

A “COMUNICABILIDADE” DE MÚSICA (1944) PARA FLAUTA E PIANO DE CÉSAR GUERRA PEIXE 1

A “COMUNICABILIDADE” DE MÚSICA (1944) PARA FLAUTA E PIANO DE CÉSAR GUERRA PEIXE

Fábio Henrique Viana
fabioviana@yahoo.com

Resumo: Este trabalho analisa *Música* (1944), para flauta e piano, de César Guerra Peixe, buscando identificar elementos de “comunicabilidade”, termo definido a partir das idéias expressas pelo compositor em seu *Memorial*. A peça é estruturada, principalmente, pela repetição de motivos e de “argumentos” e pelo dualismo repouso/tensão, sendo esses recursos tratados de maneira análoga ao seu uso no idioma tonal. A dimensão das seções e partes e a localização dos pontos culminantes seguem, aproximativamente, a proporção áurea. O ritmo recebe um tratamento “pontilhista”. A série dodecafônica é tratada de modo pouco ortodoxo e alguns conjuntos de classes de notas são recorrentes. A “comunicabilidade” é favorecida pelo uso análogo ao idioma tonal dos recursos estruturais da composição.

Palavras-chave: Guerra Peixe; Atonalismo; Dodecafonismo; Música de câmara brasileira; Flauta e piano; Análise musical.

Abstract: This paper is an analysis of *Música* (1944), for flute and piano, composed by Brazilian composer César Guerra Peixe. Its aims to identify the presence of “communicability” elements, as it was defined by the composer in his *Memorial*. The piece is structured, mainly, through the repetition of motifs and “arguments” as well as the relief/tension dualism. These devices are employed in a tonally-oriented way. The dimension of sections and parts and the location of climactic points follow, approximately, the Golden Section. Rhythm receives a pointillistic treatment. The twelve-tone row is used in an unorthodox way and there is recurrence of pitch-class sets. “Communicability” is favoured by the use of structural resources that are analogous to those employed in tonal idiom.

Keywords: Guerra Peixe; Atonalism; Twelve-tone composition; Brazilian chamber music; Flute and piano; Musical analysis.

Na década de 1940, o grupo *Música Viva* foi o responsável, no Brasil, por uma grande produção de música de câmara atonal-dodecafônica, grande parte dela utilizando a flauta. O grupo, nascido por iniciativa do flautista, regente e compositor alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreutter, sempre se preocupou com a formação de um público crítico e pretendeu que a sua ação pudesse, de fato, incidir na vida da sociedade (KATER, 2001; NEVES, 1981).

O compositor César Guerra Peixe (1914-1993), que se tornaria um dos principais expoentes do *Música Viva*, teve contato com H. J. Koellreutter em 1944. Passou, então, a empregar em suas composições a técnica dodecafônica, acreditando que “um motivo, um acorde ou um ritmo jamais

deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda a repetição, tal-e-qual [sic] ou semelhante, não passaria de mero primarismo” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 11). Ele ganhava, assim, em “originalidade”, mas comprometia a compreensibilidade de sua obra. Por isso, a partir de *Música nº 1* (1945), para piano, o compositor começou a incorporar vários procedimentos em suas peças, visando o que ele mesmo chamava de “comunicabilidade”; (*ibidem* p. 13). Em seu *Memorial*, na seção que trata dos *Principais Traços Evolutivos da [sua] Produção Musical* (*ibidem* p. 11-22), aparecem alguns desses procedimentos: 1) “elaboração de uma série construída simetricamente” (*ibidem* p. 11), possibilitando “uma realização harmônica coerente e, sobretudo, acusticamente aceitável por ouvidos menos ‘avançados’” (*ibidem* p. 12); 2) “contornos melódicos que, conquanto ainda vagamente, sugerissem a Modinha brasileira” (*ibidem* p. 12); 3) “centros tonais nas melodias e (...) acordes afins com a harmonia clássica” (*ibidem* p. 12); 4) “Figura ções da rítmica popularesca” (*ibidem* p. 12); e 5) “objetivação de contornos melódicos ‘nacionalizados’ por meio, também, da criação de centros tonais” (*ibidem* p. 13).

No referido *Memorial*, Guerra Peixe não chegou a definir o que seria para ele a “comunicabilidade”, mas, a partir daquele relato, pode-se concluir que o termo se refere a uma preocupação do compositor com a inteligibilidade de sua música, que consistiria, principalmente, na apreensão da forma musical por parte do ouvinte, tornada possível graças a uma certa familiaridade com o material utilizado na composição (melodia, harmonia e ritmo), sem cair, contudo, numa simples repetição de modelos pré-estabelecidos². Nesse contexto, a palavra *forma* assume um sentido amplo. Trata-se não somente da estrutura formal da peça como um todo, mas também da simples definição de um “argumento”, de algo proposto ao ouvinte, e que depois será desenvolvido (motivos, frases ou até mesmo elementos menos “palpáveis” como a variação da densidade³ de uma determinada região); ou seja, tudo aquilo que de algum modo adquire um contorno reconhecível constitui uma *forma*. Essa relação material/forma/inteligibilidade é documentada em várias passagens, como, por exemplo, nas seguintes:

“(…) [no primeiro movimento de *Música N. 1* (1945), para piano] os fragmentos melódicos são um constante vai-e-vem de linhas em oposição, linhas ascendentes e logo descendentes, o que seria um modo de tratar a forma”. (*ibidem* p. 11)

“É de 1947 o *Duo* para flauta e violino, de ritmo dinâmico, como alguns quadros de Augusto Rodrigues, bastante unidade formal e, o que é importante, certa comunicabilidade. Obra que o autor considera até hoje (1971) um dos seus melhores trabalhos”. (*ibidem* p. 13)

A busca da “comunicabilidade” levou ao abandono do dodecafonismo em 1949: “O compositor reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade no ‘Ensaio’ – encerra aqui a estrepitosa fase ‘dodecafônica’” (*ibidem* p. 14). Entretanto, é interessante notar que isso ocorre pela fidelidade a uma constante na intenção de Guerra Peixe ao longo de sua trajetória⁴: o ideal da incidência na sociedade e, associado a ele, da “comunicabilidade” de sua música. Nesse sentido, o abandono do dodecafonismo foi devido à impossibilidade, na opinião do compositor, de realizar com essa técnica o ideal de uma música que pudesse ser compreendida e ter um “sentido social” (*ibidem* p. 14). Ideal, no mais, também presente no próprio grupo *Música Viva*.

Sendo assim, este artigo busca identificar aspectos técnicos e artísticos de *Música* (1944)⁵, para flauta e piano, que favoreceriam essa “comunicabilidade”. Considerando-se que para Guerra Peixe “a técnica dos doze sons se restringe tão somente ao papel de garantir a atonalidade; jamais um real valor construtivo no seu total” (*ibidem* p. 11), o estudo utilizará um método de análise eclético, mais adequado aos vários procedimentos incorporados pelo compositor ao empregar o dodecafonismo. A análise se concentrará nos seguintes aspectos: elementos geradores, estrutura formal, ritmo, proporção áurea, série e conjuntos de classes de notas.

Música é escrita em três movimentos: *Largo*, *Allegro* e *Largo*. O primeiro movimento desenvolve a idéia que está condensada na frase geradora mostrada na Figura 1. Essa frase inicia-se num *crescendo* com um grupo de três fusas e uma pausa (*a*) e, aos poucos, vai adensando-se – aparece uma tercina (*b*), um grupo de quatro fusas (*c*), notas simultâneas, colcheia pontuada (*d*) – até culminar no *forte*. Em seguida, a frase é “fechada” pelo *decrescendo* natural do acorde sustentado pelo piano, ao qual são sobrepostos E \equiv e F \exists na região aguda. Os elementos da frase descrita acima (densidade, Figuração rítmica e dinâmica) e a sua estrutura como um todo serão reproduzidos em todas as seções do *Largo*.

Exemplo nº 1: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, comp. 6 (frase geradora).

Quanto à forma, este primeiro movimento divide-se em duas partes, separadas por um pequeno interlúdio monofônico. Cada uma dessas partes é composta de duas seções e cada seção elabora variadamente os mesmos elementos mencionados acima. Utilizando o mesmo material, o que caracteriza cada seção é a função que aquele material assume dentro da parte. Normalmente, nas sonatas tonais monotemáticas, as seções são diferenciadas pelas funções tonais: o material temático é conduzido do repouso para a tensão (Tônica/Dominante) e depois faz-se o caminho inverso, ou seja, da tensão para o repouso (Dominante/Tônica). Neste *Largo*, esse jogo (repouso/tensão/repouso) também acontece e é conseguido graças à variação de densidade da escrita⁶. A *seção A* conduz o material temático do repouso à tensão: começa com uma escrita menos densa, que corresponderia à região de Tônica no sistema tonal, e vai se adensando até o final da seção, que corresponderia à região de Dominante no sistema tonal⁷ (Figura 2). Por sua vez, a *seção B*, após uma rápida passagem por uma região de menor densidade (repouso), conduz o material temático da tensão (região mais densa) para o repouso (região menos densa), como acontece com o tradicional encadeamento Dominante/Tônica no sistema tonal (Figura 3). A linha melódica, principalmente da flauta, e a dinâmica também evidenciam o arco repouso/tensão/repouso, sendo o ponto de maior tensão também o ponto mais agudo e mais forte da frase, como pode ser visto nas Figuras 2 e 3.

menor densidade = repouso → maior densidade = tensão

Flauta
Piano

Exemplo n^o 2: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, comp. 1-6, seção A.

menor densidade = repouso → maior densidade = tensão → menor densidade = repouso

Flauta
Piano

Exemplo n^o 3: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 7-14, seção B.

A monofonia do Interlúdio introduz um contraste de textura, suspendendo, por um instante, o discurso. Em seguida, a 2^a parte retoma o mesmo esquema da 1^a parte, ampliando-o, com a diferença de que a seção B' inicia-se diretamente numa região de maior densidade. A ampliação do esquema formal da 2^a parte se dá através da variação livre dos elementos temáticos e do prolongamento da região de tensão (Figuras 4 e 5) – esta última utilizando também outros recursos, além do aumento de densidade, como a criação de expectativa e a tensão intervalar.

Seção A Seção B

Flauta
Piano

a b

Exemplo n^o 4: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, comp. 6-10, final da seção A e início da seção B.

The image displays a musical score for Flute and Piano, measures 22-28. The top system (measures 22-24) shows the piano part with a rhythmic pattern of eighth notes and dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The flute part has melodic motifs labeled 'a', 'a', 'a', 'a', 'd', and 'a'. The bottom system (measures 25-28) is divided into 'Seção A'' (measures 25-26) and 'Seção B'' (measures 27-28). The piano part starts with *p* and *mf* *cresc.* The flute part has motifs labeled 'b', 'c', and 'd'. Dynamics for the flute are *p*, *mf*, and *f*.

Exemplo nº 5: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, comp. 22-28, final da seção A' e início da seção B'.

A frase do piano que fecha a *seção A'* é uma variação da frase que fecha a *seção A*. Em *i*, porém, o *motivo a* é reiniciado várias vezes (compassos 22 e 23), após pequenas retenções do fluxo, valorizadas por acordes. Esses novos inícios após as retenções do fluxo vão acumulando tensão através do aumento da densidade e da criação de expectativa⁸ até explodir no *fortissimo* do compasso 24, o qual leva ao acorde de Mi Dominante com 13^aM e 9^am sustentado nos compassos 25 e 26 (Figura 5). A tensão acumulada é tão grande que dispensa o recurso de manter uma maior densidade no trecho seguinte: a flauta inicia uma linha melódica *piano*, numa região menos densa, mas sobre o “tapete” tenso deixado pelo piano (compasso 25, Figura 5) – o material utilizado nessa linha melódica é o mesmo do final da *seção A*: grupo de três fusas e uma pausa (*a*), tercina (*b*), grupo de quatro fusas (*c*), colcheia pontuada (*d*); sendo o *motivo d* o primeiro a aparecer na *seção A'* (Figura 4 e 5). Piano e flauta, um de cada vez, como solistas, fazem o fechamento da *seção A'* sem que a tensão seja perdida (Figura 5) e, como já mencionado acima, a *seção B'* inicia-se diretamente na região de maior tensão. A ligação das duas seções é feita pela linha da flauta que só atinge o seu ponto culminante no compasso 28, já na *seção B'* (Figura 5). Desta

forma, o ponto de máxima tensão, que na *seção A* acontecia apenas em um compasso, fechando aquela seção, na *2ª parte* é ampliado para sete compassos, ligando a parte de maior tensão da *seção A'* à parte de maior tensão da *seção B'*. Note-se que a precipitação rítmica que acontece no compasso 27, culminando no *forte* do compasso 28 (Figura 5) é uma variação do que ocorre nos compassos 9 e 10 (Figura 4), com as quatro fusas se transformando em sextina. Os compassos seguintes reconduzem ao repouso, fechando o primeiro movimento.

O segundo movimento, *Allegro*, é uma seqüência de variações do material apresentado numa exposição, intercaladas por intervenções solo do piano e agrupadas em duas partes (Figura 6).



Exemplo nº 6: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, esquema formal.

A *Exposição* é composta por pequenos motivos formados pela combinação de células rítmicas, gerando uma grande diversidade a partir de, basicamente, uma única idéia: *ársis/tésis*[9]. Essa diversidade é obtida com a variação da métrica e da acentuação das células rítmicas. Assim, a seção que origina as variações já possui na própria estruturação dos motivos que a compõem o princípio da variação (Figura 7 e 8). Além dos motivos, a *Exposição* também apresenta um acompanhamento de acordes do piano, cuja particularidade está no compasso 3, onde as colcheias são agrupadas de três em três, resultando num compasso $\text{J}—$. A Figura 8 mostra a classificação dos motivos, que foram agrupados pela semelhança do fragmento em *ársis*.

Allegro $\text{♩} = 120$

Flauta

Piano

Exemplo n^o 7: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, comp. 1-5, Exposição e motivos.

a		c		d	
				e	
				f	
b					

Exemplo n^o 8: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, classificação dos motivos.

Os três últimos motivos têm uma importância particular: o *motivo d* apresenta um deslocamento da acentuação; o *motivo e* traz somente a ársis da idéia geradora, reforçando, assim, o contratempo; e o *motivo f*, iniciando-se em tésis, contrasta com a idéia original. Todos os motivos induzem ao movimento: ou porque se iniciam em ársis ou porque, quando se iniciam em tésis, há uma subdivisão da pulsação, que gera impulso rítmico. A única exceção é o *motivo d* que, ao deslocar o acento para a parte fraca do tempo, sugere uma desaceleração do ritmo, o que contribui para a sensação de final. De fato, esse motivo caracteriza quase todos os finais de frase, como pode ser visto na Figura 9.

The image displays six numbered musical examples (1-6) illustrating phrase endings for Flute and Piano. Example 1 shows the Flute part starting at measure 4. Example 2 shows the Flute part starting at measure 14. Example 3 shows the Piano part starting at measure 18, featuring a *ritard.* (ritardando) and a *p* (piano) dynamic. Example 4 shows the Flute part starting at measure 25. Example 5 shows the Piano part starting at measure 36. Example 6 shows both Flute and Piano parts starting at measure 51, with the Piano part marked *pp* (pianissimo).

Exemplo nº 9: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, motivo d, finais de frase: 1) Exposição; 2) 1ª variação; 3) 2ª intervenção solo do piano; 4) 2ª variação; 5) 4ª intervenção solo do piano; 6) 4ª variação.

Entretanto, o que define a Exposição não são os motivos, que funcionam como “palavras”, mas o próprio “argumento” a ser dito (Figura 10): um diálogo entre a flauta e o piano (1) apresenta a idéia geradora (ársis/té-sis), iniciando uma frase que vai se adensando até atingir o ponto de maior tensão (2) que, em seguida, será conduzido ao repouso (3). Esse “argumento” será sempre reproposto nas variações. Os motivos e acordes continuarão sendo variados e combinados entre si, mas é mantida, em linhas gerais, a estrutura da frase da Exposição, como pode ser visto na sua comparação com a 1ª variação (Figuras 10 e 11).

Exemplo n^o 10: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, comp. 1-5, Exposição, “argumento”.

Exemplo n^o 11: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, comp. 10-15, 1^a variação, “argumento”.

A 4^a variação é a mais longa e explora todos os motivos utilizados nas outras seções: é uma grande recapitulação, onde o “argumento” original é explicitado da forma mais contundente de todo o movimento. As intervenções solo do piano vão diminuindo de tamanho e perdendo a autonomia ao longo do movimento: a primeira delas evidencia alguns elementos da Exposição que serão utilizados nas variações seguintes; a segunda, tem a função de coda, retomando brevemente quase todos os motivos da Exposição e encerrando a 1^a parte do movimento; a terceira, é uma simples transição e se liga à 3^a variação por sobreposição; e a quarta e última intervenção é incorporada à frase da 3^a variação.

O terceiro movimento, *Largo*, possui o mesmo andamento e caráter do primeiro movimento e é dividido em duas partes: a 1^a parte, mais fragmentada, é formada por pequenas seções não conclusivas e separa-se da 2^a parte com uma *fermata* (como ocorre no segundo movimento); a 2^a parte, mais unitária, é formada por apenas uma seção e conclui-se com uma pequena *Coda*. A Introdução monofônica do piano (Figura 12) é se-

melhante ao Interlúdio do primeiro movimento, sugerindo que depois da suspensão que ele provoca, virá uma retomada (como ocorre na 2ª parte do *Largo* inicial). A sensação de suspensão deve-se, principalmente, ao ritmo: o impulso da tercina em anacruse, tão logo chega ao apoio com a colcheia, fica suspenso pela nota longa do contratempo. Esse movimento apoio/contratempo ($\otimes \pm$) é repetido várias vezes na Introdução e no compasso 4 tem seu ritmo aumentado ($\pm \circ$).

Exemplo n° 12: Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, comp. 1-4, Introdução.

Após a Introdução, as seções seguintes retomam o material do primeiro movimento e alguns elementos do segundo movimento em pequenas frases que sugerem recordações, como se o terceiro movimento procurasse reconstruir o primeiro movimento a partir de lembranças. A seção A (Figura 13.3) inicia-se *piano* (semelhante à seção A do primeiro movimento, Figura 13.1), desenvolve-se até o ponto de maior tensão (semelhante à região mais densa da seção B do primeiro movimento, Figura 13.2) e é deixada em suspenso¹⁰, como se a lembrança fugisse da memória (Figura 13.3).

Exemplo nº 13: Guerra Peixe, *Música*: 1) *I. Largo*, c. 1 e 2, início da seção A; 2) *I. Largo*, c. 8 e 9, região mais densa da seção B; 3) *III. Largo*, c. 4-8, seção A.

A *seção B* procura retomar a idéia interrompida e continuá-la; acrescenta um elemento do segundo movimento (*appoggiatura*, Figura 14.1), mas não chega a concluir a frase, que embora termine com uma densidade menor (notas mais espaçadas e registro agudo), é deixada suspensa na região aguda sem fechar o arco melódico iniciado na *seção A* (Figura 14.2).

Exemplo nº 14: Guerra Peixe, *Música*: 1) *II. Allegro*, c. 5 e 6; 2) *III. Largo*, c. 10-11.

Uma outra frase é iniciada na *seção C* (desta vez semelhante à *seção A'* do primeiro movimento, Figura 15.1), e, na tentativa de dar continuidade à idéia original, mistura-se mais um elemento do segundo movimento (variação do *motivo c*, Figura 15.2). De repente, duas notas graves do piano, *fortissimo*, interrompem bruscamente essas recordações um pouco desconexas (Figura 15.3).

1) Flauta (measures 16-17), Piano (measures 16-17). Flute dynamics: *mf*, *p*. Piano dynamics: *p*. Flute has a triplet of eighth notes.

2) Flauta (measures 1-2), Piano (measures 1-2). Flute dynamics: *p*. Piano dynamics: *p*. Flute has a triplet of eighth notes.

3) Flauta (measures 12-14), Piano (measures 12-14). Flute dynamics: *p*, *pp*. Piano dynamics: *ff*. Flute has a long note marked *lunga*. Piano has a long note marked *lunga*.

Exemplo nº 15.1: Guerra Peixe, *Música: I. Largo*, comp. 16 e 17, início da seção *A'*; 15. 2) *II. Allegro*, comp. 1 e 2, motivo *c*; 15.3) *III. Largo*, comp. 12-14, seção *C*.

A 2ª parte parece conciliar as “recordações” dos dois movimentos anteriores: apresenta o material do segundo, mas com o andamento do primeiro movimento. Na *seção D* (Figura 16.2), a linha da flauta contém motivos do segundo movimento (Figura 16.1) e o piano apresenta elementos do início da 2ª e 4ª variações do segundo movimento (Figura 16.3 e 16.4), que, aliás, são semelhantes ao início da *seção A'* do primeiro movimento (Figura 16.5).

1)

Flauta

2)

Flauta

Piano

3)

Piano

4)

Piano

5)

Piano

Exemplo nº 16.1: Guerra Peixe, *Música: II. Allegro*, comp. 1 e 2, motivos; 16.2) *III. Largo*, comp. 14-18, fragmento da seção D; 16.3) *II. Allegro*, comp. 20 e 21, início da 2ª variação; 16.4) *II. Allegro*, comp. 37 e 38, início da 4ª variação; 16.5) *I. Largo*, comp. 16-18, início seção A'.

Uma pequena *Coda* (Figura 17), sobreposta à última nota da flauta na seção D, conclui o *Largo* retomando fragmentos do primeiro movimento e usando, mais uma vez, o deslocamento de acentuação para reforçar a sensação de final.

Flauta

Piano

22

mf

p

p

pp

Exemplo nº 17: Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, comp. 22-24, Coda.

As Figurações rítmicas dos três movimentos de *Música* encontram-se pulverizadas nas várias vozes da polifonia, recebendo, assim um tratamento pontilhista[11]. São ritmos simples, que utilizam uma métrica regular e tradicional, mas que estão desmembrados em várias partes nas vozes do piano e da flauta. Cabe ao intérprete “reconstituir” esses ritmos, numa espécie de ritmo resultante, enriquecido pelas cores das várias notas e pelos timbres da flauta e do piano, dando ao ouvinte a possibilidade de perceber os contornos melódicos da peça. Um exemplo desse ritmo resultante é apresentado na Figura 18.

Ritmo resultante

Flauta

Piano

28

f

Exemplo nº 18: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, comp. 28-30, ritmo resultante.

A dimensão das partes e das seções e a localização dos pontos culminantes de cada movimento seguem, aproximativamente, a proporção áurea¹². Aplicando-se o valor da Seção Áurea (0,618) ao número total de pulsações (\pm) de cada movimento, suas partes e seções, obtém-se os valores apresentados nas Tabelas 1, 2 e 3.

Tabela 1: Proporção áurea no 1º movimento.

Total de pulsações (J)		SA	Resultado	
Largo:	121	x 0,618	74,8	Número próximo de 73 = total de pulsações da 2ª parte; Ponto culminante do piano no movimento (e na 2ª parte) ocorre na 79ª pulsação (1ª pulsação, c. 24).
2ª parte:	73	x 0,618	45,1	Número próximo de 41 = total de pulsações da 1ª parte; Ponto culminante da flauta na 2ª parte (e no movimento) ocorre na 45ª pulsação (1ª pulsação, c. 28).
1ª parte + Interlúdio:	41+7	x 0,618	29,7	Ponto culminante da 1ª parte ocorre na 29ª pulsação (1ª pulsação, c. 10).

Tabela 2: Proporção áurea no 2º movimento.

Total de pulsações (J)		SA	Resultado	
Allegro:	189	x 0,618	116,8	Número próximo de 117 = total de pulsações da 2ª parte.
2ª parte:	117	x 0,618	72,3	Número próximo de 72 = total de pulsações da 1ª parte;
1ª parte:	72	x 0,618	44,5	Número próximo de 42 = total de pulsações que a flauta toca na 1ª parte; e próximo de 49 = total de pulsação onde ocorre o ponto culminante da flauta na 1ª parte (2ª pulsação, c. 13).
Exposição:	18	x 0,618	11,1	Pulsação culminante da flauta ocorre na 10ª pulsação (2ª pulsação, c. 3).
1ª variação	24	x 0,618	14,8	Pulsação culminante da flauta ocorre na 14ª pulsação (2ª pulsação, c. 13).
2ª variação	24	x 0,618	14,8	Pulsação culminante da flauta ocorre na 14ª pulsação (2ª pulsação, c. 23).
3ª variação + 4ª int. piano:	20+6	x 0,618	16	Pulsação culminante da flauta ocorre na 17ª pulsação (1ª pulsação, c. 34).
4ª variação	59	x 0,618	36,5	Pulsação culminante da flauta ocorre na 27ª pulsação (3ª pulsação, c. 34).
2ª parte:	117	x 0,618	72,3	Pulsação culminante da flauta ocorre na 85ª pulsação (3ª pulsação, c. 34).

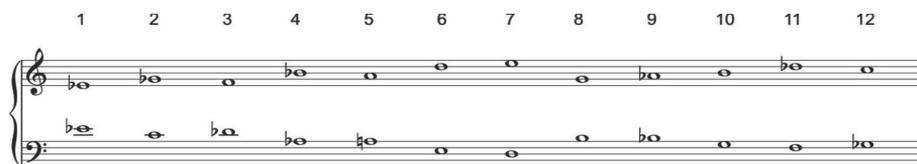
Note-se que Guerra Peixe faz um compromisso entre a localização do ponto culminante da 4ª variação (27ª pulsação, ao invés da 36ª, como

o valor obtido no cálculo da Seção Áurea) e a localização do ponto culminante de toda a 2ª parte (85ª pulsação, ao invés de 72ª): utiliza apenas um ponto culminante que atende aos dois casos, seguindo, aproximativamente, a Seção Áurea em ambos.

Tabela 3: Proporção áurea no 3º movimento.

Total de pulsações (J)		SA	Resultado	
Largo:	78	x 0,618	48,2	Número próximo de 47 = total de pulsações da 1ª parte.
2ª parte:	47	x 0,618	29,0	Número próximo de 31 = total de pulsações da 2ª parte; Nota mais aguda do movimento ocorre na 33ª pulsação (2ª pulsação, c. 10).
Seção B	9	x 0,618	5,6	Ponto culminante da seção ocorre na 5ª pulsação (2ª pulsação, c. 10).
Seção C	11		6,8	Ponto culminante da seção ocorre na 7ª pulsação (4ª pulsação, c. 13).
Seção D	24		14,8	Ponto culminante da seção ocorre na 15ª pulsação (2ª pulsação, c. 20).

No documento *Relação cronológica de composições desde 1944* (Lima, 2002, p. 232), Guerra Peixe nos fornece a série dodecafônica utilizada na composição de *Música* (Figura 19).



Exemplo n. 19 – série dodecafônica.¹³

A série aparece completa e sem repetições ou mudanças na ordem das notas apenas uma vez em cada movimento (Figuras 20, 21 e 22). Pode-se identificar a utilização de conjuntos de classes de notas[14], alguns reincidentes nos três movimentos, como 3-2 e 3-3[15]. Geralmente, esses conjuntos são fragmentos da série (Tabela 4), não sendo empregados de forma a estruturar o movimento. Guerra Peixe utiliza as seguintes formas da série: O-0, O-1, O-4, O-7 e O-10 (1º movimento, Tabela 5); I-0, I-2, I-4, I-5, I-6, I-8 e I-9 (2º movimento, Tabela 6); O-0, O-3 e O-4 (3º movimento, Tabela 7). Alguns exemplos da utilização da série e de conjuntos recorrentes podem ser vistos nas Figuras 20, 21 e 22.

0-0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12:1 2 4 5 6 7 9 3 4 12 11 1

16 Flauta *mf* 3-2 3-3 3-2

Piano O-1 7 8 9 3-3 O-1 1 2 3

Exemplo nº 20: Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 16-18, série e conjuntos.

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

38 Flauta (4) 3-4 3-3 3-1 *mf* 3-2 3-2

Piano I-9 5 11 11 6 11 7 9 1 10 2 9 4 7 10 11 12 1 11 3 2 4 10 11 8 8 12 8 5-2 4-14

Exemplo nº 21: Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 38-41, série e conjuntos.

O-0 8 9 11 12 1 2 3 4 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6

17 Flauta 3 3-3 3-3 3-3

Piano O-0 9 10 18 7 10 6 8 2 4 6 12 7 8 5 12 3-3 3 8 6 8 12 3 5 11

Exemplo nº 22: Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 17-21, série e conjunto 3-3.

Tabela 4: Conjuntos mais freqüentes.

Conjuntos mais freqüentes	Fragmentos da série Considerando-se 0-0, notas:
3-1	10, 11 e 12
3-2	1, 2 e 3 ou 11, 12 e 1
3-3	7, 8 e 9 ou 8, 9, e 10
3-4	2, 3 e 4 ou 3, 4, e 5 ou 4, 5, e 6
3-7	6, 7 e 8 ou 9, 10 e 11
3-9	5, 6 e 7
3-140	12, 1 e 2
4-4	9, 10, 11 e 12
4-14	1, 2, 3 e 4
4-Z15	6, 7, 8 e 9 ou 8, 9, 10 e 11

Tabela 5: Distribuição da série no 1º movimento.

	1ª parte Seção A + Seção B	Interlúdio	1ª parte	
			Seção A'	Seção B'
Flauta	0-0	-	0-1, 0-10	0-7, 0-1, 0-4
Piano	0-1	0-1	0-1, 0-0	0-0

Tabela 6: Distribuição da série no 2º movimento.

	1ª parte				2ª parte				
	Exp.	1ª Int.	1ª Var.	2ª Int.	2ª Var.	3ª Int.	3ª Var.	4ª Int.	4ª Var.
Flauta	I-0	-	I-2	-	I-4	-	I-9, I-8	-	I-6, I-9, I-5
Piano	I-0	I-0	I-2	I-6	I-4	I-9	I-9, I-8	I-8	I-9, I-5

Tabela 7: Distribuição da série no 3º movimento.

	1ª parte				2ª parte
	Introdução	Seção A	Seção B	Seção C	Seção D + Coda
Flauta	-	0-4	-	0-0	0-0
Piano	0-3	0-3	0-3	0-0	0-0

Concluindo, em *Música*, o uso da técnica dodecafônica, embora pouco ortodoxo, tem o “papel de garantir a atonalidade” (GUERRA PEIXE,

1971, p. 11), enquanto a estrutura da peça é construída, principalmente, com dois recursos: *repetição e dualismo repouso/tensão*. A partir da análise da partitura, é possível identificar elementos que favorecem a “comunicabilidade” da peça. Como foi dito, a idéia de “comunicabilidade” para Guerra Peixe está associada à clareza da forma, percebida graças a uma familiaridade do ouvinte com o material utilizado na composição. Assim, para ser compreendido, o compositor procura mostrar o contorno da forma de uma maneira que seja familiar ao ouvinte brasileiro da década de 1940, habituado ao idioma tonal¹⁶. Nesse sentido, *Música* é escrita num idioma atonal, mas, os recursos da linguagem musical que a estruturam são usados de maneira análoga ao uso que tradicionalmente se faz desses recursos no idioma tonal.

A *repetição* pode ser de motivos ou de um “argumento”. No primeiro e terceiro movimentos, são repetidos motivos, cuja semelhança está, principalmente, no ritmo e no contorno melódico. As Figuras rítmicas são repetidas literalmente ou são variadas com aumentações e diminuições¹⁷. O contorno melódico é reconhecível, apesar de não ser mantida uma proporção entre os intervalos repetidos. Já no segundo movimento, é mantido o “argumento”, ou seja, é mantida toda a estrutura geral da Exposição (o diálogo entre flauta e piano e o esquema repouso/tensão/repouso), variando-se constantemente a Figura rítmica e o contorno melódico dos motivos. Como no idioma tonal, essas repetições (dos motivos e de todo um “argumento”) definem frases, seções e partes da estrutura formal nas duas peças. O *dualismo repouso/tensão* ocorre na maioria das frases e também contribui para a definição da estrutura formal. O material temático é conduzido do repouso à tensão, e vice-versa, principalmente, pela variação de densidade da escrita (uma região de menor densidade corresponde ao repouso e uma região de maior densidade, à tensão). Esse *dualismo menor densidade/menor densidade* pode ser associado ao *dualismo Tônica/Dominante* do sistema tonal. O exemplo mais evidente é o primeiro movimento.

Esses dois recursos estruturais (*repetição e dualismo repouso/tensão*) são reforçados pelo *equilíbrio formal*, garantido pelo princípio da proporção áurea (seguido, aproximativamente, nas dimensões das partes e na localização dos pontos culminantes), conferindo à estrutura formal um sentido de ordem e harmonia – princípios que, historicamente, sempre

atraíram o homem. Todos esses elementos (*repetição, dualismo repouso/tensão, equilíbrio formal*) são utilizados de um modo familiar ao ouvinte brasileiro da época, facilitando, assim, a apreensão da forma. É interessante observar que *Música* foi escrita no início da Fase Dodecafônica de Guerra Peixe, quando seu objetivo era “dominar a técnica” dos doze sons¹⁸. Embora a “comunicabilidade” não fosse o foco das atenções, a presença dos elementos apontados acima faz pensar que esta já era uma preocupação do compositor.

Como última consideração, entra uma questão de mérito. Afinal de contas, o que é mais evidentemente “comunicável” em *Música*? Certamente a forma: Guerra Peixe nos fornece elementos suficientes para que possamos identificar motivos, frases e a estrutura como um todo, com seus pontos culminantes, mudanças de caráter etc. É muito interessante observar a beleza da arquitetura da peça, assim como a fusão que o compositor faz dos idiomas atonal e tonal. Entretanto, *Música* carece de um respiro mais amplo, de uma abertura. É excessivamente medida e controlada, gastando todos os seus recursos na definição dos parâmetros que nos permitem identificar a sua estrutura.

Não quero com isso negar que seja uma obra de arte. De fato, de acordo com Heidegger (2004, p. 38), os dois traços essenciais da obra de arte são “a instituição de um mundo e a produção da terra” e essa composição, justamente ao nos chamar a atenção para a extrema organização dos sons, para as estruturas, para a forma (e, nesse sentido, “produzir a terra”, ou seja, evidenciar algo que existe ali naquela peça musical), torna presente para nós um “mundo” – aquele da mentalidade cientificista do século XX, com a sua pretensão de medir e controlar tudo. No entanto, falta um “algo mais”. Algo que o próprio Guerra Peixe buscava e que ainda não tinha encontrado, como fica evidente em seu comentário sobre a *Peça pra dois minutos*, para piano, de 1947: “As obras ficam gradativamente mais acessíveis [sic], pelo menos em termos relativos. (...) Contudo, a insatisfação persiste” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 13). Essa insatisfação persistente o levará, em 1949, a desistir do dodecafonismo para procurar um “algo mais” na tradição popular: é o início de sua Fase Nacionalista.

Permanece, porém, o valor da obra dodecafônica de Guerra Peixe e, especialmente, da peça aqui analisada: *Música* nos ajuda a compreender um pouco mais a mentalidade cientificista da época em que foi escrita e

representa, além de um passo importante na trajetória pessoal do compositor, um exemplo particular e bem sucedido do uso de um idioma atonal estruturado em analogia com o idioma tonal.

Notas

- ¹ Este artigo traz parte do trabalho final apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música da UFMG, sob orientação do Prof. Dr. André Cavazotti, defendido em 23/09/2005.
- ² Justamente para fugir dessa repetição, Guerra Peixe se interessou pela técnica dodecafônica: “salvo raríssimas exceções, os compositores já se vinham repetindo de há muito. As obras tinham novos títulos mas eram repetições daquilo que haviam escrito há anos; enquanto que o folclore (...) era apontado como o responsável pelas nossas deficiências” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 12).
- ³ Densidade: refere-se, principalmente, à quantidade de elementos distribuídos no espaço (tessitura), num determinado período de tempo e é influenciada pela dinâmica e pelo registro das notas. Assim, considera-se um trecho mais denso quando houver muitas notas concentradas em pouco espaço e um trecho menos denso, ou rarefeito, quando ocorrer o contrário, poucas notas distribuídas em muito espaço. Uma dinâmica *forte* ou notas tocadas na região grave do piano tendem, geralmente, a reforçar a sensação de preenchimento (maior densidade), enquanto uma dinâmica *piano* e notas agudas favorecem a sensação de vazio (menor densidade).
- ⁴ O próprio compositor dividiu a sua produção em três fases: (1) Inicial – até 1944; (2) Dodecafônica – de 1944 a 1949; e (3) Nacional – a partir de 1949 (Guerra Peixe, 1971, p. 23).
- ⁵ A partitura foi obtida na Biblioteca da Escola de Música da UFMG. Lima (2002, p. 200) e Malamut (1999, p. 25) afirmam que a partitura de *Música* foi reformulada em 1947. Acredita-se que a cópia do manuscrito utilizada neste trabalho seja da partitura reformulada, devido à sua consistência rítmica, uma vez que, segundo Guerra Peixe, a obra produzida em 1944 e início de 1945 era “pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo” (Guerra Peixe, 1971, p. 11), razão pela qual, em 1947, o compositor decide “reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica” (*ibidem* p. 13).
- ⁶ De fato, Guerra Peixe afirma que, em suas composições dodecafônicas, o termo *Música* tem “o sentido mais ou menos equivalente ao de ‘Sonata’” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 11).
- ⁷ O *decrescendo* do acorde do piano e as notas agudas da frase geradora (Figura 1), quando analisados no contexto da *seção A*, não interferem na sensação de preenchimento dada pelo *forte* anterior. Sendo um trecho muito breve, a diminuição da densidade funciona como um “arredondamento das quinas” no fechamento da *seção A*.
- ⁸ A cada novo início, espera-se que o motivo seja finalmente completado e a frase continue. A repetição desse procedimento, que deixa a frase suspensa, gera a expectativa de que a frase seja concluída, contribuindo, assim, para o aumento da tensão.
- ⁹ Segundo KIEFER (1973, p. 26), as unidades rítmicas, do ponto de vista da dinâmica, possuem dois momentos, designados com os termos que os gregos usavam referindo-se às batidas dos pés na marcação rítmica: “ársis – levantar, com o sentido de esforço; tésis – pousar, com o sentido de relaxamento”.
- ¹⁰ O *decrescendo* no final da frase da flauta é um trecho muito breve e não chega a interferir na sensação de preenchimento dada pelo acorde do piano.
- ¹¹ O pontilhismo foi uma corrente da pintura francesa da segunda metade do século XIX, que teve como expoente Georges Seurat (1859-1891). Seguiu um princípio rigoroso de decomposição da cor em elementos separados e complementares (pequenos toques regulares de cor pura na tela) que depois seriam reunidos pelos olhos do observador (GOMBRICH, 1999, p. 544).

- ¹² Proporção áurea é uma proporção matemática encontrada com frequência nas dimensões das formas da natureza, onde a razão entre um segmento menor e outro maior é igual à razão entre o segmento maior e o todo. Esta razão, expressa aproximadamente pelo número 0,618, recebe o nome de Seção Áurea, SA (TATLOW, 2001).
- ¹³ A numeração refere-se à ordem das notas em quaisquer das formas da série (O-0, O-4, I-0 etc). Ex.: 1 = primeira nota da série; 2 = segunda nota da série etc.
- ¹⁴ Para os termos relativos à Teoria dos Conjuntos de Allen FORTE (1973), foram utilizadas as traduções adotadas por Ilza Nogueira, em seu artigo *Ambigüidade e contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer* (NOGUEIRA, 1992, p. 1-20) e para a análise intervalar foi usado o Processador de Classes de Notas PCN2001, versão 1.0, Windows 95/98/ME/NT/2000, Copyright 1992/1998/2001, Jamary Oliveira. Disponível no site: <http://www.ufba.br/~jamyary>.
- ¹⁵ Conteúdo dos conjuntos mais frequentes (FORTE, 1973, p. 179-181): 3-1: (0,1,2); 3-2: (0,1,3); 3-3: (0,1,4); 3-4: (0,1,5); 3-7: (0,2,5); 3-9: (0,2,7); 3-10: (0,3,6); 4-4: (0,1,2,5); 4-14: (0,2,3,7); 4-Z15: (0,1,4,6).
- ¹⁶ “Modinha, embolada, côco, samba, desafio, congado, cantigas de roda, martelo, batuque, chôro, toada, seresta, bumba-meu-boi, maracatú, e tantas outras formas já se tornaram comuns, com seus característicos melódicos e rítmicos, e com sua significação determinada no nosso processo musical.” (GALLET, Luciano. **A missão dos músicos brasileiros de agora**. WECO, n. 1, p. 15-17, 1930 *apud* KATER, 2001, p. 207-208). A ortografia original do texto foi mantida.
- ¹⁷ A esse respeito Lima (2002, p. 203) conclui que Guerra Peixe adota “determinados procedimentos composicionais, na busca de uma expressão particular na *técnica dos doze sons* guiada, principalmente, pela intenção de ‘*comunicabilidade*’ e aproveitamento de ‘*sugestões*’ musicais encontradas nas manifestações nacionais”. Dentre esses “procedimentos composicionais”, o ritmo é identificado como o “gerador de motivos e unidade”, através do qual Guerra Peixe “procura assegurar sua intenção de ‘*comunicabilidade*’.” (LIMA, 2002, p. 208).
- ¹⁸ Em entrevista a Luiz Paulo Horta, Guerra Peixe afirma: “(...) meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento – lento, de um Trio de Cordas de 1945 introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem caráter modinheiro.” (HORTA, 1983, p. 258 *apud* MALAMUT, 1999, p. 19).

Referências:

- FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- GUERRA PEIXE, César. **Memorial**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1971.
- GUERRA PEIXE, César. **Música**. Para flauta e piano. Partitura. [S.l.]: manuscrito, 1944.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

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

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

LIMA, Cecília Nazaré de. **A fase dodecafônica de Guerra-Peixe**: à luz das impressões do compositor. 2002. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MALAMUT, Stael Viegas. **A flauta na música de câmara de Guerra Peixe**. 1999. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOGUEIRA, Ilza. **Ambigüidade e contextualidade**: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer. Cadernos de Estudo – Análise Musical, Belo Horizonte, n. 5, p. 1-20, 1992.

TATLOW, Ruth. Golden number. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. London: MacMillan, 2001.

Fábio Henrique Viana – Graduado em flauta pela Escola de Música da UFMG (2000), classe do professor Artur Andrés, diplomado em flauta pelo *Conservatorio Giuseppe Verdi* de Milão, Itália (2003), classe do professor Gabriele Gallotta, e Mestre em Música também pela Escola de Música da UFMG (2005), sob orientação do Prof. Dr. André Cavazotti, na classe de flauta do Prof. Dr. Maurício Freire.
