

2 – Análise de *Allegretto con moto* (1945)

A peça consiste em uma série de elaborações e combinações dos **motivos a e b** apresentados pelo piano nos seus três primeiros compassos (Fig. 1).

Fig. 1 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 1-3, motivos.

Divide-se em onze seções, agrupadas em duas partes. Cada seção tem como moldura, a dinâmica, cuidadosamente assinalada (Fig. 2). A **1ª parte** é composta de duas seções de exposição e quatro seções de desenvolvimento (a flauta aparece somente na **seção B**, já como uma primeira elaboração do material apresentado pelo piano na **seção A**) e a **2ª parte** é uma reexposição variada da **1ª parte** e encerra-se com uma **Coda**, sintetizando todo o material apresentado (Fig. 3).

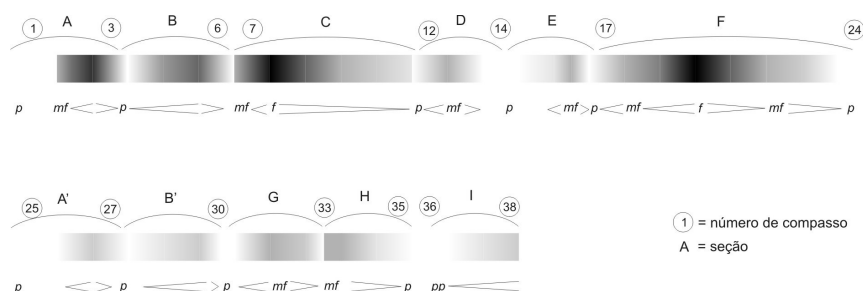


Fig. 2 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, dinâmica.

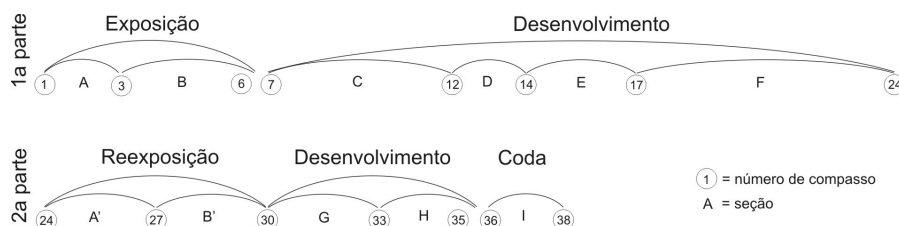


Fig. 3 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, esquema formal.

Com uma escrita contrapontística, as seções são construídas como se um determinado evento desencadeasse todo o restante da seção. Um exemplo desse modo de construção das seções pode ser visto através da **seção E** (Fig. 4): O motivo do piano (**a1**), uma variação do **motivo a** (Fig. 1), é o fator que desencadeia todos os demais eventos da seção. Após a exposição do piano (Fig. 4, **a1**), a flauta imita o **motivo a1** em movimento retrógrado (**a2**). Não se trata de uma retrogradação exata: somente o contorno melódico é o mesmo, a proporção dos intervalos não é mantida. Em seguida, a partir da mão direita do piano (**b1**), inicia-se um *crescendo* não só de intensidade, mas também de densidade, acompanhado de uma expansão da tessitura: o uníssono abre-se em um contraponto imitativo. Esse segundo motivo (**b1**), uma variação do **motivo b** (Fig. 1), é imitado pela flauta com o ritmo diminuído (Fig. 4, **b2**), sendo seguido pela mão direita do piano no ritmo original (**b3**), pelo *stretto* da mão esquerda, com o ritmo diminuído (**b4**) e, finalmente, terminando a seção, pela flauta, também com o ritmo diminuído (**b5**). Todas as seções seguem o princípio de construção aqui exemplificado.

Fig. 4 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 14-17, seção E

O constante abrir-se, desenvolver-se e fechar-se das pequenas seções poderia causar uma sensação de fragmentação, mas isso não acontece. Para o ouvinte, a impressão é a de um grande fluxo de eventos que vão construindo a peça. O início (Fig. 1) parece um pouco hesitante (as pausas interrompem o fluxo), mas tão logo a pulsação é estabelecida, é dada a partida a um movimento contínuo que caracteriza a peça. Aos poucos, a escrita se torna mais densa, com mais eventos ocorrendo simultaneamente, e a tessitura é ampliada até atingir o ponto culminante, no compasso 20. Em seguida, a **2ª parte**, embora reproduza de maneira abreviada e variada a **1ª parte**, serve de fechamento da peça e reconduz ao repouso. Em alguns compassos, notas longas ou pausas não explicitam o pulso, mas a regularidade anterior faz com que este seja sentido sem maiores problemas, como ocorre no compasso 6 (Fig. 5) e nos compassos 35 e 36 (Fig. 6).

The image shows a musical score for measures 4 through 7 of 'Guerra Peixe'. The score is written for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 4, followed by a series of notes in measures 5 and 6, and a final note in measure 7. The Piano part begins with a rest in measure 4, followed by a series of notes in measures 5 and 6, and a final note in measure 7. The dynamic markings are *p* (piano) for the Flute and *p* (piano) for the Piano in measures 4 and 5, and *mf* (mezzo-forte) for the Piano in measure 7.

Fig. 5 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 4-7.

The image shows a musical score for measures 35 through 36 of 'Guerra Peixe'. The score is written for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 35, followed by a series of notes in measure 36. The Piano part begins with a rest in measure 35, followed by a series of notes in measure 36. The dynamic markings are *p* (piano) for the Flute and *p* (piano) for the Piano in measure 35, and *pp* (pianissimo) for the Piano in measure 36.

Fig. 6 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 35 e 36.

A única exceção que quebra a regularidade do pulso é o ataque *pianissimo* (*ppp*) do último acorde da peça, que ocorre dentro de um *ritenuto* e fora da parte forte do tempo: ao atrasar o acento rítmico, esse acorde cria uma espécie de “freio” daquele movimento contínuo que gerou toda a peça, contribuindo, assim, para a sensação de final (Fig. 7).

38

Flauta

p

Piano

p rit.

ppp

Fig. 7 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 38.

A desaceleração, no entanto, inicia-se já no final da **seção G** (compassos 32 e 33), com um longo acorde do piano que tende a “segurar” o movimento. De fato, a próxima seção inicia-se com o **motivo a** com o ritmo aumentado, numa textura menos densa. Desta forma, embora o pulso ainda seja mantido, o tempo parece ter sido alargado (Fig. 8).

31

Flauta

mf

mf

a

Piano

mf

mf

a

Fig. 8 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 31-34.

Para a percepção do movimento contínuo descrito acima, a identificação das figurações rítmicas (e, conseqüentemente, da pulsação), é fundamental. Porém, esta percepção não se dá de imediato, por duas razões: (1) trata-se de uma peça muito curta (dura aproximadamente 1min 30s) e, sendo assim, o ouvinte tem pouco tempo para se familiarizar com a composição e (2) é necessária uma certa “distância” para identificarmos essas figurações rítmicas.

Normalmente, somos habituados a ouvir e a pensar melodicamente. Identificamos as linhas que definem os contornos da música, sejam estes contornos produzidos por alturas ou por ritmos, e seguimos estas linhas (os acordes entram como o terreno sobre o qual essas linhas se movimentam ou como as cores dos “desenhos” formados). No *Allegretto*, entretanto, para que possamos identificar essas linhas, devemos fazer como nas pinturas pontilhistas⁸: afastarmo-nos um pouco do quadro, para que possamos reconhecer a figura retratada; do contrário, veremos apenas pontos desconexos, como no exemplo da Fig. 9.

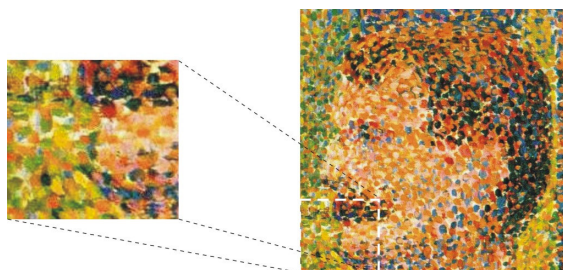


Fig. 9 – Georges Seurat (1859-1891), detalhe de *Le Grande Parade*.

As figurações rítmicas do *Allegretto* (que nos dão a linha condutora do movimento contínuo que constrói a peça) encontram-se pulverizadas nas várias vozes da polifonia. São ritmos simples, que utilizam uma métrica regular e tradicional, mas que estão desmembrados em várias partes nas vozes do piano e da flauta. Cabe ao

⁸ O pontilhismo foi uma corrente da pintura francesa da segunda metade do século XIX, que teve como expoente Georges Seurat (1859-1891). Seguiu um princípio rigoroso de decomposição da cor em elementos separados e complementares (pequenos toques regulares de cor pura na tela) que depois seriam reunidos pelos olhos do observador (GOMBRICH, 1999, p. 544).

intérprete “reconstituir” esses ritmos, numa espécie de ritmo resultante, enriquecido pelas cores das várias notas e pelos timbres da flauta e do piano, dando ao ouvinte a possibilidade de perceber o movimento contínuo do *Allegretto*. Alguns exemplos desse ritmo resultante são apresentados nas Fig. 10, 11 e 12.

10

Ritmo resultante $\frac{3}{4}$

Flauta $\frac{3}{4}$ *mf*

Piano $\frac{3}{4}$ *mf*

Fig. 10 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 10 e 11, ritmo resultante.

20

Ritmo resultante $\frac{4}{4}$

Flauta $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ *f*

Piano $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ *f*

Fig. 11 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 20 e 21, ritmo resultante.

The image shows a musical score for measures 28-31 of 'Allegretto con moto' by Guerra Peixe. It features three staves: 'Ritmo resultante' (resulting rhythm), 'Flauta' (flute), and 'Piano'. The 'Ritmo resultante' staff shows a sequence of rhythmic patterns with time signatures of 2/4, 3/4, and 2/4. The 'Flauta' staff shows a melodic line with a slur over measures 29-30. The 'Piano' staff shows accompaniment with dynamic markings 'p' (piano) and a slur over measures 29-30. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

Fig. 12 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 28-31, ritmo resultante.

A semelhança entre as seções, as partes e toda a peça não se restringe à sua maneira de construção. Também as proporções são semelhantes: as dimensões das partes e seções, assim como a localização dos pontos culminantes, seguem, ainda que aproximativamente, o princípio da proporção áurea⁹. Aplicando-se o valor da Seção Áurea (0,618) ao número total de pulsações (♩) da peça (116), obtém-se 71,7 – número próximo de 74, que é o número total de pulsações da **1ª parte**. Fazendo-se o mesmo com o número total de pulsações da **1ª parte** (74), obtém-se 45,7 – número próximo de 42, que é o número total de pulsações da **2ª parte**. Da mesma forma, os compassos onde se encontram a maioria dos pontos culminantes das seções estão distribuídos ao longo da peça de forma proporcional e seguem, sempre aproximativamente, a Série de Fibonacci¹⁰ (Fig. 13).

⁹ Proporção áurea é uma proporção matemática encontrada com frequência nas dimensões das formas da natureza, onde a razão entre um segmento menor e outro maior é igual à razão entre o segmento maior e o todo. Esta razão, expressa aproximadamente pelo número 0,618, recebe o nome de Seção Áurea, SA (TATLOW, 2001).

¹⁰ A Série de Fibonacci é o modelo aritmético que mais se aproxima da Seção Áurea. Foi enunciado no século XIII pelo matemático Leonardo da Pisa (*filius Bonacii*). Nesta série, cada número é a soma dos dois números precedentes e é a média proporcional entre seus extremos: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... (TATLOW, 2001).

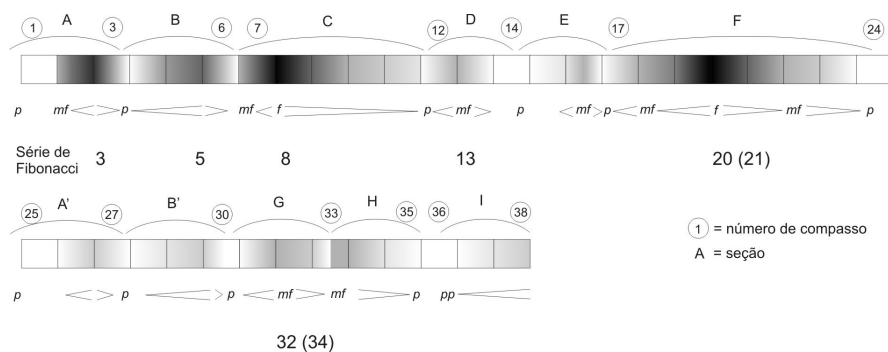


Fig. 13 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, semelhança entre a Série de Fibonacci e a distribuição dos pontos culminantes

Se renumerarmos os compassos da **2ª parte**, a semelhança com a Série de Fibonacci mais uma vez se verifica (Fig. 14):

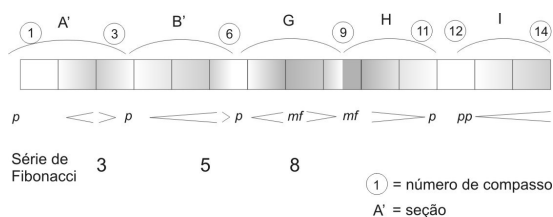


Fig. 14 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, 2ª parte, semelhança entre a Série de Fibonacci e a distribuição dos pontos culminantes

Além do movimento contínuo e das semelhanças entre as seções e as partes, outro fator que contribui para a unidade da peça é o tratamento das notas e dos motivos rítmicos. Em composições dodecafônicas, tradicionalmente, uma grande importância é dada à organização das notas. Nesta peça, porém, é atribuída às notas uma importância muito menor do que aquela dada ao ritmo e ao contorno melódico, a ponto destes elementos estruturarem a peça. Em uma imitação, por exemplo, é mais importante que sejam mantidos o ritmo e o contorno melódico do motivo original do que a proporção entre os intervalos. Este procedimento pode ser visto na Fig. 15.

1)

Flauta

Piano

2)

Flauta

Piano

Fig. 15 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*: 1) c. 2 e 3, Exposição; 2) c. 26 e 27, Reexposição.

Na Exposição (Fig. 15.1), os intervalos da linha melódica do **motivo b** são: (a partir do Lá#3 da mão direita do piano) 5^aJ↓, 3^aM↓, 3^am↑ e 2^aM↓. Na Reexposição (Fig. 15.2), esse motivo aparece espelhado. O ritmo e a direção melódica são mantidos, mas os intervalos não seguem a mesma proporção, passam a ser: (mão direita do piano, a partir do Sol3) 6^am↑, 5^aaum↑, 6^aM↓ e 5^aJ↑. O mesmo acontece com o motivo da flauta (**a**). Os intervalos (Fig. 15.1), a partir do Dó#4, são: 3^aM↓, 7^aM↑ e 2^aaum↓. Na Reexposição (Fig. 15.2), o ritmo e a direção melódica também são mantidos, enquanto a proporção dos intervalos é alterada: (a partir do Mi4) 5^aJ↓, 9^am↑ e 4^adim↓.

A série dodecafônica utilizada no *Allegretto con moto* (Fig. 16) nos é dada por Guerra Peixe no documento *Relação cronológica de composições desde 1944* (LIMA, 2002, p. 233) e, possivelmente, é tida apenas como uma referência teórica para o compositor, pois, de fato, não aparece nesta ordem nenhuma vez na peça¹¹.

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

Fig. 16 – série dodecafônica.

¹¹ Glaucia Lucas, em seu artigo *Características dodecafônicas do Allegretto con moto de C. Guerra Peixe* (LUCAS, 1992, p. 84-96), parte de outros pressupostos: ao que parece, a autora não conhecia o referido documento e assumiu como série original a primeira seqüência de doze notas que aparece na partitura (as dez primeiras notas da voz mais aguda do piano até o compasso 3, mais as duas primeiras notas da flauta, no compasso 3; ver Fig. 17).

Melodicamente, a série aparece completa e sem repetições apenas três vezes (Fig. 17, 18 e 19), não sendo, porém, mantida a ordem original das notas, como indicada por Guerra Peixe (Fig. 16). Em somente um desses casos a série se encontra toda na mesma seção (Fig. 18). A série poderia, também, ser resumida em apenas seis notas, uma vez que a sua segunda metade é a inversão da primeira transposta um semitom acima. Isso faz com que as duas metades sejam capazes de produzir conjuntos idênticos usando notas diferentes, todas pertencentes à mesma série dodecafônica. Esse recurso é muito explorado por Guerra Peixe e os conjuntos mais usados são 3-3, 3-4, 4-3, 5-1, 5-3 e 6-1¹². Todos têm características cromáticas e são encontrados nas variações da série (principalmente o 4-3), mesmo quando esta aparece incompleta. As figuras seguintes (Fig. 17, 18 e 19) apresentam alguns desses conjuntos.

Fig. 17 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 1-3, série e conjuntos.

¹² Conteúdo dos conjuntos (FORTE, 1973, p. 179-181):

3-3	0,1,4
3-4	0,1,5
4-3	0,1,3,4
5-1	0,1,2,3,4
5-3	0,1,2,4,5
6-1	0,1,2,3,4,5

Seção C

Flauta

Piano

mf f

4-3 5-1 4-3 6-1

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

Fig. 18 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 7-9, série e conjuntos.

Seção C Seção D

Flauta

Piano

mf p mf

5-3 5-3 6-1 6-1

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

Fig. 19 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 10-13, série e conjuntos.

Além dos conjuntos formados por fragmentos da série, que, geralmente, são formações cromáticas, Guerra Peixe utiliza muitos conjuntos com formações diatônicas (escalas, acordes e fragmentos de escalas e acordes), principalmente na parte do piano, como, por exemplo, 4-20, 6-33, 7-23, 7-35, entre outros¹³. As Fig. 20 e 21 apresentam alguns exemplos de conjuntos com formações diatônicas.

¹³ Conteúdo dos conjuntos (FORTE, 1973, p. 179-181):

4-20	0,1,5,8
6-33	0,2,3,5,7,9
7-23	0,2,3,4,5,7,9
7-35	0,1,3,5,6,8,10

1) Musical score for Flauta and Piano, measures 5 and 6. The piano part features a circled chord set labeled 7-23. The flute part has a circled melodic line.

2) Musical score for Flauta and Piano, measure 7. The piano part features a circled chord set labeled 7-35. The flute part has a circled melodic line.

Fig. 20 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*: 1) c. 5 e 6, conjunto 7-23 (seis primeiras notas de Fá maior, com 3^a maior e 3^a menor); 2) c. 7, conjunto 7-35 (escala de Si₇ maior).

1) Musical score for Flauta and Piano, measures 18 and 33. The piano part features circled chord sets labeled 4-20 and 6-33. The flute part has a circled melodic line.

2) Musical score for Flauta and Piano, measure 35. The piano part features a circled chord set labeled 7-35. The flute part has a circled melodic line.

Fig. 21 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*: 1) c. 18, conjuntos 4-20 (acorde de Mi maior, com 7^a maior) e 6-33 (seis primeiras notas da escala de Sol Dórico), respectivamente; 2) c. 35, conjunto 7-35 (escala de Mi₇ maior).

Ainda sobre o uso da série, observa-se a preferência do compositor por uma forma ordenada do conjunto 4-3: [Ré#, Si, Ré, Dó]. Ela ocorre diversas vezes, sendo usada como um motivo isolado, como parte da série melódica ou como parte do acompanhamento em construções com maior ou menor destaque. Este conjunto ordenado tem uma importância particular por ser o único fragmento da série que aparece inalterado ao longo da peça. É associado tanto ao **motivo a**, quanto ao **motivo b**. A Fig. 22 mostra o conjunto sendo utilizado com o **motivo a**.

Fig. 22 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 8, 18 e 36, motivo a, conjunto 4-3 [Ré#, Si, Ré, Dó].

Entretanto, a associação ao **motivo b** parece ser mais relevante. O conjunto é apresentado pelo piano na primeira exposição dos elementos, sendo, em seguida, repetido pela flauta (Fig. 23). Aparece, depois, outras duas vezes na flauta (Fig. 24) – a última delas é uma reexposição exata dos compassos 3 e 4 (com o acompanhamento do piano modificado e o acréscimo de um Lá no final da frase da flauta).

Fig. 23 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 2-5, motivo b, conjunto 4-3 [Ré#, Si, Ré, Dó].

Fig. 24 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c.16, 34 e 35, mot. b, conj. 4-3 [Ré#, Si, Ré, Dó].

Todas essas repetições e a reexposição exata do motivo nos compassos 34 e 35 tendem a sugerir uma identificação do conjunto ordenado [Ré#, Si, Ré, Dó] ao **motivo b**, mesmo que ele apareça também associado ao motivo a (o que poderia ser entendido como uma troca de papéis), a fragmentos de motivos, ou esteja pouco evidente em meio à textura polifônica. Esta identificação é comum em finalizações de frases (às vezes sem a primeira nota, Ré#), talvez porque tanto o ritmo do **motivo b**, quanto o contorno melódico do conjunto [Ré#, Si, Ré, Dó] contribuem para a sensação de fechamento. O ritmo do **motivo b** ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), Fig. 1, porque sugere uma retenção do movimento e o fragmento [Si, Ré, Dó], por evocar a resolução Dominante/Tônica, à qual já estamos habituados (mesmo que esta resolução não seja percebida com clareza, devido ao contexto atonal). A Fig. 25 apresenta duas ocorrências menos evidentes do conjunto e as Fig. 26 e 27 apresentam algumas finalizações de frases ou semi-frases que utilizam o conjunto [Ré#, Si, Ré, Dó] e o fragmento [Si, Ré, Dó], respectivamente.

The image shows two musical excerpts. The first excerpt, on the left, covers measures 21 and 22. It features a Flute part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Flute part has a circled melodic motif consisting of a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The second excerpt, on the right, covers measures 28 and 29. It also features a Flute part and a Piano part. The Flute part has a circled melodic motif consisting of a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The Piano part continues with harmonic accompaniment. Both excerpts are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) in the first and *p* (piano) in the second.

Fig. 25 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 21, 22, 28 e 29, conjunto 4-3 [Ré#, Si, Ré, Dó].

The image shows a musical excerpt covering measures 4 and 5. It features a Flute part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Flute part has a circled melodic motif consisting of a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The excerpt is marked with a dynamic of *p* (piano).

Fig. 26 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 4 e 5, conjunto 4-3 [Ré#, Si, Ré, Dó].

The image displays two excerpts from a musical score for Flute and Piano. The first excerpt, measures 10-11, shows the flute part with a melodic line starting on a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second excerpt, measure 38, shows the flute playing a sustained note with a piano (p) dynamic, while the piano accompaniment plays a rhythmic pattern with a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The piano part ends with a very soft (ppp) dynamic.

Fig. 27 – Guerra Peixe, *Allegretto con moto*, c. 10, 11 e 38, conjunto [Si, Ré, Dó].

Os dados obtidos na análise de *Allegretto con moto* podem ser resumidos nos seguintes itens:

- Elementos geradores: motivos rítmicos e contorno melódico;
- Estrutura formal: EXPOSIÇÃO / DESENVOLVIMENTO // REEXPOSIÇÃO / DESENVOLVIMENTO / CODA;
- Ritmo: métrica regular, motivos recorrentes, frase rítmica desmembrada nas vozes do piano e da flauta;
- Proporção áurea: dimensão das partes e localização dos pontos culminantes (semelhança com a Série de Fibonacci);
- Série: forma O-0, usada apenas como referência;
- Conjuntos recorrentes: fragmentos da série 3-3, 3-4, 4-3 (principalmente), 5-1, 5-3, 6-1; formações diatônicas 4-20, 7-23, 7-35.