, a *série original invertida* aparece completa em sua ordem original, exceto na entrada dos sons 6 e 7. O contorno melódico da passagem sugere uma dupla linha e, na inferior, a descida escalar, agora em tons inteiros, está presente: *Ré#*, *Dó#*, *Si*, *Lá*, *Sol*. Concluindo este movimento, a partir da nota *Sol* o eixo tonal se delimita em *Mib* (*Sol*, *Sib*, *Mib*), primeira nota desta *série*.

Após as observações levantadas sobre esta obra, podemos supor que o motivo pelo qual Guerra-Peixe julgou-a “*forte estilisticamente*”, porém, “*carente de originalidade*” se refere à utilização de procedimentos comuns, que se inserem em diferentes peças das *Dez Bagatelas*.

3.7.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série simétrica* utilizada também em suas formas *invertida (I-0)* e *retrógrada (R-0)*.
- *Série transposta*, duas 5^{as} justas acima da *original*: *O-7* e *O-2*.
- Utilização de elementos formais, figurações rítmicas e contornos melódicos recorrentes.
- Criação de eixos tonais por meio de direcionamentos melódicos e atração intervalar (5^{as} justas).
- Largo emprego, melódico e harmônico, dos intervalos de 5^{as} e 4^{as} justas.
- Alternância de texturas, com predomínio da polifonia.

3.7 - Exemplos 32 ao 37 - Três peças para violão

6 -V -1946 – duração: 4’

3.7.1- Sobre a peça

Parece que esta obra foi executada muito posteriormente à sua criação, como podemos conferir nos trechos de duas cartas enviadas a Curt Lange:

20/9/46 - Guerra-Peixe comenta sobre as “*Três peças compostas para Dilermando Reis*”. Pede a opinião de Curt Lange pois “*o Dilermando não conseguiu sair do primeiro compasso e disse não ser para guitarra*”. Acrescenta que a obra é uma “*associação de nacionalismo exacerbado e 12 sons*”.

6/2/48 – “TRÊS PEÇAS PARA VIOLÃO - *Terá o amigo alguém em Montevidéu que possa experimentá-las, a fim de verificar se são exequíveis? Aqui ninguém as pode tocar. O único que se interessou por elas é guitarrista de jazz, e sua técnica é absolutamente harmônica. Preciso saber se soam bem porque desejo iniciar um CONCERTO para violão e pequena orquestra.*”

No entanto, no *Curriculum Vitae* do compositor, consta sua gravação em discos C.B.S., LP - “Recital” 1966⁴⁴, na interpretação de Waltel Branco que “*tem executado a obra em diversos concertos*”.⁴⁵

A intenção de nacionalizar o dodecafonismo agora está cada vez mais presente, como podemos acompanhar nos comentários do compositor sobre esta peça:

“Depois da Sinfonia no 1, o propósito nacionalizante parte da própria série; e o dodecafonismo é cada vez mais distante. Grandes discussões com Mozart Araújo em torno do problema do ‘caráter’ nacional na música brasileira. Tão seguro está da enganadora possibilidade de conciliar um certo tipo de dodecafonismo com elementos do populário que compõe – tentando prová-lo a Mozart de Araújo – a Suite (antes ‘Três Peças’) para violão, introduzindo na obra remotas sugestões de música popularesca. Agora o ritmo brasileiro se faz imprescindível,

⁴⁴ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 49.

⁴⁵ Ibidem, p. 27.

*embora diluidamente: Ponteado (antes 'Ponteio')
Acalanto e Choro.*⁴⁶

Da correspondência enviada a Curt Lange, podemos acrescentar: “*Em TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA compus uma série de doze sons, criando centros tonais, afim de defender um ponto de vista, em discussão, e fazer uma música atonal e ao mesmo tempo regionalista.*”⁴⁷ Guerra-Peixe exemplifica esta intenção com o Ex. 33 do Documento I.

Inicialmente denominada “*Três peças para violão*”⁴⁸; *Ponteio* (depois, *Ponteado*), *Acalanto e Choro*; a peça utiliza recursos e estilos encontrados no repertório nacional da música para Violão ou Viola.

Na apostila dedicada ao curso de Composição/Parte III, Guerra-Peixe comenta gêneros musicais do nosso folclore classificados a partir de seus andamentos (vagaroso, médio e vivo) dentre eles o *Violeiro*, em andamento médio. Segundo o autor, *Violeiro* é “*senão outra coisa que o cantador nordestino – geralmente profissional ou semiprofissional - que se faz acompanhar de sua viola, tal a identificação entre os dois*”.⁴⁹ Ele explica a intervenção instrumental na cantoria (Prelúdio, Interferência e Ponteado) dos Violeiros e faz o seguinte comentário sobre o *Ponteado*:

*“No entanto quando os cantadores querem descansar a voz, um deles é solista de um Ponteado. Quer como Prelúdio, interferência ou como Ponteado, o termo usado é este mesmo: PONTEADO. Jamais dizem ‘Ponteio’, que é um corruptela inventada por intelectuais e que nada significa. (Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e muitos mais inclusive, outrora, o autor dessas linhas).”*⁵⁰

Apesar de comentar alguns toques de Viola, Guerra-Peixe não nos acrescenta neste texto nenhum comentário sobre o *Ponteado*. No entanto, no Dicionário Grove de Música podemos encontrar a definição para os dois verbetes – *Ponteado* e *Ponteio*. Enquanto o segundo se encaixa na definição abolida por Guerra-Peixe, o primeiro diz respeito à técnica

⁴⁶ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12.

⁴⁷ Trecho extraído da carta de 24/3/47.

⁴⁸ Na partitura está riscado o título *Três peças para Guitarra* e logo abaixo, em manuscrito, está escrito *Suite, para Violão*. No catálogo de obras a peça aparece como *Suite, para Violão*. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 24).

⁴⁹ GUERRA-PEIXE, Apostila Composição/Parte III, p. 6.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 7.

de execução de certos instrumentos de cordas em que, com os dedos da mão direita do executante, algumas cordas isoladas são feridas⁵¹. Parece ser esta última a definição condizente com o toque de viola ao qual Guerra-Peixe se refere exclusivamente como *Ponteado*.

O *Acalanto* e o *Choro* também fazem parte do repertório nacional. Enquanto o *Acalanto*, mais popularmente conhecido como *Cantiga de Ninar*, se equivale musicalmente à *Berceuse* francesa e ao *Lullaby* inglês, o *Chôro* é um gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro, do século XIX, introduzida entre nós pelos negros e mulatos e composta por instrumentistas que o praticavam - os *Chorões*.

3.7.2- Sobre a *série*

Em carta a Curt Lange de 15/4/47, Guerra-Peixe comenta que “nas TRÊS PEÇAS PARA GUITARRA a *série* está super concentrada” e nos apresenta a seguinte *série*:



FIGURA 51 - *Série* exposta por Guerra-Peixe em correspondência a Curt Lange.

Embora de acordo com a concisão da *série*, pode-se explorar sua estrutura e discordar ligeiramente da exposta pelo compositor. Julga-se que seria mais apropriada a indicação $A - A' - A - A'$ para seus agrupamentos de três sons e, analisando sua estrutura concisa, poderia ser assim expressa:



FIGURA 52 - Análise da *série original* utilizada na *Suite*, para violão

Os dois agrupamentos de três sons, $A (3^a m - 2^a M)$ e $A' (3^a m - 2^a m)$, são quase simétricos, já que o que os difere é somente a qualidade (M e m) dos intervalos de 2^{as} . Esses agrupamentos se associam e formam uma estrutura maior (6 sons) que será reproduzida, caracterizando a *série* como *simétrica*. O *modelo* é construído na estruturação intervalar de

⁵¹ SADIE, Stanley, 1994.

3^a m, 2^a M, 4^a j, 3^a m, 2^a m. e, para separá-lo de sua reprodução, o compositor utiliza o intervalo de 3^a M. Além disso, nota-se que esta estruturação da *série* a torna simetricamente cíclica, isto é, se reproduzirmos novamente o modelo, mantendo o intervalo de 3^a M que o separa de sua reprodução, teremos o retorno das seis notas iniciais da *série*. Portanto, pode-se concluir que a *série* é “*super concentrada*”, *simétrica*, explora os intervalos de 3^{as} e 2^{as} e ainda, é apresentada em um movimento de progressão descendente. No entanto, quando o compositor expressa que “*o propósito nacionalizante parte da própria série*”, nos resta averiguar a correspondência desta sua estrutura com características da música nacional.

Recorrendo a Mário de Andrade, pôde-se associar esta sugestão do compositor aos comentários deste autor com relação às peculiaridades das melodias nacionais. Do *Ensaio sobre a música brasileira*, podemos extrair alguns comentários a este respeito, que vão ao encontro dos procedimentos adotados por Guerra-Peixe na construção da *série* e sua utilização nesta peça:

“Nossa lirica popular demonstra muitas feitas em caracter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrompem, no geral em progressões com uma esperteza adorável. (...) Dessas progressões melódicas e arabescos torturados possuímos uma coleção vastíssima. (...) No arabesco tão comum nelas:



já surgem embrionários o salto melódico de terça e os sons rebatidos. (...)

“Outra observação importante é que nossa melódica afeiçoa as frases descendentes.”⁵²

Na segunda parte deste livro, podemos encontrar várias anotações de melodias populares que utilizam progressões descendentes.⁵³ Das *Toadas* de violeiros⁵⁴, podemos extrair uma em especial cujo modelo da progressão diatônica se assemelha à estrutura da *série* concebida por Guerra-Peixe:

⁵² ANDRADE, 1928, p. 19

⁵³ *Ibidem*, p. 44, 46, 78, 79 e 80.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 78-80.

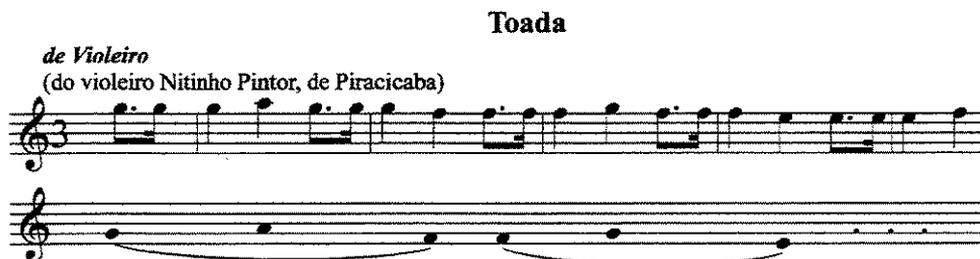


FIGURA 53 - *Toada de violeiro* extraída da 2ª parte do “*Ensaio da música brasileira*”

Portanto, a correspondência da estruturação da *série original* com características da música nacional pode ser resumida na larga utilização de saltos melódicos de 3^{as} em progressão descendente.

Em cada peça, esta *série* será tratada de forma diferenciada. No *Ponteado*, a *série original* é a base da composição, aparecendo em sua altura original e transposta ao intervalo de 5ª justa (0 – 7). No *Acalanto*, a *série retrógrada*, apesar de não aparecer integralmente, fornece os agrupamentos de três sons que serão explorados. Finalmente, no *Chôro*, a *série* aparece novamente transposta à uma 5ª justa acima da transposição anterior. Este tratamento da *série* será exposto na análise dos **exemplos**.

3.7.3- Sobre os exemplos

Guerra-Peixe extrai dois trechos de cada movimento para compor os **exemplos 32 ao 37** do documento (fig. 54).

TRÊS PEÇAS PARA VIOLÃO Ponteio - Acalanto-Chôro (1946)

Ponteio - Compasso 1

Ex. 32

Compasso 7

Ex. 33

Ex. 34 *Acalanto* - Compasso 20

Ex. 35 Compasso 17

Ex. 36 *Chôro* (Allegro) - Compasso 12

Ex. 37 Compasso 16

FIGURA 54 - Exemplos 32 - 37 extraídos do Documento I

Como poderemos verificar, a escolha dos **exemplos** está relacionada às características rítmicas e melódicas de nossas manifestações musicais, como também à criação de centros tonais.

Confirmando a suposição de que as peculiaridades colhidas por Mário e, provavelmente, vivenciadas por Guerra-Peixe em sua prática musical tenham influenciado o compositor nesta obra, observa-se que dos seis **exemplos** extraídos desta peça, quatro mantém esta descida melódica proposta na estruturação da *série*, um é horizontal e somente um é ascendente.

Outra característica de nossas melodias, citada por Mário, aparece nos **exemplos 33 e 36**, e se refere aos sons repetidos.

Com relação à criação de centros tonais, Guerra-Peixe utiliza recursos semelhantes ao que já havia experimentado nas *Dez Bagatelas*, para piano. Com exceção do **Ex. 34**, podemos perceber que todas as linhas melódicas selecionadas pelo compositor nestes exemplos polarizam, de alguma forma, a nota *Si*. Nos **exemplos 32 e 36** ela é o objetivo atingido pela linha melódica descendente. No **Ex. 33**, ela é a nota repetida. Nos **exemplos 34 e 37**, ela é o apoio melódico e rítmico do fragmento recorrente. A harmonia que envolve esses fragmentos exerce uma dupla função, às vezes provocando interferências que

perturbam o direcionamento melódico e às vezes reforçando esta polarização. Isto será verificado na análise dos fragmentos a partir da partitura.

I Peça – Ponteado

A associação com o conceito de *ponteado* defendido por Guerra-Peixe é demonstrado nesta peça, em andamento *Andantino*, por meio divisão das funções da região aguda e grave do instrumento, que executam respectivamente melodia e harmonia, com destaque para a primeira.

O Ex. 32 foi extraído da *parte A* da peça que, após uma seção central, será reexposta, caracterizando a tradicional forma ternária A – B – A'. A *série original* aparece completa, na linha melódica. Se entoarmos este fragmento, poderemos perceber que seu direcionamento conduz para um apoio na sota *Si* (10^o som da série), no compasso 4. Na partitura (fig 55), este “eixo tonal” em *Si*, se confirma pela harmonia que envolve a melodia logo em seu início e pelo movimento melódico da linha do baixo (*Sol, Fa#, Mi, Si*), nos quatro compassos iniciais. Quando a *série* se completa com a sonoridade do *Dó#*, no compasso 5, abaixo dela ouve-se *Mi*. Esta idéia (compassos 1-5) será reexposta do compasso 12 ao 17, mantendo-se a conclusão na nota *Mi* conduzida por meio da 5^a justa *Si – Mi*. É interessante salientar que, este “repouso” ocorre sob e após a sonoridade harmônica de 5^{as} justas, enriquecendo-a.

I - Ponteado

Andantino ♩ = 52

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

4 10 7 11 12 13 14 15 16 17

rit.

.....

FIGURA 55 – Compassos 1-5 e correspondentes, 12 ao fim, extraídos da partitura da I Peça/Ponteado

Embora o compositor tenha esclarecido, como já exposto na análise das *Dez Bagatelas*, sua preferência pela *série* não transportada, podemos afirmar que o fragmento do Ex. 33 nos apresenta a *série original* transposta ao intervalo de 5^a j. acima /O-7 (fig. 56), que por sinal é uma das transposições utilizadas nas *Dez Bagatelas*.

FIGURA 56 – *Série original* transposta a uma 5^a justa acima / O – 7

O fragmento do Ex. 33 foi extraído da parte central desta I peça, seção B da forma ternária:

FIGURA 57 - Compassos 7-9 extraídos da I Peça/Pnteado.

Podemos verificar na partitura (fig. 57) que, também nesta linha melódica que se inicia na segunda metade do compasso 7, o direcionamento fraseológico é descendente e conclusivo na nota *Mi*. A nota *Si*, por sua vez, mantém-se como um eixo, notas repetidas, que direciona para o repouso (*Si-Mi*). A harmonia também colabora para o direcionamento do trecho. Através do aumento e diminuição do número de notas dos acordes (3-5-5-4-3), é provocado um crescendo e um decrescendo no grau de dissonância harmônica. Nos dois

acordes de 5 sons, há maior concentração de dissonância. Nos dois últimos, esta dissonância se dilui, pela diminuição no número de notas e pelo tipo dos intervalos envolvidos nestes acordes (consonâncias perfeitas, imperfeitas e dissonâncias brandas).⁵⁵

II Peça - *Acalanto*

Os exemplos 34 e 35 foram extraídos desta peça em andamento *Lento*. De acordo com o gênero escolhido, *acalanto*, e assim como no Ex. 35, prevalecem nesta peça as linhas horizontais e a repetição de pequenas estruturas melódicas e rítmicas, que, associadas ao andamento e à dinâmica predominantemente *piano*, sugerem a tranquilidade de uma cantiga de ninar. A peça também está estruturada na forma ternária A-B-A', e os dois fragmentos dos exemplos foram extraídos da seção A'.

O trecho referente ao Ex. 35 (fig. 54)⁵⁶ é exatamente o mesmo que inicia a peça. Ele ocorre antes do fragmento do Ex. 34, e suas três notas iniciais correspondem ao primeiro agrupamento da *série original retrógrada*.



FIGURA 58 – *Série retrógrada* utilizada na II Peça/*Acalanto*

Este agrupamento inicial da *série retrógrada* será explorado, melódica e harmonicamente, em suas variações e transposições, até o compasso 8. O Ex. 34 é uma ilustração desta variação. Apesar de fornecer o motivo que será explorado na peça, a *série retrógrada* completa não ocorre. Apenas no compasso 9, podemos identificar melódicamente os seus oito sons iniciais finalizando a seção A (fig. 59).

⁵⁵ Guerra-Peixe demonstra neste trecho a utilização prática da *Harmonia Acústica* aprendida com Koellreutter. Os conhecimentos a respeito deste tema estão expressos na Quarta Parte do livro *Melos e Harmonia acústica*, concluído pelo compositor, em 1988.

⁵⁶ Na partitura, a nota *Si* não se prolonga ao terceiro compasso como no Ex. 35. Mas é provável que esta tenha sido a intenção sonora do compositor, realçando, dessa maneira, a polarização momentânea na nota *Si*.

II - Acalanto

Lento $\text{♩} = 76$

Variações do fragmento da *série retrógrada* que ocorrem neste trecho

Comp 1-2/ mel. Comp 1-3/ harm. Comp. 4/mel. Comp. 4-5/mel. Comp. 5/harm.

FIGURA 59 – Compassos 1-10 da II Peça/*Acalanto*

Na seção B desta peça, este agrupamento ganha novas variações, melódicas e harmônicas, com a introdução do intervalo de 4^a justa (e sua inversão 5^a justa) substituindo algumas terças. A partir do compasso 17, há o retorno da seção inicial, agora A'.

III Peça - *Chôro*

A série agora é explorada em sua segunda transposição. Novamente, como nas *Dez Bagatelas*, o intervalo escolhido para as transposições da *série* foi o de 5^a justa acima da *série original*:

Lá – *série original*/O - 0;

Mi - primeira transposição/O - 7;

Si – segunda transposição/O - 2.

FIGURA 60 - *Série original* transposta/O - 2 utilizada na III Peça/*Chôro*.

Nos cinco compassos iniciais, a *série transposta/O -2* é exposta em meio a outras sonoridades:

III - Chôro

FIGURA 61 - Compassos 1-5 da III Peça/Chôro.

O Ex. 37, extraído dos compassos 16-19, corresponde a este fragmento inicial, porém, modificado e sem a presença completa da *série*. Novamente, na parte final da peça, anacruse para o compasso 32, há o retorno literal desses compassos iniciais e de toda a seção decorrente dele, modificada somente nos últimos compassos. Vale dizer, que este retorno recorrente da idéia inicial é uma estruturação formal comum nos *choros*.

O Ex. 36, extraído dos compassos 12-15, é um novo elemento formal que articula o primeiro retorno do tema inicial. Na partitura (fig. 62), podemos constatar o seu caráter contrastante não só por sua característica rítmica, mas por sua textura harmônica.

FIGURA 62 - Compassos 12-14 da III Peça/Chôro.

Este elemento formal também retornará nos compassos 24-27, porém ascendente e com um acorde repetido no final. Colocaremos em relevo o aspecto rítmico deste fragmento.

Quando Mário de Andrade escreve no *Ensaio* sobre as peculiaridades da rítmica nacional, aponta a característica semelhante à que aparece no Ex 36 - mudança de

compasso quaternário ou binário para ternário, e acrescenta: “*E é curioso essas liberdades aparecerem até nas peças dançadas*”.⁵⁷ Buscando nos *Choros* movimento rítmico similar ao dos compassos 12-14, encontramos duas passagens com as quais finalizamos a análise da *Suite*:

Intrigas no boteco do Padilha
CHORO L. AMERICANO

Fla - Flu
CHORO JOSÉ MARIA DE ABREU

Comapssos 9 - 16

FIGURA 63 – Trechos de *Choros* que apresentam movimento rítmico similar ao Ex 36.

3.7.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série simétrica* utilizada também em sua forma *retrógrada*.
- *Série transposta*, duas 5^{as} justas acima da *original*: O-7 e O-2.
- Criação de eixos tonais por meio de direcionamentos melódicos e harmônicos; “*comunicabilidade*”
- Técnicas encontradas em estilos musicais populares; “*nacionalismo*”
- Utilização da estruturação formal ternária, A-B-A’.

⁵⁷ ANDRADE, 1928, p. 13.

3. 8 - Exemplos 38 ao 40 - Pequeno duo, para violino e celo

5-X-1946 – duração: 5’

3.8.1- Sobre a peça

Composta especialmente para *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*, esta peça em três movimentos, *Allegro moderato – Largo – Allegro*, foi publicada neste editorial, publicação no. 58, em Montevideu - Uruguai. No final de 1946, Guerra- Peixe enviou a Curt Lange quatro peças para escolha de qual seria impressa, e acrescentou:

*“ESCOLHA DE OBRA PARA O EDITORIAL:
Então, tendo as músicas aí, para escolher a que julgar mais interessante e adequada para impressão, só me resta esperar pela sua acertada resolução.(....)*

“PEQUENO DUO: De minha parte, porém, preferiria o Pequeno Duo, para violino e celo, para imprimir, pois foi composto propositadamente para a Editorial, dentro de um critério econômico razoável e, mais importante para mim, esta obra exprime melhor o meu verdadeiro ‘modo’ e estilo atuais.

É entre as quatro, a que exprime melhor o meu pensamento nestes dias de Dezembro de 1946. É um desenvolvimento do que está observado na Sinfonia.”⁵⁸

A semelhança com a *Sinfonia no. 1* pode estar relacionada à utilização de recursos extraídos da música nacional, sobretudo dos *Choros*, como será abordado na análise dos **exemplos**.

Não foi encontrada informação de execução da peça.

3.8.2- Sobre a série

A *série* utilizada nesta peça está contida no Documento IV, mas a Curt Lange, Guerra-Peixe a expõe acrescida do seguinte comentário:

“Ei-la:

⁵⁸ Trecho extraído da carta de 16/12/46.



(N.B Penso que à esta série se poderá dizer que tem apenas SEIS sons - se considerarmos a REPRODUÇÃO EXATA como uma espécie de TRANPORTE FIXO.”⁵⁹

Podemos observar, a relevância dos intervalos de 5^{as} e 4^{as} justas na estruturação da *série*. Estes intervalos serão largamente explorados, melódica e harmonicamente, nos três movimentos. Guerra-Peixe utilizará esta *série original* nos I e III Movimentos. No II/Largo, a *série retrógrada* (fig. 64) será a base da estruturação melódica.



FIGURA 64 – *Série retrógrada/R - 0* utilizada no II Movimento/Largo

Observou-se que, assim como nas peças analisadas até agora, a recorrência rigorosa e constante da *série completa* não ocorre. Ao contrário, em muitos momentos a ordem de entrada dos sons da *série* é alterada para que seus intervallos mais característicos, 4^{as} e 5^{as} justas (fig. 65), ou algum contorno melódico (fig. 66) se evidenciem.

FIGURA 65 – Compassos 4 – 9 do III Movimento./Allegro.

Nestes compassos iniciais (4 – 9) do III Movimento, as notas da *série original* são apresentadas em uma sequência, diferente da original, que coloca em relevo os intervallos justos, sobretudo as 5^{as} justas. Nota-se também que, o acorde final desta passagem é resultante da superposição de 5^{as} justas (*Mib, Sib, Fá, Dó*).

⁵⁹ Trecho extraído da carta de 15/4/47.

FIGURA 66 - Compassos 18 – 22 do III Movimento/*Allegro*

Esta passagem (fig. 66), extraída também do III Movimento, se refere à primeira aparição da *série original* completa, no entanto, a ordem de entrada dos seis sons iniciais foi modificada em função do modelo melódico desejado.

De maneira semelhante, no I Movimento, a *série* completa aparecerá pela primeira vez no compasso 11 e a partir do seu 6° som.

3.8.3- Sobre os exemplos

Foram extraídos um fragmento do II Movimento/*Largo* e dois do III/*Allegro*, para compor os exemplos 38-40 do Documento I.

PEQUENO DUO, para violino e violoncelo (5 - X - 1946)

FIGURA 67 - Ex. 38 extraído do Documento I.

O Ex. 38 (fig. 67) apresenta os motivos que serão explorados neste II Movimento/*Largo*. Este movimento é o mais conciso no que diz respeito aos elementos estruturais. A primeira figuração, melódica e rítmica, executada pelo Violino, no compasso 1, se caracterizará como motivo preponderante. No compasso 2, o Violoncelo reapresenta

este motivo inicial, com modificação na articulação dos sons, inversão dos intervalos (4^{as} que viram 5^{as}) e da direção melódica. A recorrência deste motivo, variado ou não, será a base da estruturação formal dos dezessete compassos do Movimento.

No aspecto serial, nota-se que a *série retrógrada*, anunciada pelo Violino nos dois compassos iniciais, será exposta de forma completa a partir do terceiro até o quinto compasso. É interessante observar que, o Violoncelo, nos compassos 1 e 2, executa o modelo da *série original* (seis sons iniciais) concluindo a sua frase com a mesma nota com a qual começou (nota *Mi*).

Os **exemplos 39 e 40** (fig. 68), destacam características do III Movimento.

IIIo. Mov. Allegro (ALLA BREVE)
Comp. 4-8 e 58-62/Vli.

Ex. 39

Comp. 44-49/Vc.

Ex. 40

Detailed description of Figure 68: The figure contains two musical examples, Ex. 39 and Ex. 40, both in treble clef and 2/4 time. Ex. 39 is titled 'IIIo. Mov. Allegro (ALLA BREVE) Comp. 4-8 e 58-62/Vli.' and shows a melodic line starting with a half note G4 (marked *p*), followed by quarter notes A4, B4, and C5 (marked *cresc.*), then a half note D5 (marked *mf*), and finally a half note E5 (marked *f*). Ex. 40 is titled 'Comp. 44-49/Vc.' and shows a melodic line starting with a half note G4 (marked *p*), followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5.

FIGURA 68 – Exemplos 39 e 40 extraídos do Documento I

Assim como na *Sinfonia no. 1* e na *Suite*, para violão, este III Movimento demonstra uma associação com recursos utilizados no *Chôro* brasileiro. Uma de suas características é o retorno recorrente da idéia inicial, aqui representada pelo fragmento do Ex. 39. Como pode ser notado pela indicação dos compassos de sua ocorrência (fig 68, Ex. 39), este trecho reaparece, de forma literal, na seção final do Movimento (compassos 58-62) e, modificado, nos compassos 18 - 25. Sob este fragmento, executado pelo Violino, há um outro elemento de aproximação com os *Chôros* e se refere a extensa linha melódica do Violoncelo em notas repetidas (rever fig. 65).

O Ex. 40 utiliza inicialmente o mesmo gesto rítmico do Ex. 39, porém damos destaque aos últimos compassos deste fragmento, por observar sua semelhança com o motivo inicial do II Movimento, como aparece nos compassos finais (15-17):

The image shows two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is labeled 'II Movimento - Largo' and measures 15-17. It features a violin part (Vii.) with a melodic line and a cello part (Vc.) with a rhythmic accompaniment. The right excerpt is labeled 'III Movimento - Allegro' and measures 47-49. It shows a similar melodic motif in the violin part and a corresponding accompaniment in the cello part, demonstrating the rhythmic similarity mentioned in the text.

FIGURA 69 – Comparação do fragmento do Ex. 40 com o motivo (compassos 15 – 17) do II Movimento.

Este procedimento, utilização de elementos semelhantes nos diferentes Movimentos, indica uma preocupação com a unidade da peça.

Um outro aspecto que merece destaque neste III Movimento é a presença, como também em muitos *chôros*, de uma seção introdutória:

The image shows the introduction of the third movement, measures 1-3. The tempo is marked 'Allegro (alla breve)' with a quarter note equal to 120 beats. The violin part (Vii.) starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a long note. The cello part (Vc.) provides a rhythmic accompaniment with repeated notes. The score includes dynamic markings of *f* and *p*.

FIGURA 70 – Compassos 1-3, introdução, do III Movimento

Nesta introdução (fig. 70), estão presentes os motivos que serão explorados tais como: configuração rítmica inicial de duas colcheias com prolongamento da segunda; notas repetidas e estruturas harmônicas com sonoridades de 5^{as} justas.

3.8.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série simétrica* em suas formas *original* e *retrógrada*, sem transposição.
- Largo emprego, melódico e harmônico, dos intervalos de 5^{as} e 4^{as} justas.
- Utilização de elementos formais, figurações rítmicas e contornos melódicos recorrentes.
- Emprego de contornos melódicos e rítmicos encontrados na música brasileira, com predominante influência do *Chôro*, sobretudo no III Movimento.
- Estrutura formal que evidencia o retorno da idéia inicial, sobretudo no III Movimento.
- Alternância de texturas, com predomínio da polifonia.

3. 9 - Exemplos 41 ao 50 - *Duo*, para flauta e violino

14-II-1947 – duração : 12'

3.9.1- Sobre a peça

Segundo a cronologia, depois do *Pequeno Duo*, para violino e violoncelo, em dezembro de 1946, Guerra-Peixe escreve a *Suite em Fanfarra*, para trompete, trombone, tuba e caixa. De acordo com o compositor, esta peça representa um afastamento da *técnica dos doze sons* pois, embora atonal, não está baseada em *série* alguma.⁶⁰

O *Duo*, para flauta e violino, é a primeira peça concluída em 1947. Guerra-Peixe considera que esta peça representa uma nova etapa na maneira de compor na *técnica dos doze sons*. A este respeito, escreve a Curt Lange: “O ‘*Duo*’, para flauta e violino, é minha última composição, algo mais organizado.”⁶¹ E acrescenta: “A partir , do *Duo* para flauta e violino, uma transformação se opera no meu processo de trabalho criando recursos que ajudam a ‘colorir’ mais a melodia e a harmonia, assim como ajudam a garantir elementos formais de uma obra.”⁶²

A palavra “*comunicabilidade*” é empregada pela primeira vez no texto do Documento II. Guerra-Peixe também revela a aproximação com as Artes Plásticas, quando neste documento escreve: “*de ritmo dinâmico, como alguns quadros de Augusto Rodrigues, bastante unidade formal e, o que é importante, certa comunicabilidade. Obra que o autor considera até hoje (1971) um dos seus melhores trabalhos.*”⁶³

Com a análise da peça, pôde-se concluir que a nova maneira de compor a que se referiu Guerra-Peixe a Curt Lange, diz respeito às primeiras experiências com a *série motivadora*. Este tipo de estruturação serial, que gera os motivos melódicos utilizados na composição, será a base da elaboração de grande parte das composições de 1947. A “*unidade formal*” e a “*comunicabilidade*” se relacionam principalmente à estrutura formal, que se caracteriza pela recorrência de seções e motivos, e à larga utilização dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.

⁶⁰ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

⁶¹ Trecho extraído da carta de 13/2/47.

⁶² Trecho extraído da carta de 15/4/47.

⁶³ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

De acordo com o *Curriculum Vitae* do compositor, a primeira audição da peça aconteceu no mesmo ano, através da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, por Henrique Nirenberg e Ulrich Danneman⁶⁴. Carlos Kater acrescenta uma outra audição desta peça, porém sem indicação da data. A apresentação foi através dos programas radiofônicos do *Música Viva*, na interpretação de Koellreutter, à Flauta, e Henrique Niehremberg, ao Violino⁶⁵. No início de outubro de 1947, Guerra-Peixe enviou a Curt Lange o programa do "Recital de Guerra-Peixe na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, 4^a-feira, 22 de outubro, às 17:30hs".⁶⁶ A apresentação da peça teria sido por meio de gravação com os mesmos intérpretes anotados por Kater.

3.9.2- Sobre a *série*

No Documento II, Guerra-Peixe comenta sobre a *série* utilizada nesta peça: "A *série* é quase simétrica, de doze notas das quais três são repetidas na segunda parte, o que resulta numa *série* de apenas 9 sons." E anota a *série*.

A Curt Lange, ele expõe a mesma *série*, e acrescenta:

Neste DUO, a série é de NOVE sons diferentes e TRÊS repetidos. Os transportes são feitos inúmeras vezes:



*No IIIo. Movimento do DUO faço várias vezes o fundamental e o retrógrado seguidamente, do 1º elemento formal.*⁶⁷

No Documento III, ao exemplificar a *série motivadora*, o compositor não anota a *série* mas explica o seu tratamento na peça:

"A série é constituída de seis sons, apenas, porque a segunda metade é repetição da primeira – sendo que

⁶⁴ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 28.

⁶⁵ KATER, 2001, p. 296. A ortografia do sobrenome do violinista difere: no *Curriculum Vitae* de Guerra-Peixe, consta Nirenberg e, no livro de Carlos Kater, Niehremberg. Este instrumentista executou várias peças de Guerra-Peixe e, sempre que for feita alguma referência a ele, optou-se usar a ortografia que consta no currículo do compositor.

⁶⁶ Trecho do programa enviado a Curt Lange em carta de 6/10/47. Pela proximidade com a data do concerto, parece ser um convite.

⁶⁷ Trecho extraído da carta de 15/4/47.

as notas sol e mi bemol, como se verifica, estão fazendo parte da primeira metade.

Observa-se de particular, no Terceiro Movimento, que o Retrógrado encontra emprego logo na exposição do motivo A. Essa disposição é constante. Mas em alguns lugares o inverso toma lugar do Fundamental.

(Note-se o Terc. Movim.)

Inúmeros transportes foram feitos.”⁶⁸

Neste trecho, Guerra-Peixe escreve que as notas *Sol* e *Mib* se repetem na *série*. No entanto, esquece de acrescentar que a nota *Ré* é mais um som repetido na construção da *série*. Também nos parece um momento de desatenção do compositor, a afirmação de que a “*série é constituída de seis sons*”. Esta interpretação seria possível se a *série* fosse rigorosamente *simétrica*, daí a considerá-la de seis sons que se repetem transportados, *modelo e repetição do modelo*, como ele mesmo indica para *séries* deste tipo. Entretanto, como ele explica no Documento II, a *série* é *quase simétrica*, constituída de dois elementos formais bastante semelhantes.

Como afirma Guerra-Peixe, a *série* foi inúmeras vezes transportada. Por este motivo, demonstraremos a matriz gerada pela *série original*:

	I-0	I-5	I-1	I-4	I-11	I-6	I-7	I-0	I-8	I-11	I-9	I-4	
O-0	Eb	Ab	E	G	D	A	Bb	Eb	B	D	C	G	R-0
O-7	Bb	Eb	B	D	A	E	F	Bb	F#	A	G	D	R-7
O-11	D	G	Eb	F#	C#	G#	A	D	Bb	C#	B	F#	R-11
O-8	B	E	C	Eb	Bb	F	F#	B	G	Bb	G#	Eb	R-8
O-1	E	A	F	G#	Eb	Bb	B	E	C	Eb	C#	G#	R-1
O-6	A	D	Bb	C#	G#	Eb	E	A	F	G#	F#	C#	R-6
O-5	G#	C#	A	C	G	D	Eb	G#	E	G	F	C	R-5
O-0	D#	Ab	E	G	D	A	Bb	Eb	B	D	C	G	R-0
O-4	G	C	G#	B	F#	C#	D	G	Eb	F#	E	B	R-4
O-1	E	A	F	G#	Eb	Bb	B	E	C	Eb	C#	G#	R-1
O-3	F#	B	G	Bb	F	C	C#	F#	D	F	Eb	Bb	R-3
O-8	B	E	C	Eb	Bb	F	F#	B	G	Bb	G#	Eb	R-8
	RI-0	RI-5	RI-1	RI-4	RI-11	RI-6	RI-7	RI-0	RI-8	RI-11	RI-9	RI-4	

FIGURA 71 - Matriz gerada a partir da *série original*

⁶⁸ GUERRA-PEIXE, s. d., p. 3 bis.

Como a *série original* possui três notas que se repetem, *Mib – Sol – Ré*, ela gera *séries* repetidas como as *O – 0, O – 1, O – 8*. Da mesma forma, cada uma das variações derivadas da *série original, I – R – RI*, também apresentarão outras *séries* repetidas. Por outro lado, ficam de fora outras possíveis transposições e variações que seriam geradas pelas notas que faltam na *série original: Fá, Fá# e Dó#* e que também foram utilizadas por Guerra-Peixe na elaboração desta peça. Essas transposições e variações são as seguintes:

O-2	F	Bb	F#	A	E	B	C	F	C#	E	D	A	R-2
I-2	F	C	E	C#	F#	B	Bb	F	A	F#	G#	C#	RI-2
I-3	F#	C#	F	D	G	C	B	F#	Bb	G	A	D	RI-3
O-9	C	F	C#	E	B	F#	G	C	G#	B	A	E	R-9
O-10	C#	F#	D	F	C	G	G#	C#	A	C	Bb	F	R-10
I-10	C#	G#	C	A	D	G	F#	C#	F	D	E	A	RI-10

FIGURA 72 – *Séries* que complementam a matriz gerada pela *série original*

Aproveitando a sugestão de Guerra-Peixe, iremos investigar o tratamento da *série* e a estruturação formal do III Movimento/*Presto*. Os exemplos 48, 49 e 50 do Documento I foram extraídos deste Movimento e, por este motivo, também serão comentados a seguir.

A observação de que “o *Retrógrado encontra emprego logo na exposição do motivo A*”, e ainda, que “*essa disposição é constante*”, pode ser verificada nos sete primeiros compassos do III Movimento:

The musical score consists of two systems for Flute (Fl.) and Violin (Vl.).
 System 1: Flute plays a whole note chord. Violin plays a melodic line starting with a *p* dynamic and *cresc.* The labels above the violin staff are "1o frag. de O - 11", "R. do 1o frag. de O - 11", and "O - 11".
 System 2: Flute starts with a *f* dynamic. Violin starts with a *f* dynamic. The labels above the violin staff are "1o. frag. de O - 8", "R. do 1o frag. de O - 8", and "1o frag. de O - 2".
 A box with the number "4" is placed above the first measure of the second system.

FIGURA 73 – Comp. 1 - 7 do III Movimento/*Presto*

Pode-se deduzir que o *Motivo A*, referido por Guerra-Peixe, diz respeito à frase inicial apresentada pelo Violino nos quatro primeiros compassos (fig. 3). Na maior parte deste Movimento, serão exploradas as estruturas que constituem esta frase:

- fragmento da *série*: o 1º fragmento da *série original transposta*, na maioria das ocorrências, embora “em alguns lugares o inverso toma lugar do Fundamental” ; sons articulados em *staccatto*;
- repetição retrogradada deste fragmento;
- fragmento reduzido da *série*;
- elemento rítmico pontuando os tempos em *marcato*, sem o rigor da *série*.

A partir desta exposição, a textura polifônica imitativa terá predomínio. As estruturas do *motivo A* serão exploradas, até o compasso 27, onde termina a primeira seção do Movimento. Em alguns raros momentos, a *série* aparece completa, como nos compassos 10-11 e 14-15:

FIGURA 74 – Compassos 10-11 e 14-15 do III Movimento/*Presto*

Estas duas passagens (fig. 73 e 74) demonstram também alguns dos “inúmeros transportes” da *série* e seus fragmentos a que se referiu Guerra-Peixe.

No compasso 28, há uma mudança de andamento, *Allegretto com moto*, que demarca o início da segunda seção. O Ex. 48 foi extraído dos compassos iniciais (28 ao 36) desta seção (fig. 75). Associada à mudança de andamento, a longa e expressiva linha

melódica, em *legato*, executada pela Flauta, se destaca. Em contraste com o motivo A, esta frase foi denominada como motivo B.

FIGURA 75 – Compassos 28 – 36 do III Movimento/*Presto*

Como podemos comparar (fig. 76), esta segunda seção termina no compasso 45, com um elemento de articulação que, de forma semelhante, será utilizado, no compasso 69, para articular o retorno da primeira seção. A recorrência deste elemento de articulação, foi selecionado por Guerra-Peixe como Ex. 49.

FIGURA 76 – Comparação do elemento de articulação dos compassos 45 e 69.

Nos compassos 96 – 100 (fig. 77), é apresentado um trecho conclusivo, com função de *codeta*:

The image shows a musical score for measures 96-100. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Violin (Vii.). Measure 96 is marked with a box. The Flute staff has two dashed boxes labeled 'Motivo A' and 'Motivo B'. The Violin staff has two brackets labeled '1o frag. de O - 4' and '2o frag. de O - 9'. The Violin staff ends with a glissando and arco marking.

FIGURA 77 – Compassos 96 - 100 do III Movimento/*Presto*.

A textura, inicialmente homofônica e monódica, realça a primeira estrutura do motivo A, nos compassos 96 – 97. Nos três compassos finais, Guerra-Peixe destaca o elemento do motivo B correspondente ao Ex. 50 do documento I.

Portanto, neste III Movimento, o primeiro fragmento da *série motivadora* foi o elemento melódico explorado, principalmente em sua forma *retrógrada* e em várias transposições.

Com relação à estrutura formal, pôde-se concluir que caracteriza-se da seguinte maneira:

- primeira seção: (compassos 1 - 27), apresenta o motivo A;
- segunda seção: (compassos 28 – 45), apresenta o motivo B;
- terceira seção: (compassos 46 – 69), desenvolvimento dos motivos A e B;
- reexposição da primeira seção: (compassos 70 – 95);
- codeta: (compassos 96 – 100).

3.9.3- Sobre os exemplos

Além do três fragmentos, já apresentados, extraídos do III Movimento, Guerra-Peixe seleciona cinco do I Movimento/*Allegro* e dois do II/*Lento* que serão abordados a seguir.

DUO, para flauta e violino (14 - II - 1947)**I. Mov. Allegro**
Comp. 4/Flauta

Ex. 41 

Comp. 22-23/Flauta

Ex. 42 

Comp. 29-31/Violino

Ex. 43 

Comp. 57-58/Fl.

Ex. 44 

Comp. 59-61/Fl.

Ex. 45 

II. Mov. Lento (♩)

Comp. 1-2/Fl. e Vli.

Ex. 46 

Comp. 27-29/Vli.

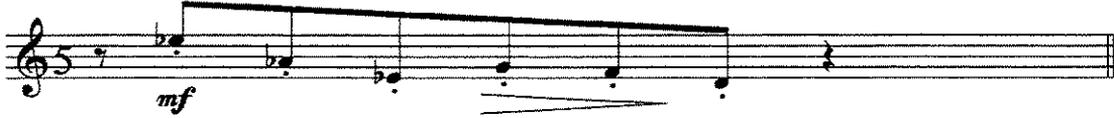
Ex. 47 

III. Mov. Allegretto com moto

Comp. 28-36/Fl.

Ex. 48 

Comp. 69/Fl.

Ex. 49 

Comp. 98-100/Fl.

Ex. 50 

FIGURA 78 – Exemplos 41 a 50 extraídos do Documento I

O Ex. 41 foi extraído da frase executada pela Flauta nos compassos 3 e 4 do I Movimento:

Fl. 

Vii. 

FIGURA 79 – Compassos 3 e 4 do I Movimento/*Allegro*

Neste trecho (fig. 79), a *série original/O - 0* é apresentada, pela primeira vez, na linha melódica da Flauta. A frase coincide com a *série* completa e cada semifrase com os “*elementos formais*” da *série*. Estruturas melódicas e rítmicas, assinaladas na Figura com linhas pontilhadas, serão recorrentes no I Movimento. Provavelmente por este motivo, Guerra-Peixe destaca a última estrutura no Ex. 41.

Após elaborações e transposições destas estruturas intercaladas por apresentações da *série original* transposta, do compasso 22 ao 23, Guerra-Peixe conclui esta seção inicial do I Movimento com o retorno da *série original* completa, novamente na linha da Flauta (fig. 80). Desta passagem foi extraída o Ex. 42:

Fl. 

Vii. 

FIGURA 80 – Compassos 22 – 23 do I Movimento/*Allegro*

A mudança de andamento, no compasso 24, demarca uma nova seção (fig. 81) que se estenderá até o compasso 33. O fragmento do Ex. 43 foi extraído desta seção:

Ex. 43

FIGURA 81 – Compassos 24 -33 do I Movimento/*Allegro*

Esta seção (fig. 81), apresenta uma frase, nos compassos 24-26, que se repete com transposição na linha da Flauta, tornando-a mais dinâmica. A primeira estrutura melódica e rítmica assinalada na Figura 79 é explorada com a inversão do movimento melódico e intervalar, colocando em destaque as 5^{as} justas. A partir do compasso 29, o Violino se destaca, executando uma nova frase com impulso rítmico e extensão melódica expandida, atingindo o ponto culminante no compasso 33, enquanto a Flauta, nos compassos 33 e 34, finaliza a seção. A estrutura formal desta seção é evolutiva e se assemelha à tradicional elaboração de uma *sentença* musical, que pode ser resumida em: uma idéia, sua repetição modificada e seu desenvolvimento que “*implica não apenas crescimento, aumento, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação*”.⁶⁹

Os **exemplos 44 e 45** são sequenciais na partitura e estão contidos em uma seção (fig. 82) que se assemelha à anterior (fig. 81) na estrutura formal, nos elementos rítmicos, melódicos e no andamento.

⁶⁹ SHOENBERG, 1991, p. 59.

FIGURA 82 – Compassos 53 – 61 do I Movimento/*Allegro*

Após esta seção (fig. 82), mais 21 compassos levam à conclusão deste I Movimento no compasso 82.

O II Movimento/*Lento* inicia com uma linha melódica dividida entre os dois instrumentos e selecionada por Guerra-Peixe como Ex. 46:

FIGURA 83 – Compassos 1 e 2 do II Movimento/*Lento*.

Nesta linha melódica (fig. 83) estão contidos os elementos rítmicos e melódicos que serão trabalhados neste II Movimento. Podemos verificar que, assim como no III Movimento, o primeiro fragmento da *série original* será o motivo melódico explorado, principalmente em sua forma *retrograda* e em várias transposições. A textura é predominantemente polifônica com algumas intervenções homofônicas e monódicas.

O fragmento do Ex. 47 aparece no compasso 27. Também monódica, esta frase executada pelo Violino inicia com a retrogradção do primeiro fragmento da *série O - II*. Como podemos verificar (fig. 84), ela articula o retorno do tema inicial, na mesma altura porém, expandido e em textura polifônica.

FIGURA 84 – Compasso 27 – 31 do II Movimento/Lento.

Este II Movimento termina no compasso 40.

Como pudemos averiguar, esta peça possui uma estrutura formal bem definida e articulada. Nos três Movimentos, seções e motivos se evidenciam por suas recorrências e diferenças de expressividade ocasionadas principalmente pelas articulações dos sons e mudanças de andamento. Dessa maneira, facilmente reconhecíveis, eles funcionam como guias para o ouvinte. A *série* é concebida como provedora dos motivos melódicos que são extraídos principalmente de seu primeiro fragmento. Talvez por este motivo, no Documento III, Guerra-Peixe, a considerou como “*série constituída de apenas seis sons*”. Finalmente, pode-se concluir que a nova maneira de compor, a que se referiu o compositor a Curt Lange, diz respeito às primeiras experiências com a *série motivadora*. Este tipo de estruturação serial será a base da elaboração de grande parte das composições do de 1947.

3.9.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série motivadora* e *quase simétrica*, constituída de 9 sons.
- Exploração do primeiro fragmento da *série*, principalmente em sua forma *retrógrada*.
- A *série* e o seu primeiro fragmento sofrem várias transposições.
- “*bastante unidade formal*” caracterizada por recorrência de seções e motivos.
- Larga utilização dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.
- Rigor nos sinais de articulações dos sons gerando mais um mecanismo de diferenciação dos elementos formais.
- Textura essencialmente polifônica, com algumas intervenções monódicas e homofônicas.

3. 10 - Exemplos 51 ao 57 - Peça p'ra dois minutos⁷⁰, para piano

2-III-1947 – duração: 2'

3.10.1- Sobre a peça

Foi especialmente composta, a pedido de Vasco Mariz, para uma gravação patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores, na interpretação de Eunice Catunda. Foi também executada em Montevidéu, na interpretação de Dario Sorin.⁷¹

O compositor faz uso de procedimentos que já havia experimentado em outras peças. A peça é estruturada em três seções, *Allegro* (ALLA BREVE) – *Molto meno* – *Tempo I*, na tradicional forma A – B - A'. Este tipo de estruturação formal, já havia sido usada nas *Três peças para Violão*, de 1946. Na *Peça p'ra dois minutos*, o contraste da seção central se caracteriza principalmente pela expressiva mudança de andamento. Vale dizer que não há nenhuma indicação de compasso na peça. A referência é sempre a mínima que no valor do metrônomo muda de 104, nas seções A e A', para 54, na seção B.

Outra observação que podemos ressaltar é o uso de modelos melódicos e rítmicos em progressão predominantemente descendente que, de maneira semelhante, também foi utilizada nas referidas peças para Violão.

Outro procedimento, utilizado anteriormente na IV peça das *Quatro peças breves*, se repete aqui e se refere ao uso recorrente da “*série*” em dobramento de oitava. Fora estes momentos, a textura é contrapontística em estilo imitativo.

Mais uma vez, o compositor evidencia melódica e harmonicamente os intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.

3.10.2- Sobre a *série*

A Curt Lange, o compositor demonstra a *série* com a seguinte explicação:

*“Na PEÇA PRA DOIS MINUTOS, para piano,
a série..... é de DEZ sons. Levo em conta mais o*

⁷⁰ O título desta peça aparece ortografado de duas maneiras na documentação pesquisada: *Peça p'ra dois minutos* e *Peça pra dois minutos*. Optou-se por utilizar a primeira, pois assim está ortografada na partitura e no Documento I.

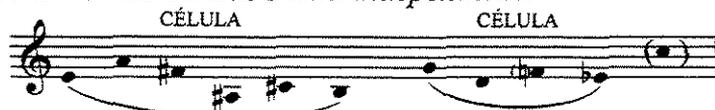
⁷¹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 24. Não há indicação da data das apresentações.

*elemento formal (com características nacionais) do que a técnica Schoenbergueana, propriamente:*⁷²



Em seu *Curriculum Vitae* ele acrescenta:

“Na peça Pra dois Minutos, para piano, ainda de 1947, o ponto de partida é a construção de células melódicas. Deste modo, a série consta apenas de 10 sons – 9 nas células e uma independente.



*Há cada vez mais insistência na objetivação de contornos melódicos ‘nacionalizados’ por meio, também, da criação de centros tonais.”*⁷³

A partir destas declarações, podemos deduzir que a *série* utilizada nesta peça não segue o rigor da *técnica dos doze sons*. Ao contrário, seus 10 sons foram concebidos a partir da possibilidade de gerarem motivos e, portanto, pode ser classificada como *série motivadora*. Das peças que compõe o Documento I, o *Duo*, para flauta e violino (14/2/47), foi a primeira a utilizar este tipo de *série*. Considerando a indicação da data das peças como anotada neste Documento, Guerra-Peixe inverte a ordem de apresentação da *Peça p’ra dois minutos* (2/3/47) colocando-a antes do *Quarteto no. 1* (20/2/47). No entanto, como será explicitado na análise do *Quarteto*, o engano pode estar na data desta última composição, que seria de 20/3/47, portanto, logo após a *Peça p’ra dois minutos*. No entanto, a dúvida na data destas composições não modifica a característica primordial que elas apresentam. Estas três peças, *Duo - Peça p’ra dois minutos* e *Quarteto* destacam, na “*evolução estética*” de Guerra-Peixe, as primeiras experiências com a *série motivadora*.

Os dois “*elementos formais*” que constituem esta *série* serão explorados em várias transposições e algumas variações rítmicas. Apesar da modificação de seus intervalos internos, em alguns momentos, esses “*elementos formais*” são continuamente recorrentes, confirmando suas qualidades motivadoras.

⁷² Correspondência de 15-4-1947. O texto está de acordo com o original.

⁷³ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

A utilização da *série* será exposta juntamente com a análise dos **exemplos** por observar que os fragmentos seleccionados pelo compositor evidenciam os motivos gerados por ela.

3.10.3- Sobre os exemplos

PEÇA P'RA DOIS MINUTOS, para piano (2 - III - 1947)

Allegro (ALLA BREVE)
Comp. 1

Ex. 51

Ex. 52

Comp. 23

Ex. 53

Molto Meno
Comp. 30

Ex. 54

Comp. 39

Ex. 55

Comp. 52

Ex. 56

Comp. 58

Ex. 57

FIGURA 85 – Exemplos 51 – 57 do Documento 1.

O trecho do **Ex. 51**, compassos 1 – 3, é apresentado na partitura com dobramento na voz inferior duas oitavas abaixo. Destaca-se, o contorno melódico em progressão descendente constituída dos motivos extraídos da *série*. O *modelo* da progressão, representado pelo primeiro agrupamento de seis colcheias, corresponde ao primeiro “*elemento formal*” da *série*. Este modelo será reproduzido duas vezes transposto, sendo que, na última reprodução, o intervalo inicial de 4^a justa se modifica para 5^a justa. As quatro colcheias que finalizam a frase, no terceiro compasso, correspondem ao segundo “*elemento formal*” da *série*. Acrescenta-se que, esta frase inicia e termina na mesma nota – *Mi*.

Este **Ex. 51** foi utilizado por Guerra-Peixe para ilustrar o seguinte comentário feito a Curt Lange: “Na Peça PRA DOIS MINUTOS, para piano (especialmente composta para gravar em disco) a ‘*côr*’ nacional é evidente.”⁷⁴

Esta evidência da “*cor nacional*” provavelmente está associada ao movimento em progressão descendente, apresentado logo no início da peça e expresso no fragmento do **Ex. 51**. O movimento em progressão, descendente na maior parte das ocorrências, é uma forte característica melódica desta peça.⁷⁵

Como já comentado na análise da *Suite*, para violão, uma das características da música brasileira é a presença de linhas melódicas que se movimentam de maneira ágil em progressões, sobretudo as descendentes. Além das ilustrações anotadas por Mário de Andrade no *Ensaio da música brasileira*, este tipo de contorno melódico, *modelo* que se repete duas vezes em progressão descendente até a conclusão da frase, é facilmente encontrado em partituras de *Chôros*, como pode-se verificar nas seguintes ilustrações:

FIGURA 86 – Ilustrações de progressões descendentes extraídas de *Chôros*

⁷⁴ Trecho extraído da carta de 15/4/47.

⁷⁵ Este tipo de contorno melódico foi empregado por Guerra-Peixe em suas composições de *Choros*, no início da década de 40. Essas criações foram regravadas pelo grupo “Tira o dedo do pudim”, e sobretudo no *chôro* “Rabo de galo”, de 1943, este recurso melódico pode ser averiguado, como aqui, logo no início da peça.

O **Ex. 52**, compassos 4-5, inicia com o “2º *elemento formal da série*”. Este mesmo *elemento formal* será o motivo utilizado nos **exemplos 53, 54 e 55** em variações, principalmente rítmicas (ampliação), e, como no **Ex. 54**, associado ao movimento em progressão descendente.

Além desta qualidade de motivo, este fragmento da *série*, da maneira como explorado no **Ex. 53**, se refere às sugestões da música nacional aproveitadas pelo compositor. Este **exemplo** foi enviado a Curt Lange com o seguinte comentário: “No seguinte trecho a melodia se parece com qualquer canto de boiadeiro.” E, com uma anotação abaixo do trecho exposto, ele acrescenta: “(N.B. O Sol, onde se encontra o sinal +, seria bemolado, se levasse a rigor o uso da série).”⁷⁶ Guerra-Peixe indica a nota *sol* do compasso 24, mas este comentário serve também para a mesma nota que conclui esta frase musical no compasso 27. Comparando com a *série original*, este fragmento é uma transposição modificada do segundo “*elemento formal*”, pois o último intervalo muda de 2ª *M*, no original, para 2ª *m*, no **exemplo**.

Este trecho, **Ex. 53**, antecede a seção central da peça que ocorre nos compassos 30 ao 41. Os **exemplos 54 e 55** foram extraídos desta seção que se caracteriza, sobretudo, pela mudança de andamento, *molto meno*, e ampliação rítmica ocasionada pelo uso de figuras mais longas.

No compasso 42, o retorno ao andamento inicial, *Tempo I*, demarca a reexposição da primeira seção da peça que se estenderá até a conclusão no compasso 60.

Os **exemplos 56 e 57** foram extraídos dos compassos finais (52 - 60) da peça:

⁷⁶ Trecho extraído da carta de 15/4/47.

Ex. 56

Ex. 57

FIGURA 87 - Compassos 52-60 da *Peça para dois minutos*.

Nesta passagem (fig. 87), o trecho do Ex. 56 corresponde ao ponto culminante da peça. Nos compassos 52 e 54, os acordes formados pelos intervalos de 4^{as} justas sintetizam as ocorrências harmônicas que exploraram principalmente os intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas. Nos compassos 53 ao 55, o *segundo elemento formal* é insistentemente repetido em entradas superpostas, ocasionando uma tensão que se acumula nas pausas que antecedem os compassos finais. A partir do *Mi* 4, compasso 56, o relaxamento acontece com a última recorrência da idéia inicial da peça, e se conclui também na nota *Mi* do registro mais grave do piano. Lembremos que, esta nota *Mi* iniciou a peça.

Portanto, conclui-se que a estrutura da peça se encaixa na forma ternária A – B – A' com exploração dos motivos da *série* transpostos a várias alturas, em texturas que intercalam polifonia imitativa e homofonia monódica.

3.10.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *serie motivadora* de dez sons. Os motivos são transpostos a várias alturas.
- Exploração melódica e harmônica dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.

- Criação de nota-eixo que além de delimitar uma linha melódica, inicia e termina a peça.
- Estrutura formal ternária A – B – A’.
- Utilização de recursos melódicos encontrados na música brasileira, principalmente progressões melódicas descendentes.
- Textura com predominância da polifonia imitativa, intercalada por homofonia monódica.

3. 11 - Exemplos 58 ao 67 – Quarteto no.1, para dois violinos, viola e celo

20-II-1947 – duração: 12’

3.11.1- Sobre a peça

No *Catálogo de Obras* do compositor, consta que a primeira audição desta peça foi em 1947, sem precisão de data, em concerto do Grupo Música Viva, na interpretação de A. Zlatopolski, H. Nirenberg, U. Danneman e Mário Camerini⁷⁷. É possível que esta execução tenha sido no programa radiofônico do *Música Viva*, em 29/11/47⁷⁸, inteiramente dedicado a Guerra-Peixe e, segundo Carlos Kater, “*sem possibilidade de identificação das obras executadas*”.⁷⁹ Esta suposição baseia-se nas datas e seguintes informações extraídas de correspondências a Curt Lange :

12/12/47 - “*AUDICÃO MÚSICA VIVA: não gostei do meu Quarteto. Perto da Sinfonia ele é uma droga. Creio estar muito carregado. Penso que perdi muito de expressão, por causa da mania de escrever de um modo mais fácil para o público entender. Neste sentido consegui alguma coisa, creio. Mas perdi a expressão. A parte do RITMO que certa vez falei foi resolvida, no Quarteto, como pensei. Mas não foi difícil porque tenho muitos motivos rítmicos repetidos.*”

6/11/56 – Guerra-Peixe envia documentação a respeito de obras, edições e algumas execuções, dentre elas “*Quarteto no. 1 para cordas; Grupo Música Viva, R. J., em 20/11/47*”.

Foi também executada, em 1957, no concerto da Pan American Union, em Washington, pelo Washington String Quartet.⁸⁰

Este *Quarteto*, em quatro Movimentos – *Allegro Moderato* – *Allegretto* – *Larghetto* - *Prestíssimo*, foi publicado no Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores – Publicação no. 62, com dedicatória ao Dr. Francisco Curt Lange. Em correspondência a

⁷⁷ GUERRA-PEIXE, 1971, p.28.

⁷⁸ Este programa pode ter sido antecipado para 20/11/47 como indicado pelo compositor a Curt Lange.

⁷⁹ KATER, 2001, p.297.

⁸⁰ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 28.

este musicólogo, Guerra-Peixe elogia a impressão, reitera a sua impressão sobre a peça e acrescenta novas opiniões a seu respeito:

“Pena é que acho que a composição é pouco expressiva, comparando-a com outros traços meus. A harmonia tornou-se muito ‘doce’, devido a preocupação de fugir do trítone e também de organizar os acordes mais ‘aceitáveis’ por parte do público. Por outro lado a composição é super polifônica, segundo a impressão que me causou, assim como aos que ouviram a obra. Acresce que a minha idéia de encontrar um sentido rítmico para a música atonal (lembra-se de quando eu observei que a música atonal carecia de ritmo?) levou a compor de uma maneira.”⁸¹

Há diferença na data da composição: na partitura impressa pelo Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, publicação no. 62, consta 20/III/1947 e no Documento I, 20/II/1947. Esta diferença coloca em dúvida a ordem de composição deste *Quarteto* e da *Peça p’ra dois minutos*, para piano. Na seqüência dos **exemplos** selecionados no Documento I a *Peça p’ra dois minutos*, datada neste documento de 2/III/1947, aparece primeiro (**exemplos 51 ao 57**) e logo em seguida o compositor seleciona os **exemplos 58 - 67** extraídos do *Quarteto*. Considerando-se este fato, seria possível que a data que consta no Editorial fosse a mais correta. Mas a dúvida permanece, já que no Documento IV, Guerra-Peixe anota primeiro a *série* do *Quarteto*, com data de 20/2/47, e em seguida a da *Peça p’ra dois minutos*, sem data da composição. No entanto, como já mencionado na análise da *Peça p’ra dois minutos*, a dúvida na data destas composições não interfere na característica primordial que elas apresentam.

As composições do início de 1947, analisadas até este momento do estudo, *Duo - Peça p’ra dois minutos* e *Quarteto*, destacam na “*evolução estética*” de Guerra-Peixe as primeiras experiências com a *série motivadora*. Além disto, iremos encontrar semelhanças nas *séries* destas três peças.

⁸¹ Trecho extraído da carta de 12/5/49.

3.11.2- Sobre a *série*

A *série* é completa e simétrica -“*modelo e reprodução com inversão intervalar*”. Este modelo de simetria da *série* foi utilizado nas *Quatro Peças Breves* (11/6/45). Uma semelhante maneira de estruturar a *série*, um modelo reproduzido com inversão intervalar, porém, também *retrógrado*, foi utilizado pela primeira vez na *Música no. 1*, para piano, composta em 30/5/1945 e no *Trio de Cordas*, também de 1945. Em 1947, Guerra-Peixe utilizou a mesma *série* da *Música no. 1*, para piano, no *Divertimento*, para cordas. Apesar da semelhante simetria destas *séries*, nas peças compostas em 1947 o tratamento é diferenciado, seguindo a nova proposta de considerar a *série* como geradora dos motivos que serão explorados.

Ao comentar sobre o *Quarteto*, o compositor esclarece que “*desde a MÚSICA para piano (1945) tenho trabalhado somente com séries simétricas – com exceção da SINFONIA No. 1 e SUITE EM FANFARRA (esta última não é na técnica dos doze sons)*”⁸², e anota a seguinte interpretação da *série*:



FIGURA 88 - *Série* do *Quarteto no. 1*, como exposta por Guerra-Peixe a Curt Lange.⁸³

A *série*, além de *simétrica*, é constituída dos *elementos formais* de seis e cinco sons que serão aproveitados de maneira independente na elaboração da peça. Sendo assim, pode ser classificada como *série motivadora e simétrica*.

Além dos *elementos formais* destacados por Guerra-Peixe, verificou-se que a estrutura melódica dos quatro sons iniciais do *elemento formal B invertido* também será explorada. Esta estrutura está presente na *série* de dez sons da *Peça p'ra dois minutos*, para piano (p. 123). Nesta última peça, este *elemento formal* foi concebido a partir da

⁸² Correspondência a Curt Lange de 15/4/47. O texto está como no original.

⁸³ Idem.

série motivadora como um *motivo* melódico recorrente e explorado em transposições e variações rítmicas. Numa destas variações (Ex. 53 do Documento I, p. 126), Guerra-Peixe atribuiu-lhe uma associação com “*qualquer canto de boiadeiro*”, que iremos encontrar semelhante no *Quarteto*.

Confrontando a *série* das três peças do início de 1947, *Duo – Peça p’ra dois minutos* e *Quarteto*, poderemos perceber suas semelhanças:

The figure displays three musical staves in treble clef, each representing a different composition. The first staff is titled "Duo, para, flauta e violino" and shows a sequence of notes with brackets underneath indicating intervals of 4a.j and 5a.j. The second staff is titled "Peça p'ra dois minutos" and shows a similar sequence of notes. The third staff is titled "Quarteto no. 1, para arcos" and also shows the same sequence of notes with brackets indicating 4a.j and 5a.j intervals.

FIGURA 89– Comparação entre as *séries* do *Duo*, *Peça p’ra dois minutos* e *Quarteto*.

Na *série* do *Quarteto*, os intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas permanecem relevantes e, assim como na *série* utilizada no *Duo*, respectivamente, iniciam e finalizam os agrupamentos de seis sons (fig. 89).

Parece que a proximidade da composição destas três peças, do início de 1947, justifica estas e outras semelhanças que serão abordadas.

Como poderemos constatar na análise dos **exemplos** e nas informações de Guerra-Peixe, a elaboração da *série* do *Quarteto* já indica uma intenção composicional. Seus *elementos formais* são reiterados, transportados e geram progressões melódicas que expressam também os propósitos nacionalizantes do compositor.

3.11.3- Sobre os exemplos

O compositor extrai quatro fragmentos do I Movimento/*Allegro Moderato* e seis do III/*Larghetto*⁸⁴, para compor os **exemplos 58 ao 67** do documento:

QUARTETO, para dois violinos, viola e celo (20-II-1947)

Io. Mov. ALLEGRO (ALLA BREVE)
Comp. 3-5/I e II Vli.

Ex. 58

Comp. 35-38/Celo

Ex. 59

Comp. 6-8/I Vli.

Ex. 60

Comp. 76-77

Ex. 61

Ilo. Movim. LARGHETTO ♩ = 46
Comp. 3/I Vli.

Ex. 62

Comp. 7-8

Ex. 63

⁸⁴ No Documento I está indicado II Movimento, mas o andamento e os **exemplos** se referem ao III Movimento da cópia da partitura impressa pela Editorial Interamericana de Compositores.

Comp. 15-16/I Vli.

Ex. 64 

Comp. 17-19/I Vli.

Ex. 65 

Comp. 24-28/I Vli.

Ex. 66 

Comp. 48-50/I Vli.

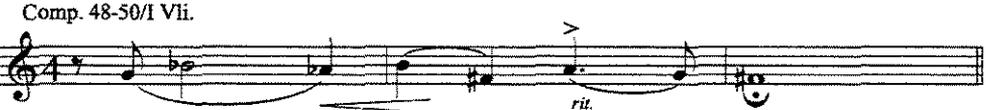
Ex. 67 

FIGURA 90 – Exemplos 58 – 67 extraídos do Documento I

I Movimento/Allegro Moderato

A peça inicia com a *série* quase completa (sem o sexto som, *sol#*), no II Violino, Viola e Violoncelo, em imitação, utilizando principalmente o fragmento denominado por Guerra-Peixe como “*elemento formal B*” em suas duas formas, *original* (sons 1-2-3-4-5) e *invertido* (sons 7-8-9-10-11). Nesses dois compassos introdutórios (fig. 91), temos a essência do que será desenvolvido neste Movimento.

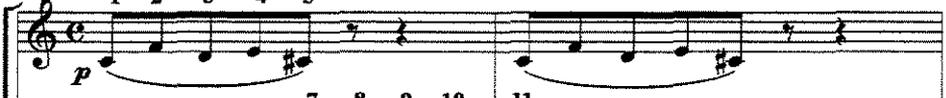
ALLEGRO MODERATO (Alia Breve) $\text{♩} = 108$

Série 0 - 0

1 2 3 4 5

7 8 9 10 11

12

II Vli. 

Vla. 

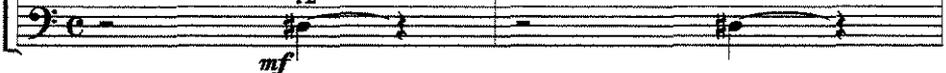
Vc. 

FIGURA 91 – Compassos 1 e 2 do I Movimento/Allegro Moderato.

Após esta seção, aparece o trecho que corresponde ao Ex.58. Antes da análise deste exemplo, é importante acompanharmos o que Guerra-Peixe expressou a Curt Lange:

“No QUARTETO para arcos, criei na série a seguinte fórmula melódica que garante não só a forma da obra como acentua mais as características que propuz conseguir no setor estético, com muita influência (se é que se pode dizer INFLUÊNCIA) do nosso típico ‘choro’.”⁸⁵

Após isto dito, Guerra-Peixe ilustra esta “influência” com os fragmentos que correspondem aos exemplos 58 e 59.

Lembremos que no início dos anos 40, antes de iniciar a fase dodecafônica, Guerra-Peixe dedicou-se, além de composições acadêmicas, à criação de músicas populares, principalmente *choros*. Este gênero musical tem se revelado um ponto de partida para as composições dodecafônicas nas quais, mesmo no *Quarteto*, podemos reconhecer algumas das características encontradas nesta específica música nacional.

A frase do Ex. 58, compassos 3-5 (fig. 92), é constituída do *elemento formal A* repetido e transposto, gerando uma progressão melódica ascendente que se conclui com o *elemento formal B invertido*, transposto e com a redução melódica que o torna igual ao *segundo elemento formal* da *Peça p’ra dois minutos*. Acrescenta-se que, esta última peça iniciou em progressão melódica bastante semelhante (Ex. 51, fig. 85), porém descendente.⁸⁶

FIGURA 92 – Compassos 3 – 5 do I Movimento/*Allegro Moderato*

⁸⁵ Trecho da carta de 24/3/47. O texto está como no original.

⁸⁶ Comparar com a análise do Ex. 51, extraído da *Peça p’ra dois minutos*, p. 125.

No início da *Peça p'ra dois minutos*, estabeleceu-se uma relação com contornos melódicos extraídos do *Choro*. Apesar do movimento melódico em progressão descendente ser mais usual neste estilo de música popular urbana, podemos encontrá-lo também com direcionamento ascendente, como na seguinte ilustração:



FIGURA 93 – Ilustração de “progressão ascendente extraída de *Choro*.”

No fragmento do Ex. 59 (fig. 90)⁸⁷, os mesmos *elementos* estão presentes, agora sem o sentido de progressão e com ampliação rítmica do *elemento formal B* reduzido e transposto. A variação rítmica que ocorre neste *elemento* o aproxima mais ainda do *segundo elemento formal* da *Peça p'ra dois minutos*, principalmente na passagem em que Guerra-Peixe o associa a “*qualquer canto de boiadeiro*”. Podemos comprovar esta afirmação, comparando os dois fragmentos:

FIGURA 94 – Comparação entre a passagem da *Peça p'ra dois minutos* e Ex. 59 do *Quarteto no. 1*.

O trecho do Ex. 60 utiliza o *elemento formal B* semelhante à maneira como foi utilizado no III Movimento do *Duo*, para flauta e violino - fragmento transposto da *série* seguido do *retrógrado*, como podemos comprovar comparando as duas passagens:

⁸⁷ Este exemplo foi anotado no Documento I com as duas notas iniciais (*Dó-Fá*) diferentes das presentes na partitura (*Si-Mi*). Acredita-se que a versão da partitura seja mais correta pois, desta maneira, o primeiro fragmento da *série* original fica inteiramente transposto a uma 2ª m abaixo.

Duo

Quarteto

FIGURA 95 – Comparação de utilização semelhante da *série* no *Duo* e no *Quarteto*.

Nestes fragmentos (fig. 95), a maneira de articular os sons pode ser encontrada em partituras de *choros*.

Com estes três primeiros **exemplos** extraídos do I Movimento do *Quarteto*, Guerra-Peixe salienta, além das influências melódicas do repertório nacional, o pensamento serial que conduziu a elaboração das composições do início de 1947 analisadas até agora – *Duo*, *Peça pra dois minutos* e *Quarteto*. A *série* não precisa aparecer completa ou na ordem original, pois o que interessa é a exploração dos motivos que podem ser extraídos dela.

Mas o compositor destaca também características rítmicas do *Quarteto*. Com esta intenção, ele seleciona os **exemplos 60 e 61** do Documento I para ilustrar o seguinte comentário feito a Curt Lange: “*Ritmicamente o QUARTETO para arcos tem muito sincopado assim.*”⁸⁸

Na verdade, a regularidade de movimentos rítmicos com deslocamentos da acentuação métrica dos compassos está presente em todo o I Movimento e não somente nas configurações rítmicas apresentadas nestes dois **exemplos**. Esta regularidade, no entanto, não se torna monótona ou previsível já que a textura polifônica acarreta a sobreposição deslocada de outras síncopes. Dessa maneira o ritmo se torna mais livre, desprendido e dinâmico, reforçando esta textura essencialmente polifônica do I Movimento.

⁸⁸ Trecho extraído da carta de 24/3/47.

No seguinte trecho, podemos perceber este mesmo tipo de procedimento, porém em textura homofônica, utilizado em poucos momentos com a intenção de articular seções:

FIGURA 96 – Compassos 26-27 do I Movimento/*Allegro Moderato*.

Esta larga utilização da síncope nos remete mais uma vez às intenções nacionalistas do compositor. Este recurso rítmico faz parte das manifestações musicais nacionais e o seu emprego acontece de maneira rica e variada. Na primeira parte do *Ensaio*, Mário de Andrade, quando escreve sobre RITMO, concentra sua abordagem na interpretação da síncope tal como é empregada em nosso populário e escreve:

*“Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Se o compositor brasileiro empregar a síncope, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, repetidos da prosódia, ou musicalmente fantasias, livres de remeleixo maxixeiro, movimento em fim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...”*⁸⁹

O tratamento formal deste I Movimento é um outro aspecto que podemos comentar e estabelecer relações com os *Choros*.

⁸⁹ ANDRADE, 1928, p. 14.

Nos *Choros*, geralmente os motivos rítmicos são claros, definidos e, como no *Quarteto*, se associam a contornos melódicos também claros e definidos. No I Movimento do *Quarteto* podemos extrair as seguintes configurações rítmicas:



FIGURA 97 – Configurações rítmicas extraídas do I Movimento/*Allegro Moderato*.

Essas configurações aparecerão predominantemente como expostas (fig. 97). A primeira delas sofrerá mais variações, podendo aparecer com maior ou menor número de sons e também com modificação na articulação destes sons, mesclando *legatto* e *staccatto*, como no trecho da figura 95. Ao mesmo tempo, elas se associam sempre a contornos melódicos bastante semelhantes. A segunda configuração, por exemplo, estará associada a notas e intervalos harmônicos repetidos e, a primeira, aos *elementos formais da série*. O aspecto que mais será modificado é a direção destes contornos melódicos, tal como previsto na estruturação da *série*. Dessa maneira, a unidade da peça, ou do Movimento, fica preservada. Semelhante tratamento dos motivos pode ser averiguado nas cópias das partituras, anexadas neste estudo, dos *Choros: Levanta Poeira*, de Zequinha de Abreu, e *Polichinelo*, de Gade e Almany Grego⁹⁰.

Como nos *Choros*, observa-se neste I Movimento o retorno da primeira seção da peça, intercalado por uma nova seção contrastante. No gênero da música popular, o contraste ocorre sobretudo pela mudança de tonalidade. No *Quarteto*, este contraste é percebido principalmente pela mudança de andamento, *poco meno*, que ocorre no compasso 35. Esta nova seção apresenta uma textura menos densa e tratamento diferenciado dos motivos. O discurso melódico fica mais *legato* e alargado, não apenas pela redução do andamento, mas também pela utilização de figuras mais longas. O fragmento do Ex. 59, semelhante ao que foi associado ao “*canto de boiadeiro*”(fig. 94), demarca o início desta seção. Apesar de indicado o retorno ao *Tempo I*, no compasso 51, o caráter e a textura desta seção permanecem e, o retorno da seção A irá ocorrer somente no compasso 73. Guerra-Peixe acrescenta no final do Movimento, compassos 115 – 119, uma *codeta*.

⁹⁰ Vide Anexo 5.

Portanto, a estruturação formal do I Movimento/ *Allegro Moderato* do *Quarteto no. 1* ficou assim compreendida:

- primeira seção (compassos 1-34): apresentação da primeira idéia (compassos 1-13); sua repetição ampliada (14 – 34). Na repetição, há a presença do primeiro ponto culminante que se destaca no Movimento - compasso 22, nota *Si* 5. A partir deste compasso, um grande relaxamento e a conclusão da seção;
- segunda seção (compassos 35-72): mudança de andamento e textura menos densa.
- terceira seção (compassos 73-114): semelhante à primeira seção, porém com a ordem das subseções retrogradada. Primeiro, a que apresenta a primeira idéia de forma ampliada (compassos 73 – 97) e ponto culminante mais relevante do Movimento – compasso 85, nota *Do#* 5. Um grande relaxamento (compassos 85-97), reexposição da primeira idéia (98-114) e finalização semelhante à da primeira seção.
- Codeta (compassos 115-119)

III Movimento/Larghetto

A partir do Ex. 62, os fragmentos foram extraídos do III Movimento/*Larghetto*.

Assim como o I Movimento, este inicia com uma breve introdução, compassos 1 e 2, que anuncia os principais elementos melódicos, rítmicos e harmônicos que serão desenvolvidos. Do compasso 3 ao 5, o I Violino interpreta uma frase, Ex. 62, constituída melódicamente da *série original* com inversão na entrada de suas *células* de seis sons:

FIGURA 98 – Compassos 1 - 6 do III Movimento/*Larghetto*

No fragmento do Ex. 62, compassos 3-5, aparecem primeiro os sons 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 12, e depois 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6. A frase conclui na nota Lá, que não pertence à *série* mas sugere um repouso ou uma conclusão fraseológica bastante natural e até mesmo previsível. Isto nos parece, pois a nota Lá é a resolução por semitom ascendente da última nota da *série*, Sol #, na sequência em que foi apresentada e este tipo de atração é bastante familiar aos ouvidos tonais. Por outro lado, apesar de sobressair-se na textura da passagem, esta sensação de repouso é contrariada pela sonoridade emitida principalmente pela Viola e pelo Violoncelo.

Nestes seis compassos iniciais, estão presentes também as configurações rítmicas que serão utilizadas neste Movimento.



FIGURA 99 – Configurações rítmicas exploradas no III Movimento/*Larghetto*.

Essas configurações (fig. 99) aparecem predominantemente nesta forma original e, como no I Movimento, associadas a contornos melódicos sempre semelhantes. Dessa forma Guerra-Peixe estabelece mais uma referência para o ouvinte.

A partir do compasso 7, a textura de polifonia imitativa se intensifica com sucessivas entradas dos motivos transpostos da *série* e utilização dos ritmos indicados na figura 99 com os números 1, 2, 4 e 5. Desta passagem foi extraído o fragmento do Ex. 63:

FIGURA 100 - Compassos 7-10 do III Movimento/*Larghetto*.

Antes de analisarmos o próximo exemplo, é importante verificarmos o trecho extraído dos compassos 11-14:

Figure 101 shows a musical score for measures 11-14 of the third movement. The score is for four instruments: I. Violin, II. Violin, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The texture is homophonic, with overlapping rhythms of 3 and 5 notes per measure. The first violin part starts with a box around measure 11.

FIGURA 101 - Compassos 11-14 do III Movimento/*Larghetto*.

Nesta passagem (fig. 101), se destaca o agrupamento de pares de instrumentos em textura homofônica com utilização superposta dos ritmos indicados na figura 99 com os números 3 e 5. A textura resultante salienta cada tempo do compasso quaternário.

Portanto, até o compasso 14, o compositor intercalou texturas diferenciadas, destacando num primeiro momento a linha melódica, depois a polifonia e finalmente o ritmo da homofonia. Observa-se também que, no desenvolvimento formal do Movimento este procedimento de intercalar seções será mantido.

Os exemplos 64 e 65 foram extraídos sequencialmente da linha melódica do I Violino, compassos 15 – 19, na seguinte seção que se caracteriza pelo retorno da textura polifônica imitativa:

Figure 102 shows a musical score for measures 15-19 of the third movement. The score is for four instruments: I. Violino, II. Violino, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The texture is polyphonic and imitative. Examples 64 and 65 are marked above the first violin staff. The first violin part starts with a box around measure 15.

FIGURA 102 – Compassos 15 - 19 do III Movimento/*Larghetto*

Nesta passagem (fig. 102), o trecho do Ex. 64 apresenta o *elemento formal B* (sons – 7 – 8 – 9 – 10 – 11) e a seguir o *elemento formal A* (sons 1 – 2 – 3 – 4 – 5), transpostos ao intervalo de 5ª justa acima. Esta será a proposta que será imitada pelos outros instrumentos.

Nos compassos 17–19, a linha melódica do I Violino, Ex. 65, se sobressai pelo contínuo contorno descendente, em contraste com as linhas mais seccionadas dos outros instrumentos. Apesar da *série* e seus motivos não aparecerem completos, as configurações rítmicas podem ser reconhecidas.

Uma nova seção, agora retomando a textura de pares de instrumentos em movimento rítmico homofônico, evolui e conduz para o ponto culminante, no compasso 25, em dinâmica *ff*, representado no Documento I pelo fragmento do I Violino no Ex. 66 (p. 134). A partir deste compasso, este mesmo instrumento interpreta a linha melódica descendente que guia o relaxamento da tensão acumulada. Este relaxamento se estende até o compasso 35.

A partir do compasso 36, a reexposição dos seis compassos iniciais do Movimento, na altura original mas modificados na instrumentação e no registro, dá início à seção conclusiva que termina no compasso 50. O Ex. 67 corresponde à linha do I Violino nos três compassos finais do III Movimento.

3.11.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- *Série motivadora e simétrica.*
- Os motivos são transpostos a várias alturas.
- Utilização dos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas.
- Utilização de recursos rítmicos e melódicos encontrados na música brasileira, tais como sínopes e progressões, descendentes e ascendentes.
- Utilização de curtas e recorrentes configurações rítmicas que auxiliam a unidade de cada Movimento da peça.
- Estrutura formal que evidencia o retorno da seção inicial.

- Textura predominantemente polifônica imitativa, com intervenções homofônicas.

3.11.5- Correções na partitura (impressa)⁹¹

- I Movimento/*Allegro Moderato*
- Comp. 38 e 39: a clave do Violoncelo deve permanecer clave de Dó, na quarta linha, e não clave de Fá, como indicado na partitura.

⁹¹ Partitura impressa pelo Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publicação no. 62, 1947.

3. 12 - Exemplos 68 ao 80 - *Divertimento no. 1*, para orquestra de cordas

!5-IV-1947 – duração: 6’-

3.12.1- Sobre a peça

No *Catálogo de obras* do Documento II, está indicado que apenas o II Movimento foi executado, em 1947 ou 48, pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, sob a regência de Walter Schultz.⁹² Neste documento, a peça é anotada em três Movimentos, I/*Allegro* - II/*Lento* - III/*Vivace*. Porém, numa das versões da partitura - cópia do manuscrito do compositor, ela é apresentada em quatro Movimentos, I/*Allegro* – II/*Vivace* – III/*Lento* – IV/*Presto*. Na capa desta cópia, a indicação dos Movimentos está rasurada: foi omitido o IV Movimento/*Presto* e trocada a ordem dos II e III Movimentos. Estimulando a nossa curiosidade para este fato, observa-se que, os treze **exemplos** finais do Documento I, **exemplos 68-80**, foram extraídos dos três Movimentos desta peça na ordem anterior à modificação, ou seja, I/*Allegro* – II/*Vivace* - III/*Lento*, sem inclusão de fragmentos do IV/*Presto*. Diante destas evidências, parece possível concluir que o compositor, em 1947, já tinha a intenção de excluir o IV Movimento. Fazendo isto, deveria alterar na partitura, como o fez, a ordem dos II e III Movimentos, para que eles se mesclassem em seus andamentos de uma forma mais tradicional, finalizando com o *Vivace*. Por estas razões, considerou-se relevante averiguar as intenções de Guerra-Peixe ao tomar a atitude de excluir o IV Movimento.

Na cópia da partitura manuscrita, o IV Movimento/*Presto* teve algumas páginas riscadas, com a sugestão de excluídas. Ao lado do número “IV”, que indica o início do Movimento, foi escrito, aparentemente na mesma época dos riscos, “*falsa giga*”. Musicalmente, pôde-se observar que, apesar dos compassos variarem entre 2, 3 e 4 tempos, a subdivisão interna é regular e sempre ternária como na *giga*. O andamento mais rápido e a textura preponderantemente homofônica são outros aspectos que assemelham este andamento a esta dança popular do período barroco, sobretudo à *giga italiana*.

Mas, porque Guerra-Peixe excluiu este Movimento?

A resposta para esta questão pode estar associada à opinião de Mário de Andrade no *Ensaio sobre música brasileira*. Sobre o aspecto formal, este autor comenta:

⁹² GUERRA-PEIXE, 1971, p. 31.

*"Quanto ao emprêgo de certas formas tradicionais não vejo prejuizo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Araci, não têm valor formalístico mais. Si a gente lê 'Sinfonia' num cabeçalho de uma obra moderna sabe que se trata de trabalho mais desenvolvido e nada mais. O allegro-de-sonata anda bem desmoralizado."*⁹³

Sobre a grande variedade de danças que podem ser utilizadas por nossos compositores ele inclui as mazurcas, valsas, schotis e polcas com as seguinte nota: *"As formas de importação que cito já tiveram uma caracterisação nacional. Não cito o tango argentino e o fox-trote porquê não adquiriram caracter nacional inda aqui: são simples pastichos."*⁹⁴

Sabendo da influência de Mário, sobretudo do *Ensaio*, nas inquietações de Guerra-Peixe com respeito a utilização do folclore e à nacionalização de suas peças, julga-se que essas colocações do autor de *Macunaíma* podem ser consideradas um forte motivo para a exclusão deste último movimento do *Divertimento no. 1*.

Guerra-Peixe faz um breve comentário sobre esta peça, a Curt Lange: *"No momento faço experiências rítmicas no meu DIVERTIMENTO para orquestra de cordas, que já está quase concluído."*⁹⁵

O *Divertimento* é a quinta composição concluída em 1947, logo após as *Melopéias*, para flauta. Aproveitando o comentário do compositor a Curt Lange, observou-se que o aspecto rítmico desta peça segue a tendência das três composições do início de 1947 analisadas neste estudo: *Duo*, *Peça p'ra dois minutos* e, principalmente, *Quarteto no. 1*. As poucas configurações rítmicas são claras, bem definidas e constantemente recorrentes. Associadas aos sinais de articulação e contornos melódicos extraídos da *série motivadora*, elas expressam influências rítmicas e melódicas da música praticada no Brasil e auxiliam a unidade de cada Movimento da peça.

⁹³ ANDRADE, 1928, p. 27.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁵ Trecho extraído da carta de 15/4/47.

3.12.2- Sobre a *série*

Após quase dois anos da composição da *Música no. 1*, Guerra-Peixe utiliza a mesma *série simétrica* desta peça na elaboração do *Divertimento no. 1*, porém com tratamento diferenciado. Mantendo a nova proposta do uso da *série* iniciada com o *Duo*, para flauta e violino, o compositor extrai dela os motivos e a enquadra entre *simétrica* e *motivadora*. A *série* exposta no Documento IV é a seguinte:



FIGURA 103 – *Série* utilizada no *Divertimento no. 1*, como exposta no Documento IV.

Na *Música no. 1*, esta *série* também gerou os motivos melódicos (agrupamentos de 6 sons) e harmônicos (agrupamentos de três sons) que foram explorados, sobretudo no I Movimento⁹⁶. Entretanto, em comparação com o *Divertimento*, o seu tratamento foi mais rigoroso, apresentando a *série* recorrentemente completa e na altura original, na maior parte do Movimento.

No Documento IV, Guerra-Peixe analisa a utilização desta mesma *série* no *Divertimento*: ao contrário da *Música no. 1* “a obra foi composta com maior liberdade, extraindo Motivos que tiveram muitas oportunidades no decorrer da peça (...) O processo de trabalho feito nessa obra, enquadra a *Série* entre *Simétrica* e *Motivadora*. Os Motivos foram abundantemente transportados”.⁹⁷

Pôde-se notar que, esta *liberdade* do uso da *série* se relaciona aos seguintes procedimentos:

- intercalação de passagens que exploram variados agrupamentos seqüenciais da *série*;
- superposição de diferentes agrupamentos seqüenciais da *série*;
- *série* completa e na seqüência original;
- *série* incompleta;
- modificação de alguns sons;
- várias transposições.

⁹⁶ Vide p. 164.

Além disso, foram utilizadas as formas básicas, sobretudo a *original*, no *I/Allegro*, e *retrógrada*, no *III/Lento*. Mas, é no *II/Vivace* que esta liberdade e o caráter de motivadora da *série* é mais evidente, com a insistente presença dos agrupamentos de três sons, principalmente os primeiros da *série original*, explorado também nas formas *invertida* e *retrógrada invertida* e transpostos inúmeras vezes. Estas variadas explorações da *série* serão averiguadas na análise dos **exemplos**.

A matriz gerada pela *série original* é a seguinte:

	I-O	I-8	I-1	I-6	I-2	I-4	I-11	I-3	I-10	I-5	I-9	I-7	
O-0	E	C	F	Bb	Gb	Ab	Eb	G	D	A	C#	B	R-0
O-4	G#	E	A	D	Bb	C	G	B	F#	C#	F	Eb	R-4
O-11	Eb	B	E	A	F	G	D	F#	C#	G#	C	Bb	R-11
O-6	Bb	Gb	B	E	C	D	A	Db	Ab	Eb	G	F	R-6
O-10	D	Bb	Eb	G#	E	F#	C#	F	C	G	B	A	R-10
O-8	C	Ab	C#	F#	D	E	B	Eb	Bb	F	A	G	R-8
O-1	F	C#	F#	B	G	A	E	Ab	Eb	Bb	D	C	R-1
O-9	Db	A	D	G	Eb	F	C	E	B	Gb	Bb	Ab	R-9
O-2	Gb	D	G	C	Ab	Bb	F	A	E	B	Eb	Db	R-2
O-7	B	G	C	F	C#	Eb	Bb	D	A	E	Ab	F#	R-7
O-3	G	Eb	Ab	Db	A	B	Gb	Bb	F	C	E	D	R-3
O-5	A	F	Bb	Eb	B	C#	Ab	C	G	D	F#	E	R-5
	RI-0	RI-8	RI-1	RI-6	RI-12	RI-4	RI-11	RI-3	RI-10	RI-5	RI-9	RI-7	

FIGURA 104 – Matriz gerada pela *série original*.

3.12.3- Sobre os exemplos

Como já mencionado, os treze **exemplos** finais do Documento I, **exemplos 68-80**, foram extraídos dos três Movimentos desta peça na ordem anterior à modificação, ou seja, *I/Allegro* – *II/Vivace* - *III/Lento*, sem inclusão de fragmentos do *IV/Presto*.

⁹⁷ GUERRA-PEIXE, s. d., p. 6.

DIVERTIMENTO, para orquestra de cordas (15 - IV - 1947)I Movimento - *Allegro*

Comp. 1-3/Vli.

Ex 68

Comp. 22- 26 IVli.

Ex 69

Comp. 91-94/Viola

Ex 70

II Movimento - *Vivace*

Comp. 2-5/I Vli e Vc 8a ab. Comp.6-7/II Vli. Comp.8-10/I Vli.

Ex 71

Comp. 24/IVli.

Ex 72

Comp. 41-45/I Vli. e Vla.

Ex 73

Comp. 54/Vc. e Cb. 8a. ab.

Ex 74

Comp. 77-80/I e II Vli. em divisi

Ex. 75 *8^{va}*

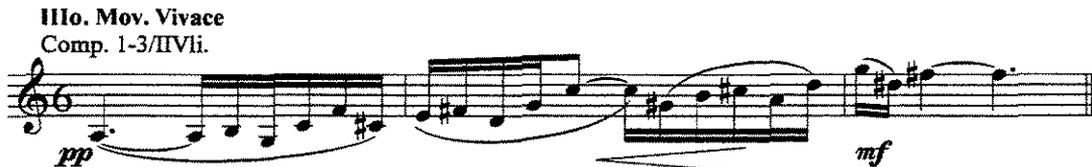

p *cresc.* *mf*

Comp. 81-85/IVli.

Ex. 76 *15^{ma}*


mf *f*

IIIo. Mov. Vivace
 Comp. 1-3/IIVli.

Ex. 77


pp *mf*

Comp. 3-7/IVli.

Ex. 78


mf *f*

Comp. 17-19/IIVli.

Ex. 79


p

Comp. 32-34/Vla. em divisi

Ex. 80


p

FIGURA 105 - Exemplos 68 – 80 extraídos do Documento I.

I Movimento/Allegro

O fragmento do Ex. 68 foi extraído da linha melódica dos I Violinos nos três compassos iniciais da peça:

Allegro M. ♩ = 120

Série 0 - 0

I Vi.

II Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

f *mf* *pizz* *p*

f *mf* *pizz* *p*

f *pizz* *p*

pizz *p*

pizz *p*

FIGURA 106 – Compassos 1-3, Ex 68, extraídos do I Movimento/Allegro.

Neste trecho (fig. 106), a *série* aparece completa nos I Violinos, com destaque para os três sons iniciais (*Mi - Dó - Fá*) apresentados três vezes antes do restante. Observa-se que, a frase inicia na nota *Mi* e se direciona para concluir nesta mesma nota, valorizada pelo intervalo de 5^a justa que a antecede, *Si - Mi*. Dessa forma, esta idéia inicial tem seu direcionamento envolto no âmbito de oitava, *Mi - Mi*.

Ritmicamente, esta idéia apresenta os motivos que serão recorrentes, como o agrupamento de colcheias, seqüenciais ou intercaladas por pausas de mesmo valor, e, principalmente, a primeira configuração, *colcheia pontuada e semicolcheia*, que retornará também nas seguintes variações:

a) b) c) d)

FIGURA 107 – Motivo rítmico recorrente e suas variações

O contorno rítmico e a articulação dos sons desta idéia inicial apresentam características presentes também no *Quarteto* e no *Duo*. A curta *anacruse* que antecipa uma nota mais longa está no III Movimento do *Quarteto*. A combinação de sons em *legato* e

stacatto pode ser notada, principalmente, no III Movimento do *Duo* e no I do *Quarteto*. Estas semelhanças, associadas a outras destacadas nas análises das peças do início 1947, salientam aspectos do pensamento estético de Guerra-Peixe nesta época e que serão sintetizados nas conclusões deste estudo.

Esta idéia inicial, ou trechos dela, será insistentemente recorrente, sempre transposta e predominantemente na linha melódica dos I Violinos. Intercalando suas entradas, ou sobrepondo-se a ela, serão explorados fragmentos da *série*, como na seguinte passagem que corresponde ao Ex. 69:

The musical score for Ex. 69, measures 22-26, is presented in a five-staff format. The staves are labeled from top to bottom: I Vln., II Vln., Vla., Vc., and Cb. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic and melodic structure. Dynamics are indicated by *f*, *p*, *pp*, and *mf*. The score shows a clear imitative texture between the first violin and viola parts, with the other instruments providing harmonic support. A box around measure 22 indicates the start of the analysis.

FIGURA 108 – Compassos 22 – 26, Ex. 69, extraídos do I Movimento/*Allegro*.

Deste trecho (fig. 108), Guerra-Peixe extrai as linhas melódicas de três sons emitidas pelos I Violinos e pelas Violas, em estilo imitativo. Essas linhas exploram as quatro formas básicas da *série original* transposta, da seguinte maneira:

The musical analysis shows five fragments of the original series transposed to different pitch levels. The fragments are labeled as follows:

- 1o. frag. de R - 0
- 1o. frag. de O - 10
- 1o. e 2o. frag. de I - 9
- Último frag. de RI - 11
- 2o. frag. de O - 10

 The fragments are shown as short melodic lines on a single staff, with arrows indicating their relationship to the original series. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

FIGURA 109 – Análise dos fragmentos da *série* utilizados no Ex. 69.

Os compassos finais (24 ao 26) desta passagem (fig. 108) produzem a expectativa do retorno da idéia inicial no início do compasso 28, com a *série O – 11*, agora em movimento ascendente. Esta frase se direciona para o primeiro ponto culminante da peça, no compasso 31:

FIGURA 110 – Compassos 31-36 do I Movimento/*Allegro*.

Percebe-se neste trecho (fig. 110) que, o relaxamento do ponto culminante acontece principalmente por meio do decrescendo do *ff* ao *pp*. A partir do compasso 33, os Violoncelos e Contrabaixos anunciam o retorno da idéia inicial na altura original, *série O – 0*, que reaparecerá completa nestes instrumentos, nos compassos 37 ao 41.

O trecho do Ex. 70 foi extraído dos compassos finais (88 – 93) deste Movimento:

FIGURA 111 – Compassos 88-94, Ex. 70, do I Movimento/*Allegro*.

Neste trecho final, as Violas reaperentam o contorno da idéia inicial com a *série* completa, porém transposta (*série O - 4*).

II Movimento/*Vivace*

Os exemplos 71 ao 76 apresentam passagens extraídas deste Movimento. A característica primordial do tratamento serial neste *Vivace* é a exploração do primeiro fragmento de três sons da *série original*, em várias transposições e, principalmente nas formas *original*, *invertida*. Mas, são as características rítmicas e melódicas destes exemplos que parecem sintetizar as influências do folclore nacional, sobretudo dos *Choros*, já observadas na *Suite*, para violão, *Sinfonia no. 1* e *Peça p'ra dois minutos*, para piano.

Em todo o II Movimento, a insistente subdivisão em semiclocheias, associadas aos curtos e recorrentes motivos melódicos extraídos da *série*, se agrupam em configurações encontradas no repertório nacional, tais como:

FIGURA 112 – Ritmos presentes no II Movimento/*Vivace*.

No Ex. 71, 74 e 75, o ritmo em quatro semicolcheias e curto motivo melódico repetido várias vezes criam uma frase estática encontrada, de forma semelhante, em partituras de *Choros*. Este tipo de contorno fraseológico é uma constante no *Divertimento*.

Vivace ♩ = 138

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for I. Vln., II. Vln., Vla., Vc., and Cb. The second system includes staves for I. Vln., II. Vln., Vla., Vc., and Cb. The score is marked 'Vivace' with a tempo of ♩ = 138. It features a variety of dynamics including *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. Articulations such as *pizz.* and *arco* are used. Fingerings and bowings are indicated throughout. A box containing the number '10' is present above the first violin staff in the second system.

FIGURA 113 – Compassos 1 – 11 do II Movimento/Vivace.

Deste trecho inicial (fig. 113) foi extraído o Ex. 71 (compassos 2-10), logo após a passagem introdutória do compasso 1 com anacruse.

Além de dar início ao Movimento, esta frase (compassos 2 – 5), melodicamente estática mas ritmicamente movida, executada pelos I Violinos e dobrada pelos Violoncelos, evolui em uma progressão ascendente (II e I Violinos), procedimento também utilizado nos *Choros*, que atinge seu objetivo no compasso 10. Mas, é no compasso 11 que a frase se conclui, com o mesmo motivo utilizado no primeiro compasso.

Ainda sobre este trecho, pode-se ressaltar que a nota *Mi* é polarizada em toda a linha melódica. Além de iniciar e terminar a frase, esta nota é o eixo do contorno melódico estático dos compassos 2 ao 5.

O trecho do **Ex. 74** é o mesmo elemento melódico que se repete no início do Movimento. No compasso 54, executado pelos Violoncelos e Contrabaixos, ele finaliza uma seção que desenvolveu este fragmento dos três sons iniciais da *série*, e reaparecerá, nesta mesma altura, no final do Movimento, compasso 88.

No **Ex. 75**, este tipo de contorno fraseológico estático antecede e cria a expectativa para o ponto culminante mais expressivo do Movimento, que corresponde ao próximo exemplo. Nesta passagem, **Ex. 75**, a utilização de articulação dos sons que mescla *legato* e *staccato* está também presente nas peças do início de 1947 e expressa mais uma influência dos *Choros*. Neste trecho, a combinação dessas articulações ocasiona um deslocamento rítmico, presente de outras maneiras em vários momentos da peça. Este deslocamento rítmico, possivelmente expressa mais uma influência das peculiaridades da rítmica nacional, tratadas por Mário de Andrade no *Ensaio*.

Poderemos confrontar semelhante utilização desta linha melódica estática e ritmicamente movida antecipando novas estruturas fraseológicas ou mesmo finalizando-as, nos seguintes trechos extraídos de *chôros*:

Lamentos

Pixinguinha e Vinicius de Moraes

The image displays two musical staves. The top staff, titled 'Lamentos', begins with a circled number '30' above the first measure. The bottom staff, titled 'Pixinguinha e Vinicius de Moraes', shows a similar melodic structure. Both staves are in treble clef, 2/4 time, and G major.

Luis Americano na P. R. E. 3 Luis Americano

! x 0 (Um a zero) Pixinguinha e Roberto Lacerda

FIGURA 114 - Trechos extraídos de *Choros*, ilustrando contornos melódicos estáticos.

Na III Peça/*Choro* da *Suite*, para violão, Guerra-Peixe utiliza o recurso de modificar a acentuação de uma sequência de quatro semicolcheias, articulando-as três a três, deslocando assim um pulso que seria corrente. Na análise desta *Suite* este recurso foi relacionado com passagens de *choros* do repertório nacional.

O Ex.72 (fig. 115) expressa este mesmo procedimento que, associado ao extenso contorno melódico em progressão descendente, confirma a influência dos recursos nacionais que geram melodias aceleradas, em progressões que caminham para o apoio rítmico e melódico:

Comp. 24/I Vli.

Ex 72

mf *p* *pp*

FIGURA 115 – Ex. 72 apresentado no Documento I.

Além das ilustrações apresentadas na análise da *Suite*⁹⁸, podemos acrescentar outra, porém com direcionamento ascendente:

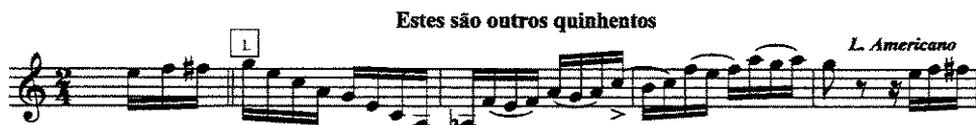


FIGURA 116 – Trecho extraído de *Choro*, ilustrando deslocamento rítmico.

Deslocamento da acentuação, mistura de articulação *legato* e *staccato* e progressão descendente estão presentes também no trecho correspondente ao Ex 73 (fig. 117). Salienta-se que, esta linha melódica inicia e termina na mesma nota – Lá:



FIGURA 117 – Ex. 73 apresentado no Documento I.

Dos últimos compassos (81-88), foi extraído o trecho do Ex. 76, correspondente ao ponto culminante do Movimento:

FIGURA 118 – Compassos 81-88, Ex. 76, do II Movimento/*Vivace*.

⁹⁸ Vide p. 102.

As notas repetidas em textura homofônica dos Violinos (fig. 118), apoiadas pelo restante instrumental, exceto Contrabaixos, valorizam o aspecto rítmico e a sonoridade de 5^{as} justas do trecho, *Sol – Ré – Lá - Mi*. O mesmo fragmento da linha melódica estática do compasso 2, Ex. 71, em textura homofônica e dinâmica *ff*, finaliza o Movimento. É interessante observar que, mais um vez a nota *Mi* é valorizada, iniciando e terminando esta passagem final e confirmando a sua função de eixo no *Vivace*.

III Movimento/*Lento*

Duas idéias musicais estruturam este Movimento. A primeira, que corresponde ao Ex. 77, e a segunda, que corresponde ao Ex. 78:

The musical score for measures 1-7 of the third movement, 'Lento', is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-7. The score is for a string quartet, with parts for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 69 beats per minute, and the instruction '(senza rigore)'. The key signature has one sharp (F#). The score shows a homophonic texture with repeated notes in the violins. Dynamics range from *pp* to *f*. Rhythmic markings include *R-10*, *R-5*, *R-0*, *R-9*, and *O-7*. A five-measure rest is indicated in the first violin part at the beginning of measure 1.

FIGURA 119- Compassos 1 – 7 do III Movimento/*Lento*

Essas idéias fornecem os elementos melódicos e rítmicos que serão variados e transformados em novas linhas que se contrapõem.

A idéia inicial, apresentada pelos II Violinos, nos compassos 1–3 (fig. 119), se caracteriza pela frase em progressão melódica ascendente. O modelo desta progressão corresponde ao primeiro fragmento de seis sons da *série R – 10*, que se inicia na nota *Lá*. Este modelo será reproduzido duas vezes, transposto ao intervalo de 5ª justa ascendente, utilizando o mesmo fragmento das seguintes *séries*: *R – 5*, que inicia na nota *Mi*, e *R – 0*, que inicia na nota *Si*.

A segunda idéia, apresentada pelos I Violinos, nos compassos 3–7 (fig. 119), apresenta uma frase inicial, compassos 3 e 4, que contrasta com a anterior pelo ritmo menos movido e contorno melódico em notas repetidas. A frase que completa esta idéia, compassos 5–7, se assemelha à inicial, porém descendente. Esta frase é constituída pela *série R – 9* completa, seguida do primeiro fragmento da *série O – 7*. É interessante observar que, semelhante à idéia inicial do I Movimento/*Allegro*, esta frase inicia e termina na mesma nota – *Lá b*, ficando assim delimitada no âmbito da oitava.

Após uma passagem de desenvolvimento dos elementos extraídos principalmente da segunda idéia, aparece na linha melódica dos II Violinos, nos compassos 17–19, o trecho que corresponde ao Ex. 79:

The image shows a musical score for five instruments: I Violin, II Violin, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is for measures 17-19 of the III Movement/Lento. Measure 17 is marked with a box containing the number 17. The II Violin part features melodic lines labeled R-5, R-0, and R-7. Dynamics are marked with 'p' (piano).

FIGURA 120 - Compassos 17 – 19 do III Movimento/*Lento*

Nesta frase do Ex. 79 (fig. 120), estão presentes fragmentos transpostos da *série* com características melódicas e rítmicas extraídas das duas idéias: o movimento descendente, da segunda, e o acompanhamento, da primeira. Sob a nota *Lá*, que conclui esta linha melódica, a Viola aparece com uma nova frase que também conclui na nota *Lá*. Esta mesma nota (oitava acima), no compasso 21, marcará o retorno dos quatro compassos iniciais do Movimento.

The musical score shows measures 30, 31, 32, 33, and 34. Measure 32 is highlighted with a box containing the number 32. The score is for Violin I and II, Viola (divisi), and Violoncello (divisi). The music features a descending melodic line in the Violins and Viola, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include piano (p) and ritardando (rit.).

FIGURA 121 – Compassos 30 – 34 do III Movimento/Lento.

O Ex 80 (fig. 121) corresponde ao final do *Lento*, compassos 32 – 34, e se caracteriza pela liquidação⁹⁹ dos elementos melódicos e rítmicos que foram desenvolvidos. Destaca-se, neste trecho, o acorde final com a formação de 5^{as} justas: *Mib – Sib – Fá – Dó*.

3.12.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Utilização da *série motivadora e simétrica*.
- A *série* e seus fragmentos são transpostos a várias alturas.

⁹⁹ SCHOENBERG, 1991, p. 59.

- Permanece a preferência pela sonoridade dos intervalos melódicos e harmônicos de 5^{as} e 4^{as} justas.
- Utilização de recursos da música brasileira, tais como curta *anacruse*, deslocamento rítmico, melodias estáticas e progressões, relacionados principalmente com *Choros*.
- Utilização de poucas e recorrentes configurações rítmicas que auxiliam a unidade de cada Movimento da peça.
- Criação de notas-eixo, que iniciam e terminam uma linha melódica ou mesmo um Movimento.
- Estrutura formal que evidencia o retorno da idéia inicial.
- Textura variada (homofonia, polifonia, melodia acompanhada) com predominância da polifonia imitativa.

3.13 - Música no. 1, para piano

30-V-1945 – duração: 11'

3.13.1- Sobre a peça

Concluída logo após o *Noneto* e o *Quarteto Misto*, esta é a terceira composição de 1945. Além de inaugurar as experiências com a *série simétrica*, esta peça se diferencia das duas primeiras por apresentar uma rítmica mais constante com figurações recorrentes.

Em seu *Curriculum Vitae* – Documento II, Guerra-Peixe comenta que, para compensar a 'liberdade' e a 'criação livre' experimenta pela primeira vez a elaboração de uma *série simétrica*, na *Música no. 1*, e acrescenta: “no 1º movimento os fragmentos melódicos são um constante vai-e-vem de linhas em oposição, linhas ascendentes e logo descendentes, o que seria um modo de tratar a forma.”¹⁰⁰

Em *Comentários sobre as aplicações da série* – Documento III, o compositor explica sobre a peça:

“É a obra mais rigorosa na técnica dos doze sons. (...) Os motivos não obedecem a disposição intervalar única mas são notados pelo ritmo e pela direção melódica. Teve largo emprego nesta peça as quatro formas bem conhecidas:

Fundamental – Inverso da fundamental

Retrógrado – Inverso do retrógrado

Os acordes, que criam unidade harmônica da obra, foram extraídos da Série em grupos de três sons.

Não houve nenhum transporte.

*(observar somente o Primeiro Movimento e o final)”*¹⁰¹

Apresentada em dois Movimentos, *Lento* – *Allegro giusto/Lento*, foi dedicada ao compositor e musicólogo argentino Juan Carlos Paz. Sua primeira audição foi através da Rádio MEC, sem precisão de data, na interpretação de Eunice Catunda que a executou também na Europa. Foi também apresentada na Suíça, por Lídia Alimonda, em 1948, em Buenos Aires, por Juan Carlos Paz, e Portugal, por Francisco Lopez Graça.¹⁰²

¹⁰⁰ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 11.

¹⁰¹ Documento em cópia heliográfica, s.d.

¹⁰² GUERRA-PEIXE, 1971, p. 24.

3.13.2- Sobre a *série*

A *série* é dividida em dois agrupamentos simétricos e invertidos, apresentada no Documento II da seguinte maneira:



FIGURA 122 – *Série simétrica* utilizada na *Música no. 1*, como exposta no Documento II.

1º grupo: 6ª m↑ 5ª j↓ 4ª j↑ 3ª M↓ 2ª M↑ - movimento ascendente;
 2º grupo: 6ª m↓ 5ª j↑ 4ª j↓ 3ª M↑ 2ª M↓ - movimento descendente.

Como Guerra-Peixe escreve no Documento III, os direcionamentos melódicos são fortes elementos de reconhecimento dos motivos. Estes motivos, gerados pela *série*, serão utilizados de forma diferenciada nos dois Movimentos da peça.

No *Allegro giusto* do II Movimento, a *série retrógrada/R - 0* é a base da estruturação melódica. Destaca-se neste andamento, o tratamento recorrente desta *série* em textura monódica com dobramento de oitavas. A interpretação deste aspecto será abordada na análise do II Movimento.

No I Movimento/*Lento*, os motivos melódicos correspondem aos fragmentos de seis sons da *série original*. O tratamento desses motivos coincide com o comentário de Guerra-Peixe a respeito do “*constante vai-e-vem de linhas em oposição*”. Os direcionamentos melódicos, que exploram a larga extensão do instrumento em movimentos ascendentes e descendentes, se constituem como elementos de reconhecimento desses motivos melódicos. Mas também os motivos harmônicos podem ser notados.

No Documento II, o compositor expõe o material harmônico gerado pela estrutura da *série* (fig. 2) e evidencia a sua preocupação de tornar sua música mais acessível, quando comenta: “*Esta série possibilita uma realização harmônica coerente e, sobretudo, acusticamente aceitável por ouvidos menos ‘avançados’.*”¹⁰³



FIGURA 123 – Relação dos acordes extraídos da *série*, como expostos no Documento II.

¹⁰³ GUERRA PEIXE, 1971, p. 12.

Apesar de Guerra-Peixe afirmar que não "*houve transportes*", a matriz gerada pela *série* será exposta a seguir, principalmente por perceber que a análise poderia ser equivocada sem esta informação do compositor.

Portanto, a matriz gerada pela *série original* pode ser assim representada:

	I-0	I-8	I-1	I-6	I-2	I-4	I-11	I-3	I-10	I-5	I-9	I-7	
O-0	E	C	F	Bb	Gb	Ab	Eb	G	D	A	C#	B	R-0
O-4	G#	E	A	D	Bb	C	G	B	F#	C#	F	Eb	R-4
O-11	Eb	B	E	A	F	G	D	F#	C#	G#	C	Bb	R-11
O-6	Bb	Gb	B	E	C	D	A	Db	Ab	Eb	G	F	R-6
O-10	D	Bb	Eb	G#	E	F#	C#	F	C	G	B	A	R-10
O-8	C	Ab	C#	F#	D	E	B	Eb	Bb	F	A	G	R-8
O-1	F	C#	F#	B	G	A	E	Ab	Eb	Bb	D	C	R-1
O-9	Db	A	D	G	Eb	F	C	E	B	Gb	Bb	Ab	R-9
O-2	Gb	D	G	C	Ab	Bb	F	A	E	B	Eb	Db	R-2
O-7	B	G	C	F	C#	Eb	Bb	D	A	E	Ab	F#	R-7
O-3	G	Eb	Ab	Db	A	B	Gb	Bb	F	C	E	D	R-3
O-5	A	F	Bb	Eb	B	C#	Ab	C	G	D	F#	E	R-5
RI-0	RI-8	RI-1	RI-6	RI-12	RI-4	RI-11	RI-3	RI-10	RI-5	RI-9	RI-7		

FIGURA 124 - Matriz gerada pela *série original*.

3.13.3- Análise

I Movimento/Lento

Observe-se o trecho inicial da peça:

Música no.1

Lento Guerra-Peixe - 1945

Piano

p *(m.d.)* *mf* *f*

FIGURA 125 – Compassos 1- 3 do I Movimento/Lento

Se desconhecêssemos a informação de que a *série* foi utilizada exclusivamente na altura original, poderíamos analisar os três primeiros compassos (fig. 125) da seguinte maneira:

- *série O - 0*, na voz superior;
- *série I - II*, na voz inferior, com repetição do som inicial (*Re#-* ou *Mib*).

No entanto, Guerra-Peixe afirma que não há transposição, o que nos obriga a uma outra interpretação, mais condizente com o pensamento do compositor. Como poderemos constatar a seguir, Guerra-Peixe adota um procedimento de utilização da *série* que será preponderante neste I Movimento. A construção da *série* indica uma atitude composicional e sua estrutura anuncia a sua utilização.

Nesses 3 compassos iniciais, a estruturação da *série* orienta a organização formal que caracteriza-se pelas notas da *série O - 0* divididas simetricamente entre as vozes, da seguinte maneira:

FIGURA 126 – Análise do tratamento da *série* nos compassos 1 – 3 do I Movimento/*Lento*.

Do compasso 1 ao início do compasso 3:

- 6 primeiras notas da *série O - 0* na voz superior (*Mi, Do, Fá, Sib, Solb, Lab*);
- 6 últimas notas na voz inferior (*Mib, Sol, Ré, Lá, Dó#, si*).

No compasso 3, inverte:

- 6 primeiras notas na voz inferior;
- 6 últimas notas na voz superior, com repetição do sexto som (*Mib*) antes da finalização no registro grave.

Ainda neste trecho (fig. 126), podemos destacar a utilização de algumas harmonias geradas pela *série* expostas na [Figura 123](#). O acorde formado pelas notas *Dó#-La-Si* (segundo compasso, voz inferior), por exemplo, corresponde ao quarto acorde exposto por

Guerra-Peixe, em uma de suas inversões. O acorde *Mi-Fá-Dó* (voz inferior, terceiro compasso), corresponde ao primeiro exposto pelo compositor, em uma de suas inversões. Outro acorde, que não foi comentado por ele e que pode ser ressaltado, é o formado por 4^{as} justas, executado pela voz superior no terceiro compasso. Esta formação será utilizada em outros momentos da peça.

Após esta exposição, no compasso 4 o tratamento da *série* é mais livre, com exploração melódica e harmônica de seus intervalos em ambas as vozes, antes do retorno da *série* *O - 0*, no final deste compasso.

FIGURA 127 – Compasso 4 - 9 do I Movimento/Lento.

No compasso 4 (fig. 127), a voz superior executa os intervalos de 5^a j, 3^a M, 6^a m, 4^a j e 7^a m enquanto na voz inferior podemos ouvir os intervalos de 2^a M, 6^a m, 3^a M, 5^a j, 4^a j e 7^a m, este último como eco da voz superior. As notas da *série* são utilizadas (exceto *Ré* e *Do#*), fora da ordem pré-estabelecida. No entanto, esta ordem é mantida em alguns agrupamentos de notas, como pode-se observar na linha melódica da voz superior que, a partir da segunda nota, executa os cinco primeiros sons da *série*: *Mi- Dó - Fá - Sib - Solb*.

No final do quarto compasso (fig. 127), reaparece a *série* *O - 0* com o segundo som soando imediatamente antes do primeiro. A *série*, explorada harmonicamente, se completa no primeiro tempo do quinto compasso.

Nos compassos 5–9 (fig. 127), podemos ouvir novamente a *série original* dividida em dois grupos de seis notas que se sequenciam e permutam entre as vozes. Dessa maneira, a *série* será tratada até o compasso 17.

No Documento III, Guerra-Peixe explica que, além da direção melódica, o ritmo é um forte elemento de reconhecimento dos motivos na peça. Como podemos perceber nestes nove compassos iniciais (fig. 126 e 127), no I Movimento/*Lento*, os motivos melódicos - fragmentos de seis sons a *série simétrica original* - além de explorar a direção de suas linhas, se associam a gestos rítmicos recorrentes. Em todo o movimento, não há indicação de compasso. A referência é a medida do metrônomo, com o valor da *semínima* podendo variar de 42 a 52. As *figuras*, com predominância dos valores longos a partir da *semínima*, se associam à dinâmica, que prevalece na intensidade *piano* e às articulações em *legato*. O resultado desta união salienta as sonoridades e seus timbres e aparenta uma rítmica volátil. Por outro lado, modelos desta rítmica são recorrentes e claramente percebidos pelo ouvinte, com destaque para um em especial: o movimento anacrúsico de uma colcheia para uma figura mais longa.

Dando seqüência ao tratamento serial e formal deste I Movimento, observa-se que a última nota do compasso 17, nota *Mi* - inicial da *série*, articula uma nova seção exposta abaixo:

FIGURA 128 – Compassos 18 – 20 do I Movimento/*Lento*.

Neste trecho (fig. 128), observa-se um predomínio do material harmônico gerado pela *série*. Os acordes, formados por agrupamentos de 3 sons, utilizam notas seqüenciais ou mescladas da *série*. A dinâmica nestes compassos é predominante *Forte*, em contraste com a seção anterior, que era predominantemente *piano*.

A partir do compasso 19, o decrescendo da dinâmica traz de volta gradativamente o caráter melódico da *série*, que será reapresentada em pequenos agrupamentos melódicos e harmônicos sem o rigor apresentado nos 17 compassos iniciais. É como se a *série*, após insistentemente explorada em sua forma *original* até o compasso 17, tivesse alcançado o seu completo potencial sonoro nos compassos 18 ao 20 e, a partir desse ponto, tendesse à desintegração. A dinâmica *p*, o tempo mais tético freando o movimento rítmico e o esfacelamento da *série* caracterizam os compassos finais do I Movimento.

Pode-se ressaltar nesse I Movimento/*Lento*, a alternância de contornos melódicos inversamente direcionados entre as vozes e associar este procedimento ao comentário do compositor sobre o “*vai-e-vem de linhas em oposição*” que influenciam o tratamento formal da peça. A *série* é fortemente tratada em seus subgrupos que se alternam e se contrapõem, mantendo-a quase sempre completa e na altura original. O direcionamento diferenciado das vozes reforça o caráter de linhas independentes, polifônicas.

Entretanto, outro resultado sonoro que pode ser salientado, se refere ao comentário do compositor a respeito de “*linhas e cores*”. Nesta época, 1945, o compositor busca associações com as artes plásticas e ao comentar sobre o *Andante do trio de Cordas*, também de 1945, Guerra-Peixe salienta:

“... isso leva o compositor a estreitar suas relações com amigos desenhistas e pintores, em busca de analogias. O próprio compositor tenta alguns desenhos (*Menção Honrosa na 1ª Exposição de Artistas Plásticos Petropolitanos*) e encontra indícios animadores a serem testados na composição.

... a partir daí surge em sua música alguma influência da pintura de Portinari (*linhas*) e Di Cavalcanti (*cores*). Algo longínquo, é claro.”¹⁰⁴

Embora não faça parte dos propósitos deste estudo averiguar as possíveis relações entre música e artes plásticas sugeridas por Guerra-Peixe, acredita-se que este *I/Lento* ofereça um exemplo desta tentativa, julgando admissível a percepção pictórica de “*linhas e cores*” traduzida musicalmente por melodias e harmonias que exploram movimentos, timbres e texturas.

¹⁰⁴ Guerra-Peixe, 1970, p. 12-4. Neste documento, o compositor usa sempre a 3ª pessoa do singular.

Nestas passagens (fig. 130), além do tratamento serial, o ritmo e alguns de seus elementos podem ser destacados, como a curta *anacruse* inicial, marcadamente recorrente, e os agrupamentos de *semicolcheias*. Esta *figura* musical, *semicolcheia*, é a referência da subdivisão que dirige o discurso melódico. Apesar de Guerra-Peixe não mencionar qualquer tipo de intenção nacionalista nesta peça, verifica-se neste Movimento, que estas curtas *figuras* se relacionam e geram modelos facilmente encontrados em manifestações musicais nacionais, como os seguintes:



FIGURA 131 – Ritmos extraídos do II Movimento.

Sabendo-se da tentativa do compositor em nacionalizar o dodecafonismo e da declarada influência de Mário de Andrade em seus questionamentos a respeito de nacionalismo, buscou-se neste autor alguns indícios desta tentativa. Na Segunda parte do *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade expõe algumas melodias recolhidas de manifestações folclóricas. Analisando-as, podemos encontrar semelhança rítmicas deste II Movimento com os *Côcos* em andamento rápido. Mas um forte indício desta associação se concretiza com a afirmação do autor sobre este gênero de música nacional: “O que caracteriza o côco e o determina em geral é o refrão”. O refrão aqui, não poderia estar representado pela recorrente utilização da *R - 0* dobrada?

Este assunto pode ser confrontado na análise das *Quatro peças breves*¹⁰⁵, compostas em junho de 1945, logo após a *Música no. 1*. Como aqui, Guerra-Peixe utiliza este mesmo procedimento ao tratar a *série* na IV Peça/*Allegro Molto*. Além desta, outras semelhanças entre estes dois movimentos- IV Peça e *Allegro giusto da Música no. 1* poderão ser averiguadas como, por exemplo, o ritmo. Vale conferir.

3.13.4- Síntese dos procedimentos composicionais

- Primeira utilização da *série simétrica*.

¹⁰⁵ Vide p. 53.

- Esta *série* apresenta características da *série motivadora*, pois gera os motivos melódicos (agrupamentos de seis sons) e harmônicos que foram explorados no I Movimento.
- Utilização da *série* nas formas básicas: *original* e *retrógrada*.
- Utilização da *série* não transportada.
- Rítmica com figurações recorrentes e características nacionais.
- Textura predominantemente polifônica com inclusão de trechos homofônicos, sobretudo no II Movimento.
- Critério na indicação da dinâmica e sinais de articulação dos sons.

3.13.5- Correções na partitura (copista)

- I Movimento
 - Compasso 11: a nota mais grave da voz inferior, anotada como *Ré*, está incorreta e deve ser anotada como *Fá*, seguindo a sequência dos três sons iniciais da *série original*: *Mi – Dó – Fá*.
 - Compasso 17: o último intervalo harmônico da voz inferior deve ser de 5^a justa (*Sol – Ré*) e não de 7^a m (*Sol – Fá*). O engano está na nota superior do intervalo que deve ser trocada: no lugar do *Fá*, colocar *Ré*.

3.14 - Resumo da produção dodecafônica depois do Documento I -

Os exemplos finais do Documento I foram extraídos do *Divertimento no. 1*, para orquestra de cordas, concluído em 15 de abril de 1947. Após esta data, mais 13 peças foram compostas neste mesmo ano das quais, apenas as *Música no. 1* e *Música no. 2*, para violino, foram comentadas no *Curriculum Vitae*- Documento II. No entanto, antes da composição dessas *Músicas* para violino, Guerra-Peixe se dedica a reformular algumas de suas obras, sobretudo no aspecto rítmico.

Após a análise do Documento I, pudemos perceber que esta preocupação com o ritmo era manifesta nas criações do compositor mas, na seguinte declaração a Curt Lange, Guerra-Peixe esclarece o grande valor que atribuía a este aspecto musical:

“No momento faço experiências rítmicas no meu DIVERTIMENTO, para orquestra, que já está quase concluído. Penso que a música atonal, especialmente a nos 12 sons, carece de RITMO, e não encontro justificativa para esta ‘falha’. (Pelo menos para mim, me parece ‘falha.’) Das obras atonais que tenho ouvido e lido, tenho para mim que somente as de Alban Berg não tem esta deficiência. Julgo ser o RITMO uma coisa essencial, embora eu mesmo ainda não tenha conseguido realizá-lo satisfatoriamente, encontrando-me com as mesmas falhas dos compositores atonalistas. Sobre o ritmo desenvolverei as minhas observações em estudos futuros.”¹⁰⁶

Em seu *Curriculum Vitae*, ele acrescenta que, após a *Peça p’ra dois minutos* (2/10/47) “as obras ficam gradativamente mais acessíveis, pelo menos em termos relativos. Prosseguem as discussões com Mozart Araújo. Contudo a insatisfação persiste. Sobrevem um período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica.”¹⁰⁷ No entanto, neste documento, não há indicação das peças reformuladas, mas esta informação foi encontrada no Documento IV.

¹⁰⁶ Trecho extraído da carta de 15/4/47. Foram mantidos a ortografia e os grifos originais.

¹⁰⁷ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

Na página 10 do Documento IV, o compositor relaciona 12 peças que sofreram modificações no período que vai de 8 a 23 de dezembro de 1947. Essas peças estão listadas abaixo, com a indicação da data da reformulação, como consta no Documento IV, e acrescidas da data da composição para que possamos tirar algumas conclusões. São elas:

- <i>Quarteto misto</i> (7/5/45).....	reformulada em	8/12/47
- <i>Noneto</i> (22/2/45).....	reformulada em	11/12/47
- <i>Quatro bagatelas</i> (1944).....		13/12/47
- <i>Quatro peças breves</i> (11/6/45).....		13/12....
- <i>Três peças, para fagote e piano</i> (30/8/44).....		14/12....
- <i>Duo, para violino e viola</i> (7/4/46).....		16.....
- <i>Música, para violino e piano</i> (23/9/44).....		16.....
- <i>Música, para flauta e piano</i> (1944).....		19.....
- <i>Allegretto con moto, para flauta e piano</i> (22/6/45).....		19.....
- <i>Seis Instantâneos, para orquestra</i> (1944).....		21.....
- <i>Marcha fúnebre e Scherzetto, para orquestra</i> (18/5/46).....		22.....
- <i>Trio de Cordas</i> (30/8/45).....		23.....

Observa-se que a grande maioria das peças (10) foi composta nos anos 1944 e 1945 e somente duas em 1946. Isto está de acordo com a análise do compositor sobre seu pensamento estético nestes dois anos (1944-45), que se resume na não repetição de modelos melódicos ou rítmicos. Através da análise das partituras reformuladas, especialmente do *Noneto*, pudemos verificar como o ritmo, inicialmente livre e com alto grau de dificuldade para o entrosamento do grupo, adquiriu relevância tornando-se um forte elemento de unidade formal desta obra.

Nos últimos dias de dezembro de 1947, Guerra-Peixe conclui as *Música no. 1* (30/12/47) e *Música no. 2* (31/12/47), para violino, e, como ele mesmo explica, “novamente sem preocupações nacionalizantes”¹⁰⁸. Essas peças, no entanto, determinam um marco no que diz respeito à utilização da *série harmonizadora* que, por sua vez, será a base das experiências musicais de 1948. Sobre a utilização deste tipo de *série*, o compositor acrescenta a Curt Lange:

¹⁰⁸ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

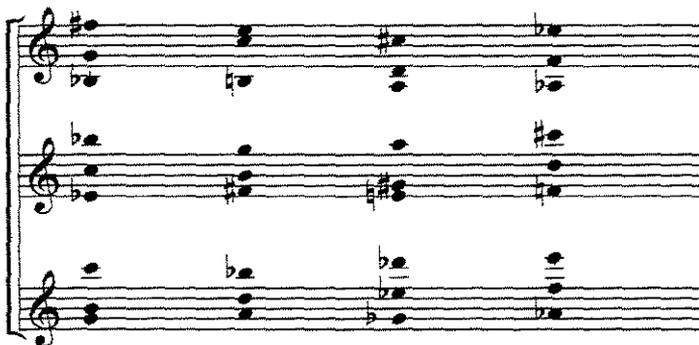
“Ultimamente venho criando séries de doze sons desta forma, observando muito o complexo harmônico.



Os sons são empregados indiferentemente, iniciando por qualquer um deles e seguido por qualquer outro do mesmo grupo de sons. Não sei se este processo já foi empregado, mas creio que vale alguma coisa – pois deu-me excelente resultado nas *Músicas nos, 1 e 2 para violino, Provérbios no. 2 e Trio para sopros. Penso continuar porque a melodia se torna mais maleável e bastante variável. Poder-se-á chamar a isto de Técnica dos doze sons?*”¹⁰⁹

Apesar da nova interpretação da *série* mais em complexo harmônico que melódico pode-se notar, neste exemplo enviado a Curt Lange e extraído da *Música no. 1*, para violino, que permanece a preferência pelos intervalos de 5^{as} e 4^{as} justas, largamente explorados nas *séries* anteriores.

A *série harmonizadora* será a base de duas das três peças compostas em 1948:



TRIO, para flauta, clarinete e fagote.
Meriti, 16 de janeiro.
O.M.B., 1967.



MELOPÉIAS No. 2
para flauta. Rio, 2 de fevereiro.
O.M.B., 1967.

FIGURA 132 – *Séries harmonizadoras* extraídas de peças em 1948.

¹⁰⁹ Trecho extraído da carta de 13/2/48.

Em 1949, Guerra-Peixe compõe também três obras e, nos *Prelúdios I - II e III*, novamente experimenta a seguinte *série simétrica*, semelhante à *série da Música no. 1*:



FIGURA 133 – *Série simétrica* utilizada nos *Prelúdios I, II e III* (19/349).

Em sua última composição dodecafônica, *Suite*, para flauta e clarineta (2/4/1949) utiliza uma *série* constituída de 18 sons (fig. 134) e, sobre ela, acrescenta:

*“em 1949 cria uma série de dezoito notas harmonicamente concebida, no sentido em que uma nota comum (sol, por exemplo) permaneça por algum tempo; e outra nota comum (dó, por exemplo) continue identificável pelo ouvido. Seria uma espécie embora muito longínqua, de ‘dominante’ e ‘tônica’, se é que assim se pode falar. Não como uma volta às funções tonais ou coisa aproximada, mas como possibilidade de memorização por parte do ouvinte.”*¹¹⁰



FIGURA 134- *Série* de 18 notas utilizada na *Suite*, para flauta e clarineta (2/4/49)

Em seu *Curriculum Vitae*, Guerra-Peixe finaliza a análise de sua *fase dodecafônica* com a seguinte avaliação:

*“O compositor reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade no ‘Ensaio’ – encerra aqui a estrepitosa fase ‘dodecafônica’; não obstante a carreira que algumas composições vêm fazendo no exterior, onde são numerosos os erros de julgamento registrados na História da Música. É que se quisesse contribuir para a música brasileira em termos de cultura nacional, precisaria ter uma atitude mais humilde, e essa humildade consistiria em começar tudo de novo. Assim haveria de ser feito, pois, o que importa não é exatamente o compositor, mero acidente, mas a própria música.”*¹¹¹

¹¹⁰ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 14.

CONCLUSÕES

O desenvolvimento criativo de Guerra-Peixe na *fase dodecafônica* confirma os ideais de Koellreutter e do movimento *Música Viva*, de promover o estudo e a prática da música contemporânea e, ao mesmo tempo, garantir a liberdade e a individualidade de expressão do artista.

Os resultados da análise dos fragmentos musicais selecionados por Guerra-Peixe no documento “80 exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética – até abril de 1947” indicam a adoção de determinados procedimentos composicionais, na busca de uma expressão particular na *técnica dos doze sons* guiada, principalmente, pela intenção de “*comunicabilidade*” e aproveitamento de “*sugestões*” musicais encontradas nas manifestações nacionais. Nesta trajetória, Guerra-Peixe parte de uma concepção melódica e rítmica bastante livre e, como ele mesmo afirma, sem intenções nacionalizantes. Entretanto, este pensamento inicial, representado pelos **exemplos 1 – 16**, extraídos das peças *Quarteto Misto* e *Noneto*, vai se modificando e o uso da *série*, nem sempre de doze sons, passa a se associar aos intervalos de 4^{as} e 5^{as} justas, aos ritmos que geram motivos, às “*sugestões*” melódicas, rítmicas e formais do folclore nacional. Essas referências, muitas incorporadas pelos “*ouvidos menos ‘avançados’*”¹, revelaram-se os principais recursos encontrados pelo compositor para atingir a pretensa “*comunicabilidade, inteligibilidade e acessibilidade*” de suas composições dodecafônicas.

- **Sobre as séries**

Guerra-Peixe indica quatro tipos de *séries* utilizados em suas peças: *livre*, *simétrica*, *motivadora* e *harmonizadora*.

A definição de *série livre*, como consta no Documento III, encaixa-se no pensamento estético inicial de Guerra-Peixe na *técnica dos doze sons*, sobretudo nas peças compostas em 1944 e início de 1945. Neste documento, este tipo de *série* é ilustrado pela *Música*, para violino e piano (23/9/44) e as *Melopéias no. 1*, para flauta (10/5/47). Sobre a primeira peça, o compositor reconhece a correspondência com suas idéias iniciais: “*Na época em que foi composta esta obra o autor nunca repetia qualquer Motivo igualmente.*”

¹ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12.

Havia sempre modificações quer sêja [sic] nos intervalos ou no ritmo”². Já nas *Melopéias*, de 1947, este mesmo tipo de *série* apresenta características da *série motivadora*, gerando os motivos que estruturam a peça, até mesmo no aspecto harmônico, como afirma Guerra-Peixe: “*Os complexos harmônicos surgem com os Motivos*”³.

No Documento I, foco de análise deste estudo, as peças *Noneto* e *Quarteto Misto*, ambas de 1945, ilustram a utilização de *séries livres*, com estruturas melódicas articuladas por meio de uma rítmica também livre. Entretanto, segundo a opinião do compositor e de acordo com as análises destas peças, neste tipo de *série* “*os Motivos poderão ser trabalhados sem que deixem de ser suficientemente reconhecíveis*”.⁴ Observou-se, especialmente no *Noneto*, que esses motivos ganharam relevância após a reformulação rítmica ocorrida em dezembro de 1947. Mais adiante, nas conclusões sobre o aspecto rítmico das peças, voltaremos a este assunto.

A *Sinfonia no. 1*, concluída em 1946, também utiliza a *série livre*, na altura original e nas formas *retrógrada* e *invertida*. A partir da *série original invertida*, *I – 0*, Guerra-Peixe cria uma nova, denominada por ele, *série combinada*. A *série original* é utilizada também transposta ao intervalo de 5^a justa ascendente. O aspecto intervalar de transposições das *séries* merece os subseqüentes comentários.

Ao analisar a *série* do *Pequeno Duo* (5/10/46), Guerra-Peixe escreve a Curt Lange que, desde a *Música no. 1* (30/5/1945), estava utilizando a *série original* não transposta como uma espécie de tonalidade e, de certa forma, conservando-a na linha principal ou no contraponto. Além do *Pequeno Duo*, este tratamento da *série* não transposta e explorada também nas quatro formas básicas, sobretudo *invertida* e *retrógrada*, foi observado também no *Trio de cordas* e nas *Quatro Peças Breves*, compostas, respectivamente, em junho e agosto de 1945, logo após a *Música no. 1*. Entretanto, a partir da *Sinfonia no. 1*, primeira peça concluída em 1946, o compositor utiliza os intervalos justos, principalmente 5^{as} justas, para as transposições da *série*. Na *Sinfonia*, ela aparece também transposta ao intervalo de 5^a justa acima. Nas *Dez Bagatelas* (28/4/46) e na *Suite*, para violão (6/5/46), a *série simétrica* foi utilizada em duas transposições que se relacionam pelo intervalo de 5^{as}

² GUERRA-PEIXE, s.d., p. 3. Foram mantidos os grifos e ortografia originais.

³ GUERRA-PEIXE, s.d., p. 3.

⁴ *Ibidem*, p. 2.

justas ascendentes: 5ª justa acima ($O - 7$) e 2ª Maior acima ($O - 2$). Estas transposições reforçam a relevância dos intervalos justos, sobretudo as 5ªs justas, na concepção estética de Guerra-Peixe. Além disso, expressam as intenções de tornar sua música mais “*acessível*”, já que, a relação atrativa que estes intervalos possuem, proporciona um forte eixo de referência para o ouvinte. Nas peças de 1947, selecionadas no Documento I - *Duo, Peça para dois minutos, Quarteto e Divertimento*, a *série* e seus fragmentos são transpostos a várias alturas.

Com a *Música no. 1*, para piano (30/5/45), iniciam-se as experiências com a *série simétrica* que será forte característica da obra de 1946. No Documento III, Guerra-Peixe esclarece sobre a *série* utilizada nesta peça: “*também poderia ser chamada de harmonizadora, esta Série*”⁵. Apesar de, neste documento, não justificar esta afirmação, no Documento II, acrescenta: “*Esta série possibilita uma realização harmônica coerente e, sobretudo, acusticamente aceitável por ouvidos menos ‘avançados’.*”⁶

A simetria vai além da macro estrutura das *séries* (6 sons) e se insere em estruturas menores, geralmente de três sons. Esta preocupação com as pequenas estruturas já era esboçada, no Documento IV, na elaboração das *séries* de 1944. Entretanto, é a partir de 1945 que, a simetria completa da *série* é rigorosamente estabelecida e pode ser averiguada nas peças deste mesmo ano analisadas neste estudo: *Música no. 1*, para piano, *Trio de Cordas* e *Quatro Peças Breves*. Das compostas em 1946, a *Suite*, para violão, *Dez Bagatelas*, para piano, e o *Pequeno Duo*, para violino e violoncelo, ilustram a utilização deste tipo de *série*.

Em 1947, a *série*, ainda com muita simetria porém não necessariamente com 12 sons, começa a se caracterizar como *motivadora*. O *Duo* (14/2/47), para flauta e violino, marca o início da elaboração de *séries* geradoras dos motivos, que serão exploradas nas composições de 1947. A *série* utilizada nesta composição é também *quase simétrica* e constituída de 9 sons. A *série motivadora* foi também a base das composições seguintes a este *Duo*: *Peça para dois minutos*, para piano (2/3/47), *Quarteto no. 1* (20/2/47), para cordas, e *Divertimento no. 1* (15/4/47), para orquestra de cordas. Nas duas últimas peças, a *série* é também *simétrica* e na *Peça pra dois minutos*, ela é constituída de 10 sons. A característica determinante deste tipo de *série* pode ser resumida nas seguintes palavras do

⁵ GUERRA-PEIXE, s.d., p. 6.

compositor: “os Motivos e alguns acordes surgem da *Série*, *prestabelecidamente* [sic].” Nestas peças a *série* raramente aparece completa mas seus motivos são recorrentes e transpostos a várias alturas.

A partir do final de 1947⁷, a *série harmonizadora*, utilizada nas *Músicas no. 1 e 2*, para violino, passa a ser o foco das experiências musicais de Guerra-Peixe. Este tipo de *série* será utilizado em duas, das três peças compostas em 1948 – *Trio*, para flauta, clarinete e fagote e *Melopéias no. 2*, para flauta. De acordo com o seu conceito, a *série harmonizadora* é concebida principalmente em suas possibilidades harmônicas. Lembremos que, a utilização da *série* também como geradora dos complexos harmônicos já havia sido experimentada, em maio de 1945, na *série simétrica* da *Música no. 1*, para piano.

Em 1949, Guerra-Peixe compôs três obras e nos *Prelúdios I, II e III*, novamente experimenta uma *série simétrica*, parecida com a *série* da *Música no. 1*. Finalmente, em abril de 1949, encerra esta fase com uma *série* constituída de 18 sons utilizada na *Suite*, para flauta e clarineta.

Aparentemente, as experiências de Guerra-Peixe na utilização dos quatro tipos de *séries* segue um caminho linear na seguinte ordem: *livre*, *simétrica*, *motivadora* e *harmonizadora*. Entretanto, alguns desvios desta linearidade nos chamam a atenção e apontam em direção à maior demarcação dos motivos melódicos.

De acordo com as exposições do compositor, muitas das *séries* utilizadas nas peças encaixam-se em mais de um dos quatro tipos. Na *Música no. 1*, de 1945, Guerra-Peixe classifica a *série* entre *simétrica* e *harmonizadora*. No *Duo* para flauta e violino, de 1947, a *série* além de *simétrica* é também *motivadora*; e nas *Melopéias no. 1*, para flauta, também de 1947, a *série* é ao mesmo tempo *livre* e *motivadora*.

A simetria da *série*, predominante na obra dodecafônica de Guerra-Peixe, ficou estabelecida a partir de maio de 1945 e está presente de forma embrionária nas *séries* das peças de 1944, como pode ser verificado no Documento IV (Anexo 3). Neste tipo de *série*, fragmentos melódicos são previamente determinados em agrupamentos de três e seis sons.

⁶ GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12.

⁷ As peças que serão citadas a seguir, compostas a partir do final de 1947 até o início de 1949, não foram analisadas, pois foram concluídas após a elaboração do Documento I. Entretanto, optou-se por manter as referências a elas, para maior compreensão do desenvolvimento do pensamento serial do compositor. Além disso, maiores informações sobre a produção de Guerra-Peixe após a elaboração do Documento I podem ser averiguadas no Capítulo 3. 14 – Resumo da produção dodecafônica depois do Documento I.

Por vezes, estes agrupamentos são tão semelhantes que o próprio compositor julga possível considerar a *série* constituída de apenas seis sons, como no *Pequeno Duo*, ou ainda “*super concentrada*” como a *série* da *Suite*, para violão. No *Divertimento* (15/4/47), a mesma *série simétrica* utilizada na *Música no. 1* (30/5/45) é a *série motivadora* que gera os motivos de três sons. Neste *Divertimento*, às vezes um só agrupamento, transposto a várias alturas, gera frases e estabelece seções. Resulta que, apesar da *série simétrica* possuir qualidade de *motivadora*, este tipo classificação, *série motivadora*, foi utilizado para as peças compostas em 1947, nas quais os motivos melódicos preestabelecidos aparecem de forma recorrente e, ainda, associados a contornos rítmicos também recorrentes. Evidenciou-se, portanto, que a trajetória do tratamento serial coincide com o desenvolvimento do tratamento rítmico das peças. Ambos caminham em direção à maior fixação de motivos.

Os motivos, concebidos a partir da elaboração das *séries* como estruturas melódicas e harmônicas, serão cada vez mais reiterados e valorizados por configurações rítmicas bem delimitadas e recorrentes, que mesmo quando variadas são reconhecidas. Na *Sinfonia no. 1*, já podemos perceber a utilização deste procedimento, mas, nas composições seguintes a esta obra sinfônica, ele será acentuadamente preponderante. Nas peças de 1947 - *Duo*, *Quarteto*, *Peça para dois minutos* e *Divertimento*, a *série motivadora* e os reduzidos modelos rítmicos ficam mais evidentes e se expressam como relevantes características estruturais.

- **Sobre o ritmo**

O ritmo é uma das características mais relevantes das composições dodecafônicas de Guerra-Peixe e, em 1947, ele expressa a Curt Lange, o grande valor que atribuía a este aspecto musical.⁸

Das composições que fazem parte do Documento I, notamos que a partir da *Sinfonia no. 1*, primeira concluída em 1946, o ritmo se destaca como forte elemento de referência para o ouvinte e como formador da unidade das peças. Em dezembro de 1947, a preocupação com este parâmetro musical se evidencia, a ponto do compositor, neste momento, reformular ritmicamente algumas composições dos anos anteriores, dentre elas o *Quarteto Misto*, *Quatro peças breves* e *Noneto*.

Na análise do *Noneto* (1945), foi possível averiguar as modificações ocorridas na rítmica originalmente livre, desprendida, de difícil execução e entrosamento. A reformulação rítmica desta peça gerou um forte elemento de unidade que não estava presente na versão original. A *série livre* nela utilizada passa a configurar alguns motivos melódicos, por meio da associação com modelos rítmicos recorrentes. A nova versão da partitura do *Noneto* (11-12-1947) demonstra a forma de estruturação rítmica que, cada vez mais, estava sendo explorada por Guerra-Peixe nas composições de 1946 a abril de 1947.

Esta nova proposta se caracteriza pela recorrência de contornos rítmicos demarcados e com características nacionais. Algumas vezes, estes contornos estão presentes até mesmo em Movimentos distintos, como nas *Dez Bagatelas*, para piano e no *Pequeno Duo*, para violino e violoncelo, ambas de 1946. Nas peças do início de 1947 - *Duo*, *Peça para dois minutos*, *Quarteto* e *Divertimento*, as poucas e definidas configurações rítmicas se associam aos também limitados e claros contornos melódicos extraídos da *série motivadora*. Estabelecendo-se os motivos rítmicos e melódicos, são gerados fortes elementos de referência e, por isto, suas transposições podem ocorrer de maneira mais intensa e variada, sem que deixem de ser identificados.

Portanto, observou-se que o ritmo, como gerador de motivos e unidade, foi um aspecto privilegiado no discurso musical de Guerra-Peixe. Além disso, ele foi utilizado em sua capacidade de expressar manifestações musicais nacionais, principalmente quando associado a contornos melódicos também encontrados no repertório nacional. Desta maneira, através também do ritmo, Guerra-Peixe procura assegurar sua intenção de “*comunicabilidade*” e ao mesmo tempo expressar seus ideais nacionalistas.

- **Outros recursos musicais**

Além de definir cada vez mais os motivos, Guerra-Peixe utiliza outros recursos musicais na tentativa de orientar o ouvinte na fruição de seu discurso sonoro. Os procedimentos adotados por ele para alcançar a “*comunicabilidade*” de suas peças, podem ser resumidos em: aspecto intervalar, contornos melódicos e estruturação formal.

⁸ O referido trecho da carta está na nota 106, Capítulo 3.14 - Resumo da produção dodecafônica depois do

Aspecto intervalar

Nas *séries* e nos **exemplos** analisados, observou-se uma distribuição equilibrada na presença de 2^{as}, 3^{as} - (e suas inversões), e a predominância de 4^{as} e 5^{as} justas. Estes dois últimos intervalos já se destacam na estruturação das *séries* das primeiras composições (1944), como pode ser verificado no Documento IV (Anexo 3). Mas, é a partir do *Trio de Cordas* (agosto de 1945) que eles começam a representar preferências do compositor. Esses intervalos justos são explorados melódica e harmonicamente na maioria das peças seguintes, auxiliando o direcionamento sonoro por meio de atrações que sugerem repouso. O seu emprego pode ser comprovado, principalmente nas análises da *Suite*, para violão, nas *Dez bagatelas*, para piano, e no *Pequeno Duo*, para violino e violoncelo. Como já comentado, estes intervalos também foram referências de transposições das *séries* das peças concluídas em 1946 e analisadas neste estudo.

Por outro lado, o trítono, característico por sua instabilidade explorada por compositores interessados na extensão e suspensão da tonalidade, não teve participação relevante na obra dodecafônica de Guerra-Peixe. Sobre este intervalo, ele escreve a Curt Lange: “Desde a Música, para piano, NÃO USO O TRÍTONO nem na melodia e nem no contraponto. Mesmo harmonicamente êle tem sido evitado pois causa-me certa sensação de desequilíbrio – a não ser quando preparado por tensão harmônica, para atingir um ponto culminante.”⁹

Contornos melódicos

O aspecto melódico das composições analisadas apresenta características que se encaixam no ideal de Guerra-Peixe da “*comunicabilidade*” de sua música fundamentada na *técnica dos doze sons*.

Já em 1945, Guerra-Peixe procura criar uma ambientação sonora que, em alguns momentos, revela um tipo de conexão com o sistema tonal, como pode-se verificar na análise do II Movimento/*Andante* do *Trio de cordas* (Ex. 20). Outras vezes, notas são polarizadas pela simples repetição, como no *Divertimento* (Ex. 76) ou pela atração dos intervalos justos, como observa-se na *Suite*, para violão (Ex. 33) e nas *Dez Bagatelas* (fig. 50). Outro procedimento encontrado, diz respeito ao direcionamento melódico que segue

algum tipo de estruturação escalar, como utilizado nas *Dez Bagatelas* (fig. 50). Podemos encontrar ainda, frases que iniciam e terminam na mesma nota, presentes na *Peça p'ra dois minutos* (Ex. 51) e no *Divertimento* (Ex. 68).

Estruturação formal

Guerra-Peixe utiliza procedimentos tradicionais para organizar a macro e a micro forma de suas composições.

No *Duo*, para flauta e violino, por exemplo, que de acordo com o compositor apresenta “*bastante unidade formal*”, foram encontrados temas concebidos na tradicional forma de uma sentença musical (fig. 81). Também nesta peça, verificou-se que as seções são claramente definidas por motivos delimitados e contrastantes. Há também a recorrência de fragmentos semelhantes utilizados para articular a mudança ou o retorno de uma seção. Esta utilização de elementos formais recorrentes está presente também no *Pequeno Duo* (Ex. 40), para violino e violoncelo.

A tradicional forma ternária A – B – A’ foi utilizada na *Suite*, para violão, na *Peça para dois minutos*, para piano e no *Quarteto no. 1*, para arcos.

Mesmo em algumas peças ou Movimentos que não seguem um padrão formal tradicional, Guerra-Peixe reexpõe a idéia ou seção inicial, oferecendo ao ouvinte mais um elemento de referência. Este procedimento está presente na *Música no. 1*, para piano, na *Sinfonia no. 1*, no *Quarteto*, nas *Dez Bagatelas* e no *Divertimento*, para orquestra de cordas.

• **Sobre a influência do folclore nacional**

A preocupação com o aproveitamento de recursos extraídos da música nacional foi um fator determinante na produção dodecafônica de Guerra-Peixe e se manifesta, sobretudo, em suas composições a partir do *Trio de Cordas*. Como ele mesmo afirma, do folclore aproveitou suas “*sugestões*”. Confirmando estas intenções nacionalistas, verificamos semelhanças entre recursos rítmicos, melódicos e formais utilizados por Guerra-Peixe e os que ocorrem em nossas manifestações musicais. Guerra-Peixe aproveita essas sugestões, introduzindo-as num discurso essencialmente polifônico, intercalado por

⁹ Trecho extraído da carta de 15/4/47. Foram mantidos a ortografia e os grifos originais.

passagens homofônicas que, muitas vezes monódicas, salientam essas características da música nacional.

Guerra-Peixe sugere que alguns contornos melódicos de suas composições desta fase podem ser comparados aos presentes na música nacional.

A partir das impressões do compositor, pudemos perceber no *Andante do Trio de Cordas* (1945), a semelhança existente entre o fragmento correspondente ao Ex. 20 com a estruturação melódica de um específico *Côco* nacional. Apesar de não comentar sobre a influência deste gênero de canção popular em suas peças, relacionamos a ele não somente a frase melódica do Ex. 20, mas também a estruturação formal das *Quatro peças breves*, e da *Música no. 1*, ambas para piano e compostas em 1945. A presença, nessas peças, da *série* recorrente em dobramento de oitava foi associada à estrutura formal do *côco*, marcada principalmente pelo refrão emitido pelo coro em uníssono.

Sobre a *Peça p'ra dois minutos* (1947), além de comentar que “a cor nacional é evidente”, Guerra-Peixe associa a frase musical correspondente ao Ex. 53 a “qualquer canto de boiadeiro”. Semelhante contorno melódico foi encontrado no Ex. 59 extraído do *Quarteto* (1947).

Na *Suite*, para violão (1946), a influência do nacionalismo se evidencia na escolha das danças, *Ponteadado - Acalanto - Chôro*, e na estruturação da *série*. A *série simétrica* desta obra é apresentada na forma de uma linha melódica que se movimenta em progressão descendente. Este tipo de contorno melódico, com direcionamento descendente ou ascendente, é muito presente em nossas manifestações musicais e está presente também na *Peça p'ra dois minutos* (Ex. 51) no *Quarteto* (Ex. 58) e no *Divertimento* (Ex. 71 e 77), todas compostas em 1947.

Podemos ainda destacar nos exemplos selecionados pelo compositor, a presença de frase musicais construídas em notas repetidas, como na *Suite* (Ex. 36) e no *Divertimento* (Ex. 76), ou melodicamente estáticas, como no *Divertimento* (Ex. 71 e 75)

Esses contornos melódicos, principalmente progressões, notas repetidas e frases estáticas, associados às figurações rítmicas também encontradas na música nacional como anacruses, sínopes, ritmos acéfalos e deslocamentos da métrica foram relacionados com o gênero da nossa música popular urbana, o *Chôro*. No início da década de 40, Guerra-Peixe compôs verdadeiros *Choros* tonais e, em 1947, ele cita em carta a Curt Lange a influência

rítmica e melódica deste gênero musical na *Sinfonia no. 1* e no *Quarteto*, para cordas. Além de aproveitar as sugestões melódicas e rítmicas encontradas neste estilo nacional, Guerra-Peixe valeu-se também de sua estrutura formal, caracterizada sobretudo pela recorrência de uma seção inicial intercalada por seções constatantes. Semelhante tipo de estruturação formal está presente na *Suite*, para violão, no *Pequeno Duo*, no *Quarteto* e no *Divertimento*. Portanto, o *Choro* revelou-se importante referência à música nacional nas criações dodecafônicas de Guerra-Peixe, sobretudo na *Suite*, para violão, e nas peças de 1947.

Finalmente, pode-se concluir que as peças selecionadas por Guerra-Peixe para compor o Documento I são marcos importantes na trajetória deste compositor, pois refletem os principais aspectos do seu desenvolvimento criativo na *fase dodecafônica*. Os documentos pesquisados foram de fundamental importância para as conclusões que foram expostas. Eles elucidaram questões e estimularam o desenvolvimento da pesquisa que partiu de um universo musical parcialmente velado que, aos poucos, foi sendo esclarecido pelo próprio compositor. No entanto, apesar de sua relevância musicológica, os resultados não nos fornecem a dimensão musical da obra pesquisada. Julga-se necessário, que as peças dodecafônicas de Guerra-Peixe sejam novamente e cada vez mais executadas, garantindo ao ouvinte a oportunidade de fruí-las, propagá-las e estabelecer relações com composições de outros que utilizaram a técnica dos doze sons como base de suas criações musicais. Desta maneira seremos verdadeiramente atuantes na recuperação dos registros sonoros de nossa história musical.

ANEXOS

ANEXO 1 – DOCUMENTO I

“OITENTA EXEMPLOS EXTRAÍDOS DE MINHAS OBRAS, DEMONSTRANDO A EVOLUÇÃO ESTÉTICA – ATÉ ABRIL DE 1947”

Estão incluídos fragmentos de:

QUARTETO MISTO

1945 NONETO

QUATRO PEÇAS BREVES

TRIO DE CORDAS

SINFONIA NO. 1

1946 DEZ BAGATELAS

TRÊS PEÇAS, para violão

PEQUENO DUO, para violino e celo

DUO, para flauta e violino

1947 PEÇA PARA DOIS MINUTOS

QUARTETO DE CORDAS

DIVERTIMENTO, para orquestra de cordas

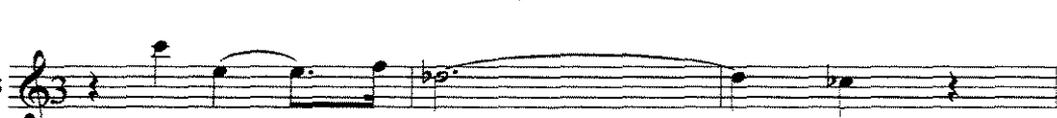
➤ **QUARTETO MISTO**, para flauta, clarinete, violino, e celo (7 – V – 1945)

Ex. 1 *Allegro* 

Ex. 2 

Ex. 3 

Ex. 4 

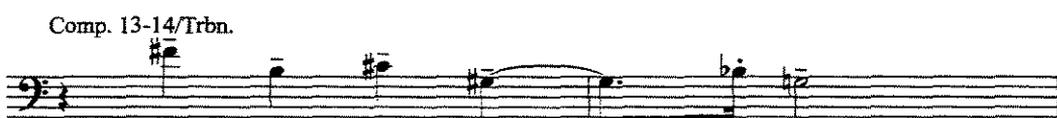
Ex. 5 

Ex. 6 

➤ **NONETO**, para flauta, clarinete, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo (22 – II – 1945)

Ex. 7 *Comp. 1-3/Fl.* 

Ex. 8 *Comp. 7-9/Piano* 

Ex. 9 *Comp. 13-14/Trbn.* 

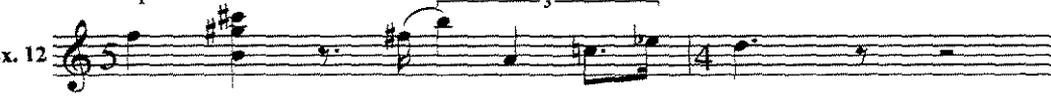
Comp. 22-23/Vli.

Ex. 10 

Comp. 25-27/Vli.

Ex. 11 

Comp. 38-39/Piano

Ex. 12 

Comp. 51-53/F1, e Ob. 8a. ab.

Ex. 13 

Comp. 34 - 36/Trbn

Ex. 14 

Comp. 71/Vli.

Ex. 15 

Ex. 16 

➤ **QUATRO PEÇAS BREVES**, para piano (11 – VI – 1945)

IVo Mov. Allegro Molto - (ALLA BREVE)

Comp. 1-4

Ex. 17 

➤ **TRIO**, para violino, viola e cello (30 – VIII – 1945)

Ho. Mov. Andante
Comp. 1/Vla.

Ex. 18 

Comp. 20/Vla. e Vc.

Ex. 19 

Comp. 23/Vli.

Ex. 20 

➤ **SINFONIA NO. 1**, para orquestra sinfônica (14 – III – 1946)

Io. Mov. Allegro
Comp. 47/I e II Vli.

Ex. 21 

Ho. Mov. Largo
Comp. 4/Fl.

Ex. 22 

Comp. 8/Corne inglês

Ex. 23 

Comp. 19/Vla.

Ex. 24 

Comp. 34/I Vli.

Ex. 25 

IIIo. Mov. Vivacissimo

Comp. 1/I Vli.

Ex. 26 

➤ **DEZ BAGATELAS**, para piano (28 – IV – 1946)

IIa. Bagatela - Largo

Comp. 5-9

Ex. 27 

Comp. 14-17

Ex. 28 

IVa. Bagatela - Vivace

Comp. 1-2

Ex. 29 

Va. Bagatela - Andante

Comp. 7-8

Ex. 30 

Comp. 12-13

Ex. 31 

➤ **TRÊS PEÇAS PARA VIOLÃO** (1946)

Ponteio
Comp. 1

Ex. 32

Comp. 7

Ex. 33

Acalanto
Comp. 20

Ex. 34

Comp. 17

Ex. 35

Chôro - Allegro
Comp. 12

Ex. 36

Comp. 16

Ex. 37

➤ **PEQUENO DUO**, para violino e violoncelo (5 – X – 1946)

Mo Mov. Largo ♩ = 54
Comp. 1-5

Violin

Ex. 38

Cello

IIIo. Mov. Allegro (ALLA BREVE)

Comp. 4-8 e 58-62/Vla.

Ex. 39

Comp. 44-49/Vc.

Ex. 40

➤ **DUO**, para flauta e violino (14 – II – 1947)

Io. Mov. Allegro

Comp. 4/Fl.

Ex. 41

Comp. 22-23/Fl.

Ex. 42

Comp. 29-31/Vli.

Ex. 43

Comp. 57-58/Fl.

Ex. 44

Comp. 59-61/Fl.

Ex. 45 

IIo. Mov. Lento (♩)

Comp. 1-2/Fl. e Vli.

Ex. 46 

Comp. 27-29/Vli.

Ex. 47 

IIIo. Mov. Allegretto com moto

Comp. 28-36/Fl.

Ex. 48 



Comp. 69/Fl.

Ex. 49 

Comp. 98-100/Fl.

Ex. 50 

➤ **PEÇA PARA DOIS MINUTOS**, para piano (2 – III – 1947)

Allegro (ALLA BREVE)

Comp. 1

Ex. 51 

Comp. 4

Ex. 52 

Comp. 23

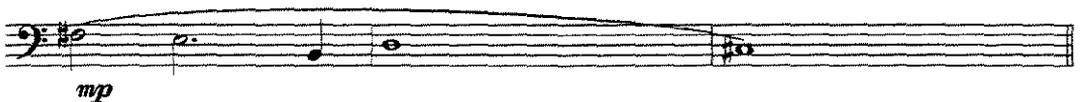
Ex. 53 

Molto Meno

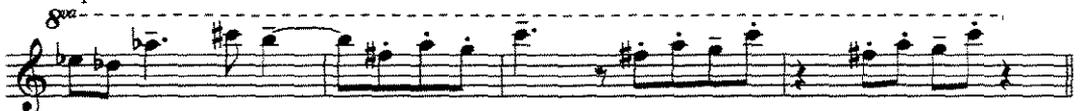
Comp. 30

Ex. 54 

Comp. 39

Ex. 55 

Comp. 52

Ex. 56 

Comp. 58

Ex. 57 

➤ **QUARTETO**, para dois violinos, viola e celo (20 - II - 1947)

1o. Mov. ALLEGRO (ALLA BREVE)

Comp. 3-5/I e II Vli.

Ex. 58 

Comp. 35-38/Vc.

Ex. 59 

Comp. 6-8/I Vli.

Ex. 60 

Comp. 76-77
Viola

Ex. 61

Celo

Igual ao ritmo

IIo. Mov. LARGHETTO $\text{♩} = 46$
Comp. 3-6/I Vli.

Ex. 62

p *f* *p*

Comp. 7-8

Ex. 63

Vla. II Vli.

Comp. 15-16/I Vli.

Ex. 64

mf

Comp. 17-19/I Vli.

Ex. 65

Comp. 24-28/I Vli.

Ex. 66

f *ff* *f*

Comp. 48-50/I Vli.

Ex. 67

rit.

➤ **DIVERTIMENTO**, para orquestra de cordas (15 – IV – 1947)

Io. Mov. Allegro

Comp. 1-3/Vli.

Ex. 68

f *Pizz.*

Comp. 22-26 IVli.

Ex. 69

pp *mf* *pp*

(Viola) (Viola)

Comp. 91-94/Vla.

Ex. 70 

Ho. Mov. Vivace

Comp. 2-5/I Vli e Vc 8a ab. Comp. 6-7/II Vli. Comp. 8-10/I Vli.

Ex. 71 

Comp. 24/I Vli.

Ex. 72 

Comp. 41-45/I Vli. e Vla.

Ex. 73 

Comp. 54/Vc. e Cb. 8a. ab.

Ex. 74 

Comp. 77-80/I e II Vli. em divisi

Ex. 75 

Comp. 81-85/I Vli.

Ex. 76 

IIIo. Mov. Vivace
Comp. 1-3/II Vli.

Ex. 77 

Comp. 3-7/I Vli.

Ex. 78 

Comp. 17-19/II Vli.

Ex. 79 

Comp. 32-34/Vla. em divisi

Ex. 80 

Rio de janeiro, 26 – IV – 1947
GUERRA-PEIXE

ANEXO 2 - DOCUMENTO III

“Comentários sobre as aplicações das séries”

SÉRIE LIVRE

parece ser a mais problemática, no que diz respeito à organização formal da obra a ser composta. Entretanto, os Motivos poderão ser trabalhados sem que deixem de ser suficientemente reconhecíveis;

SÉRIE MOTIVADORA

oferece os Motivos que vão ser empregados no decorrer da obra. Muitas vezes a própria Harmonia poderá ser empregada caracteristicamente, originada de uma célula melódica;

SÉRIE HARMONIZADORA

é organizada de forma que cada grupo de três ou quatro sons determine os Acordes ou Complexos Harmônicos, no caso de um obra para instrumento melódico como flauta;

SÉRIE SIMÉTRICA

oferece um campo muito mais amplo do que o já conhecido, segundo se verificará numa das obras.

.....

COMENTÁRIOS SOBRE AS APLICAÇÕES DAS SÉRIES

SÉRIE LIVRE

MÚSICA para violino e piano; -----S érie n.1

Observa-se que os Motivos são reconhecíveis. Mas eles não obedecem aos intervalos expostos no Fundamental. Apenas, num e noutra lugar há essa coincidência.

Na época em que foi composta esta obra o autor nunca repetia qualquer Motivo igualmente. Havia sempre modificações que sêja nos intervalos ou no ritmo. Dessa forma os Motivos se tornam dificilmente reconhecíveis.

Há um Acorde que é característico e que surge em alguns momentos da composição.

.....

MELOPÉIAS N.1 para flauta;----- S érie n.2

O Fundamental está no Segundo Movimento.

Esta Série foi trabalhada à maneira da Série Motivadora, porque os motivos foram extraídos dela e repetidos inúmeras vezes.

Os complexos harmônicos surgem com os Motivos.

A série foi transportada muitas vezes.

(No Terceiro Movimento há um intervalo de sétima que é característico- indicado com um traço.)

.....

SÉRIE MOTIVADORA

MÚSICA N.2 para piano:-----S érie n.3

Os Motivos e alguns Acordes surgem da Série, prestabelecidamente. Mas, o Motivo B foi criado extra-Série, o qual, introduzido muitas vezes na obra, tomou lugar de relevo.

Os Motivos são repetidos inclusive com os mesmos Acordes e Contraponto.

Próximo ao ponto culminante há um sol que é empregado como Pedal, constituindo um Eixo-Melódico.

A série foi transportada muitas vezes.

.....

DUO para flauta e violino:-----S érie n.4

A Série é constituída de SEIS sons, apenas, porque a Segunda metade é a repetição da primeira – sendo que as notas sol e mi bemol, como se verifica, estão fazendo parte da primeira metade.

Observa-se de particular, no Terceiro Movimento, que o Retrógrado encontra emprego logo na exposição do Motivo A. Esta disposição é constante. Mas em alguns lugares o Inverso toma lugar do Fundamental.

(Note-se o Terc. Movim.)

Inúmeros transportes foram feitos.

.....

SÉRIE SIMÉTRICA

MÚSICA N.1 para piano;-----S érie n.10

É a obra mais rigorosa na técnica dos doze sons.

A Série tem na Segunda metade o Inverso da primeira.

Nesta Série é notada a seguinte característica:

O primeiro intervalo é de Sexta;
 ,, segundo ,, ,, Quinta;
 ,, terceiro ,, ,, Quarta;
 ,, quarto ,, ,, Terceira;
 ,, quinto ,, ,, Segunda.

Também poderia ser chamada Harmonizadora, esta Série.

Os motivos não obedecem a disposição intervalar única mas são notados pelo rítmo e pela direção da linha melódica.

Teve largo emprego nesta peça as quatro formas bem conhecidas:

Fundamental – Inverso da fundamental

Retrógrado – Inverso do retrógrado

Os acordes, que criam unidade harmônica da obra, foram extraídos da Série em grupos de três sons.

Não houve nenhum transporte.

(Observar somente o Primeiro Movim. e o final)

.....

DIVERTIMENTO N.1 para orquestra de cordas;-----S érie n.11

Tem a mesma série da Música n.1 para piano.

Porem, ao contrário desta, a obra foi composta com maior liberdade, extraindo Motivos que tiveram muitas oportunidades no decorrer da peça.

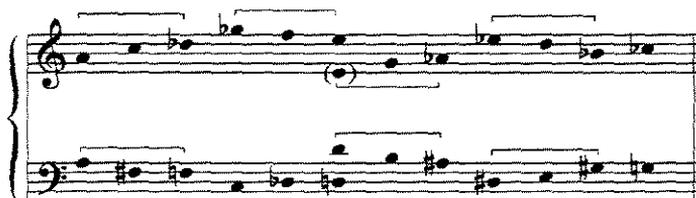
O processo de trabalho feito nessa obra, enquadra a Série entre Simétrica e Motivadora..

Os Motivos foram abundantemente transportados.”

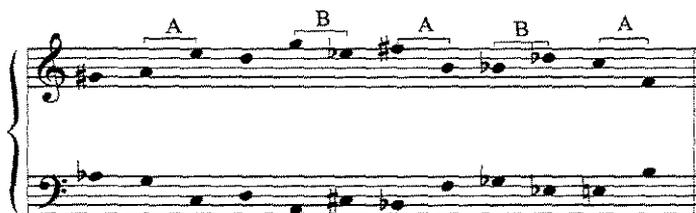
.....

ANEXO 3 - SÉRIES EXTRAÍDAS DO DOCUMENTO IV ¹

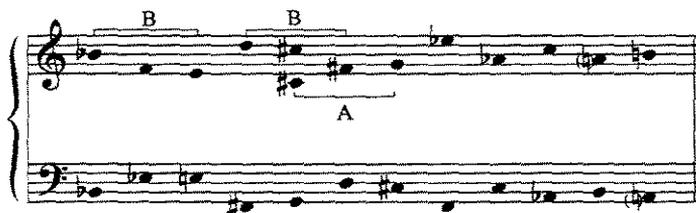
1944



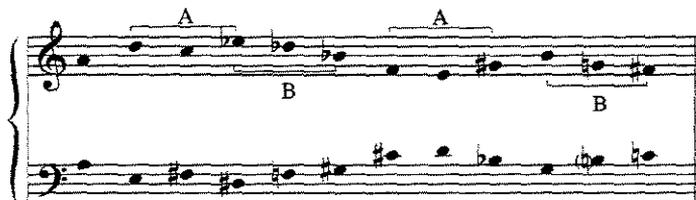
SONATINA 1944
para flauta e clarineta.
(Especialmente composta para
o VI Tomo do Boletim Latino
Americano de Música)
Estreada em Buenos Aires.



SONATA (Ensaio)
para flauta e clarineta.
(Inaproveitada)



ANDANTE
para violino, viola e celo.
Com Mozart de Araújo.



QUATRO BAGATELAS
para piano. O.M.B. - 1967

¹ Foram mantidos a formatação original e os dados referentes a cada peça, exceto alguns poucos impossíveis de identificação.

Musical score for 'TRÊS PECAS' for saxophone and piano. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece is divided into four sections labeled A, B, B, and A.

TRÊS PECAS
para fagote e piano.
Rio, 30 - VIII.

Musical score for 'MÚSICA' for violin and piano. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece is divided into two sections labeled A and B.

MÚSICA
para violino e piano.
Rio, 23 - IX.

Musical score for 'À INFÂNCIA (Inaproveitada)' for piano. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

À INFÂNCIA (Inaproveitada)
10 peças fáceis, para piano.
Série posteriormente aprovei-
tada para **DEZ BAGATELAS**.
O.M.B. 1967.

Musical score for 'MÚSICA' for flute and piano. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (Bb).

MÚSICA, para flauta e piano.
Ia. audição no dia 12 de fevereiro,
no cocerto do **MÚSICA VIVA** no
Conservatório Brasileiro de
Música. Artistas: Koellreutter e
Maria A. R. Martins.

Musical score for 'DUAS PECAS (Inaproveitada)' for small orchestra. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

DUAS PECAS (Inaproveitada)
para pequena orquestra.
(Executada na Escola Nacional de
Música sob a direção de Carlos de
Almeida)

Musical score for 'SEIS INSTANTÂNEOS' for orchestra. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

SEIS INSTANTÂNEOS
para orquestra.

1945

A musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. A bracket above the top staff is labeled 'ACORDE'. The music features a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

NONETO
Rio, 22 de fevereiro.
Executado em Zurick,
em 1948

A musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Brackets above the top staff are labeled 'ACORDE' and 'ACORDE'. The music features a series of notes with various accidentals and rests.

QUARTETO MISTO
Rio, 7 de maio

A single-staff musical score in treble clef. It features a series of notes with various accidentals. Above the staff, the letters 'F' and 'I' are placed above specific notes. A double bar line is present in the middle of the staff.

MÚSICA No.1, para piano.
Rio, 30 de maio. O.M.B., 1967.

A single-staff musical score in treble clef. It features a series of notes with various accidentals. Above the staff, the letters 'F' and 'I' are placed above specific notes. Below the staff, the letters 'a' and 'b' are placed under specific notes. A double bar line is present in the middle of the staff.

QUATRO PECAS BREVES
Rio, 11 de junho.
O.M.B., 1967

A single-staff musical score in treble clef. It features a series of notes with various accidentals. A double bar line is present in the middle of the staff.

ALLEGRETTO CON MOTO
para flauta e piano. Rio, 22 de junho.
1a. audição na Rádio do Ministério
de Educação

A musical score for a string trio. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. A bracket above the top staff is labeled 'A'. The music features a series of notes with various accidentals and rests.

TRIO DE CORDAS
para violino, viola e cello.
Rio, 30 de agosto.
1a. audição em 12 de
dezembro de 194... num
concerto do MÚSICA VIVA.

1946

Fundamental

Série de forma combinada

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fundamental' and the bottom staff is labeled 'Série de forma combinada'. Both staves contain a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, representing a melodic line.

SINFONIA No. 1
para pequena orquestra.
Rio, 14 de março.
1a. audição na BBC de
Londres, sob a regência de
Maurice Miles, em 22 de
abril de 1947. O.M.B., 1968.

A single staff of musical notation for a piece titled 'DUO'. It features a melodic line with various accidentals and rests.

DUO, para violino e viola.
Rio, 7 de abril. O.M.B., 1967.

A single staff of musical notation for a piece titled 'SUITE (antes, TRÊS PEÇAS)'. It features a melodic line with various accidentals and rests.

SUITE (antes, TRÊS PEÇAS)
para violão.
Rio, 6 de maio. O.M.B., 1967.

A single staff of musical notation for a piece titled 'DEZ BAGATELAS'. It features a melodic line with various accidentals and rests. A small number '2' is written below the first measure.

DEZ BAGATELAS
para piano.
28 de abril.

A single staff of musical notation for a piece titled 'MARCHA FÚNEBRE E SCHERZETTO'. It features a melodic line with various accidentals and rests.

**MARCHA FÚNEBRE
E SCHERZETTO**
para sinfônica. Rio, 18 de maio.

A single staff of musical notation for a piece titled 'PEQUENO DUO'. It features a melodic line with various accidentals and rests.

PEQUENO DUO, para violino
e cello. Rio, 5 de outubro. Composto
para ser impresso na Edit. Coop. de
Compositores de Montevideo.

1947

A single staff of musical notation for a piece titled 'DUO'. It features a melodic line with various accidentals and rests.

DUO, para flauta e violino.
Rio, 14 de fevereiro. 1a audição na
Rádio do Ministério de Educação.
O.M.B., 1967.

² Esta obra, *Dez Bagatelas*, foi indicada posteriormente, porém, sem anotação da *série*. Concluiu-se que a *série* nela utilizada é a mesma da próxima peça, *Marcha Fúnebre e Scherzetto*. Maiores esclarecimentos, ver análise das *Dez Bagatelas* no Capítulo III deste estudo.



QUARTETO No. 1, para arcos.
Meriti, 20 de fevereiro. 1a. audição
em 30 de novembro, no salão do
Ministério de Educação, em concerto
do Música Viva. O.M.B., 1967



PEÇA P'RA DOIS MINUTOS
para piano. O.M.B., 1967.



MELOPÉIAS No. 1, para flauta.
Rio, 11 de fevereiro.
1a. audição por Esteban Eitler,
em Recife à 10-V-1947.
O.M.B., 1967



DIVERTIMENTO No. 1
para cordas.
Rio, 15 de abril. O.M.B., 1971



PROVÉRBIOS No. 1
para canto e piano.
Rio, 24 de maio.



VARIACÕES, para sinfônica.
Rio, 28 de maio.



DIVERTIMENTO No. 2
para cordas.
Rio, 22 de junho.



PROVÉRBIOS No. 2
para canto e piano
Rio, 25 de junho.



**INSTANTÂNEOS
SINFÔNICOS No. 1**

Rio, 25 de julho. SUMIU!
Acho que deixei c/, quando
da organização da V.D.P. da
O.M.B. Ver também Ricordi.



DUAS PECAS E CODA

para piano. Rio, 21 de julho.
O.M.B., 1967.



LARGUETTO, para piano.
Rio, 15 de agosto. O.M.B., 1967.



**INSTANTÂNEOS
SINFÔNICOS No. 2**

para violino e orquestra.
Rio, 27 de setembro.



DUAS PECAS

para violino e piano.
Rio, 19 de outubro. O.M.B., 1967.



MINIATURAS No. 1, para piano.
Rio, 28 de outubro. 1ª. audição na
Rádio do Ministério da Educação,
em 29-11-47



MINIATURAS No. 2, para piano.

Rio, 2 de novembro. Idem, etc...
O.M.B., 1967



MINIATURAS No. 1

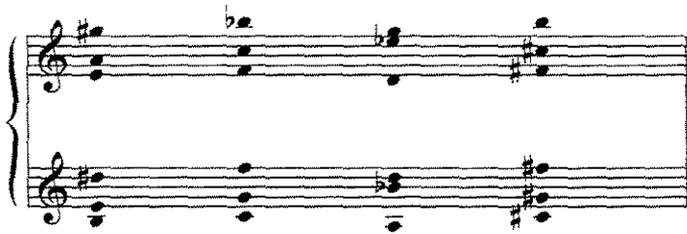
para violino e piano.
Rio, 10 de novembro.
O.M.B., 1967.



MÚSICA No. 2, para piano.

Rio, 23 de novembro.
O.M.B., 1967.

³ Sobre *Instantâneos Sinfônicos no. 2*, Guerra-Peixe, neste documento, acrescenta : “*Sob o título de MICROCONCERTO, a obra foi premiada em 1973 no 2º concurso do Dep. de Cultura da Guanabara. Solista, Stanislaw, em concerto no Teatro Municipal à 5-11-73. Regente: o autor.*”

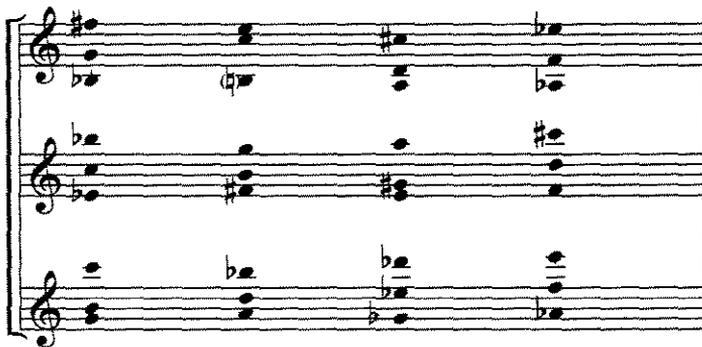


MÚSICA No. 1, para violino.
Meriti, 30 de dezembro.
O.M.B., 1967



MÚSICA No. 2, para violino.
Meriti, 31 de dezembro.
O.M.B. 1967.

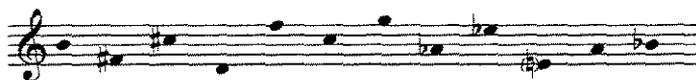
1948



TRIO, para flauta, clarinete
e fagote.
Meriti, 16 de janeiro.
O.M.B., 1967.



MELOPÉIAS No. 2
para flauta. Rio, 2 de fevereiro.
O.M.B., 1967.



MINIATURAS No. 3
para piano.
Rio, dezembro. O.M.B., 1967.

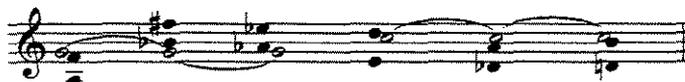
1949



MINIATURAS No. 4
para piano.
Rio, 19 de janeiro. O.M.B., 1967.



PRELÚDIOS I - II - III
para piano.
Rio, 19 de março. O.M.B., 1967.



SUÍTE, para flauta e clarinete.
Rio, 2 de abril. O.M.B., 1967.

Guerra-Peixe, 1993

ANEXO 4 - TRECHO DE CORRESPONDÊNCIA A CURT LANGE

O trecho abaixo foi extraído das páginas finais (5,6 e 7) da correspondência de 24/3/47, no qual Guerra-Peixe escreve a Curt Lange sobre dodecafonismo e nacionalismo.¹

“Na técnica dos doze sons, com séries simétricas (pois só tenho composto dessa forma, desde o TRIO de cordas- com exceção na SINFONIA no.1) procuro dar ‘cor’ nacional às minhas obras, caracterizando, também o meu estilo. Não é por meio da simples ‘cópia’ da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró música nacional. (Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo.) Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo.

A atonalidade (na falta de outro termo mais adequado) é um campo vastíssimo, e suas possibilidades são infinitas – se considerarmos o muito que ainda se pode utilizar do tonalismo. Julgo ser a nova linguagem compatível com a emoção – ‘a pedra de toque’ nas polêmicas sobre a técnica dos doze sons. Esta técnica oferece recursos extraordinários, para o compositor dar ‘cor’ nacional a sua obra, sem descambar para o regionalismo. Porque feita numa série de doze sons (ou de menos, como empreguei no DUO para flauta e violino, de 947) o jeito que certos intervalos, usados de certo modo, correspondam às características intervalares da música típica (assim quanto rítmicas) claro é que estes mesmos intervalos usados de certa forma, garantirão as pretendidas características no decorrer de toda obra. Tem mais. A forma da obra será também mais segura – salvo se o compositor não tiver uma técnica que satisfaça às suas intenções, nas obras de maior envergadura. (Refiro-me à série SIMÉTRICA.) Muitos males dependem de que o compositor seja precavido, evitando os exageros e não fazendo de processo uma rotina. O máximo de liberdade é exigido, quanto maior o desenvolvimento da obra.

¹ Os grifos e ortografia originais foram mantidos.

O regionalismo em nossa terra foi um bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou. Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais.

A época dos exageros nacionalistas, de após 1914, já está passado – como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, afim de que sua obra seja mais universalista. Deve o compositor nacionalista, daqui para adiante, evitar as fórmulas melódicas e rítmicas já tão academizadas quanto as do minueto e da gavota – com as quais qualquer um pode ser ‘compositor’.

Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralizado.

A música do povo está mais ou menos identificada com êle. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra.

Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se e não simplesmente copiar a música popular.

Quanto a parte instrumental, ela carece de importância a meu vêr. A preferencia pelos instrumentos típicos só nos tem levado ao exotismo.”

Guerra-Peixe
Rio, 24/III/947

Levanta Poeira

Zequinha de Abreu

do ao

TRIO

FIM

ao e FIM

Polichinelo

Gade e Almanyr Grego

The musical score for "Polichinelo" consists of eight staves of music in 3/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The score includes various ornaments and performance instructions:

- Staff 1:** Features an ornament labeled "A" above the first measure.
- Staff 2:** Includes ornaments labeled "&" and "§" above the measures.
- Staff 3:** Continues the melodic line with various rhythmic patterns.
- Staff 4:** Shows a continuation of the piece with similar rhythmic motifs.
- Staff 5:** Contains an ornament labeled "⊕" above the final measure.
- Staff 6:** Features a series of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.
- Staff 7:** Continues the rhythmic patterns with some chromaticism.
- Staff 8:** The final staff includes the instruction "D.C. Ae&" and ornaments labeled "⊕" and "&" above the notes. Below the staff, the text "ao § e ⊕" is written.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *Historia da Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Tradução de José Li3n. M3xico: Fondo de Cultura Econ3mica, 1947.
- ANDRADE, M3rio de. *Ensaio sobre a m3sica brasileira*. S3o Paulo: Chiarato & Cia., 1928.
- ARA3JO, Mozart de. *A modinha e o lundu no s3culo XVIII*. S3o Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corr3a de. *150 a nos de M3sica no Brasil (1800 – 1950)*. Rio de Janeiro: Livraria Jos3 Olympio Edit3ra, 1956.
- CONTIER, Arnaldo D.. *M3sica e Ideologia no Brasil*. S3o Paulo: Editora Novas Metas, 1985.
- FARIA, Adriana Miana. “Pelo mundo da M3sica Viva: 1939 a 1951”. *OPUS Revista da Associa33o Nacional de Pesquisa e P3s-Gradua33o em M3sica*, n. 5. Rio de Janeiro: ANPPOM, 1998; 3-18.
- GUERRA-PEIXE, C3sar. *Oitenta exemplos extra3dos das minhas obras demonstrando a evolu33o est3tica – at3 abril de 1947*. Rio de Janeiro, 1947.
- _____. *Documenta33o que resume as atividades art3sticas de Guerra-Peixe at3 1971*. Belo Horizonte: Escola de M3sica da UFMG, 1971.
- _____. *Documenta33o que resume as atividades art3sticas de Guerra-Peixe na d3cada de 80*. Belo Horizonte: Escola de M3sica da UFMG, s. d.
- _____. *Coment3rios sobre as aplica33es das s3ries*. Manuscrito, s.d.
- _____. *Rela33o cronol3gica de composi33es desde 1944*. Manuscrito, s.d.
- _____. *Apostila: Composi33o: Parte III*, 1983
- _____. *Melos e Harmonia Ac3stica: Princ3pios de Composi33o Musical*. S3o Paulo: Irm3os Vitale, 1988.
- _____. “O 3ndio das Ar3bias.” *Revista do Brasil*, ano 4 n. 1. Rio de Janeiro: Rio Arte – Funda33o Rio, 1988; 41-44..
- _____. “A influ3ncia africana na m3sica do Brasil.” *III Congresso Afro-brasileiro*. Recife: Ed. Massangana, set. 1982; 89-108.
- FARIA JR., Ant3nio Emanuel Guerreiro. Guerra-Peixe: sua evolu33o estil3stica 3 luz das teses andradeanas. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997. Disserta33o de Mestrado.
- _____. “Guerra-Peixe e as id3ias de M3rio de Andrade : uma revela33o.” *DEBATES, Cadernos do Programa de P3s-Gradua33o em M3sica do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*, n. 2. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1998, p. 63-72.

- KATER, Carlos. "O Programa Radiofônico *Música Viva*" - *Cadernos de Estudos, Educação Musical* 4/5. São Paulo: Atravez, 1994; 60-85.
 _____ *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.
- KRIEGER, Edino. "Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira". *Piracema - Revista de arte e cultura*, n.2, ano 2. Rio de Janeiro: Funarte, Ibac, Minc,1994; 76-83.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999
- LUCAS, Glaura. "Características dodecafônicas do *Allegretto con moto*, de Guerra-Peixe". *Cadernos de Estudos: Análise Musical* 5. São Paulo: Atravez, 1993; 84-96.
- LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A.. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970.
 _____ *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OTTMAN, Robert W.. *Advanced Harmony, theory and practice*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1992.
- PARAZKEVAÍDIS, Graciela . "Música Dodecafônica e Serialismo em América Latina". *Brasiliana- Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 2, maio de 1999.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e Dodecafonia*. Itália: Giulio Einaudi editore, 1954.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical* – Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1991
 _____ *Style and Idea*. Tradução: Leo Black. Bekeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- SILVA, Flávio. "Guerra-Peixe, um catálogo sumário". *Piracema - Revista de arte e cultura*, n. 2, ano 2. Rio de Janeiro: Funarte, Ibac, Minc,1994.

TUREK, Ralph. *The elements of music – Concepts and Applications*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1996.

ARTIGOS DE JORNAIS ¹

ANDRADE, Maria Julieta Drummond. “Guerra-Peixe, a noite de festa no municipal.” *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 de agosto, 1985. Segundo Caderno, p. 3.

GRAÇA, Fernando Lopes. “Continua o Inquérito aos Compositores Brasileiros.” *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, ano IX, 2ª série, no. 93. Lisboa, dezembro, 1958, p. 184 – 187.

HORTA, Luiz Paulo. “Guerra-Peixe, 70 anos – O ofício vital de um mestre da música”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de março, 1984. Caderno B.

KAPLAN, Sheila. “Guerra-Peixe, 70 anos – Uma longa caminhada a procura das raízes da música brasileira.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de março, 1984.

MARQUES, Clóvis. “Guerra-Peixe: vou criar uma nova escola de música mineira.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de junho, 1982, p. 19.

MESSIAS, Valdir. “Uma homenagem ao maestro Guerra-Peixe.” *Correio Braziliense*. Brasília, 24 de novembro, 1984.

RAPOSO, Lucas. “Guerra-Peixe, 70 anos – Música falando em brasileiro.” *Diário Oficial de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 21 de abril, 1984. Suplemento Literário, no. 916, p. 1-6

TRINDADE, Mauro. “A obraafiada do maestro Peixe”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1990. Caderno B, p. 2.

OUTRAS FONTES

Correspondências de Guerra-Peixe a Curt Lange. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange – Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

84 Chorinhos famosos. Irmão Vitale Editores, s. d.

¹ Estes artigos estão inseridos em: *Documentação que resume as atividades de Guerra-Peixe na década de 80*. GUERRA-PEIXE, s.d.