

DIOGO ARTUR BIANCO NAVIA

**AS MELOPÉIAS PARA FLAUTA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE:
Um estudo interpretativo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.
Linha de Pesquisa: Performance
Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte - MG
Escola de Música da UFMG
2012

N325m Navia, Diogo Artur Bianco.

As melopéias para flauta de César Guerra-Peixe: um estudo interpretativo [manuscrito] / Diogo Artur Bianco Navia. – 2012.
61 f., enc.

Orientador: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

Inclui anexos e CD-ROM.

1. Flauta. 2. Música – análise. 3. Guerra-Peixe, César, 1914-1993. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788

Ao Vinícius

Agradecimentos

Gostaria de manifestar, aqui, os meus agradecimentos:

Em primeiro lugar, agradeço imensamente à Prof.^a Dra. Ana Cláudia de Assis, pela sua orientação sempre generosa.

Ao Prof. Dr. Maurício Freire Garcia, pelos valiosos ensinamentos e pela dedicação.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação durante o período do mestrado.

Ao pessoal da secretaria, que esteve sempre disposto a ajudar no que fosse necessário.

Agradeço ainda aos meus pais e familiares, ao meu irmão Gabriel, por diversas colaborações no trabalho, a Douglas Silva, aos colegas do mestrado, a Cidléa Barbosa, aos músicos que participaram do recital e a todos que, de alguma forma, participaram de todo esse processo.

Por fim, a minha gratidão à Capes que, através da bolsa, tornou possível uma maior dedicação a este trabalho.

Resumo

O principal objetivo deste trabalho é discutir alguns aspectos composicionais e interpretativos das três *Melopéias* para flauta solo de César Guerra-Peixe. As *Melopéias* foram escritas em momentos diferentes da trajetória do compositor, trazendo consigo características que revelam, em parte, convicções e questionamentos dos períodos respectivos às composições. Apresentamos, assim, uma análise, elaborada a partir do método de composição do próprio Guerra-Peixe: Melos e Harmonia Acústica. Essa análise busca, através da identificação dos elementos melódicos, propor algumas soluções interpretativas.

Palavras-chave: Guerra-Peixe, Melopéia, performance.

Abstract

The main goal of this paper is discussing compositional and interpretive aspects of César Guerra-Peixe's three *Melopéias* for solo flute. The pieces were written in distinct moments, presenting features that reveal, in part, convictions and questions from three different compositional periods. Thus, we provide an analysis based on Guerra-Peixe's own composition method: Melos e Harmonia Acústica. By identifying melodic elements, our analysis presents solutions for the interpretive problems posed by each *Melopéia*.

Keywords: Guerra-Peixe, Melopéia, performance.

Lista de ilustrações

Figura 1: Melos e Hamornia Acústica, p.11.....	28
Figura 2: Série da Melopéia n°1. Carta enviada a Curt Lange em 15 de abril de 1947	29
Figura 3: série da <i>Melopéia n°1, Manuscrito 1</i>	30
Figura 4: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.1 a 8. Manuscrito 1</i>	30
Figura 5: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.1</i>	31
Figura 6: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.10</i>	31
Figura 7: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.3</i>	31
Figura 8: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.8</i>	31
Figura 9: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.29 e 30</i>	31
Figura 10: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.5. Manuscrito 1</i>	32
Figura 11: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.5 e 6</i>	32
Figura 12: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.41 a 44</i>	32
Figura 13: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.13 a 15</i>	33
Figura 14: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.41 a 45</i>	33
Figura 15: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.46 a 48</i>	34
Figura 16: <i>Melopéia n°1, 1° movimento, comp.52 a 55</i>	34
Figura 17: <i>Melopéia n°1, 2° movimento, comp.1 a 6. Manuscrito 1</i>	35
Figura 18: <i>Melopéia n°1, 2° movimento, comp.1 a 11</i>	36
Figura 19: <i>Melopéia n°1, 2° movimento, comp.12 a 25</i>	36
Figura 20: <i>Melopéia n°1, 2° movimento, comp.26 a 34</i>	37
Figura 21: <i>Melopéia n°1, 2° movimento, comp.35 a 41</i>	37
Figura 22: <i>Melopéia n°1, 3° movimento, comp.1. Manuscrito 1</i>	38
Figura 23: <i>Melopéia n°1, 3° movimento, comp.1 a 3</i>	38
Figura 24: <i>Melopéia n°1, 3° movimento, comp.6 a 8</i>	38
Figura 25: série da <i>Melopéia n°2, Manuscrito 2</i>	40
Figura 26: <i>Melopéia n°2, 1° movimento, comp. 1 a 5. Manuscrito 2</i>	41
Figura 27: <i>Melopéia n°2, 1° movimento, comp.1 a 4</i>	41
Figura 28: <i>Melopéia n°2, 1° movimento, comp.5 a 14</i>	41
Figura 29: <i>Melopéia n°2, 1° movimento, comp.16 a 20</i>	42
Figura 30: <i>Melopéia n°2, 1° movimento, comp. 22 a 24</i>	42

Figura 31: <i>Melopéia n°2</i> , 1º movimento, comp. 22 a 29.....	43
Figura 32: <i>Melopéia n°2</i> , 2º Movimento, comp. 1.....	44
Figura 33: <i>Melopéia n°2</i> , 2º Movimento, comp. 15.....	44
Figura 34: <i>Melopéia n°2</i> , 1º Movimento, comp. 5.....	44
Figura 35: <i>Melopéia n°2</i> , 2º Movimento, comp. 1 a 4.....	44
Figura 36: <i>Melopéia n°2</i> , 2º Movimento, comp.15 a 18.....	45
Figura 37: <i>Melopéia n°2</i> , 2º movimento, comp. 24 a 34.....	45
Figura 38: <i>Melopéia n°2</i> , 3º Movimento, comp.1.....	46
Figura 39: <i>Melopéia n°2</i> , 3º Movimento, comp.1 e 2.....	46
Figura 40: <i>Melopéia n°2</i> , 3º Movimento, comp.1 a 7.....	46
Figura 41: <i>Melopéia Nª2</i> , 3º movimento, comp. 12 a 22	47
Figura 42: <i>Melopéia n°2</i> , 3º movimento, comp. 30 a 36.....	47
Figura 43: <i>Melopéia n°3</i> , 1º Movimento, comp.1 a 6. <i>Manuscrito 1</i>	48
Figura 44: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 1.....	49
Figura 45: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 13.....	49
Figura 46: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 3.....	49
Figura 47: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 18.....	50
Figura 48: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 7 e 8.....	50
Figura 49: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 4 a 6.....	50
Figura 50: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 13 a 23.....	51
Figura 51: <i>Melopéia n°3</i> , 1º movimento, comp. 30 e 31.....	52
Figura 52: <i>Melopéia n°3</i> , 2º movimento, comp. 1 e 2.....	52
Figura 53: <i>Melopéia n°3</i> , 2º movimento, comp. 1 a 5. <i>Manuscrito 3</i>	52
Figura 54: <i>Melopéia n°3</i> , 2º movimento, comp. 13 a 16.....	53
Figura 55: <i>Melopéia n°3</i> , 2º movimento, comp. 3 a 7.....	53
Figura 56: <i>Melopéia n°3</i> , 2º Movimento, comp. 23 a 28.....	54
Figura 57: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 1 a 7. <i>Manuscrito 3</i>	54
Figura 58: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 6 a 8.....	55
Figura 59: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 16 a 20.....	55
Figura 60: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 19 a 26.....	56
Figura 61: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 30 a 38.....	56
Figura 62: <i>Melopéia n°3</i> , 3º Movimento, comp. 46 a 48.....	57

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1: Guerra-Peixe e as Melopéias	12
Capítulo 2: Entre Melos e <i>Melopéias</i>	23
<i>As três Melopéias para flauta solo</i>	<i>26</i>
<i>Melopéia nº1</i>	<i>29</i>
<i>Melopéia nº2</i>	<i>39</i>
<i>Melopéia nº3</i>	<i>48</i>
Considerações finais	58
Referências Bibliográficas	60
Anexos	62

Introdução

Lembro-me da primeira vez em que escutei o nome Guerra-Peixe. Ainda criança, escutava meu irmão mais velho estudar uma música no violão. Por alguma razão ela me despertou certo interesse e, um dia, perguntei a ele que música era aquela e quem era o compositor. E foi assim que vim a conhecer Guerra-Peixe, através do seu *Prelúdio 5* para violão.

Anos mais tarde, depois de muito ter ouvido a respeito desse compositor, fui a um festival de música em Curitiba e um colega da turma de flauta executou, em aula, a *Melopéias nº3*. Assim como havia ocorrido com o *Prelúdio 5*, me interessei e decidi, então, estudar essa obra. Soube que haviam mais duas *Melopéias* para flauta solo e, para minha surpresa, um dia encontrei cópias dos manuscritos das *Melopéias 1 e 2* entre outras partituras de música brasileira que eu já possuía.

As três *Melopéias* foram escritas entre os anos de 1947 e 1950 e estão inseridas em fases composicionais distintas: a *Melopéia nº1* foi composta em fevereiro de 1947, a *Melopéia nº2*, em dezembro de 1948, ambas pertencentes à Fase Dodecafônica do compositor (1944-1949), e a *Melopéia nº3*, de abril de 1950, à Segunda Fase Nacionalista (1949-1993). Apesar de explorarem sonoridades tão diferentes, notei certas semelhanças entre elas. Observei que as peças foram construídas a partir de ideias, motivos, que se repetem e se transformam no decorrer dos movimentos. Notei também que o compositor não utiliza a barra tradicional de compasso, mas uma barra que divide os grupos de notas de maneira irregular. Outras questões foram aparecendo e assim decidi realizar essa pesquisa.

Porém, partindo do ponto de vista do intérprete, como a pesquisa poderia colaborar para a performance dessas obras? Até que ponto o trabalho acadêmico pode colaborar para a performance musical? Não buscamos, necessariamente, respostas a essas perguntas, mas principalmente as tomamos como um guia para definir as escolhas metodológicas. Dessa forma, optamos por apresentar essa dissertação em dois capítulos, sendo, o primeiro, uma contextualização histórica e, o segundo, um estudo interpretativo das três *Melopéias*.

No Primeiro Capítulo, *Guerra-Peixe, a flauta e as Melopéias*, buscamos contextualizar a composição dessas obras na trajetória de Guerra-Peixe, evidenciando a relação entre o compositor e as mudanças e questionamentos estéticos pelos quais passou durante o período de composição das *Melopéias*.

Para tanto, procuramos realizar essa contextualização levando em conta trabalhos que apresentam diferentes olhares sobre esse período. Pouca coisa foi dita a respeito da flauta na música de Guerra-Peixe, sendo os dois trabalhos mais significativos as dissertações de mestrado: *A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe* (MALAMUT, 1999); e *A Comunicabilidade nas peças dodecafônicas para flauta e piano de César Guerra-Peixe* (VIANA, 2006). Um outra dissertação ainda nos elucidou alguns recursos composicionais utilizados por Guerra-Peixe: *A Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor* (LIMA, 2002). Para a recomposição histórica nos apoiamos em, principalmente, cinco pilares: *Música Viva e H. J. Koellreutter* (KATER, 2001), *Música contemporânea brasileira* (NEVES, José Maria); *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954)* (ASSIS, 2006); *O Debate no campo do nacionalismo musical no Brasil (Anos 40 e 50): o compositor Guerra Peixe* (EGG, 2004); e um documento escrito por Guerra-Peixe, no qual constam informações e reflexões valiosas sobre a sua própria trajetória. Este documento está organizado em 9 capítulos que constituem uma apostila, encontra-se localizado na Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais e, segundo o autor, “este conjunto de notas abrange as atividades artísticas desde os estudos iniciais até março de 1971”¹.

No Segundo Capítulo, *Entre Melos e Melopéias*, apresentamos uma análise das obras, voltada para a performance. Para a realização dessa análise, partiremos do método de composição “Melos e Harmonia Acústica” (1988), escrito pelo próprio Guerra-Peixe. Durante o meu curso de graduação na Universidade Estadual de Minas Gerais, na matéria Estruturação

¹ Cada capítulo apresenta uma contagem particular de páginas, portanto, ao nos referirmos à *Apostila*, mencionaremos o capítulo em numerais romanos e logo em seguida o número da página.

Melódica, ministrada pelo Professor Nelson Salomé, tive acesso aos conceitos do “Melos e Harmonia Acústica” e suas aplicabilidades. Trata-se de um método de composição, que aborda aspectos da melodia, desde a simples organização de alturas, depois combinando essas alturas com o ritmo e, por último, criando relações entre duas ou mais vozes. Para o trabalho final dessa matéria, deveríamos apresentar trechos de melodias nas quais pudéssemos encontrar os elementos melódicos presentes no Melos. Ao lembrar desse trabalho é que surgiu a idéia de abordar as Melopéias a partir das considerações do próprio Guerra-Peixe sobre estruturação melódica. Consideramos que, conhecendo a estrutura da melodia, podemos compreendê-la melhor e, assim, interpretá-la com maior autonomia. As Melopéias podem ser compreendidas como grandes melodias e, dessa forma, justifica-se uma análise baseada na compreensão da estrutura melódica.

O nosso objetivo é, não só propor uma possível leitura para as *Melopéias*, mas também divulgar a obra de Guerra-Peixe, que ao nosso ver ainda é pouco executada. Durante a pesquisa encontramos apenas duas gravações da terceira *Melopéia*, sendo que as duas primeiras não apresentam nenhum registro sonoro. Assim, faz-se importante nos debruçarmos cada vez mais sobre a obra desse compositor.

Capítulo 1

Guerra-Peixe, a flauta e as *Melopéias*

Guerra-Peixe nos dá uma pista de qual o significado de *Melopéia*, dizendo que “Melos” é a “expressão que os gregos da Antiguidade usavam para indicar os estudos específicos do ponto de vista unicamente intervalar” (GUERRA-PEIXE, 1988, Prelúdio).

“A palavra melopeia, em grego *melopoía*, seria, em seu uso clássico, o que traduziríamos com algumas perdas como "o compor". É uma palavra formada a partir de duas: a palavra *mélōs*, cujo sentido primeiro é de "membro", "parte" do corpo, e daí algo como um pedaço da música, uma frase musical, uma melodia, e *-poía*, forma derivada do verbo *poíēw*, o mesmo que nos dará, por exemplo, a palavra poesia, cujo significado mais genérico seria o de "feitura", "produção". Assim, temos o *melopoiós*, o compositor. A *melopoía* seria, então, a atividade do compositor.

E qual seria essa atividade? Léxicos modernos apresentam como primeira acepção (e, possivelmente, a mais conhecida, a que nos deu a palavra "melopeia" nas línguas modernas) "melodia, música" e como segunda "teoria musical". Parece-nos, portanto, que seu uso, diacronicamente, deu-se em relação tanto a um conhecimento prático do ofício de compor, que é simplesmente fazer música, criar melodias, quanto a uma "teoria musical", em contraposição à execução de instrumentos.”²

A escolha do nome *Melopéias* pode, então, revelar uma reflexão do compositor quanto ao seu fazer musical, fato que nos levou a querer compreender melhor o momento em que foram escritas essas peças e qual a relação que a história guarda com a música em si.

Tendo em vista que as *Melopéias* para flauta solo foram escritas em momentos diferentes da trajetória de Guerra-Peixe, faz-se necessário uma reflexão sobre as duas fases onde essas obras se encontram: a fase dodecafônica, correspondente ao período de 1944 a 1949 e a segunda fase nacionalista, a partir de 1949.

Antes, porém, é importante lembrar que, além dessas duas fases, a produção musical de Guerra-Peixe compreende um outro momento, conhecido como Fase Inicial ou Primeira Fase Nacionalista e que corresponde ao período entre 1939 e 1943. É considerado um período de

² Definição elaborada por Douglas Silva, mestrando em Letras/Grego na Universidade Federal de Minas Gerais, em colaboração para o presente trabalho; 15/09/2012.

formação, no qual o compositor esteve envolvido com a música popular e com os estudos no Conservatório Brasileiro de Música, como veremos a seguir.

César Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, a 18 de março de 1914. Com o pai, ferrador de profissão e músico amador, aprendeu, aos seis anos de idade, um pouco de violão; a partir dos sete, passou a participar dos choros de Petrópolis e aprendeu, também, bandolim, violino e piano. (GUERRA-PEIXE, apud MALAMUT, 1999, p.13). Pode-se notar que a relação de Guerra-Peixe com a música popular começa já durante a sua infância.

Em 1925, matriculou-se na Escola de Música Santa Cecília para estudar, “por música”³, violino e piano. Após três meses de estudo, com onze anos de idade, começou a se apresentar nos recitais da referida Escola, onde iniciou também seus estudos de “Harmonia elementar”. (GUERRA-PEIXE, apud MALAMUT, 1999, p.13).

Em 1938, animado com as ideias de Mário de Andrade no seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”, Guerra-Peixe elegeu Newton Pádua⁴ como seu professor de Harmonia (GUERRA-PEIXE, 1971, I, p.2). Ingressou, em 1941, no Conservatório Brasileiro de Música, onde dedicou-se também ao estudo de Contraponto e Fuga, Instrumentação e Composição, sempre sob a orientação de Newton Pádua. Guerra-Peixe foi o primeiro aluno a se formar no curso de composição do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, em 1943.

³ Expressão utilizada por Guerra-Peixe em seu último *curriculum vitae*, sem data, apresentado em Malamut (1999), p.13.

⁴ Newton de Menezes Pádua, professor e violoncelista, nasceu no Rio de Janeiro em 03 de novembro de 1894. Iniciou seus estudos musicais em 1905, no Instituto Nacional de Música. (...) Em 1927, estudou contraponto, fuga e harmonia com Paulo Silva e, mais tarde, composição e orquestração com Francisco Braga, história da música com Octávio Bevilacqua, regência com Walter Burle Marx, música sacra com frei Pedro Sinzig e harmonia com Agnello França. Foi nomeado, em 1934, professor interino de harmonia, análise harmônica e construção musical na Escola Nacional de Música e, em 1942, professor interino de harmonia Superior, cadeira na qual foi efetivado dois anos depois. Assumiu, posteriormente, a cátedra de composição na Escola Nacional de Música e no Conservatório Brasileiro de Música. (...) É fundador da cadeira nº 34 da Academia Brasileira de Música. (Currículo obtido no site da Academia Brasileira de Música: <http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador34.html>, acessado no dia 17 de julho de 2012).

Guerra-Peixe compôs 21 obras entre 1939 e 1943 que, à exceção de *Fibra de Herói* e *Suíte Infantil n.1*, foram interditas para execução pelo próprio compositor, provavelmente durante a Fase Dodecafônica. Segundo ASSIS(2006), essa interdição está ligada ao caráter tradicional presente nessas obras e considerado, pelo compositor, como anacrônico em relação ao estilo atual.

Da Primeira Fase Nacionalista, constam uma Sinfonia e diversas obras para diferentes formações de grupos de câmara, das quais, sete foram estreadas entre 1939 e 1943, duas delas no “Programa Oficial ‘Hora do Brasil’” (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.20). É possível afirmar que a essa altura, Guerra-Peixe já possuía certa experiência como compositor.

Porém um passo decisivo e transformador ocorre em 1944, quando Guerra-Peixe decide estudar “música moderna” com o músico alemão, residente no Brasil, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Koellreutter realizou uma intensa atividade como músico na Europa, e esteve em contato com importantes nomes do cenário musical da época. Estudou flauta com Gustav Scheck e frequentou os cursos e conferências sobre Composição Moderna, ministrados por Paul Hindemith, ambos em Berlim. Entre 1936 e 1937, foi expulso da instituição onde estudava, a *Staaliche Akademische Hochschule für Musik*, por estar envolvido em atividades antifascistas. Mudou-se para Genebra, a fim de concluir seu curso no Conservatório de Música da cidade, passando então a estudar flauta com Marcel Moyse e a frequentar os cursos extracurriculares com o regente Hermann Scherchen (KATER, 2001).

Em 16 de novembro de 1937, Koellreutter chegou ao Brasil, e já no ano seguinte começou a movimentar a cena musical do Rio de Janeiro. Ao lado de nomes importantes como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Eglydio de Castro e Silva, dentre outros, fundou, em 1938, o Grupo *Música Viva*, cujas atividades mais significativas (audições e concertos) tiveram início somente em 1939 e estenderam-se até 1950. KATER(2001) propõe uma leitura que compreende a trajetória do Música Viva em três momentos diferentes: de 1938 a 1944; de 1944 a 1946; de 1946 até o seu desmembramento, por volta de 1950.

O I Momento (1938-1944) foi marcado pela integração e pela coexistência de tendências estéticas e ideológicas muito diferentes, agrupando personalidades já atuantes e conhecidas no ambiente musical como Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri a jovens compositores como Claudio Santoro.

O II Momento (1944-1946) tem como marco inicial o *Manifesto 1944* – documento assinado por antigos e novos integrantes do grupo: Aldo Parisot, Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Egidio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter. Através do *Manifesto 1944*, o Música Viva demarca sua posição estética em defesa de uma nova música, criada pelo núcleo de compositores que é formado no mesmo ano e teve como seus principais representantes Claudio Santoro, Eunice Katunda, Edino Krieger e o próprio Guerra-Peixe, todos alunos de Koellreutter e interessados na composição de música atonal-dodecafônica. Nesse momento ocorre uma reorganização do grupo, que, com a saída de representantes da ala mais tradicional da música brasileira como Guarnieri e Villa-Lobos, adquire uma maior coesão e passa a contar com a participação de compositores mais jovens. A partir de 1944 o grupo “assume uma posição ofensiva, conquistando maior espaço nos meios de comunicação (KATER, 2001, p.56).

O III Momento (1946-1950) teve início com a publicação do *Manifesto 1946*, e é, segundo KATER (2001), a fase que buscou estabelecer uma posição ideológica autêntica, uma consolidação da personalidade do movimento. Durante esse período, Claudio Santoro compareceu ao *II Internacional de Compositores e Críticos Musicais Progressistas*, ocorrido de 20 a 29 de maio de 1948, em Praga. Nesse encontro foram propostas novas diretrizes para a música em todo o mundo, que defendiam, basicamente: a adesão dos compositores à cultura nacional de seus países, defendendo-a de falsas tendências cosmopolitas; o fazer de uma música que expressasse os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares; educação musical para as massas a fim de liquidar o analfabetismo musical; e dedicação à música vocal. Claudio Santoro foi o único integrante do Música Viva que compareceu ao Congresso, em Praga, e retornou com uma postura radical em relação à música dodecafônica, assumindo a defesa de um “nacionalismo progressista”. Esses acontecimentos causaram grande

impacto no Música Viva, culminando com a evasão de importantes figuras, como o próprio Claudio Santoro, Eunice Katunda e Guerra-Peixe.

Guerra-Peixe aderiu ao *Música Viva* em 1944, quando começou a frequentar as aulas de Koellreutter. Sobre esse assunto, o professor alemão relata, em entrevista concedida a Malamut (1999):

Eu dei aula para Guerra-Peixe durante muito tempo. Ele estudou comigo composição, dodecafonía e toda a parte moderna. É um dos poucos compositores brasileiros que conseguiu um estilo pessoal. Ele fundou comigo o Grupo Música Viva e era um dos membros mais ativos do grupo, ao lado de Claudio Santoro, Edino Krieger e dessa turma que formou o grupo naquele tempo. (Koellreutter, H. J., apud MALAMUT, 1999, p.17)⁵

Koellreutter “foi a única pessoa que chegou ao Brasil para transmitir informações sobre a música contemporânea da época”, segundo Guerra-Peixe (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p.1), que frequentou as suas turmas de “Análise, História e Estética da Música, Problemas de Música para Microfone, Harmonia Acústica e Técnica dos Doze Sons” (GUERRA-PEIXE, 1971, I, p.2).

A partir dos estudos com Koellreutter, teve início a Fase Dodecafônica de Guerra-Peixe, que se estendeu até 1949 e tem dois momentos: o primeiro, refere-se ao aprendizado da técnica dos 12 sons e suas possibilidades no plano da criação musical. Podemos dizer que nesse primeiro momento ele ainda estava preso à ortodoxia da técnica e, como aponta Mariz (1983, p.304), seu primeiro trabalho dodecafônico, a *Sonatina*, para flauta e clarineta, de 1944, foi intencionalmente antinacionalista. A partir do *Trio de Cordas*, de 1945, considerado o marco que divide a produção dodecafônica do compositor, começou a introduzir elementos de práticas musicais populares com o intuito de tornar a sua obra dodecafônica mais acessível ao público da sua época. Segundo o próprio compositor, foram enxertados, “no Andante do *Trio de Cordas*, de 1945, contornos melódicos que, conquanto ainda vagamente, sugerissem a modinha brasileira” (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p.2).

⁵ Como pode-se observar, Koellreutter considera que Guerra-Peixe também foi fundador do *Música Viva*, porém, como visto anteriormente, o grupo já havia sido formado anos antes. Considerando que o depoimento foi realizado mais de cinquenta anos após a criação do grupo, pode ter havido uma confusão de datas.

No primeiro momento, Guerra-Peixe compôs sete obras para flauta: *Sonatina* para flauta e clarineta (1944), *Invenção* para flauta e clarineta (1944), *Sonata* para flauta e clarineta (Ensaio) (1944), *Música* para flauta e piano (1944), *Noneto* para flauta, clarineta, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo (1945), *Quarteto Misto* para flauta clarineta, violino e violoncelo (1945) e *Allegretto com moto* para flauta e piano (1945).

Em 1971, Guerra-Peixe, ao se referir a esse momento, demonstra certa insatisfação com a sua produção, utilizando como exemplo “uma das obras mais representativas desses dias”, o *Quarteto Misto*, de 1945:

Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao ritmo pois torna-se evidente a impressão de falta de unidade formal. Uma das obras mais representativas desses dias é o Quarteto Misto, de 1945, cujas dificuldades, quase sem apoio *in tempo*, impossibilitam a sua execução tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires. O Quarteto Misto é algo como a pintura de Kandinsky. Seja como for, a técnica dos doze sons se restringe tão somente ao papel de garantir a atonalidade; jamais um real valor construtivo no seu total. (GUERRA-PEIXE, 1971)

Essa insatisfação com algumas obras de 1945 o levou, em 1947, a uma revisão buscando alcançar maior aproximação com intérpretes e com o público. A preocupação de Guerra-Peixe era maior com o resultado musical de suas obras do que com as “garantias atonais” e antinacionalistas da música atonal-dodecafônica.

As obras anteriores ao *Trio de Cordas* de 1945 apresentavam, nas palavras do próprio compositor, “problemas insuperáveis”. A partir desse Trio, Guerra-Peixe passou a demonstrar a intenção de conferir uma cor nacional⁶ à sua obra, bem como de aumentar a comunicabilidade⁷ de suas peças:

(...) um novo caminho é experimentado ao enxertar no Andante do Trio de Cordas, de 1945, contornos melódicos que, conquanto ainda vagamente, sugerissem a Modinha brasileira. A sugestão é longínqua e isso leva o compositor a estreitar suas relações com amigos desenhistas e pintores em busca de analogias e encontra indícios animadores a serem testados na composição. Tenta igualmente como facilitar a aceitação da música, simplificando-a

⁶ Guerra-Peixe, entre 1946 e 1947, desenvolveu o projeto da cor nacional que consistia em fundir elementos de práticas musicais populares com princípios dodecafônicos. Mais detalhes, ASSIS (2006).

⁷ Esse termo é utilizado por Guerra-Peixe na *Apostila*, e não apresenta definição, segundo VIANA(...), para Guerra-Peixe, o termo Comunicabilidade “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-estabelecidos”.

para o leigo em dodecafonía. Cria então centros tonais nas melodias e escreve mesmo, acordes afins com a harmonia clássica. A partir daí, surge em sua música alguma influência da pintura de Portinari (linhas) e Di Cavalcanti (cores). Algo longínquo, é claro. (GUERRA-PEIXE, 1971)⁸

Esse novo caminho experimentado por Guerra-Peixe o levou a outras tentativas de tornar suas obras mais acessíveis ao público. No Capítulo V – “Principais traços evolutivos da produção musical” da Apostila de 1971, Guerra-Peixe relata: “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” (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p.3). Esse documento ainda nos mostra como a “Peça p’ra dois minutos” foi construída a partir de células melódicas originadas de uma série de dez sons. Podemos encontrar na *Melopéia n°1*⁹ elementos que a aproximam dessas duas obras estilisticamente. Assim como o *Duo*, a *Melopéia n°1* apresenta ritmo dinâmico; unidade formal, obtida através da utilização de motivos originados a partir de células melódicas, assim como realizado na peça pra dois minutos; e, como consequência dessas duas características, certa comunicabilidade.

Guerra-Peixe elaborou um documento, no qual ilustra outras experiências que realizou nesse sentido: “*Oitenta exemplos extraídos de minhas obras demonstrando a evolução estética até abril de 1947*”. Os exemplos são apresentados em ordem cronológica e não contam com nenhum comentário ou explicação a respeito dos trechos utilizados. LIMA (2002) apresenta uma análise desses exemplos evidenciando quais foram os traços que marcaram a transformação estética do compositor. Durante esse período, Guerra-Peixe utilizou séries livres, simétricas, motivadoras¹⁰ e harmonizadoras; explorou o ritmo, buscando, em alguns momentos, uma relação com a música popular. Utilizando-se de séries harmonizadoras, como é o caso da *Melopéia n°2*, chegou a criar um tipo de tonalidade.

⁸ Guerra-Peixe, em seu Curriculum Vitae, se refere a si mesmo em terceira pessoa, como pode ser observado neste excerto.

⁹ No catálogo do site “Projeto Guerra-Peixe” (www.guerrapeixe.com.br) a data de composição da *Melopéia n°1* é 11 de março de 1947, porém no *Manuscrito 1*, há uma anotação no alto da página, entre parênteses, que diz “fevereiro”. É possível que ele tenha feito as anotações em fevereiro e concluiu a peça no mês seguinte.

¹⁰ Série que dá origem a motivos.

Guerra-Peixe, em carta enviada a Curt Lange no dia 15 de abril de 1947, se refere à “Melopéia, para flauta só”¹¹ e apresenta trechos de obras para exemplificar conceitos estéticos ao amigo musicólogo. Da *Melopéia*, Guerra-Peixe apresenta os cinco primeiros compassos do segundo movimento e faz também um comentário a respeito da série: “Na MELOPÉIA a série é livre, mas com elementos formais, como na PEÇA P’RA DOIS MINUTOS”. Temos aqui, então, um indício de que a *Melopéia n.º1* foi composta com a utilização de uma série livre e motivadora.

No mesmo ano que escreveu a primeira *Melopéia*, 1947, Guerra-Peixe apresentou um grande número de composições e, ainda, revisou doze de suas obras, com o intuito de reformular alguns dos problemas que surgiram do “exagerado conceito” que norteou suas primeiras experiências dodecafônicas.

Apesar das investidas em direção a uma “cor nacional”, o compositor ainda se encontrava insatisfeito com os resultados obtidos, como podemos conferir no relato abaixo:

“Há cada vez mais insistência na objetivação de contornos melódicos ‘nacionalizados’ por meio, também, da criação de centros tonais. As obras ficam gradativamente mais acessíveis, pelo menos em termos relativos. Prosseguem as discussões com Mozart de Araújo. Contudo, a insatisfação persiste. Sobrevém um período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas das obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica”. (GUERRA-PEIXE, 1971)

No final de 1947, entretanto, nas obras *Música n.1* e *Música n.2* para violino solo, experimenta um novo tipo de série, elaborada em acordes de três sons, novamente sem intenção nacionalizante. Podemos notar que a trajetória rumo ao fazer de uma música nacional não se deu de forma linear. Sobre essas obras para violino, Guerra-Peixe nos diz que:

Procura um sentido meramente plástico para as melodias, como um desenho cubista em que as linhas são a única coisa a levar em conta. Há volta ao hermetismo evidentemente”. (GUERRA-PEIXE, 1971)

Em 1948, ano em que ocorreu o “Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais Progressistas” em Praga, como já referido

¹¹ Trata-se aqui da primeira das três *Melopéias* e não está numerada na carta pois era a única escrita até então.

anteriormente, Guerra-Peixe demonstrava certa insatisfação com sua produção dodecafônica, como relata em carta enviada a Curt Lange em 30 de agosto de 1948:

(...). Penso em abandoná-la [a técnica dodecafônica] para escrever mais compreensivelmente para a maioria, já que não querem executar nossas músicas assim... Basta de esperar pelas raras execuções para animar. Pois, desse jeito nossas obras não poderão ter realmente função social, porque vivem somente na gaveta e nas conversas. Não sei se estou pensando certo. Mas, se o público não recebe uma obra, ela não existe. (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1948).

Vemos que, não só a comunicabilidade, mas também a função social da música se apresentam como uma questão para Guerra-Peixe, que, paralelamente ao papel de compositor de música de concerto, mantinha uma intensa atividade junto à música popular, atuando como arranjador em rádio e como compositor de trilha sonora para filmes. Devemos lembrar que Mário de Andrade, em 1928 no “Ensaio sobre a Música Brasileira”, chamava a atenção dos compositores nacionalistas para levar em consideração o papel social que a música deveria desempenhar na sociedade brasileira. Assim, Guerra-Peixe, ao suscitar essa preocupação com a função social de sua música, está, de certa forma, se aproximando do discurso nacionalista modernista.

A insatisfação com sua produção na música dos doze sons pode ter sido o que levou Guerra-Peixe a compor apenas seis obras entre 1948 e 1949, três em cada ano. A flauta está presente em duas das três obras de 1948, sendo elas: *Trio n°1* para flauta, clarineta e fagote, e *Melopéias n°2* para flauta solo. O *Trio n°1* foi encomendado por Curt Lange para o Suplemento Musical da Revista de Música da Universidade de Cuyo, em Mendoza, Argentina; a *Melopéias n°2* foi estreada por Esteban Eitler na Argentina e, posteriormente, no Uruguai e no Chile (Guerra-Peixe, 1971, VI, p.8). Além dessas duas obras, Guerra-Peixe compôs a *Miniaturas n.3*, para piano solo.

Pode-se afirmar que o interesse de Guerra-Peixe pela flauta, durante seu período dodecafônico, se deu pelo fato de Koellreutter ser flautista. Assim como outros compositores do Música Viva, Guerra-Peixe escreveu para intérpretes próximos, com o objetivo de ver suas obras executadas.

Também flautista, Esteban Eitler foi responsável pela divulgação de muitas obras de Guerra-Peixe e outros compositores latino-americanos (KATER, 2001). Em carta enviada a Curt Lange, em 09 de maio de 1947, Guerra-Peixe relata a impressão que teve do flautista quando o conheceu pessoalmente: “É muito brincalhão e me parece um bom rapaz”. Guerra-Peixe já o havia mencionado em outras cartas, pois o Eitler já tocava a sua música.

Para termos uma ideia geral da relevância que a flauta obteve nesse período, revisamos o Catálogo de Obras Musicais da Apostila, a Relação Cronológica de Composições desde 1944¹², e o Catálogo existente no site Projeto Guerra-Peixe¹³. Contabilizamos somente as obras para flauta em grupos de câmara, as peças para orquestra foram somadas apenas ao número total de obras. Na fase inicial podemos conferir apenas uma peça dedicada à flauta dentro de um grupo de 21 obras, lembrando que a execução de 19 delas foi interdita pelo compositor. Na fase dodecafônica, constam ao todo 49 obras, das quais 12 com flauta. Da Fase Nacionalista, no catálogo do site do projeto Guerra-Peixe, constam 145 registros, dos quais apenas 5 com flauta. Podemos perceber que, em comparação às suas outras fases, a flauta teve um papel significativo no período dodecafônico, cujo motivo já foi apresentado anteriormente e está relacionado à possibilidade de execução das obras.

Em 1949 as intenções nacionalistas e o desejo de aumentar a comunicabilidade de suas obras continuaram a instigar Guerra-Peixe. O compositor recebeu, naquele ano, um convite de Hermann Scherchen para estudar regência em Zurich e trabalhar na rádio local, porém, devido a fatores financeiros, a ida do compositor não se concretizou. Se, por um lado, o compositor se viu impedido de sair do país, por outro, este fato possibilitou a ele uma outra nova experiência, a nosso ver, igualmente importante, quando teve a oportunidade de conhecer de perto a cultura recifense.

Em 5 julho de 1949, Guerra-Peixe realizou sua primeira viagem a Recife, a fim de trabalhar nos programas de aniversário da Rádio Jornal do

¹² Adendo da *Apostila*, exemplar cedido por Nelson Salomé (e que difere do original presente na Biblioteca da UFMG).

¹³ www.guerrapeixe.com.br

Comércio. A viagem durou um mês e, nesse período, compôs a *Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas*, inspirada num pregão de cocada, com os movimentos Maracatu, Pregão, Modinha e Frevo. Essa composição se dá antes do rompimento efetivo com o Grupo Música Viva e a música dodecafônica, porém já se vê aí qual o caminho que o compositor iria tomar.

Na verdade, o contato de Guerra-Peixe com emissoras de rádio iniciou-se em 1942, ainda no Rio de Janeiro, e se estendeu durante todo o período em que se dedicou à composição de música dodecafônica. Nas rádios, trabalhou como arranjador de música popular e aproveitou o espaço de alcance privilegiado do Rádio para “infiltrar” obras modernas, e até mesmo dodecafônicas, acreditando que, assim, poderia colaborar para “vencer o atraso estético desta gente” (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1947). As emissoras de rádio com a qual travou contrato no Rio de Janeiro foram: Tupi (1942-1946) , Globo (1946-1947) e Nacional (1948-1949).

Após um mês, retorna ao Rio e envia, no dia 9 de agosto de 1949, uma carta ao amigo Curt Lange relatando um convite de trabalho que recebera da referida Rádio:

(...) A RÁDIO me convida para ir trabalhar no Recife. Isto é pouco importante. O interessante é que me parece um campo onde eu terei muitas possibilidades. Lá não tem ninguém capaz de ensinar música, de forma aproveitável. Por outro lado (confidencialmente) desejam os músicos e pessoas influentes organizar uma sociedade musical contando com uma orquestra sinfônica. A antiga orquestra está para terminar, porque a Prefeitura se nega a fornecer verba. Mas, por sua vez, os próprios músicos não querem mais nada com o seu amigo Fittipaldi. Ora, com tanto apoio dessa gente creio que se poderá ir avante. Estou pensando nisso, principalmente porque se poderá formar uma mentalidade musical melhor, penso, dando outra orientação ao pessoal. Falei insistentemente, nas conversas preliminares, sobre a inclusão de obras de compositores latino-americanos nos programas. Essa idéia foi aceita, desde que eu não comece a espantar o pessoal com coisas muito avançadas... Confesso que é esta a questão que mais me anima. Se eu for irei por três anos no mínimo. Isto dará para verificar o resultado de um trabalho intenso num meio virgem. Há outras coisas ainda, mas que por hora não precisam ser mencionadas. Ficarão para outra vez (...). (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1949).

Guerra-Peixe aceitou o convite e, em dezembro do mesmo ano, mudou-se para Recife. Foi nesse momento que rompeu definitivamente com o Música Viva, Koellreutter e a música dos doze sons. Pode-se dizer que três

fatores corroboraram para essa decisão do compositor: a insatisfação com a sua produção dodecafônica – durante esse período, Guerra-Peixe viveu um conflito entre a estética que desenvolvia em suas músicas e o desejo de fazer uma música nacional a seu modo –, a influência das ideias do Congresso de Praga (apresentadas no Brasil por Claudio Santoro) – que incentivava a adesão dos compositores à cultura nacional e o combate a falsas tendências cosmopolitas –, e a sua ida ao Recife – a cultura popular local despertou em Guerra-Peixe grande interesse, instigando-o a uma intensa pesquisa de material folclórico.

Em abril de 1950, logo após essas grandes mudanças na vida do compositor, é que Guerra-Peixe escreveu a *Melopéia nº3*, que já apresenta um caráter nacionalista e “não-serial” (GUERRA-PEIXE, 1950, manuscrito). Apesar de não-serial, é construída a partir de motivos, assim como as outras duas *Melopéias*, fator que constitui uma unidade entre essas três obras.

Capítulo 2

Entre o Melos e as *Melopéias*

A partir de 1950, Guerra-Peixe lecionou em importantes instituições de ensino, dentre elas a Pro-Arte Seminários de Música (RJ; 1963-1970); o Museu da Imagem e do Som (RJ; 1968-1972); o Centro de Estudos Musicais (RJ; 1972-1979); a Escola de Música da UFMG (1980-1990); a Escola de Música Villa-Lobos (curso livre) da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro (1981-1993), além de aulas particulares em Recife (1950-1952) e em São Paulo (1954-1959) (GUERRA-PEIXE, 1988).

Com esta vasta experiência enquanto professor, em 1988 Guerra-Peixe publicou um método de composição desenvolvido a partir de exercícios já testados nos cursos que ministrava, intitulado “Melos e Harmonia Acústica – Princípios de Composição Musical”. No *Prelúdio*¹⁴ o autor afirma que foi Koellreutter quem trouxe para o Brasil os estudos da Melodia e da Harmonia Acústica, baseados “nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros”; porém, este material era apresentado sem uma metodologia sistematizada voltada ao aprendizado dos alunos (GUERRA-PEIXE, 1988, Prelúdio).

Guerra-Peixe relata que foi a partir da prática que ele elaborou o “Melos e Harmonia Acústica”:

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

Ainda segundo o autor,

uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as idéias que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e do Dó menor. E o resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com a sua sensibilidade. (GUERRA-PEIXE, 1988, Prelúdio).

O objetivo de Guerra-Peixe com esses estudos era fornecer ferramentas aos alunos, mostrando as possibilidades da criação musical sob

¹⁴ O autor dá o nome de *Prelúdio* ao Prefácio do método.

o ponto de vista da melodia e da harmonia, ressaltando ainda a importância da sensibilidade. Para ele, a espontaneidade é mais valiosa do que o intelectualismo.

Aos alunos-intérpretes deixa também uma recomendação:

De outro lado, o instrumentista que for observador saberá extrair proveito destes conhecimentos; em especial no que tange à relação de segundas – assunto aqui estudado na parte intitulada Melos – bem como no que se refere aos pontos culminantes e clímax, tanto da melodia como da harmonia. (GUERRA-PEIXE, 1988, Prelúdio).

Em nosso trabalho, acatamos o conselho do compositor e utilizamos os conceitos presentes no método para elaborar uma análise das *Melopéias*, direcionada para os aspectos interpretativos. Além da “relação de segundas” e dos “pontos culminantes”, utilizamos ainda as ideias de “célula melódica”, “motivo”, “metro”, entre outros. Ao final do *Prelúdio*, Guerra-Peixe diz não ter notícia de outro método “desta natureza e nos termos aqui tratados. Trata-se de tentar superar o ensino empírico da melodia e da harmonia moderna”. (GUERRA-PEIXE, 1988, Prelúdio).

De um lado temos um método elaborado por Guerra-Peixe em 1988, após um longo caminho enquanto professor e compositor dedicado à música brasileira; de outro lado, três obras para flauta solo, explorando aspectos fundamentais da melodia, escritas num período aproximado de 40 anos antes da publicação deste método. Essa distância cronológica, a princípio, gera uma questão metodológica: utilizar como referencial teórico um método publicado posteriormente à composição das obras pode resultar em algum tipo de anacronismo? Foi Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e da Harmonia Acústica e que, apesar de terem sido, na opinião de Guerra-Peixe, transmitidos sem a “devida ordem para o aprendizado” (GUERRA-PEIXE, 1988, *Prelúdio*), grande parte do conteúdo presente no Melos está relacionado aos ensinamentos de Koellreutter, fato que diminui a distância entre o referencial teórico e as obras.

No Melos, ao final da parte “Estruturação Melorrítmica”, é proposto o seguinte exercício:

Estruturar uma peça (no máximo de duas páginas em papel de doze pautas) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro movido. Poderão ser absolutamente independentes ou ligados pelos mesmos motivos. Ou se

quiser, uma só unidade, sem interrupção, o mesmo motivo usado no decorrer da obra inteira. Não convém esquecer que no início da peça deve estar estabelecido o **metro**, espécie de pulsação. (GUERRA-PEIXE, 1988, p.22)

Também as *Melopéias* são elaboradas a partir de motivos e apresentam movimentos contrastantes (rápido – lento – rápido). Essas semelhanças sugerem uma certa relação entre as peças e o método, nos levando a considerar a possibilidade de haver uma ligação entre esse exercício e os estudos com Koellreutter.

Dessa maneira, nossa reflexão analítica – voltada à interpretação – leva em consideração: o fato das *Melopéias* terem sido escritas por volta de 40 anos antes do *Melos*, o momento histórico em que foram compostas e os aspectos estéticos sob os quais foram concebidas as obras. Buscamos, também, construir uma interpretação fundamentada na expressividade das obras, uma vez que, para Guerra-Peixe, esse era um fator relevante, como relata a Curt Lange em uma carta enviada em 12 de dezembro de 1947:

“Não gostei do meu Quarteto [1947]. Perto da sinfonia ele é uma droga. Creio estar muito carregado. Penso que perdi muito de expressão, por causa da mania de querer escrever de um modo mais fácil para o público entender, Neste sentido consegui alguma coisa, creio. Mas perdi em expressão.”
(Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1947).

Esse concerto, no qual ocorreu a audição do *Quarteto*, se deu em novembro de 1947, momento em que, insatisfeito com os resultados obtidos, o compositor abandonou o seu projeto da “cor nacional”.

As três Melopéias para flauta solo

Como exposto anteriormente, as três *Melopéias* foram escritas entre os anos de 1947 e 1950, sendo as duas primeiras sob a orientação atonal-dodecafônica e, a terceira, nacionalista. Nesse período, a escolha da instrumentação estava muito ligada à possibilidade de execução da obra, o que, nesse caso, se refere à figura de Koellreutter. Porém uma outra referência flautística da época para a música de Guerra-Peixe foi Esteban Eitler.

Nascido em Bozen na Áustria em 1913, Eitler, assim como Koellreutter, radicou-se na América Latina devido à Segunda Guerra Mundial e faleceu na cidade de São Paulo, em 1960. Foi ele quem realizou a estreia das três *Melopéias*, e também do *Allegretto con moto*, de 1945 e da *Suite*, para flauta e clarinete, de 1949 (GUERRA-PEIXE, 1971, VI). Podemos conferir no Catálogo (Capítulo VI) da *Apostila* que Eitler também executou as três *Melopéias* em outros três países da América Latina: Argentina, Uruguai e Chile. Além disso, as três *Melopéias* foram adotadas na classe de flauta da Pró-Arte Seminário de Música¹⁵ e foi tocada em diversos concertos pela flautista Odette Ernst Dias.

Primeiramente, abordamos a ideia de “Células melódicas”, que, na definição de Guerra-Peixe é “a organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal. Cada célula deve ser reproduzida pelo menos uma vez para que tenha função na estrutura” (GUERRA-PEIXE, 1988). O autor ainda diz que pode-se variar as células melódicas por mudança de direção ou pelo processo retrógrado, e que se pode “transportar” as células; sugere também a elisão entre diferentes células melódicas. É importante, entretanto, ressaltar que, para Guerra-Peixe, há uma diferença entre “célula melódica” e “motivo”, termo utilizado somente a partir da Segunda Parte do método: “Estruturação Melorrítmica”. O conceito é utilizado no início do Capítulo VI “Alguns Aspectos da Melodia”: “Os elementos

¹⁵ “Os Seminários de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro foram criados em 1957 por um grupo de músicos e professores, liderados por H. J. Koellreutter, que tinham como objetivo criar um tipo novo de Escola de Música, que se opusesse ao padrão, então vigente, de ensino acadêmico”. Texto obtido no site www.proarte.org.br/index_teste.htm no dia 16 de julho de 2012. O nome de Odette Ernst Dias consta como professora de flauta no site da instituição.

conjuntivos e disjuntivos servem para caracterizar as células e motivos e dar forma à melodia; bem como para contribuir para o estilo do compositor.” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.21). Mais a frente, o autor explica que Monorrítmica “é a melodia que mantém o mesmo ritmo”, e que, no exemplo dado – o *Moto perpetuo* de Paganini – o ritmo permanece igual, “enquanto a melodia se desenvolve de células diferentes”. Na sequência, diz que: “Chama-se acéfalo o motivo que tem início depois do primeiro tempo do compasso” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.21). Estas passagens evidenciam a diferença entre motivo e célula melódica, para o compositor. Sendo célula melódica, apenas um agrupamento de alturas, enquanto o motivo conta com o ritmo como elemento estruturante.

No Melos, a definição de Metro é um pouco vaga:

Metro não é compasso e nem ritmo, mas um valor subjetivo que equivale, mais ou menos, às pulsações. Quando o metro não está claro a melodia se torna ritmicamente frouxa. Cuide-se, portanto, da pulsação (GUERRA-PEIXE, 1988, p.21).

Todos os movimentos das *Melopéias* apresentam indicação metronômica e consideramos que ela esteja relacionada ao que o compositor denomina **metro**. Os compassos possuem quantidades diferentes de notas, nem sempre se enquadrando na figura rítmica apresentada como referência de pulsação. Consideramos, portanto, que, para Guerra-Peixe, o **metro**, nas *Melopéias*, está relacionado a um valor menor, uma pulsação (podendo ser a colcheia, ou a semínima), que se mantém constante durante todo o movimento, apesar das constantes mudanças dos “apoios métricos”.

Nas *Melopéias* não existe fórmula e nem barras de compasso tradicionais. O que ocorre são agrupamentos rítmicos irregulares separados por uma barra curta que corta a pauta da metade para baixo. Podemos considerar que essas divisões estão diretamente relacionadas a gestos musicais; sendo, cada um desses gestos, um motivo ou grupo de passagem. A métrica, então, fica dependente dos gestos musicais e não de uma hierarquia pré-definida de tempos dentro de um compasso.

Consideramos também os conceitos de “ponto culminante” e “relação de segundas”. No Melos, são apresentados quatro tipos de ponto culminante: parcial, superior, máximo e inferior. O “ponto culminante parcial” é a nota mais elevada em um conjunto de outras notas; o “superior” é o ponto mais

elevado de um fragmento maior; o “máximo”, também conhecido como clímax, é a nota mais aguda da melodia e, segundo o autor, deve ocorrer apenas uma vez, de preferência no terceiro terço da melodia; o “inferior” é a nota mais grave.

Guerra-Peixe dá muita importância à “relação de segundas” neste método. Primeiramente, apresenta o seguinte exemplo, que explicita as relações de segunda superior e inferior:



Figura 1: Melos e Harmonia Acústica, p.11

Já no final do método, no capítulo intitulado “Adenda do Melos”, o autor diz que: “a relação de segundas talvez seja o que há de mais importante no que tange à expressão melódica”. E em seguida apresenta, como exemplos, trechos de obras de compositores de diferentes períodos, como Bach, Chopin, Debussy e Mozart.

Vale ainda ressaltar que Guerra-Peixe considera “tensão melódica”, a “direção ascendente do fragmento, realizada gradativamente”; e “afrouxamento melódico”, “o oposto da tensão melódica” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.12)

Através da dissertação de mestrado de Stael Viegas Malamut “A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe”, pudemos ter acesso a manuscritos do compositor, que trazem informações importantes, como a série geradora, no caso das *Melopéias 1 e 2*, e o início de cada um dos movimentos, ilustrando os motivos que os estruturam. É interessante observar que no *Manuscrito 1*, a série está marcada com as letras **a**, **b** e **c**, que se referem às células melódicas que dão origem aos motivos. No *Manuscrito 2*, a série apresenta nove sons e está organizada em três acordes de três sons. Já o *Manuscrito 3* não apresenta série alguma, apenas os motivos que geraram cada movimento¹⁶. Vale ressaltar que tivemos acesso, ainda, às cópias do

¹⁶ Quando nos referirmos a esses manuscritos utilizaremos a numeração correspondente à *Melopéia*. Ex.: *Melopéia n°1 – Manuscrito 1*.

original do compositor¹⁷ e que, apesar da existência de uma edição de 1983, da Irmãos Vitale, optamos por utilizar as cópias do original, que, além de revelarem a grafia de Guerra-Peixe, proporcionam uma aproximação histórica do objeto.

Na nossa análise, foram abordados principalmente dois aspectos: a diferenciação entre os motivos, colaborando assim para uma compreensão da estrutura da obra; e o direcionamento das frases, utilizando como referência os próprios motivos, a ideia de metro e pulsação, relações de segunda e pontos culminantes.

Melopéia n°1

A *Melopéia n°1* foi escrita a partir de uma série dodecafônica e divide-se em três movimentos: *Vivacissimo*, *Andantino* e *Moderato Maestoso*. A série pode ser conferida em dois documentos diferentes: o *Manuscrito 1* e a carta enviada a Curt Lange em 15 de abril de 1947. Nesta carta, Guerra-Peixe revela ao amigo recursos composicionais que utilizou em algumas obras, e um dos exemplos é a série da *Melopéia para flauta só*¹⁸, que é apresentada da seguinte maneira:



Figura 2: série da *Melopéia n°1*. Carta enviada a Curt Lange em 15 de abril de 1947

Guerra-Peixe relata ao seu interlocutor que “observando-se a forma retrógrada vamos encontrar muitas relações entre os motivos A e B dependendo, apenas, do trabalho de procurá-las”. Podemos notar que há relações intervalares semelhantes entre **A** e **B**, que contêm intervalos de segunda maior, quinta e quarta justa. O intervalo de segunda, apesar de

¹⁷ As partituras foram fotocopiadas na Biblioteca Nacional.

¹⁸ Guerra-Peixe se refere dessa maneira à *Melopéia n°1* devido ao fato de ser a única *Melopéia* escrita até então.

dissonante, traz a ideia de linearidade, enquanto os intervalos de quarta e quinta justa remetem, de certa maneira, à tradição tonal. No *Manuscrito 1*, o compositor demarca células melódicas diferentes das apresentadas na carta, porém as relações citadas acima ainda são aparentes. A predominância desses intervalos, aliada à maneira com que estão dispostos nas células melódicas, revela uma intenção de comunicabilidade na obra, corroborada pela evasão das dissonâncias. Abaixo podemos conferir as anotações do compositor no *Manuscrito 1*, onde estão indicadas as células melódicas que dão origem aos motivos:



Figura 3: série da *Melopéia n°1, Manuscrito 1*

Esse movimento é estruturado de maneira muito semelhante a um mosaico, onde várias peças, aparentemente sem conexão, criam uma figura maior. Da mesma forma, os gestos musicais se conectam de maneira inesperada, ganhando um sentido na medida em que os motivos são repetidos e variados. No *Manuscrito 1*, o compositor explicita-os e os identifica através das letras **a**, **b** e **c**:



Figura 4: *Melopéia n°1, 1° movimento, comp.1 a 8, Manuscrito 1*.

O motivo **b** dá início ao movimento e é formado por um arpejo de três notas, sendo as duas primeiras em *legato* e a última em *staccato*, realizado duas vezes em sequência. Para a interpretação desse motivo, sugerimos um apoio na primeira nota de cada ligadura, formando dois grupos de três notas, mesmo quando a direção é invertida, como podemos conferir nos exemplos a seguir:



Figura 5: Melopéia n°1, 1º movimento, comp.1.

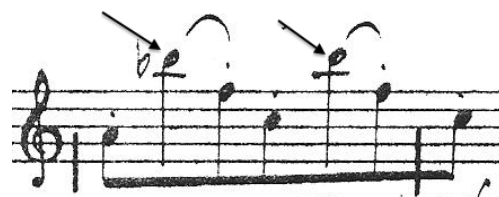


Figura 6: Melopéia n°1, 1º movimento, comp.10

Chamamos a atenção para o caráter extremamente rítmico de **b**, que, em contraposição com os outros dois motivos, de caráter mais melódico, articula o movimento, intercalando pequenas seções.

O movimento segue com o motivo **a**, de caráter mais lírico, em contraposição ao **b**, e é formado por dois intervalos descendentes, uma segunda maior e uma quarta justa, em *legato*, sendo as duas primeiras notas colcheias e a terceira, uma semínima. Nos exemplos abaixo, podemos observar o motivo original e uma das variações presentes no movimento, obtida por aumento rítmica, pela inversão de direção dos intervalos e transposição:



Figura 7: Melopéia n°1, 1º movimento, comp.3



Figura 8: Melopéia n°1, 1º movimento, comp.8

Há momentos em que os motivos são desenvolvidos, e não apenas variados, como é o caso do exemplo a seguir, onde podemos conferir o motivo **a** expandido:



Figura 9: Melopéia n°1, 1º movimento, comp.29 e 30

Apesar de conter um maior número de notas e não apresentar a sequência original nenhuma vez, reconhecemos o motivo **a** através do seu

caráter lírico e das relações intervalares, que, exceto um intervalo de segunda menor, são segundas maiores e quartas justas.

Ainda no manuscrito, está assinalado o motivo *c*, formado por cinco colcheias, sendo quatro em *legato* e a última em *staccato*:

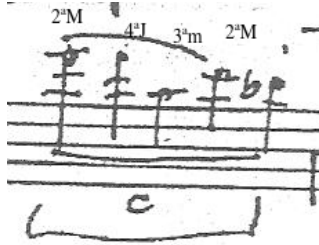


Figura 10: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.5. *Manuscrito 1*

Esse motivo tem um papel interessante, devido ao fato de sempre aparecer em forma de progressão. Guerra-Peixe aconselha que: “a reprodução de uma célula não deve sugerir sequência. Para se evitar isso escreve-se, entre o modelo e a reprodução, um conjunto de no mínimo duas notas livremente estabelecidas” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.13). Porém não é isso o que observamos nesse movimento.

Ex.1:



Figura 11: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.5 e 6

Ex.2:



Figura 12: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.41 a 44

É necessário, ao intérprete, imprimir no ouvinte uma identidade para cada motivo, caracterizando-os de maneira a evidenciar as suas diferenças. O motivo *a* traz algo de lírico, então pode-se acentuar essa característica

utilizando um *legato* e um *vibrato* muito expressivos, sem a preocupação de manter rigorosamente o tempo. Para o motivo **b**, um leve *tenuto* na primeira nota da ligadura e uma articulação bem clara colaboram para a sua caracterização. Um pequeno acelerando evidencia a ideia de movimento do motivo **c**, juntamente a uma articulação mais leve, um som fluente e o apoio somente no início de cada grupo motivico.

Outros dois elementos melódicos são também de grande relevância: relação de segundas e pontos culminantes. A relação de segundas tem um papel importante de direcionamento da melodia em, principalmente, dois momentos nesse movimento. Nos compassos 13 a 15, podemos notar a relação de segundas inferior, evidenciada pelos círculos vermelhos, que colabora para encaminhar a frase musical. Nesse sentido, faz-se necessário evidenciar essas notas, através de um leve *tenuto* em cada uma delas. Pode-se notar também a existência de outras relações de segunda, geradas pelo fato de o segundo motivo estar transposto uma 2ªM acima do primeiro, um exemplo é a relação evidenciada pelos círculos azuis:

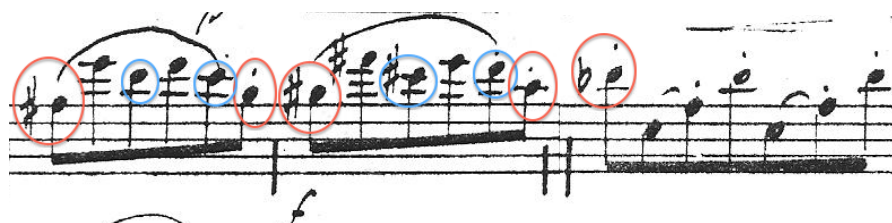


Figura 13: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.13 a 15

O motivo **c** também é utilizado no trecho em que a melodia se encaminha para o ponto culminante. Há uma sequência que intercala duas variações de **c**, sendo uma a inversão da outra. Essa organização sugere um agrupamento a cada dois compassos, que pode ser realçada, pelo intérprete, evidenciando-se a relação de segundas superior existente no trecho:

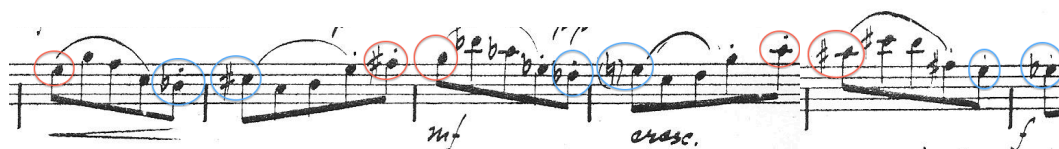


Figura 14: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.41 a 45

A progressão segue com duas ocorrências de **b**, alcançando o ponto culminante do movimento com o motivo **a**. A mudança do motivo **c** para o **b** gera uma tensão rítmica – relacionada ao caráter do motivo **b** e pode ser evidenciada por um pequeno acelerando – e melódica, uma vez que a melodia segue para a região aguda do instrumento. A conexão entre as duas variações de **b** pode ser feita mantendo-se os apoios métricos na primeira nota de cada ligadura, o que gera um agrupamento de quatro colcheias entre os compassos 46 e 47:



Figura 15: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.46 a 48

Em seguida ocorre um relaxamento melódico com variações de **a** e, logo após, uma espécie de coda, onde é utilizado o motivo **b**. A conclusão do movimento é atingida através de uma interessante relação de segundas. Há uma insistência nas notas Ré e Dó em todo esse trecho final, que se “resolvem” nas notas Mi e Si, respectivamente, criando uma relação de tensão (devido ao intervalo de sétima menor) e relaxamento (intervalo de quinta justa):

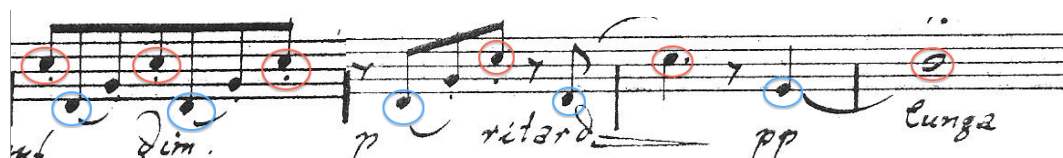


Figura 16: *Melopéia nº1*, 1º movimento, comp.52 a 55

Pode-se dizer que a resolução esperada para o intervalo de sétima seria a sexta maior Ré-Si, sugerindo um acorde de Sol maior, hipótese corroborada pela nota Sol presente no trecho. A resolução Mi-Si, pode sugerir uma cadência deceptiva no VIº grau – Mi menor. Essa possível resolução tonal está sugerida no *Manuscrito 1*, onde o compositor reitera um Mi – primeira nota da série – após as notas Si e Sol – final da série –, sugerindo um arpejo de Mi menor.

O segundo movimento é um Andantino, com uma indicação que diz: *quasi recit.*. Portanto, o ritmo pode ser um pouco mais livre, porém sem perder a métrica. São três motivos que estruturam esse movimento e aparecem logo na primeira frase, onde o compositor apresenta a série completa e na altura original:

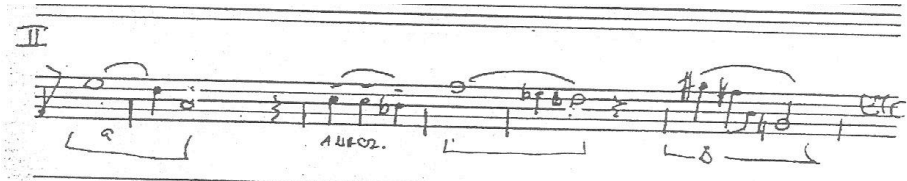


Figura 17: *Melopéia n°1, 2° movimento, comp.1 a 6. Manuscrito 1*

No *manuscrito 1* há apenas a indicação dos motivos **a** e **b**, porém um terceiro motivo (que chamaremos de **c**) pode ser reconhecido na frase, caracterizado por três notas em *tenuto*: as duas primeiras repetidas e a última uma 2ªM abaixo. Pode-se observar que, no exemplo acima, extraído do *Manuscrito 1*, há uma inscrição sob esse motivo, porém não foi possível compreender a grafia.

Podemos considerar que esse movimento é construído por três seções e uma coda. A primeira seção vai do comp.1 ao comp.11; a segunda, do comp.12 ao comp.25; a terceira, do comp.26 ao comp.34; e a coda, do comp.35 ao comp.41. Consideramos importante para o intérprete a compreensão do movimento como um todo.

O ponto culminante está situado na segunda seção, no compasso 18, diferente do que sugere Guerra-Peixe, no *Melos e Hamornia Acústica*, que o ponto culminante esteja no terceiro terço da melodia. Esse fato gera uma dificuldade interpretativa, pois faz-se importante manter a tensão musical até o final do movimento e, para isso, pode-se evidenciar os pontos culminantes parciais de cada seção.

As indicações de dinâmica deixadas pelo compositor já nos sugerem um caminho melódico em direção aos pontos culminantes parciais, sendo a dinâmica mais forte na primeira e na terceira seções um *mezzoforte* e na segunda, onde está localizado o clímax, um *forte*; na coda também há um *crescendo* em direção à nota mais aguda, ainda que dentro de um *piano*. Consideramos de extrema importância acatar essas recomendações do

compositor, evidenciando-as com a utilização de um *vibrato* mais intenso e um timbre mais brilhante na medida em que o *crescendo* seja realizado.

Para dar movimento ao motivo **a** – composto de duas semibreves, intercaladas por uma semínima – optamos por um pequeno *crescendo* em direção à segunda nota, seguido de um *decrescendo*, essa dinâmica pode ser acompanhada de um aumento e diminuição do *vibrato*. Podemos conferir abaixo o ponto culminante parcial na nota ré e a maneira como os motivos **a**, **b** e **c** foram utilizados na primeira seção:



Figura 18: Melopéia n°1, 2° movimento, comp.1 a 11

O ponto culminante da segunda seção é o clímax do movimento e ocorre no comp.18, com a nota sol. Podemos notar um adensamento rítmico, obtido a partir de um maior número de colcheias em relação ao restante do movimento, e, também, um aumento da tensão melódica, com a melodia em direção à região aguda:



Figura 19: Melopéia n°1, 2° movimento, comp.12 a 25

O ponto culminante da terceira seção ocorre no comp.30. Optamos pela utilização de um *vibrato* mais intenso neste trecho para ajudar a manter a tensão desejada até o final do movimento, uma vez que o relaxamento melódico é relativamente grande.



Figura 20: *Melopéia n°1*, 2° movimento, comp.26 a 34

Esta é a única seção que se encerra com o motivo **c**. Pode-se, portanto, enfatizar esse motivo, pronunciando claramente cada nota. Esta seção é menor do que as duas primeiras e é realizada em um registro mais grave, assim como a coda. Porém, o ponto culminante parcial da coda é ainda mais grave do que o anterior, evidenciando, assim, a preocupação do compositor com o relaxamento melódico para se alcançar o final do movimento.

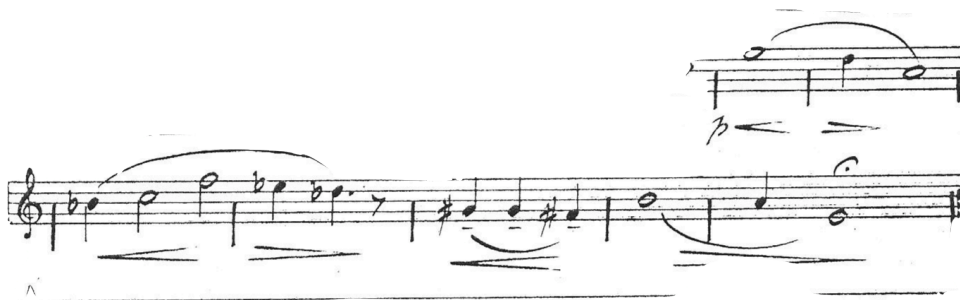


Figura 21: *Melopéia n°1*, 2° movimento, comp.35 a 41

No início do terceiro movimento, *Moderato Maestoso*, a série, transposta uma terça maior abaixo, é apresentada integralmente. Esse movimento nos remete, com apenas uma voz, à ideia de uma fuga, através da pseudopolifonia – quando a movimentação de uma melodia sugere a existência de “fragmentos melódicos em dois níveis” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.22).

O início do movimento, assim como em toda fuga, se dá com o sujeito, que é formado pelos motivos **a** e **b**, como nos mostra o *manuscrito 1*. As entradas do sujeito são marcadas, pelo motivo **a**, caracterizado por um gesto anacrústico em direção a uma nota mais aguda e com acento¹⁹:

¹⁹ Optamos por utilizar o exemplo extraído do *manuscrito 1*, porém, aqui, o motivo aparece sem o acento, que está presente na partitura.

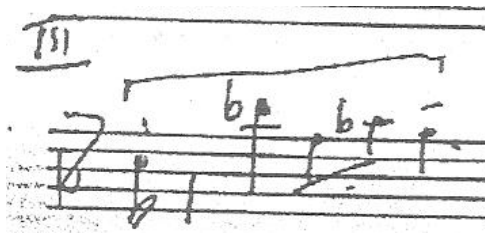


Figura 22: *Melopéia n°1, 3° movimento, comp.1. Manuscrito 1.*

A segunda entrada do sujeito, transposto uma quarta aumentada acima, é realizada no comp.6. A escolha do trítono, para a transposição, pode estar relacionada à estética dodecafônica, na qual se evitam as relações tonais tradicionais.

Primeira entrada:

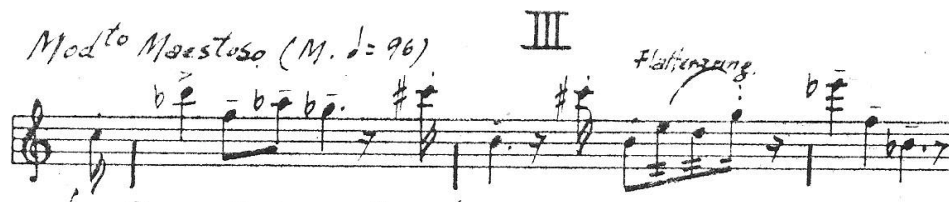


Figura 23: *Melopéia n°1, 3° movimento, comp.1 a 3*

Segunda entrada:



Figura 24: *Melopéia n°1, 3° movimento, comp.6 a 8*

Ao realçar as entradas do sujeito, evidenciamos a forma do movimento. Observamos que, na segunda entrada, não há o acento na segunda nota do sujeito, porém optamos por realizar essa acentuação em todas as entradas, que se dão nos seguintes compassos: 1, 6, 12, 21, 33, 39 e 43. Vale ressaltar que no comp.39 ocorre uma recapitulação, onde é retomado o início do movimento.

Quanto à questão do ponto culminante, a nota mais aguda ocorre antes da metade do movimento. Calculando-se a proporção sugerida por Guerra-Peixe, no local onde deveria ser o ponto culminante, há um trecho mais melódico na região grave da flauta, com dinâmica *piano*. Talvez, a ideia

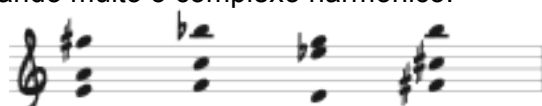
seja criar um contraste nesse momento, que pode ser enfatizado pelo intérprete com um leve *rubato*. Considerando que o movimento é todo muito enérgico e com dinâmicas próximas do *forte*, um trecho mais melódico em *piano* poderia sugerir uma antítese ao ponto culminante.

Neste movimento há a utilização do *frullato*, recurso que passou a ser utilizado na música do século XX, fato que realça o diálogo do compositor com as técnicas modernas para flauta. O motivo **b** é caracterizado por três notas em *tenuto*, com grandes saltos e, para evidenciá-lo, sugerimos enfatizar essa articulação, em contraposição aos *legatos* do motivo **c**, e dos *staccatos* e acentos do motivo **a**.

Melopéia nº2

A *Melopéia nº2* para flauta solo foi concluída em 2 de fevereiro de 1948, ano em que Guerra-Peixe compôs apenas três obras. Como visto no primeiro capítulo, desse mesmo ano datam o *Trio nº1* para sopros (flauta, clarinete e fagote) e a *Miniaturas nº3* para piano solo. Sobre as obras desse período, Guerra-Peixe escreve a Curt Lange:

(...) Dr. Lange. Ultimamente venho criando séries de doze sons desta forma, observando muito o complexo harmônico:



Os sons são empregados indiferentemente, iniciando por qualquer um deles e seguindo por qualquer outro do mesmo grupo de sons. Não sei se este processo já foi empregado, mas creio que vale alguma coisa – pois deu-me excelente resultado nas Músicas n.1 e n.2 para violino, Provérbios n.2 e Trio de sopros. Penso continuar porque a melodia se torna mais maleável e bastante variável. Pode-se chamar isso de TÉCNICA DOS DOZE SONS? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1948).

Esse mesmo processo foi utilizado na série da *Melopéia nº2*, que apresenta uma série de apenas nove sons, organizados em três acordes. A frase que antecede a pergunta de Guerra-Peixe revela uma decisão tomada pelo compositor de não se voltar para um dodecafonismo estrito, o que não significa dizer que ele havia retomado o seu projeto da “cor nacional”,

abandonado após o concerto de novembro de 1947, onde foi executado o *Quarteto*, que, como visto anteriormente, o havia desagradado (ASSIS, 2006, p.219).

O retorno ao hermetismo pode ser percebido ao confrontar as *Melopéias n°1* e *n°2*, pois, apesar de utilizar, nesta última, uma série harmonizadora, o ritmo se torna mais complexo e a melodia mais fragmentada, devido aos grandes saltos e intervalos dissonantes. A série encontra-se registrada da seguinte maneira no *Manuscrito 2*:

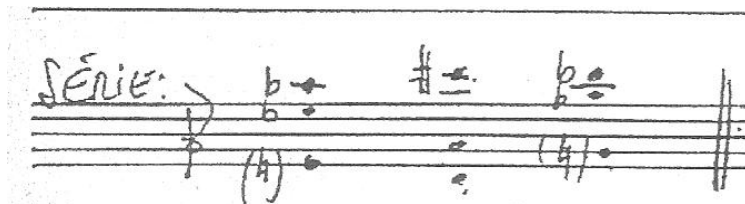


Figura 25: série da *Melopéia n°2*, *Manuscrito 2*

Não constam na série as notas Dó, Fá e Si, que, entretanto, são utilizadas na obra. A abordagem da série se mostra mais rigorosa do que na *Melopéia n°1*, seguindo o princípio dodecafônico de só se repetir um som a partir do momento em que tenha sido utilizada toda a série. Por outro lado, nesta obra, a série não sofre transposições e, assim como relata em carta a Curt Lange, Guerra-Peixe utiliza as notas de cada acorde de maneira livre, tornando a melodia variável.

O primeiro movimento da *Melopéia n°2* pode ser dividido da seguinte maneira: Introdução (comp. 1 a 4), 1ª seção (comp. 5 a 14), 2ª seção (comp. 16 a 29) e coda (comp. 30 a 37).

No *Manuscrito 2*, podemos notar que Guerra-Peixe utiliza a nota Sol, pertencente ao terceiro acorde da série, no motivo **a** – obtido com as notas do primeiro acorde. Com um círculo, o compositor evidencia esse deslocamento, que ocorre diversas vezes na obra. As notas Dó e Si, estão geralmente associadas ao primeiro acorde, enquanto a nota Fá, ao terceiro, como pode ser percebido já na primeira frase do movimento²⁰:

²⁰ Ressaltamos que, na partitura, o Sol natural do quarto compasso é substituído pela nota Fá.

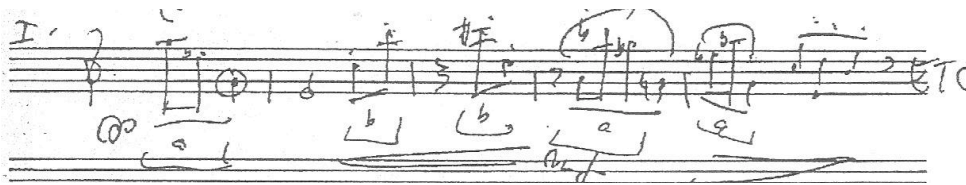


Figura 26: *Melopéia n°2, 1º movimento, comp. 1 a 5. Manuscrito 2*

Nesse movimento fica clara a utilização dos elementos conjuntivos (notas prolongadas; notas seguidas, sem interrupção dos sons, e notas ligadas) e disjuntivos (as pausas e as cesuras) (GUERRA-PEIXE, 1988, p.21). Dessa maneira, as notas em *staccato*, podem ser consideradas como elementos disjuntivos, por provocarem cesuras no som. Assim, temos um motivo representado por elementos conjuntivos (a) e outro por elementos disjuntivos (b). Portanto, cabe ao intérprete observar e enfatizar essas diferenças.

Na primeira frase observamos também uma relação de segundas²¹:

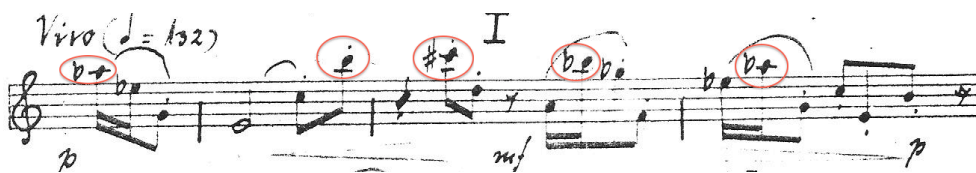


Figura 27: *Melopéia n°2, 1º movimento, comp. 1 a 4*

A melodia atinge a nota mais aguda na metade da frase, retornando à nota inicial. Desse modo, a dinâmica proposta pelo compositor reforça a ideia de tensão e relaxamento melódico. Em seguida, tem início a primeira seção:



Figura 28 *Melopéia n°2, 1º movimento, comp. 5 a 14*

²¹ Há uma diferença de compassos entre o *Manuscrito 2* e a partitura. Na partitura não há barra após o ré natural.

Neste trecho também devem ser observadas a dinâmica e a relação de segundas superior, pois, dessa maneira, alcança-se uma unidade para esta seção, dificultada pela fragmentação da melodia. Podemos perceber também a utilização dos motivos **a** e **b** com algumas variações, porém vale ressaltar a presença de um novo motivo, que dá início a essa seção e que chamaremos de **c**. Concebido a partir de uma elisão entre **a** e **b**, é formado por quatro semicolcheias, duas em *legato* e duas em *staccato*.

Na 2ª seção, ocorrem alternâncias entre subdivisões simples e compostas, variando a pulsação e mantendo o metro. Temos, no exemplo abaixo, um trecho com subdivisão composta, reforçada, tanto pela articulação, quanto pelo agrupamento das notas no compasso 16. Apesar de, nos compassos 18 e 19, a notação sugerir a subdivisão simples, consideramos que, mantendo a mesma pulsação até o início do compasso 20, a melodia se torna mais fluente.



Figura 29: *Melopéia n.º 2, 1º movimento, comp. 16 a 20*

Em outros momentos é possível a alternância entre subdivisão simples e composta, como pode ser observado no exemplo a seguir, onde os círculos vermelhos indicam o início de cada “tempo”:



Figura 30: *Melopéia n.º 2, 1º movimento, comp. 22 a 24*

O compasso 22 dá início a uma nova frase, que divide a 2ª seção, portanto a pausa na cabeça do compasso pode ser tomada como uma respiração e, não necessariamente, como um ritmo acéfalo.

Como visto anteriormente, na 1ª seção, a relação de segundas desenha uma linha ascendente – do Sol \flat ao Dó \sharp – e descendente – retornando ao Sol \flat . Já na 2ª seção, essa relação se estende até o clímax, que ocorre com um Fá, no registro agudo da flauta. Vale ressaltar que o ponto culminante, nesse movimento, não se dá com a nota mais aguda, pois a posição do Fá e a sua duração lhe conferem muito mais importância do que ao Lá \flat que se segue:



Figura 31: *Melopéia nº2*, 1º movimento, comp. 22 a 29

A partir do compasso 26, sugerimos a subdivisão composta, que confere um certo movimento à melodia nos compassos 27 e 28, e atenua o lá bemol após o clímax, no compasso 26. Além disso, essa subdivisão proporciona um relaxamento rítmico que ocorre juntamente a um relaxamento melódico após o ponto culminante.

Na coda ocorre uma recapitulação, que reitera o motivo **a** e apresenta variações dos motivos **a** e **b**. O último gesto do movimento é como uma lembrança do **a**, em ritmo alargado e finalizando-se na nota Sol, novamente infiltrada no primeiro acorde.

O segundo movimento, *Lento*, apresenta duas particularidades: a ausência de identificação de motivos no manuscrito e a regularidade da pulsação em compasso composto. Apesar de não estar explícito no manuscrito, podemos considerar a existência de, pelo menos, um motivo:



Figura 32: *Melopéia nº2*, 2º Movimento, comp. 1

Há uma relação entre este e o motivo **c** do primeiro movimento, obtido a partir da elisão entre **a** e **b**. Abaixo, podemos conferir uma variação de cada um desses motivos, evidenciando a semelhança entre eles:



Figura 33: *Melopéia nº2*, 2º Movimento, comp. 15



Figura 34: *Melopéia nº2*, 1º Movimento, comp. 5

Na primeira frase constatamos a presença desse motivo **e**, também, a de arpejos em colcheias e semínimas. O movimento é construído a partir desses dois elementos:



Figura 35: *Melopéia nº2*, 2º Movimento, comp. 1 a 4

Os arpejos – elemento **b** – são realizados sempre em *legato*, enquanto o motivo – elemento **a** – apresenta ligaduras a cada duas notas. Pode-se evidenciar essa articulação, acentuando-se levemente a primeira nota de cada ligadura do elemento **a**. Por outro lado, o caráter mais *cantabile* do elemento **b** pode ser alcançado através da utilização de um *vibrato* expressivo.

O trecho que caminha para o ponto culminante tem início com uma variação de **a**, seguida de um arpejo, em direção ao grave e em *crescendo*. Sobre cada uma das notas do arpejo, há um sinal de *tenuto* dentro de uma ligadura, que, na nossa leitura, sugere que essas notas sejam mais cantadas, com a utilização de um *vibrato* mais expansivo e de um leve *rallentando*.

Esses recursos podem preparar a melodia para o ponto culminante, que é alcançado no gesto seguinte, como podemos ver em seguida:

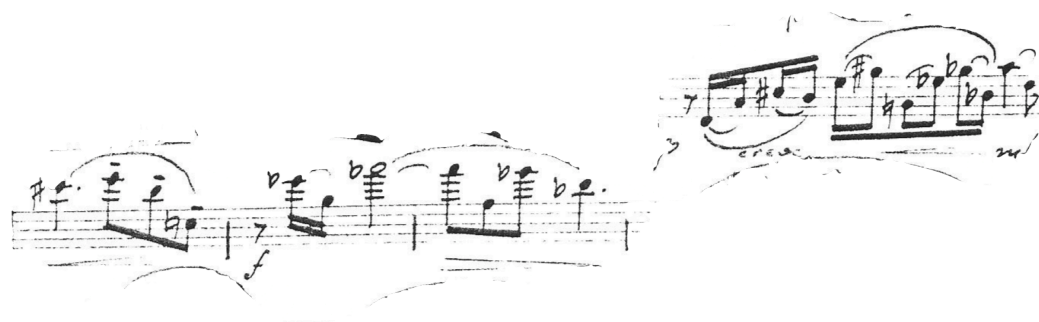


Figura 36: *Melopéia nº2*, 2º Movimento, comp.15 a 18

A partir do compasso 24 ocorre uma recapitulação, que reitera os quatro primeiros compassos do movimento. Em seguida, nos três compassos que antecedem a coda, há uma insistência na sequência Sib-Solb-Lá, que, juntamente com o ritmo, seguram a melodia e a preparam para o final do movimento que, após lembrar mais uma vez o motivo (elemento a), é alcançado por uma relação de segundas que sugere um repouso da melodia, realizando o caminho Dó#-Dó-Si.



Figura 37: *Melopéia nº2*, 2º movimento, comp. 24 a 34

O terceiro movimento, *Allegro Moderato*, apresenta uma pulsação regular, em subdivisão simples, e estrutura-se sobre dois motivos: um em

staccato (a) e o outro em tenuto (b), de maneira que não há ligaduras nesse movimento. As articulações indicadas pelo compositor evidenciam o caráter rítmico de **a** e melódico de **b**, cabendo ao intérprete observar e realçar essas diferenças.

Motivo a:



Figura 38: *Melopéia nº2*, 3º Movimento, comp.1

Motivo b:

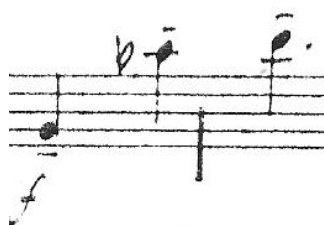


Figura 39: *Melopéia nº2*, 3º Movimento, comp.1 e 2

Assim como no primeiro movimento da *Melopéia nº1*, consideramos de extrema importância a diferenciação entre os motivos e a caracterização de suas variações. A intenção conferida aos gestos é que dá sentido à forma, uma vez que a melodia é muito fragmentada. A primeira seção nos mostra de que maneira os motivos interagem no decorrer do movimento:



Figura 40: *Melopéia nº2*, 3º Movimento, comp.1 a 7

Guerra-Peixe define como “**anacrústica** – valores em **ársis** – a pequena entrada que precede ao primeiro tempo do compasso” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.21). Desse modo, as barras de compasso, neste movimento,

podem indicar qual a intencionalidade dada aos gestos, de maneira que as anacruses movimentem a melodia.

O ponto culminante é alcançado por uma relação de segundas que se inicia no Fá# e vai ao Sib, no extremo agudo da flauta. Devido aos grandes saltos presentes na melodia, ao se enfatizar as notas que criam essa relação, o intérprete contribui para uma maior unidade no trecho:



Figura 41: *Melopéia nº2*, 3º movimento, comp. 12 a 22

Em seguida a melodia se encaminha para a região grave da flauta, atingindo o ponto culminante inferior nove compassos após o clímax. Na coda, o motivo **a** é retomado uma oitava abaixo, recapitulando o início do movimento. Há também uma variação de **a**, obtida através de aumento rítmica, como é possível observar abaixo:



Figura 42: *Melopéia nº2*, 3º movimento, comp. 30 a 36

A questão rítmica, na *Melopéia nº2*, apresenta menos dificuldades ao intérprete, pois as barras de compasso estão diretamente relacionadas com o

fraseado, diferente do que ocorre na *Melopéia nº1*, principalmente no primeiro movimento. Outra característica interessante é o fato da série estar organizada em acordes e não sofrer transposição, criando no ouvinte uma certa familiaridade com as relações estabelecidas entre as notas. Por outro lado, a utilização de intervalos dissonantes e a fragmentação da melodia dificultam a apreensão da obra.

Melopéia nº3

Em 1950, após o rompimento com o Grupo Música Viva e com a estética dodecafônica, Guerra-Peixe, já estabelecido em Recife, compôs a *Melopéia nº3*, “não mais serial” (GUERRA-PEIXE, *Manuscrito 3*). Apesar da mudança de orientação estética, Guerra-Peixe ainda manteve o mesmo processo de composição das outras duas *Melopéias* no que diz respeito à utilização de motivos para a elaboração dos movimentos – que pode ser confirmada pelo *Manuscrito 3*, no qual conferimos a indicação desses motivos. Por outro lado, no local onde, nos outros manuscritos, o compositor apresenta a série, neste, há uma inscrição que diz “não serial”. Não se pode considerar que Guerra-Peixe, ao romper com o dodecafonismo, tenha retornado à tradição tonal, porém é possível encontrar algumas relações tonais nessa obra:

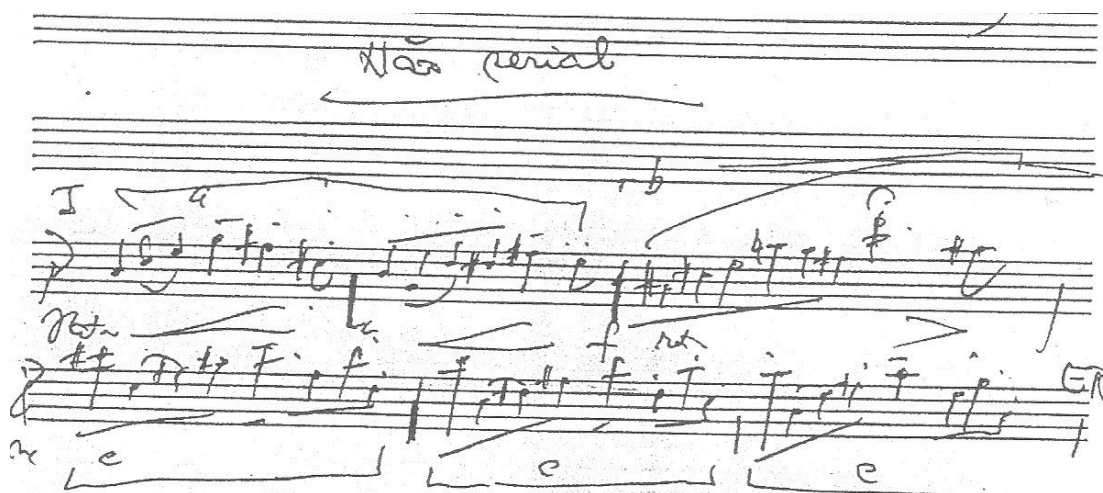


Figura 43: *Melopéia nº3*, 1º Movimento, comp.1 a 6. *Manuscrito 1*

Assim como ocorre na *Melopéia nº1*, os compassos apresentam quantidades diferentes de tempos, porém, neste caso, essa irregularidade flui com a melodia, as mudanças de pulsação são realizadas de maneira mais orgânica, em contraposição às mudanças bruscas da primeira *Melopéia*.

O motivo **a** é caracterizado por um arpejo ascendente em colcheias, seguido de uma segunda menor, com duas semínimas em movimento descendente, finalizado por uma colcheia em *staccato*:

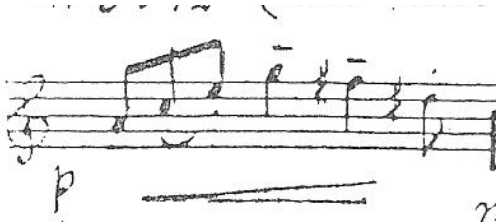


Figura 44: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 1

No compasso 13 ocorre uma progressão, obtida através de transposições de uma variação do motivo **a**, que gera, principalmente, uma relação de segundas inferior. Para evidenciá-la, sugerimos um pequeno *rubato* em cada grupo, no qual a primeira colcheia teria o valor um pouco aumentado, seguido de um leve *acelerando*:



Figura 45: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 13

O motivo **b** é formado por um arpejo ascendente e um movimento descendente em graus conjuntos. Sua estrutura é semelhante ao **a**, porém a principal diferença está na presença da ligadura, que abrange todo o motivo.



Figura 46: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 3

Podemos encontrar algumas variações de **b** ao longo do movimento, nas quais o compositor insere alguns acentos dentro das ligaduras. No exemplo a seguir, pode-se considerar as notas com acentos como *appoggiaturas*, portanto, mais do que acentuá-las, faz-se importante destacá-las com uma articulação mais próxima a um *tenuto*, cantando mais essas notas:

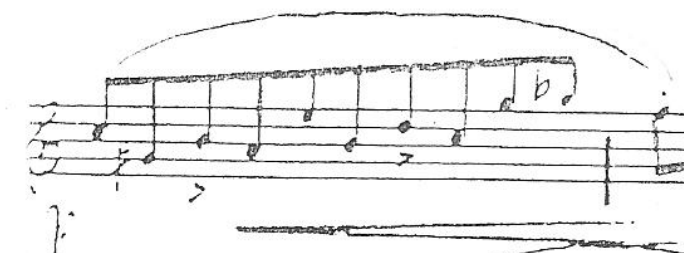


Figura 47: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 18

No outro exemplo, os acentos podem representar apoios métricos, proporcionando um agrupamento a cada três colcheias até o Ré#, que retoma o arpejo em direção ao Dó, com um agrupamento de quatro colcheias. O apoio no Ré# contraria a disposição das notas proposta pela grafia musical, porém, a nosso ver, torna a melodia mais orgânica.

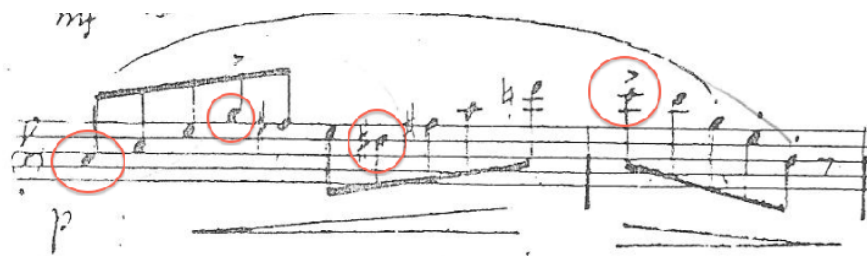


Figura 48: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 7 e 8

O *Manuscrito 1* ainda nos revela um terceiro motivo, **c**, que é sempre utilizado em progressão descendente, gerando relações de segunda. Esse motivo preenche o tempo de nove colcheias e sua estrutura sugere o agrupamento desses valores em 4-3-2:

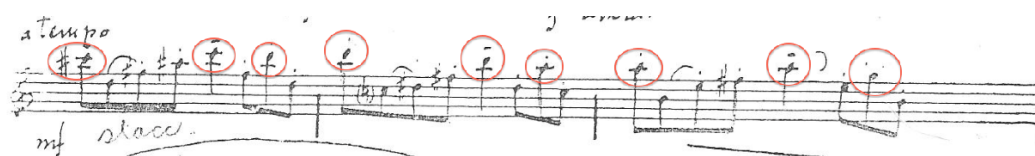


Figura 49: *Melopéia nº3*, 1º movimento, comp. 4 a 6

Consideramos que o sinal de *tenuto*, neste trecho, representa uma valorização da semínima. Sugerimos, assim, tocá-la de maneira mais expressiva, em relação ao restante do motivo, que, a nosso ver, tem um caráter mais leve e rítmico. Entretanto, chamamos a atenção para o tempo da semínima, para que esta não ultrapasse o seu valor real.

Outro fator que deve ser observado no trecho acima é a relação de segundas criada pelas transposições consecutivas de *c*, iniciada no Dó# e chegando ao Sol.

A seção que contém o ponto culminante apresenta variações dos três motivos. Pode-se notar um *crescendo* em direção à nota lá – ponto culminante parcial – e um retorno ao grave juntamente a um recuo da dinâmica. Em seguida, um novo *crescendo* que atinge o clímax, em uma variação do *c*:

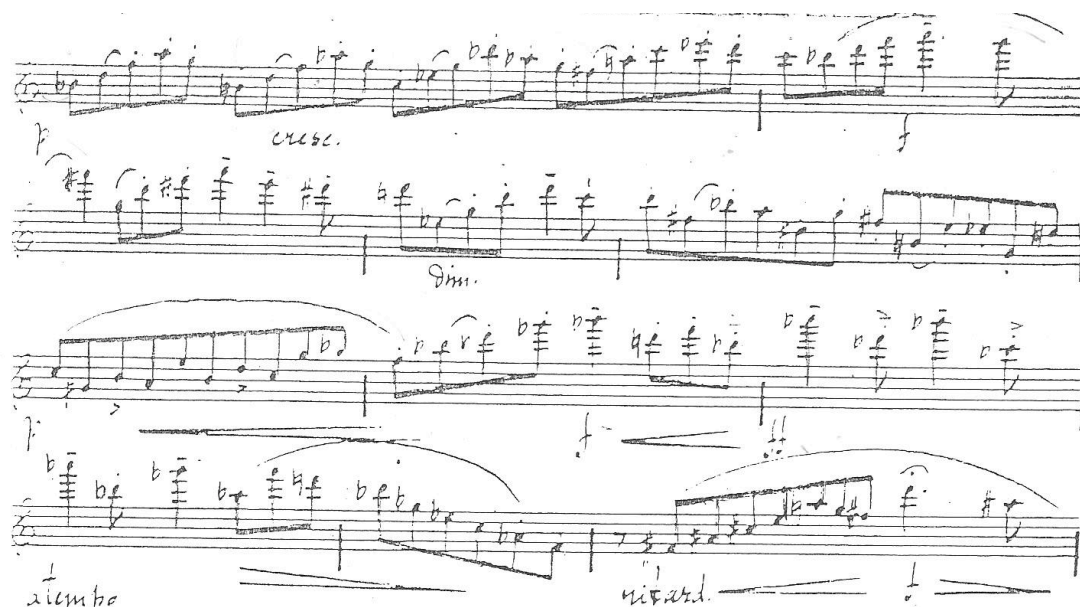


Figura 50: *Melopéia nº3, 1º movimento, comp. 13 a 23*

Para que o *crescendo* dos compassos 18 e 19 seja efetivo e transmita a tensão necessária para se atingir o clímax, consideramos que a dinâmica *piano* indicada pelo compositor, no início do compasso, deva ser observada. O ponto culminante ocorre com uma variação de *c*, que, atinge o Sib e, em seguida o Dób, contrariando a expectativa criada pelo motivo *c* de uma sequência descendente. Em seguida o compositor utiliza fragmentos de *c*

para realizar o relaxamento melódico, que, rapidamente encerra a frase e retoma o início do movimento com o motivo **b**.

O compositor reitera os motivos **c** e **b**, direcionando a melodia para a região grave da flauta e encerrando na nota Si, que pode ser entendida como uma sensível para o próximo movimento, que se inicia com a nota Dó. Desse modo, sugerimos realizar apenas uma respiração entre os dois movimentos:

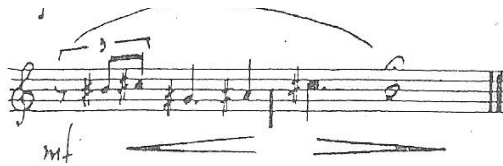


Figura 51: *Melopéia n°3*, 1º movimento, comp. 30 e 31

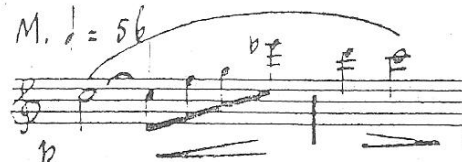


Figura 52: *Melopéia n°3*, 2º movimento, comp. 1 e 2

O segundo movimento apresenta dois motivos, que podem ser conferidos no *Manuscrito 3*:

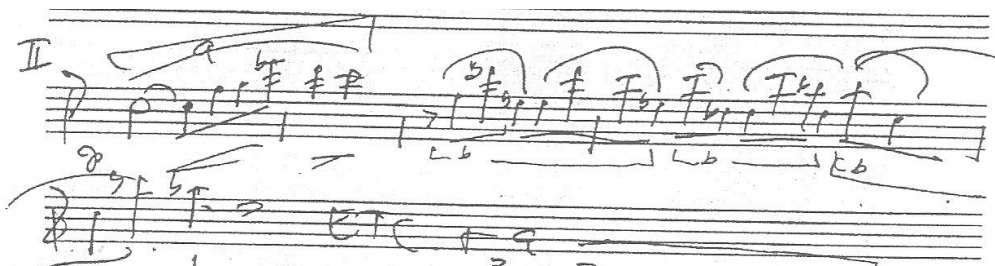


Figura 53: *Melopéia n°3*, 2º movimento, comp. 1 a 5. *Manuscrito 3*

O motivo **a** é formado por um arpejo ascendente, com a sequência de intervalos 4ªJ, 2ªM, 6ªm; e um movimento descendente em graus conjuntos, atingindo a oitava acima da nota inicial. Como gesto musical, o motivo se direciona para semínima, no segundo compasso, que funciona como uma *appoggiatura* e, para obter esse resultado, pode-se valorizar essa nota, alargando-a levemente.

No compasso 13, podemos notar um movimento melódico que remete ao motivo **a**. Essa relação está presente nos arpejos ascendentes, no movimento descendente em graus conjuntos e na finalização na oitava acima da nota inicial:



Figura 54: *Melopéia nº3*, 2º movimento, comp. 13 a 16

O motivo **b**, em movimento contrário ao **a**, apresenta um afrouxamento melódico, obtido através de duas linhas melódicas paralelas em direção descendente:

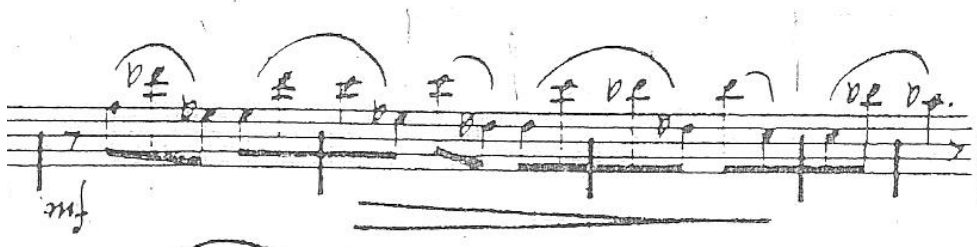


Figura 55: *Melopéia nº3*, 2º movimento, comp. 3 a 7

Como vimos, os motivos **a** e **b** caminham em direções diferentes, o primeiro gera uma tensão melódica ao atingir notas mais agudas, enquanto o segundo provoca um afrouxamento da melodia, causado pelo movimento descendente. Desse modo, o ponto culminante é alcançado através de uma variação de **a** e o relaxamento que se segue é realizado pelo motivo **b**. Pode-se notar um adensamento rítmico no compasso anterior ao clímax, reforçado pela articulação em *staccato* da segunda quiáltera. Após o ponto culminante, o afrouxamento melódico, realizado com a utilização do motivo **b**, cria uma relação de segundas superior, que, ao ser realçada pelo intérprete, colabora para a linearidade da melodia:



Figura 56: *Melopéia nº3, 2º Movimento, comp. 23 a 28*

No final desse trecho, há uma cesura com fermata, após a qual é retomado o início do movimento, através de uma transposição do motivo **a**. Variações dos dois motivos são utilizados neste último trecho, finalizando o movimento no Dó grave da flauta.

O terceiro movimento estrutura-se, também, sobre dois motivos: um apresenta caráter mais rítmico, com acentos a cada três semicolcheias; enquanto o outro é formado por grandes arpejos, realizados em *legato* ou *staccato*, utilizados na direção ascendente e descendente, e formados por intervalos consecutivos de terça:



Figura 57: *Melopéia nº3, 3º Movimento, comp. 1 a 7. Manuscrito 3*

Para o motivo **a**, sugerimos utilizar a acentuação indicada pelo compositor, de maneira a alterar a pulsação. Dessa forma, ao executar o motivo **b** com uma subdivisão simples, cria-se o contraste entre os dois

motivos, sendo o primeiro rítmico e o segundo melódico, como dito anteriormente.

Vale ressaltar que os dois motivos contam apenas com semicolcheias em sua estrutura, porém algumas de suas variações apresentam figuras de maior valor. Desse modo, essas notas mais longas são utilizadas para criar algum tipo de ênfase em determinado trecho. O primeiro momento em que isso ocorre é no compasso 7, com uma variação do motivo **b**, onde se atinge um ponto culminante parcial, reforçado pela dinâmica indicada pelo compositor:

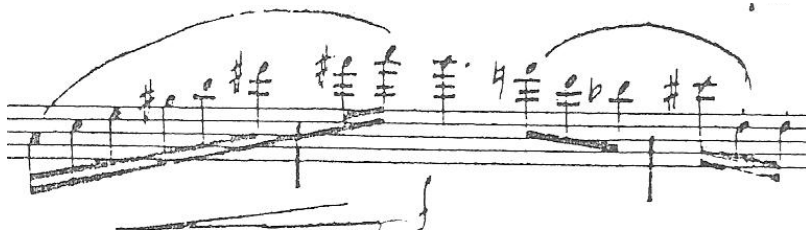


Figura 58: *Melopéia n^o3*, 3^o Movimento, comp. 6 a 8

Para se atingir o segundo ponto culminante parcial, o compositor realiza uma relação de segundas, evidenciada pelo prolongamento das notas de chegada dos arpejos. É interessante notar que as figuras rítmicas apresentam menor valor à medida que se aproximam da nota mais aguda. Desse modo o compositor provoca um aumento da tensão, como se a melodia estivesse afobada. Cabe ao intérprete, buscar uma maneira de revelar essa sensação ao ouvinte:



Figura 59: *Melopéia n^o3*, 3^o Movimento, comp. 16 a 20

Em seguida, ocorre uma variação rítmica no motivo **a**, para se enfatizar o ponto culminante parcial. Ao final desse trecho, ocorre um

rallentando escrito, através do qual a frase é finalizada com o motivo a alargado:



Figura 60: *Melopéia nº3*, 3º Movimento, comp. 19 a 26

O compositor também se utiliza desse recurso para enfatizar o clímax, que é atingido a partir de um grande arpejo, que se inicia na região grave da flauta, em *piano*, e se estende ao superagudo, atingindo um *forte*, seguido de uma inversão na direção do motivo a. Na partitura há uma indicação de decrescendo em direção ao *fortíssimo*, porém consideramos mais orgânico, neste momento, um *crescendo* em direção à semínima pontuada, que é onde, efetivamente, ocorre o ponto culminante, devido à sua posição no compasso e à sua duração:



Figura 61: *Melopéia nº3*, 3º Movimento, comp. 30 a 38

Dessa maneira, podemos dizer que esse recurso foi utilizado pelo compositor para realçar os momentos mais expressivos e, também, para criar uma sensação de desaceleração da melodia.

Considerações finais

A década de 1940 foi extremamente importante para a trajetória de Guerra-Peixe, pois foi o momento em que teve contato com a música dodecafônica e pôde reformular sua maneira de compor. O nacionalismo buscado por ele após o rompimento com o Música Viva já não poderia mais ser o mesmo da sua Primeira Fase Nacionalista, devido às experiências e questionamentos estéticos pelos quais passou.

Através deste trabalho, pudemos perceber que, embora compostas em fases diferentes, as *Melopéias* apresentam semelhanças: a maneira como os movimentos são estruturados a partir de motivos; a irregularidade da pulsação em função do fraseado e do gesto musical; pontos culminantes e relações de segunda utilizados de maneira a elaborar um discurso musical coeso. Devido a essas e outras semelhanças, as *Melopéias* proporcionam um espaço interessante para se observar as relações entre o período em que foram compostas e as diferenças que elas apresentam.

A *Melopéia n°1* reflete o projeto da “cor nacional” e a intenção de atingir uma maior comunicabilidade com o público, através da utilização de intervalos consonantes e de ritmos mais simples na elaboração dos motivos. Em 1948, ano de composição da *Melopéia n°2*, Guerra-Peixe retorna ao hermetismo, após abandonar a nacionalização de sua produção dodecafônica, porém ainda se pode notar uma grande preocupação com a unidade formal e a expressividade obtidas através de um “sentido meramente plástico” para a melodia, se aproximando dos desenhos cubistas, onde “as linhas são a única coisa a se levar em conta” (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p.3). A *Melopéia n°3* apresenta o novo mundo que se coloca à frente de um Guerra-Peixe ávido por desvelar uma música nacional. Nessa peça, elementos da música popular se mesclam a técnicas de composição presentes também nas obras dodecafônicas, alcançando um resultado surpreendente.

A terceira *Melopéia* me levou a conhecer as outras duas, pouco executadas pelos flautistas. Assim, pude conhecer uma parte da obra de Guerra-Peixe que eu desconhecia. O meu contato com a música do século XX era restrito a peças do repertório tradicional da flauta, desconhecendo

obras dodecafônicas, eletroacústicas e de outras vertentes da música moderna e contemporânea. Durante o período do mestrado pude ter contato com esse novo repertório e encontrei outras possibilidades para a performance.

Retornando às questões apresentadas na introdução, do ponto de vista da performance, esta pesquisa, através da contextualização histórica e do estudo das relações intrínsecas nas obras, me proporcionou um outro olhar sobre as *Melopéias*, transformando a minha concepção e interpretação dessas obras.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

_____. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de Cesar Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado/UFMG: Belo Horizonte, 2006

EKG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado em História/ UFPR: Curitiba, 2004.

GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado/UNICAMP: Campinas, 2005.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica: Princípios de composição musical*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.

_____. *Apostila*, 1971.

_____. *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras demonstrando a evolução estética – até abril de 1947*. Rio de Janeiro, 1947.

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

KATER, Carlos Elias. *Cadernos de estudo: educação musical*. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. In ZAGONEL, R. e CHIAMULERA, R. (org.). Porto Alegre: Movimento, 1985.

LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor*. Dissertação de Mestrado/UNICAMP. Campinas, 2002.

MALAMUT, Stael Viegas. *A Flauta na Música de Câmara de Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado/UNIRIO. Rio de Janeiro, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. - 6.ed. ampl. e atual. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2005.

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

POTTHOFF, Ayres Estema. *A música de câmara com flauta, composta por Claudio Santoro entre 1946 e 1947 uma abordagem fenomenológica*. Dissertação de Mestrado/UFRJ. Rio de Janeiro, 1997.

VETROMILLA, Clayton Daunis. *Obra para violão de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado/UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

VIANA, Fábio Henrique. *A “comunicabilidade” nas peças dodecafônicas para flauta e piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado/UFMG. Belo Horizonte, 2005.

Partituras

GUERRA-PEIXE, César. *Melopéia n°1*. Rio de Janeiro, 1947. Flauta solo. Localizada na Biblioteca Nacional.

GUERRA-PEIXE, César. *Melopéia n°2*. Rio de Janeiro, 1948. Flauta solo. Localizada na Biblioteca Nacional.

GUERRA-PEIXE, César. *Melopéia n°3*. Recife, 1950. Flauta solo. Localizada na Biblioteca Nacional.

Correspondências

GUERRA-PEIXE, César. [carta] 15 abr. 1947, Rio de Janeiro [para] LANGE, Curt, Montevideu. Localizada no Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da UFMG.

GUERRA-PEIXE, César. [carta] 09 mai. 1947, Rio de Janeiro [para] LANGE, Curt, Montevideu. Localizada no Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da UFMG.

Para Moacyr Liserra

COLEÇÃO
C. Guerra Peixe

MIEILOPIEIA Nº 1 para Flauta

Guerra Peixe - 1947

Vivacissimo (M. d: 80)

mf p f Dim. mf f Dim. mf cresc. mf p mf ppp mf cresc.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The first two staves contain complex melodic lines with various dynamics including *f*, *ff*, and *Dim.* The third staff has a *ritard* marking and ends with a *lunga* note. The fourth staff is empty.

Andantino (M. J. = 66)

Handwritten musical score for the second system, consisting of eight staves. The first staff is marked *p quasi recit.* The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *cresc.* throughout the piece.



152,836/27.4.1989

Modto Maestoso (M. d=96)

III

Flatterzung.

Handwritten musical score for a piece titled "Modto Maestoso (M. d=96) III". The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *cresc.*, and *dim.* There are several instances of "Flatt." (flattening) written above notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line on the 12th staff.

Сопиби
САЧКА МИТРОС
№ 1

MELOPETA N°2 para flauta

COLEÇÃO
C. Guerra Peixe

Guerra Peixe - 1948

Vivo (♩ = 132)

I

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

II

Lento (♩ = 40)

Handwritten musical score for a single melodic line, consisting of 11 staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features various dynamics including *p*, *mf*, and *pp*, and includes slurs, ties, and fermatas. The piece concludes with a double bar line on the 11th staff.



52837/27-4-1979

III

Allagro moderato (♩ = 108)

Pio, 2-II-948

①

PL 757

10707

MELODEIAS No 3 para Flauta

Guerra Peixe 1950

M. d. 72 (alla breve)

Musical score for flute, titled "MELODEIAS No 3 para Flauta" by Guerra Peixe (1950). The score is in 7/2 time (alla breve) and consists of 72 measures. It features a single melodic line with various dynamics (p, mf, f, cresc., dim., ritard.) and articulations (stacc., slurs). The key signature has one sharp (F#).

②

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with various dynamics including p, mf, and f. The bottom staff contains a bass line with a treble clef and a key signature of one flat, starting with a dynamic of mf.

M. 1 = 56

Handwritten musical notation for the second system, consisting of eight staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes a tempo marking "M. 1 = 56". The notation is dense with chords and melodic lines, featuring dynamics such as p, mf, f, and Dim. There are also performance markings like "s. vibr" and "cresc."

④

pp mf p p

mf pp

M. (♩ = 96)

f p

p p

f p mf

f p mf

f p mf

f p mf

f p mf

f p mf

4

Handwritten musical score for five staves. The notation includes treble clefs, complex rhythmic patterns, and dynamic markings such as p, f, and mf. The music features many beamed notes and slurs, suggesting a fast and intricate piece.

A series of seven empty musical staves. The second staff from the top contains a handwritten signature and the text "Recefe, 4-12-95."