



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL UFBA / EMBAP
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EXECUÇÃO MUSICAL**

MARGARETH MARIA MILANI

***PRELÚDIOS TROPICAIS DE GUERRA-PEIXE:
UMA ANÁLISE ESTRUTURAL E SUA PROJEÇÃO
NA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA***

Salvador
2008

MARGARETH MARIA MILANI

***PRELÚDIOS TROPICAIS DE GUERRA-PEIXE:
UMA ANÁLISE ESTRUTURAL E SUA PROJEÇÃO
NA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA DA OBRA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Execução Musical
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Diana Santiago da Fonseca

Salvador
2008

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C289m Milani, Margareth Maria.
Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra / Margareth Maria Milani. – Salvador, 2008.
236f. apêndice + 1 DVD + anexo.

Orientador: Profª. Drª. Diana Santiago da Fonseca.
Dissertação (Mestrado em Execução Musical) – Universidade Federal da Bahia - Programa de Pós-Graduação em Música. 2008.
Inclui bibliografia.

1. Performance musical - Teses. 2. Interpretação musical - Teses.
3. Análise musical - Teses. 4. Análise – Teses. 5. Harmonia - Teses.
I. Fonseca, Diana Santiago da. II. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDU 786.2:781.68

A Dissertação de Margareth Maria Milani foi aprovada.

Diana Santiago
Diana Santiago da Fonseca
Orientadora

Rosane Cardoso de Araujo
Rosane Cardoso de Araujo

Pedro Roberto
Pedro Roberto

Curitiba, 08 de agosto de 2008

À Dine

Por ter contribuído na minha formação musical e pessoal.

AGRADECIMENTOS

Ao Giampiero, pelo companheirismo compartilhado.

Aos meus pais, Osmar e Marília, pela delicadeza com que cuidaram da minha casa e do meu jardim durante minha estada em Salvador.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Diana Santiago, pelas observações claras e pontuais, objetivas e eficientes, proporcionando o encaminhamento do trabalho.

Aos meus colegas e amigos Carlos Alberto Assis pelo apoio 'analítico', Leilah Paiva e Sérgio André pelo apoio 'pianístico'.

Ao amigo Oswaldo Aranha por ter colocado a minha disposição seu acervo fonográfico.

Aos colegas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pelo incentivo.

Ao Departamento de Instrumentos Polifônicos – DIP, por propiciar a redução da minha carga horária semanal em sala de aula, contribuindo enormemente para a conclusão desta dissertação.

As bibliotecárias da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e da Fundação Biblioteca Nacional (BN), que me enviaram o material que solicitei, com muita gentileza, dedicação e prontidão.

À Direção da EMBAP, aos coordenadores do MINTER, da EMBAP e da UFBA, às secretárias da EMBAP e da UFBA e aos demais envolvidos neste projeto que se disponibilizaram e participaram com empenho e dedicação, meu agradecimento.

*Na interpretação se faz presente a diferença que habita em cada um de nós,
onde o intérprete se presentifica deixando sua marca,
impossibilitando que se faça na performance um cópia original da obra,
mas sim, tornando-a única e irrepetível, um ato singular.*

Marília Laboissière

RESUMO

Este trabalho trata de questões relativas às interfaces entre análise, interpretação e performance na coleção de peças denominada *Prelúdios Tropicais* do compositor brasileiro César Guerra-Peixe (1914-1993). Propondo uma reflexão abrangente sobre o entrelace das três atividades, procuramos delimitar o quanto é possível, através da análise de uma obra, constituir possibilidades interpretativas. Uma contextualização histórica do compositor, encontrada no segundo capítulo, propiciou o levantamento de informações pertinentes à trajetória estilística de Guerra-Peixe. O referencial analítico da coleção foi elaborado a partir de textos de autores como Persichetti, Bent, Piston, Kostka e Payne, Schoenberg, Antenor Ferreira Corrêa entre outros. O marco teórico da investigação analítica das dez peças da coleção foi o livro do próprio Guerra-Peixe, *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*; quanto às questões pertinentes ao modalismo, foi a obra da professora Ermelinda Paz, *O Modalismo na Música Brasileira*. Consideraram-se as tendências contemporâneas da pesquisa em música, que questiona uma perspectiva interpretativa absoluta de uma obra de arte. Através da transposição da ‘tríade’ citada (análise, interpretação e performance), verificou-se a possibilidade e a pertinência na construção de um panorama entre conhecimentos levantados e sua projeção na obra, criando caminhos e princípios para uma prática interpretativa e performática da coleção. O capítulo final, atuando como elemento catalisador das reflexões anteriormente feitas, propõe referências e conexões entre o ato de analisar, interpretar e executar a obra *Prelúdios Tropicais* em sua íntegra.

Palavras-chave: Guerra-Peixe. Prelúdios Tropicais. Música para Piano. Análise. Interpretação. Performance. Harmonia. Procedimentos pós-tonais. Nacionalismo. Material Folclórico.

ABSTRACT

This paper perceives the issues regarding the interfaces between analysis, interpretation and performance of the piece collection named *Prelúdios Tropicais* by the Brazilian composer César Guerra-Peixe (1914-1993). In order to present a holistic reflexion on the bond of these three activities, this paper endeavored to delimitate as much as possible, by analyzing one work, to constitute interpretative possibilities. A historical contextualization, found in the second chapter, has allowed the finding of information pertinent to Guerra-Peixe's stylistic trajectory. The collection's analytical referential was elaborated from texts of authors such as Persichetti, Bent, Piston, Kostka and Payne, Schoenberg, Antenor Ferreira Corrêa, among others. The established theoretical framework of the 10 piece collection analytic investigation was Guerra-Peixe's own book, *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*; regarding the issues related to modalism, it was the teacher's Ermelinda Paz book, *O Modalismo na Música Brasileira*. The contemporary music research tendencies were herein considered, discussing an absolute interpretative perspective on a work of art. By transposing the cited 'triad' (analysis, interpretation and performance), it has been detected the possibility and relevance of a panorama construction among the found knowledge and its projection within the piece, originating paths and principles for an interpretative and performable practice of the collection. The closing chapter, acting as a catalyst element of the previously conducted reflexions, proposes references and links between the acts of analyze, interpret and execute the *Prelúdios Tropicais* work integrally.

Keywords: Guerra-Peixe. *Prelúdios Tropicais*. Piano Music. Analysis. Interpretation. Performance. Harmony. pos-tonal Procedures. Nationalism. Folkloric Material.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	exemplo de dissonâncias resolvidas	83
	1 A – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	83
FIGURA 2	exemplo de ‘sentido cadencial’	83
	2 A – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	83
	2 B – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	84
FIGURA 3	exemplo de bordadura	84
	3 A – Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo.....	84
	3 B – Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo.....	84
FIGURA 4	exemplo de cânone	84
	4 A – Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada.....	84
FIGURA 5	exemplo de estrutura cromática	85
	5 A – Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada.....	85
FIGURA 6	exemplo de melodia em graus conjuntos – relações de 2^{as}	85
	6 A – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	85
	6 B – Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana.....	85
	6 C – Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana.....	86
	6 D – Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo.....	86
FIGURA 7	exemplo de ostinato	86
	7 A – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	86
	7 B – Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto.....	86
	7 C – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	87
FIGURA 8	exemplo de tríades deformadas	87
	8 A – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	87

FIGURA 9	exemplo de acordes em quartas	88
	9 A – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	88
FIGURA 10	exemplo de superposição de acordes	88
	10 A – Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de Viola.....	88
	10 B – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	89
	10 C – Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana.....	89
	10 D – Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada.....	89
FIGURA 11	exemplo de estrutura modal	90
	11 A – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	90
	11 B – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	90
FIGURA 12	exemplo de estruturas com características folclóricas	90
	12 A – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	90
	12 B – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	90
FIGURA 13	exemplo de Harmonia Acústica – mistura de sonoridades	91
	13 A – Prelúdio Tropical nº. 3 – Persistência.....	91
	13 B – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	91
	13 C – Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado.....	92
	13 D – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	92
FIGURA 14	exemplo de quintas ocas	99
	14 A – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	99
FIGURA 15	exemplo de acordes com quarto grau acrescentado e uso do trítono	99
	15 A – Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis.....	99
FIGURA 16	exemplo de acordes sem terça e com segundo e quarto grau acrescentado	100
	16 A – Prelúdio Tropical nº. 3 – Persistência.....	100
FIGURA 17	exemplo de tríades deformadas ou ‘manchadas’	100
	17 A – Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de viola.....	100

17 B – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	101
FIGURA 18 exemplo de dissonâncias.....	101
18 A – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	101
FIGURA 19 exemplo de sobreposição de acordes.....	101
19 A – Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de Viola.....	101
19 B – Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata.....	102
19 C – Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo.....	102
FIGURA 20 exemplo de estrutura modal.....	108
20 A – Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo.....	108
FIGURA 21 exemplo de estruturas de carácter folclórico – terças duplas.....	108
21 A – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	108
21 B – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	108
21 C – Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto.....	109
FIGURA 22 exemplo de ritmo de baião.....	109
22 A – Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de Viola.....	109
FIGURA 23 exemplo de ‘citação’.....	109
23 A – Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto.....	109
FIGURA 24 exemplo de superposição modal e tonal.....	110
24 A – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	110
24 B – Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada.....	110

SUMÁRIO

1	Introdução	13
2	Guerra-Peixe e sua trajetória composicional	21
	2.1 Guerra-Peixe dodecafonista.....	23
	2.2 Guerra-Peixe nacionalista.....	31
	2.3 Guerra-Peixe e a leitura de Mário de Andrade.....	35
	2.4 Guerra-Peixe musicólogo.....	37
	2.5 Guerra-Peixe professor.....	39
	2.6 Guerra-Peixe músico popular.....	41
	2.7 Guerra-Peixe e outras influências.....	44
	2.8 Guerra-Peixe, uma fusão de idéias.....	51
3	Signos, Interpretação, Análise e Performance	55
4	Procedimentos composicionais pós-tonais e sua relação com a obra <i>Prelúdios Tropicais</i>	75
	4.1 Estruturas harmônicas tonais em Guerra-Peixe.....	83
	4.2 Estruturas harmônicas modais.....	102
	4.3 Estruturas fraseológicas: motívicas, formais e rítmicas.....	112
5	Considerações Interpretativas	116
6	Considerações Finais	127
	Referências	133
	Apêndice I – Análise dos <i>Prelúdios Tropicais</i>	145
	Apêndice II – DVD com a execução integral da obra	221
	Anexo – Excertos das partituras	222

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objeto de investigação a obra pianística de César Guerra-Peixe denominada *Prelúdios Tropicais*. A coleção consta de uma série de 10 Prelúdios escritos nos anos de 1979 (nº 1, 2, 3 e 4), 1980 (nº 5, 6, 7), e 1988. (nº 8, 9, 10)¹ Estes prelúdios possuem títulos sugestivos tais como: 1 – Cantiga de Folia de Reis; 2 – Marcha Abaianada ; 3 – Persistência ; 4 – Ponteado de Viola ; 5 – Pequeno Bailado ; 6 – Reza-de-Defunto ; 7 – Tocata ; 8 – Cantiga Plana ; 9 – Polqueada ; 10 – Tangendo,² dando-nos a impressão de inspiração folclórica e popular à obra.

O ano de 1979 marca, também, o início da série de dez *Prelúdios Tropicais*, editados pela Irmãos Vitale. Na ocasião, em conversa, Guerra-Peixe se expressaria de maneira enfática, definindo o termo tropicalismo, como a fauna, a flora, enfim toda a cultura dos trópicos em torno de nossas vidas. Os *Prelúdios Tropicais*, portanto, não só retratam nossa cultura, como resumem a vivência musical do compositor. (SERRÃO, p. 73)³

Através da análise integral da obra *Prelúdios Tropicais* sob o ponto de vista harmônico e formal, bem como da contextualização histórica e estilística do compositor, pretendeu-se coletar dados na tentativa de fundamentar uma interpretação criativa e original, de leitura reflexiva, e através dela elaborar a

¹ PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed, São Paulo, p. 375, 1998. (Verbete: DUPRAT, Régis & CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim),

² Editora dos *Prelúdios Tropicais* é a irmãos Vitale, sendo que os de nº 7 e 10 têm sua edição esgotada.

³ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

performance da obra, contemplando diversas facetas e entrelinhas, entremeando os conhecimentos levantados a fim de atingir maior fruição e coerência estética na execução da coleção.

Situar a obra de um compositor brasileiro sob um posto de vista científico, interpretativo e performático, é resgatar a memória cultural deste músico e do país. Dos 10 *Prelúdios Tropicais* escritos por Guerra-Peixe (os primeiros datam de 29 anos atrás), os de nº 7 e nº 10 estão em edição esgotada.⁴ No arquivo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, consta no acervo do nº 1 ao nº 7, o que significa que os três últimos não estão disponíveis ao público.⁵

Guerra-Peixe, depois de tantos percursos diferentes em seu estilo de compor, encontrou na renovação dos métodos de aproveitamento do folclore pátrio, como diria MÁRIO DE ANDRADE, uma “música nacional sem nacionalismo”, (*apud* FARIA, p. 40)⁶ usando valores estéticos do folclore, porém trabalhando-os livremente, renovou a corrente nacionalista.

Em todas as fases percorridas, aprofundou nas questões que lhe pareciam essenciais e construiu, de forma racional e apaixonada, sua posição na música brasileira. Como resultado de seu temperamento integrador, Guerra-Peixe se exprimiu simultaneamente e com naturalidade entre práticas musicais distintas, historicamente hierarquizadas. A música popular urbana, [...] proveu a Guerra-Peixe conhecimento dos quais ele jamais se abdicou. Convivendo com músicas e músicos de formação social e intelectual distintas, bem como com outras expressões artísticas, o compositor pode somar conhecimentos e inspirações traduzidos em sua criação musical. (ASSIS, 2006:110)⁷

Segundo FARIA, Guerra-Peixe procurava delimitar e fixar os elementos recolhidos com uma atitude consciente diante do material, e da composição. As tentativas de síntese e fusão dos elementos nordestinos com elementos sulistas que

⁴ Uma cópia do Prelúdio nº 10 foi gentilmente cedida por Leilah Paiva – Professora de Piano da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Uma cópia do Prelúdio nº 7 foi gentilmente enviada à mim pela Bibliotecária da Biblioteca Nacional.

⁵ Durante a pesquisa uma cópia dos Prelúdios 8, 9 e 10 foi remetida à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, a fim de complementar o acervo do compositor.

⁶ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

⁷ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

manifestavam diferenças e também pontos de contato, demonstraram que a delimitação e a fixação dos elementos já estavam completas e sob domínio. (1997:80)⁸

FARIA, que ao efetuar ampla pesquisa sobre o compositor, obtendo acesso a fontes primárias ao escrever sua Dissertação de Mestrado, *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*, comenta que os arquivos pessoais de Guerra-Peixe encontram-se alocados na residência de Jane Guerra-Peixe, sobrinha neta do compositor, e que por testamento é a inventariante do espólio.

O material encontra-se guardado, mas não tecnicamente catalogado e acondicionado de maneira apropriada. Os documentos constituem-se em originais; são anotações diversas, cadernos contendo coleta de material folclórico, pesquisas inéditas, apostilas datilografadas, originais de obras, rascunhos de obras, enfim, um material que se constitui em campo farto para a pesquisa musicológica e que merece especial atenção de entidades interessadas em auxiliar a preservação de nossa memória. (p. 5-6)⁹

Randolf Miguel, violonista, compositor e professor, aluno e amigo de Guerra-Peixe, colheu depoimentos de viva voz do compositor, um total de cem horas de gravação, registrando opiniões pessoais, dados da trajetória profissional, confidências de caráter particular, enfim, histórias da vida de Guerra-Peixe. Estes depoimentos encontram-se guardados no arquivo pessoal de Miguel, em sua residência e são fontes ricas em informações. (p. 6)¹⁰

GRIFFITHS, em seu índice temático apresentado na obra *Enciclopédia da Música do Século XX*, relaciona os compositores do séc XX aos seus países de origem, trazendo apenas um nome para o Brasil: Heitor Villa-Lobos. (p. xiii)¹¹ GORDON, em seu livro sobre a história da literatura para instrumentos de teclado também não cita o compositor, tendo apenas referendado Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone, Guarnieri e Claudio Santoro. (p. 414-418)¹² No catálogo HINSON, um dos mais importantes sobre o repertório pianístico, apenas

⁸ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

¹² GORDON, Stewart. *A history of keyboard literature. Music for the piano and its forerunners*. EUA: Schirmer, 1996.

sete dos dez prelúdios são citados, além de nenhuma outra obra para piano de Guerra-Peixe. Podemos vislumbrar através da constatação acima, a escassez de informação sobre os compositores brasileiros no meio musical internacional. (p. 362)¹³

A pesquisa em música é um veículo de divulgação de saberes artísticos e valores estéticos, podendo além de resgatar a memória da música brasileira, proporcionar ao músico o aprofundamento na compreensão da organização do discurso musical e sua natureza sonora, possibilitando-lhe descobertas, como o caráter abstrato, sensível e racional da música, assim como as contribuições dos compositores através de suas diversas abordagens e concatenações, e a transformação estética e histórica feita por eles.

DEMO comenta sobre a amplitude da pesquisa na reformulação do conhecimento dizendo que:

Pesquisa pode significar condição de consciência crítica e cabe como componente necessário de toda proposta emancipatória. Para não ser mero objeto de pressões alheias, é mister encarar a realidade com espírito crítico, tomando-a palco de possível construção social alternativa. Aí, já não se trata de copiar a realidade, mas de reconstruí-la conforme nossos interesses e esperanças [...] (p. 10)¹⁴

A fundamentação teórica para o desenvolvimento do presente trabalho teve o intuito de contextualizar o compositor dentro da estética e das tendências históricas que propiciaram o desenvolvimento de sua obra, a fim de dar maior amplitude e coerência na interpretação dos dados obtidos com a análise da obra como um todo e das peças individualmente, evitando maior discrepância quanto ao universo artístico do compositor.

COPLAND comenta que se examinarmos a questão do caráter artístico de cada compositor, descobriremos que este é formado por dois elementos distintos: a personalidade individual do artista e as influências do tempo em que ele viveu. “[...] seja qual for a personalidade de um compositor, ela se expressa dentro da moldura da sua própria época”. (p. 159)¹⁵

¹³ HINSON, Maurice. *Guide to the pianist's repertoire*. 3ª ed. EUA: Indiana University Press, 2000.

¹⁴ DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. 11ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

¹⁵ COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender a música de hoje*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

O Memorial escrito por Guerra-Peixe em 1971 e intitulado: *Principais traços evolutivos da produção musical* foi importante fonte por conter informações de ‘próprio punho’ do compositor.

Outra referência foi o livro *Maracatus do Recife*, escrito pelo compositor em 1955, um marco representativo em sua trajetória de músico, compositor e pesquisador. Alguns dos artigos publicados pelo compositor também foram consultados.

Apesar das obras propostas para análise neste projeto estarem situadas em um período pós serialismo do compositor, não se pode ignorar o quão forte foi a influência do mestre Koellreuter em sua formação musical, diretamente com os ensinamentos da técnica serial e dodecafônica e também com as várias discussões estéticas durante as aulas e dentro do grupo *Música Viva*. O livro de Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*, forneceu um excelente panorama da fase dodecafônica de Guerra-Peixe ampliando o suporte analítico das obras na medida em que se pode imaginar que este aprendizado não foi simplesmente ‘descartado’ pelo compositor, mas que gerou parte do ‘amalgama’ da personalidade compositiva de Guerra-Peixe. Segundo Henry BARRAUD, “Por mais insólita que possa parecer, uma obra de arte jamais sai do nada. É um elo de uma cadeia; e só se consegue atingi-la se forem seguidos todos os elos que levam até ela”. (p. 11)¹⁶

Monografias, dissertações, teses e o livro *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*, de 2007, com inúmeros artigos e depoimentos sobre o compositor, foram fontes ímpares para a elaboração do segundo capítulo, onde encontramos dados sobre a trajetória estilística de Guerra-Peixe na Música Brasileira, assim como para a elaboração do capítulo seis (denominado *Considerações Finais*), que complementa o capítulo cinco onde foram feitas as considerações interpretativas da coleção *Prelúdios Tropicais* e finaliza o presente trabalho. Esta revisão de literatura propiciou revelar outros universos sobre o compositor, informações geralmente não encontradas em biografias.

A obra de Mário de Andrade foi decisiva em sua carreira tendo o compositor encontrado na leitura do livro *Ensaio sobre a música brasileira*, novo sentido à sua obra, nas palavras de GUERRA-PEIXE, “começando tudo de novo”. (V:4)¹⁷ A leitura

¹⁶ BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, s. d.

¹⁷ GUERRA-PEIXE, César. *Memorial*. Cópia datilografada, 1971.

desta referência teve o intuito de compreender a transformação estética ocorrida com o compositor.

A fim de constatar o quanto o título dado a cada Prelúdio representou um elemento estético-temático estrutural na concepção da obra, dado seu cunho folclórico, foi feita pesquisa bibliográfica sobre as manifestações folclóricas brasileiras que influenciaram Guerra-Peixe.

A questão analítica foi embasada e abordada em autores consagrados na área de análise harmônica, tais como Persichetti, Piston, Schoenberg, Kostka & Payne e em novos autores como Antenor Ferreira Corrêa com seu livro editado em 2006, *Estruturações harmônicas pós-tonais*, que muito contribuiu para a elaboração analítica da obra. Como referendo principal, foi utilizada a obra de Guerra-Peixe: *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*, uma apostila pedagógica para o ensino da composição, transformada em livro e com conhecimentos baseados na teoria composicional de Hindemith (encontrada nas obras *Practica de la composicion a dos voces* e em *The craft of musical composition*), partindo do ponto de vista que esta obra seria parte dos procedimentos utilizados pelo compositor em suas próprias obras.

No que concerne às análises do material modal a obra da professora Emerlinda PAZ, *O modalismo na Música Brasileira*, constituiu-se praticamente como único referendo devido ao pouco material disponível na área.

A sustentação analítica harmônica-modal e formal, feita de forma descritiva e exemplificada, foi contemplada sob o foco da delimitação dos elementos tradicionais de estruturação musical, bem como dos elementos estéticos e sonoros de uma obra do séc. XX. Relacionando o enfoque estético e estilístico dado aos materiais sonoros provenientes de uma tradição musical, com o material resultante da criação do compositor, considerou-se o ato de analisar como um instrumento de leitura de 'entrelinhas', que possibilita reflexão, criatividade e originalidade nas concepções interpretativas.

A definição analítica de KATER & FERRAZ corroboram as observações acima:

[...] devemos nos ater ao fato de que a reflexão analítica se constitui num dos pontos fundamentais para a renovação, e não diluição, dos modos criativos do passado, remoto ou imediato. Seu poder renovador se estabelece justamente quando a análise reflete as formas vivas e

pulsantes da percepção e do pensamento musical contemporâneos.
(p. v)¹⁸

Artigos diversos também tiveram um papel importante na coleta de informações para a elaboração do capítulo três, que trata da relação entre os signos, análise e interpretação, por representarem opiniões muitas vezes controversas, com diferentes facetas estéticas sobre o ato de analisar e interpretar, e por abordarem as principais tendências contemporâneas em interpretação musical e performance.

Com a compilação de todos estes dados, tornou-se cabível tentar estabelecer um processo de reconhecimento e reavaliação do universo musical pretendido pelo compositor na obra *Prelúdios Tropicais*, pois sob o ponto de vista de KOELLREUTTER, “[...] os componentes da obra musical não são independentemente analisáveis, mas representam um conjunto de inter-relações dinamicamente perceptíveis em constante movimento”. (p. 55)¹⁹

O trabalho está dividido em seis capítulos; referências; dois apêndices, o primeiro com as análises descritivas e exemplificadas da coleção, o segundo com um DVD gravado ao vivo com a obra integral; e um anexo com excertos das partituras e observações sobre possíveis erros encontrados na edição.

No segundo capítulo, denominado *Guerra-Peixe e sua trajetória composicional*, encontramos um panorama estilístico do compositor, contemplando informações históricas relevantes, que contextualizaram a obra e o compositor, e que referendaram a concepção interpretativa, bem como a performance da obra *Prelúdios Tropicais*.

No terceiro capítulo, denominado *Signos, Interpretação, Análise e Performance*, buscou-se encontrar em várias reflexões artísticas que relacionam as tarefas, amplitude e pluralidade, bem como a implicação destas nas escolhas feitas pelo intérprete ou *performer*.

No quarto capítulo, denominado *Procedimentos composicionais pós-tonais e sua relação com a obra Prelúdios Tropicais*, encontra-se a revisão bibliográfica que referendou a análise da obra, o pilar de sustentação de todo o trabalho analítico. Ao buscar o esclarecimento de processos, idioma e traços composicionais, focamos

¹⁸ KATER, Carlos. FERRAZ, Silvio. *Cadernos de análise musical 4*. São Paulo: Atravez, 1990.

¹⁹ KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

como referência de base à obra do próprio compositor César Guerra-Peixe, *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*. Autores diversos que contemplam as práticas de análise harmônica também foram fonte de consulta.

O quinto capítulo, denominado *Considerações interpretativas*, apresenta uma descrição de cada um dos prelúdios sob o ponto de vista interpretativo. Os recursos estão descritos sob a ótica do uso do pedal e sua ampla gama de possibilidades, sonoridades, movimentos e gestos pianísticos, entre o material motivico encontrado, principalmente no que se refere aos elementos recolhidos da cultura popular e os estilizados, elaborando a concepção artística em relação ao leque de material encontrado na investigação.

No último capítulo, denominado *Considerações finais*, o texto atua como elemento catalisador das reflexões anteriormente feitas, propondo referências e conexões entre o ato de analisar, interpretar e executar a obra *Prelúdios Tropicais* em sua íntegra, possibilitando a articulação resultante das especulações feitas com o texto musical e suas implicações analíticas. Essas sugestões oportunizam equilíbrio e suporte à concepção da obra, através da análise e da contextualização histórica e estilística do compositor, possibilitando um planejamento sonoro e a construção do processo de interpretação e performance da coleção pelos pianistas nela interessados.

No apêndice I, propusemos a análise descritiva e exemplificada sob o ponto de vista estrutural, motivico e fraseológico de cada um dos dez prelúdios, que referendou e norteou as reflexões através da identificação dos elementos presentes no idiomático composicional e dos procedimentos estruturais empregados, tais como: recursos tonais e modais, polarizações harmônicas, princípio da semelhança ou diferença, consonâncias e dissonâncias funcionais, organização fraseológica, materiais motivicos e temáticos utilizados.

O apêndice II apresenta um DVD gravado ao vivo antes da defesa, dia 08 de agosto de 2008 – 9:00 h, no Auditório Bento Mossurunga, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, com a execução integral da obra *Prelúdios Tropicais*.

No anexo encontramos excertos das partituras e comentários sobre erros encontrados na edição.

2. GUERRA-PEIXE E SUA TRAJETÓRIA COMPOSICIONAL

(1914, Petrópolis – RJ / 1993, idem)

Compositor criativo, original, homem de personalidade forte, estudioso, violinista atuante, defensor tenaz dos direitos do músico, polemista por excelência, é uma figura da qual pode-se discordar algumas vezes, mas cujas opiniões merecem sempre uma análise meticulosa e profunda. (VIEIRA, p. 1)¹

César Guerra-Peixe foi um músico de muitas facetas. Compositor, regente, professor, violinista, pesquisador, musicólogo e folclorista, excelente arranjador e orquestrador tanto de música erudita quanto de música popular.

Teve fases distintas em sua criação, buscando uma identidade própria, dialogando em diversos meios, em uma multiplicidade de sons, culturas e espaços, misturando e transitando entre várias práticas musicais, mesclando e fundindo conhecimentos, externando a diversidade em sua produção. Nas palavras de Rosa NEPOMUCENO, “[...] brigou pelo direito de ser livre para navegar em mares abertos e aportar nas mais diversas regiões do Brasil sonoro”. (p. 13)²

[...] música tonal clássico-romântica, música tonal-modal folclórica, música tonal nacionalista, música atonal-dodecafônica; rádios, orquestras, instituições de ensino, bares, cassinos, salas de concerto; artes plásticas, cinema, fotografia, literatura. Seu estilo e suas opções estéticas expressam e são motivados por esta multiplicidade cultural, muito embora não fossem por ela determinados. (ASSIS, p. 13)³

¹ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

² NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe. A Música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

³ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

O professor Newton Pádua forneceu os primeiros conhecimentos teórico-técnicos que lhe possibilitaram o domínio do *métier* (FARIA, p. 75)⁴. Nesta fase de formação Guerra-Peixe compôs 21 obras em estilo neo-clássico, sendo que 19 delas estão excluídas do seu catálogo e têm sua execução interdita. Segundo ASSIS, o compositor considerou-as anacrônicas e desprovidas da inventividade própria ao fazer artístico. (p. 116-117)⁵

Em Petrópolis estudou violino na Escola de Música Santa Cecília, com o professor tcheco Gao Omacht, onde passou a lecionar como professor assistente em 1930, aos dezesseis anos. Durante este período passou a ir semanalmente ao Rio de Janeiro para estudar com Paulina d' Ambrósio e em 1932 ingressou no Instituto Nacional de Música. Transfere-se definitivamente para o Rio em 1934 passando a tocar em restaurantes, bailes e gafieiras, começando a compor música popular usando pseudônimos. As orquestras de baile, assim como as de cinema mudo, foram grande fonte de aprendizado, onde costumava tocar de ouvido e improvisar temas de *jazz*, tendo ainda muitas vezes, organizado as trilhas sonoras dos filmes. (DUPRAT, p. 355)⁶

Em 1941 entrou para o Conservatório Brasileiro de Música, fundado por Lorenzo Fernandez, onde, orientado por Newton Pádua, tornou-se o primeiro músico no Brasil formado em Fuga e Contraponto nos moldes do Conservatório de Paris e o primeiro aluno do Conservatório a concluir o curso de composição. (AGUIAR, p. 132)⁷

Inicia carreira radiofônica, outro laboratório de formação. Compõe diversas trilhas sonoras para o cinema brasileiro, bem como para historinhas infantis. Arranjos para o teatro de revista, rádio, televisão e discos. (MIGUEL, p. 18)⁸

⁴ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁵ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁶ PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed, São Paulo, p. 375, 1998. (Verbete: DUPRAT, Régis & CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim),

⁷ AGUIAR, Lúcio. As mídias do Séo Maestro. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 129-146, 2007.

⁸ MIGUEL, Randolf. Guerra-Peixe, arranjador de música popular. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 15-27, 2007.

MARIZ considera o compositor como o grande nome da primeira geração pós-nacionalista pela excepcional experiência tanto no setor de música erudita quanto no setor de música popular, sendo um músico de grande *métier*. (p. 317)⁹

HORTA considera que Guerra-Peixe ocupa na música brasileira uma posição semelhante à de Bartók na música europeia, “foi o que mais sistematicamente estudou o nosso folclore e trabalhou o seu instrumento até sentir-se capaz de compor no que considera ser um idioma verdadeiramente nacional”. (*apud* McLEISH, p. 48)¹⁰

Nas palavras de sua amiga, a pianista Sonia Maria VIEIRA:

Signatário do *Manifesto Música Viva* de 1946, trilhou primeiramente o caminho dodecafônico, abandonando-o mais tarde pela procura do nacional na Música Brasileira. Para realizar esse intento, embrenhou-se pelo interior de Pernambuco e de São Paulo, convivendo diuturnamente com o fato folclórico, realizando trabalhos seríssimos de pesquisa, dos quais resultaram livros e artigos [...] Esse conhecimento vivenciado por ele, tão intensamente, foi digerido por sua sensibilidade, maturado e, como produto final, naturalmente incorporado à sua música. (p. 1-2)¹¹

2.1 GUERRA-PEIXE DODECAFONISTA

Uma segunda fase do modernismo musical vem então se instalar. As descobertas de novas perspectivas de organização do espaço musical e a criação de sintagmas originais de alturas, representadas notadamente pelo atonalismo, dodecafonismo, e exploração do serialismo, servirão de referência para a produção de alguns compositores brasileiros. (KATER, p. 15)¹²

Em 1944, Guerra-Peixe entrando em contato com o músico Koellreutter, engaja-se com a Música Dodecafônica¹³ e Serial, filiando-se ao grupo *Música Viva*,

⁹ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

¹⁰ McLEISH, Kenneth & Valerie. *Guia do ouvinte de música clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

¹¹ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

¹² KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.

¹³ O dodecafonismo surgiu em 1923, criado pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg. Segundo o próprio Schoenberg a técnica de composição foi uma decorrência historicamente inevitável, devido à emergência de sistematização do atonalismo livre (ou suspensão como preferia Schoenberg), idioma musical caracterizado pelo abandono das relações melódicas e harmônicas do sistema tonal, que já vinha sendo assistido em obras do romantismo tardio alemão de Wagner, mas sua expansão é atribuída a Schoenberg. (ASSIS, p. 85) O dodecafonismo objetivava revisões conceituais sobre

contestando as correntes nacionalistas ortodoxas através de novas proposições: a renovação estética da música brasileira.

O Grupo, fundado em 1939 pelo músico alemão radicado no Brasil, pretendia a renovação e a evolução da linguagem musical. Defendia a introdução de técnicas contemporâneas de composição, novas reflexões e o abandono dos processos pós-românticos. Koellreuter, um músico dotado de conhecimento sobre diversas práticas musicais, e imbuído de um espírito questionador, propunha uma concepção artística universalista, integrada às correntes estéticas da música contemporânea, alheia a preconceitos e doutrinas. (NEVES, p. 101-103, *passim*)¹⁴

O musicólogo Vasco MARIZ comenta a importância de Koellreuter no meio musical brasileiro na medida em que instaurou a reflexão sobre o papel do músico e da linguagem musical diante dos problemas político-sociais contemporâneos. (*apud* ASSIS, p. 118)¹⁵

Ana Cláudia de ASSIS acredita que “a semente lançada inconscientemente por Koellreuter pode ser germinada porque o solo era fecundado pelo desejo e entusiasmos dos jovens compositores em revigorar o ambiente musical daquela época”.

Os dodecafonistas brasileiros tinham em comum o anseio pelo rompimento com as regras de um sistema conservador e indiferente às transformações mundiais, compartilhando posicionamentos estéticos-ideológicos expressos tanto coletivamente por meio de manifestos e declarações de princípios, como individualmente, por meio da criação musical. Cada compositor adepto ao dodecafonismo exprimia-se dentro de seu próprio estilo, este construído a partir de suas experiências e impressões da realidade em transformação. (p. 242)¹⁶

Segundo NEVES, o papel de Koellreuter na evolução musical de Guerra-Peixe foi fundamental, libertando-o da linguagem tonal através do estímulo e impulso que lhe dava o Grupo *Música Viva*. O caráter apaixonado do compositor levou-o a

discursividade e direcionalidade, forma e conteúdo, tempo e espaço e uma concepção musical autônoma, desvinculada de qualquer significado extra-musical, música com alto grau de abstracionismo. A música dodecafônica não expressaria nenhum outro significado senão o puramente musical, daí a legitimidade da série geradora como ‘idéia unificadora’.

¹⁴ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

¹⁵ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹⁶ *Ibid.*

dominar a nova técnica em pouco tempo, com total espontaneidade, fazendo-o representante máximo da nova escola e seu defensor mais ardente. (p. 102)¹⁷

Um manifesto publicado em maio 1944 e assinado por Guerra-Peixe, Claudio Santoro, entre outros compositores ligados ao movimento, diz:

O grupo *Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. (NEVES, p. 94)¹⁸

Segundo ASSIS, este foi um período histórico incomparável em torno da música erudita no Brasil, onde se deu o mais significativo debate. Conceitos como tradição e inovação, nacional e universal, caráter social da música, faziam-se presentes nos discursos e nas realizações dos músicos brasileiros, estes, estimulados pelo ambiente político nacional e mundial.

[...] o discurso daqueles que ao aderir ao dodecafonismo, alimentaram a expectativa de renovar as formas de expressão tradicionalmente voltadas para o regionalismo. Ansiosos em romper com as regras de um sistema conservador e indiferente às transformações mundiais, os músicos dodecafônicos compartilharam posicionamentos estético-ideológicos expressos tanto coletivamente por meio de manifestos e declarações de princípios, como individualmente, por meio da criação musical. (ASSIS, p. 41-46, *passim*)¹⁹

Tamanha foi a força da influência desta nova estética à qual Guerra-Peixe aderiu, que obras de sua juventude foram destruídas. Segundo José Maria NEVES:

A evolução estética do compositor teria como resultado um gesto apaixonado bem característico de Guerra-Peixe: descontente com sua produção anterior, ele a destrói integralmente (por esta época Guerra-Peixe já havia composto dois Quartetos, uma Sinfonia, um Trio, um Quinteto e um Divertimento) – como ele mais tarde haveria de querer destruir toda a sua produção dodecafônica.

¹⁷ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

NEVES, ainda comenta que suas obras de 1944 recusam qualquer concessão à sentimentalidade e à facilidade de percepção, se inscrevendo dentro de um atonalismo sistemático que se afasta clara e intencionalmente de qualquer vínculo tonal. (p. 102)²⁰

Sobre o compositor, em uma publicação da Revista *Música Viva* no ano de 1947, KOELLREUTTER se exprime:

A Sinfonia de Guerra-Peixe é um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo. [...] tem o valor de um manifesto e a significação de um ato de fé nos destinos da música brasileira, erudita e popular. É uma obra ousada e revolucionária. (*apud* NEVES, p. 103)²¹

Sobre a mesma Sinfonia de Guerra-Peixe:

[...] esta “Sinfonia” pode ser considerada a fronteira de um novo posicionamento estético do compositor, que busca incluir e valorizar, dentro de sua concepção ainda dodecafônica, certos valores da música popular brasileira [...] (NEVES, p. 103)²²

Segundo ASSIS, Guerra-Peixe tentou criar uma música cujas perspectivas sonoras renovadoras não comprometessem o diálogo com o público, mas ao mesmo tempo contribuísse para despertar uma nova sensibilidade musical na sociedade de sua época, apropriando-se de práticas musicais tradicionais da cultura brasileira e conciliando-as com outras práticas estranhas a esta cultura. (p. 14)²³

César Guerra-Peixe, em 1944, ao optar pelo dodecafonismo assumiu, assim como seus colegas do *Música Viva*, uma posição de compositor esteticamente anti-nacional, afastando-se de uma tradição fundada na segunda metade do século XIX e prolongada até a primeira metade do século XX. A opção pelo dodecafonismo implicava propor novos valores estético-musicais para o público brasileiro, este habituado à *afinação* nacionalista, às *consonâncias* da música tradicional européia e aos *ritmos* da música popular. Porém, adotar a técnica dos *doze sons* de forma ortodoxa significava, para o compositor, distanciar-se

²⁰ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

do diálogo com sua cultura. Era preciso flexibilizá-la, imprimindo-lhe uma *cor nacional*. (ASSIS, p. vi)²⁴

Aos poucos desenvolveu sistemáticas pessoais para conciliar a linguagem dodecafônica com elementos musicais de outros contextos. Estas estratégias eram justificadas pelo compositor como um meio de garantir a comunicabilidade com o público, e ao mesmo tempo contribuir ampliando a visão estética sobre Música. (ASSIS, p. 16)²⁵

Segundo FARIA, “Guerra-Peixe procurava um ‘ambiente nacional’ para seu dodecafonismo muito particular”, procurando uma vertente nacional na ânsia de uma maior comunicação com o público.

Ainda segundo o autor, Guerra-Peixe utilizava meios e soluções próprias na tentativa de assegurar a comunicabilidade de suas idéias através do dodecafonismo, como a repetição de motivos ou células, a fixação de elementos temáticos, o uso de ritmos e motivos melódicos de ‘vaga feição nacional’, o estabelecimento de pólos, eixos ou centros tonais bastante disfarçados como pontos referenciais na harmonia, entre tantos outros, fundamentando uma organização ou um código serial específico, de referencial estranho ao dodecafonismo, este, passando mais a vigorar como um ‘processo’ de composição para Guerra-Peixe.

FARIA também comenta que estes ‘artifícios’ utilizados pelo compositor davam sinais de um ‘nacionalismo embrionário’, como uma etapa experimental da Fase Nacional que se seguiria, “[...] ainda em processo de gestação, que mais tarde se tornaria integrante de seu pensamento, configurando assim um procedimento de estilo”. (p. 18-33, *passim*)²⁶

Segundo ASSIS, Guerra-Peixe propôs uma música cujo caráter polifônico e dissonante, reverberasse na sociedade culturalmente pluralista do país, reavaliando o processo cultural homogeneizante em que se inseria a sociedade brasileira dos

²⁴ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

²⁵ Ibid.

²⁶ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

anos 1930 e 1940, do qual a estética nacionalista fazia parte (p. 23)²⁷. ASSIS complementa com a informação de que o compositor passou a empregar uma linguagem mais próxima ao atonalismo livre do que à técnica dos doze sons propriamente dita, sendo que (p.144)²⁸ tais estratégias o conduziram gradativamente ao abandono do dodecafonismo e à conversão ao nacionalismo (p.44)²⁹, pois ASSIS declara que: “as obras de Guerra-peixe compostas entre 1948 e 1949 refletem um período de indefinição pessoal e mesmo coletiva, vivido pelo grupo naquele momento”. (p. 217)³⁰

As discussões com Mozart de Araújo acentuaram ainda mais as incertezas de Guerra-Peixe em relação ao dodecafonismo. Devoto às idéias de Mário de Andrade expostas no Ensaio sobre a Música Brasileira, Mozart de Araújo recuperou em Guerra-Peixe a lembrança de uma obra lida no final dos anos 1930, sensibilizando-o para os problemas apontados pelo poeta modernista, até então totalmente resolvidos pelos compositores nacionalistas. O “sentido social”, responsável em guiar as opções estéticas dos compositores brasileiros, era uma das principais questões para Mário de Andrade e, provavelmente, o ponto forte das argumentações de Mozart de Araújo contra o dodecafonismo no Brasil. (ASSIS, p. 143)³¹

A técnica dos 12 sons deixou de ser suficiente para desenvolver e expressar sua arte onde células e esquemas rítmicos brasileiros já indicavam anteriormente um clima sonoro e expressivo de caráter nacional. Durante o período dodecafônico, Guerra-Peixe acreditou na fusão de duas correntes estéticas opostas, um ‘pseudonacionalismo’, manejando a técnica com certo desprendimento.

Abandonando gradativamente o rigor da técnica schoenberguiana e agregando à sua linguagem musical mais e mais elementos da tradição musical brasileira, este compositor buscava coerência entre seu posicionamento ideológico [...] e a obra que ele criava para contribuir na luta pela promoção do seu povo. (NEVES, p. 103)³²

²⁷ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Em seu *Memorial*, Guerra-Peixe afirma que em 1949, “[...] 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’”. (V, p. 4)³³

Segundo ASSIS, outros fatores concorreram para o encerramento da fase dodecafônica, tais como a insatisfação pessoal do compositor quanto à recepção de suas músicas pelo público, seu envolvimento intenso com a música popular e por fim o convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife. (p. 143)³⁴

Guerra-Peixe conciliava as dissonâncias dodecafônicas com as referências rítmicas e harmônicas da música popular, num processo contínuo de auto-alteração, buscando garantir a comunicabilidade com seu público. Mas, na medida em que as sonoridades dodecafônicas eram intencionalmente infiltradas pelo compositor em contextos sócio-musicais que privilegiavam outro tipo de prática musical como, por exemplo, as rádios, é evidente que Guerra-Peixe buscava também interferir no gosto musical do público consumidor e, neste sentido, contribuir para o florescimento de uma nova sensibilidade musical. [...] em 1947, ao perceber que o resultado de suas experiências ‘nacionalizantes’ estava próximo demais da estética musical nacionalista (também tonal-modal), o compositor e seu projeto entraram em crise. (ASSIS, p. 242-244, *passim*)³⁵

Buscando respostas quanto à universalidade da Música e a comunicabilidade com o público, Guerra-Peixe sofre um embate dialético entre razão e paixão. O processo de flexibilização, a conciliação do dodecafonismo com elementos nacionais, a dicotomia entre o tratamento composicional e a criatividade popular, levam o compositor a afastar-se gradativamente da técnica. O compositor e colega do Grupo *Música Viva*, Edino KRIEGER comenta,

[...] passou da condição de serialista convicto, do racionalismo de suas séries pan-intervalares, à negação apaixonada do mesmo serialismo, quando outra razão o levou à descoberta da enorme riqueza do universo sonoro do folclore nordestino, que pesquisou com uma profundidade inédita, dissecou com uma racionalidade objetiva, e defendeu com o ardor de uma paixão juvenil. (prefácio)³⁶

³³ GUERRA-PEIXE, César. *Memorial*. Cópia datilografada, 1971.

³⁴ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

³⁵ Ibid.

³⁶ KRIEGER, Edino. Prefácio. In: FARIA, A; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

Rompeu publicamente com Koellreutter passando a ser grande combatente da técnica dodecafônica, a qual ele denominava ‘falso modernismo’, acumulando no seu plano e mapa musical valores da música nacional.

Outra coisa que foi bem com ele (referindo-se a Koellreutter): pensar, discutir, estabelecer uma estética, e não só escrever as notas; fazia pensar. E foi como eu disse em uma entrevista: pensei tanto [...] que terminei deixando o dodecafonismo [...] (GUERRA-PEIXE *apud* FARIA, p.30)³⁷

Porém, segundo MIGUEL, “embora re-negasse, posteriormente, sua música serialista, como estética possível de ser nacionalizada, o compositor nunca negou a utilidade deste aprendizado”. (p. 44)³⁸

Éramos decididos apologistas do dodecafonismo – curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional [...] – quando em meados (sic) de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos. (GUERRA-PEIXE, p. 10)³⁹

GUERRA-PEIXE em depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som – MIS, do Rio de Janeiro em 1992:

Eu acabei com uma concepção que toda repetição seria um negócio mais ou menos elementar, e eu tava naquela de querer ser o refinado. Então os meus temas não se repetiam nunca. Eles eram desenvolvidos, sempre modificados, mas nunca repetidos tal e qual. (*apud* MIGUEL, p. 27)⁴⁰

A pianista Ruth SERRÃO afirma:

Ele era um artista maravilhoso e de grande visão, e eu sempre dizia que sua passagem pelo dodecafonismo tinha dado disciplina à sua técnica de compositor, importante para que ele se tornasse um dos

³⁷ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

³⁸ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

³⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955.

⁴⁰ Op. cit.

maiores do Brasil. Anos e anos ouvindo isso, no fim da vida concordou comigo, embora não publicamente. (*apud* NEPOMUCENO, p. 27)⁴¹

2.2 GUERRA-PEIXE NACIONALISTA

A estética nacionalista [...] foi a estética musical 'oficial' do Brasil durante toda a primeira metade do século XX e correspondia aos anseios de um projeto intelectual mais amplo, o de nacionalização da cultura brasileira. (ASSIS, p. 41)⁴²

Sua fase dodecafônica iniciada em 1944 teve fim em 1949, quando impressionado com o Maracatu do Recife, abandona a orientação estética de Koellreutter e passa a se interessar definitivamente pelo material folclórico brasileiro.

[...] uma primeira tomada de consciência, não só com a música brasileira, mas, com a realidade daquilo que estava a procurar; na verdade um novo estilo, uma nova maneira de articular as idéias que possibilitassem uma comunicação mais imediata com o público e também um caminho diferente do trilhado pelos demais compositores brasileiros. (FARIA, p. 32)⁴³

Segundo SERRÃO, o compositor decide interromper sua criação musical para se dedicar não só à pesquisa bibliográfica como ao trabalho de campo quando visita inúmeras cidades pernambucanas. “O processo de elaboração e assimilação se reflete de modo concreto: nos próximos três anos não haveria uma composição sequer”. (p. 66-67)⁴⁴

GUERRA-PEIXE comenta em entrevista “[...] eu me aculturei como nordestino, mas foi proposital, o que em Antropologia Moderna chama-se enculturação. Uma aculturação deliberada, resolvida, determinada pela própria pessoa”. (*apud* OLIVEIRA, p. 91)⁴⁵

⁴¹ NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe. A Música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

⁴² ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁴³ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁴⁴ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

⁴⁵ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

O termo ‘enculturação’ foi usado por Guerra-Peixe para designar o processo pelo qual passou, ao ouvir, coletar e vivenciar, na medida do possível, os materiais que recolheu nas pesquisas de campo. Na verdade um conceito pertencente à Antropologia. (FARIA, p. 36)⁴⁶

Como nacionalista, preocupou-se em renovar, através de soluções e técnicas criativas, o material folclórico de raiz, o popular e a música urbana. Defendia a pesquisa *in loco*, tendo feito vários apontamentos de campo, muitos não editados, estudando os aspectos menos divulgados do folclore brasileiro. Do próprio GUERRA: “O nacionalismo não é uma posição estética, mas uma atitude dentro da qual podem caber as tendências estéticas mais diversas, e isso sem que entre em choque o interesse pela cultura nacional com as correntes mais avançadas”. (*apud* OLIVEIRA, p. 91)⁴⁷ Para o compositor o essencial era que a música se identificasse como nacional através do resultado de sua criação.

[...] é quase único na sua “oficina de composição”, uma das pouquíssimas do país, e na estética musical que defende, um nacionalismo que não venha só da inspiração ou da intenção, mas sim do estudo permanente das matrizes folclóricas. (HORTA, p. 254)⁴⁸

As pesquisas, bem como o estudo aprofundado das características técnicas da arte popular brasileira e da música folclórica, renderam a Guerra-Peixe um amparo singular na composição de sua obra, tornando-o capaz de reelaborar os elementos tirados da cultura popular mediante o uso de técnicas de composição atualizadas, aliadas a sua lógica e imaginação criadora.

Como compositor, Guerra-Peixe empenhou-se na produção de obras de caráter nacionalista, buscando a utilização de elementos do folclore, de maneira peculiar. Ele enfatizava a pesquisa e o contato com elementos da cultura popular – principalmente os trabalhos de campo – como forma de aprofundamento, para que se evitasse, dentre outros, os riscos no trato superficial do material folclórico. Ele dizia também da importância de se vivenciar os fatos, absorver elementos de determinada cultura, *criar hábitos mentais*, para então compor naturalmente. Acreditava que, com a vivência adquirida pelo

⁴⁶ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁴⁷ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁴⁸ HORTA, Luiz Paulo. *Cadernos de música: cenas da vida musical*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

compositor, algo se refletiria na obra, mesmo que não houvesse intenção em utilizar este ou aquele material. (OLIVEIRA, p. 91)⁴⁹

Misturou em sua obra vários gêneros da música brasileira, procedentes de diversas localidades. Ruth SERRÃO, amiga do compositor, associa as características pessoais de Guerra-Peixe à genialidade. “[...] uma imensa curiosidade, aliada à ânsia do saber, investigar e criar, revelando valiosas correlações entre seus achados”. (*apud* ELIAS)⁵⁰

O empréstimo e o aproveitamento sonoro da cultura dita ‘não erudita’ concedeu à sua obra um caráter novo, um novo nacionalismo, vanguardista. Para interpretar a obra de Guerra-Peixe desta fase, faz-se necessário conhecer a versatilidade do compositor.

ASSIS constata que “[...] na medida em que ele se estabelecia nas pautas musicais brasileiras, estimulava um processo de revisão dos princípios nacionalistas tradicionais”. (p. 18)⁵¹

Para interpretar bem Guerra-Peixe é preciso conhecer o folclore pernambucano e paulista, a música urbana do Rio de Janeiro, a idéia do tropicalismo e ouvir muita música popular de raiz e sua música de concerto. Só assim desenvolvemos uma familiaridade com sua linguagem musical. (SERRÃO *apud* ELIAS)⁵²

Guerra-Peixe, através da coleta e pesquisa do folclore, da sistematização e do estabelecimento de tipologias próprias, desenvolve uma estilização no aproveitamento do material, diluindo-o sem deixá-lo muito característico (FARIA, p. 28)⁵³. Ampliou o domínio de “uma técnica própria que lhe permitisse a manipulação

⁴⁹ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁵⁰ SERRÃO, Ruth. *Entrevista concedida à Alexandre Elias*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2826.1.shl>

⁵¹ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁵² Op. cit.

⁵³ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

do material folclórico de maneira mais livre, mas sem perda das características que o compositor considerava principais”. (FARIA, p. 39)⁵⁴

O compositor se exprime acerca de sua música:

Minha música retrata artisticamente o folclore, isso não quer dizer tirar retrato três por quatro para documentos. [...] fotografia artística no sentido em que a fonte do material sonoro (isto é, aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo [...] isto é diferente do “copiar do folclore”. (GUERRA-PEIXE *apud* FARIA, p. 39)⁵⁵

Visando atingir um nacionalismo transcendente, um nacionalismo inconsciente, como preconizava Mário de Andrade, onde o caráter brasileiro brotaria espontaneamente na criação musical sem a necessidade de citações diretas, como faziam muitos compositores da geração de Villa-Lobos, Guerra-Peixe alcançou uma forma diferenciada de se expressar dentro da estética nacionalista, onde configura a multiplicidade ao invés da homogeneidade. (ASSIS, p. 160-162, *passim*)⁵⁶

Ronaldo MIRANDA assim se expressa sobre o compositor: “poucos conseguiram como ele atingir uma admirável concisão de linguagem, buscando na simplicidade a sua arma mais eficaz [...] sem jamais cair nos chavões de um nacionalismo fácil”. (*apud* ASSIS, p. 163)⁵⁷

Embora as duas primeiras fases sejam de importância indiscutível para o repertório brasileiro, é sem sombra de dúvidas, a terceira e última fase, aquela que tem despertado nos estudiosos da música brasileira, mais interesse estético. (MIGUEL, p. 2)⁵⁸

Agraciado com diversos prêmios, como arranjador, regente de rádio, compositor de trilhas de cinema, e por suas obras eruditas, tendo ainda diversas delas estreadas por grandes orquestras e regidas por nomes expressivos no

⁵⁴ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁵⁵ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

⁵⁶ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

exterior, recebendo alguns convites como do maestro Scherchen e do compositor Copland para morar no exterior, Guerra-Peixe opta por não sair do país e prosseguir em suas ‘descobertas’ musicais. (BARROS, p. 114-115)⁵⁹

2.3 GUERRA-PEIXE E A LEITURA DE MÁRIO DE ANDRADE

A leitura do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, foi fundamental para que Guerra-Peixe pudesse nortear seu caminho composicional. (MIGUEL, p. 44)⁶⁰

Segundo Antonio Guerreiro de FARIA, “foi possível estabelecer através de pesquisa de campo, efetuada nos arquivos do compositor, que Guerra-Peixe teve contato com as teses sustentadas por Mário de Andrade (1893-1945) em torno da segunda metade da década de 30”, sendo que sobram evidências de que a influência do musicólogo em sua formação estética foi decisiva. (p. 4-16, *passim*)⁶¹

Seguindo o pensamento de Mário de Andrade, o compositor reconhece a falta de sentido social em sua música. A única alternativa é voltar e recomeçar sua trajetória. Nesta fase, ao traçar os novos caminhos, leva consigo uma rica bagagem cultural e um excelente domínio da técnica de composição. Seu primeiro passo, dentro do novo conceito, no entanto, trouxe muitas dúvidas quanto à trilha a seguir. (SERRÃO, p. 66)⁶²

A leitura de Mário de Andrade foi fundamental em sua trajetória. O *Ensaio sobre a música brasileira*, editado em 1928, calou os conflitos instalados no compositor quando adepto da vertente dodecafônica. A fala de Andrade sobre a arte nacional, já *feita da inconsciência do povo* e o desconhecimento da identidade brasileira e do populário nacional pelos compositores brasileiros soou como um chamado para Guerra-Peixe se engajar em nova esteira, sem exotismo e nem xenofobia, mas da música verdadeiramente nacional, dos processos de criação

⁵⁹ BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Guerra-Peixe, a universalidade do nacional. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 111-128, 2007.

⁶⁰ Op. cit.

⁶¹ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁶² SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

musical pelos quais um compositor deveria passar para transcrever em sua música uma arte verdadeiramente nacional.

Nas palavras de Mário de ANDRADE,

[...] uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (p. 16-20, *passim*)⁶³

Ainda em ANDRADE: “[...] o importante numa teoria da arte, é saber ultrapassá-la”. (*apud* FARIA, p. 23)⁶⁴

NEVES constata que as muitas facetas que compunham a personalidade de Mário de Andrade tinham um traço em comum: o gosto pela pesquisa e a curiosidade intelectual, o que explica a diversidade das direções seguidas pelo artista, a riqueza de seu universo e a certeza com que ele abordava as soluções, sempre pessoais, dadas aos problemas estudados. Suas atividades ligadas à música consolidaram-no como elemento de primordial importância à estruturação do nacionalismo brasileiro e ao ensino da música no Brasil. Convicto da necessidade de dar caráter social à criação musical tornou-se o apóstolo do nacionalismo. Para ele o nacionalismo não representava o ideal da criação, mas uma fase necessária à qual os compositores deveriam submeter-se a fim de “conformar a produção humana do país com a realidade nacional”. Um movimento de renovação sob a bandeira do nacionalismo populista. (p. 39-83, *passim*)⁶⁵

FARIA comenta que o *Ensaio sobre a Música Brasileira* contém um conjunto de idéias que expõem características principais da música brasileira quanto aos aspectos: rítmico, melódico, harmônico, polifônico e formal. (p. 37)⁶⁶

Em ASSIS, encontramos a afirmação que o *Ensaio* pode ser considerado o trabalho teórico-musical que inaugurou o nacionalismo modernista, tendo sido

⁶³ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, s. d.

⁶⁴ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁶⁵ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

⁶⁶ Op. cit.

adotado de forma diferente por músicos brasileiros de várias gerações (p. 31)⁶⁷. A obra foi uma das razões da ‘conversão’ de Guerra-Peixe ao nacionalismo, por expressar anseios de cunho social, abordando a função da Música na cultura brasileira. As reflexões e discussões sobre música nacionalista propostas no livro eram diferenciadas em diversos aspectos do nacionalismo europeu do séc. XIX. Mário de ANDRADE propunha uma tomada de consciência quanto ao seu papel dentro do país, onde “todo compositor modernista nacional deveria evitar o cultivo da expressão individual e se colocar a serviço de uma obra “interessada” socialmente, visto que “toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção”. (apud ASSIS, p. 63)⁶⁸

Espécie de cartilha que não apenas guiava as diretrizes dos compositores nacionalistas como também os amparava em suas justificativas individuais quanto à “necessidade” de compor músicas com caráter nacional. (ASSIS, p. 63)⁶⁹

[...] apreendendo os traços essenciais de um material dado [...] e tornando manifestos seus caracteres essenciais, foi possível empregar material do populário sem fazer citação literal. Isto possibilitou toda uma elaboração com propósitos artísticos, advinda do caráter do tema popular, sem perda de substância e também sem cair no “exótico” ou “pitoresco”. (FARIA, p. 52)⁷⁰

2.4 GUERRA-PEIXE MUSICÓLOGO

[...] a prática de Guerra-Peixe em coletar e transcrever música iniciou da década de 1930 [...] Curt Lange incentivava as coletas de Guerra-Peixe requisitando, constantemente, o envio de material musical popular, assim como os registros de melodias e ritmos brasileiros realizados pelo compositor [...] compromisso ao compositor de fomentar o acervo musicológico de Curt Lange. (ASSIS, p. 148)⁷¹

Segundo MIGUEL, apesar de convites para estudos no exterior, Guerra-Peixe decide se transferir para o Recife indo trabalhar na Rádio Jornal do Comércio. Suas

⁶⁷ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁷¹ Op. cit.

“veias de musicólogo e folclorista” se manifestaram levando-o a elaborar um projeto pessoal de “mergulhar na cultura primitiva”. (p. 5-6)⁷²

O diferencial adotado por Guerra-Peixe foi, sem sombra de dúvida, o sistema de interação com a manifestação *in loco*, pois o aprendizado dos toques de percussão, bem como das formas de melodiar, foram suficientemente desenvolvidas pelo compositor. Algumas obras demonstram, evidentemente, uma fase de incerteza; num processo ainda primário de absorção da essência musical. No entanto, a partir de um determinado momento, a competência se solidifica e simplifica-se, gerando, como resultado, obras que jamais deixarão dúvidas sobre a intenção do compositor, e servirão de base para futuros pretendentes a esta magnífica área da arte. (p. 43)⁷³

Guerra-Peixe passou a coletar temas em Maracatus, Catimbós, Jongos, Folias-de-Reis, congadas, modas de viola etc. Escreveu artigos e estudos musicológicos de relevada importância. Publicou em 1955 um livro intitulado *Maracatus do Recife*.

As pesquisas folclóricas realizadas por Guerra-Peixe, em Pernambuco e São Paulo, impressionam pelo volume e qualidade do trabalho. Guerra-Peixe, muito detalhista, foi profundo na busca de informações em todas as manifestações que pesquisou. Todo o trabalho foi feito nos próprios terreiros, como demonstrou os documentos transcritos neste capítulo. Infelizmente, uma parte muito pequena deste material foi publicada, e seu percentual maior ainda precisa ser recuperado e conhecido. (MIGUEL, p. 18)⁷⁴

Segundo BARROS, Guerra-Peixe, ao decidir ir para o Recife estudar música *in loco*,

[...] dá o salto qualitativo em relação a todos os outros folcloristas, inclusive Mário de Andrade, que tinham feito observações apressadas das manifestações culturais do povo, sem a primeira exigência do fazer antropológico – o trabalho de campo, a observação participante atenta e continuada dos fenômenos estudados. (p. 116)⁷⁵

Alguns anos mais tarde, continua sua pesquisa no estado de São Paulo, interior e litoral.

⁷² MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Guerra-Peixe, a universalidade do nacional. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 111-128, 2007.

Em 1959 exerce a função de chefe da seção de música da Comissão Paulista de Folclore. Em 1960, toma parte numa expedição para pesquisa folclórica no norte de São Paulo, cujo resultado é publicado em 1981 pela Funarte, *O Folclore do Litoral Norte de São Paulo*, por Rossini Tavares Lima e outros. (AGUIAR, p. 142)⁷⁶

Ainda em BARROS encontramos a informação de que Guerra-Peixe era um leitor ávido e sua formação como pesquisador teve embasamento na leitura de autores consagrados da área:

Lia e discutia a obra (completa) de Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Sérgio Buarque de Hollanda, Nina Rodrigues, Florestan Fernandes, Roger Bastide, Donald Pierson, Nelson Werneck Sodré e Mário de Andrade como se tivesse curso de Ciências Sociais. Divertia-se quando eu lhe mostrava que suas *intuições de pesquisador de campo* eram metodologias consagradas nas Ciências Sociais. (p. 117)⁷⁷

A autora também comenta que o livro *Maracatus do Recife* mostrou a transformação do músico e musicólogo no grande etnomusicólogo brasileiro, que mais contribuiu para este ramo da Antropologia no Brasil na segunda metade do século XX. (p. 116)⁷⁸

2.5 GUERRA-PEIXE PROFESSOR

Síntese, objetividade e senso prático são fatores característicos e marcantes dos processos de ensino/aprendizagem adotados por Guerra-Peixe, ao longo da vasta carreira como professor. Além de sua atuação em importantes centros de ensino musical do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, lecionou em caráter informal, contribuindo para a formação de inúmeros musicistas brasileiros. (OLIVEIRA, p. 87)⁷⁹

Deixou uma classe de alunos excelentes, hoje, nomes expressivos da música brasileira erudita e popular, tais como José Maria Neves (aluno nos Seminários de Música Pró-Arte), Jorge Antunes (aluno de composição na Pró-Arte), Guilherme

⁷⁶ AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orquestrador. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 77-86, 2007.

⁷⁷ BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Guerra-Peixe, a universalidade do nacional. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 111-128, 2007.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

Bauer (aluno de composição), Gilberto Carvalho (aluno de composição na Escola de Música da UFMG e hoje professor de composição da UFMG), Antonio Adolfo (aluno de harmonia, contraponto e composição), Rildo Hora (aluno de teoria e solfejo), Sivuca (aluno de harmonia), Roberto Menescal (aluno de teoria, harmonia e contraponto), Sônia Maria Vieira, Paulo Moura, Carlos Cruz, Ernani Aguiar, Baden Powell, entre tantos outros.

Guerra-Peixe procurava não direcionar o pensamento do aluno a um ideal estético, mas levá-lo a buscar seu próprio caminho. Escreveu inúmeras apostilas para seus cursos de composição e sua didática, mesmo priorizando a formação acadêmica e tradicional, mostrava-se criativa e inovadora: “Junto todos numa sala e à mesma hora se quiserem. O iniciante aprende com os que estão mais adiante; e estes observam nos trabalhos dos iniciantes as soluções diversas que não haviam usado”. (GUERRA-PEIXE *apud* OLIVEIRA, p. 88)⁸⁰

Muitas apostilas foram elaboradas pelo compositor como material de apoio às suas aulas. Para as aulas de composição, Guerra-Peixe elaborou uma apostila sobre *Noções de estética e História estética da Música*, outra, intitulada *Sumário das principais formas musicais*, com informações de caráter histórico e estrutural, além de comentários analíticos de obras de compositores consagrados e de obras próprias, entre tantas outras. Esse trabalho didático do compositor reflete seus estudos com o mestre Koellreutter, assim como denota sua dedicação ao ensino e sua preocupação pedagógica com o processo. (OLIVEIRA, p. 97)⁸¹

[...] referindo-se de maneira respeitosa aos seus estudos com Newton Pádua, Guerra-Peixe valorizava a formação básica, o ensino tradicional, porém recorrendo sempre a formas sintéticas e dinâmicas, visando agilizar os processos de ensino/aprendizagem. No título de seu livro *O Suficiente em Harmonia*, ainda não publicado, podemos perceber esta intenção. (OLIVEIRA, p. 88)⁸²

Nas palavras de Antonio Guerreiro entendemos a importância do magistério na vida profissional do compositor.

⁸⁰ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

Ao que parece a atividade no magistério encantou Guerra-Peixe [...] pode-se supor que sua atividade no magistério tenha re-alimentado sua carreira de compositor [...] O fato de ter lecionado composição, permite supor uma maior fermentação de idéias. (FARIA, p. 82-83)⁸³

Nos anos em que foi professor na UFMG (quase 10 anos), teve muitos alunos e uma orquestra à disposição para experimentar os trabalhos didáticos, empenhando-se para criar a 2ª. *Grande Escola Mineira de Composição*. (OLIVEIRA, p. 96-97)⁸⁴

ALIMONDA comenta a capacidade de ensinar do compositor através da simplicidade “[...] ele entra no campo da didática, não uma didática imóvel, fossilizada, mas ativa, vivente, até mesmo perturbadora”. (p. 107)⁸⁵

2.6 GUERRA-PEIXE MÚSICO POPULAR

Existe uma unanimidade quanto à excelência das orquestrações de Guerra-Peixe. Vários fatores contribuíram para isso: suas precocidades na participação em conjuntos instrumentais e na ousadia das composições juvenis para conjuntos; depois toda uma vida profissional de orquestrador (principalmente em rádios e televisões na época em que tais entidades mantinham orquestras quase sinfônicas) e instrumentista (tocou até quase seus setenta anos de idade na Orquestra Sinfônica Nacional). (Ernani AGUIAR, p. 77)⁸⁶

Transitou sem preconceitos por diversos meios musicais, colhendo e transcrevendo em sua obra um panorama sonoro brasileiro de técnicas e estilos, tornando-se criativo e original em suas composições. OLIVEIRA afirma que um dos fatores importante para a formação do compositor professor foram os anos em que trabalhou com orquestras de rádio, fazendo arranjos de música popular, trilhas sonoras para filmes, amadurecendo sua escrita orquestral e a sistematização de

⁸³ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

⁸⁴ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁸⁵ ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 105-110, 2007.

⁸⁶ AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orquestrador. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 77-86, 2007.

processos de ensino/aprendizagem (p.90)⁸⁷. Segundo o próprio compositor, “na rádio é que eu aproveito para brincar um pouco” (*apud* FARIA, p. 56)⁸⁸. Os arranjos, segundo MIGUEL, eram feitos ao vivo, iam ao ar no momento de sua realização, não havendo gravação, (“arranjador que faz arranjo na perna”, como dizia o próprio GUERRA) fazendo o maestro reconhecido no meio popular como exímio arranjador, dando-lhe aprofundado conhecimento do trabalho orquestral. O autor, que há anos tenta elaborar um catálogo com os arranjos feitos por Guerra-Peixe constatou que dificilmente o maestro permitia a outros músicos que regessem seus arranjos. (p. 17)⁸⁹

O trabalho de Guerra-Peixe com a música popular, além de ter sido sua principal fonte de renda durante a fase de formação e a fase dodecafônica, permitiu-lhe desenvolver vasta experiência como arranjador e orquestrador, práticas estas que o auxiliaram tanto na criação musical quanto na escrita para os diversos instrumentos. (ASSIS, p. 114)⁹⁰

Ainda em MIGUEL, a afirmação de que “esse domínio técnico fazia parte do *métier* de Guerra-Peixe, que prosseguiu os estudos musicais muito além da maioria dos arranjadores conhecidos”. (p. 18)⁹¹

Na ótica de MARIZ Guerra-Peixe “foi um excelente instrumentador, um dos melhores que possuiu o Brasil, e só isso quase bastou para impor a sua obra” (p. 319)⁹², e de acordo com VIEIRA, o compositor era dotado para o sentir sinfônico, seus universos sonoros eram plenos em textura, sonoridades e timbres. (p. 47)⁹³

⁸⁷ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁸⁸ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

⁸⁹ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

⁹⁰ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁹¹ Op. cit.

⁹² MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

⁹³ VIEIRA, Sonia Maria. O caráter instrumental nas obras para piano de César Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 47-62, 2007.

Segundo ASSIS, a experiência de Guerra-Peixe como músico popular concorreu para a definição de um estilo integrador. (p. 105)⁹⁴

Em meados de 1992 ouvi do próprio Guerra-Peixe uma avaliação da importância em sua vida profissional da experiência adquirida como arranjador de programas ao vivo, das rádios cariocas, paulistas e pernambucanas, quando era um dos responsáveis por este setor, enfatizando que sua técnica de orquestração se desenvolveu extraordinariamente com a prática dos arranjos musicais de música popular. (MIGUEL, p. 15)⁹⁵

Compôs muitas canções populares, porém, por razões de ordem pessoal, excluiu-as do seu catálogo. (FARIA, p. 29)⁹⁶

Guerra-Peixe ocupa um lugar expressivo na discografia brasileira como arranjador e regente de inúmeros discos com obras de ícones da música popular brasileira como Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Baden Powell, dentre outros. Demonstrou nestes trabalhos facilidade de orquestrar, domínio técnico, criatividade tanto em arranjos para orquestra como arranjos vocais. Ricardo CRAVO ALBIM, ressalta a importância do maestro:

O Guerra-Peixe fez um trabalho maravilhoso e tinha muita paixão por isso. [...] O trabalho dele com esses arranjos foi muito relevante para a promoção, a valorização da música popular. Hoje se fala pouco disso, mas ele produziu muitas coisas e deixou registradas estas peças de arranjo em muitas gravações, em muitas das quais ele próprio tocou violino. Isso não é muito pesquisado e nem muito conhecido. (*apud* MIGUEL, p. 21)⁹⁷

Randof MIGUEL, amigo do compositor e ex. aluno, menciona:

O que se percebe, ao escutar os arranjos compostos por Guerra-Peixe, é o evidente grau de equilíbrio realizado na instrumentação dos

⁹⁴ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

⁹⁵ MIGUEL, Randof. Guerra-Peixe, arranjador de música popular. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 15 -28, 2007.

⁹⁶ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-46, 2007.

⁹⁷ Op. cit.

trabalhos. A parte técnica neste tipo de escrita, factura e textura, requer um estudo muito amplo e profundo [...]. (p. 17)⁹⁸

FARIA enfoca a importância das orquestras de rádio na formação musical do compositor. Um “laboratório para a aquisição de técnica”. (p. 43)⁹⁹

[...] o rádio foi o grande laboratório de que se valeu Guerra-Peixe para as experimentações com o material rítmico, melódico e temático que se lhe apresentava aos olhos (melhor dizendo aos ouvidos), o que se constituiu em uma sorte que a maioria dos compositores deste país não teve. (FARIA, p. 55)¹⁰⁰

Ainda segundo o autor, durante os anos 40 e também por décadas seguintes, Guerra-Peixe compôs muita música popular assinando-as com pseudônimos. (p. 27)¹⁰¹

2.7 GUERRA-PEIXE E OUTRAS INFLUÊNCIAS

Em 1991, em entrevista a um de seus alunos de composição, Randolf Miguel, Guerra-Peixe declarou ter desenvolvido a ‘mania’ de registrar melodias e cantos diversos a partir da leitura dos trabalhos de Gallet, realizada durante os anos correspondentes à sua fase de formação. (ASSIS, p. 115)¹⁰²

A leitura do trabalho de Luciano Gallet (1893-1931)¹⁰³, *Estudos de folclore*, editados pela Casa Wehrs em 1934, representou outra importante influência no

⁹⁸ MIGUEL, Randolf. Guerra-Peixe, arranjador de música popular. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 15 -28, 2007.

⁹⁹ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹⁰³ Diretor do Instituto Nacional de Música, reformulou a organização pedagógica da instituição, onde criou a disciplina folclore, destinada aos alunos de composição, visando prover as gerações futuras do conhecimento básico necessário à formação de uma consciência musical brasileira. Segundo ASSIS, (Op. Cit.) Gallet representou um importante passo na reformulação pedagógica no Instituto Nacional de Música, tendo o apoio de Mário de Andrade, seu conselheiro e amigo e de Antonio Sá Pereira, tendo sido um dos primeiros a dedicar-se ao estudo sistemático do folclore, deixando obra significativa musicológica, assim como composições.

Guerra-Peixe musicólogo. Nas palavras de FARIA, “a mania de coletar a sua própria maneira o folclore que porventura ouvisse”. (p. 75)¹⁰⁴

O amigo, musicólogo e pensador, Mozart de Araújo (1904-1988), com quem Guerra-Peixe manteve intensa correspondência e acaloradas discussões desde 1946, também teve papel preponderante nos seus caminhos musicais e na sua mudança estética-estilística.

[...] Guerra-Peixe dá início a discussões acirradas com Mozart de Araújo sobre a importância do pensamento nacionalista e gradativamente, afasta-se do dodecafonismo. [...] tenta provar que é possível integrar nacionalismo à técnica dos doze sons, para, em seguida, escrever simplesmente fora das regras da série, sempre à procura de maior dinamismo e comunicabilidade. (SERRÃO, p. 65)¹⁰⁵

Segundo FARIA, as cartas são preciosas indicações dos anos vividos no Recife, encontram-se alocadas na Sala Mozart de Araújo no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em excelente estado de conservação, sendo que as respostas à Guerra-Peixe encontram-se alocadas na Biblioteca Nacional. (p. 6)¹⁰⁶

[...] entremeada com calorosos debates com o musicólogo Mozart de Araújo, sua obra foi se solidificando numa estética brasileira bastante pessoal e, porque não dizer, original. A técnica musical adquirida com o aprendizado e prática do Dodecafonismo, aliada à realização de pesquisa de campo, mais a sua capacidade pessoal, o consagraram com um ‘*status*’ pouco comum entre os compositores do Brasil. (MIGUEL, p. 44)¹⁰⁷

Continuando sua exposição FARIA comenta que na correspondência com Mozart de Araújo nota-se a preocupação de Guerra-Peixe não somente com a aquisição de uma técnica pessoal, mas também com a formulação de um caminho estético seguro. Pode-se perceber nas cartas as revelações de Mozart que os meios de conseguir ‘unidade de concepção’ interessaram bastante Guerra-Peixe. A

¹⁰⁴ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

¹⁰⁵ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

¹⁰⁶ Op. cit.

¹⁰⁷ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

insistência do amigo para que o compositor vá conhecer a música brasileira *in loco* impulsiona sua ida ao Recife, “ tendo seu destino traçado”. (p. 48)¹⁰⁸

MOZART de ARAÚJO em carta à Guerra-Peixe:

[...] estou certo que o atonalismo lhe deu audácia e libertação estética. É preciso agora que você encontre a sua libertação enquanto ser social. E isto você só consegue afirmando o Brasil musicalmente. Porque então você fará obra de criação no verdadeiro sentido da palavra. (*apud* FARIA, p. 49)¹⁰⁹

GUERRA-PEIXE em carta a Mozart de Araújo:

Muita gente não compreende porque eu defendo o dodecafonismo (como forma de sugestão para extrair elementos renovadores) depois de tê-lo abandonado. Acham que eu deveria combatê-lo como o Villa, o Siqueira, o Lorenzo, o Guarnieri etc... (*apud* FARIA, p. 49)¹¹⁰

Segundo FARIA, “a libertação e a audácia que Mozart diagnostica como procedentes de uma técnica dodecafônica, foram importantes, certamente, para a abertura de novas fronteiras na criação”. (p. 49)¹¹¹

Em 1991, num depoimento a Randolf Miguel, GUERRA-PEIXE comenta sobre Villa-Lobos (1887-1959),

Depois que conheci Villa-Lobos as coisas se alargaram, né. Não imitando-o mas compreendendo outras possibilidades. Nunca imitei Villa-Lobos, acho que fui o único compositor que se livrou da influência dele. (*apud* FARIA, p. 12)¹¹²

VILLA-LOBOS, em 1950, no Jornal do Comércio de Recife, declarou que a produção musical de Guerra-Peixe até o momento era suficiente para consagrá-lo dentro da música moderna brasileira:

[...] alcançou o máximo e em outras produções avançará muito, progredindo cada vez mais em novas descobertas [...] Com a sua mocidade, com seu desejo de produzir o máximo, Guerra-Peixe

¹⁰⁸ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

inegavelmente alcançará novos triunfos, derrotando os pessimistas e abrindo novos horizontes na música brasileira. (*apud* ASSIS, p. 158)¹¹³

FARIA acredita que a influência não se deu no campo estilístico, Villa-Lobos mostrou a Guerra-Peixe que havia possibilidades no manuseio de material nacional, fosse ele usado de maneira direta ou estilizada. (p. 12)¹¹⁴

Segundo o autor, a leitura de outras obras, além do *Ensaio* de Mário de Andrade, ampliou e diversificou conceitos sobre o ‘caráter’ na obra de Arte. Autores como H. Taine (1828-1893) e seu livro *Filosofia da Arte*, assim como *Sociologia da Arte* de Plekhanov (1856-1918), geraram novas idéias e concepções, absorvidas por César Guerra-Peixe ao longo dos primeiros anos passados no Recife. (p. 37)¹¹⁵. FARIA comenta que “a leitura de H. Taine foi decisiva e permanente nas idéias do compositor”. (p. 52)¹¹⁶

O propósito de uma obra de arte, é apreender o caráter essencial, ou ao menos um traço importante do objeto, que seja dominante e o quanto possível também visível, e para isto o artista afasta os traços que o escondem, escolhe aqueles que o tornam manifesto, corrige aqueles nos quais se encontra alterado, e refaz aqueles que se encontram anulados. (TAINÉ *apud* FARIA, p. 51-52)¹¹⁷

Outra influência bastante expressiva foi a do musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997). Instalado e naturalizado no Uruguai desde o início dos anos 1930, trocou, entre 1946 e 1985, aproximadamente 175 cartas com Guerra-Peixe que se encontram alocadas no acervo Curt Lange na Biblioteca da UFMG e serviram de tema para a Tese de Ana Cláudia de Assis denominada *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*” de 2006.

A correspondência de Guerra-Peixe dirigida a Curt Lange poderia ser denominada como o diário de um compositor, um espaço íntimo para a expressão de idéias, de sentimentos, de desejos e de impressões. Nas

¹¹³ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹¹⁴ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

cartas compostas por Guerra-Peixe podemos ouvir a polifonia de seus pensamentos, as dissonâncias com os nacionalistas, a re-harmonização com os dodecafonistas, os arranjos com o público, o *moto-perpétuo* de suas indagações. Neste diário, quase um poema sinfônico, Guerra-Peixe constrói de maneira às vezes improvisada, às vezes elaborada, a sua concepção de música e de mundo para o qual remete sua música. (ASSIS, p. 47)¹¹⁸

Lange, muito interessado na música popular brasileira, principalmente urbana, foi de certa maneira instigador da veia de pesquisador em Guerra-Peixe, tendo sido segundo ASSIS, de fundamental importância não apenas para a história da música brasileira como também para a música americana. (p. 48)¹¹⁹

De um lado temos o jovem compositor brasileiro compondo músicas e interpretando o meio que o cerca, de outro, o experiente musicólogo inter-cambiando idéias, propondo conciliações, criando estratégias de promoção e divulgação da música atual e do passado. (p. 49-50)¹²⁰

ASSIS enfoca que Guerra-Peixe comentou várias vezes com Curt Lange os problemas enfrentados pelos compositores dodecafônicos em relação à comunicabilidade de suas obras com o público. Fato que o levou por diversas vezes a tentar conciliar os elementos seriais com o nacionalismo e a música popular, tendo se detido a leituras de artigos e livros sobre música popular, incentivado pelas demandas de Curt Lange. (p. 144)¹²¹

FARIA constata a forte ligação de Guerra-Peixe com as artes visuais tendo sido ele uma caricaturista de mão cheia, usando sugestões de quadros em suas obras como por exemplo no Quarteto Misto, de inspiração nos quadros de Kandinsky. (p. 78)¹²²

Estilizando sua assinatura, muitas vezes ilustra o material com autocaricaturas. Dorival Caymmi vendo os desenhos, elogia o traço e aconselha Guerra-Peixe a aprofundar a técnica. Em pouco tempo, os amigos levam os desenhos. [...] Guerra-Peixe toma contato com a pintura de Kandinsky e busca a mesma ligação que uniu este pintor e

¹¹⁸ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

Schoenberg: a identidade entre formas, sons e cores. Presta atenção à obra de Portinari e Di Cavalcanti para estudar o tipo de deformação que fazem. Compara as cores de Di com os timbres de sua música. Com isto termina nacionalizando a técnica dodecafônica que está aprendendo. (AGUIAR, p. 135)¹²³

Leitor ávido de obras sobre Ciências Sociais e admirador das obras de Kandinsky (1866-1944), Di Cavalcanti (1897-1976), Portinari (1903-1962) e Augusto Rodrigues (1913-1993), foi fortemente inspirado por esses autores. Compõe, em 1991, *Tributo a Portinari*, sua última produção orquestral, baseada em quadros do pintor. Em 1979, já havia composto *Sugestões Poéticas*, baseada em poemas de Fernando Pessoa. Originalmente para piano, transcreveu a obra em 1991 para orquestra e declamador.

Inspirado no abstracionismo dos anos 1920 e 1930, especialmente na obra de Wassily Kandinsky (1866-1944), Guerra-Peixe atribuiu um caráter plástico às suas composições dodecafônicas de 1944 e 1945, através de linhas “sonoras” que se movimentam no espaço. (ASSIS, p. 176)¹²⁴

Guerra-Peixe tomou contato com as obras visuais de vanguarda européia em uma exposição realizada na *Galeria Askanasy* (1ª no Brasil especializada em arte contemporânea) em 1945. Esta exposição trazida da Europa, organizada pelo partido nacional socialista sob o título ‘arte degenerada’, em Munique em 1937, continha obras mostradas como produto de indivíduos mentalmente doentios e ideologicamente nefastos, que deveriam ser banidos na nova sociedade alemã, artistas como Marc Chagall, Paul Klee, Piet Mondrian, Lasar Segall, Wassily Kandinsky. (ASSIS, p. 176-177)¹²⁵

[...] estreita 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

¹²³ AGUIAR, Lúcio. *As mídias do Séo Maestro*. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 129-146, 2007.

¹²⁴ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹²⁵ Ibid.

da pintura de Portinari (linhas) e Di Cavalcanti (cores). Algo longínquo, é claro [...] (GUERRA-PEIXE, V: p. 12)¹²⁶

A pianista Ruth SERRÃO confirma a influência da pintura na obra do compositor.

Durante esta segunda fase, que se estende até 1949, inspira-se na arte contemporânea de Wassily Kandinsky (1866-1944), Di Cavalcanti (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962) e Augusto Rodrigues (1913-1999), com pensamentos estéticos sem preocupação nacionalista. Certos aspectos plásticos como cores, linhas e formas, presentes na pintura desse século, encontram paralelo na música de Guerra-Peixe, em suas melodias e ritmos. (p. 65)¹²⁷

Ainda em ASSIS encontramos a afirmação de que “Guerra-Peixe teve a oportunidade de ler algumas obras literárias de caráter nacionalista, como Os Sertões de Euclides da Cunha e o Manifesto Regionalista de 1926, lançado pelos intelectuais nordestinos [...]” (p. 160)¹²⁸

Em 1948, Claudio Santoro participa do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* em Praga, trazendo suas resoluções artísticas norteadas no realismo socialista para o Brasil, constatando o problema da Música Contemporânea Brasileira em face destas resoluções. Pode-se dizer que os princípios, de maneira sintetizada, apelavam para que os compositores fugissem do subjetivismo e expressassem os sentimentos e as idéias das massas populares, aderindo à cultura nacional de seus países e defendendo-as das falsas tendências cosmopolitas, trabalhando ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. (ASSIS, p. 45)¹²⁹

Estas idéias trazidas por Santoro, calaram fundo no Grupo *Música Viva*, despertando em seus membros uma nova ideologia musical.

Santoro declara comungar com o apelo dos participantes do congresso assumindo uma posição contrária ao conceito “arte pela arte” e a todo movimento artístico desvinculado dos “anseios da

¹²⁶ GUERRA-PEIXE, César. *Memorial*. Cópia datilografada, 1971.

¹²⁷ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

¹²⁸ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹²⁹ *Ibid.*

sociedade nova”, dos anseios da classe trabalhadora. O artista não deve se colocar de fora dos problemas políticos e sociais. (ASSIS, p. 216)¹³⁰

O Congresso de Praga condenava tanto a arte abstrata quanto o modelo de nacionalismo musical praticado no Brasil que usava a cultura popular com exotismo, imitando os movimentos nacionalistas europeus.

A leitura do filósofo Georg Lukács (1885-1971)¹³¹ com a obra *Estética* também foi marcante.

Outra importante influência dos anos vividos em São Paulo foi Rossini Tavares Lima (1915-1987), na época Secretário da Comissão Paulista de Folclore.

Em 1953, transfere-se para São Paulo onde é calorosamente acolhido por Rossini Tavares Lima, [...] Guerra-Peixe amplia seus conhecimentos na área, sob a tutela de seu amigo e colega, abraçando também o trabalho de campo, na capital e cidades do interior. Permaneceria em São Paulo até 1960, ano em que pesquisa o folclore do litoral paulista. (SERRÃO, p. 67)¹³²

Em AGUIAR encontramos a afirmação de que a vida do compositor em São Paulo foi marcada pelo respeito e credibilidade por ser um grande nome do rádio, cinema, da pesquisa folclórica, das salas de concerto e principalmente por sua capacidade em unir erudito e popular. (p. 141)¹³³

2.8 GUERRA-PEIXE, UMA FUSÃO DE IDÉIAS

A busca incessante por informações que possam solidificar uma técnica composicional, ou nortear um estilo pessoal, ou até mesmo

¹³⁰ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

¹³¹ Cuja ideologia identificava como papel principal da arte, a contribuição para a transformação da consciência do indivíduo, apresentando-lhe formas alternativas e profundamente críticas de confronto com a sociedade capitalista e seu modo de produção. Lukács acredita que apenas o realismo artístico pode produzir esse grau de comprometimento e consciência, e essa visão contribuiu para a erupção do Realismo Socialista.

¹³² SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

¹³³ AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orquestrador. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 77-86, 2007.

esboçar uma tendência, é uma característica dos compositores que não se contentam em se repetir cotidianamente. (MIGUEL, p. 5)¹³⁴

Em resumo, Guerra-Peixe é considerado um dos grandes compositores brasileiros do séc XX. Sua obra merece ser divulgada e conhecida pela sua excelência. Seus estudos musicológicos abriram novas fronteiras para a Arte Brasileira. Sua experiência pedagógica formou gerações de grandes músicos. Transitou por ambientes multiculturais, expressando estas diversas práticas na sua criação.

O contato direto de Guerra-Peixe com o folclore musical do Brasil teve papel decisivo no processo de definição de sua personalidade musical. Ele soube buscar e encontrar o seu próprio caminho, o seu próprio perfil, o seu estilo pessoal, inconfundível. (KRIEGER *apud* MIGUEL, p. 21)¹³⁵

O contraste entre a música paulista e a pernambucana, citado por Guerra-Peixe, passou a ser “pedra fundamental” em seu estilo de compor, inclusive servindo como base para os processos de estilização adotados, ou criados pelo compositor. (MIGUEL, p. 11)¹³⁶

Ao final da vida sua maior preocupação era o diálogo entre sua obra e o público, de maneira simples e direta, expressa nas palavras do compositor, “[...] o meu propósito nos últimos anos tem sido o de simplificar, pois justamente na simplificação é que está a dificuldade, não só para escrever como para tocar [...]” (GUERRA-PEIXE *apud* VIEIRA, p. 103)¹³⁷

A pessoa deve estudar folclore para saber utilizá-lo. Foi a razão pela qual, por muitos anos, escrevi Suítes. Pegava um aspecto rítmico, melódico e harmônico, também, porque existe uma harmonia subentendida, e muitas vezes não é nem subentendida, e usava para formar um ‘*metier*’ neste sentido, que vai servir amanhã de base para a experiência de uma outra pessoa. Com o tempo, fica-se com isso no subconsciente, a munheca funciona com mais naturalidade, então pode-se dar ao luxo de escrever mais à vontade, estilizar. (GUERRA-PEIXE *apud* MIGUEL, p. 47)¹³⁸

¹³⁴ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

¹³⁸ Op. cit.

FARIA traduz em um comentário a importância dos registros para Guerra-Peixe, “[...] sempre cioso de guardar registros para as gerações que o sucedessem, deixou uma série de reflexões em seu *Curriculum Vitae* sobre esta primeira fase que inclui os anos passados no Recife e aqueles vividos em São Paulo”. (p. 68)¹³⁹ O autor sugere ser possível “traçar com uma certa segurança as rotas seguidas que, afinal, constituem o ‘caminho das pedras’ trilhado pelo compositor”. (p. 117)¹⁴⁰

Esta síntese de elementos temáticos (elementos do folclore da região sul misturados aos da região nordeste, ou mistura de elementos do Baião com a cantiga de cantador nordestino), passa a ser uma das características principais do estilo do compositor. Isto comprova também, a consciência dos processos e dos elementos nacionais usados por Guerra-Peixe, e uma soltura total da mão do compositor, que a esta altura dos acontecimentos já tinha atingido a maturidade. (FARIA, p. 116)¹⁴¹

Segundo FARIA, os hiatos na composição entre os anos de 1952/53 e 1960/66 permitem supor períodos de fermentação de idéias e opiniões pessoais que foram aos poucos se cristalizando, indicando um tempo de reflexão. (p. 81)¹⁴²

KRIEGER comenta que aspectos significativos da personalidade de Guerra-Peixe levaram-no a buscar respostas em tudo o que conhecia, fazia e vivia. A paixão o levava ao limite de sua própria razão e este embate o fez fascinante. Sua personalidade marcante foi manifestada de maneira plena em sua multiplicidade extraordinária de ações, experiências e criações. O autor considera que Guerra-Peixe nos deixou um legado testemunhado pela dimensão e importância de sua obra para a música brasileira. (prefácio)¹⁴³

[...] sempre quis ser representativo da cultura brasileira, seja qual maneira que venha a representá-la. De modo que foi por isso que eu me dediquei à pesquisa folclórica: tenho um catatau imenso. Eu acho que até hoje não usei nem cinco % daquilo que poderia usar. Não há tempo para escrever tudo, mas eu quero apenas é me manifestar como compositor brasileiro, porém sem ficar fechado a qualquer

¹³⁹ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ KRIEGER, Edino. Prefácio. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

possibilidade de inclusão de novas idéias para enriquecer minha música. Não abandonar esse princípio, mas sim, abrir campo. (GUERRA-PEIXE *apud* VIEIRA, p. 91)¹⁴⁴

¹⁴⁴ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

3. SIGNOS, INTERPRETAÇÃO, ANÁLISE E PERFORMANCE

A cada nova obra um músico se depara frente a inúmeras possibilidades de escolhas interpretativas. Estas escolhas estão diretamente vinculadas à formação deste músico e suas concepções estéticas em Arte, sejam estas conscientes ou não. Estas concepções podem advir de critérios históricos e musicológicos, critérios técnicos relativos ao instrumento, de escolhas subjetivas e emocionais, entre infinitas outras.

Para o intérprete a obra grafada é o ponto de partida de familiaridade com o texto, porém, a aquisição de conhecimentos musicais e extra-musicais determinam, ao menos teoricamente, a possibilidade de uma execução mais plena, criativa e original. Segundo HESPOS, os sons são recriados no ouvido interior e “[...] sua representação gráfica não é nada mais do que um esboço, um ‘projeto’ da música em si”. (p. 105)¹

Os signos musicais, objetividade no papel quanto à altura, timbre, duração e intensidade, determinam algumas informações relevantes, parâmetros como a textura e a forma, definindo um modelo idiomático. O conhecimento das inter-relações entre os aspectos de superfície e os aspectos estruturais hierárquicos, a ‘arquitetura da obra’, subsidiam o intérprete em suas escolhas interpretativas e o aproximam da possibilidade de revelar o caráter e o estilo da música que executa com maior fruição.

Ao mesmo tempo em que a escrita musical pode ser suporte para os compositores veicularem seu pensamento e para os intérpretes balizarem suas escolhas, os limites da notação musical são inegáveis. O registro sonoro deixa de

¹ HESPOS, Hans-Joachim. Entrevista por Carlos Kater e Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical* 3. São Paulo: ATRAVEZ, p. 105-112, outubro 1990.

ser um referencial no momento em que o pensamento do compositor não pode ser fielmente grafado e no momento em que as informações históricas, pertinentes à execução da obra, são perdidas no tempo. Esta idéia está presente nos escritos de KOELLREUTTER, que considera dentro do processo de composição estágios evolutivos diferentes: a conscientização da idéia, a concepção formal, a escolha do material musical e sua estruturação. Na conscientização da idéia o compositor trabalha com o mundo extra-musical, geral e indefinido e com o material sonoro, que se revela limitado. (p. 25)²

No texto *O papel e as limitações das escrituras*, o compositor Flo MENEZES amplia a questão da limitação da escrita musical declarando que:

[...] em razão de uma excessiva crença na escritura, o compositor pode – como bem já nos mostrou a história musical deste século – dela tornar-se prisioneiro, tomando a escritura por base em vez de centrar sua ação passiva e sua intenção ativa (composicional) sobre a realidade dos contextos sonoros, sobre a qual, afinal, a própria escritura deve se basear. E quando isto acontece, o resultado, ele também, torna-se inevitavelmente prisioneiro da escritura, dando lugar, assim, a uma estrutura hierárquica e piramidal na qual o compositor e a realização de sua obra – dispostos nas duas extremidades – vêem-se separados pelo cume constituído pela escritura, elevada ao princípio sagrado.

Complementando seu pensamento, MENEZES afirma que a aparente interdependência da escrita e linguagem musical esconde riscos de inverter a ‘relação natural’ entre partitura e resultado sonoro, podendo causar uma dicotomia de idéias ao invés da interação. (p. 28-29)³

Corroborando Menezes, COPLAND declara que a notação musical não é uma transcrição exata do pensamento do compositor, esta, permite uma liberdade muito grande em questões de gosto e opção. O intérprete está sempre diante do problema de saber até que ponto deve obedecer literalmente ao que está escrito. (p. 160)⁴

GUBERNIKOFF enfatiza a especificidade da composição musical, que no seu entender parte da escuta, dos conceitos de som, música e tempo, recebendo uma nova potencialização “a partir da opção da música culta pela notação musical”.

² KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução à estética e a composição musical contemporânea*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

³ MENEZES, Flo. O papel e as limitações das escrituras. *Revista ARTEunesp*. São Paulo: nº 13, p. 13-30, 1997.

⁴ COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender a música de hoje*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

Com a notação musical rompeu-se a relação direta e contígua entre a escuta e a composição. Não apenas foi necessário discretizar um contínuo, mas também definir medidas e distâncias, transformar um sensível sonoro, sem imagem e sem conceito, numa representação gráfica que introduziu um novo percurso no pensamento musical. Em vez de passar do ouvido para a boca através da memória, que poderíamos chamar de vocalidade, a intermediação dos olhos e das mãos inventou novas dimensões, curiosidades, jogos intelectuais. (p. 29)⁵

Os parâmetros estéticos adotados pelo intérprete na execução de uma obra musical estão inseridos dentro de um contexto histórico, refletindo uma relação de contemporaneidade entre a obra grafada, o compositor, o intérprete e o momento social de recriação da mesma.

Validar escolhas interpretativas dentro dos diversos processos musicais, bem como abordagens técnicas e sonoras, requisita um aprofundamento bem maior que o puro empirismo. Como afirma GERSCHFELD,

É necessário dar-se conta que interpretar uma obra musical através de um instrumento é na verdade o resultado de um processo extremamente complexo, de natureza interdisciplinar, que inclui múltiplas etapas e que, portanto, embute em si mesmo uma intensa e extensa atividade de pesquisa. (p. 62)⁶

O autor comenta a polêmica do processo de interpretação musical por sua abrangência e complexidade, podendo, segundo ele, o termo ser entendido como “[...] a atribuição de um significado a um texto de música (ou partitura) através da execução em um instrumento” ou então como “[...] o resultado da interação de um compositor, através de sua obra, com um determinado executante em um determinado momento”. (p. 1-4, *passim*)⁷

O músico KOELLREUTER define a palavra interpretação de duas maneiras: como a “decodificação dos signos musicais” ou como a “tradução subjetiva de uma obra”. (p. 78)⁸

⁵ GUBERNIKOFF, Carole. Escuta e eletroacústica: composição e análise. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO*. Rio de Janeiro: nº 1, p. 28-35, 1997.

⁶ GUERSCHFELD, Marcelo. Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual. In: *Anais da IX ANPPOM*, Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, p. 60-66, 1996.

⁷ GUERSCHFELD, Marcelo. Uniformidade e diversidade em interpretação musical. In: *Anais da VIII ANPPOM*, João Pessoa: p. 1-4, 1995.

⁸ KOELLREUTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

Segundo GERLING e SOUZA o termo interpretação

[...] refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo idéias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical [...] (p. 115)⁹

GERLING também compreende que a realização sonora de uma partitura “[...] é a recriação de seqüências sonoras extraídas de um código de notação simbólica através de atos de escolha entre várias possibilidades”. (p. 2)¹⁰

LABOISSIÈRE afirma que pode emergir do processo de interpretação musical um conceito de recriação dentro das possíveis relações entre a leitura da obra musical e interpretação da mesma, sendo possibilitado ao intérprete “[...] a constituição de novos universos significativos num processo relacional e incorporativo, no qual a música e o homem se tornam únicos e inseparáveis na existência interpretativa daquele momento”.

[...] a interpretação musical é um processo deflagrado por uma cadeia de relações, cuja construção de sentido é alimentada por incorporações ou transformações, onde o texto musical não é visto como linear, unidimensional, mas um núcleo de saber codificado, espaço aberto a diferentes significações, sobre o qual intérprete constrói sentidos. [...] definindo singularidades do performer, a sua recriação. (p. 108-113, *passim*)¹¹

Continuando sua exposição, a autora acredita que o conceito de interpretação musical como uma atividade recriadora, surge na medida em que a música (produção, performance e recepção), está subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos, históricos, caracterizando-se como interpretação, pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, recuperar sua essência. (p. 109)¹²

⁹ GERLING, Cristina Capparelli. SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: p. 114-125, 2000.

¹⁰ GERLING, Cristina Capparelli. Uniformidade e diversidade em execução musical. In: *Anais da VIII ANPPOM*, João Pessoa, 1995.

¹¹ LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 4, p. 108-114, 2002.

¹² Ibid.

Sandra ABDO reflete sobre a relação intérprete/obra:

A obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, [...] e a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal. (p. 20)¹³

A interpretação solicita representações musicais internas, metáforas, um simbolismo do discurso musical.

[...] vários tipos de representação mental interagem no fazer musical, as diversas facetas deste fazer caracterizam o desenvolvimento da habilidade musical de forma variada. Cada situação distinta do fazer musical – composição, performance ou performance não-estruturada tal como improvisação – estimula o desenvolvimento de tipos diferentes de representações, que ainda não foram sequer totalmente determinados para cada caso. (SANTIAGO, p. 93)¹⁴

Pode-se imaginar que um intérprete recria uma obra de arte em um processo de transformação constante, onde ora atua como sujeito, ora como objeto nas relações do fazer musical. O músico Achille PICCHI acredita que a validade da interpretação:

[...] reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução. E passa pela consciência das significações assignadas por ele como únicas e abrangentes a cada momento da execução. (p. 21)¹⁵

WINTER e SILVEIRA propõem a interpretação musical como um processo gradativo onde os aspectos da obra se revelam, sendo esta conectada com diversas possibilidades que se modificam a partir de descobertas.

¹³ ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n° 1, p. 16 -24, 2000.

¹⁴ SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001. (Para saber mais sobre representações mentais em Performance Musical, vide Capítulo 4).

¹⁵ PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. *Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP*. São Paulo, Campinas: v. 4, n° 2, p. 17-21, 2000.

Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra. (p. 67)¹⁶

Podemos encontrar na Análise um dos canais para inter-relacionar os elementos musicais contidos no texto, sua interpretação e a comunicação musical através da performance. A Análise possibilita ao intérprete romper com modelos de expressão pré-estabelecidos, de concepção de unidade formal, possibilitando o uso de novas propostas timbrísticas, efetivando potencialmente o processo de criação na interpretação e na performance.

Há determinados pontos na dinâmica, no tempo, na estrutura formal que são verdadeiros “buracos” sem fim de questões. Devemos justamente procurar nessas lacunas algumas idéias novas: é aí que a pesquisa, a interpretação e a análise devem questionar a realidade do ‘físico’. (HESPOS, p. 20)¹⁷

Os benefícios da Análise são discorridos em inúmeros artigos e encontros sobre Música. Sua efetividade no desenvolvimento do ‘saber-fazer’ do instrumentista pode ser mensurada através da pesquisa.

Em GUBERNIKOFF encontramos a afirmação de que “a questão da análise musical é central em toda discussão sobre pesquisa em música”. (p. 136)¹⁸

ASSIS comenta que “sendo a análise uma atividade de ‘desfazer a trama’, então ela é uma atividade que realça estas relações nos colocando em contato íntimo com a obra”. (p. 84)¹⁹

Analisar uma obra é uma tarefa complexa, pois requer referencial teórico amplo e muitas vezes indisponível. O próprio termo é objeto de discussão em relação à visão de mundo do analista, podendo ser visto sob diversas óticas e parâmetros.

CORRÊA declara que o processo analítico pode ser compreendido em duas etapas básicas: a identificação dos diversos materiais que compõem a obra e a

¹⁶ WINTER, Leonardo Loureiro. SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº 13, p. 63-71, 2006.

¹⁷ HESPOS, Hans-Joachim. Entrevista por Carlos Kater e Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical* 3. São Paulo: ATRAVEZ, p. 105-112, outubro 1990.

¹⁸ GUBERNIKOFF, Carole. Um painel de análise musical. In: *Anais da IX ANPPOM*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, p. 136-140, 1996.

¹⁹ ASSIS, Ana Cláudia de. Interpretação: tradução ou traição? *Revista de pesquisa musical*. Belo Horizonte: nº 3, p. 83-89, 1997.

definição, constatação e explicação da maneira como estes materiais interagem fazendo a obra ‘funcionar.’

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global.(p. 33)²⁰

Para KOELLREUTTER analisar é o “ato de examinar minuciosamente e criticamente a obra musical”, (p. 14)²¹ enquanto o compositor Hans-Joachim HESPOS afirma que:

[...] analisar corretamente significa buscar não só o que se encontra por trás da partitura, dos signos, do discurso, mas também aquilo que está subliminar na própria idéia que fazemos da Música e suas manifestações [...] (p. 108)²²

Segundo PIENCIKOWSKI,

Analisar uma obra é lê-la no sentido amplo do termo, isto é, esclarecer um diálogo com ela, procurando em seu interior os elementos que nos interrogam e que nos parecem mais significativos. (p. 63)²³

As diversas propostas de abordagem da Análise, correntes, modelos, podem permear a prática musical do intérprete de maneira que este costure a obra, quer pela observância da constância de ocorrências, quer pela singularidade dos contrastes. Na reflexão de GERLING,

Analisar pode significar a busca de uma consciência interpretativa no que se toca e se ensina, e que permite estabelecer níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica. (p. 5)²⁴

²⁰ CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista Opus* nº 12, p. 33-53, 2006.

²¹ KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

²² HESPOS, Hans-Joachim. Entrevista realizada por Carlos Kater e Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical* 3. São Paulo: ATRAVEZ, p. 105-112, 1991.

²³ PIENCIKOWSKI, Robert. Entrevista por Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical* 2. São Paulo: ATRAVEZ, p. 63-70, abril 1990.

²⁴ GERLING, Cristina. Considerações sobre a análise Schenkeriana. *Cadernos de Análise Musical* 2. São Paulo: ATRAVEZ, p. 1-8, abril 1990.

Ian BENT em seu livro *Analysis*, importante referencial para o conhecimento da matéria, coloca a expressão 'Análise Musical' como a resolução de uma estrutura, seus elementos constitutivos e a função desses elementos dentro dessa estrutura. Em tal processo a 'estrutura' pode ser parte de um trabalho, um trabalho na sua totalidade, um grupo de obras, seja em tradição oral ou escrita. BENT acredita que a distinção estabelecida entre análise formal e análise estilística é pragmática e desnecessária em termos teóricos, pois segundo o autor, ambas são abrangidas pela definição acima citada, uma vez que qualquer complexo musical, pequeno ou grande, pode ser considerado um 'estilo', e todos os processos que caracterizam a análise estilística, inerentes à base de qualquer atividade analítica de resolução de uma estrutura em elementos. Em uma definição mais geral, BENT concebe o termo Análise Musical como uma parte do estudo de música que toma como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos. Completando seu pensamento, BENT considera que a expressão 'Análise Musical' engloba um grande número de atividades, algumas exclusivas, na medida em que representam pontos de vista divergentes sobre a natureza da música, o papel da música na vida humana, bem como o papel do intelecto humano no que se refere à música, sendo que estas diferenças de ponto de vista tornam o campo de análise difícil de ser definido dentro das suas próprias fronteiras. Como atividade fundamental, subjacente a todos os aspectos da análise, o autor declara como de fundamental importância o ponto de contato entre a mente e o som musical, ou seja, a percepção musical.

Na perspectiva de BENT a Análise é o meio de responder diretamente à pergunta "Como funciona?" O autor considera que a atividade analítica central é a comparação. Esta determina os elementos estruturais e descobre as funções desses elementos. Continuando sua exposição, BENT afirma que a Análise é a própria existência de um observador (o cientista, o analista) e a total possibilidade de objetividade. Segundo ele nenhum método revela a verdade sobre a música acima de outros, mas cada abordagem possui um sentimento que se move por uma fé intrínseca. (p. 1-5, *passim*)²⁵

A Análise é um dos suportes reflexivos ao fazer musical, podendo estruturar um novo domínio da arte, possibilitando a determinação de valores estilísticos, traços

²⁵ BENT, Ian. *Analysis*. New York: George Braziller, 1987. (todas as traduções são minhas).

e técnicas características do compositor. Encontrar nos elementos formais o caráter da música, o seu 'pensamento sonoro'.

Analisamos por que não estamos satisfeitos com a compreensão da natureza, efeito e função de uma totalidade enquanto totalidade, e quando não somos capazes de remontar com exatidão aquilo que separamos, começamos a não fazer justiça àquela capacidade que nos deu a totalidade juntamente com seu espírito, perdendo fé em nossa melhor habilidade – a de receber uma impressão total. (SCHÖENBERG *apud* LIMA, p. 149)²⁶

Na perspectiva de Nicholas COOK as especulações musicais datam de longo tempo, mas o termo 'Análise Musical' como hoje o conhecemos é bem mais recente. Completando seu pensamento, o autor afirma que no final do séc. XIX as teorias analíticas e suas aplicações na música alcançaram um alto nível de sofisticação. (p. 7-8)²⁷

Para alguns músicos a Análise, enquanto um método, deve ser principalmente calcada dentro do texto do compositor, a partitura, para outros não é possível compreender o estilo de um compositor, bem como interpretá-lo com coerência, sem contextualizá-lo historicamente. As possibilidades investigativas são amplas e talvez o princípio necessário para a obtenção de sucesso na Análise esteja na organização dos procedimentos e metodologias que permitam amparar os resultados. Sob a ótica de STRAVINSKY, os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação.

A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade. [...] (p. 32)²⁸

A Análise pode revelar-se um instrumento de referência na preparação de uma obra musical, podendo ser parte essencial ao fazer artístico quando possibilita desvelar a intenção composicional sob diferentes direcionamentos e vários pontos de vista, tendo um papel preponderante na formação de um musicista, na medida que, como instrumento de reflexão, possibilita maior amplitude e fruição do fazer

²⁶ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

²⁷ COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1987.

²⁸ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

musical, oferecendo caminhos possíveis, não únicos e nem ‘corretos’, pois estas são palavras inexistentes ao fazer artístico.

A compreensão do fato musical como fenômeno estético propõe novos caminhos para a relação entre Análise e Interpretação. A confluência entre micro e macro estruturas, o individual e o universal, os sentidos evidentes e os subconscientes que encontramos nas relações musicais, requerem reflexão sistemática para alcançar plenitude em suas articulações.

O método analítico é um instrumento eficaz para aprofundar um instigante processo de descoberta. Quem toca nem sempre ouve o que o olho vê, ou seja, os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual podem ser aguçados ou mais coordenados se ancorados numa análise rigorosa. (GERLING, p. 04)²⁹

De acordo com COOK não há qualquer caminho fixo por onde começar uma análise, esta, depende da música, do analista e da razão para a análise estar sendo feita. Um pré-requisito para uma análise sensata seria a familiaridade com a música. (p. 237)³⁰

BENT constata que é possível iniciar uma Análise com o reconhecimento de que a música é um fenômeno muito complexo para ser abrangida sem a ‘quebra’ do seu material constitutivo. Diversos parâmetros fazem parte do processo de ‘quebra’, assim como diversas facetas constantemente presentes. (p. 93)³¹

NOGUEIRA prevê três situações analíticas: a concepção (imagem sonora na mente do compositor); a partitura (a obra no stricto senso); e a percepção (imagem sonora que a partitura projeta). (p. 8)³²

Carlos KATER comenta que a curiosidade despertada e estimulada pelo fascínio dos sons trará a Análise para o plano da necessidade. O conhecimento adquirido pelo estudo analítico de uma obra musical poderá ampliar nosso potencial, fazendo-nos compreender que, a história de uma cultura, a história da humanidade, é calcada em princípios de fragmentação/desconstrução e sínteses reconstruídas. A questão da Análise como atividade essencial ao promover a criação possibilita

²⁹ GERLING, Cristina. Considerações sobre a análise Schenkeriana. *Cadernos de Análise Musical 2*. São Paulo: ATRAVEZ, p. 1-8, abril 1990.

³⁰ COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1994.

³¹ BENT, Ian. *Analysis*. New York: George Braziller, 1987.

³² NOGUEIRA, Ilza. Análise Composicional: “o que”, “como” e “por que”. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 5-14, 1992.

construir novas, legítimas e alicerçadas realidades para a composição e a interpretação musical. (p. v)³³

La RUE ressalta a importância de compreendermos a continuação, as funções e inter-relações dos elementos constitutivos da música, de modo que possamos obter interpretações significativas ao identificar os aspectos importantes de cada peça em relação ao compositor da mesma, e do estilo do compositor em relação ao seu contexto histórico. (p. 2)³⁴

Ainda segundo La RUE, as dimensões da Análise devem variar segundo a peça a que se refere e de acordo com o caráter da mesma. O autor propõe para uma avaliação estilística, a divisão de uma composição em três dimensões: pequenas (motivo, semi-frase, frase); médias (período, parágrafo ou alínea, seção, parte) e grandes (movimento, obra, grupo de obras). Continuando seu pensamento La RUE considera que o estudo estilístico de uma composição não só requer o planejamento das três dimensões analíticas acima mencionadas, como também a disposição e subdivisão do fenômeno musical em partes mais manejáveis. (p. 7)³⁵

De qualquer modo, La RUE acredita que para identificar os aspectos estruturais e ornamentais de qualquer peça, devemos ter em mente algum tipo de convenção e para os estilos que não correspondem a convenções usuais, devemos deduzir ou improvisar uma nova convenção. (p. 33)³⁶

Mesmo que a análise não possa nunca substituir o sentimento nem chegar em competir com ele, pode mudar ou aumentar o grau de nossa percepção da riqueza imaginativa de um compositor, seu grau de complexidade, sua experiência (conhecimento prático) quanto a organização e a apresentação do material que põe em jogo. Tanto o intérprete como o analista deve incorporar estas idéias ao amplo contexto de suas respostas pessoais. (La RUE, p. 1)³⁷

Continuando sua exposição, o autor aponta que o primeiro axioma do analista que procura o sentido orgânico da globalidade na obra deve ser o de considerar a

³³ KATER, Carlos. *Cadernos de Análise Musical 3*. São Paulo: ATRAVEZ, 1991.

³⁴ LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea Books, 2004.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

peça como um todo, pois é possível compreender melhor o sentido de movimento e seu fluxo se tratamos de captá-lo em sua totalidade. (p.4)³⁸

Ana Claudia de ASSIS no texto *Interpretação: tradução ou traição?* enfatiza o ato de interpretar e analisar como atividades mentais, onde fazemos opções, “elegendo e excluindo procedimentos de modo a expressar melhor nossa intenção”.

Completando seu pensamento, ASSIS declara que:

[...] o contato com a multiplicidade de tendências própria da criação musical contemporânea, contribui de certa forma para o desenvolvimento da prática analítica/interpretativa. O intérprete ao tentar responder às inusitadas questões que por vezes são colocadas pela música de hoje, recorre à análise musical como apoio às decisões interpretativas.

Continuando sua exposição a autora considera que as atividades de analisar e interpretar são constituídas por razão e intuição e ambas vislumbram alcançar o mesmo objetivo, compreender e traduzir o texto musical, “[...] porque então muitas vezes as concebemos como atividades tão distintas e dissociadas ?” (p. 83-88, *passim*)³⁹

Ao mesmo tempo em que temos diversos autores discorrendo sob os benefícios da Análise e sua implicação na interpretação, não podemos deixar de ter “um olhar crítico” sobre ela. A tarefa de abordar todos os aspectos envolvidos em uma composição, de descrevê-los e relacioná-los, mapear os elementos de coesão, parece ser de exagerada amplitude.

[...] o ponto crítico, é o fato de que os resultados de uma análise musical propõem (e geralmente o fazem) deduções que não foram sequer imaginadas pelo compositor, e se por um lado isto é desejável – posto que amplia a compreensão de uma obra, por outro, pode cair em especulações fáceis e superficiais. (BORDINI, p. 08)⁴⁰

Percebe-se que, negar a intuição do músico em revelar o caráter de uma obra artística e em transmitir seus elementos poéticos com sensibilidade contextual, seria super-teorizar o fazer musical e criar uma visão ideológica do mesmo, sendo ainda

³⁸ LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea Books, 2004.

³⁹ ASSIS, Ana Cláudia de. *Interpretação: tradução ou traição?* *Revista de pesquisa musical*. Belo Horizonte: nº 3, p. 83-89, 1997.

⁴⁰ BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do que pudera lembrar-se o barqueiro cujo barco era a lua*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 1994, 143 fls.

impossível abranger a totalidade do fenômeno musical. Nas palavras de NOGUEIRA, “[...] a análise nunca esvazia uma obra”. (p. 9)⁴¹

SANTIAGO acredita no papel da análise como um meio e não um fim.

[...] deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada; tomá-la como ponto de partida, porém, além dela, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e à própria arte – à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons. (p. 84)⁴²

Paulo Costa LIMA constata que algumas das principais tendências analíticas do século XX valorizam a intuição artística para a construção de teorias, sem questionar a origem dessas intuições. O autor sugere que a relevância de desenvolvimentos originados em outras áreas do saber tem inspirado iniciativas paralelas de aplicação aos problemas musicais, “a multiplicidade de interfaces estabelecidas com o campo da análise musical cresce de forma exuberante, ultrapassando o que poderia ser considerado como solução efêmera ou modismo”, constatando que a atividade analítica especializou-se em apontar propriedades como consciência e ordenação lógica “mostrando em que extensão e nível de individualidade a obra transgride o sistema composicional que lhe serve de base”. (p. 123-146, *passim*)⁴³

ASSIS enfatiza o fato de que a prática analítico-musical dos últimos anos demonstrou que a aplicação pura de um determinado método de Análise, mesmo sendo um meio para a compreensão das relações estruturais de uma obra musical, não é suficiente para trazer à tona a complexa rede relacional existente entre a obra, o compositor, a época histórica e a sociedade, pois há a necessidade da reflexão centrada no diálogo entre as práticas musicais e sua temporalidade. (p. 26)⁴⁴

Na perspectiva de LIMA, talvez a intensificação do diálogo entre a Análise e a História da Teoria em torno de questões relevantes para ambas, esteja

⁴¹ NOGUEIRA, Ilza. Análise Composicional: “o que”, “como” e “por que”. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 5-14, 1992.

⁴² SANTIAGO, Diana. Sobre Análise para executantes. *ART – Revista da escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 21, p. 81-86, dez. 1992.

⁴³ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

⁴⁴ ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

proporcionando a multiplicação das abordagens analíticas e abrindo espaço para a convivência de soluções diversas, através do acolhimento de uma multiplicidade de enfoques e estímulo ao desenvolvimento de interações. (p. 123)⁴⁵

NATTIEZ observa que a Análise não pretende nem pode substituir a experiência musical viva, pois que não é uma reprodução, mas uma simulação, no melhor dos casos um modelo. Muitas das inadequações do discurso analítico decorrem das incompreensões das relações entre o discurso musical e o discurso sobre música. (*apud* NOGUEIRA, p. 12)⁴⁶

Na medida em que um músico analisa, interpreta e transfere sua interpretação para a performance,⁴⁷ suas escolhas transparecerão no resultado sonoro final da obra. Não é raro haver dicotomia entre o pensamento e a ação durante uma performance. A fusão do imaterial (mente) com o físico (corpo), requisita habilidades refinadíssimas que nem sempre estão presentes em todos os momentos musicais. As escolhas prévias e apreendidas bem como os improvisos momentâneos transformam cada performance em um momento único. O processo consciente de preparo performático, fundamentado em interações e conciliações de universos, imprime uma maior possibilidade de sucesso e prazer com o resultado final.

ROTHSTEIN constata a importância das escolhas feitas pelo performer.

É o *performer* quem controla o caminho no qual virtualmente cada aspecto do trabalho é transmitido para o ouvinte. Que aspectos da música são “transmitidos”, quais são ocultos, quais são reconhecidos por falarem por si mesmos – estes são apenas algumas das decisões que o *performer* deve tomar. Determinar quais são estes aspectos é tarefa da análise – a análise é mais bem realizada quando contém a combinação de intuição, experiência e razão. (p. 237)⁴⁸

CONE, um dos precursores da vinculação do estudo da performance com reflexões analíticas, enfoca a questão da performance e de uma interpretação ideal.

⁴⁵ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

⁴⁶ NOGUEIRA, Ilza. Análise Composicional: “o que”, “como” e “por que”. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 5-14, 1992.

⁴⁷ O termo *performance*, do latim: dar forma, compor, fazer, criar, originar. Em francês: formar, apresentar, constituir, conceber. Em inglês: execução, proeza, desempenho.

⁴⁸ ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, p. 217-240, 1995.

Cedo ou tarde cada discussão sobre os problemas da performance musical parece levantar a questão sobre a interpretação ideal: existe algo assim? Há uma performance perfeita que se mantém como a ideal pela qual, cada um deve almejar? Isto é verdade sobre cada composição? Isto é a verdade sobre todas? (p. 12)⁴⁹

O autor opina sobre as diferenças interpretativas dizendo que:

[...] um conceito inseparável de *performance*, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo idéias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete. (*apud* GERLING e SOUZA, p. 115)⁵⁰

Para John RINK, o principal ponto é explorar a dinâmica entre o pensamento intuitivo e a consciência que potencialmente caracteriza o ato da Análise em relação à performance. (p. 35)⁵¹ A Análise pode estar implícita no ato de performance, ou, pode ser executada por performers que empregam técnicas específicas. Para o autor, não devemos elevar a Análise acima da performance para não produzirmos um meio de subjugar e prender os músicos: “sua utilidade potencial deve ser reconhecida assim como suas limitações”, pois segundo RINK a música transcende a Análise, sendo esta, apenas mais um dos recursos para os músicos ‘projetarem’ música. (p. 56)⁵²

Confusão e controvérsia tendem a reinar sempre que o termo ‘análise’ é usado em relação à *performance* musical. Alguns autores consideram a Análise como algo ‘implícito ao que o *performer* faz’, contudo, de modo ‘intuitivo e não sistemático’, enquanto para outros, os *performers* devem empenhar-se com rigor para estarem teoricamente informados sobre os ‘elementos paramétricos’ caso estes sejam ‘profundamente estéticos’, a fim de não errarem. Não pode ser negado que a interpretação da música requer decisões, conscientes ou não, acerca das funções contextuais das características particulares da música e quais os meios de projetá-las. (p. 35)⁵³

⁴⁹ CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton & Company, Inc. , 1968.

⁵⁰ GERLING, Cristina Capparelli e SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-125, 2000.

⁵¹ RINK, John. Analysis and (or ?) performance. In: RINK, J. (ed.) *Musical performance. A guide to understanding*. London: University Press, p. 35-58, 2004.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

COOK propõe resolver o embate entre Análise e performance fundamentando as questões: “o que a análise pode nos dizer”, “o que faz de uma análise boa e outra ruim”, “boa em que sentido?”, “boa para que?” (p. 215)⁵⁴

Aprofundando estas questões o autor propõe em seu trabalho pedagógico denominado de *Guia para Análise Musical*, um panorama de abordagens analíticas, recomendando ainda a leitura de diversos autores consagrados na área.

Ampliando seu pensamento COOK sugere a importância da mediação entre os aspectos racionais e os aspectos empíricos nos músicos e no fazer musical.

Música é em parte racional e em parte baseada na experiência. Entretanto, a balança entre os aspectos racionais e empíricos varia de um estilo para outro, e sempre de uma peça para outra. O problema que está acontecendo é que os aspectos empíricos têm tido mais valor que o aspecto racional. (p. 335)⁵⁵

PAULA e BORGES consideram o fato de que a performance instrumental envolve múltiplos aspectos ou interfaces e que sua realização requer a interligação de várias áreas de conhecimento, em intensa conexão interdisciplinar: “[...] deve haver conexão da performance instrumental e as áreas de conhecimento que tratam dos aspectos mentais e conseqüentemente dos aspectos motores que regem as atividades humanas”. Os autores complementam considerando a necessidade de consciência do caráter multifacetado do fazer musical, assim como da interação com os conhecimentos voltados para os processos psicomotores. (p. 31-32)⁵⁶

Corroborando os autores acima citados, LIMA enfoca que a música, por ser uma arte não representativa, revela em seu fazer artístico comportamentos cognitivos altamente subjetivos e por vezes não traduzidos para a linguagem verbal.

É uma arte multidisciplinar por excelência, uma vez que se conecta com outras linguagens e outros saberes, no intuito de expressar a sua dimensão sintática, semântica e pragmática. Para a sua compreensão e execução ela se apropria de elementos diversos assimilados de outras áreas de conhecimento, [...] e de outras ciências, com o intuito de desenvolver aptidões físicas, mentais e psicológicas que interagem não só no momento da execução e do aprendizado musical como

⁵⁴ COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1994.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ PAULA, Lucas de; BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 4, nº 1, p. 29-44, 2004.

também, na formação harmoniosa da personalidade humana. (p. 26-27)⁵⁷

Refletir sobre as práticas musicais, elegendo e excluindo, configura estágios anteriores à performance, onde a atividade mental, cognitiva, desemboca na atividade física, relacionando o pensar com o fazer.

Diana SANTIAGO constata a escassez e a necessidade da ampliação de estudos na área de performance musical a fim de se compreender melhor o modo como são elaborados os planos de performance pelos músicos. (p.1)⁵⁸ A autora também enfoca a necessidade de construtos teóricos pelos performers.

É necessário que os músicos práticos construam seu próprio referencial teórico, sem perder de vista que ele estará sempre em processo de fazer-se – ou se firmará como dogma científico, selando a morte do saber. (p. 116)⁵⁹

LIMA, APRO e CARVALHO expressam as implicações da interpretação de uma obra constatadas pela abrangência cognitiva da performance, sob múltiplas condições, em que a ação interdisciplinar interage na ação executória:

A decodificação apurada, de modo geral, pressupõe o domínio da linguagem objeto de análise. No entanto, tratando-se de obra de arte, esse fenômeno torna-se mais complexo, comporta certas particularidades, considerando-se o fato de a obra de arte recriar-se nas diversas leituras e comportar uma plurissignificância que não está pautada nem nos critérios puramente subjetivos do sujeito interpretante, nem na objetividade impressa na obra de arte, e sim na integração desses dois fatores. Na verdade, a fruição da obra de arte exige a realização, a decifração e a mediação. (p. 13)⁶⁰

Janet SCHMALFELDT, em entrevista sobre o enlace entre Análise e performance, enfatiza ter como objetivo pessoal recapturar algo da natureza

⁵⁷ LIMA, Sonia Albano de. Pesquisa Interdisciplinar na Performance Musical e na Docência. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 3, nº 1/2, p. 26-34, 2003.

⁵⁸ SANTIAGO, Diana. Construção da performance musical: uma investigação necessária. *Performance online*, p. 1-14, 2006. Disponível em: www.performanceonline.org

⁵⁹ SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001.

⁶⁰ LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical. Significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org) *Performance e Interpretação musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, p. 11-23, 2006.

processual da experiência musical. Sob seu ponto de vista fazer interpretações envolve a interação de todas as dimensões musicais “motivo, idéia, frase, progressão harmônica, cadência, ritmo, compasso, textura, condução de vozes, dinâmica, instrumentação, plano tonal geral”. É importante reconhecer que a forma da música não pode ser separada de seu conteúdo.

[...] chegar, mesmo que apenas informalmente, a uma visão das dimensões formais locais e gerais de uma peça pode fazer avançar, ou reforçar, o sentido de narrativa do intérprete. [...] um processo psicológico pode ser útil como uma analogia para viver “dentro e através” de uma peça enquanto ela se desenrola no tempo. (p. 58)⁶¹

A autora acredita que “a realidade da performance força uma realização de escolhas que devem ser feitas dentre alternativas apropriadas para cada questão dada”.

Fazer escolhas dentre várias possibilidades é uma parte importante de qualquer espécie de interpretação, tanto na análise quanto na performance. Mas em contraste com esse caminho no qual decisões analíticas são muitas vezes consideradas, decisões de performance sugerem que muitas (ainda que não todas) possibilidades de escolha não são o ‘certo’ ou ‘errado’, mas simplesmente como diferentes, conduzindo a perspectivas variadas. (*apud* LESTER, p. 211)⁶²

LABOISSIÈRE afirma que não podemos ignorar o que está além dos signos musicais, a malha de relações por onde o performer transita e alça dimensões na medida em que dá vida ao texto musical, construindo novos saberes em suas realizações musicais, “trabalhados continuamente na ante-sala mental da realização musical, tecendo a relação performer/texto musical”. (p. 111)⁶³

ARROJO define o processo performático como um processo das relações possíveis entre leitura da obra musical e interpretação, interpretação e recriação, onde o intérprete se define como um recriador. “A partir do reconhecimento de que há pelo menos um outro autor a habitar o texto musical no processo interpretativo,

⁶¹ SCHMALFELDT, Janet. Entrevista concedida à André Cavazotti e Salomea Gandelman. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 5/6, p. 55-67, 2002.

⁶² LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, p.197-216, 1995.

⁶³ LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 4, p. 108-114, 2002.

acaba-se por desmistificar o tradicional esforço de fidelidade absoluta ao original”. (apud LABOISSIÈRE, p. 109)⁶⁴

WINTER e SILVEIRA acreditam que o intérprete/performer pode ocupar seu lugar na vida acadêmica na medida em que oferece caminhos para a complementação das informações de natureza puramente teórica, através do conhecimento advindo da pesquisa aliado a uma prática consistente, contribuindo e potencializando o aprofundamento da ciência da música. (p. 70)⁶⁵

O ‘pensar-analítico’ está relacionado a diversas atividades humanas. Construtos teóricos e construtos práticos desenvolvem conceitos, ampliam abordagens e resolvem ‘problemas’. Não podemos separar o fazer do pensar e nem o pensar do fazer, pois ambos estão interligados em uma relação de retro-alimentação, onde a teoria constrói a prática e vice-versa.

Paulo Costa LIMA comenta que a especulação dos fenômenos musicais remonta aos primórdios da civilização ocidental, encontrando paralelos em outras civilizações antigas como a China e a Índia. Ampliar a compreensão musical sob diversas perspectivas, filosófica, crítica, pedagógico, ou analítica, indica que “[...] herdamos o espírito analítico da tradição grega com a orientação dialética daqueles filósofos”. (p. 121-126, *passim*)⁶⁶

Na dialética Hegeliana o conhecimento se faz por *Tese*, *Antítese* e *Síntese*, em um processo de reformulação perene. Quaisquer conclusões sempre serão precipitadas, pois, o ‘novo conhecimento’, no momento em que se torna *síntese*, transforma-se imediatamente em *Tese*.

De todas as formas de arte da duração, a Música é aquela da subjetividade por excelência. É daquelas, as temporais, cuja mediação é inevitável à sua fruição, não importando sua pretensa evolução, se desenvolvimento do tradicional, se experimental. Não há uma perspectiva absoluta sobre uma obra de arte, que atualize todos os aspectos dela, unindo ontologia e exteriorização material em todas as vertentes riquíssimas de suas aparências. (PICHI, p. 17)⁶⁷

⁶⁴ LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 4, p. 108-114, 2002.

⁶⁵ WINTER, Leonardo Loureiro. SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº 13, p. 63-71, 2006.

⁶⁶ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

⁶⁷ PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. *Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP*. São Paulo, Campinas: v. 4, nº 2, p. 17-21, 2000.

No 'campo dos saberes' um eterno embate se faz presente entre os diversos domínios do conhecimento humano. Nas relações entre análise, interpretação e performance musical o foco não é diferente. As tarefas ora se completam ora se contradizem.

Nesta perspectiva não podemos buscar respostas 'verdadeiras', mas sim, significados que ao menos calem parte dos anseios que afligem os musicistas. A reflexão em torno das práticas musicais possibilita novos caminhos, ainda não trilhados, escolhas referendadas que tornem o fazer musical consciente. Simbiose, fusão, questionamentos e expectativas.

4. PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS PÓS-TONAIIS E SUA RELAÇÃO COM A OBRA *PRELÚDIOS TROPICAIS*

Com a dissolução do tonalismo e o aparecimento de inúmeras técnicas e correntes de composição nos deparamos com a dificuldade em descrever a enorme variedade de procedimentos empregada pelos compositores do séc. XX.

Ainda não encontramos na literatura uma uniformização de terminologia: apesar das muitas investigações feitas nesta área, a pluralidade do vocabulário analítico é pandêmica. Com tantas vertentes presentes e a inexistência de uma teoria pós-tonal unificada, a autonomia da análise se faz presente, pois, segundo PISTON, a música do século XX mostra amplitude na gama de estilos, técnicas e filosofias diferentes, sendo que diversos tipos de pensamento compositivo marcaram o último século, onde sonoridades independentes e complexas, acordes com notas estranhas e sem resolução, são freqüentemente encontrados.(p. 446-506, *passim*)¹

Enquanto o tradicional sistema tonal estava sendo esticado aos seus limites, os compositores tornaram-se cientes da crescente necessidade para novos recursos de organização musical e de um vocabulário que pudesse tratar adequadamente os novos métodos e conceitos. Elementos básicos que parecem emprestar-se a si mesmos para uma modificação significativa incluem escalas, estruturas de acordes, sucessão harmônica, ritmo e métrica, em toda a parte da textura musical. As novas experiências que tomaram lugar parecem conduzir por dois trajetos distintos: um, a ampliação dos princípios do ultra-cromatismo; o outro, a reação contra o cromatismo em excesso. O primeiro trajeto pode ser visto no desenvolvimento que culminou no sistema dodecafônico, enquanto o último levou muitos compositores a investigar a era pré-tonal,

¹ PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

procurando na música folclórica uma fonte de materiais. De modo crescente, muitos músicos estão, atualmente, voltados para as culturas não-ocidentais, buscando-as como fontes de novas idéias musicais. (KOSTKA & PAYNE, p. 478)²

É possível em uma perspectiva contemporânea da matéria, fundir, construir ou concatenar modelos e métodos, bem como categorizações. As interfaces que os processos composicionais do século XX contemplam, podem levar o analista, nas palavras do compositor Paulo Costa LIMA, a “conjugar intuição artística e formalização teórica”. (p. 146)³

Possibilidades ditas criativas na manipulação do discurso sobre música podem ser validadas através de novos parâmetros de observação. A multiplicidade de enfoques resulta em novas soluções e meios para a apresentação dos resultados e dos fatores que influenciaram o processo analítico. Refletir com criatividade sobre as possibilidades transdisciplinares da análise aumenta o domínio e o campo dos saberes.

Criatividade é a qualidade de criador, ou seja, o indivíduo criador é aquele capaz de inventar (ou criar) métodos artísticos. A criatividade pode ser entendida como a capacidade de inventar um modelo analítico, baseado em uma estrutura científica. (PERRONE, p. 75)⁴

As novas formas de relacionar as alturas, a geração de novos acordes, campos e aglomerados harmônicos, bem como os novos procedimentos para manipulá-los, trazem à tona a necessidade de rever os parâmetros para compreensão das práticas musicais vigentes. A dissonância se emancipou e as leis da harmonia se reinventaram, transformando suas funções e a sintaxe musical.

O antigo ‘dueto’ repetição-contraste, elemento fundamental da criação artística e do discurso musical, se renovou. Nas palavras de CERQUEIRA, “[...] a arte tradicional faz a repetição funcionar como contraste; a moderna tenta renovar

² KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1984.

³ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

⁴ PERRONE, Maria da Conceição Costa. Metodologia da pesquisa: análise semiótica. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 21, p. 75-80, dez. 1992.

o contraste sem a repetição; a pós-moderna, pretende um acordo entre a extrema repetição (redundância) e o extremo contraste (originalidade)". (p. 23-25, *passim*)⁵

O compositor é levado a assumir os materiais como qualidades e quantidades sonoras, derivadas de possibilidades acústicas e estruturais, obtidas especialmente por processos de manipulação e seleção. Os procedimentos sistemáticos, anteriores à gênese da idéia propriamente dita, visam estabelecer estruturas sonoras e elaborá-las em texturas parciais de onde emergirão os conteúdos expressivos da obra, e que serão, finalmente, ordenados como um sentido cujo significado artístico é o próprio material transfigurado na forma. (CERQUEIRA, p. 25)⁶

Em LIMA encontramos a afirmação de que "os desenvolvimentos atuais, principalmente no que concerne à música contemporânea, apontam para uma situação onde a obra tende a definir um sistema individual para seus propósitos estéticos". Ainda segundo o autor, os princípios subjacentes aos sistemas analíticos vêm a construir uma teoria da música, "uma hipótese sobre como a música ou um idioma musical particular é organizado em termos de determinados construtos teóricos". (p. 129-146, *passim*)⁷

MENDES comenta como a organização harmônica no séc XX dificulta aos analistas a classificação e o uso de determinada terminologia. "Dentro de um espectro que vai da tonalidade a atonalidade, como referir-se satisfatoriamente à presença de pólos? [...] temos encontrado vários termos na literatura especializada atestando a ausência de uniformização". (p. 110)⁸

NOGUEIRA admite a dificuldade do analista contemporâneo em determinar um modo viável da percepção de uma estrutura numa perspectiva sistemática, identificar a constituição elementar da obra, seus elementos constitutivos e suas funções. (p. 5)⁹

⁵ CERQUEIRA, Fernando. Técnicas composicionais e atualização. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 23-28, 1992.

⁶ Ibid.

⁷ LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

⁸ MENDES, André Nobre. A tonalidade no séc. XX. *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. Rio de Janeiro: p. 110-114, 2001.

⁹ NOGUEIRA, Ilza. Análise Composicional: "o que", "como" e "por que". *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 5-14, 1992.

Esther SCLIAR comenta sobre a análise no repertório cuja linguagem não se enquadra no tonalismo tradicional e com critérios sintáticos bem diversos em relação à fraseologia. Diversas características são encontradas neste repertório, muitas vezes de fraseologia amétrica, tais como: a autonomia de intensidade e timbre; o ritmo livre; o uso de registros distanciados; pausas de longa duração; movimentos pluridirecionais; coesão melódica e rítmica entre as frases; agrupamentos considerados como estruturas; prevalecimento da concepção motivica sobre a frase e a importância das características intervalares e da configuração rítmica.

SCLIAR ainda frisa que a questão fraseológica é configurada pela extensão e pela pontuação mais contundente, mas que alguns critérios de análise fraseológica tradicional não podem ser descartados, tais como o princípio da semelhança ou diferença, a proximidade ou separação e especialmente os critérios relacionados com o parâmetro duração por sua atuação sobre as leis do movimento. (p. 90-94, *passim*)¹⁰

Com a expansão da tonalidade, regiões harmônicas remotas passaram a fazer parte da linguagem tonal, pressagiando a dissolução da mesma. Walter PISTON considera que a ampla experimentação dos recursos expressivos do cromatismo detonou o processo mais interessante da música do séc XX: a ausência de tonalidade, resultado de um século de evolução harmônica. (p. 506)¹¹

Antenor Corrêa, em seu livro *Estruturas harmônicas pós-tonais*, compreende que a pluralidade de tendências musicais originadas a partir do início de séc. XX teria duas características básicas: a manutenção de um centro tônico com a conservação de uma certa funcionalidade harmônica (seja ela mais ou menos evidente) e a negação incondicional de quaisquer tipos de vínculos hierárquicos ou elos tonais. (p. 180)¹²

SCHOENBERG, em *Funções estruturais da harmonia*, afirma que

influências extramusicais produziram o conceito de tonalidade expandida. As transformações e seqüências remotas de acordes passaram a ser vistas como estando dentro da tonalidade. Tais

¹⁰ SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

¹¹ PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

¹² CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturas harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

progressões podem, ou não, produzir modulações ou estabelecer as diversas regiões. Funcionam, principalmente, como enriquecimentos harmônicos e, portanto, aparecem, com frequência, em trechos muito curtos, até mesmo em um único compasso. Embora possamos relacioná-las às regiões para efeitos de análise, em muitas situações seu efeito funcional é apenas passageiro e temporário. (p. 99-100)¹³

Vincent PERSICHETTI, em seu livro *Harmonia do século XX*, constata que o amálgama advindo das muitas concepções divergentes nas formações tonais dentro da escrita harmônica contemporânea é um processo compositivo que pode envolver diversas disposições, como a fusão de tonalidades e a justaposição de aspectos tonais e atonais, ou até mesmo a eleição de um idioma harmônico simples na organização sonora. Segundo o autor, uma célula melódica pode formar um núcleo do qual se modela o material temático de uma obra completa e da qual se deriva a harmonia. A continuidade e a coerência do processo compositivo se efetiva através da retenção auditiva dos motivos ou expressões temáticas. (p. 275 e 279)¹⁴

O autor comenta que o sentimento tonal pode ser conduzido por outras forças que não os impulsos tonais dos pilares acordais. O foco tonal, ou sentimento tonal, pode ser criado até mesmo por um acorde dissonante, dependendo do contexto harmônico em que este está inserido, como também a tonalidade de uma estrutura pode ser gerada a partir de uma idéia harmônica unificadora, da qual se estende todo o desenvolvimento musical. Ainda segundo PERSICHETTI, linhas melódicas em extremos tonais, podem revelar-se livres a ponto da harmonia converter-se evasivamente dissonante, alcançando um ponto onde o sentimento tonal se perde. (p. 252-253)¹⁵

Alguns autores fazem uso de uma nova terminologia para descrever processos compositivos pós-tonalismo, porém não atonais.

[...] partindo dos pressupostos da incondicional tonalidade ou incondicional atonalidade, criou-se algo novo, resultado da confluência dos artifícios técnicos surgidos neste período, um

¹³ SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

¹⁴ PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.

¹⁵ Ibid.

terceiro conceito: a pantonalidade, a grande síntese das tendências musicais de nossa era. (RÉTI *apud* CORRÊA, p. 180)¹⁶

CORRÊA confirma a dificuldade em enquadrar dentro da taxionomia tradicional as novas formações acórdicas do repertório *pantonal*. “Essa perda de referencialidade é causada pela inserção de cromatismos na harmonia de base diatônica, pelo uso de acordes sem fundamentais, por acordes constituídos por superposições de intervalos que não os de terça, ou mesmo pela refuncionalização de acordes conhecidos” (p. 45)¹⁷. Torna-se comum o uso dos termos: entidade harmônica, agregado complexo, entidade acórdica.

Flo MENEZES nomeia as novas formações acordais de *entidades harmônicas arquetípicas* ou *arquétipos harmônicos*. “[...] um aglomerado sonoro possuidor de uma configuração intervalar não repertoriada nos modelos tradicionais, cuja identidade seja passível de reconhecimento perceptual, dado o seu uso reiterado”. (*apud* CORRÊA, p. 45)¹⁸

RÉTI agrupa as designações para as práticas pós-tonais em três categorias:

- As que implicam a existência de relações funcionais com um centro ou pólo de atração; onde encontramos procedimentos como *Tonalidade expandida*, *Tonalidade suspensa*, *Tonalidade flutuante*, *Tonalismo livre*, *Pandiatonicismo* e *Politonalidade*.
- As que renunciam intencionalmente o relacionamento para um centro tônico; onde encontramos a *Atonalidade*, dividida em *Atonalismo livre* e *Dodecafonismo*.
- A que admite para com um pólo atrativo relações formais e fenomênicas, geradas pela percepção, oculta entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística; onde encontramos como procedimento característico a *Pantonalidade*. (*apud* CORRÊA, p. 170)¹⁹

¹⁶ CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

¹⁷ CORRÊA, Antenor Ferreira. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 12, p. 39-54, 2005.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Op. cit.

CORRÊA constata que “Na Pantonalidade há a ocorrência de uma espécie de tonalidade indireta, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros”. (p. 176)²⁰

[...] existem dois tipos de linhas musicais: uma concebida com a intenção de incondicional não-relacionamento tonal e outra que, mesmo veladamente, mantém o pensamento voltado para um centro de atração. Na *pantonalidade* há a ocorrência de uma espécie de tonalidade indireta, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros. (CORRÊA, p. 176)²¹

Para melhor explicitar o termo *pantonalidade* CORRÊA cita RÉTI: “Os grupos sonoros, como um todo, evocam uma atmosfera que não expressa nem atonalidade nem tonalidade, mas uma condição estrutural mais complexa, multitonal ou um estado pantonal”. (p. 176)²²

PERSICHETTI também observa que a tonalidade depende de uma escala e das relações entre os acordes para sua organização. Ela não existe como algo absoluto, pois é moldada através da articulação harmônica entre os efeitos de tensão e relaxamento ao redor de um som básico. Completando seu pensamento, afirma que no século XX muitos meios foram empregados para estabelecer a tonalidade. Em sua opinião a busca da tonalidade ou de um centro tonal pode converter-se em força criativa composicional. Os processos que podem estabelecer uma pseudo-tonalidade são diversos, e qualquer som pode ser convertido em centro tonal através da insistência melódica. (p. 251-253, *passim*)²³

DALLIN considera que desde que haja um centro tonal, não importa o quão tênue ele seja, a música tem tonalidade. (*apud* MENDES, p. 111)²⁴

Na perspectiva de Walter PISTON a tonalidade na música faz parte de um sistema formal que integra todas as variações e as exceções que os compositores

²⁰ CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ MENDES, André Nobre. A tonalidade no séc. XX. *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. Rio de Janeiro: p. 110-114, 2001.

são capazes de criar. Em uma obra, o sentimento tonal pode ser reforçado por alguns elementos, assim como, debilitado ou mascarado por outros. (p. 506-507)²⁵

O tratamento harmônico que um compositor define em uma obra ou conjunto de obras revela parte de suas concepções artísticas para a mesma. Quando o elemento harmônico apresenta-se como estrutural, primordial em uma composição, seu conhecimento pode indicar um possível meio para se compreender algumas relações presentes, bem como se estruturar idéias interpretativas e performáticas.

Jan LaRUE no livro *Análisis del estilo musical*, constata a importância da análise harmônica vista como elemento de reconhecimento do estilo, onde o fenômeno acórdico, suas diversas combinações verticais bem como as relações advindas destas combinações, (como o contraponto, as formas mais simples de polifonia, os procedimentos dissonantes que não fazem parte das relações familiares entre os acordes) possibilitam identificar procedimentos pessoais estilísticos. (p. 30)²⁶

Continuando sua exposição, LaRUE declara que a harmonia proporciona importantes e definidas contribuições à forma musical, na medida em que amplia a maneira com que um compositor gradua e articula a gama de procedimentos disponíveis, às vezes de maneira muito sutil, porém de forma intencional inequívoca. Alguns dos fenômenos harmônicos-tonais que podem originar ou reforçar um procedimento particular compositivo seriam a mudança de modo ou de tom, a aceleração ou desaceleração na marcha harmônica (maior ou menor frequência de mudança acordal), a intensificação ou diminuição da complexidade vertical e o aumento ou a diminuição no uso da dissonância. (p. 37)²⁷

CONE corrobora com o pensamento de LaRUE sobre a importância do conhecimento estilístico declarando que a “compreensão e a comunicabilidade do estilo musical podem bem ser o ponto final da performance, sua responsabilidade final”, sendo que cada estilo musical pode sugerir sua performance. (p. 57-58)²⁸

²⁵ PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

²⁶ LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea Books, 2004.

²⁷ Ibid.

²⁸ CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton & Company, Inc., 1968.

4.1 ESTRUTURAS HARMÔNICAS TONAIS EM GUERRA-PEIXE

Pode-se dizer que, pela análise do material utilizado no discurso musical, a obra *Prelúdios Tropicais* usa alguns procedimentos ainda ligados aos processos tradicionais da tonalidade. A organização melódica e harmônica, como a resolução de algumas dissonâncias, e o uso recorrente de uma nota polarizadora no papel de uma pseudo-tônica, fazem-na conectada com resquícios de procedimentos tonais, um tonalismo livre, mas que concentra um pólo harmônico onde as ocorrências musicais se conectam e são estruturadas, muitas vezes gerando sensações 'cadenciais'. O uso de ornamentações escritas, como bordaduras, também referenda uma ligação com procedimentos tradicionais. Estruturas cromáticas são recorrentes, contrastadas por melodias simples em graus conjuntos. Ostinatos também são um recurso presente e muito explorado. (vide figuras 1 a 7)

FIGURA 1 – exemplo de dissonâncias resolvidas

1 A - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

1D

FIGURA 2 – exemplo de 'sentido cadencial'

2 A - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

1J

2 B - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

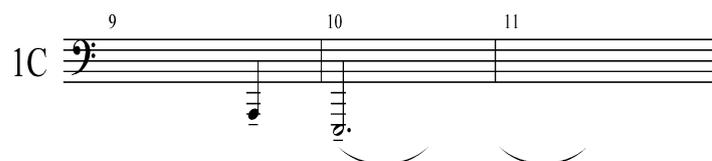


FIGURA 3 – exemplo de bordadura

3 A - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo

Motivo 2

3 B - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo

FIGURA 4 – exemplo de cânone

4 A - Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada

a tempo

FIGURA 5 – exemplo de estrutura cromática

5 A - Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada

9A

mf scherzando

2

FIGURA 6 – exemplo de melodia em graus conjuntos – relações de 2^{as}.

6 A - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

5B

A TEMPO

Mosso - CA = 58

Cominciare *p* poco a poco accel. sino poco a poco sempre l'istesso

andamento *mf* cresc. ancora

10 11 12 13 14 15 16 17 18

6 B - Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana

8F

6 7 8 9

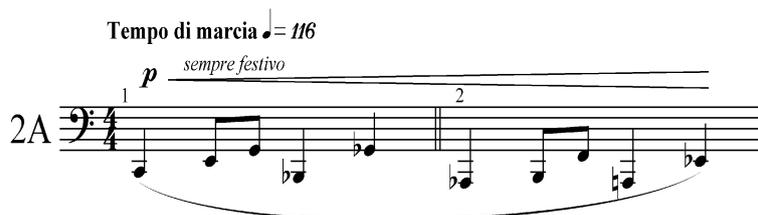
6 C - Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana



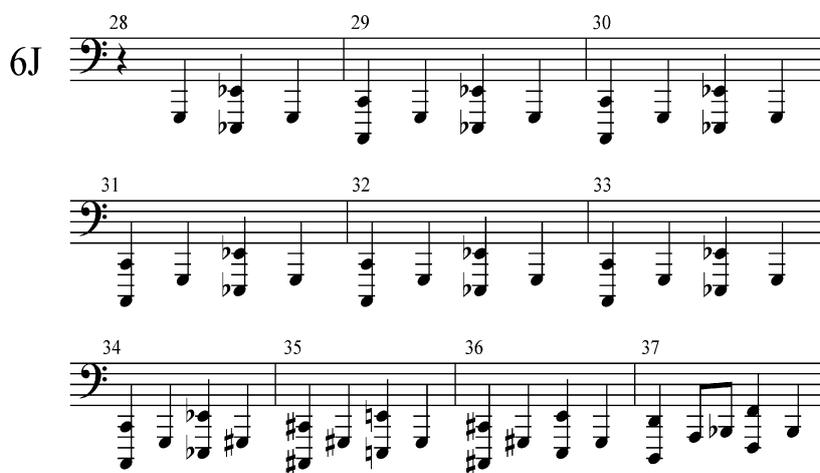
6 D - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo

**FIGURA 7 – exemplo de ostinato**

7 A - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada



7 B - Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto



7 C - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

7D

f *ben marcato il accompagnamento*

Tríades deformadas, acordes em quartas e a superposição de acordes dando a impressão de bitonalidade, aparecem com freqüência na obra. (vide figuras 8 a 10)

FIGURA 8 – exemplo de tríades deformadas

8 A - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

Poco Meno - CA. = 50

Grandioso

f

51

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

cresc.

FIGURA 9 – exemplo de acordes em quartas

9 A - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

5N

Risoluto

61 62 63 64

f *cresc. e a tempo* *f* *ff*

sonore <

Detailed description: This musical score is for 'Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/8. The score shows measures 61 to 64. In measure 61, the treble staff has a quarter note G4 and a quarter note A4, while the bass staff has a quarter note F#3 and a quarter note G3. In measure 62, the treble staff has a quarter note A4 and a quarter note B4, while the bass staff has a quarter note G3 and a quarter note A3. In measure 63, the treble staff has a quarter note B4 and a quarter note C5, while the bass staff has a quarter note A3 and a quarter note B3. In measure 64, the treble staff has a quarter note C5 and a quarter note D5, while the bass staff has a quarter note B3 and a quarter note C4. Dynamics include *f*, *cresc. e a tempo*, *f*, and *ff*. Performance instructions include 'Risoluto' and 'sonore' with a hairpin.

FIGURA 10 – exemplo de superposição de acordes

10 A - Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de viola

4F

26 27

28 29

30 31 32

f

crescendo molto

33 34

ff

aspro

Detailed description: This musical score is for 'Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de viola'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/8. The score shows measures 26 to 34. In measure 26, the treble staff has a quarter note G4 and a quarter note A4, while the bass staff has a quarter note F#3 and a quarter note G3. In measure 27, the treble staff has a quarter note A4 and a quarter note B4, while the bass staff has a quarter note G3 and a quarter note A3. In measure 28, the treble staff has a quarter note B4 and a quarter note C5, while the bass staff has a quarter note A3 and a quarter note B3. In measure 29, the treble staff has a quarter note C5 and a quarter note D5, while the bass staff has a quarter note B3 and a quarter note C4. In measure 30, the treble staff has a quarter note D5 and a quarter note E5, while the bass staff has a quarter note C4 and a quarter note D4. In measure 31, the treble staff has a quarter note E5 and a quarter note F5, while the bass staff has a quarter note D4 and a quarter note E4. In measure 32, the treble staff has a quarter note F5 and a quarter note G5, while the bass staff has a quarter note E4 and a quarter note F4. In measure 33, the treble staff has a quarter note G5 and a quarter note A5, while the bass staff has a quarter note F4 and a quarter note G4. In measure 34, the treble staff has a quarter note A5 and a quarter note B5, while the bass staff has a quarter note G4 and a quarter note A4. Dynamics include *f* and *ff*. Performance instructions include 'crescendo molto' and 'aspro'.

10 B - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

5K

ff *alla toccata* *dim.*

48 49 50

51 52 53

f *dim.*

Detailed description: This musical score is for '10 B - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 48, 49, and 50. The second system covers measures 51, 52, and 53. The music is written for a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a forte (*ff*) dynamic and an 'alla toccata' tempo marking. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The score features complex chordal textures and rhythmic patterns characteristic of tropical music.

10 C - Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana

8B

f Risoluto

1 2

Detailed description: This musical score is for '10 C - Prelúdio Tropical nº. 8 – Cantiga Plana'. It is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and the tempo marking 'Risoluto'. It features two first endings, labeled '1' and '2'. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef.

10 D - Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada

9P

ff

38

Detailed description: This musical score is for '10 D - Prelúdio Tropical nº. 9 – Polqueada'. It is written for a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. It begins at measure 38 and features a strong, rhythmic accompaniment in the bass clef with accents (^) over the notes. The treble clef part has a more melodic line, also with accents (^) over the notes.

A coleção tem em seu material compositivo um estilo colhido do folclore nordestino, das tradições orais, do uso do sistema modal aliado a constâncias harmônicas e melódicas misturadas a elementos musicais pianísticos, revelando fusão de idiomas. (vide figuras 11 e 12)

FIGURA 11 – exemplo de estrutura modal

11 A - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

2a (Dórico em RE)



11 B - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

2a (Mixiolídio em RE)



FIGURA 12 – exemplo de estruturas com características folclóricas

12 A - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

MOTIVO 1



12 B - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

MOTIVO 2



Outro elemento encontrado em abundância na obra analisada bem como em todo o conjunto da obra de Guerra-Peixe é o uso da Harmonia Acústica. Esta

técnica que tem como base o estudo do valor físico dos intervalos harmônicos, foi trazida ao Brasil pelo músico Koellreutter. (prefácio, s. p.)²⁹ (vide figura 13)

[...] podem bem ter sido os “acidentes” intervalares, decorrentes como o resultado do empilhamento de terças que sugeriram aos compositores a possibilidade de experimentar outros intervalos para a construção dos acordes. (KOSTKA & PAYNE, p. 496)³⁰

FIGURA 13 – exemplo de Harmonia Acústica – mistura de sonoridades

13 A - Prelúdio Tropical nº. 3 – Persistência

The musical score for '13 A - Prelúdio Tropical nº. 3 – Persistência' is presented in two systems. The first system covers measures 22 to 24. It features a treble clef with a tempo marking of 'Tempo I CA. ♩ = 66' and a dynamic of 'f'. The bass clef part is marked '3G' and 'f'. A 'Poch. Meno - CA ♩ = 58' marking is present above measure 24. The second system covers measures 25 to 26. The treble clef part is marked 'a tempo' and 'staccatissimo e leggiero' with a dynamic of 'p'. The bass clef part is marked 'm.s.' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13 B - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

The musical score for '13 B - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado' is presented in a single system covering measures 67 to 69. It features a treble clef with a tempo marking of 'Lunga' and a dynamic of 'p'. The bass clef part is marked '5R' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

²⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*. São Paulo: Opus – Irmãos Vitale, 1988.

³⁰ KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1984.

13 C - Prelúdio Tropical nº. 5 – Pequeno Bailado

13 D - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

PERSICHETTI considera que um intervalo pode ter diferentes significados para compositores distintos. Mesmo tendo suas propriedades físicas constantes, seu uso varia com o contexto da obra a que pertence. “[...] os intervalos podem se organizar para formar qualquer modelo de ação recíproca de tensão [...] podendo as tensões interválticas serem utilizadas para satisfazer qualquer idéia ou função da música, com propósitos expressivos, timbrísticos, de dinâmica e tempo”. (p. 11-14, *passim*)³¹

Guerra-Peixe estudou a obra de Hindemith, *Practica de la composicion a dos voces* que também serviu de base na elaboração do seu livro de Harmonia. Hindemith objetivava a compreensão harmônica a partir de estudos da condução melódica de vozes (uma teoria da melodia), onde o aluno formaria uma estrutura de linhas com força melódica, através da combinação de poucos sons e com o mínimo

³¹ PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.

possível de elementos rítmicos e harmônicos. Estes despreziosos “ensaios de laboratório”, sem o objetivo de atingir valor artístico, seriam um núcleo vital para a composição de melodias mais complexas. (p. 13)³² Diversas vezes Guerra-Peixe comentou as ‘relações de segundas’ como um fértil material na composição de linhas melódicas. Este aprendizado o compositor adquiriu através do estudo da obra de Paul Hindemith.

Os processos melódicos e harmônicos que se desenvolvem no jogo das linhas melódicas, podem revelar seus segredos através das progressões de segundas e as progressões dos graus melódicos. Neste campo o aluno se encontra equipado com conhecimentos que lhe permitem, com a devida prática, compreender a estrutura e desenvolvimento de todos os fenômenos melódicos, [...] efeitos milagrosos do parentesco sonoro, através do qual se consegue uma visão panorâmica do amplo domínio sonoro; a função determinante do som fundamental nos intervalos, da qual depende o peso e a fisionomia de todas as combinações de sons simultâneos. (HINDEMITH, p. 188)³³

Em 1937 Hindemith publicou um livro definindo uma nova concepção da Harmonia, a partir de uma reorganização dos intervalos contidos na série harmônica. Através da construção de séries intervalares, Hindemith visava fundamentar novos princípios para a composição moderna, que, baseada nos princípios dos harmônicos naturais, erguia uma hierarquia artificial dos intervalos, resultando em material compositivo sob o ponto de vista harmônico e melódico.

Encontramos na natureza, incorporados na matéria-prima e prontos para o uso musical, intervalos constituídos por um número infinito de tons, desde o mais grave, imperceptível, ao mais agudo, no limite da audibilidade. Nesta ‘massa tonal’ nós podemos introduzir uma certa ordem através da utilização das medidas imutáveis da oitava e da quinta. A natureza, de fato, introduziu esta ordem e também colocou à nossa disposição uma série inteira de outros intervalos. (HINDEMITH, p. 15)³⁴

Ian BENT comenta que Hindemith acreditava na força da tonalidade e no princípio da tríade, mas que sua teoria é sistematicamente acústica. Para

³² HINDEMITH, Paul. *Practica de la composicion a dos voces*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1962.

³³ Ibid.

³⁴ HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. 4ª ed, New York: Schott Music Corporation, 1970.

Hindemith, tomando qualquer uma das notas da escala cromática, as outras 11 notas poderiam ser classificadas em ordem decrescente em relação a ela. Esta ordem ele denominou de 'Série 1'. Adotando o princípio da inversão ele determinou uma ordem para os intervalos, baseada na combinação de curvas de notas em complexidade decrescente, sendo que isto produziu a 'Série 2', intervalos em ordem decrescente de valor em relação a uma determinada nota. Esta série não reconhece nenhum ponto onde a consonância termina e a dissonância começa. A partir disto Hindemith desenvolveu um sistema de análise de acordes, o qual atribuiu para qualquer acorde, uma fundamental, sempre presente no acorde, e a partir deste procedimento Hindemith media a intensidade daquele acorde. Classificava os acordes contendo de três a seis notas, separadas em grupos e sub-grupos divididos de acordo com sua intensidade harmônica. Usando estes grupos o compositor poderia reunir uma sucessão de acordes em qualquer linha harmônica crescente ou decrescente. Ao incremento ou à diminuição da intensidade ele chamou de 'flutuação harmônica', concebendo um gráfico para demonstrar os meios de chegar a estes resultados. (p. 53)³⁵

KOSTKA & PAYNE, corroboram a questão do princípio e dos efeitos intervalares em uma composição, declarando:

Considerando que no sistema tonal os intervalos de terça na tríade ou o acorde de sétima podem ser percebidos como uma unidade distinta e identificável, apesar das duplicações, inversões, e mesmo com a presença de notas estranhas ao acorde, o efeito aural das sonoridades menos tradicionais está muito mais dependente de duplicações, espaçamentos e arranjo em geral. (p. 496)³⁶

A bibliografia que referendou a análise dos prelúdios foi a obra do próprio Guerra-Peixe, *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*, dedicado ao seu professor Newton Pádua “meu mestre e amigo” e a Mário de Andrade, “que não conheci, mas que foi o responsável pela orientação que sempre caracterizou a minha postura musical”. (prefácio, s. p.)³⁷

³⁵ BENT, Ian. *Analysis*. New York: George Braziller, 1987.

³⁶ KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1984.

³⁷ GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*. São Paulo: Opus – Irmãos Vitale, 1988.

A obra foi elaborada como uma apostila pedagógica para o ensino da composição em 1969 e transformada em livro em 1988, editada pela *Irmãos Vitale*. O título *Melos*, do grego, refere-se aos estudos sob o ponto de vista intervalar, princípios para a construção e articulação melódica. Já a *Harmonia Acústica* refere-se ao estudo do valor acústico (físico) dos intervalos harmônicos, independente de estilos e tendências, utilizando como princípio a tensão proporcional dos intervalos e o emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias.

Foi o prof. H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava “Harmonia Acústica”, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros. O material, porém, reconheça-se, era transmitido sem a necessária ordem para o aprendizado. Cada estudante que se esforçasse para alcançar o objetivo final. Transmitindo a meus alunos os estudos da Melodia foi que aos poucos, a partir de 1969, comecei a estabelecer uma didática, empregando meios aparentemente ingênuos, mas cujos resultados têm sido, por vezes, até surpreendentes. (GUERRA-PEIXE, prefácio, s. p.)³⁸

No livro, uma espécie de manual para a formação do compositor, Guerra-Peixe observa alguns dos seus princípios estilísticos fundamentais.

No quesito melodia são eles: na construção de fragmentos melódicos dar preferência pelo caráter modal; na construção de linhas melódicas evidenciar caminhos de tensão e afrouxamento, com pontos culminantes superiores e inferiores; no uso de células, entrosá-las com variedade de transporte; quanto ao âmbito escalar, controle; saltos de 4ª ou 5ª com resolução facultativa, saltos de 7ª e 9ª com resolução de graus conjuntos; assim como o uso das relações de 2^{as} na formação melódica pelo seu poder de expressividade.

No quesito harmonia são eles: usar a classificação intervalar por sua força harmônica e melódica onde as consonâncias (perfeitas e imperfeitas) possuem força harmônica de repouso e estabilidade e as dissonâncias (brandas e agudas) poder de movimento, dinamizando o trecho musical através da instabilidade; o trítone, por dividir a escala em duas partes pode ser considerado um intervalo vago, de tensão relativa; o cromatismo ‘escurece’ a melodia; na escrita polifônica (a vozes) usar energias convergentes (movimento direto) e energias divergentes (movimento contrário e oblíquo) equilibrando a construção; considerar os acordes

³⁸ GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*. São Paulo: Opus – Irmãos Vitale, 1988.

com 5ª aumentada e 4ª justas superpostas como ‘vagos’; uso de acordes livres (aleatórios); a maior ou menor tensão de um acorde dependerá do acúmulo das dissonâncias e das consonâncias e no uso da ‘pseudopolifonia’ – fragmentos melódicos em dois níveis.³⁹

Partiu-se da premissa que esta obra, seria não só um referendo pedagógico de prática composicional, mas a **própria** prática composicional de Guerra-Peixe, que apoiado na obra de Hindemith, estruturou uma série de exercícios em estágios de aprendizagem gradativos, revelando sua preocupação didática com o ensino da composição.

Foi no dodecafonismo que eu aprendi o processo da harmonia acústica; que foi uma palavra que o Koellreuter trouxe para o Brasil. Eu não sei se Hindemith que foi quem descobriu esse negócio, que deu nisso aí. Mas o fato é que a gente fica com a liberdade de criar a harmonia que quiser, sem depender daquilo que é acorde assim, acorde [...] tudo já feito. A gente fica completamente livre. Seja um amontoado de notas, seja com duas notas só [...]. (GUERRA-PEIXE *apud* MIGUEL, p. 28)⁴⁰

[...] uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as idéias que se limitam ao sistema tonal clássico. [...] e o resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com a sua sensibilidade.

[...] também é preciso que se empregue a sensibilidade se quiser eliminar a aridez dos estudos.

[...] quando a sensibilidade concorre para humanizar as fórmulas acadêmicas, [...] a música floresce melhor no terreno da espontaneidade que no campo do intelectualismo.

[...] trata-se de tentar superar o ensino empírico da melodia e da harmonia moderna. (GUERRA-PEIXE, prefácio, s. p.)⁴¹

Ou seja, através dos estudos com Koellreutter, que fornecia a seus alunos tabelas ou quadros para a classificação dos intervalos e dos acordes, Guerra-Peixe sistematizou e organizou um processo didático visando a prática da tensão

³⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica – princípios de composição musical*. São Paulo: Opus – Irmãos Vitale, 1988.

⁴⁰ MIGUEL, Randolf. *A Estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, 2006. 107 fls.

⁴¹ Op. cit.

proporcional através de exercícios, extrapolando a utilização de simples tabelas. (OLIVEIRA, p. 94)⁴²

No manuscrito da Apostila (antes de sua edição pela Irmãos Vitale em 1988), GUERRA-PEIXE expressa suas convicções diante do ensino da composição.

Sugestões de tradições musicais populares no que tange à melodia, ritmo e por vezes, harmonia, para quem queira tentar elaborar trabalhos objetivando a permuta de apoio com a cultura nacional. Cada exemplo aqui é apenas uma sugestão, como se esclarece antes. O interessado não precisa (e nem deve) se limitar ao mero aproveitamento do material sonoro; mas deverá alterá-lo tanto quanto o queira, ou mesmo inventar o que ache deva fazê-lo a fim de atender às suas necessidade expressivas e melhor manejo com sua técnica. Que seja tão pessoal quanto possível, em todos os sentidos. (*apud* MIGUEL, 2006:48)⁴³

Ainda segundo Nelson Salomé de OLIVEIRA, Guerra-Peixe desenvolve na primeira parte da apostila exercícios melódicos de caráter modal ou atonal. O aluno, através de pequenos fragmentos melódicos, chega à realização de melodias inteiras. A prioridade nesta etapa da aprendizagem seria o uso equilibrado entre saltos e graus conjuntos; a compensação de saltos e arpejos; uso da relação de segundas (linha escalar camuflada); tensão e afrouxamento melódico; pontos culminantes parciais e clímax; células e variantes. (p. 94-95)⁴⁴

Na segunda parte, a partir de um pequeno tema o aluno cria variações (*dobles*) quanto ao aspecto rítmico, aumentando progressivamente a vitalidade ou densidade rítmica. Aspectos da melodia, como o caráter monorrítmico, anacrústico, acéfalo, estático e dinâmico também são evidenciados nesta etapa, assim como elementos conjuntivos e disjuntivos, elasticidade, pontos de apoio e a pseudopolifonia. “É curioso observar que não foram tratadas neste manual os vários tipos de eixos – simples, móvel e duplo – mencionados nas apostilas

⁴² OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A. ; BARROS, L. O. C. ; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar , p. 87-103, 2007.

⁴³ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, 2006. 107 fls.

⁴⁴ Op. cit.

utilizadas pelo professor [...] servem para ilustrar e ampliar as possibilidades de pseudopolifonia e de nota pedal”. (p. 95)⁴⁵

A terceira parte consta de exercícios para a estruturação a duas vozes, objetivando o emprego de dissonâncias e consonâncias e a relação destas com os movimentos de repouso e tensão.

A quarta parte da apostila trata

dos conceitos e aplicação da *Harmonia Acústica*, ampliando as informações sobre classificação intervalar a partir de tabelas organizadas por Hindemith. Com referência à série harmônica, os intervalos são classificados pelo maior ou menor grau de tensão que causam, ou nas palavras de Guerra-Peixe, pela tensão proporcional dos intervalos.

A partir desse princípio os exercícios são estruturados em uma série de pequenos módulos, a duas, três, quatro e até seis vozes, com um aumento e diminuição das dissonâncias em cada módulo. Ao atingir o clímax harmônico, esta série finaliza com pequeno afrouxamento, com uma recorrência parcial do primeiro módulo. Tal como nos exercícios de estruturação melódica, o clímax harmônico deve estar situado aproximadamente no começo do terceiro terço, ou seja, próximo ao final do exercício. Este procedimento assemelha-se, de certa forma, ao processo Bartokiano de utilização da série de Fibonacci, em que o compositor lança mão da seção áurea, como elemento estruturante da forma. Ampliando estes recursos pode-se introduzir um esquema rítmico, recorrer à utilização de ostinatos, pedais – pedal quádruplo, mais quatro vozes – à transposição de módulos, desde que haja, neste caso, um ou mais módulos intermediários entre o modelo original e o transposto. (p. 95)⁴⁶

FARIA comenta que Guerra-Peixe em suas elaborações harmônicas tinha como um dos seus recursos composicionais favoritos, acrescentar um quarto grau elevado a uma quinta oca, sem terça (p. 69)⁴⁷, e ASSIS coloca como um dos procedimentos muito utilizado pelo compositor, ‘sujar ou manchar’ os acordes através de uma ou mais notas. (p. 9-10)⁴⁸

⁴⁵ MIGUEL, Randolf. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, 2006. 107 fls.

⁴⁶ OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

⁴⁷ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

⁴⁸ ASSIS, Ana Cláudia de. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe. Análise dos prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*. Monografia de Especialização. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 1993. 46 fls.

Sua passagem pelo serialismo mostrou-se relevante em sua formação, bem como na abertura de caminhos para técnicas composicionais. Essa experiência, fundamental no desenvolvimento do compositor e do professor, foi, provavelmente, uma das fontes inspiradoras de seu importante trabalho sobre composição, de 1988, intitulado *Melos e Harmonia Acústica*, resumo e reflexão de uma vida musical. (SERRÃO, p. 69)⁴⁹

Nas figuras 14 a 19 são apresentados exemplos de quintas ocas, quarto grau acrescentado e uso do trítono, acordes sem terça e com segundo e quarto grau acrescentado, tríades deformadas ou ‘manchadas’, dissonâncias, e sobreposição de acordes.

FIGURA 14 – exemplo de quintas ocas

14 A - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

Allegro
mínimo

♩ = 120

7A

FIGURA 15 – exemplo de acordes com quarto grau acrescentado e uso do trítono

15 A - Prelúdio Tropical nº. 1 – Cantiga de Folia de Reis

1E

⁴⁹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

FIGURA 16 – exemplo de acordes sem terça e com segundo e quarto grau acrescentado

16 A - Prelúdio Tropical nº. 3 – Persistência

The musical score for Figure 16 consists of two systems. The first system includes measures 29, 30, and 31. The second system includes measures 32, 33, 34, and 35. The upper staff (treble clef) contains dense chordal textures, often with second and fourth degrees added to triads. The lower staff (bass clef) features a more melodic line with sustained notes and some chromatic movement.

FIGURA 17 – exemplo de tríades deformadas ou ‘manchadas’

17 A - Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteados de Viola

The musical score for Figure 17 consists of two systems. The first system includes measures 47 and 48. The second system includes measures 49, 50, and 51. The upper staff (treble clef) features distorted triads and a complex rhythmic pattern. The lower staff (bass clef) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *cresc. e poco rit.*, and *ff*, and tempo markings such as *a tempo*.

17 B - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

Musical score for 17 B - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata, measures 24-26. The score is in 12/8 time and features two staves. The upper staff (7H) contains a melodic line with chords, marked *mf* at measure 24, *f* at measure 25, and *poco rit.* at the end of measure 25. The lower staff (7L) contains a bass line with chords. Measure 26 shows a continuation of the bass line with a final chord marked *p*.

FIGURA 18 – exemplo de dissonâncias

18 A - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

Musical score for 18 A - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata, measures 17-19. The score is in 12/8 time and features two staves. The upper staff (7H) contains a melodic line with chords, marked *p* at measure 17 and *mf* at measure 19. The lower staff (7L) contains a bass line with chords. Measure 19 shows a continuation of the bass line with a final chord marked *mf*.

FIGURA 19 – exemplo de sobreposição de acordes

19 A - Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteados de Viola

Musical score for 19 A - Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteados de Viola, measures 23-25. The score is in 12/8 time and features two staves. The upper staff (4E) contains a melodic line with chords, marked *mf* at measure 23 and *piu crescendo* at measure 24. The lower staff (4L) contains a bass line with chords. Measure 25 shows a continuation of the bass line with a final chord marked *mf*.

19 B - Prelúdio Tropical nº. 7 – Tocata

19 C - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo

4.2 ESTRUTURAS HARMÔNICAS MODAIS

Em PISTON encontramos a afirmativa de que o crescente predomínio da harmonia modal no final do século XIX, advindo do uso das escalas modais na música folclórica, influenciou os compositores nacionalistas: seu uso freqüente, entre outras progressões semelhantes, acabou entrando no vocabulário harmônico. (p. 450-495, *passim*)⁵⁰

PERSICHETTI afirma que os compositores do século XX utilizaram um grande número de modelos escalares. No caso dos modos, a semelhança de construção é medieval, porém não a sua forma de utilização. Como material de trabalho os modos podem estar ordenados de acordo com sua relação de tensão e sua utilização não vinculada dentro de uma seção inteira. O compositor tem à sua disposição possibilidades flexíveis no uso de escalas modais, com um “cordão modal” melódico ou harmônico. Uma série de acordes pode ser estabelecida

⁵⁰ PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

dentro dos limites de cada modo, sendo ainda uma das práticas compositivas o uso simultâneo de modos, a polimodalidade. (p. 29-36, *passim*)⁵¹

Segundo KOSTKA & PAYNE, uma reação à saturação cromática no final do século XIX ocasionou a renovação e o interesse nos modos eclesiásticos. Para o ouvido as escalas modais possuem características de cor única, sendo que diferentes notas podem servir como 'tônica'. (p. 480-482, *passim*)⁵²

O compositor José Siqueira, na década de 50, fundamentou através de pesquisa o *Sistema Modal Brasileiro* estabelecendo uma nomenclatura para os modos mais utilizados no Nordeste (*apud* PAZ, p. 33)⁵³, o que é confirmado por CAMACHO:

[...] resultante da coleta de elementos encontrados na música folclórica nordestina, que por sua vez, foram ordenados de modo a sistematizar seu uso na peças musicais eruditas. [...] Siqueira levantou um material rico e profícuo, composto de temas, constâncias melódicas, rítmicas, harmônicas e instrumentais.(p. 67)⁵⁴

O Sistema, denominado por Siqueira de Trimodal, “[...] descreve elementos freqüentemente encontrados nas cantigas de cego, desafios, aboios, pregões e acalantos”. Quanto à denominação: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio), e o III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio) e mais três modos derivados: I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico). (CAMACHO, p. 67)⁵⁵

NEVES afirma que:

José Siqueira interessou-se também pelos estudos aprofundados das características da música folclórica nordestina, daí deduzindo a existência de um sistema que o compositor chamou de “Trimodal”, sistema que ele usará em diversas de suas obras [...]. Os irmãos João Baptista e José Siqueira são as figuras de maior destaque no nacionalismo de caráter regional baseado nas modalidades musicais correntes no nordeste brasileiro. (p. 73-74)⁵⁶

⁵¹ PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.

⁵² KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1984.

⁵³ PAZ, Emerlinda. *O modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

⁵⁴ CAMACHO, Vânia Claudia da Gama. As três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n. 9, p. 66-78, 2004.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

O sistema modal é formado por uma multiplicidade de escalas de configurações sonoras distintas pela distribuição dos tons e semitons. Não só a música popular como a música erudita brasileira estão impregnadas de ocorrências modais, uma mistura entre linguagem folclórica e elementos contemporâneos. O uso modal aparece em diversos contextos, em várias roupagens e com diversas fisionomias.

Observa-se que muitos autores explicam as características modais, bem como sua origem em nossa música como sendo: de influência ibérico-gregoriana; de influência ibérico-mourisca; de origem africana; autóctones e ainda de origem acústica, através da série harmônica como fundamento gerador das escalas modais. (PAZ, p. 27)⁵⁷

Baptista SIQUEIRA declarou que “A música do folclore nordestino não se enquadra em qualquer dos sistemas modais conhecidos”, citando como exemplo o modo mixolídio, que pode ser encontrado em sentido ascendente e descendente, dependendo da localidade. (*apud* PAZ, p. 21)⁵⁸

José SIQUEIRA afirma que a acústica fornece dados positivos para uma explicação científica da origem das duas alterações que interferem nos modos nordestinos, o quarto grau elevado e o sétimo abaixado. Partindo da observação do instrumento pife – muito popular no Nordeste – Siqueira constatou que pela vibração da coluna de ar, o som gerador ou fundamental contém os harmônicos parciais nº 7 e nº 11 que correspondem às alterações contidas nos modos brasileiros. (*apud* PAZ, p. 31)⁵⁹ Outra explicação do compositor para a existência deste modo típico, seria a prática medieval de evitar o trítone – *diabolus in musica* – implantada aqui por intermédio dos jesuítas. (*apud* SILVA, p. 5)⁶⁰

Para os compositores e pesquisadores Baptista SIQUEIRA e GUERRA-PEIXE, as melodias modais encontradas em nossa música são autóctones,⁶¹ por esta razão eles evitam o uso da terminologia gregoriana. Usam as expressões:

⁵⁷ PAZ, Emerlinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

⁵⁸ PAZ, Emerlinda. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos UFRJ, 1993.

⁵⁹ Op. cit.

⁶⁰ SILVA, Vladimir. Os modos na música nordestina. *Piano Class – Revista de Música e Artes*. Disponível em <http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1&cmd=artmodos>

⁶¹ Referente a estruturas “nascidas na própria terra em que vivem”.

maior sem sensível ou maior com a sétima abaixada; maior com a quarta elevada; menor sem sensível; menor sem sensível e com a sexta elevada, para indicar os modos mixolídio, lídio, eólio e dórico respectivamente. (PAZ, p. 28)⁶²

SIQUEIRA acusa a existência, no Nordeste, de cinco modos: 1º tipo – escala Maior sem sensível; 2º tipo – escala Maior com a sétima abaixada; 3º tipo – escala Maior sem sensível com o quarto grau elevado; 4º tipo – escala menor com o sétimo grau abaixado; 5º tipo – escala menor com sétimo grau abaixado e sexto grau elevado. Chama ainda a atenção para o caráter descendente de todas. (PAZ, p. 32)⁶³

Em CAMACHO, “A escala modal é um dos elementos principais dos cantos de cegos pedintes, uma característica essencial da música na cantoria nordestina”.

A cantoria nordestina tem suas origens no movimento trovadoresco francês que, através de Portugal, contribui decisivamente para a formação de uma arte profana. Esta por sua vez, adaptou-se às condições do nordeste brasileiro. [...] incorporou-se à outras tradições, principalmente a ameríndia e negra. (p. 72)⁶⁴

Segundo PAZ, vários pesquisadores identificaram o modo Mixolídio (Maior com sétima abaixada - uma escala sem sensível), como o modo que representa a ‘cor nacional’, por ser o de maior constância. A escala pentatônica e a escala hexacordal também são de uso típico na música folclórica brasileira. (p. 32)⁶⁵

Ainda em PAZ encontramos as principais características do tratamento composicional dado aos modos, tais como: linhas melódicas que começam modais mas se fragmentam em cromatismo; linhas melódicas livres, mas que pela constância de uma característica peculiar sugerem modalismo; oscilação do centro modal; combinação de alterações de centro e graus no decorrer da música; o não uso da sensível em típicas resoluções tonais; superposição de modos, entre outras formas de ambientação modal.

A autora comenta que ocorrências como intercâmbio modal e polimodalidade são comuns nas práticas eruditas, assim como um tratamento modal de forma

⁶² PAZ, Emerlinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ CAMACHO, Vânia Claudia da Gama. As três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n. 9, p. 66-78, 2004.

⁶⁵ Op. cit.

atípica, revelando uma síntese entre o pensamento folclórico-popular e o idioma erudito. Outros recursos distantes da prática popular estão presentes no tratamento modal erudito, como: um pseudo-modalismo onde encontramos uma espécie de ‘ambientação modal’, flexível e de caráter eclético, assim como a inclusão de notas ‘estranhas’ ao modo, como alterações cromáticas, transcendendo os modelos traçados pelos teóricos. (p. 203)⁶⁶

Continuando sua explanação, PAZ declara que na música folclórica, às vezes, as escalas modais aparecem incompletas ou com elisão de graus (comumente do IV ou II), o que não compromete a percepção da estrutura modal, sendo ainda comum à ocorrência de dualidade modal. Apesar de algumas ‘inflexões’ os modos na música folclórica se apresentam muito mais de maneira clara e nítida, do que na música erudita. Nesta última, muitas vezes eles aparecem obscurecidos por melodias construídas através de técnicas composicionais complexas e sofisticadas, onde dentro de uma mesma peça um determinado grau oscila, ou algumas vezes a tônica não se define bem como o centro de atração do modo.

Ampliando sua declaração a autora diz que devido à grande variedade de técnicas, os modos acabam sendo tratados de forma muito livre, sendo freqüentemente alterados e modificados em sua estrutura. O idiomático do compositor pode expandir o uso dos modos para outras estruturas. Desta maneira as escalas modais ficam subordinadas à criatividade do compositor e ao tratamento composicional dado ao material. Além de que encontramos na literatura musical uma diversidade de terminologia utilizada para definir as ocorrências modais, conforme visto. (p. 130-131)⁶⁷

Segundo a autora, cada modo possui sua base distinta, tendo suas especificidades identificadas de acordo com sua estrutura particular. Encontramos dentro da música brasileira como os modos mais utilizados : Mixolídio (sol); Lídio (fá); eólio (lá) e dórico (ré). (p. 92)⁶⁸

O compositor Ernst Widmer chama a atenção para o fato de que práticas modais populares quando grafadas perdem parte de sua originalidade, quando as

⁶⁶ PAZ, Emerlinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

impurezas de alturas são “corrigidas”, assim como possíveis oscilações ou irregularidades métricas. (*apud* PAZ, p. 26)⁶⁹

Prosseguindo em suas observações, PAZ afirma que além das escalas modais, muitos recursos de caráter étnico foram explorados pelos nacionalistas, (lendas, credices populares, ritmos e melodias) muito dos quais foram incorporados e adaptados a óperas, bailados, poemas sinfônicos e peças de menor porte. O objetivo era libertar-se das influências estéticas do melodrama italiano e do romantismo alemão e francês, originando a necessidade de proteger o patrimônio nacional de todo elemento de importação.

[...] o Nacionalismo limitava-se ao uso de temática nacional, temas folclóricos, rítmica afro-brasileira, uso do idioma nacional, juntos ou separadamente. Todavia os processos composicionais estavam todos calcados na música culta européia. [...] o uso de escalas típicas da Música Nordestina só viria a aparecer mais tarde, a partir do direcionamento estético de Mário de Andrade [...] (p. 128-129)⁷⁰

Desde então, tonalismo, modalismo e atonalismo convivem em harmonia no contexto musical erudito brasileiro, sendo que o modalismo inspirou vários compositores. Ermelinda PAZ faz referência a várias obras do compositor Guerra-Peixe onde encontram-se exemplos do uso de modos. Ocorrendo o mesmo com outros compositores, nomes expressivos tais como: Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Ernst Mahle, Ernani Aguiar, Ernst Widmer, Marlos Nobre, Oswaldo Lacerda entre muitos outros.

Recursos tirados dos diferentes sistemas modais brasileiros encontram-se presentes na obra de Guerra-Peixe. O trato modal é feito de maneira livre, este, um elemento recorrente em sua obra, fazendo parte do seu idiomático: fundir elementos variados da cultura brasileira sem recorrer à citação literal.

A estilização modal da melodia tem reflexos também na harmonia utilizada por Guerra-Peixe. É procedimento comum da música do século XX, o uso de 2ª acrescentada para deformar tríades e desta forma produzir um maior grau de tensão. [...] Guerra-Peixe utilizava o IV grau elevado acrescentado à tríade para ambientar a harmonia

⁶⁹ PAZ, Emerlinda. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos UFRJ, 1993.

⁷⁰ PAZ, Emerlinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

em contexto modal, sem cair na rigidez dos esquemas teóricos tradicionais. (FARIA, p. 37)⁷¹

FIGURA 20 – exemplo de estrutura modal

20 A - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo

The musical score for '20 A - Prelúdio Tropical nº. 10 – Tangendo' is presented in two systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes measures 21, 22, and 23. The second system includes measures 24 and 25. The notation features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some accidentals and dynamic markings present.

FIGURA 21 – exemplo de estruturas de caráter folclórico – terças duplas

21 A - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

The musical score for '21 A - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada' is a single staff in treble clef. It shows measures 7, 8, and 9. The music is characterized by a sequence of chords, primarily triads, with some accidentals. The notation is simple and focuses on the harmonic structure.

21 B - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

The musical score for '21 B - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada' is a single staff in treble clef. It shows measures 11, 12, and 13. The music is characterized by a sequence of chords, primarily triads, with some accidentals. The notation is simple and focuses on the harmonic structure.

⁷¹ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

21 C – Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto

A Tempo, ma calmo

6E

mf

Encontramos em sua obra sistematizações diferentes quer no trato vertical, quer no trato horizontal da música. Guerra-Peixe utilizou escalas modais e ritmos extraídos do folclore fundindo-os com recursos compositivos desenvolvidos nos seus anos de estudo.

FIGURA 22 – exemplo de ritmo de baião

22 A - Prelúdio Tropical nº. 4 – Ponteado de viola

a tempo

4L

f

FIGURA 23 – exemplo de ‘citação’

23 A - Prelúdio Tropical nº. 6 – Reza-de-Defunto

A Tempo

6B

p

FARIA encontrou valiosas informações sobre a pesquisa do compositor sobre o uso modal na música brasileira.

O modalismo ainda era uma incógnita para o compositor. Ao efetuar trabalho de campo nos arquivos pessoais de Guerra-Peixe, em

especial na pesquisa sobre os Xangôs do Recife, encontrei um manuscrito no qual o compositor relacionou os modos utilizados. [...] tendo subtítulo Escalas, o manuscrito relaciona nove modos pentafônicos, seis modos hexacordais, três heptafônicos, modos “excepcionais”, e modos com dois, três e quatro sons.(p. 35)⁷²

Em VIEIRA encontramos a seguinte declaração de Guerra-Peixe sobre o uso modal: “[...] Durante um certo tempo evitei misturar elementos modais com tonais [...] mas, agora com o tempo, já estou conseguindo um casamento, uma fusão desses elementos”. (p. 104)⁷³

FIGURA 24 – exemplo de superposição modal e tonal

24 A - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

24 B - Prelúdio Tropical nº. 2 – Marcha Abaianada

GUERRA-PEIXE em seu artigo *Os Cabocolinhos do Recife* atesta para o fato de ter ouvido no Recife melodias modais de caráter medieval como ainda “melodias arcaicamente modais na concepção, ainda que nacionalizadas. E não

⁷² FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

⁷³ VIEIRA, Sonia Maria. Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, 1985. 112 fls.

apenas modais como também indefinivelmente eslavas pelo dinamismo da rítmica, vigor do caráter e o que se torna desconcertante, o ambiente balcânico que assinalavam”. (p. 150)⁷⁴

FARIA comenta que a unidade entre modalismo e forma musical em Guerra-Peixe era trilhada por uma necessidade estética a fim de que o ouvinte reconhecesse o folclore em suas composições (p. 39)⁷⁵. Segundo o autor, o modalismo utilizado por Guerra-Peixe era livre de fórmulas estereotipadas, sendo que o compositor não utilizava acordes modais triádicos ou cadências típicas para caracterizar o modo, sendo possível constatar nas melodias de Guerra-Peixe a deformação e a flutuação modal. (p. 105)⁷⁶ Nas palavras do autor é possível evidenciar o quanto o modalismo na obra de Guerra-Peixe foi um elemento decisivo:

Quanto ao modalismo da melodia, que é evidente, o compositor os chama de “modos gregorianos à moda de Xangô empregados com suficiente liberdade”. É claro que o compositor estava ainda no começo de suas pesquisas e, ao final da vida, já tendo efetuado inúmeras conferências sobre o modalismo no nordeste, não mais os denominava “gregorianos à moda de Xangô”. (p. 105)⁷⁷

Corroborando Faria, ASSIS observa:

Guerra-Peixe se utiliza dos modos de uma maneira bastante diversificada: os modos se fundem, se alternam, são transpostos, tudo dentro de um plano de construção extremamente particular, de onde advêm as mais complexas harmonias. Esta ‘misturas’, este ‘jogo’ nos parece ser a fórmula para que sua obra se diferencie tanto das de outros compositores brasileiros e principalmente que possua uma identidade própria. (p. 45)⁷⁸

Nas análises da coleção *Prelúdios Tropicais*, a opção pelo uso da terminologia na forma tradicional gregoriana deve-se à familiaridade com os termos

⁷⁴ GUERRA-PEIXE, César. Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº. 11, p. 135-158, 1965.

⁷⁵ FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro. UNI-RIO, 1997. 131 fls.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ ASSIS, Ana Cláudia de. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe. Análise dos prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*. Monografia de Especialização. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 1993. 46 fls.

dentro das práticas analíticas, na tentativa de evitar discrepâncias conclusivas pela falta de costume com as denominações utilizadas por Guerra-Peixe.

4.3 ESTRUTURAS FRASEOLÓGICAS: MOTÍVICAS, FORMAIS e RÍTMICAS

Procurando encontrar afinidade entre os componentes estruturais da obra que pudessem indicar coesão, foi contemplada a análise dos elementos motivicos e temáticos, de estrutura fraseológica, bem como a forma geral de cada prelúdio, traduzindo características estilísticas e princípios organizadores na interpretação artística e performática.

Segundo KOELLREUTTER, “os componentes da obra musical representam um conjunto de inter-relações dinamicamente perceptíveis em constante movimento”. (p. 54)⁷⁹ O autor fundamenta que as estruturas que compõem uma obra musical são interdependentes, inseparáveis do todo, e a nossa percepção é o resultado de uma sensação global através de um processo interno de unificação e segregação, segundo a *Gestalt*, pela igualdade de estímulos conjuntivos e a desigualdade de estímulos disjuntivos. (p. 65-66)⁸⁰

O autor comenta que, a disposição, o relacionamento e a ordem dos componentes e das partes constituintes da composição definem sua estrutura, onde um conjunto de pontos, linhas sonoras, ruídos, mesclas ou outros signos musicais são percebidos de imediato, como um todo revelando unidade estrutural e tendendo a multidirecionalidade. (p. 55 e 134)⁸¹

Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, a análise estrutural ou estruturalista pressupõe metodologia científica através da observação rigorosa do maior número possível de fatos, com vistas a fundamentar proposições e

⁷⁹ KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

generalizações, viabilizando a descoberta da estrutura, esta, definida como a disposição e ordem das partes de um todo. (p. 279)⁸²

Quanto aos elementos fraseológicos, encontramos nas palavras da professora Esther SCLIAR, uma definição de fraseologia pertinente:

Em sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, ao quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal. (p. 9)⁸³

COOPER e MEYER definem agrupamento fraseológico como “o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizados pela mente”. (*apud* SCLIAR, p. 9)⁸⁴

BAS sugere como fraseologia a conexão entre motivos, frases e períodos que se concatenam e a separação de motivos, frases e períodos que não se concatenam. Esta separação é feita pela respiração, ocasionando uma breve interrupção do som. (p. 22)⁸⁵

As estruturas fraseológicas se relacionam melodicamente, harmonicamente e ritmicamente, podendo ser regulares ou assimétricas, tendo ainda em sua constituição elementos de ligação entre os agrupamentos.

Quanto à análise do menor elemento fraseológico, denominado no trabalho de motivo, é possível encontrar em bibliografia específica, denominações diversas, tais como: inciso, célula, motivo-germe, fragmento temático, figuração sintática entre outras. Podemos considerar essas denominações como sinônimas, pois partem da idéia de que a construção musical é formada por pequenas unidades estruturais elementares (melódicas, harmônicas e rítmicas), que constituem a matéria geradora da obra, um elemento de intersecção ou ligação fundamentando o discurso sonoro, através do estabelecimento de relações de reciprocidade. Comparando com a lingüística, motivo é o elemento que confere aspecto gramatical de função e significado e segundo KOELLREUTTER “Cada compositor tem sua

⁸² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

⁸³ SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

própria gramática musical, determinada por particularidades condicionantes de seu estilo pessoal”. (p. 17)⁸⁶

BAS afirma que os motivos podem ser considerados como células da música, tendo sua origem nos movimentos, nos impulsos e repousos do ritmo, sendo este, seu elemento primordial. (p. 16)⁸⁷

A concatenação e reunião de motivos constituem as semifrases e, por conseguinte, as frases, onde a estrutura demonstra um acabamento, uma espécie de pontuação musical, uma parte orgânica de um todo, similar à sintaxe gramatical que é gerada pela “disposição das palavras na frase e das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si”. (p. 602)⁸⁸ Novos agrupamentos conjugados formam o período, a partir do qual, através do funcionamento e da organização dos elementos constituintes, configurarão a forma da obra musical, onde encontraremos a coerência, a lógica e a unidade composicional.

Podemos encontrar como definição de forma: a estrutura ou o plano de uma composição; a maneira pela qual os meios de expressão se organizam em função de um efeito artístico; ou ainda como sendo os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo e que conferem a este feitio uma configuração, um aspecto particular. (p. 304)⁸⁹

Segundo KOELLREUTTER, a composição se manifesta através da forma, tendo como elementos básicos a repetição, o contraste e a variação, sendo um aspecto final da estruturação. (p. 58)⁹⁰

Movimentações rítmicas significativas também foram referendadas na análise (apesar do elemento ritmo não ser parte fundamental na proposição do trabalho), tais como: elementos fraseológicos de impulso tônico e átomo (acentos prosódicos); contrastes no fluxo do movimento; flutuações e agógicas; caráter e estilo rítmico.

O ritmo, desde suas formas mais simples, está baseado indistintamente sobre a satisfação e o contraste das tendências

⁸⁶ KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução a estética e a composição musical contemporânea*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

⁸⁷ BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

⁸⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

próprias dos tempos e dos sons, entre os quais estabelece a ordenação do movimento por lei natural e espontânea, o movimento, e portanto o ritmo, é uma concatenação de ações consecutivas, de impulso e repouso; em razão disso, o movimento pode significar a “trama do ritmo”. (BAS, p. 17)⁹¹

Através da análise descritiva, dentro de um panorama de contextualização histórica, pretendeu-se articular a observação e a especulação do objeto musical em foco, no caso a obra *Prelúdios Tropicais*, de maneira a identificar sua constituição elementar, suas estratégias composicionais e configurações estilísticas, respaldando a interpretação da obra com vista à performance da mesma.

⁹¹ BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

5. CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

No desenrolar da história encontramos variados tratamentos ao gênero prelúdio, da ambientação tonal no período barroco, preparando para a fuga, a sua instituição como peça independente, propiciando liberdade, improvisação e fantasia ao compositor. A característica principal de cada peça e da obra *Prelúdios Tropicais* como um todo é a criatividade e autonomia, configurando um leque de possibilidades interpretativas dentro do contexto global da coleção. A liberdade individual de cada peça não a desconecta do conjunto, pois encontramos na coleção um gérmen, um elo, um núcleo estilístico, que integra toda a obra, gerando um discurso musical contínuo e fluente.

O estudo da coleção *Prelúdios Tropicais* na íntegra, possibilitou um amplo contato com a totalidade do pensamento do compositor perante a obra, possibilitando a observação de traços particulares, talvez não tão evidentes na individualidade de cada peça. A observação integral da coleção propiciou a construção de uma unidade estilística, catalisando e revelando o mosaico de manifestações folclóricas brasileiras na interpretação e performance da coleção.

O título de cada prelúdio é o primeiro elemento a ser trabalhado pelo intérprete pois nele, encontra-se o caráter da peça, um elemento interpretativo de cunho pictórico. O fato das peças terem títulos, as fazem conectadas com alguma influência externa que não a própria música em si, o que já configura um elemento interpretativo importante, permitindo uma série de analogias bem cabíveis neste tipo de obra 'temática'. A inspiração folclórica encontrada na coleção revelou-se um meio de conexão entre a partitura e sua interpretação, sendo que o estilo individual de cada peça, quase miniaturas, é o ponto principal para a concepção do ciclo como um todo.

Em linhas gerais, as peças são compostas por uma escrita verticalmente maciça, de textura homofônica, propiciando a escolha de notas cantáveis dentro dos acordes. Percebe-se clareza formal na obra, de modo geral, pequenas formas ternárias em sua maioria com Coda. Encontramos no discurso musical fusão de gêneros, muitas vezes camuflados pela superposição de elementos na narrativa.

Andamentos distintos diferenciam as seções e o material temático, contribuindo para a construção dos clímaxes. O compositor cria a partir de um pequeno material, motivos curtos, articulados e bem conectados, onde as idéias são repetidas, variadas, invertidas e justapostas, constituindo-se na forma básica de estruturação de toda coleção, o material compositivo insistentemente aproveitado. Esta repetição é um dos elementos fortes de coesão, seja literal ou variada, proporcionando ao ouvinte um forte referencial, assegurando a retenção dos elementos expressivos, um ponto de apoio para a percepção, mas em contrapartida requerendo do intérprete criatividade na elaboração dos contrastes.

O compositor trabalha com o adensamento das texturas na repetição dos motivos, ou para diferenciar as seções musicais. Essas alterações no tecido harmônico, como o aumento da massa sonora alterando elementos anteriormente mostrados, solicitam do intérprete variações de toques.

O tratamento harmônico revela uma ‘polarização’ de ‘cunho tonal’ mas o uso de recursos para ‘deformar tríades’, como notas acrescentadas ou omitidas, indicam o uso sistemático da dissonância como um elemento estilizador. Estes ‘agregados sonoros’ revelam espaços de tensão e afrouxamento melódico-harmônico, provocando sensações ambíguas de conforto e desconforto, advindas da inserção de ‘notas estranhas’ em um contexto de ‘cunho tonal’, estas, atuando como fonte de riqueza interpretativa, na medida em que o intérprete pode explorar com maior e menor intensidade estas ‘notas estranhas’, cultivando contrastes.

Ambientações modais pontuam a obra, porém o tratamento modal é feito de forma livre, flexível, com dualidades, deformações, flutuações e elisões, um pseudo-modalismo, que compromete e dificulta a percepção da estrutura modal.

Elementos tonais e modais convivem com naturalidade e equilíbrio, um dos traços típicos da obra, a justaposição de idiomas, gerando atmosferas de indefinição sonora.

As peças são de dificuldade técnica mediana, sendo os andamentos escolhidos pelo compositor, em sua maioria amenos, requerendo do intérprete

simplicidade na concepção e execução, longe de uma execução virtuosística, mas com o emprego de alguns artifícios que possam tornar as peças refinadas, tais como: exploração de matizes e nuances sonoras através da diferenciação dos ataques, uso dos pedais com possibilidades de efeitos timbrísticos e acústicos, um trabalho de agógica muito equilibrado, transparência rítmica nas células tipicamente brasileiras, contrastes de estilo e caráter gerando atmosferas propícias ao desenrolar musical, entre tantos outros.

Percebe-se no contexto geral da obra bastante fluência na construção melódica, evocando a presença figurativa do violino na concepção fraseológica do compositor, este seu instrumento principal. Além da escrita, percebem-se procedimentos de 'gestual' encontrado nas arcadas dos instrumentos de corda friccionada, como as rabecas brasileiras, que possivelmente Guerra-Peixe ouviu muito durante sua estada no nordeste, assim como de instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão brasileiro.

O uso de 'citações' é recorrente, onde o material folclórico fica mais evidente, e nestes pontos é possível o intérprete ter maior liberdade e flexibilidade na construção fraseológica e no uso da agógica, a fim de referendar a inspiração popular do compositor.

As indicações de pedalização são esparsas, de uso obrigatório quando marcadas pelo compositor e ficando ao critério do intérprete quando não marcadas, propiciando a formulação de vários efeitos timbrísticos, de atmosferas e ambientações sonoras com o uso combinatório dos pedais. Nos casos onde impera o legato na melodia seu uso é indispensável a fim de conectar a linha melódica e produzir um cantabile expressivo.

Todas as peças possuem um ponto culminante que é afrouxado em seguida, sendo uma das técnicas compositivas de Guerra-Peixe, constante em seu livro *Melos e harmonia acústica*. Este ponto culminante encontra-se geralmente no 2/3 da peça, possibilitando ao intérprete sua construção de maneira gradativa. Os clímaxes são construídos com clareza pelo compositor através da mudança gradativa de elementos como: níveis de dinâmica, tensão harmônica, registros, valores de nota, andamentos, entre outros.

A coleção *Prelúdios Tropicais* é um referendo valioso à literatura pianística brasileira revelando uma arquitetura, um amálgama, de forte comunicabilidade musical.

A primeira peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Cantiga de Folia de Reis*, assinala uma introdução ao ciclo propícia a uma abertura, pelo caráter solene e elegante, em estilo coral. Longos pedais na região grave podem resultar em um trabalho de ressonância de harmônicos, sendo aconselhada a troca parcial, de ‘meio pedal’, a fim de não prejudicar a clareza da linha melódica pela excessiva mistura das sonoridades e ao mesmo tempo não perder a ressonância do baixo com uma troca exagerada. Caso o intérprete esteja utilizando um piano com o 3º pedal, Pedal Tonal, é possível um trabalho de graves mais ‘limpos’. As duas opções podem ser aceitas já que a pedalização não foi marcada pelo compositor em nenhum momento.

A construção fraseológica em ‘degraus’ permite variações de dinâmica e timbre, podendo o intérprete valer-se do recurso do 2º pedal, Una Corda, a fim de propiciar um crescendo gradativo e uma construção fraseológica mais engenhosa.

Na segunda seção o contraste se situa no ritmo de baião e nas flutuações rítmicas marcadas pelo compositor, de modo a originar o movimento agógico pretendido, típico da música nordestina. O uso do fraseado de duas notas na melodia, esta, concebida em graus conjuntos, pode ser executado de maneira um pouco exagerada, acentuando mais a primeira nota, com o intuito de demonstrar a origem folclórica e o caráter nordestino da mesma.

A ampliação gradativa da sonoridade através do acréscimo de vozes, de dissonâncias e da dinâmica, conduz ao ponto culminante da peça, devendo este ser preparado. Os contra-cantos e a pequena polifonia na mão esquerda podem ser enfatizados nas repetições. As dissonâncias acrescentadas pedem uma exploração de toque maior do intérprete a fim de que apareçam como elemento incrementador da sonoridade.

O clímax da peça ocorre no trecho modulatório onde a ampliação da sonoridade e da textura através do uso de uma terceira pauta, assim como um acelerando gradativo, reforça a tensão.

O retorno do primeiro tema termina a peça com sutileza, podendo o intérprete deixar o acorde final com uma fermata marcada pelo compositor, ressonando até sua extinção.

A segunda peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Marcha Abaianada*, de caráter contrastante com a primeira peça, possui um charme brincalhão ou até mesmo irônico que perdura nas três seções da obra. O estilo ‘despojado’ da melodia

principal, solicita do intérprete brincadeira e ‘bom humor’ em sua execução. O baixo ostinato pode ser concebido com regularidade rítmica, porém com inflexões sonoras, provendo os intervalos com contrastes de intensidade de acordo com sua altura. A pedalização pode ser moderada de maneira que não disperse o ritmo de marcha. Os ornamentos podem ser executados curtos e com uma articulação de dedos levemente áspera, combinando com o estilo marcial.

Na segunda seção encontramos a fusão de elementos nordestinos. O próprio termo *abaianada* vem de baião, um baião mais rápido, citado através das terças quebradas e da sonoridade de cunho modal. O trecho necessita de movimento e contraste dinâmico em sua execução. As inflexões de dinâmica marcadas pelo compositor dão a sensação de ‘fole’. A pedalização pode ser moderada evitando o ‘desmantelo’ do caráter rítmico.

Está presente na peça uma idéia de conjunto, de banda, de fanfarra. É possível fazer analogias com pratos e sopros na segunda seção. A fanfarra se faz presente na ponte que prepara o retorno da primeira seção, onde uma articulação de *non-legato* pode reforçar a idéia de banda. O clímax com o retorno do primeiro tema pode ser conduzido por uma maior pedalização e mistura de sonoridades, reforçado pelo andamento mais brando solicitado pelo compositor.

O final da peça remete-nos em analogia à impressão de que a fanfarra está se distanciando e se dissolvendo.

A terceira peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Persistência*, tem como caráter principal o elemento rítmico, referendado tanto pelo título quanto pela insistente repetição na primeira seção, solicitando ao intérprete energia e precisão na execução. Os arpejos devem ser pedalizados para dar o efeito de mistura de sonoridades, principalmente dissonâncias. Na nota longa, semibreve, com a expressão ‘lunga’ solicitada pelo compositor, o intérprete pode ocasionar um efeito de diluição sonora através do uso do pedal trêmulo. A obra possui uma sugestão de aspereza, devido à sonoridade em fortíssimo, referendada pela indicação do compositor no compasso nove com a expressão *aspro assai*.

A segunda seção, de caráter ornamental pelas pequenas figuras que a formam, necessita ter em sua divisão rítmica atenção especial. Mesmo com a liberdade sugerida pelo compositor para esta seção, *senza rigore*, recomenda-se

que as figuras tenham o valor de duração apurado a fim de evitar discrepâncias rítmicas.

A terceira seção possui um caráter embalado ritmicamente, dando-nos a impressão de um fole ao abrir e fechar, preparando o ponto culminante da peça, onde a sonoridade ampliada pode ser reforçada pela pedalização mais intensa.

Os acordes finais são marcados pelo compositor para serem executados com energia e segura, ocasionando uma terminação de efeito abrupto.

A quarta peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Ponteado de Viola*, em compasso quinário, imita o ‘rasqueado’ da viola brasileira. O dedilhar nas cordas está presente nas pequenas mudanças intervalares. É necessário precisão rítmica e de pulsação, de modo que o caráter violeiro não se perca em flutuações agógicas ou de rubato exagerados e inoportunos neste caso. A pedalização pode seguir a linha da harmonia nas trocas sincopadas. A dinâmica necessita ser graduada com sutileza para que o ponto culminante da primeira seção não ‘chegue antes da hora’.

O interlúdio entre a seção A e B pode ser executado com maior liberdade de agógica devido a sua configuração de caráter melódico, contrastando com o caráter harmônico da primeira seção, possibilitando uma configuração rítmica em “estilo improvisado” através um trabalho de flexibilidade no início de cada arpejo. Neste trecho a pedalização pode ser mais longa, misturando as dissonâncias e dando efeito harmônico de ressonância ao trecho.

A segunda seção também propicia uma execução mais livre sob o ponto de vista da pulsação, podendo soar como uma viola ‘dedilhada’ em contraste com a viola ‘rasqueada’ da primeira seção. O ritmo de baião encontrado na mão esquerda requer flexibilidade rítmica e ‘molejo’ no toque, ou seja, o uso do pulso com flexibilidade. O ponto culminante é preparado com o acréscimo de sonoridades na mão esquerda, adensando a textura através do volume e dos graves ressonantes, onde o intérprete pode valer-se de longos pedais.

No retorno da seção A, artifícios não usados na primeira execução podem ser explorados, tais como o uso do pedal de Una Corda, maior ou menor pedalização, excesso de contraste dinâmico e até mesmo pequenos rubatos, já que na primeira impressão o ‘rasquear’ da viola ficou evidente.

Na Coda a viola perde a força, dissolvendo-se, silenciando.

A quinta peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Pequeno Bailado*, demonstra a intenção de dança e movimento não só pelo título como também pelo compasso ternário. A introdução ‘cita’ o que se seguirá, podendo o intérprete executá-la com liberdade, flutuação rítmica e muita expressividade. Quando entra o ‘bailado’ propriamente dito, o acelerando gradativo solicitado pelo compositor, dá a impressão de “pares valsando”. A melodia, marcada com dinâmicas suaves, solicita um toque delicado, leveza na produção sonora, com articulação minimizada, sendo a condução do legato marcado pelo compositor, um elemento importante. A pedalização pode ser feita sincopada e de tempo em tempo.

O contraste rítmico indicado pelo uso de compassos alternados no início da segunda seção provoca métrica irregular, solicitando do intérprete caráter firme, enérgico e *risoluto*, ou seja, maior precisão rítmica e ampliação sonora na execução. Os contrastes são feitos pela repetição oitavada do material e pela dinâmica em menor volume. Este contraste pode ser acentuado pelo uso do pedal de Una Corda.

A alternância de compassos faz com que o elemento fraseológico pareça ‘quebrado’ em virtude da instabilidade métrica, dissolvendo o sentido ternário e ‘valsado’ da primeira seção, diminuindo a fluidez rítmica e linear, possibilitando ao intérprete explorar esta ‘desestabilização’, reforçando o deslocamento através de pequenos acentos.

O retorno da dança na terceira seção é preparado pelo crescer na dinâmica, pelas oitavas na mão esquerda, pelo adensamento harmônico, requerendo do intérprete ampliação sonora gradativa e a exploração dos baixos no pedal. Esta seção configura o ponto culminante da peça através do andamento um pouco mais lento, propiciando ao intérprete uma concepção das frases mais alongadas e flexíveis. Porém o fluxo rítmico mais lento não pode prejudicar o sentido dinâmico e de caráter intenso do trecho. Os acordes na região central, com dissonâncias em sua configuração harmônica, podem ser explorados ritmicamente através do toque mais incisivo nas síncopes e ao mesmo tempo, com exploração melódica através do cantabile do polegar, configurando uma condução vocal dentro da ‘massa harmônica’.

A quarta seção, indicada pelo compositor como *alla toccata*, possibilita ao intérprete o uso de um estilo um pouco mais ‘virtuosístico’, gerando brilhantismo rítmico ao trecho e preparando para o final.

A grande Coda, de caráter improvisatório pelo grande número de elementos distintos, propicia liberdade de agógica. Artifícios de flutuações rítmicas podem pontuar o espírito de improvisação. Os extremos encontrados nas 'massas harmônicas' podem ser explorados com intensidade dinâmica, de pedalização e através da mistura de sonoridades

A 'citação' final do motivo temático principal da peça, marcada pelo compositor, em dinâmica suave, solicita do intérprete leveza na produção sonora, assim como mediação na construção dos *ritardandos* marcados pelo compositor, de modo que a fluência das frases não seja seccionada até o arpejo final. Este, nos indica que o 'baile acabou'.

A sexta peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Reza-de-defunto*, sendo a metade do ciclo, configura uma pausa meio que meditativa em relação aos movimentos anteriores de rítmica mais incisiva e vigorosa. O caráter é soturno, profundo e lamentoso. A peça é sentimental, evocando a dor da perda, da existência, solicitando do intérprete controle de toque a fim de construir uma sonoridade "nobre e refinada" que confirme o título da peça. O andamento marcado pelo compositor revela-se lentíssimo, sendo possível fazê-lo um pouco mais andado a fim de não se perder o sentido das frases.

O jogo entre a rezadeira (solista) e as sentinelas (coro), citadas na introdução e no tema principal, pode ser explorado pelo intérprete através de linhas de dinâmica em contraste, assim como o caráter de cantiga de morte e alento pela perda. Um baixo ostinato na região grave faz efeito de procissão, podendo o intérprete ressaltar o contraste de tessitura com a melodia. A ampliação gradativa da sonoridade até o ponto culminante dá a impressão de desespero pela perda. A obra finaliza com a sugestão do término do canto das rezadeiras. A nota final longa e grave pode ser explorada através da analogia do cessar da vida, sendo interessante sua ressonância até o extinguir do som.

A sétima peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Tocata*, em compasso composto, apresenta em relação às outras peças da coleção uma configuração muito mais rítmica do que melódica ou harmônica, uma espécie de melodização da

percussão, um ostinato que gera um tipo de moto-perpétuo figurativo pela insistente repetição de um ritmo de feito motórico, o ritmo revelando o gênero musical retratado. A execução necessita de precisão e equilíbrio para evidenciar a insistência rítmica que dá a impressão de tambores tocando.

A peça é constituída por poucos motivos, dificultando a elaboração nos contrastes. Os pedais podem representar fortes aliados na construção do volume sonoro e das oposições dinâmicas. O quesito principal para a execução é que o caráter virtuosístico e a constância rítmica não se percam, pois são os elementos que darão o efeito pretendido pela obra.

As dissonâncias conferem sonoridades ásperas, agressivas, complementadas pelo ostinato. O intérprete pode valer-se de toques 'percussivos' com os dedos, ou seja, exagerando na articulação com os dedos.

Arpejos justapostos na segunda seção geram um movimento horizontal em contraste com os intervalos duplos da primeira seção. A aspereza dos intervalos dissonantes deve ser ressaltada. O retorno do tema principal prepara o ponto culminante onde a pedalização pode auxiliar na construção dinâmica tanto no crescendo como no diminuendo.

A coda final contrasta ritmicamente com o resto da peça pela própria escrita dos valores na mão esquerda, porém, o caráter forte e a dinâmica ampla não podem ser perdidos. Longos pedais sincopados podem reforçar o trecho dando uma impressão coral ou orquestral.

A oitava peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Cantiga Plana*, apesar não ter o andamento marcado, percebe-se pela escrita musical que a peça é calma, sugerindo momentos de recolhimento no tema principal encontrado na seção B. É possível considerá-la como a peça de caráter mais 'singelo' da coleção. Solicita em sua concepção extrema simplicidade aliada a uma sonoridade sofisticada no toque, de modo a conduzir a linha melódica com equilíbrio e calma, evidenciando um estilo de acalanto 'modernizado', devido ao contexto harmônico dissonante.

A proximidade interválica, de poucos contornos melódicos e muita simetria, gera à cantilena a impressão de lembrança, do antigo, do remoto, uma canção 'perdida no tempo', meio íntima, mística e até mesmo monótona. Os contrastes dinâmicos necessitam ser bem preparados, com delicadeza e sem exageros,

evitando que a interpretação não soe romantizada e o estilo longínquo não se perca. Os ornamentos necessitam ser executados com rítmica branda para não soarem deslocados e ‘duros’ dentro da frase. As sextas duplas na voz intermediária podem ser exploradas no seu movimento cromático através do contraste dinâmico com as vozes extremas, sendo que o intérprete pode variar na escolha de qual voz ressaltar.

O pedal Tre Corde pode misturar as sonoridades e os longos baixos, requerendo apenas uma troca sutil de ‘meio-pedal’ a fim de não deixar o texto com extrema limpeza sonora e nem tão pouco com excesso de misturas.

A nota final pode ser explorada através do pedal de Una Corda e ter sua ressonância explorada até a extinção do som.

A nona peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Polqueada*, denota um estilo brincalhão desde o título, uma corruptela da palavra polca, inexistente no dicionário, demonstrando a intencionalidade do compositor em estilizar, brincar com o gênero da polca, também presente no nordeste. O humor deve estar presente em toda a execução. As figuras curtas e de distância interválica pequena, necessitam de precisão para que a inspiração na dança saltitante não se perca.

A segunda seção contrasta pelo uso de figuras regulares, diminuindo o movimento rítmico ‘quebrado’ em um estilo de divertimentos que se encadeiam. A pedalização precisa ser discreta para não prejudicar o estilo.

A retomada do tema inicial, em volume e tessitura ampliados, possibilita o uso um pouco mais abusivo do pedal a fim de reforçar o trecho como ponto culminante.

O acorde final meio híbrido de maior com menor, interrogativo, ambíguo, não desmente o estilo despojado da obra e, se executado de forma seca, propicia um final de surpresa.

A décima peça da coleção *Prelúdios Tropicais – Tangendo*, com caráter de estudo fortemente presente, lembra típicos exercícios pianísticos com transposição intervalar, para a aquisição de velocidade digital. Por ter esta característica inerente ao texto, torna sua interpretação difícil de mediar, como encontrar o ‘tom’ artístico. O ostinato necessita de contraste dinâmico para que flua sem monotonia. A insistência

rítmica pode ser explorada no movimento ascendente e levemente arrefecida no movimento descendente. A peça requer energia e boa rítmica.

A segunda seção prioriza os elementos folclóricos, estilizados, funcionando como uma 'citação' geral da obra já que este é um elemento recorrente em algumas peças da coleção.

A 'dissolução' do material temático próximo ao fim, através do recurso da aumentação, possibilita uma analogia com o 'desmantelo' do ritmo 'escalar' do tema. O acorde final que encerra a peça bem como a coleção, possibilita o prolongamento da fermata até a extinção do som.

Outra possibilidade de ordem diversa na execução dos 10 Prelúdios, nos é ofertada através do comentário da pianista Ruth SERRÃO: "Guerra-Peixe revelou sua intenção de escrever os prelúdios como peças separadas, dando ao intérprete a liberdade de escolha em número e ordem de apresentação" (p. 73)¹, e contrariada pela opinião de Salomea GANDELMAN: "[...] possibilidade de apresentação isolada de qualquer das peças. Manutenção da ordem, em caso de execução integral do conjunto de prelúdios". (p. 80)²

Podemos deixar a critério e gosto pessoal de cada intérprete, sendo que a primeira opção pode evocar combinações extremamente interessantes de contrastes e surpresas.

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito mesmo que o fantástico mergulho de Guerra-Peixe na pesquisa folclórica tenha muito a ver com a procura do belo. E o que ele conseguiu filtrar desse mundo de informações que dominou como poucos, ou até mesmo como ninguém, se prova por algumas obras entre as quais, num plano de encanto e fantasia, se colocam os *10 Prelúdios Tropicais*. (ALIMONDA, p. 107)¹

Após a análise integral da obra *Prelúdios Tropicais* de Guerra-Peixe e tantas digressões em torno da tríade, **análise, interpretação e performance**, foi possível construir um universo paralelo do compositor, da obra, e aplicá-lo à performance da mesma, ampliando a visão do conjunto da obra de Guerra-Peixe e não apenas do ciclo de prelúdios.

Os inúmeros recursos utilizados por Guerra-Peixe na tentativa de fundamentar um estilo próprio, condizente com suas aspirações musicais e seus ideais artísticos, nos indicam a amplitude no uso do material folclórico como uma fonte inesgotável de bagagem composicional, levando-o a combinar técnicas e materiais, sem deixar se prender por sistemas.

Fundindo elementos de diversas manifestações em uma mesma obra, Guerra-Peixe caracteriza um estilo pessoal de utilização do material folclórico, sem estar preso a este, sistematizando processos composicionais individuais e englobando vários parâmetros como fatores estilizáveis. Estilizou a instrumentação, as escalas, os esquemas melódico-rítmicos, a harmonia e o timbre, revelando uma relação orgânica com o folclore, que segundo Edino KRIEGER, em Guerra-Peixe

¹ ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 105-110, 2007.

“[...] se processa no plano interno da própria linguagem musical”. (*apud* FARIA, p. 85-86)²

As particularidades musicais caracterizadoras do estilo composicional de Guerra-Peixe revelam um universo rico nos elementos primordiais da constituição musical: melodia, harmonia e ritmo, onde a trama, a disposição dos timbres, os matizes da dinâmica, as forças harmônicas, constituem uma ‘tipologia’ de recursos expressivos, com equilíbrio entre unidade e variedade, originalidade e riqueza de imaginação, possibilitando ao intérprete vislumbrar uma grande gama de escolhas.

A análise da obra *Prelúdios Tropicais* sob o foco estrutural e interpretativo, revelou riqueza de efeitos sonoros, necessitando em sua concepção performática, pesquisa quanto à utilização dos toques, articulações, sonoridades, dinâmicas e agógicas. Através das possibilidades de pedalização (pouco marcada pelo compositor) é possível desenvolver efeitos de maior ou menor quantidade de sons harmônicos que acompanham a emissão do som fundamental. As linhas melódicas sugerem curvas com riqueza de acentos expressivos, os fraseados dinamizam a métrica, onde fusões de pulsação, sonoridades, rubatos e agógicas no estilo popular, equilibram o contexto em sua totalidade.

O ritmo não pode ser concebido sob o ponto de vista matemático, pois a linguagem é recheada de síncopes típicas da música brasileira, de ostinatos, dilatações e contrações através das agógicas marcadas pelo compositor.

Melodias camufladas às vezes se fazem presentes, as famosas ‘relações de segundas’ que tanto encantaram Guerra-Peixe, assim como a possibilidade sugestiva de se reproduzir o timbre de outros instrumentos.

O trato harmônico revelou-se uma coluna estrutural na composição da coleção *Prelúdios Tropicais*, onde se percebe o uso sistemático da dissonância como um elemento estilizador em sua linguagem compositiva. Agregados sonoros revelam espaços de tensão e afrouxamento melódico-harmônico, nos quais a obra tende a caminhar em um fluir contínuo.

[...] uma harmonia mais estilizada, que é para não deixar as coisas funcionarem sem recursos harmônicos [...] dá um tempero. (GUERRA-PEIXE *apud* VIEIRA, p. 105)³

² FARIA, Antonio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

³ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

A ampla contextualização histórica, encontrada no segundo capítulo do presente trabalho, tornou possível e cabível a compreensão dos caminhos percorridos pelo compositor e do reflexo deles em sua obra, encontrando paralelo com a visão marxista de que ‘o homem é em sua essência produto do meio em que vive, mas com capacidade para transformá-lo’, sendo a música, uma fonte histórica refletida na realidade sonora.

As escolhas finais feitas na interpretação e performance da coleção *Prelúdios Tropicais* são únicas e pessoais, advindas de um trabalho de pesquisa e contextualização do compositor e sua obra, pela análise das partituras sob o foco estrutural e interpretativo e através da leitura de vários documentos que instigam a reflexão e são ferramentas interdisciplinares, musicológicas e históricas, possibilitando o confronto com as informações de natureza musical.

Não podemos afirmar o quanto estas escolhas são ‘precisas’ ou se são as ‘melhores’ escolhas. Parte-se do ponto de vista que toda e qualquer performance baseada em uma fundamentação sólida não deixa de revelar a ‘sua verdade’. Estas escolhas são deste determinado momento, passíveis de mudança a qualquer tempo e hora. Nas palavras de LABOISSIÈRE “[...] nos é possibilitada a constituição de novos universos significativos num processo relacional e incorporativo, no qual a música e o homem se tornam únicos e inseparáveis na existência interpretativa daquele momento”. (p. 108)⁴

Como intérpretes devemos nos lembrar que o processo de criação começa no mundo ‘extra-musical’, um ‘mundo das idéias’, onde o compositor tece sua criatividade e a transpõe para o papel de acordo com as possibilidades grafológicas do material sonoro, transcrevendo seu pensamento dentro das limitações impostas pela grafia musical. Para o intérprete, através da aquisição de parâmetros interpretativos e performáticos, fica a tarefa de ‘decodificar’ a obra, transcendendo a escrita e transmitindo no ato de performance, uma impressão sonora resultante de vários fatores que atuaram em todo o processo, como o desejo individual do artista e a pluralidade de sua própria cultura.

Traduzir o idiomático, a estética ou o estilo de um compositor em determinada obra não é tarefa fácil. A Análise, pressuposto principal deste trabalho, de certa maneira não ameniza as dificuldades no momento das escolhas, ela apenas

⁴ LABOISSIÈRE, Marília. Música e performance. *Revista ICTUS*, Salvador, vol. 5, p. 7-16, 2004.

fundamenta um viés, de estabilidade temporária, podendo estruturar algumas escolhas interpretativas, onde o músico não necessariamente precisa abster-se de seus princípios intuitivos. A pertinência está em relacionar conhecimentos levantados através da pesquisa, com conhecimentos empíricos, sem fazer do empirismo um dogma e nem da pesquisa fonte de todo o saber. A transição entre a **análise, interpretação e performance**, desvela dificuldades ímpares na medida em que encontramos ambigüidades, padrões ocultos, significativos implícitos e resultados impalpáveis na transposição das três tarefas. Não há um caminho óbvio para passar do implícito para o explícito, revelar ou desvendar o sentido interior de uma obra.

Na análise estrutural e interpretativa da obra *Prelúdios Tropicais* de Guerra-Peixe, procurou-se, através de uma reflexão abrangente e contextualizada, o entrelace das três atividades (**análise, interpretação e performance**), verificando a possibilidade e a pertinência da transposição desta 'tríade' na construção de um panorama entre conhecimentos levantados e sua projeção na execução da obra. Visou-se buscar respostas sobre a importância do conhecimento analítico na formação e no desenvolvimento musical e o quanto este pode tornar o fazer musical consciente, reconstituindo possibilidades, criando maneiras e princípios para uma prática interpretativa e performática da coleção *Prelúdios Tropicais* do compositor brasileiro César Guerra-Peixe.

Pode-se dizer que não é possível mensurar o quanto a **Análise** pode ser '**projetada**' em uma interpretação. A tarefa é subjetiva e de resultados ímpares, provendo o intérprete de uma paleta de escolhas, mas não o eximindo das decisões. Como a Análise pode ser garantia de uma execução interessante sob o ponto de vista interpretativo? Uma questão a se pensar e talvez sem resposta.

Através da pesquisa, da busca de dados contextuais e de dados provenientes da análise das partituras, da reflexão e de 'experimentos' na concepção interpretativa da coleção *Prelúdios Tropicais*, foi possível, ao final do presente trabalho, misturar razão e intuição, evitando a reprodução de 'tradições interpretativas' e recriando a música em 'parceria' com o compositor. As questões primordiais, resultantes deste trabalho de pesquisa, foram o desenvolvimento, no intérprete que tenha interesse em executar a obra *Prelúdios Tropicais*, da capacidade de leitura, de reflexão e do questionamento das práticas performáticas vigentes, onde, através do levantamento de algumas das particularidades e

singularidades estilísticas de Guerra-Peixe, possa tornar possível o entrelaço de conhecimentos e a compreensão intelectual da coleção *Prelúdios Tropicais*, sem dogmas ou resoluções absolutas.

A busca por resultados não significa o encontro de 'soluções', mas sim o desenvolvimento da capacidade de conviver com as contradições, encarando-as como fontes de riqueza, trabalhando no músico outras inteligências e capacidades.

Cabe ressaltar que o universo interpretativo construído através da análise e da busca de referendos contextuais, que pudessem tornar consistente a interpretação da obra *Prelúdios Tropicais*, carece de temporalidade, pois este, ao mesmo tempo em que se consolida se desfaz, onde velhos conhecimentos sob novas roupagens originam a possibilidade de outras construções, por outros intérpretes, sejam estas afins ou contraditórias.

A visão sobre a projeção analítica na interpretação da obra *Prelúdios Tropicais*, encontrada na presente pesquisa, é uma das muitas possíveis, indicando a crescente multiplicidade de interpretações histórico-musicais, ambíguas, imaginativas, criadoras, onde cada sujeito ou determinada sociedade constroem práticas sociais e históricas que se alternam a cada obra musical composta, executada e ouvida.

Novas possibilidades para se pensar o fenômeno musical permearam o desenvolvimento deste trabalho na tentativa de demonstrar como as informações obtidas através da pesquisa, da análise e da reflexão auxiliam na interpretação e performance de uma obra musical, através do exame das diferenças que habitam entre o trabalho do compositor, as características de notação de uma partitura, os processos estilísticos que envolvem a leitura musical, e o espaço 'incompleto' da obra onde o intérprete transita, preenche e revela com sua imaginação e criatividade a essência do fazer artístico. Concordamos com LABOISSIÈRE, quando afirma que:

[...].interpretar uma obra musical é vivenciá-la num momento único, de uma expressão única, de um tempo único, de um único intérprete, impossível de se repetir, diferente para cada intérprete em cada momento expressivo, numa leitura poética. (p. 12)⁵

⁵ LABOISSIÈRE, Marília. Música e performance. *Revista ICTUS*, Salvador, vol. 5, p. 7-16, 2004.

Em entrevista e inquirido sobre o que acredita tornar um intérprete um recriador, GUERRA-PEIXE declara crer que um conjunto de fatores pode possibilitar e favorecer o intérprete em encontrar uma interpretação coerente:

Eu creio que é a sua liberdade de balançar dentro desse padrão de informação, segundo um determinado conceito de mundo, de criação musical, de composição; isso compreende estilo, forma, uma série de coisas que favorecem ao intérprete que tenha a sua saída, tenha a sua interpretação, desde que não leve a deformação à Música. Ele pode até ter uma concepção bem diversa da de outro intérprete. Isso acontece frequentemente entre grandes artistas. (*apud* VIEIRA, p. 89)⁶

Nas palavras de GUERRA-PEIXE, encontramos implícita a importância da reflexão na busca de uma interpretação e, por conseguinte de uma performance convincente e sustentada: “[...] o que está escrito no papel não é o suficiente porque existe o que está atrás das notas”. (*apud* VIEIRA, p. 86)⁷

Podemos afirmar que a questão imanente da pesquisa resultante no presente trabalho foi a produção de referenciais interpretativos para a performance da coleção *Prelúdios Tropicais*, buscando estratégias de conciliação e integração, entre **análise, interpretação e performance**, como uma ‘tríade’ propulsora de inovações no universo da música erudita, comprometida com a cultura e com as exigências do mundo contemporâneo, sem no entanto criar uma perspectiva absoluta sobre a interpretação da obra.

⁶ LABOISSIÈRE, Marília. Música e performance. *Revista ICTUS*, Salvador, vol. 5, p. 7-16, 2004.

⁷ VIEIRA, Sonia Maria. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 1, p. 16-24, 2000. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

AGUIAR, Ernani. Guerra-Peixe, o orquestrador. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 77-85, 2007.

AGUIAR, Lúcio. As mídias do Séo Maestro. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 129-146, 2007.

ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 105-110, 2007.

AMARAL, Kleide Ferreira do. *Pesquisa em música e educação*. São Paulo: Loyola, 1991.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, s. d.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. Telê Porto Ancona Lopez (Org.) São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *Introdução à estética musical*. 20ª ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

APRO, Flávio. Interpretação musical. Um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org) *Performance e interpretação musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, p. 24-37, 2006.

ASSIS, Ana Cláudia de. Interpretação: tradução ou traição? *Revista de Pesquisa Musical*. Belo Horizonte: nº 3, p. 83-89, 1997.

_____. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe. Análise dos prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*. Monografia de Especialização. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 1993, 46 fls.

_____. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006, 268 fls.

BARBOSA, Lucas de Paula. BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 8, p. 125-136, 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, s. d.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Guerra-Peixe, a universalidade do nacional. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 111-128, 2007.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

BENT, Ian. *Analysis*. New York : George Braziller, 1990.

BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do que pudera lembrar-se o barqueiro cujo barco era a lua*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 1994, 143 fls.

BREDEL, Pierre. CAVAZOTTI, André. Três peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 12, p. 65-81, 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

CAMACHO, Vânia Claudia da Gama. As três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 9, p. 66-78, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CERQUEIRA, Fernando. Técnicas composicionais e atualização. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 23-28, 1992.

CHUEKE, Zélia. Estágios de escuta durante a preparação e a execução pianística na visão de seis pianistas de nosso tempo. In: RAY, Sonia (org). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

_____. Reading music: a listening process, breaking the barriers of notation. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 11, p. 106-112, 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

_____. Música, arte e texto. In: *Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: p. 172-182, 2006.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton & Company Inc., 1968.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1994.

_____. Entre o processo e o produto: música enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 14, p. 6-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Art Nova, 1974.

_____. *A nova música*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 12, p. 39-54, 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

_____. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. *Revista Opus* nº 11, p. 153-175, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/>

_____. O sentido da análise musical. *Revista Opus* nº 12, p. 33-53, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/>

CUNHA, Estércio Márquez. Análise composicional. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p. 21-22, 1992.

DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. 11ª ed. São Paulo: Cortez, 2005

DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. Trad. Cristina Magaldi. *Revista Opus* nº 1, p. 6-23, 1989. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/>

DUNSBY, Jonathan. WHITTALL, Arnold. *Music analysis: in theory and practice*. London: Faber Music Ltd, 1988.

ECO, Humberto. *Como de faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

_____. Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO*. Rio de Janeiro: nº 2, p. 63-72, 1998. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/debates.htm>

_____. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 1997, 131 fls.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

GERLING, Cristina. Considerações sobre a análise Schenkeriana. *Cadernos de Análise Musical 2*. São Paulo: ATRAVEZ, p. 01-08, abril 1990.

_____. Uniformidade e diversidade em execução musical. In: *Anais do VIII Encontro Anual da ANPPOM*, 1995, João Pessoa.
Disponível em: <http://www.musica.ufmg/anppom/>

GERLING, Cristina Capparelli e SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-125, 2000.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed, São Paulo: Atlas, 2002.

GORDON, Stewart. *A history of keyboard literature. Music for the piano and its forerunners*. EUA: Schirmer, 1996.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUBERNIKOFF, Carole. Música e representação: a questão da análise musical no final do séc. XX. Uma leitura transdisciplinar. *Cadernos de Análise Musical 4*. São Paulo: ATRAVEZ, p. 41-45, abril 1991.

_____. Um painel de análise musical. In: *Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, p. 136-140, 1996.

_____. Escuta e eletroacústica: composição e análise. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO*. Rio de Janeiro: nº 1, p. 28 - 35, 1997. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/debates.htm>

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica – Princípios de composição musical*. São Paulo: Opus – Irmãos Vitale, 1988.

_____. *Memorial*. Rio de Janeiro: Cópia datilografada, 1971.

_____. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955.

_____. Rezas-de-defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº 22, p. 235-268, 1968.

_____. Zabumba, orquestra nordestina. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº 26, p. 15-68, 1970.

_____. Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº 11, p. 135-158, 1965.

GUERSCHFELD, Marcelo. Pesquisa em práticas interpretativas: situação atual. In: *Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, p. 60-66, 1996. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>

_____. Uniformidade e diversidade em Interpretação musical. In: *Anais do VIII Encontro Anual da ANPPOM*. João Pessoa, 1995. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>

_____. A questão da pesquisa em execução e interpretação. *Revista Em Pauta*. Porto Alegre: v. 3, p 54-58, 1991.

HESPOS, Hans-Joachim. Entrevista por Carlos Kater e Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical 3*. São Paulo: ATRAVEZ, p. 105-112, outubro 1990.

HINDEMITH, Paul. *Practica de la composicion a dos voces*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1962.

_____. *The craft of musical composition*. 4ª ed, New York: Schott Music Corporation, 1970.

HINSON, Maurice. *Guide to the pianist's repertoire*. 3ª ed. EUA: Indiana University Press, 2000.

HORTA, Luiz Paulo. *Caderno de música. Cenas da vida musical*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____. (Editor) *Dicionário de Música ZAHAR*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

KATER, Carlos. Editorial. *Cadernos de Análise Musical 3*. São Paulo: ATRAVEZ, outubro 1990.

_____. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.

KATER, Carlos. FERRAZ, Silvio. Editorial. *Cadernos de Análise Musical 4*. São Paulo: ATRAVEZ, abril 1991.

KERR, Dorotéa. Bases metodológicas da pesquisa musical. *Revista ARTEunesp*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo: p. 67-71, 1996.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

KIRBY, F. E. *Music for piano. A short history*. EUA: Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.

KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1984.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. A nova imagem do mundo: estética, estruturalismo e planimetria. *Revista Música*. São Paulo: v. 2, p 85-90, 1991.

KRAUS, Michael. Rightness and reasons in musical interpretation. In: KRAUS, M. (ed.) *The Interpretation of Music: philosophical essays*. New York: Clarendon, p.75-87, 2001.

KRIEGUER, Edino. Prefácio. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe. *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 4, p. 108-114, 2002. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br>

_____. Música e performance. *Revista ICTUS*. Salvador: v. 5, p. 7-16, 2004. Disponível em: <http://www.ictus.ufba.br>

_____. *Interpretação musical. A dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Espanha: Idea Books, 2004.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, p.197-216, 1995.

LEVY, Janet M. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, p.150-169, 1995.

LIMA, Paulo Costa. *Invenção & Memória. Navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências*. Salvador: EDUFBA, 2005.

LIMA, Sonia Albano de. O virtual e o real da interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org) *Performance e interpretação musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, p. 48-64, 2006.

_____. Pesquisa interdisciplinar na performance musical e na docência. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 3, nº 1/2, p. 26-34, 2003.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical. Significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org) *Performance e interpretação musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, p. 11-23, 2006.

LUBISCO, Nidia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico*. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MALAMUT, Stael Viegas. As Suítes para flauta de Guerra-Peixe. *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. Rio de Janeiro: 1999. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/cadernos.htm>

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

McLEISH, Kenneth & Valerie. *Guia do ouvinte de música clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MIGUEL, Randolf. Guerra-Peixe, arranjador de música popular. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 15-27, 2007.

_____. *A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, 2006, 107 fls.

MENDES, André Nobre. A tonalidade no séc. XX. *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO. Rio de Janeiro: p. 110-114, 2001. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/cadernos.htm>

MENEZES, Flo. O papel e as limitações das escrituras. *Revista ARTEunesp*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo: nº 13, p. 13-30, 1997.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe. A música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

NOGUEIRA, Ilza. Análise composicional: “o que”, “como” e “por que”. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p.5-14, 1992.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Análise composicional. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 20, p.15-20, 1992.

PAULA, Lucas de; BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie – Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia: v. 4 nº 1, p. 29-44, 2004.

PAZ, Emerlinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

_____. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos Didáticos UFRJ, 1993.

PERRONE, Maria da Conceição Costa. Metodologia da pesquisa: Análise Semiótica. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 21, p. 75-80, dez. 1992.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madri: Real Musical, 1985.

PICCHI, Achille. Interpretação musical: uma aforismática provocativa. *Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP*. São Paulo, Campinas: v. 4, nº 2, p. 17-21, 2000.

PIENCIKOWSKI, Robert. Entrevista por Yara Caznók. *Cadernos de Análise Musical 2*. São Paulo: ATRAVEZ, p. 63-70, abril 1990.

PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

PUBLIFOLHA. ART EDITORA. *Enciclopédia da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo, 1998.

RINK, John. Analysis and (or ?) performance. In: RINK, J. (ed.) *Musical performance. A guide to understanding*. London: University Press, p. 35-58, 2002.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, p. 217-240, 1995.

SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTIAGO, Diana. Aspectos da construção da performance pelo músico: uma revisão bibliográfica. *Anais do Simpósio de pesquisa em Música da UFPR*. Curitiba: p. 9-18, 2004.

_____. Sobre Análise para executantes. *ART – Revista da Escola de Música da UFBA*. Salvador: v. 21, p. 81-86, dez. 1992.

_____. Construção da performance musical: uma investigação necessária. *Performance online*. p. 1-14, 2006.

Disponível em: <http://www.performanceonline.org>

_____. *Proporções nos Ponteiros para Piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2001.

SCHMALFELDT, Janet. On performance, analysis, and Schubert. In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 5/6, p. 38-54, 2002.

Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

_____. Entrevista concedida à André Cavazotti e Salomea Gandelman. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: nº 5/6, p. 55-67, 2002.

Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical tonal*. São Paulo: Annablume, 1996.

SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

_____. Entrevista concedida à Alexandre Elias.

Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2826,1.shl>

SILVA, Flávio. Guerra-Peixe, do dodecafonismo ao nacionalismo. In: SILVA, Flávio (org.) *Camargo Guarnieri o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, Vladimir. Os modos na música nordestina. *Piano Class – Revista de Música e Artes*.

Disponível em: <http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1&cmd=artmodos>

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.

VETROMILLA, Clayton. Ponteados ou prelúdios: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº 8, p. 84-93, 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

_____. O problema das fases estéticas e a Suíte para violão na obra de Guerra-Peixe. *Per Musi – Revista de Performance musical*. Belo Horizonte: nº 5/6, p.131-140, 2002. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

_____. Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”. *Per Musi, – Revista de Performance musical*. Belo Horizonte: nº 14, p.82-92, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

VIEIRA, Sonia Maria. O caráter instrumental nas obras para piano de César Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 47-61, 2007.

_____. *Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 1985, 112 fls.

WINTER, Leonardo Loureiro. SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº 13, p. 63-71, 2006.
Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

DOCUMENTOS FONOGRAFICOS

GUERRA-PEIXE, César. *Música de Câmara. Guerra-Peixe*. Trio para piano, violino e violoncelo, Duo para Flauta e violino, Quatro coisas para piano e Harmônica de boca (realejo), Duo para clarinete e fagote, Sumidouro – Cantoria para violino, piano e barítono, sobre poesia de Olga Savary. Intérpretes: Ricardo Amado (violino); David Chew (violoncelo); Ruth Serrão (piano); Pauxy Gentil (flauta); Rildo Hora (harmônica de boca – realejo); José Botelho (clarineta); Noel Devos (fagote); Inácio de Nonno (barítono). Cecilia Meireles, Rio de Janeiro, 1996. CD – 65’ 37”.

_____. *Guerra-Peixe*. Sonata nº 1, Sonata nº 2, Sonatina nº 1, Sonatina nº 2, Valsa nº 2, Valsa nº 3. Piano: Midori Maeshiro. Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 2005. CD– 76’06’.

_____. *César Guerra-Peixe*. Roda de Amigos; Concertino para violino e Orquestra de Câmara; Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas; Moda e Rasqueado; Trovas Capixabas; Trovas Alagoanas; Ponteadado; Suíte Sinfônica nº 2, ‘Pernambucana’. Rio de Janeiro, 1998. CD – 64’ 32”.

_____. Sonata n °1, Sonata n °2. *Guerra-Peixe / Aguiar. Série Música Brasileira, vol 7*. Violino: Ludmila Vinecka; Piano: Alda de Mattos. 2007. CD – faixas 1 / 2 / 3 – 20’ 74” – faixas 10 / 11 / 12 – 10’ 53”.

_____. Trio para piano, violino e violoncelo. *Guerra-Peixe e Heitor Alimonda*.

Piano: Alceo Bocchino; Violino: Anselmo Zlatopolsky; Violoncelo: Iberê Gomes-Grosso. Rio de Janeiro, 1998. CD – faixas 1 / 2 / 3 – 18' 1".

_____. Trio para piano, violino e violoncelo. *Trio de Brasília*. Piano: Elza Kazuko Gushikem; Violino: Ludmila Vinecka; Violoncelo: Guerra Vicente. Brasília, 2003. CD – faixas 4 / 5 / 6 – 18' 25".

_____. Mourão. *Música Brasileira I* Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. Regência: Lutero Rodrigues, Curitiba, 1995. CD – faixa 21 – 3' 15".

_____. Museu da Inconfidência. 18º. Festival de Música de Londrina. Orquestra Sinfônica do 18º. Festival de Música de Londrina. Regência: Norton Morozowicz, Londrina, PR, 1998. CD – faixa 1 / 2 / 3 / 4 – 15' 35".

_____. Suite nº 2 'Nordestina'. *Miguel Proença. Recital Brasil*. Piano: Miguel Proença, 2002. CD – faixas 15 / 16 / 17 / 18 / 19 – 11'.

_____. Três Peças para viola e piano. *A viola, o piano, o tempo*. Viola: Jairo Chaves; Piano: Irina Ratcheva, Londrina, 2001. CD – faixas 4 / 5 / 6 – 6' 15".

_____. Tocata do Joezinho. *Brazilian Toccatas and Toccatinas*. Piano: Vânia Pimentel, Texas, EUA, 2000. CD – faixa 18 – 1' 55".

_____. Rabeca Triste. *Música Brasileira Contemporânea para Violino*. Violino: Hariton Nathanailidis. Rio de Janeiro, 2001. CD – faixa 4 – 3' 35".

_____. Suíte Nordestina. *Memorable Strings*. Viola: Perez Dworecki; Piano: Fritz Jank. São Paulo, 1994. CD – faixa 5 – 5' 50".

_____. Prelúdios Tropicais nº 1 à 7. *Ruth Serrão*. Piano: Ruth Serrão. Rio de Janeiro, 1985. LP – lado B – faixas 3 a 9.

_____. *Documentos da Música brasileira – vol 1. Compositores dirigem suas obras*. A Retirada da laguna. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Regência: Guerra-Peixe. Rio de Janeiro, 1979. LP – lado A e B.

PARTITURAS

GUERRA-PEIXE, César. *Prelúdios Tropicais nº 1, Cantiga de Folia de Reis*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 2, Marcha Abaianada*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 3, Persistência*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 4, Ponteado de Viola*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 5, Pequeno Bailado*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 6, Reza-de-Defunto*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 7, Tocata*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 8, Cantiga Plana*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 9, Polqueada*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

_____. *Prelúdios Tropicais nº 10, Tangendo*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

APÊNDICE I

ANÁLISE ESTRUTURAL DA COLEÇÃO *PRELÚDIOS TROPICAIS*

*** CÉSAR GUERRA-PEIXE ***

SUMÁRIO

1	CANTIGA DE FOLIA DE REIS.....	147
2	MARCHA ABAIANADA.....	153
3	PERSISTÊNCIA.....	158
4	PONTEADO DE VIOLA.....	165
5	PEQUENO BAILADO.....	175
6	REZA-DE-DEFUNTO.....	186
7	TOCATA.....	194
8	CANTIGA PLANA.....	204
9	POLQUEADA.....	209
10	TANGENDO.....	215

PRELÚDIO Nº 1 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

CANTIGA DE FOLIA DE REIS

Escrito em 03/07/1979 e dedicado à pianista paulista Irany Leme, professora da Escola de Música da UFRJ, pesquisadora em educação musical e grande divulgadora da música brasileira.

Estreado por Sonia Maria Vieira, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1979.

Com introdução e coda em tema solene, sente-se a aproximação da brincadeira, na dança central, através de um crescendo na introdução. Guerra-Peixe pesquisou a folia de reis em São Paulo e no bairro da Penha, no Rio de Janeiro. (SERRÃO, p. 74)¹

Folia de Reis, segundo a Enciclopédia de Música Popular Brasileira, vem a ser um grupo musical coreográfico de inspiração religiosa católica, também conhecido por *Terno-de-Reis* ou *Santos-Reis*. Os componentes se auto-intitulam foliões e o grupo sai em cortejo pelos sítios e cidades a partir da noite de 24 de dezembro, representando os Reis Magos, cantando e louvando o nascimento do Menino Jesus e pedindo esmolas. Quando duas Folias se encontram há um desafio entre os mestres violeiros. Acredita-se que quem impedir a entrada do cortejo em sua casa será castigado pelos Santos Reis. Os instrumentos mais comuns das Folias são a caixa, a viola e o pandeiro, embora também possa apresentar violão, cavaquinho, harmônica, sanfona, reco-reco, triângulo, rabeça, violino, etc... É comum o uso de terças paralelas e acordes triádicos nos interlúdios instrumentais.

Segundo os estudiosos, as Folias estão presentes nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Sul.

[...] o canto é iniciado pelo “mestre” e “contramestre”, ordinariamente em terças, e depois repetido pelos demais figurantes, às vezes em harmonia de três sons; nos finais apresenta efeitos harmônicos de três, quatro, cinco e seis sons [...] (p. 296)²

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: o contraste entre verticalidade com acordes na posição fechada; linearidade com desenhos do choro; arcadas de rabeça nordestina e baião de viola; a combinação de elementos tonais e modais; acordes quebrados; articulação de duas em duas; condução de vozes; legato cantabile na linha melódica. (p. 80)³

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed, São Paulo, 1998. (Verbete: ALVARENGA, Oneyda).

³ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 17

A primeira seção, talvez representando a andança do cortejo de Folia nas ruas, tem função introdutória. O uso do rubato solicitado pelo compositor gera movimento ao trecho, a palavra solene definindo o caráter pomposo reafirma a idéia de procissão e o compasso ternário propicia um efeito de sutil balanço.

A resolução da dissonância em uma tríade maior (RE M), no segundo compasso, confere à obra um sentido harmônico tonal. A nota da anacruse inicial reforça este sentido por ser uma 5ª acima da nota RE, indicando uma pseudo-ideia de dominante-tônica. As *appoggiaturas* duplas encontradas nos compassos iniciais e resolvidas na harmonia de RE determinam a orientação tonal, porém de intenção livre.

Moderato ♩ = 72

1A

A presença do IV grau elevado (SOL #) dentro da harmonia de RE, ora como *appoggiatura* resolvida ora como dissonância suspensiva, dá certo sabor modal ao trecho, uma referência ao modo Lídio.

1B

De modo geral a harmonia polariza a nota RE que faz um pedal presente nas três seções da obra, ora como tônica, ora como V grau da subdominante.

No c. 10 uma anacruse da nota LA para a nota MI, nota pedal até o c. 15, reforça a relação harmônica de dominante (MI como V grau da tríade de LA). Estes longos pedais durante toda a obra dão um efeito de ressonância acústica no instrumento.

1C

As três primeiras frases têm um sentido melódico seqüencial ascendente, evidenciando um crescendo na marcha harmônica em três etapas bem como no aumento da sonoridade solicitado pelas dinâmicas marcadas.

1D

A quarta frase tem um caráter melódico descendente em duas graduações de altura, sendo a seção finalizada com um trítone suspensivo. Por seu poder especial de tensão não resolvida, o trítone confere ambigüidade à sonoridade, no caso, não conclusiva.

1E

Esta primeira seção tem predomínio de textura vertical com materiais motivicos e temáticos emprestados da cultura popular misturados a técnicas de composição. Acordes sem terças e com o acréscimo de segundas e quartas suspensas estão presentes ocasionando dissonâncias e em especial trítonos. O uso de parâmetros dinâmicos graduados confere flexibilidade e expressividade à verticalidade da escrita.

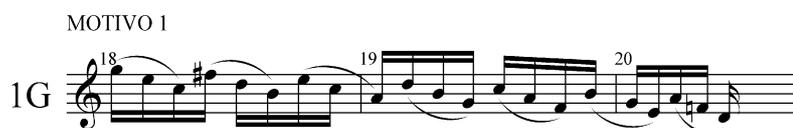
2ª. SEÇÃO / B – c. 17 (metade do 3º tempo) - 47

De caráter contrastante, aparentando um baião, esta seção apresenta maior variedade motivica, rítmica e harmônica, podendo ser representada pelo cortejo frente às casas, bailando.

A seção apresenta uma sobreposição de materiais melódicos e harmônicos entre a mão direita e a mão esquerda. O trítone suspensivo que encerra a primeira seção é resolvido no início da segunda através do eixo harmônico entre as notas SOL com *appoggiatura* de FA # (MD) – RE (ME). A nota RE é novamente polarizada no pedal imitando uma passagem modulatória para uma pseudo-subdominante (no caso RE funcionado com V grau de SOL). O salto entre a voz aguda e grave tem força expressiva na transição entre as duas seções e a mudança para compasso binário indica fluxo rítmico mais movido.

1F

Esta seção possui textura mais horizontal que a primeira sendo formada basicamente por dois motivos melódicos. O primeiro, uma seqüência de terças arpejadas de sentido melódico modal, vai do início do c. 18 a primeira nota do segundo tempo do c. 20. Esta nota funciona como elisão dos dois motivos unificando-os.



O segundo motivo melódico é formado por seqüências de segundas e terças articuladas de duas em duas, reiterando a referência nordestina na peça. A base harmônica que acompanha o desenvolvimento destes dois motivos, continua sendo polarizada em RE, funcionando como V grau da tríade de SOL. Estes dois motivos marcam a linha melódica pela forma com que impulsionam o movimento, gerando continuidade fraseológica e entrelaçando segmentos.



Nos c. 19 e 20 aparece o uso de terças superpostas na clave de FA, evidenciando um início de cromatismo. A partir do c. 21 a base harmônica é enriquecida com elaborações contrapontísticas cromáticas na voz intermediária sobre o pedal de RE reforçando a textura horizontal do trecho em contraste com a primeira seção da obra, de textura vertical e harmonias triádicas. A síncope é realçada pelo baixo.



Encontramos nesta seção um sentido cadencial no 2º tempo do c. 25 (MI M – SOL M) e reafirmado no c. 35 e c. 46. Esta pseudo-cadência, conecta os pequenos segmentos da seção preparando para a reprise modificada dos motivos em um primeiro momento (c. 25), a entrada de um novo eixo harmônico (c. 35) e o retorno de A (c. 46). Na terceira reprise esta intenção cadencial determina relaxamento e finalização devido ao valor longo da nota.



No c. 26 o primeiro motivo da seção é retrabalhado no registro grave (ME), na forma de variação e em outra seqüência intervalar, funcionando harmonicamente como ponte para a reapresentação do primeiro e segundo motivo.



Na metade do último tempo do c. 27 os dois motivos principais da seção B começam ser reapresentados com incrementos harmônicos, acordes mais cheios, gerando um acréscimo de tensão com novas dissonâncias agregadas tanto no registro grave quanto no agudo, dando uma textura mais densa ao trecho, que conclui no c. 33. O uso de oitavas confere maior intensidade ao motivo.

A reprise da cadência entre MI M – SOL M (c. 35) e a reprise da ponte (c. 36 e 37), expandem a construção harmônica da peça inserindo um novo eixo através de um rebaixamento, polarizando REb. Esta expansão é reforçada por um pedal até a metade do c. 41 onde, o motivo das terças arpejadas, aparece duplicado nas vozes agudas e graves (também em seqüências) neste novo pólo, uma digressão harmônica. O início calmo seguido de acelerando transforma este trecho no clímax da peça, arrefecido na seqüência através da dinâmica decrescente, do retorno do motivo temático 2 na polarização original, e na redução das vozes na textura.

Nos compassos 41 (2º tempo) e 42, o motivo 2 da seção B é variado principalmente no baixo, sendo ponte para a reprise literal do mesmo (c. 34 – 37) a partir do c. 43. A mudança de registro para uma oitava acima, funciona como uma conclusão da seção central, reforçada pela reprise da cadência no c. 46, onde a seção B finaliza.

As pequenas inflexões de tempo sugeridas pelo compositor nesta seção, como *um poco accelerando* e *poco ritardando*, geram ausência de pulso estável, ao mesmo tempo em que conectam os motivos, delineando pontos de repouso temporário seguidos de impulsos gestuais e rítmicos, reafirmando o caráter de dança e projetando fluência rítmica.

3ª. SEÇÃO / A – CODA

Um único compasso quaternário em toda a obra indica a volta para a terceira seção, A. Esta seção é a reprise de parte da primeira, sendo a frase inicial reprisada na íntegra (do último tempo do c. 47 até o c. 52), e a frase final retirada dos motivos encontrados nos c. 13 e 14, porém agora transposta para um tom abaixo. Esta réplica dá à obra um caráter conclusivo, como que representando o final do cortejo de folia de reis.

O mesmo trítone que termina a primeira seção suspensivamente reaparece um tom abaixo e perdura por quatro compassos reafirmando a ambigüidade sonora e a intenção de não conclusão. A base harmônica para este acorde final aparece em um movimento cadencial entre as notas LA – RE (intervalo de 5ª), na região grave, demarcando a função de pedal final.

PRELÚDIO Nº 2 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

MARCHA ABAIANADA

Escrito em 04/07/1979 e dedicado à amiga e parceira de trabalho Maria Aparecida Ferreira, pianista estreada de algumas de suas obras, professora de Harmonia, Contraponto e Fuga.

Estreado por Sonia Maria Vieira, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1979.

Apesar de nunca ter comentado suas preferências quanto aos prelúdios, falava deste de maneira especial. Segundo pesquisa de Antonio Guerreiro de Faria (1949), o ritmo de baião do acompanhamento encontra-se nos arquivos do mestre em caderno de coleta anterior ao período passado em Recife, e com documentos coletados antes da fase dodecafônica. (SERRÃO, p. 74)¹

Segundo a Enciclopédia de Música Popular Brasileira, marcha é uma música em compasso binário, com marcação acentuada no tempo forte, para facilitar as passadas dos carnavalescos que realmente marcham ao acompanharem seu ritmo. As marchas tiveram seu andamento acelerado a partir da segunda década do séc. XX por influência da música comercial norte-americana, a era das jazz-bands. (p. 477-78)²

Segundo o Dicionário Grove: “[...] a música para marchar é essencialmente uma ornamentação de um ritmo regular e repetido de tambor”. (p. 574)³

O termo abaianada vem das zabumbas nordestinas que, segundo a explicação de Guerra-Peixe, trata-se de um baiano ou baião mais espalhafatoso que os demais. Nos pratos o toque se torna mais ruidoso com o emprego do *rufado* (semicolcheia + pausa de semicolcheia + fusa ligada à uma semicolcheia), enquanto que o taró percute sem rufo um esquema rítmico mais simples (em semicolcheias). Em outro tipo de abaianada o taró percute mais cerradamente (em fusas), enquanto que nos pratos é empregado a *varsada* (colcheia + semicolcheia + pausa de semicolcheia). Apesar do andamento mais lento o resultado é de uma execução mais ruidosa e dinâmica.⁴

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: a apresentação de uma “cana-verde” de São Paulo; o uso de terças dobradas como idéia melódica principal sobre um baixo ostinato derivado do ritmo de baião maranhense executado por sanfona; a combinação de elementos tonais e modais; III grau abaixado criando uma relação com a música de jazz; uso de oitavas e acordes quebrados em andamento vivo; o termo “abaianada” no sentido de variada, alegre. (p. 80)⁵

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed, São Paulo, 1998. (Verbete: ALVARENGA, Oneyda).

³ SADIE, Stanley. *Dicionário de Música Grove*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁴ GUERRA-PEIXE, César. Zabumba, orquestra nordestina. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº 26, p. 15-68, 1970.

⁵ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 16

A peça inicia-se com a apresentação do motivo 1 nos c. 1 e 2 (ME), um ostinato rítmico-cromático no registro grave, que perdura pelas três seções da peça sofrendo variações. Este motivo pode ser subdividido em duas partes, conduzindo toda estrutura harmônico-rítmica da peça, apoiando e dando coesão aos novos motivos apresentados. Há o uso equilibrado de consonâncias e dissonâncias entre os dois agrupamentos dando certa estabilidade harmônica ao motivo, sendo este, o pilar composicional da peça.

Tempo di marcia ♩ = 116
p sempre festivo

3 M / 3 m / 6 M / 6 m 2 A / 5 d / 6 m / 5 d
 Intervalos estáveis Intervalos dissonantes - uso do trítono

Os dois primeiros compassos onde o motivo 1 é apresentado funcionam como introdução preparando para a entrada do motivo 2 (MD) no c. 3, sendo este formado pela 3ª da tríade de DO menor (Mib) acompanhado por uma *appoggiatura* em Sib. Esta *appoggiatura* pode ser analisada como VII grau rebaixado de DO (escala modal) ou 5º grau da nota Mib, delineando, através da sonoridade resultante da justaposição dos dois motivos, o plano tonal da obra. Estas pequenas estruturas serão unidades expressivas durante o discurso musical.

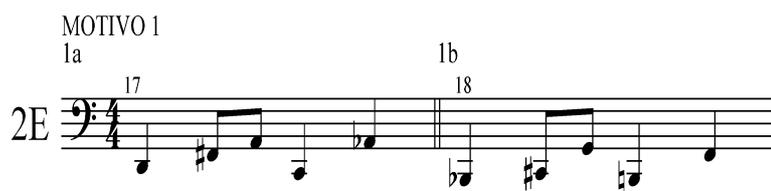
O motivo 3 aparece no c. 7 e é o motivo temático principal da seção e da obra. De caráter modal, no caso DÓRICO em DO (tríade menor, com 6ª M e sem sensível - 7ª M), será reprisado na 3ª seção, com transporte modal. Este motivo é apresentado em 3ªs duplas descendentes como é típico do uso escalar modal. Também pode ser subdividido em duas partes, tendo seu âmbito melódico ampliado na segunda, dando equilíbrio na extensão intervalar da idéia melódica. Na cabeça do tempo do c. 13 a energia rítmica e dinâmica propulsora da melodia apresenta um sentido de repouso e conclusão em DO, tanto no baixo quanto na MD.



No final da parte A, c. 13 – 16, encontramos a reprise dos c. 3 – 6 funcionando aqui como uma CODA da seção e ponte para B, esta, realçada pelo aumento de volume sonoro no c. 16. Os motivos 1, 2 e 3 superpostos configuram sobreposição de idiomas musicais, cromático + modal em integração motivica, temática e harmônica gerando ambigüidade na sonoridade.

2ª. SEÇÃO / B – c. 17 - 28

A segunda seção tem um movimento rítmico característico do baião. O motivo 1 (ME) é a transposição literal do motivo 1 da parte A, um tom acima (RE). Este motivo permanece inalterado, c. 17 – 20.



O motivo 2 da seção B é formado por figuras rítmicas de menor duração (semicolcheias), aumentado a marcha rítmica da peça. Este motivo configura a principal idéia temática da seção B podendo ser subdividido em duas partes, sendo a primeira, formada por 3^{as} quebradas descendentes de caráter modal DÓRICO em RE.



A segunda parte do motivo 2 apresenta mudança de idioma musical através do aparecimento de intervalos cromáticos. Também subdividida em duas partes, apresenta predomínio dos intervalos de 3^{as} na primeira, e na segunda, novos intervalos agregados como 5^a J e 2^a m.



No c. 19 encontramos a reprise do motivo 2 porém aqui não literal, este aparece transformado de DÓRICO em RE para MIXOLÍDIO em RE através do intercâmbio das notas FA e FA# – 3ª de RE, reafirmando seu caráter modal.

2a (Mixiolídio em RE)

No c. 20 o motivo 2 b1 é reprisado e o motivo 2 b2 é variado no movimento melódico ascendente, funcionando como uma ponte para a reprise da 1ª frase.

MOTIVO 2b2

No c. 21 há a reprise do motivo 1 com variações, sendo o registro modificado para uma oitava acima com o acréscimo de uma 2ª voz intermediária (MD). O baixo ostinato que até o presente momento permanecia inalterado aparece aqui variado no movimento melódico, sempre ascendente e com o aparecimento de harmonias triádicas e intervalos superpostos que formam trítomos.

MOTIVO 1

1a

1b

Nos c. 25 – 28 encontramos uma ponte para a reprise de A. Os motivos utilizados neste trecho são derivações do 1º motivo da seção B (ostinato cromático em RE), agora em uníssono entre as mãos e com o acréscimo de intervalos dissonantes, agregando tensão e incremento harmônico.

2K

3ª. SEÇÃO / A – c. 29-50

A textura inicial da seção A é reinstalada na reprise, iniciando-se com a apresentação do motivo 1 (ME) derivado do motivo 1 da primeira seção, o ostinato cromático. Aqui ele apresenta-se em valores mais lentos e em movimento melódico ascendente, em oitavas duplas. O trítono continua presente.

MOTIVO 1

O motivo 2 desta 3ª seção é a transposição do motivo 3 da 1ª seção, transposto de DÓRICO em DO para DÓRICO em SOL, sendo ainda oitavado e com o acréscimo de um intervalo entre a 8ª, às vezes de 6ª M, às vezes de 3ª m. O ponto de aumento do motivo 3 da 1ª seção aparece aqui desdobrado em duas semicolcheias dando um novo caráter rítmico ao motivo. Neste trecho o motivo principal aparece revitalizado, preparando o ponto culminante da peça, onde a intensidade retrocede e o movimento para o final da obra é direcionado.

Nos c. 35 – 40 o motivo 3 da 1ª seção reaparece uma oitava acima (MD) e o motivo 1 da 1ª seção (ME), o ostinato cromático, aparece em reexposição literal.

Os c. 41 – 44 são a reprise literal dos c. 3 – 6 e nos c. 45 – 50, a CODA, encontramos o motivo 3, temático principal da 1ª seção e da peça, duplicado nas duas mãos e alternado por pausas, dando um efeito de fragmentação e reticência à melodia. A nota final, na região grave extrema do instrumento, DO -1, reafirma a polarização harmônica da obra realçada pela fermata no compasso final criando um estado sutil de dissolução sonora.

PRELÚDIO Nº 3 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

PERSISTÊNCIA

Escrito em 05/07/1979 e dedicado à Sonia Maria Vieira, pianista e professora da UFRJ, que fez a estréia deste, dos dois prelúdios anteriores bem como do posterior, em dezembro de 1979 na Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro.

Um motivo de três compassos, que se repete na abertura, aparece como ponte, entre o *Lento* e o *Allegretto moderato* (imitando viola caipira), e como coda; é um excelente estudo de sonoridades e pedal. (SERRÃO, p. 74)¹

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: título denotando insistência nas idéias principais; embolada em modo nacional (IV elevado e VII rebaixado); escrita à maneira de prelúdio e recitativo sendo antecedida e seguida por subseções; superposição a desenhos previamente apresentados; variações constantes de agógica e dinâmica; acordes repetidos de pequeno âmbito. (p. 80)²

◆ ANÁLISE DESCRITIVA ◆

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 12

A peça inicia-se com um ostinato rítmico melódico na nota LA (região central), em figuras bem rápidas (fusas) que repousam em uma síncope por três tempos do compasso e pelos dois seguintes. O caráter solicitado para este motivo é decidido e a dinâmica, fortíssimo. O caráter incisivo desta célula, fazem-na um elemento proeminente e ordenador, fazendo alusão ao título dado à obra.

The image shows a musical score for the first section of 'Persistência'. It is written in 4/4 time and marked 'Larghetto CA.' with a tempo of 66. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a first finger fingering (1) and contains a series of eighth notes (fusas) on the note LA, with accents (>) and a dynamic marking of 'ff deciso'. The bass staff contains a similar rhythmic pattern, also with accents and a dynamic marking of 'p' (piano). A 'ped.' (pedal) marking is present at the bottom of the bass staff, indicating a sustained pedal point. The score is labeled '3A' on the left side.

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Completando o motivo do ostinato, encontramos no primeiro tempo do compasso seguinte um arpejo rápido ascendente, de caráter cromático em semifusas, que vai do registro médio ao agudo repousando na nota Mib. Esta distância de quinta diminuta (LA – Mib) é preenchida pelos intervalos de 2ª m – 2ª A – 4ª J – 2ª M – 4ª d – 3ª M – 3ª m. A expressão *con rapidezza* e a dinâmica em crescendo, gera intensidade e energia do arpejo até o repouso na nota longa. A nota Mib perdura por pouco mais que três tempos e meio do compasso e pelo compasso subsequente. O pedal marcado indica mistura de sonoridades e a troca nos quatro tempos da nota sincopada reflete diluição sonora, reforçada pela palavra *Lunga* para a fermata.

2 *a tempo*
3B *con rapidezza*
LUNGA
m.s.

Nos c. 4 – 6 encontramos a reprise dos três primeiros, porém, com mudança rítmica no arpejo, este, escrito em tempo fraco (com pausa na cabeça do tempo) em quiáltera de nove fusas agrupadas de três em três. A dinâmica retrocede para forte e o movimento sonoro do arpejo vai diminuindo até o meio-forte. A variação utilizada na mesma estrutura confere variedade à idéia melódica.

4 *f*
3C *a tempo*
5 *mf*
6 *LUNGA*
7 *a tempo*
8 *p*
9 *staccatissimo e leggero*
m.s.
m.s.

No c. 7 o mesmo arpejo é variado em intenção rítmica (aumentação) e sonora. Grafado em fusas, com articulação em staccato e sem a nota pedal, este arpejo funciona como que conclusão da primeira idéia motívica, sendo seguido nos próximos compassos por elementos novos que formam uma espécie de CODA da seção.

Os quatro últimos compassos desta seção, em andamento pouco mais lento (*pochissimo meno*), são formados por dois motivos, ambos anacrústicos e de caráter enérgico. A dinâmica marcada é forte e reforçada pela expressão: *aspro assai*, que indica aspereza na execução.

O primeiro motivo é formado por intervalos dissonantes em uníssono nas duas mãos, a MD na região super aguda e a ME na região mediana. O segundo motivo, escrito em pauta tripla, é formado por notas duplas consonantes, 4^{as} e 5^{as} J. As dissonâncias da região aguda permanecem soando pelos três compassos seguintes e são misturadas ao segundo motivo.

2ª. SEÇÃO / B – c. 13 - 21

A cesura na seção anterior prepara a entrada do motivo temático da segunda seção. Este motivo de caráter cromático-ornamental é formado basicamente por graus conjuntos e pequenos arpejos. As figuras rítmicas são curtas sendo que cada pequena idéia repousa em uma nota longa pedal. Há um diálogo entre a MD e a ME com o mesmo motivo aparentando este, conforme exemplo de Antonio Guerreiro de FARIA (p. 35)³, ter sido extraído de pesquisas feitas nos Xangôs do Recife. As células são variadas no movimento melódico e na formação intervalar, bem como no ritmo. Apesar do caráter repetitivo deste motivo, a sutileza na variedade de contrastes rítmicos, diferenciação de

³ FARIA, Antonio Guerreiro de. Modalismo e forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 29-45, 2007.

toques e intensidade sonora, lhe confere dinamismo e coerência. A liberdade rítmica marcada pelo compositor como *sensa rigore*, propicia liberdade relacionada a idéias de improvisação.

Lento - CA. ♩ = 46

3F

Loco *sensa rigore*

13 14 15

f

p

mf

16 Lento - CA. ♩ = 46

17

p

mf

18 19 20 21

f

mf dim.

p

Pochissimo rit.

3ª. SEÇÃO / A' – c. 13 - 21 / TRANSIÇÃO

Do c. 22 ao 26 (1º e 2º tempo) encontramos uma condensação da primeira seção. Estes compassos funcionam como transição para a entrada para a próxima seção. A reiteração do motivo inicial indica seu uso como ferramenta de coerência entre os componentes estruturais da obra, ligando os segmentos da peça com senso de continuidade.

Tempo I CA. ♩ = 66

3G

22 23 24

come prima

f

mf

f

a tempo

m.s.

Poch. Meno - CA ♩ = 58

25 26

a tempo

staccatissimo e leggiero

p

m.s.

4ª SEÇÃO / C – c. 26 (3º tempo) - 37 (cabeça do tempo)

O terceiro motivo temático da obra se apresenta no último tempo do c. 26. Um ostinato rítmico (MD) formado por uma 5ª J (MI – LA) com intervalos na voz intermediária agregada. Um fraseado de duas notas a cada dois compassos, origina um movimento de impulso ao motivo. A polarização em LA é mantida sendo por vezes constituída uma tríade em LA M. O andamento é acelerado em relação às seções anteriores, passando para *Allegretto moderato*, e a dinâmica intensificada de meio-forte a forte. O uso de 5^{as} ocas acrescentadas de intervalos dissonantes é típico do idiomático do compositor.

Na ME variações do motivo temático da seção B fazem o papel de melodia da seção. Encontramos aqui sobreposição temática de motivos, indicando outro inconfundível procedimento típico de Guerra-Peixe: eventos anteriores apresentados em nova roupagem.

No c. 35 (final do primeiro tempo ME), uma seqüência de arpejos curtos ascendentes faz com que o ritmo melódico-harmônico se intensifique até o ponto culminante da seção que inicia no c. 37. A massa sonora, ampliada pela inserção de notas, origina o grande poder expressivo do trecho.

3J

35 36 37

cresc. ancora ----- *poco a poco*

CODA e PONTE – c. 37 - 40

Os c. 37 ao 40 figuram com dois papéis diferentes, CODA da seção C e PONTE para a volta de B. O ostinato rítmico da seção C, é intensificado através de notas agregadas à harmonia e através do unísono rítmico com a ME. No c. 39 o trabalho de mãos alternadas com o mesmo elemento harmônico do compasso anterior, aliado à dinâmica crescente até o fortíssimo, configura o ponto culminante de toda a peça, que ocorre no c. 40, como uma explosão de energia acumulada. Uma pausa abrupta de caráter suspensivo determina o retorno para a reprise parcial de B.

3K

37 38

ff

39 40

rigore di tempo ----- *seco*

mp

fff

No c. 41 encontramos a reprise de parte de B (c. 16 ao 21) sendo esta seção seguida da reprise de A' (c. 22 ao 26 - 2º tempo). Como CODA, o elemento usado foi tirado dos c. 9 e 10 da primeira seção com modificações nos acordes finais. Estes, diferentemente da 1ª seção quando ficaram soando por três compassos, aqui são executados secos e enérgicos, terminando a peça suspensivamente. As notas duplas da primeira seção são acrescidas de oitavas intensificando a

expressividade, e a harmonia gera sensação cadencial através de movimento em graus conjuntos (ascendente na ME e descendente na MD) dando uma pseudo-polarização, harmônico-melódica, em MI.

50 *a tempo staccatissimo e leggero* *p*

51 *m.s.*

52 *f*

53 *energico e secco*

Pochissimo meno CA. ♩ = 58

PRELÚDIO Nº 4 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

PONTEADO DE VIOLA

Escrito em 08/07/1979 e dedicado a Paulo Affonso de Moura Ferreira, pianista e professor, premiado pela divulgação da música contemporânea, tendo feito dezenas de primeiras audições mundiais de obras de compositores brasileiros, estes, em predominância no seu repertório. (p. 290)¹

Estreado por Sonia Maria Vieira, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1979.

Imitando as improvisações dos violeiros, sons cheios e pedais longos acompanham o desenvolvimento harmônico, em crescendo estrondoso; o andamento deve ser observado rigorosamente; e o tema da parte central, é o do Quarteto nº 2, de 1958. (SERRÃO, p. 74)²

Segundo a Enciclopédia de Música Brasileira, o verbo pontear significa a maneira de se tocar os instrumentos de corda, onde os dedos da mão esquerda são colocados nos pontos ou trastes, enquanto a mão direita dedilha. O termo originou-se na música folclórica e mais tarde foi incorporado à música popular e erudita. Também tem como sinônimo tocar, tanger, dedilhar. Ponteio e ponteado são termos derivados do verbo e composições instrumentais livres, similares aos prelúdios. (p. 637)³

Segundo VETROMILLA na década de 1940, Guerra-Peixe utilizou a proposta de Mário de Andrade substituindo a palavra *prelúdio* pelo vocábulo *ponteio*. Em 1955, após travar estreito contato com a terminologia utilizada na prática na música folclórica nordestina, o compositor adota pela primeira vez o termo *ponteado* para intitular sua obra *Ponteado para Orquestra*. (p. 86)⁴

VETROMILLA ainda comenta que o *Ponteado* de 1966 está designado pelo compositor para viola brasileira ou violão, tendo o mesmo justificado sua escolha pelo fato da viola ser o instrumento de uso mais popular pelos cantadores nordestinos como do centro-sul do Brasil. (p. 84)⁵

NOGUEIRA afirma que no Brasil a viola apresenta-se com 10, 11 ou 12 cordas e mais de vinte afinações sendo a mais usual LA, RE, SOL, SI, MI. Pressupõe que a mesma pode ser executada como o violão, sendo o instrumento predileto do caipira ou sertanejo. (*apud* VETROMILLA, p. 87)⁶

¹ PUBLIFOLHA. ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed. São Paulo, 1998. (Verbete: DUPRAT, Régis & CORREIA, Sérgio Nepomuceno Alvim),

² SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

³ Op. cit.

⁴ VETROMILLA, Clayton. Ponteado ou prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº. 8, p. 84-93, 2003.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Os ponteados de viola podem ser feitos com várias técnicas, como o uso da dedeira no polegar ou com a unha um pouco maior, tendo na rítmica seu ponto forte. O uso regular dos outros dedos faz a técnica de pontear muito próxima da técnica usada para execução do repertório clássico.⁷

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: variações rítmicas, melódicas e harmônicas da 1ª frase da peça; caráter percussivo e festoso; motivo da seção central antecedido por desenhos alusivos a peça anterior, *Persistência*; motivo temático extraído do 3º movimento do Quarteto de Cordas nº 2 do próprio compositor; notas dobradas, oitavas e acordes repetidos; alternância de mãos; andamento vivo. (p. 80)⁸

◆ ANÁLISE DESCRITIVA ◆

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 34

O motivo temático 1 que inicia a peça (MD) polariza MI (colcheia), nota grave e aguda na extensão de instrumentos de cordas como o violão e a viola (dependendo da afinação). No primeiro compasso temos um pedal oitavado em MI que a partir do compasso seguinte agrega notas em graus conjuntos cromáticos à voz superior (região aguda), formando intervalos de 7ª M, 6ª M, 5ª J a partir da 8ª J, em movimentos descendente e ascendente sendo que gradativamente esta seqüência interválica é modificada na sua ordem com o aparecimentos de novos intervalos. A dinâmica indica oscilações no volume sonoro entre crescendos e diminuendos. O caráter pedido é *sempre festoso*, indicando a intenção de exploração do brilhantismo da viola caipira. Dentre os 10 prelúdios este é único em compasso quebrado: 5/8, sendo as colcheias ligadas de cinco em cinco, indicando o movimento rítmico em um, enfatizando um impulso a cada compasso.

Allegretto - CA. ♩ = 44

4A

mp sempre festoso

p

⁷ www.violatropeira.com.br - acesso em 14/07/2007.

⁸ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

No c. 10 a ME entra com tríades em seqüências cromáticas desc. até o c. 26. O acorde que inicia esta seqüência (c. 10) é M1b M (semicolcheias), demonstrando a polarização insistente da nota M1, no caso em rebaixamento. Este acorde é repetido até o c. 14, sendo no c.15 transformado em M1b m, no c. 20 em RE m, no c. 23 em DO# m, e no c. 26 em SI M, uma seqüência descendente de 2^{as}.

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 10-14) shows a voice line with a descending chromatic sequence of triads and a piano accompaniment of sustained chords. The second system (measures 15-19) continues the voice line and piano accompaniment. The third system (measures 20-23) shows the voice line and piano accompaniment. The fourth system (measures 24-26) shows the voice line and piano accompaniment.

No trecho descrito acima, a MD se desenvolve mantendo os intervalos iniciais até o c. 17, a partir do qual, a entrada de bequadros e bemóis modifica as relações de tensão intervalar, revelando novas sonoridades aos eventos anteriormente apresentados. Os cromatismos adicionados, bem como a extraordinária concentração intervalar, indica a pretendida progressão harmônica da peça.

4C

10 11 12 *crescendo poco a poco*

p

13 14 15 *mp*

16 *cresc. poco a poco ancora* 17 18

19 20 21 22

O jogo entre as mãos a partir do c. 10, mãos alternadas, provavelmente visando o efeito rasqueado nas cordas da viola, no piano, remetem a uma idéia de Tocata, reforçada pela insistente célula rítmica e pela sensação virtuosística que ela gera.

4D

10 11 12 *crescendo poco a poco*

p

13 14

No c. 23 e seguintes (MD), as notas duplas transformadas em harmonias triádicas, resultam em textura mais densa e acúmulo de tensão harmônica, tanto pelas notas agregadas quanto pelo *piú crescendo* solicitado na dinâmica. As sonoridades verticais demonstram o contorno composicional da peça.

Do c. 26 ao 34 encontramos permeando este trecho poliacordes entre as mãos. A ME polariza tríades de SI M e REb M, fazendo um efeito de pedal harmônico bitonal, sendo a região levemente rebaixada para um registro mais grave. Na MD encontramos tríades formadas nas teclas brancas do piano compondo uma harmonia diatônica seqüencial descendente, de caráter e efeito pandiatônico, formada pelos acordes de: RE m – DO M – SI dim – LA m. A repetição da mesma harmonia por nove compassos consecutivos mais as mudanças nas fórmulas, conferem ao trecho intensificação no fluxo rítmico e aumento do volume sonoro (através da dinâmica), formando o ponto culminante da parte A, revelando ainda, na cabeça de tempo do c. 35, uma pseudo-cadência na nota SI, onde começa a transição. Estas simultaneidades, presentes na linguagem de Guerra-Peixe, configuram seu processo criativo de transformação de pequenos materiais motivicos, ora em variação, ora em superposição.

INTERLÚDIO – c. 35 – 40 / PONTE – c. 41

Do c. 35 ao 40 encontramos um interlúdio preparando a entrada da 2ª seção onde o 2º motivo temático da obra será apresentado. A mudança de compasso, quinário em colcheia para ternário simples, confere ao movimento rítmico um equilíbrio fraseológico mais usual. A transição é polarizada em SI, nota que faz papel de pedal no trecho (região grave). O 1º motivo apresentado (c. 35) é formado por um arpejo ascendente em fusas e constituído pelas notas do acorde de SI sem terça (V grau de MI), com a 7ª m e a 4ª suspensa, vindo da região grave para a aguda em dinâmica crescente.

No c. 36 este arpejo repousa em intervalos dissonantes, de figuras mais longas, conferindo uma parada no fluxo rítmico. Os intervalos formantes na MD são: uma 8ª J em SI com a nota DO agregada e na ME (na região central do piano), uma 3ª diminuta entre as notas SI e REb, em ornamentação cromática descendente a partir de uma 2ª m e uma 3ª m.

O c. 37, na voz grave (ainda na região central), é formado por intervalos harmônicos de 3ª m e 4ª J, de efeito similar ao compasso anterior, porém sem a ornamentação. A MD faz um arpejo descendente polarizado em SOL# acrescido de fermata. Uma cesura prepara a reprise.

Os c. 38 e 39 são a reprise literal dos c. 35 e 36. No c. 40, espelho do c. 37, encontramos mudança harmônica na mesma figura rítmica. O SOL (ME) é transformado em SOLb e a polarização final, também com fermata, vai para SOL natural. Os intervalos do arpejo são levemente modificados.

40

4J

p 3

No c. 41 encontramos mudança na fórmula de ternário para binário. Este compasso funciona como ponte para a entrada da seção B, reforçada pela sonoridade incisiva do *staccato* e o *poco ritardando* marcado. De linha melódica descendente (região central para a grave) esta ponte é formada por intervalos de 4^{as}, predominando a 4^a J.

41

4K

a tempo

f stacc.

poco rit.

2ª SEÇÃO / B – c. 42 - 51 (1º. tempo) / PONTE – c. 51 - 53

No c. 42 tem início a apresentação do 2º motivo temático. Este compasso tem função introdutória e é formado por um baixo ostinato em MI na forma rítmica de baião. Este ostinato-rítmico, acompanhará o desenvolvimento do 2º motivo até o c. 46.

42

4L

a tempo

f

O 2º motivo é apresentado do c. 43 ao 51 (cabeça do tempo). Localizado na região central, este motivo é formado por figuras curtas repetidas (semicolcheias) em tempo fraco acéfalo. Composto por harmonias triádicas com intervalos dissonantes, tem sua seqüência harmônica mantida até o final da seção, porém a ordem intervalar é modificada originando novas sonoridades sobre a mesma base.

A linha melódica é predominantemente descendente com exceção do 2º tempo do c. 46, onde o semitom ascendente bem como o *ritardando* marcado, preparam a reprise do motivo. Este motivo temático tem padrão percussivo reforçado pelo acompanhamento de baíão na ME.

43 44

4M *mf*

45 46

mf *ritard. e cresc.*

Encontramos do c. 47 ao 51 a reprise modificada do motivo sendo que na ME o ostinato rítmico em MI é transformado em nota pedal e acrescido de vozes intermediárias; estas acompanham a mesma harmonia da MD em organizações intervalares diferentes. A mesma célula rítmica nas duas mãos, confere ao trecho aumento de tensão melódica-rítmica reforçada pela dinâmica em crescendo.

47 48

4N *f*

49 50 51

f *ff*

a tempo *cresc. e poco rit.* *a tempo*

No trecho descrito acima, encontramos um movimento seqüencial cromático ascendente contrabalançando a linha melódica anterior, na 1ª apresentação do motivo temático, agregando amplitude na extensão motívica.

40

47

4P

A seção termina na cabeça do tempo do c. 51, onde um repouso na nota MI acrescido de *appoggiatura* em RE # (VII grau de MI) confere a sensação de término, reforçado pelo *ritardando* e crescendo na dinâmica. Porém, a seguida repetição de uma figura melódico-rítmica em MI, por três compassos consecutivos, indica que o repouso foi momentâneo e determina um retorno ao movimento e à polarização tonal inicial, funcionando os c. 51 a 53 como ponte para a volta da seção A. O compasso é novamente modificado para quinário em colcheias.

4Q

51

52

53

a tempo

ritardando *al Tempo I*

ff *dim.* *f* *mf*

A seção A é repetida na íntegra até os dois primeiros compassos do interlúdio sendo o arpejo do terceiro compasso da frase transformado novamente, agora com polarização em MIb, contrastando com as duas anteriores em SOL# e SOL natural. A ME tem seu tempo deslocado e uma cesura prepara a entrada da CODA. Este processo de variação está presente em toda a obra indicando o processo constante de desenvolvimento motivico na linguagem do compositor, a metamorfose de pequenas idéias sendo fonte do pensamento musical.

CODA / CODETTA – c. 91 - 95 / 96 - 97

O retorno ao compasso quinário (c. 91) bem como o mesmo movimento de mãos alternadas indica a volta ao ritmo de tocata, preparando o final da peça. A CODA está escrita na região central do teclado retomando a polarização em MI com intervalos agregados às duas vozes. Pausas nas cabeças dos c. 94 e 95, conferem fragmentação ao ostinato rítmico, assim como o decrescendo na dinâmica.

Uma fermata na última pausa do c. 95 funcionando como cesura, prepara a entrada da codetta (c. 96 – 97), esta, formada por colcheias em uníssono parcial, evidencia uma parada no fluxo rítmico de alternância entre as mãos, configurando uma sensação de diminuição no tempo pela aumentação rítmica.

PRELÚDIO Nº 5 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

PEQUENO BAILADO

Escrito em 02/01/1980 e estreado por Ruth Serrão na Sala Vera Janacópulos, no Rio de Janeiro, em agosto de 1981.

Recebi um telefonema de Guerra-Peixe, perguntando se estaria interessada em uma valsa que havia composto. Disse – lhe que sempre estaria pronta para sua música, mesmo que fosse uma valsa. *Deixe-me ver o que posso fazer...* e, dois dias depois, apareceu-me com esta dança, tão elegante quanto encantadora, disfarçada em bailado. Veio sem dedicatória, mas sempre a considere um pouco minha. (SERRÃO, p. 74)¹

Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, bailado é uma dança geralmente apresentada em espetáculos, cerimônias e rituais, da qual participam um ou mais intérprete. (p. 81)²

Na Enciclopédia de Música Brasileira no verbete *bailado* encontra-se o termo *enfiado* que vem a ser uma dança do fandango em pares, em forma de roda. “[...] o fandango se inicia com o ‘Bailado’, que se diz ‘Infiado’. O violeiro toca e canta, enquanto pares dançam enlaçados”. (p. 263)³

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: o refrão é apresentado de forma variada com uso de materiais em conjunção; utilização da 4ª aumentada e nota repetida; movimento cromático descendente no baixo; estilo à maneira de valsa brasileira; articulações variadas; uso de acordes, notas presas e passagens arpejadas. (p. 80)⁴

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

INTRODUÇÃO – c. 1 - 4 // 1ª SEÇÃO / A – c. 5 - 18

Nos quatro primeiros compassos encontramos a apresentação do motivo temático (MD) que será desenvolvido na seção A. Este motivo em forma de citação livre polariza melodicamente a nota LA, fortemente evocada através de ornamentos em graus conjuntos, ascendentes e descendentes e pela incisiva repetição da nota SOL# (VII grau de LA). O valor de duração mais longo para a nota LA

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

³ PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª ed, São Paulo, 1998. (Verbetes: ALVARENGA, Oneyda).

⁴ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

(semínima pontuada) recorrente durante toda seção reforça a polarização melódica, esta, de sentido tonal livre dentro da peça.

A ME entra no 3º compasso em resposta à MD na forma de espelho, fazendo um pequeno contraponto, sendo a nota DO 4, um pedal por quatro tempos resolvendo em LA por graus conjuntos descendentes. O *ritardando* marcado, bem como a barra dupla no c. 4, expressam a liberdade do trecho, que funciona como uma introdução.

Moderato - CA. $\text{♩} = 100$

5A

No c. 5 o motivo temático apresentado na introdução é desenvolvido através do acréscimo gradativo de novas notas que ampliam a extensão melódica do mesmo. Fraseados de duas notas geram movimento, bem como uma *appoggiatura* a cada três compassos (na cabeça do tempo), que origina na estrutura um impulso rítmico ternário até o c. 11, e a partir do c. 12 (recorrendo a cada dois compassos), um impulso rítmico binário como que preparando a entrada do 2º motivo na parte B, em compasso quaternário. O início lento seguido de acelerando adiciona gradativa expressividade à melodia.

A TEMPO

Mosso - CA $\text{♩} = 58$

5B

Cominciare poco a poco accel. sino poco a poco sempre l'istesso

p

andamento *mf* < cresc. ancora

Acompanhando o desenvolvimento melódico da MD, encontramos na ME no registro central do piano, um ostinato rítmico-cromático. Formado por uma nota pedal em mínima pontuada e mais cinco colcheias, em seqüências de 2^{as} M e m descendentes, de SOL# 3 à DO# 2, este ostinato movimenta toda a seção A em direção à seção B, através do *accelerando* e do *crescendo* gradativo, além de reforçar o uso do cromatismo na linguagem do compositor.

5 6 7 8 9

5C

Cominciare poco a poco accel. sino *cresc. poco a poco* *sempre l'istesso andamento*

p

10 11 12 13 14

mf *cresc. ancora*

15 16 17 18

2ª SEÇÃO / B – c. 19 - 30 // PONTE – c. 31 - 33

Na seção B em dinâmica forte, um novo motivo temático é apresentado. Com mudança de fórmula a cada compasso (quaternário – binário – ternário / em semínima), determinando um jogo entre componentes binários e ternários, este motivo é composto por seqüências de colcheias. Uma *appoggiatura* no tempo forte (a cada três compassos) evidencia o recurso hipermétrico de impulso ternário, oculto pelas fórmulas de compasso, contrastando o metro e suas subdivisões. Encontramos a recorrência de material rítmico entre a seção A e B, sendo a linha melódica formada pelas notas DO# – LAB – SOL – RE, que fazem uma espécie de arpejo quebrado em direções contrastantes, a fim de dar equilíbrio ao movimento melódico.

SD

19 20 21

f

Na ME apoiando o 2º motivo temático encontramos uma polarização harmônica em Sib, esta como nota pedal por três compassos consecutivos. Na voz intermediária aparecem harmonias triádicas que podem ser analisadas em superposição de 3^{as} formando um acorde de Sib complexo. (Sib – RE – FA – LAB – DO# – MIb – SOL). Nos dois primeiros compassos da frase estes acordes intermediários quebram a rítmica por virem escritos em contratempo, no último compasso eles formam um contraponto descendente em graus conjuntos evocando uma hemíola dentro da frase.

No c. 22 os elementos dos três compassos anteriores são seqüenciados um semitom abaixo (com polarização em LA) sendo apenas o último compasso modificado em sua disposição intervalar para preparar a reprise literal do motivo temático. Estas pequenas variações interválicas para preparar novas entradas são traços típicos do composicional de Guerra-Peixe.

Do c. 25 ao 29 temos a reprise dos c. 19 ao 23 em oitava acima e dinâmica contrastante em piano. No c. 30 encontramos uma variação do final do motivo temático a fim de dar entrada a uma ponte que preparará a reprise de A. Em caráter melódico descendente, com uma quiáltera no 2º tempo e quatro semicolcheias escrita à duas vozes no último tempo, esta variação confere movimento rítmico ao final da seção B. A peculiar expressão *in loco*, utilizada pelo compositor, reforça o fim da linha de oitava da reprise do motivo.

Nos c. 31 – 34 em compasso ternário, encontramos na ME figuras longas em movimento melódico descendente e na MD uma seqüência ascendente de 4^{as} J e aumentada, intercaladas e ligadas de três em três em contratempo, funcionando como ponte, em sentido de continuidade na peça dando seqüência à reprise de A. O crescendo na dinâmica, o *poco ritardando* marcado, bem como a quiáltera no final do trecho, impulsionam a marcha rítmica, preparando para o clímax da peça na seção seguinte.

Poco Meno - CA. $\text{♩} = 50$

5H

f *poco rit.* *Grandioso*

31 32 33 34

3ª SEÇÃO / A' – c. 34 - 47

A reprise de A aparece com incrementos harmônicos gerando uma textura mais densa e orquestral ao trecho, quer pelo volume sonoro, quer pelas dissonâncias agregadas. No baixo encontramos pedais longos polarizando harmonicamente a nota FA# (8 compassos) e a nota FA natural (6 compassos). Na voz intermediária encontramos harmonias triádicas, com notas agregadas, em seqüências descendentes de semitom na nota mais grave e na mais aguda, nas duas notas intermediárias os intervalos se intercalam entre tom e semitom. A partir do c. 42 as seqüências são ascendentes. A síncope no terceiro tempo de cada compasso gera impulso a cada dois compassos e contrasta com a métrica da MD onde o impulso é por compasso.

Poco Meno - CA. $\text{♩} = 50$

Grandioso

51

f *Grandioso*

34 35 36 37 38

39 40 41 42 43

44 45 46 47

cresc.

Na MD a mesma melodia apresentada na 1ª seção é reprisada oitavada e com notas acrescidas na voz intermediária tendo seu registro expandido. Em andamento um pouco mais lento e sonoridade forte, esta seção representa o ponto culminante da peça, reforçado pelo termo *grandioso*. Esta reprise finda de forma abrupta no c. 48, onde a nota LA da melodia fica suspensa na região aguda e é resolvida em um MIb na região grave onde uma nova seção inicia.

Poco Meno - CA. = 50

5J

Grandioso
f

8^{va}

38

in loco

43

cresc.

4ª SEÇÃO / C – c. 48 - 60 // PONTE – c. 61 - 64

No c. 48 a expressão marcada *alla toccata* evidencia a intenção do compositor na interpretação do trecho, mais brilhante e contrastante com o motivo temático da seção anterior. Encontramos na ME longos pedais em MIb e posteriormente em DO# fazendo uma base harmônica na região grave. Na voz intermediária assim como na MD, sobreposição de acordes gera mistura de harmonias e sonoridades. Estes poliacordes se alternam entre as mãos, RE M – DO M e LA M – SIM.

5K

ff *alla toccata* *dim.*

48 49 50

f *dim.*

51 52 53

8^{va}

A partir do c. 54 encontramos na voz intermediária (ME) uma polarização em MI através do uso de um intervalo de 5ª J com a 4ª suspensa, a 3ª M, ou a 2ª suspensa, em alternâncias. Nos c. 57 até a metade do 58 encontramos o mesmo recurso compositivo transposto um tom acima, em FA#. Na seqüência a polarização na quinta de MI e na quinta de FA # se alterna até a entrada da ponte.

No trecho descrito acima encontramos na MD uma linha melódica na voz superior formada por harmonias triádicas e por acordes em 4^{as} superpostas, que tem em seu movimento melódico seqüências de intervalos de 3^{as} m ascendente e descendente, seguidas de seqüência ascendente em graus conjuntos (do c. 54 ao 1^o tempo do c. 57). O mesmo padrão se repete nos compassos seguintes, porém, a seqüência em graus conjuntos passa a ser descendente. O trecho termina suspensivamente em uma tríade de FA# M na ME, sobreposta à uma harmonia em 4^{as} J. Uma cesura prepara a entrada do próximo motivo.

Nos c. 61 – 64 (cabeça do tempo) encontramos um motivo seqüencial cromático ascendente na MD (de FA# 4 à LAB 5) e descendente na ME (SI 2 à DO 1) que funciona como preparação para a CODA. De caráter *risoluto* e dinâmica forte, crescendo a fortíssimo, este motivo (MD) é formado por acordes em 4^{as} superpostas com um grau conjunto descendente, que tem papel de ornamento e passagem para o acorde seguinte. Em colcheias até o 2^o tempo do c. 63, segue em semínimas diminuindo a marcha rítmica a fim de evidenciar o ponto culminante da seção reforçado pela terminação fraseológica em valor de duração longo (mínima pontuada).

Risoluto

5N

f *cresc. e a tempo* *f* *ff* *sonore*

Na ME, no trecho descrito acima encontramos a partir de um acorde de SOL# M uma seqüência descendente de acordes em quartas variando o intervalo entre 4^a justa e aumentada. O caráter *risoluto* convoca decisão interpretativa.

Risoluto

50

f *cresc. e a tempo* *f* *ff* *sonore*

A seção C tem seu término na cabeça do c. 64, onde o impulso rítmico de tocata chega ao fim. O acorde que encerra a seção é formado na ME por uma tríade de DO M em posição aberta, e na MD por um acorde de SOLb com 7^a e 9^a e sem terça. O grande volume sonoro pedido neste acorde bem como as ligaduras e a entrada do pedal por três compassos consecutivos conferem ao mesmo grande potencial de finalização e ao mesmo tempo de suspensão, como que preparando a entrada de um elemento inusitado. A distância de registro entre as mãos explora a transparência do agudo e a solidez do grave.

Risoluto

5P

f *cresc. e a tempo* *f* *ff* *sonore*

CODA – c. 64 - 83 // CODETTA – c. 84 - 93

O acorde na cabeça do tempo marca fortemente o término da seção dando início a CODA. Esta, proporcionalmente grande em relação às demais seções da peça, tem sua importância realçada pela expressividade de novos eventos texturais e harmônicos. Ocultado pela ressonância do baixo, encontramos na voz intermediária ao acorde do c. 64, um padrão melódico em espelho entre as mãos formado por graus conjuntos e em quiáltera de sete semicolcheias, criando efeitos pianísticos interessantes. Este padrão repousará na nota SI na MD e na nota SIb na ME mantendo o padrão intervalar de 1ª aumentada. A ligadura assim como o longo pedal, originam misturas sonoras dissonantes e por conseguinte, de tensão. A expressão *lunga* para a fermata, bem como uma troca parcial de pedal no terceiro compasso do motivo resultam em um dispersar sonoro. Uma cesura prepara a repetição modificada deste mesmo motivo nos três compassos seguintes.

Do c. 67 ao 69 encontramos a reprise não literal dos três anteriores. Os intervalos da ME são reposicionados em 3^{as} superpostas e o acorde de SOLb na MD tem sua 7ª rebaixada. A voz intermediária, novamente em movimento melódico de espelho, tem variantes na sua composição interválica evidenciando uma intenção não literal na reprise, e sim a exploração de novos coloridos sonoros na repetição.

Nos c. 70 e 71 o mesmo motivo dos seis compassos anteriores é variado, a quiáltera de semicolcheias em espelho é transformada em um arpejo de movimento ascendente e descendente transpassado entre as mãos, imitando o dedilhar em uma harpa. Este arpejo formado por intervalos variados repousa na nota RE (c. 72), onde o longo pedal é trocado realçando a nota.

Nos dois compassos seguintes, 73 e 74, aparece uma pequena citação do motivo temático inicial da peça uma 5ª abaixo, de efeito reminiscente, evocando vagamente a idéia temática, sendo esta lembrança, cortada abruptamente por um pedal em SOL em dinâmica forte e pela repetição do arpejo em linhas virtuosísticas do c. 75 com a mesma polarização em RE.

Nos próximos sete compassos (c. 77 a 83), novamente o motivo temático inicial é relembrado sendo dissolvido por aumentação rítmica de elástica expressividade advinda do andamento mais lento, e repousando em um intervalo suspensivo de caráter não conclusivo, uma 3ª M com *appoggiatura* em intervalo de 5ª J com a voz superior.

No c. 84, em anacruse, inicia-se a CODA onde a seqüência interválica retoma o motivo temático da seção A na sua forma harmônica original. A gradativa diminuição da dinâmica bem como a diminuição do andamento confere à peça um anticlímax em relação às seções anteriores. A relação entre a nota SOL# na região aguda e um pedal em DO# na região sub-grave, demonstra uma citação tonal através da relação de 5ªs. Um arpejo ascendente em DO # M finaliza a peça focando o esvaecer do som.

Moderato - CA. ♩ = 100

5V

84 85 86 87 88 89

p *mp* ancora rit. e dim. -----

90 91 92 93

p ----- *m.s.*

PRELÚDIO Nº 6 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

REZA – DE – DEFUNTO

Escrito em 06/01/1980 e estreado por Ruth Serrão na Sala Vera Janacópulos, no Rio de Janeiro, em agosto de 1981.

A cantoria em terças, na abertura, torna-se ainda mais pungente na marcha fúnebre, com o acréscimo da oitava e um grande crescendo, começando do pianíssimo (embora não esteja escrito). Trata-se de uma peça de rara beleza. (SERRÃO, p. 74)¹

Segundo GUERRA-PEIXE, Reza-de-Defunto são peças entoadas diante do morto e no cemitério. De caráter religioso, as rezas são genuinamente populares, típicas do nordeste. (*apud* VETROMILLA, p. 89)²

[...] a impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno legato, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas aliás, apenas atender ao processo respiratório. Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga. (GUERRA PEIXE, p. 242)³

Em carta ao amigo Heitor Alimonda:

[...] em matéria de folclore eu tenho uma novidade interessante: a Reza-de-defunto, ou simplesmente o Velório. Se vocês souberem de alguém aí no Rio que quando morrer queira uma cantoriazinha durante toda a noite, é só tratarmos o assunto. Farei um coro composto por sentinelas para cantar a noite toda a toque de cachaça [...] é uma maravilha a tal Reza-de-defunto [...] (GUERRA PEIXE *apud* ALIMONDA, p. 108)⁴

O termo Reza-de-Defunto também é conhecido por incelença, incelência e excelência. Segundo a Enciclopédia de Música Popular Brasileira, significa cantiga fúnebre entoada nos velórios aos pés do morto, um costume herdado dos portugueses de “chorar os mortos”. Entoada com voz sinistra e apavorante, em uníssono e sem acompanhamento instrumental, com frases rimadas em série de 12. (p. 379)⁵

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² VETROMILLA, Clayton. Ponteado ou prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: nº. 8, p. 84-93, 2003.

³ GUERRA-PEIXE, César. Rezas-de-defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Marques Saraiva, nº 22, p. 235-268, 1968.

⁴ ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 105-110, 2007.

⁵ PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2^a ed, São Paulo, 1998. (Verbete: ALVARENGA, Oneyda).

Muitas rezas foram recolhidas por Guerra-Peixe em Pernambuco e publicadas no artigo *Rezas-de-Defunto* em 1968 na Revista Brasileira de Folclore.

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: estrutura em doze versos característica da reza; ostinato rítmico e adensamento da textura na 2ª seção; uso do Modo Nacional (IV grau elevado e VII rebaixado); caráter solene e lamentoso; uso de terças duplas, oitavas e acordes. (p. 81)⁶

◆ ANÁLISE DESCRITIVA ◆

PREFIXO // 1ª SEÇÃO / A – c. 1 - 10 // PONTE

A peça inicia com um elemento gestual anacrústico, na região aguda e média, um arpejo descendente de caráter cromático. Um impulso, que repousa parcialmente em DO para em seguida entrar em suspensão na nota RE, reforçada pela fermata. O *riardando molto* marcado, reforça a idéia de expectativa para a entrada do motivo principal. A cesura dupla sustenta a tensão provocada pela nota se esvaindo, principalmente se pensarmos em RE como II grau de DO. O corte isola este trecho do corpo da peça, sendo que, estes primeiros compassos têm função de prefixo.

No c. 3 o motivo temático 1, de caráter modal em DO, é apresentado. Este motivo tem ambigüidade entre os modos LIDIO e MIXOLÍDIO, um modo misto encontrado na música brasileira, segundo o pesquisador José SIQUEIRA (*apud* PAZ, p. 200)⁷, que tem tríade M com IV aumentada e VII rebaixada. Em um primeiro momento a melodia aparece em estilo de 'citação', dinâmica piano, intensificada pelo andamento lento, dando a impressão de um recitativo. O motivo é constituído por graus conjuntos.

⁶ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

⁷ PAZ, Emerlinda. *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

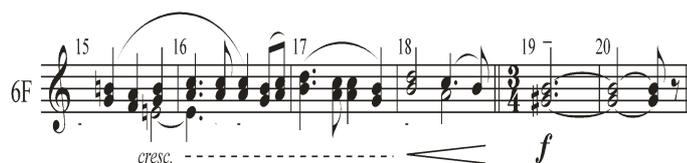
No c. 6 (3º tempo) um elemento agregado, de caráter harmônico triádico (ME), na região central, apóia a melodia que é repetida em transporte modal uma 3ª acima, porém mantendo o mesmo âmbito modal em DO. Aqui a entrada do VII grau rebaixado intensifica a ambientação modal.

No c. 10 a melodia repousa em um acorde de DO M (MD) sendo seguida pela ME com um novo motivo. Este, formado por figuras curtas em movimento melódico descendente, de caráter cromático (utiliza 11 notas da escala), funciona como ponte para a entrada do motivo temático 2. O pequeno *ritardando* pedido prepara o 2º motivo. Pela repetição da célula rítmica, esta ponte tem caráter seqüencial, porém não é literal no seu âmbito intervalar.

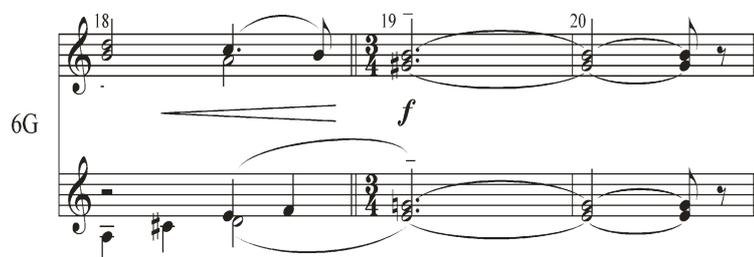
2ª SEÇÃO / B – c. 11 - 20 // CODA DA SEÇÃO

O 2º motivo temático da obra é formado por 3ªs duplas (MD) e acompanhado de nota pedal que se desenvolve em progressão cromática descendente na região grave. Este motivo também tem caráter modal em DO, porém com rebaixamento do IV grau, constituindo o modo mixolídio.

No c. 15 (2º tempo) o mesmo motivo é variado no âmbito melódico e transformado modalmente pela alteração ascendente do VII grau.

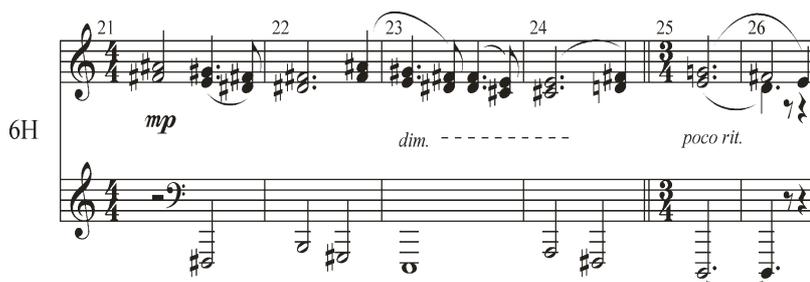


Formado por graus conjuntos o 2º motivo temático termina em uma pseudo-cadência suspensiva no c. 19, preparando a entrada do 3º motivo temático. Os c. 19 e 20 funcionam como uma pequena CODA da seção B, onde encontramos na ME (região central) um acorde de LA com 7ª m camuflado. A mudança de compasso quaternário para ternário no final do motivo 2, como adiante no final do motivo 3, confere à idéia fraseológica fluxo rítmico de impulso para a próxima seção. Esta alternância modal entre as duas primeiras seções da peça, gera encanto e entrelaça os materiais motivicos apresentados até então. A linha melódica é projetada com plasticidade e a sonoridade ambientada neste plano modal cria um estado de espírito de afeto implícito.



3ª SEÇÃO / C – c. 21 - 26 (1º e 2º tempo) // TRANSIÇÃO

No c. 21 temos a entrada do 3º motivo temático da obra, este, de caráter similar aos anteriores. Formado por 3^{as} duplas em graus conjuntos e em movimento melódico descendente, este motivo, também modal, está em DO# dórico. Termina de forma suspensiva no c. 26 (cabeça do tempo) repetindo a tensão encontrada no final do prefixo e no final do 2º motivo. O baixo cromático continua acompanhando, sendo variado no uso de intervalos. Um pedal em RE na região grave reforça a sensação de suspense. Este trecho funciona como transição para a volta de A modificado.



4ª SEÇÃO / A' – c. 27 - 37

A partir do c. 27 temos a reprise variada do motivo temático 1. Um pedal em MI (MD) no registro central, com *appoggiatura* em FA#, prepara a entrada do motivo, funcionando os c. 27 à 29 como introdução da nova seção. O motivo temático 1 apresenta-se aqui oitavado e com incrementos harmônicos, através de notas agregadas no registro intermediário. A dinâmica, marcada como piano e seguida de crescendo gradativo, prepara o clímax da peça. O uso das notas MI natural (MD) com MIb (ME) dão um toque de justaposição de idiomas.

6I

A Tempo

26 27 28 29 30 31

p *cresc.* ----- *mf*

sempre sonoro

32 33 34 35 36 37

crescendo-----

Acompanhando a segunda entrada do motivo 1 temos na ME um baixo ostinato em semínimas de caráter modal em DO, oitavado no 1º e 3º tempo do compasso, que vai se desenvolvendo cromaticamente a partir do 4º tempo do c. 34. No c. 37 o aparecimento de duas colcheias impulsionam ritmicamente a entrada do motivo 2. O baixo movimenta o ritmo da peça causando a sensação de passos, sendo um evocativo do cerimonial da Reza-de-Defunto, configurando a inspiração literária e seu uso dentro da arquitetura musical.

6J

28 29 30

31 32 33

34 35 36 37

5ª. SEÇÃO / B' – c. 38 - 46

No c. 38 temos a reprise variada do motivo temático 2, também oitavado e com uma nota agregada à voz intermediária. Em forte, crescendo até fortíssimo no c. 46, encontramos aqui o ponto culminante da obra preparado ainda por um *ritardando* e dinâmica *molto sonore*. As harmonias triádicas com acréscimo de tons e semitons aumentam o volume sonoro bem como a tensão harmônica através das dissonâncias, transformando o caráter lamentoso do início da peça em sensação de desespero, fazendo alusão à Reza como elemento ordenador da peça.

6K

f *crescendo ancora*

N.B.

A Tempo

poco ritardando e molto sonore *ff*

O cromatismo do baixo ostinato que acompanha (ME) o motivo 2 é intensificado até o ponto culminante nos c. 45 e 46 onde 8^{as} nos quatro tempos do compasso reforçam a sonoridade e a intenção de tensão harmônica. As mesmas colcheias que impulsionam a entrada do motivo 2 preparam aqui a entrada do motivo 3.

6L

38 39 40 41 42

43 44 45 46

ff

6ª SEÇÃO / C' – c. 47 - 53 // RETRANSIÇÃO

O motivo temático 3 reaparece variado no c. 47 em oitavas e com uma nota na voz intermediária. O decrescendo na dinâmica a partir do 3º tempo do compasso indica expectativa de final. Este motivo perde a oitava no c. 48 (último tempo) e volta a ser formado por 3^{as} duplas onde termina na cabeça do tempo do c. 53.

6M

47 48 49 50

f *dim.* *mf*

51 52 53 A Tempo

mp *rit.* *p*

O baixo cromático que acompanhou (ME) a reprise variada dos motivos 1 e 2 mantém o mesmo estilo de ostinato com o motivo 3 apresentando uma nova idéia rítmica no c. 51, uma hemíola dentro de um compasso ternário finalizando a rerepresentação do motivo 3 e funcionando como transição para a coda.

6N

51 52

mp *rit.*

CODA – c. 53 - 57 // SUFIXO

No c. 53 temos uma pequena CODA que é a reprise variada dos c. 27 a 29. A nota MI natural na MD + a nota MI_b na ME conferem ambigüidade modal ao trecho, que tem como pólo harmônico a nota DO.

60

53 54 55 A Tempo

p

A CODA finaliza no c. 55 (cabeça do tempo) onde um pedal em DO no registro grave (ME) faz base harmônica para a reprise do impulso inicial. O gesto inicial do arpejo é repetido literalmente, porém, neste momento há repouso total na nota DO, indicando encerramento e tendo este pequeno

trecho função de sufixo. A raiz poética do gênero Rezas-de-Defunto, direciona a construção fraseológica da peça.

6P

55 56 57

veloce e leggiero

pp *p*

m.d.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains measures 55, 56, and 57. Measure 55 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. It contains a melodic line starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 56 contains a melodic line starting on a half note C5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 57 contains a melodic line starting on a half note F5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The lower staff is in bass clef and contains measures 55, 56, and 57. Measure 55 contains a bass line starting on a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 56 contains a bass line starting on a half note C3, followed by a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 57 contains a bass line starting on a half note F3, followed by a quarter note G3, and a quarter note A3. The piano part includes dynamics 'pp' and 'p'. The tempo is marked 'veloce e leggiero'. The score is labeled '6P' on the left side.

PRELÚDIO Nº 7 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

TOCATA

Escrito em 11/01/1980 e dedicado à Cibeli Cardoso Reynaud, professora de Percepção Musical na UFRJ, e Frank Justo Acker, produtor musical e técnico de som. Estreado por Ruth Serrão na Sala Vera Janacópulos, no Rio de Janeiro, em agosto de 1981.

É o mais brilhante dos prelúdios. Segundo o autor, o ritmo banto na mão esquerda, pede andamento máximo de 120 MM para manter o caráter rítmico da música. (SERRÃO, p. 74)¹

A música de Guerra-Peixe sempre foi muito bem recebida no exterior. Na década de 80, publiquei um artigo na Revista "Clavier" sobre o Prelúdio Tropical nº 4 – Ponteado de Viola, e consegui inserir o Prelúdio Tropical nº 7 – Tocata, como uma das peças obrigatórias para piano no concurso para alunos de 1º e 2º grau no Estado de Wisconsin. Praticamente esgotamos a primeira edição. (SERRÃO *apud* Elias)²

O termo, que significa 'tocar' vem do italiano *toccatà* e é uma forma de composição instrumental que tem afinidade com o prelúdio e a fantasia, mas que apresenta características próprias de vivacidade e virtuosismo, sem repetição de partes nem desenvolvimento de temas.³

Segundo o Dicionário de Música Zahar, Tocata é uma peça para teclado em um só movimento, em estilo livre, destinada principalmente a demonstrar a habilidade e os recursos técnicos do executante. Foi um dos gêneros prediletos no período barroco com uso constante de rápidas escalas e figurações em arpejos. O termo passou gradualmente a ter significado menos preciso e a aplicar-se a obras com interesse contrapontístico e com vários movimentos, como por exemplo, as tocatas para cravo de Bach. As tocatas modernas são obras em estilo essencialmente rapsódico, mantendo seu caráter livre na forma, porém baseada em melodias folclóricas. (p. 384)⁴

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: a recorrência por vezes obsessiva de quatro movimentos rítmicos, entre eles o de toque de candomblé do Recife sugerindo tambores afro-brasileiros; oitavas e acordes repetidos em andamento vivo; acentos deslocados; força rítmica. (p. 81)⁵

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² SERRÃO, Ruth. Entrevista concedida à Alexandre Elias. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2826.1.shl> - Acesso em agosto 2007.

³ <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx> - Acesso em agosto de 2007.

⁴ HORTA, Luiz Paulo. (Editor) *Dicionário de Música ZAHAR*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

⁵ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

1ª SEÇÃO – A // c. 1 - 17

A peça inicia-se com um motivo de caráter incisivo, um ostinato melódico-rítmico em colcheias formado por uma 5ª J com as notas DO # e SOL # (MD). Este ostinato e suas variações serão elemento de coesão, na medida em que sua múltipla repetição, fonte geradora de toda a obra, fundirá todos os elementos da peça em um processo de unificação. Este procedimento composicional é um dos traços típicos do idioma de Guerra-Peixe, onde pequenos fragmentos e suas derivações constroem um grande todo. A peça, dividida em pequenas seções, apresenta-se como uma obra curta e de afeto único.

O ostinato perdura por três compassos, sendo que no 2º compasso a ME entra com intervalos superpostos de 5^{as} e 4^{as} na região central, deixando a sonoridade suspensiva quanto à harmonia, sem indicação triádica pela falta da terça, configurando sobreposição harmônica e sobreposição motívica, sendo que uma pequena elaboração melódica em movimento ascendente é formada na ME. A sonoridade resultante é dissonante e de caráter cromático.

Allegro
mínimo
♩ = 120

7A *p* *cresc.*

No c. 5, derivações melódico-rítmicas são acrescentadas ao ostinato, sendo este duplicado na ME e executado 'quebrado', configurando um pequeno ápice dentro da primeira exposição temática, através do aumento da sonoridade pela dinâmica e da tensão harmônica pela sobreposição de idiomas harmônicos.

No c. 6, um novo motivo com predominância do intervalo de 3ª, revitaliza o movimento, servindo como ponte melódica para a reprise modificada do primeiro motivo. A dinâmica arrefece e a textura horizontal contrasta com o verticalismo encontrado até então.

5 *p* *f* *decresc.*

7B

No c. 7 há retorno do material melódico-rítmico inicial, o ostinato é reapresentado polarizando MI b em uníssonos parciais com a ME, reforçando o aparecimento desta célula que permeia toda a obra.

No c. 9 a ME entra com uma 5ª J de REb + LAB. Um ritmo de síncope adicionado ao movimento regular anterior indica mudança na configuração rítmica da peça. Esta nova elaboração motivica varia no c. 10 em um movimento fraseológico ascendente, polarizando uma tríade de DO M, que repete em contratempo.

Na seqüência temos os quatro compassos anteriores (c.9 – 12) reprisados um tom e meio acima (c. 13 – 16), com pequenas mudanças nas relações interválicas, mantendo ainda um resultado sonoro cromático e quebrando qualquer sensação de estabilidade melódica. A MD mantém o ostinato em oitavas enquanto a ME se desenvolve em 5ª J e tríades, incumbida de construir um grande volume sonoro.

O movimento ininterrupto do ostinato breca subitamente na cabeça do tempo do c. 17 com a mudança de célula rítmica, cortando momentaneamente o fluxo. Esta figura funciona como elemento de junção entre A e B, sendo que em B sua recorrência prepara o ponto culminante da seção.

2ª SEÇÃO – B // c. 17 (2º tempo) - 26

O movimento interrompido na seção anterior é retomado imediatamente por uma figura arpejada em uníssono rítmico entre as mãos, sendo que a harmonia é configurada pela ambigüidade e superposição. O aparecimento de uma 8ª diminuta na MD prioriza a idéia de dissonância e sobreposição. A figura rítmica que promoveu uma parada no fluxo da tocata tem papel importante dentro da seção na medida em que “quebra” a regularidade rítmica e prepara as variações motivicas.

O ostinato rítmico inicial é revitalizado melodicamente com pequenas inflexões que quebram a regularidade interválica, adicionando variações sonoras ao motivo e refinando o fraseado como novos efeitos. O motivo arpejado é reprisado tendo sua extensão levemente ampliada ascendentemente.

Este movimento fraseológico desemboca em uma textura mais densa no c. 24 pela compactação sonora agregada. A textura é vertical e harmonias dissonantes em graus conjuntos criam efeitos pianísticos percussivos neste pequeno trecho. A sonoridade se amplia e o fluxo rítmico cessa subitamente no último tempo do c. 26 com o aparecimento de uma figura longa, esta, oitavada com a nota Sib em uníssono. Este evento determina um novo corte no fluxo rítmico, reforçado pelo *poco ritardando* marcado, realçando a representação de A modificado que virá a seguir.

3ª SEÇÃO – A' // c. 27 - 41 // ponte c. 41 - 44

No c. 27, enfatizado por um fraseado de duas notas na cabeça do tempo, o andamento é retomado e o motivo inicial da Tocata reaparece, a 5ª J, sendo novamente explicitada uma 3ª Maior abaixo, em LA + MI. O segundo motivo da 1ª seção também é reprisado em outro campo harmônico. O clima sonoro cromático é mantido.

Nos c. 31 e 32 encontramos a reprise transposta dos c. 5 e 6 com a mesma função de junção de trechos.

O ostinato, anteriormente apresentado em MIb no c. 7, aparece aqui em MI natural, sendo que encontramos nesta seção condensação das idéias apresentadas nas seções A e B. O motivo de textura mais cheia e dissonâncias ásperas é reprisado, propiciando um acréscimo de volume até o ponto culminante no c. 43, imediatamente arrefecido pela dinâmica decrescente.

7K

33 34 35

p *cresc.* *f*

36 37 38

p *f* *p* *f*

39 40 41

N.B.

Os quatro últimos compassos da seção apresentam uma variação motívica usando acordes longos e cheios na MD e as 5^{as} ocas em síncope na ME, finalizando e ao mesmo tempo preparando a reprise da seção inicial, tendo estes compassos função de ponte. A sonoridade neste trecho fica mais delicada harmonicamente, contrastando com o discurso musical até então apresentado.

7L

41 42 43

N.B.

p *f* *p* *f*

sempre a tempo

decresc.

44

mf

Da
Capo
poi

4ª SEÇÃO – A // c. 45 - 61 // TRANSIÇÃO – c. 61 - 65

A tocata volta com a reprise da seção inicial na íntegra até a cabeça do tempo do c. 61, onde um elemento de parada abrupta promove uma elisão entre as seções. Este elemento é seqüenciado diversas vezes com grande intensidade rítmica pela diminuição dos valores. A nota SOL é polarizada nos c. 64 e 65 através de uma 5^a diminuta entre SOL e REb, sendo o valor rítmico de repouso dado à nota SOL. Este trecho tem função de transição e prepara a entrada da reprise de B modificado.

5ª SEÇÃO – B' // c. 66 - 80 // TRANSIÇÃO – c. 80 - 82

Uma abrupta pausa no movimento corta a incisiva repetição do motivo anterior e retoma o ostinato inicial transposto. As mesmas idéias, anteriormente apresentadas na seção B, são reprisadas em outras seqüências intervalares.

A repetição dos mesmos motivos de B demonstra ser a insistência o elemento de unidade na peça e caracterizador da Tocata.

A inserção de notas dissonantes em graus disjuntos, determina acréscimo de tensão e adensamento na textura. As inflexões melódicas são reprisadas, preparando o ponto culminante da seção e da peça.

71
7P
mf
73
f
74
mf
75
f

Do c. 76 à cabeça do tempo do c. 80 temos ampliação da sonoridade; esta, na região aguda, evoca um final grandioso e de grande intensidade sonora, desembocando novamente no motivo rítmico de parada, este, novamente funcionando como elisão de trechos.

76
7Q
poco rit.
78
ff
79
piu rit.
80
a tempo
loco

A mesma seqüência encontrada na transição anterior, entre os c. 61 e 65, é evocada parcialmente nos c. 80 a 82, primeiramente em uníssono e na seqüência com sobreposição harmônica entre as notas FA – MI, e as notas LA# – SI, preparando a entrada da CODA.

7R
80
81
82

6ª SEÇÃO – c. 83 - 94 // CODA

No c. 83 novamente o movimento inicial da tocata é impulsionado através de um fraseado de duas notas na cabeça do tempo, com notas duplas em um intervalo de 7ª M em uníssono no ataque inicial. A nota MIb é novamente polarizada na região central do instrumento, sendo base harmônica para os novos eventos que aparecerão na ME.

Um novo elemento, formado por pequenos motivos melódicos, é agregado à ME, baixos e acordes cheios que transmitem uma sonoridade mais amena, de caráter mais arrefecido e de menor dissonância interválica.

Finalizando a peça, uma pequena linha de elaboração polifônica mistura sonoridades.

A repetição da mesma melodia polifônica uma 3ª abaixo prepara um grande crescendo para um final estrondoso polarizando um acorde de DOb M.

7V

90 91 92 93 94

cresc.

ff

Detailed description: The image shows a musical score for five measures, numbered 90 to 94. The score is written for two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a final measure with a half note and a quarter rest. The bass staff contains a bass line with eighth and quarter notes, and a final measure with a half note and a quarter rest. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed below the treble staff, spanning from measure 90 to 93. A 'ff' (fortissimo) marking is placed below the treble staff in measure 93. The notation includes various accidentals (flats and naturals) and articulation marks like accents and slurs.

PRELÚDIO Nº 8 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

CANTIGA PLANA

Escrito em 03/01/1988.

Em agosto de 1988, ao completar a série de dez prelúdios iniciada em 1979, surpreende a todos nós, seus amigos pianistas: atingira o máximo de simplicidade em sua música para piano, sem perder a profundidade do pensamento musical.

A introdução de dois compassos fortes e enérgicos se repete em piano e sombrio. Começa, então, uma cantiga modal, expressiva e triste, em graus conjuntos, que se resolve na coda, repetindo-se a introdução. (SERRÃO, p. 75)¹

Cantiga, segundo a Enciclopédia de Música Popular Brasileira, significa no sentido próprio da palavra, canção ou poesia cantada. As cantigas ou cantos, possuem designação particular quando se referem a situações costumeiras, do dia-à-dia de um povo, tais como: cantigas de rua, cantigas de rixa, cantos de trabalho, cantos de colheita, cantos de pedintes, cantos de romeiros etc... (p. 148-149)²

Segundo o Dicionário de Música ZAHAR, canção, também sinônimo de cantiga, é uma peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. As canções são comuns a todas as culturas através dos tempos. (p. 63)³

O fato de ser uma cantiga instrumental, pode nos remeter às *Canções sem Palavras* de Mendelssohn, compostas entre 1832-1845 e que se assemelham a composições vocais pelo uso de estilo melódico bastante lírico sobre um acompanhamento harmônico. (p. 64)⁴

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: melodia lenta, estática e modal, de âmbito estreito e construída sobre nota pedal; formada por graus conjuntos e notas repetidas; precedida e seguida por exclamações; repetição do movimento de 3ª m no tenor e soprano dos acordes. (p. 85)⁵

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª ed, São Paulo, 1998. (Verbete: ALVARENGA, Oneyda).

³ HORTA, Luiz Paulo. (Editor) *Dicionário de Música ZAHAR*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

⁴ Ibid.

⁵ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 5

De caráter introdutório, a seção A inicia-se com a apresentação do primeiro motivo nos c. 1 e 2 que é formado por um pedal quádruplo em DO. Este, nas regiões extremas do instrumento, provém o trecho com longa ressonância, afirmando a polarização harmônica da peça em DO.

8A

f Risoluto *p* Sombrio

As vozes internas do c. 1 formam o 2º motivo da introdução e são constituídas por harmonias triádicas no registro central do piano. De impulso anacrústico e sonoridade forte, tendo como *risoluto* o caráter designado, este motivo é formado por figuras curtas pontuadas que geram efeito de movimento, e figuras longas onde a tensão repousa insistentemente na tríade de MIb m. Este motivo é o temático da primeira seção.

8B

f Risoluto

Este 2º motivo é composto por dois blocos harmônicos, sendo o primeiro bloco, um agregado de notas duplas nas duas mãos. O primeiro bloco forma um intervalo dissonante sobreposto a um intervalo consonante, ME: 2ª M + MD: 4ª J. O segundo bloco é formado por um intervalo de 5ª diminuta na ME: SOL # + RE, justaposto a uma tríade de MIb m na MD. Esta tríade, configura um repouso rítmico de caráter suspensivo

8D

4ª J Ebm

2ª M 5ª d

O mesmo motivo apresentado nas vozes intermediárias dos c. 1 e 2, é repetido nos c. 3 e 4 com mudança rítmica, sendo as figuras pontuadas transformadas em colcheias abrandando o caráter enérgico, este, determinado como *sombrio* pelo compositor é reforçado pela dinâmica piano. A repetição é balanceada com o contraste no espírito e no volume sonoro. Uma longa fermata e uma cesura interrompem a continuidade melódica e preparam a entrada de uma pequena ponte para B. Esta primeira seção é predominantemente formada por motivos de caráter harmônico.

8C
p *Sombrio*

No c. 5 encontramos uma seqüência de 6^{as} M ascendentes com um pedal em SI no contratempo, que funcionam como ponte para a entrada da seção B, preparando o aparecimento do motivo temático principal da peça. Esta ponte evidencia o sentido de continuidade anteriormente interrompido pela cesura, um ponto de conexão com o próximo motivo temático, sendo que seu gesto cromático ascendente sublinha o sentido sereno, quase monótono da melodia que aparecerá no compasso seguinte.

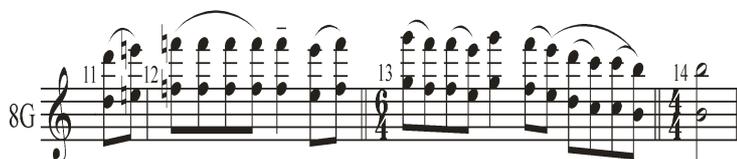
8E
p *poco rit.*

2ª. SEÇÃO / B – c. 6 - 15

Na segunda seção começa propriamente a cantiga. Formado por graus conjuntos oitavados perfazendo uma melodia de caráter modal que evoca lamento e introspecção, o motivo temático principal da peça aparece na MD e nos remete ao cantochão por sua simplicidade e pelo seu estado de espírito reflexivo. O gesto melódico descendente caracteriza repouso e conclusão na nota SI.

8F

O agrupamento que forma o motivo temático são as notas RE – DO# – SI, até o c. 9, tendo sua tessitura ampliada a partir do c. 11 com as notas RE – MI – FA – SOL, esta última perfazendo o ponto culminante melódico e harmônico no 3º tempo do c. 13, realçado pelo crescendo gradual da dinâmica e gerando uma grande massa sonora.



A melodia composta em intervalos de 2^{as} revela o uso escalar ‘camuflado’, característico da linguagem do compositor. Ainda, acompanhando este motivo temático, encontramos *appoggiaturas* em graus conjuntos e em terças nos 1^{os} e 3^{os} tempos dos compassos, adicionando um toque de cromatismo à linha melódica.



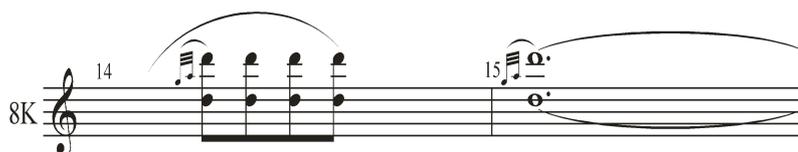
A ME apóia harmonicamente esta melodia com um pedal sincopado em SI, no baixo, tendo a voz intermediária (registro médio), intervalos seqüenciais de 6^{as} m e 6^{as} M indicando sobreposição de linguagens entre as duas mãos.



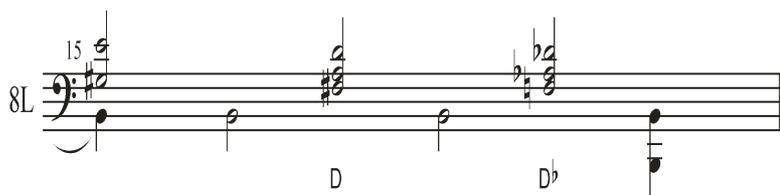
No c. 13, ponto culminante da parte B e da peça em geral, a ME apresenta acréscimo de tensão na harmonia através da transformação das 6^{as} em tríades, no caso RE diminuto e RE M.



Do c. 14 (3º e 4º tempos) até o c. 15 (1º tempo) temos uma pequena CODA da seção B, a última citação do motivo temático como que evocando um estado de espírito de recordação melódica.

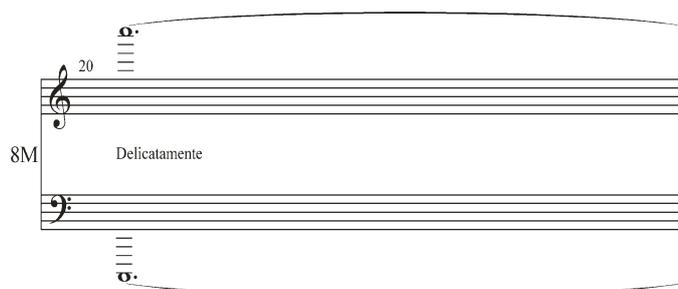


O c. 15 funciona como ponte para a reprise de A. Similar ao c. 5, apresenta na voz intermediária (ME) duas harmonias triádicas em RE M e REb M que intensificam o crescendo e a massa sonora.



3ª. SEÇÃO / A – c. 16 - 20

A terceira seção é a repetição literal da primeira, exceto pelo compasso final, c. 20 onde temos DO nas duas mãos nos registros extremos do teclado (DO 6 na MD + DO -1 na ME) funcionando como sufixo da peça. Esta seção, de caráter introdutório no início da peça, tem neste momento papel de CODA, demarcando a peça com um impulso final de regular repouso e remetendo o ouvinte para o caráter do início, o que também favorece o sentido de chegada e recolhimento.



PRELÚDIO Nº 9 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

POLQUEADA

Escrito em 03/01/1988.

Uma versão alegre e jocosa da polca. É uma peça fácil e divertida de tocar. (SERRÃO, p. 75)¹

Segundo a Enciclopédia de Música Popular Brasileira, Polca é uma dança rústica de origem Boêmia que chegou à capital Praga em 1837, onde se transformou em dança de salão. Binária de andamento *allegro*, a polca apresenta melodia saltitante e configuração rítmica baseada em colcheias e semicolcheias com pausas no segundo tempo do binário. (p. 636)²

Outra versão do termo polca encontrado é Polquinha, uma dança gaúcha de pares enlaçados, característica dos bailes campeiros do Rio Grande do Sul. De melodia simples, é adaptável às gaitas (sanfonas) com um mínimo de recursos harmônicos. (p. 637)³

Segundo o Dicionário de Música ZAHAR, a polca apareceu no Brasil por volta de 1845, fazendo enorme sucesso, passando dos salões para as ruas. De ritmos vigorosos, foi uma das matrizes em que se apoiaram os conjuntos de choro. (p. 295)⁴

A flexão da palavra polca usada pelo compositor, Polqueada, uma corruptela da palavra, não foi encontrada nos dicionários de língua portuguesa. É possível que o termo seja uma derivação de polcar que significa dançar a polca ou, a conjugação de Polca, com o intuito de caracterizar a palavra e a obra com outra significação.

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: o estilo à maneira da polca, em *scherzando*, *ostinati* rítmico-melódicos; efeitos de aceleração e adensamento da textura na 2ª seção; igualdade rítmica e sonora entre as mãos; paralelismo. (p. 85)⁵

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² PUBLIFOLHA, ART EDITORA. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª ed, São Paulo, 1998. (Verbetes: ALVARENGA, Oneyda).

³ Ibid.

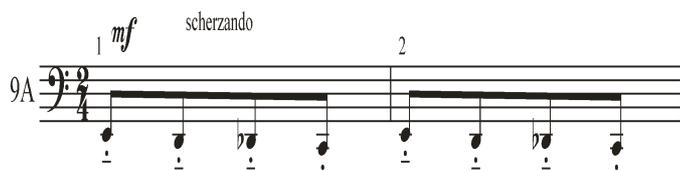
⁴ HORTA, Luiz Paulo. (Editor) *Dicionário de Música ZAHAR*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

⁵ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

♦ ANÁLISE DESCRITIVA ♦

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 10

A peça inicia-se com a apresentação do motivo 1 nos c. 1 e 2 (ME), um ostinato cromático descendente em colcheias que resolve na nota DO. Estes compassos funcionam como introdução e preparam a entrada do motivo temático principal. O caráter *scherzando* determinado no compasso inicial transmite a brincadeira inerente em toda a peça.



No c. 3 aparece o motivo 2, o principal da seção e da peça inteira. Este motivo temático também tem caráter cromático e o movimento melódico predominante é descendente. Ele é formado por graus conjuntos e terças, sendo que no c. 5 o aparecimento de uma 4ª J ascendente, gera equilíbrio ao movimento melódico fraseológico. O fraseado de duas notas bem como o ritmo quebrado no c. 4 (semicolcheia + 2 fusas + colcheia) dão a este motivo um caráter de humor, remetendo, ao longe, a temas do jazz.



A primeira metade deste motivo 2 é reprisada literalmente nos c. 7 e 8, sendo que nos c. 9 e 10 há a apresentação de um novo motivo, o motivo 3. Este motivo é formado por uma 4ª A (trítone) e uma 5ª A, em uníssonos melódico-rítmico no c. 9. No c. 10, por um uníssonos parcial com a nota SI no 1º tempo do compasso e as notas SI (MD) e SOL (ME) no segundo tempo do compasso. Este motivo 3 se transformará em transição para o início da CODA.



2ª. SEÇÃO / B – c. 11 – 21

O motivo 1 da segunda seção é formado por 3^{as} duplas em colcheias (ME) fazendo uma base harmônica para a melodia que se desenvolve na MD. Estas 3^{as} são seqüenciadas em cromatismo descendente e com variante rítmica em semicolcheias.



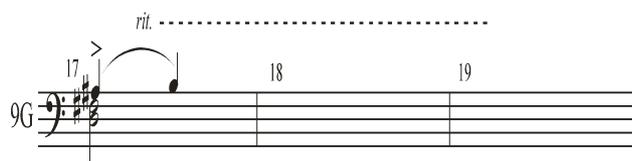
O motivo 2, temático principal desta seção, é formado basicamente por graus conjuntos em caráter cromático ascendente, contrastando assim como o principal motivo da parte A pelo movimento melódico. O ritmo constante de semicolcheias, lhe dá estabilidade rítmica, contrastando com o motivo principal da seção A, onde, a célula temática (semicolcheia + 2 fusas + colcheia), ‘quebra’ o fluxo. Este motivo finaliza em uma figura mais longa, semínima, dando a sensação de repouso parcial, pois o mesmo motivo é seqüenciado por mais duas vezes em tons descendentes.



Nos compassos 16 – 19, encontramos na ME harmonias triádicas, desenvolvidas a partir das primeiras terças duplas e incrementando a textura: MI m – DO M – MI m com 7^a m (relação de terças) e SI m – SOLb M com 7^a M – SI M com 7^a m (relação de terças).

Em C Em7 Bm G^b7 B7

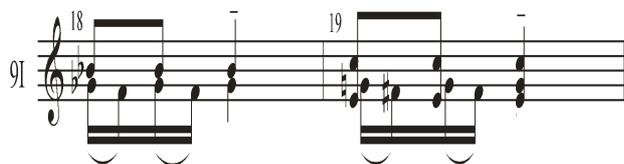
No c. 17 uma pequena polifonia (ME) dentro de uma textura homofônica vira um evento singular dentro da peça. A nota LA# como *appoggiatura*, resolvendo em SI, dando apoio harmônico para o motivo 3 da seção. Neste compasso inicia-se um *ritardando* que perdurará pelos dois próximos compassos indicando o término da seção.



Ainda no c. 17 um novo motivo (MD), motivo 3, de caráter escalar, apresenta-se em terças duplas descendentes. Na voz superior encontramos uma escala formada por uma tríade menor com 6^{as} e 7^{as} menores, de caráter modal. As notas mais graves desta escala em terças, mais o intervalo de 4^a aumentada e a 7^a rebaixada, reafirmam o ambiente harmônico modal.



O motivo escalar do c. 17 é variado nos c. 18 através do rebaixamento das 3^{as} iniciais do c. 17 (SOL para SOLb + SI para SIb) e no c. 19 com a inversão do mesmo intervalo para 6^a (MI + DO). Este motivo é acompanhado por *appoggiaturas* na voz intermediária.



Ainda no c. 19, encontramos poliacordes entre a MD e a ME, DO M com *appoggiatura* em FA# e SI M com 7^a m, respectivamente. De caráter conclusivo no c. 18 e suspensivo no c. 19, este motivo é seguido de uma ponte que prepara a reprise de A.



Nos c. 20 e 21, após o *ritardando* dos três compassos anteriores, o tempo inicial da peça é retomado com um cânone (literal) em semicolcheias entre a MD e a ME. Este cânone, de caráter cromático, é formado pela seguinte seqüência de intervallos: 4^a J desc. – 4^a dim asc. – 2^a m desc. –

4^a J desc. – 4^a dim. asc. – 2^a m desc. – 4^a dim, desc. – 3^a M asc. – 1^a aum. desc. Este dois compassos funcionam como transição para a volta de A, que reaparece modificado.

3^a. SEÇÃO / A' – c. 22 - 32

A terceira seção é a repetição modificada da primeira. Nos c. 22 e 23 encontramos o esquema dos c. 1 e 2, a preparação para a entrada do motivo temático principal. Aqui o baixo cromático é modificado de colcheias para semicolcheias em 8^{as} quebradas, mantendo o movimento melódico descendente em uma 8^a abaixo. Na MD aparece uma 8^a J em MI no contratempo. A escrita das figuras com duas hastes, indica a importância melódico-rítmica das colcheias e o cromatismo no motivo.

Do c. 24 ao c. 29 temos a reprise dos c. 3 ao 8, porém não literal. Além do baixo em 8^{as} quebradas, a MD tem 8^{as} agregadas em algumas das notas da melodia. *Appoggiaturas* na 8^a inicial dos c. 24 e 25 ornamentam a melodia e geram um ganho substancial de volume e tensão melódica para a reprise de A, sendo o ponto culminante da peça, reforçado ainda pelo crescendo na dinâmica.

Nos c. 30 e 32 temos a reprise do mesmo motivo do c. 9. por três vezes consecutivas, em uníssono nas duas mãos e em seqüências ascendente de 3^{as} e 2^{as}, funcionando harmonicamente como ponte para a CODA. A repetição do trítone ocasiona aumento de tensão harmônica, apoiado pelo *crescendo molto* solicitado na dinâmica.

9N

30 31 32

p *cresc. molto* -----

CODA e CODETTA – c. 33 – 37 e 38

Nos c. 33 – 37 temos a CODA, que é a repetição do motivo 1 da peça, o ostinato cromático descendente, por cinco vezes consecutivas, sendo que a primeira é em 8^{as} duplas (entre MD e ME), seguindo com 8^{as} duplas apenas na MD e nos dois compassos seguintes em uníssono simples, construindo assim um decrescendo estrutural. No c. 37 o motivo aparece apenas na ME no registro grave, finalizando a idéia. O direcionamento melódico descendente deste motivo, a graduação descendente na dinâmica, bem como as notas ‘eliminadas’, indicam um ‘esfacelamento’ melódico, dando a sensação de repouso final, surpreendido pelo acorde inesperado do último compasso.

90

33 34 35 36 37

ff *f* *mf* *mp* *p*

a tempo

O c. 38 funciona como uma codetta. Nele, temos um acorde de DO M na ME, sobreposto a um acorde de DO m com 9^a na MD. Encontramos aqui um elemento surpresa, quer pela dissolução melódica e dinâmica dos cinco últimos compassos, quer pela harmonia dos poliacordes e do fortíssimo solicitado.

9P

38

ff

PRELÚDIO Nº 10 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS

TANGENDO

Escrito em 09/01/1988.

Mais uma vez volta à viola caipira e às suas improvisações. A segunda parte começa leve e expressiva, chegando ao clímax da peça, na melodia em oitavas. (SERRÃO, p. 75)¹

Segundo o Dicionário Aurélio, tanger significa tocar um instrumento. A origem da palavra é latina, *tangere*, e também pode ter o significado de soar. O termo tangendo, gerúndio, é associado ao dedilhar nas cordas de instrumentos como o violão e a viola caipira. A corda é pinçada ao tocar, tangida. Tem como sinônimo o verbo pontear. (p. 623)²

Salomea GANDELMAN comenta alguns aspectos da peça tais como: a recorrência do modelo apresentado no 1º compasso; ritmo de origem árabe-africana sobre pedal da tônica na seção central; sugestão de embolada em oitavas; nota pedal; uso de paralelismo; título empregado com o sentido de tocando, *toccata – tangendo*; ornamentos, oitavas e acordes repetidos. (p. 85)³

◆ ANÁLISE DESCRITIVA ◆

1ª. SEÇÃO / A – c. 1 - 9

A peça inicia-se com a apresentação do motivo temático na ME, um baixo ostinato rítmico-melódico, em semicolcheias, formado por um arpejo ascendente no 1º tempo seguido de graus conjuntos descendentes nos três tempos restantes. Este motivo tem polarização modal, LA DÓRICO (tríade menor + 6ª M) sendo o principal formante desta seção. Um contraste de dinâmica no primeiro arpejo cria oscilações sonoras no mesmo. Este compasso inicial tem caráter introdutório.

¹ SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

³ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Motivo 1
Allegro comodo ♩ = C. 80

10A *p*

No c. 2 o mesmo motivo do c. 1 é dobrado na MD (em uníssono) sendo desenvolvido nos próximos compassos em seqüência de terças ascendentes nas duas mãos até o c. 5, sendo este o ponto culminante melódico do trecho, ainda evidenciado pelo crescendo na dinâmica, bem como por acentos em contratempo neste e no compasso seguinte.

10B

No c. 6, os graus conjuntos do motivo temático são retrabalhados em direção melódica descendente, sendo a dinâmica retrocedida em graduações (de forte ao piano) até o c. 9. A distância de terça entre as vozes (ME e MD) é mantida. Acentos no contratempo modificam a métrica. No c. 7 temos a reprise literal do c. 3 e no c. 8 a reprise do c. 2.

10C

O c. 9 funciona como uma CODA da seção A e ponte para a seção B, sendo que este motivo (c. 9) serve de material compositivo para a próxima seção. O motivo é transformado em um baixo ostinato na nota LA, permanecendo até o 1º tempo do c. 21, tendo a partir do c. 22 elementos triádicos agregados.

10D

2ª. SEÇÃO / B – c. 10 - 27

Um pedal ostinato polarizando a nota LA a nota apresenta-se nos c. 10 e 11 da seção B com função introdutória ao motivo 2. O fraseado de duas notas, entre a última nota do 1º tempo e a primeira do 2º tempo (semicolcheias), gera um impulso rítmico quebrado, de contratempo.

Motivo 1

Formado por harmonias triádicas com bordaduras, o motivo 2 da seção B é trabalhado em seqüências nos c. 12, 13 e 14, sendo a bordadura alternada entre a voz aguda e a voz média. As harmonias são: SIb M com 5ª aumentada – DO M – FA# m.

Motivo 2

No c. 15 temos as tríades de SI M – SIb M – SI M (MD), onde as bordaduras melódicas dos compassos anteriores são transformadas em bordaduras harmônicas, demonstrando o princípio de variação utilizado pelo compositor em toda a obra *Prelúdios Tropicais*.

No c. 16 uma escala faz papel de ponte para a reprise do motivo. Formada por graus conjuntos e equilibrada no uso de tons e semitons, lembra uma escala octatônica, tendo seu fluxo rítmico acelerado pela quátera.

Nos c. 17 – 19 encontramos um ‘espelho’ dos c. 12 – 14, porém em novos registros. A tríade do c. 17 é modificada para Sib M e as duas subseqüentes são reprisadas em inversões diferentes.

Nos c. 20 e 21 (1º tempo), encontramos a reprise literal dos c. 15 e 16 (1º tempo). No c. 21 (2º tempo) aparece um novo motivo melódico, o motivo 3, temático da seção. Formado por graus conjuntos descendentes em semicolcheias e por fraseados de duas notas no 1º tempo de cada compasso, este motivo tem caráter de dança, tendo sido usado nos Prelúdios de nº 3, 4, e 5 da Coleção *Prelúdios Tropicais*. Formado por uma 8ª e com voz intermediária em polifonia (mínimas), este motivo é seqüenciado no c. 25 uma terça abaixo, configurando o ponto culminante da seção e da peça.

Na ME, acompanhando o motivo 3, temos um ostinato rítmico, com pedal em LA e harmonias triádicas na voz intermediária, formando acordes de 9ª com as notas da MD.

No c. 27, um acorde de caráter suspensivo em colcheia, finaliza o ostinato rítmico e a seção.

3ª. SEÇÃO / A' – c. 28 - 32 (1º. tempo)

A reapresentação da seção A não é completa. Inicia com a reprise literal dos c. 5 – 8 da primeira seção, tendo um sentido cadencial em LA no 1º tempo do c. 32, iniciando neste a CODA.

Musical score for measures 31 and 32. The score is in treble and bass clefs. Measure 31 shows a sequence of eighth notes in both staves. Measure 32 shows a sequence of eighth notes in both staves, ending with a final cadence in the bass staff.

CODA e CODETTA – c. 32 - 35 e c. 36

No c. 32 (MD) a bordadura da seção B é desenvolvida em seqüências de 4^{as} ascendentes, sendo acompanhada na ME pelo motivo temático principal da seção A.

Musical score for measures 32 and 33. The score is in treble clef. Measure 32 shows a sequence of eighth notes with a slur. Measure 33 shows a sequence of eighth notes with a slur, starting with a sharp sign.

Esta bordadura (MD) bem como o motivo 1 (ME) temático da 1ª seção, são ampliados por aumento rítmica (colcheias) a partir do c. 33 (2º tempo). Encontramos aqui sobreposição de material temático – melódico da seção A e da seção B. Ambos os motivos (ME) são resolvidos em um curto ostinato em LA no c. 35, reafirmando a polarização harmônica da peça.

Musical score for measures 32, 33, and 34. The score is in treble and bass clefs. Measure 32 shows a sequence of eighth notes in both staves. Measure 33 shows a sequence of eighth notes in both staves, starting with a sharp sign. Measure 34 shows a sequence of eighth notes in both staves, with a slur over the top staff.

Encontramos no c. 33 o ponto culminante da CODA (nota SOL), pois a partir do 3º tempo o direcionamento melódico é descendente, repousando em LA no c. 35. Este trecho configura uma pseudo-cadência final, sendo esta, reforçada por ornamentos descendentes que determinam o caráter conclusivo da peça e da Coleção *Prelúdios Tropicais* como obra.



No compasso final, encontramos sobreposição de materiais harmônicos. Na ME uma 5ª J com bordadura e na MD uma tríade de Sib M com 5ª aumentada, também com bordadura, finalizando a peça de maneira suspensiva.

10Q

APÊNDICE I I

DVD* gravado ao vivo com a execução integral da coleção

Prelúdios Tropicais de César GUERRA-PEIXE

dia 08 de agosto de 2008 – 9:00 h

Auditório Bento Mossurunga

Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP

Curitiba - PR

* O DVD encontra-se no final da Dissertação na contra-capas do trabalho.

ANEXO

ERROS ENCONTRADOS NA EDIÇÃO

E

EXCERTOS DA COLEÇÃO *PRELÚDIOS TROPICAIS*

*** CÉSAR GUERRA-PEIXE ***

ERROS DE IMPRESSÃO ENCONTRADOS NA EDIÇÃO IRMÃOS VITALE

Os possíveis erros detectados e apresentados abaixo são fruto da observação e comparação textual na própria edição impressa. Não houve em tempo algum acesso aos manuscritos.

As conclusões foram baseadas na maioria das vezes pelo bom senso e pela experiência musical. Não é raro o músico deparar-se com erros de música impressa e em diversas edições, adquirindo ao longo dos anos alguns procedimentos de observação que possibilitam dirimir dúvidas, porém não todas, necessitando muitas vezes do acesso e apoio dos manuscritos.

PRELÚDIO Nº 1 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS – CANTIGA DE FOLIA DE REIS –

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1979.

- 1 – c. 2: na clave de fá o sustenido deveria estar escrito no fá e não no mi.
- 2 – c. 9: na clave de sol as notas ré e lá estão escritas em mínimas mas deveriam ser mínimas pontuadas, como está na clave de fá.
- 3 – c. 18: o baixo deveria estar escrito em mínima e não mínima pontuada.
- 4 – c. 21: nas duas últimas notas faltou a ligadura de fraseado.
- 5 – c. 24: na clave de sol a terceira nota escrita deveria ser sol e não mi.
- 6 – c. 47: de acordo com a fórmula de compasso a escrita dos valores deveria ser em mínima pontuada e não mínima com duplo ponto.
- 7 – c. 52: o valor da figura deveria ser mínima pontuada.

**PRELÚDIO Nº 2 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– MARCHA ABAIANADA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1979.

Não foram encontrados erros nesta edição.

**PRELÚDIO Nº 3 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– PERSISTÊNCIA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1979.

1 – c. 1: o lá em mínima pontuada não tem a articulação staccato.

2 – c. 9: na clave de fá ambas as pausas de mínima deveriam vir pontuadas sendo que apenas a da voz inferior está pontuada.

2 – c. 17: na clave de sol, final do compasso, faltou a linha suplementar do dó central.

**PRELÚDIO Nº 4 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– PONTEADO DE VIOLA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1979.

1 – c. 37: na clave de sol o sol suspenso deveria estar escrito em mínima sem ponto.

2 – c. 53: deveria estar escrita a fórmula de compasso indicando mudança de quaternário para binário.

**PRELÚDIO Nº 5 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– PEQUENO BAILADO –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1982.

1 – c. 66 e c. 68: há conflito na marcação da troca de pedal nos dois trechos. Cada marcação delinea um efeito sonoro diferente. No c. 66 a diluição sonora e no c. 68 a limpeza da nota de repouso. Como os dois trechos são similares é possível acreditar que o efeito pretendido fosse o mesmo nos dois.

**PRELÚDIO Nº 6 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– REZA-DE-DEFUNTO –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1982.

1 – c. 10: na clave de sol a pausa do compasso deveria ser de colcheia e não de semicolcheia como está escrito.

2 – c. 35: na clave de fá na primeira semínima faltou a primeira linha suplementar na nota dó 1.

**PRELÚDIO Nº 7 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– TOCATA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1982.

1 – c. 43: na clave de fá faltou o ponto de aumento na pausa de semínima.

2 – c. 80: na clave de fá faltou a ligadura de prolongamento, síncope, na oitava de fá #.

OBS: a impressão muito 'miúda' das notas pode acarretar algumas dubiedades ao leitor, principalmente no que se refere às notas acidentadas, como exemplo no c. 39 e no c. 71 na clave de sol.

**PRELÚDIO Nº 8 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– CANTIGA PLANA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1988.

1 – A falta de descrição de andamento foi considerada um erro de edição pelo fato de ser única entre os 10 *Prelúdios Tropicais*.

2 – c. 4: ligadura na ME.

3 – c. 18: ligadura de prolongamento do pedal vai até o meio do compasso quando deveria ir até o final.

4 – c. 18: faltou na ME a nota Lá como encontramos no c. 3.

**PRELÚDIO Nº 9 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– POLQUEADA –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1988.

1 – c. 4: na clave de sol, a semicolcheia pontuada deveria ser escrita sem o ponto de aumento.

**PRELÚDIO Nº 10 DA COLEÇÃO PRELÚDIOS TROPICAIS
– TANGENDO –**

Edição Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1988.

1 – c. 4: na clave de sol, a penúltima semicolcheia deveria ser fá # e não fá natural com está escrito.

2 – c. 7: na clave de fá, 3º tempo, a terceira semicolcheia deveria ser ré e não dó como está escrito.

A IRANY LEME

Prelúdios Tropicais nº. 1

Cantiga de Folia de Reis

Moderato ♩ = 72

un poco rubato

GUERRA-PEIXE

mp *p solene* *mp*

mp *mf*

mf cresc. *dim.*

mp *poco ritard.* *a tempo* *mf*

A MARIA APARECIDA FERREIRA

Prelúdios Tropicais nº. 2

Marcha Abainada

GUERRA-PEIXE

Tempo di marcia ♩ = 116

The musical score is written for piano and is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning of the first staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Tempo di marcia' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The first system (measures 1-4) starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'sempre festivo'. The second system (measures 5-8) continues with piano (*p*) dynamics. The third system (measures 9-12) features a 'crescendo' marking and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

A SONIA MARIA VIEIRA

Prelúdios Tropicais nº. 3

Persistência

GUERRA-PEIXE

Larghetto ♩ = 66 *a tempo*

ff deciso *con rapidezza* *m.s.*

Leg. *LUNGA*

a tempo *m.s.*

f *mf* *LUNGA*

Pochissimo meno. CA. ♩ = 58

a tempo staccatissimo e leggero *m.s.* *ova*

p *pp* *f* *aspro assai*

(sostenere il suono al fin) *Ritard.*

A PAULO AFFONSO DE MOURA FERREIRA

Prelúdios Tropicais nº. 4

Ponteado de Viola

GUERRA-PEIXE

Allegretto $\text{♩} = 44$

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The dynamic is *mp* and the instruction is *sempre festoso*.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melody, and the left hand plays a bass line. The dynamic is *p*. There are hairpins indicating a crescendo in the right hand and a decrescendo in the left hand.

Musical notation for measures 9-13. The right hand continues the melody, and the left hand plays a bass line. The dynamic is *p*. The instruction is *crescendo poco a poco*. There are hairpins indicating a crescendo in the right hand.

Musical notation for measures 14-18. The right hand continues the melody, and the left hand plays a bass line. The dynamic is *mp*. The instruction is *cresc. poco a poco ancora*. There are hairpins indicating a crescendo in the right hand. The piece ends with a fermata in the right hand.

Prelúdios Tropicais nº. 5

Pequeno Bailado

GUERRA-PEIXE

Moderato $\text{♩} = 100$

The first system of music is in 3/4 time. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a *poco rit.* section. The left hand has a bass line with a *(b)* marking. The piece concludes with a decrescendo hairpin.

5 **A TEMPO**

The second system begins at measure 5. The right hand features a piano (*p*) dynamic and a *(b)* marking. The left hand has a bass line with a *(b)* marking. The piece concludes with a decrescendo hairpin.

Cominciare poco a poco accel. sino
cresc. poco a poco

9 **Mosso** $\text{♩} = 58$

The third system begins at measure 9. The right hand has a *(b)* marking. The left hand has a *(b)* marking. The piece concludes with a decrescendo hairpin.

sempre l'istesso andamento *mf*

14

The fourth system begins at measure 14. The right hand has a *(b)* marking. The left hand has a *(b)* marking. The piece concludes with a decrescendo hairpin.

cresc. ancora

Prelúdios Tropicais nº. 6

Reza-de-Defunto

Largo ♩ = 50

GUERRA-PEIXE

Musical score for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking of *Largo* (♩ = 50). The first staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The second staff has a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4. A *veloce* marking is placed above the first staff, and a *m.d.* (morendo) marking is placed above the second staff. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 4. The dynamic changes to *f* (forte) in measure 5, with a *ritard. molto* (ritardando molto) marking. The tempo changes to *A Tempo* in measure 6, with a dynamic of *p* (piano).

Musical score for measures 5-9. The first staff continues the melodic line from measure 5, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the bass line. The music features a series of chords and melodic fragments, with a *p* dynamic marking in measure 6.

Musical score for measures 10-13. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *pochissimo rit.* (pochissimo ritardando) marking. The second staff continues the bass line. The music features a series of chords and melodic fragments, with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in measure 11. The tempo marking is *A Tempo, ma calmo*.

Musical score for measures 14-17. The first staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff continues the bass line. The music features a series of chords and melodic fragments, with a *cresc.* dynamic marking in measure 14. The piece concludes in 3/4 time.

A CIBELI CARDOSO REYNAUD e FRANK JUSTO ACKER

Prelúdios Tropicais n.º 7

Tocata

GUERRA-PEIXE

Allegro mínimo $\text{♩} = 120$

p *cresc.*

5 *f* *decresc.* *p* *cresc.* *mf*

9 *f ben marcato il accompagnamento*

12

15 *p*

Prelúdios Tropicais nº. 8

Cantiga Plana

GUERRA-PEIXE

f Risoluto

p Sombrio

p poco rit.

mf espressivo

a tempo

cresc.

mf

f

Prelúdios Tropicais nº. 9

Polqueada

GUERRA-PEIXE

ALL tto MOD. C. ♩ = 69

mf scherzando

f

p

cresc. poco a poco *f*

17 R-i-t-a-r-d-a-n-d-o

mf *p*

Prelúdios Tropicais nº. 10

Tangendo

GUERRA-PEIXE

Allegro comodo C. ♩ = 80

p

(p) *cresc. ----- poco ----- a-----*

(mp) *poco* *(mf)*

f *dimin.* *mf*

p