

3 – Análise de *Música* (1944)

I. Largo

O primeiro movimento desenvolve a idéia que encontra-se condensada na frase geradora mostrada na Fig. 28. Essa frase inicia-se num *crescendo* com um grupo de três fusas e uma pausa (a) e, aos poucos, vai adensando-se – aparece uma tercina (b), um grupo de quatro fusas (c), notas simultâneas, colcheia pontuada (d) – até culminar no *forte*. Em seguida, a frase é “fechada” pelo *decrecendo* natural do acorde sustentado pelo piano, ao qual são sobrepostos E_b e F₄ na região aguda. Os elementos da frase descrita acima (densidade¹⁴, figuração rítmica e dinâmica) e a sua estrutura como um todo serão reproduzidos em todas as seções do *Largo*.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is in 4/4 time and 3/4 time. The Flute part has a rest in measure 6. The Piano part starts with a triplet of eighth notes (a), followed by a triplet of eighth notes (b), a group of four eighth notes (c), and a dotted quarter note (d). The dynamics range from *mf* to *f* to *p*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 28 – Guerra Peixe, *Música*, *I. Largo*, c. 6, frase geradora.

Quanto à forma, este primeiro movimento divide-se em duas partes, separadas por um pequeno interlúdio (Fig. 29). Cada uma dessas partes é composta de duas seções e cada seção elabora variadamente os mesmos elementos mencionados acima.

¹⁴ Ver definição na p. 10.

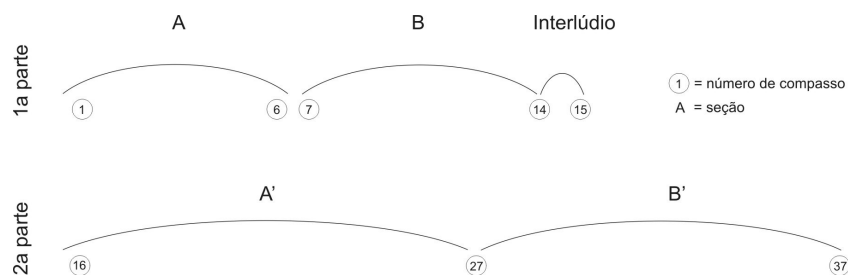


Fig. 29 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, esquema formal.

Sendo que utilizam o mesmo material, o que caracteriza cada seção é a função que aquele material assume dentro da parte. Normalmente, nas sonatas tonais monotemáticas, as seções são diferenciadas pelas funções tonais: o material temático é conduzido do repouso para a tensão (Tônica/Dominante) e depois faz-se o caminho inverso, ou seja, da tensão para o repouso (Dominante/Tônica). Neste *Largo* esse jogo (repouso/tensão/repouso) também acontece e é conseguido graças à variação de densidade da escrita¹⁵. A **seção A** conduz o material temático do repouso à tensão: começa com uma escrita menos densa, que corresponderia à região de Tônica no sistema tonal, e vai se adensando até o final da seção, que corresponderia à região de Dominante no sistema tonal¹⁶ (Fig. 30). Por sua vez, a **seção B**, após uma rápida passagem por uma região de menor densidade (repouso), conduz o material temático da tensão (região mais densa) para o repouso (região menos densa), como acontece com o tradicional encadeamento Dominante/Tônica no sistema tonal (Fig. 31). A linha melódica, principalmente da flauta, e a dinâmica também evidenciam o arco repouso/tensão/repouso, sendo o ponto de maior tensão também o ponto mais agudo e mais forte da frase, como pode ser visto nas Fig. 30 e 31.

¹⁵ De fato, Guerra Peixe afirma que, em suas composições dodecafônicas, o termo *Música* tem “o sentido mais ou menos equivalente ao de ‘Sonata’” (GUERRA PEIXE, 1971, p.11).

¹⁶ Note-se que, o *decrescendo* do acorde do piano e as notas agudas da frase geradora da Fig. 1, quando analisados no contexto da **seção A**, não interferem na sensação de preenchimento dada pelo *forte* anterior. Por se tratar de um trecho muito breve, a diminuição da densidade funciona como um “arredondamento das quinas” no fechamento da **seção A**.

menor densidade = repouso → maior densidade = tensão

Fig. 30 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 1-6, seção A.

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

Fig. 31 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 7-14, seção B.

A monofonia do Interlúdio (Fig. 32) introduz um contraste de textura, suspendendo, por um breve instante, o discurso¹⁷.

Fig. 32 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 14 e 15, Interlúdio.

¹⁷ No *Allegretto con moto*, por sua vez, a utilização de pequenos trechos em oitavas no piano é somente um recurso tímbrico, como pode ser visto no exemplo da p. 14, Fig. 4.

Em seguida, a **2ª parte** retoma o mesmo esquema da **1ª parte**, ampliando-o, com a diferença de que a **seção B'** inicia-se diretamente numa região de maior densidade, sem a rápida passagem por uma região menos densa, como ocorreu na **seção B**. A ampliação do esquema formal da **2ª parte** se dá através da variação livre dos elementos temáticos e do prolongamento da região de tensão (Fig. 33 e 34) – esta última utilizando também outros recursos, além do aumento de densidade, como a criação de expectativa e a tensão intervalar. A frase do piano que fecha a **seção A'** é uma variação da frase que fecha a **seção A**. Em **A'**, porém, o **motivo a** é reiniciado várias vezes (compassos 22 e 23), após pequenas retenções do fluxo, valorizadas por acordes. Esses novos inícios após as retenções do fluxo vão acumulando tensão através do aumento da densidade e da criação de expectativa¹⁸ até explodir no *fortissimo* do compasso 24, o qual leva ao acorde de Dominante com 13ª e 9ª sustentado nos compassos 25 e 26 (Fig. 34). A tensão acumulada é tão grande que dispensa o recurso de manter uma maior densidade no trecho seguinte: a flauta inicia uma linha melódica *piano*, numa região menos densa, mas sobre o “tapete” tenso deixado pelo piano (compasso 25, Fig. 34) – o material utilizado nessa linha melódica é o mesmo do final da **seção A**: grupo de três fusas e uma pausa (**a**), tercina (**b**), grupo de quatro fusas (**c**), colcheia pontuada (**d**); sendo o **motivo d** o primeiro a aparecer na **seção A'** (Fig. 33 e 34).

Piano e flauta, um de cada vez, como solistas, fazem o fechamento da **seção A'** sem que a tensão seja perdida (Fig. 34) e, como já mencionado acima, a **seção B'** inicia-se diretamente na região de maior tensão. A ligação das duas seções é feita pela linha da flauta que só atinge o seu ponto culminante no compasso 28, já na **seção B'** (Fig. 34). Desta forma, o ponto de máxima tensão, que na **seção A** acontecia apenas em um compasso, fechando aquela seção, na **2ª parte** é ampliado para sete compassos, ligando a parte de maior tensão da **seção A'** à parte de maior tensão da **seção B'**. Note-se que a precipitação rítmica que acontece no compasso 27, culminando no *forte* do compasso 28 (Fig. 34) é uma variação do que ocorre nos compassos 9 e 10 (Fig. 33), com as quatro fusas se transformando em sextina. A Fig. 35 apresenta o esquema de repouso e tensão de todo o movimento.

¹⁸ A cada novo início, espera-se que o motivo seja finalmente completado e a frase continue. A repetição desse procedimento, que deixa a frase suspensa, gera a expectativa de que a frase seja concluída, contribuindo, assim, para o aumento da tensão.

Seção A Seção B

Flauta

Piano

a b

c d

mf *f* *p* *mf* *f*

Fig. 33 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 6-10, final da seção A e início da seção B.

Seção A' Seção B'

Flauta

Piano

a a a a

b c

p *mf* *f* *ff* *p* *mf* *f*

mf cresc.

Fig. 34 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 22-28, final da seção A' e início da seção B'.

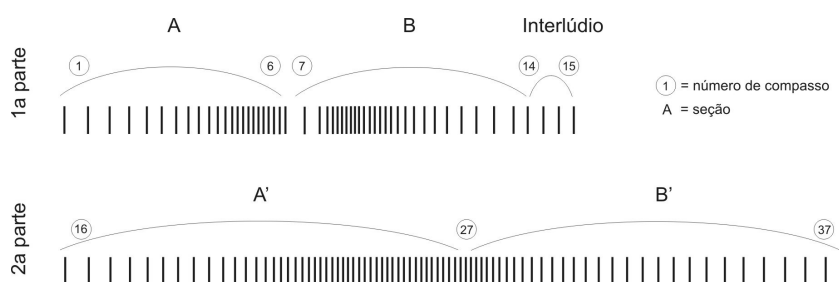


Fig. 35 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, esquema repouso/tensão.

O tratamento rítmico do *Largo* inicial é semelhante àquele do *Allegretto con moto*: figurações rítmicas simples formam frases que se encontram desmembradas nas vozes da flauta e do piano. Um exemplo deste procedimento pode ser visto na Fig.36.

Ritmo resultante

Flauta

Piano

28

Fig. 36 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 28-30, ritmo resultante.

As dimensões do *Largo*, de suas partes e a localização de seus pontos culminantes seguem, aproximativamente, a proporção áurea. Aplicando-se o valor da Seção Áurea (0,618) ao número total de pulsações (♩) do movimento (121), obtém-se 74,8 – número próximo de 73 que é o número total de pulsações da **2ª parte**. Fazendo-se o mesmo com este número (73), obtém-se 45,1 – número próximo de 41, que é o número total de pulsações da **1ª parte**.

O ponto culminante da **1ª parte** ocorre na sua 29ª pulsação (1ª pulsação do compasso 10). Calculando-se a Seção Áurea da **1ª parte** (formada por 41 pulsações), obtém-se 25,3 – número não muito próximo de 29; porém, considerando-se também os dois compassos do Interlúdio, ou seja, $41 + 7 = 48$, o resultado passa a ser 29,7 – valor bem mais próximo de 29. Calculando-se a Seção Áurea da **2ª parte** (formada por 73 pulsações), obtém-se 45,1 – valor que praticamente coincide com o ponto culminante da flauta na **2ª parte**, que ocorre na 45ª pulsação (1ª pulsação do compasso 28). Já o ponto culminante do piano na **2ª parte** (1ª pulsação do compasso 24), que ocorre na 79ª pulsação do movimento, aproxima-se do valor da Seção Áurea para todo o *Largo*. A Tabela 1 resume os dados aqui apresentados.

Tabela 1

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

No já citado documento *Relação cronológica de composições desde 1944* (LIMA, 2002, p. 232), encontra-se a série utilizada por Guerra Peixe na composição de *Música*. Ela é apresentada na forma original e na forma invertida (Fig. 37). A Fig. 38 apresenta a sua matriz dodecafônica.

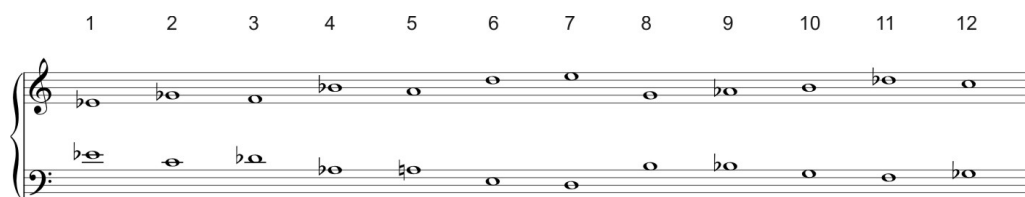


Fig. 37 – série dodecafônica.

	I-0	I-3	I-2	I-7	I-6	I-11	I-1	I-4	I-5	I-8	I-10	I-9	
O-0	Mi _b	Sol _b	Fá	Si _b	Lá	Ré	Mi	Sol	Lá _b	Si	Ré _b	Dó	R-0
O-9	Dó	Mi _b	Ré	Sol	Fá _#	Si	Dó _#	Mi	Fá	Sol _#	Si _b	Lá	R-9
O-10	Ré _b	Mi	Mi _b	Lá _b	Sol	Dó	Ré	Fá	Fá _#	Lá	Si	Si _b	R-10
O-5	Lá _b	Si	Si _b	Mi _b	Ré	Sol	Lá	Dó	Dó _#	Mi	Fá _#	Fá	R-5
O-6	Lá	Dó	Si	Mi	Mi _b	Lá _b	Si _b	Ré _b	Ré	Fá	Sol	Sol _b	R-6
O-1	Mi	Sol	Fá _#	Si	Si _b	Mi _b	Fá	Lá _b	Lá	Dó	Ré	Ré _b	R-1
O-11	Ré	Fá	Mi	Lá	Lá _b	Ré _b	Mi _b	Sol _b	Sol	Si _b	Dó	Si	R-11
O-8	Si	Ré	Ré _b	Sol _b	Fá	Si _b	Dó	Mi _b	Mi	Sol	Lá	Lá _b	R-8
O-7	Si _b	Ré _b	Dó	Fá	Mi	Lá	Si	Ré	Mi _b	Sol _b	Lá _b	Sol	R-7
O-4	Sol	Si _b	Lá	Ré	Dó _#	Fá _#	Sol _#	Si	Dó	Mi _b	Fá	Mi	R-4
O-2	Fá	Lá _b	Sol	Dó	Si	Mi	Fá _#	Lá	Si _b	Ré _b	Mi _b	Ré	R-2
O-3	Fá _#	Lá	Lá _b	Ré _b	Dó	Fá	Sol	Si _b	Si	Ré	Mi	Mi _b	R-3
	RI-0	RI-3	RI-2	RI-7	RI-6	RI-11	RI-1	RI-4	RI-5	RI-8	RI-10	RI-9	

Fig. 38 – matriz dodecafônica.

Em *Música*, o tratamento da série é mais tradicional que no *Allegretto*: a maioria das notas da composição aparece ordenada de acordo com algum fragmento da série. No primeiro movimento, Guerra Peixe usa a forma original (O-0) e algumas de suas transposições (O-1, O-4, O-7 e O-10). Cada uma dessas formas ocorre em regiões

distintas, não chegando, porém, a determinar a forma do movimento. Os dois instrumentos são tratados separadamente na distribuição das séries (Tabela 2).

Tabela 2

	1ª parte	Interlúdio	2ª parte	
	Seção A + Seção B		Seção A'	Seção B'
Flauta	O-0	-	O-0, O-10	O-7, O-1, O-4
Piano	O-1	O-1	O-1, O-0	O-0

Freqüentemente, nesse movimento, a série não é apresentada inteira, ocorrendo repetições, mudanças de posição e omissão de notas. Em alguns casos, pequenos fragmentos da série são encadeados (Fig. 39, 40, e 41). A única aparição da série completa e sem repetições ou mudanças na ordem das notas ocorre no início da **2ª parte**, na linha da flauta, compassos 16 e 17 (Fig. 40). Como no *Allegretto*, pode-se identificar a utilização de conjuntos de classes de notas, alguns reincidentes como o 3-2, 3-3, 3-7, 4-Z15, entre outros¹⁹. Geralmente, esses conjuntos são fragmentos da série, como mostra a Tabela 3, não sendo empregados de forma a estruturar o movimento. Alguns exemplos podem ser vistos nas Fig. 39, 40 e 41.

¹⁹ Conteúdo dos conjuntos (FORTE, 1973, p. 179-181):

3-1	0,1,2
3-2	0,1,3
3-3	0,1,4
3-4	0,1,5
3-7	0,2,5
3-9	0,2,7
3-10	0,3,6
4-4	0,1,2,5
4-14	0,2,3,7
4-Z15	0,1,4,6

Tabela 3

Conjuntos mais frequentes	Fragmento da série considerando-se O-0, notas:
3-1	10, 11 e 12
3-2	1, 2 e 3 ou 11, 12 e 1
3-3	7, 8 e 9 ou 8, 9 e 10
3-4	2, 3 e 4 ou 3, 4 e 5 ou 4, 5 e 6
3-7	6, 7 e 8 ou 9, 10 e 11
3-9	5, 6 e 7
3-10	12, 1 e 2
4-4	9, 10, 11 e 12
4-14	1, 2, 3 e 4
4-Z15	6, 7, 8 e 9 ou 8, 9, 10 e 11

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

Flauta

mf 3-2 mf p 3-7 mf

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

Piano

p mf p mf

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

Fig. 39 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 1-5, série e conjuntos.

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

Flauta

mf 3-2 3-3 3-2

O-1 7 8 O-1 1 2

Piano

p 3-3 3-2

9 3

Fig. 40 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 16-18, série e conjuntos.

Fig. 41 – Guerra Peixe, *Música, I. Largo*, c. 22 e 23, série e conjuntos.

II. Allegro

O segundo movimento, *Allegro*, é uma seqüência de variações do material apresentado na **Exposição**, intercaladas por intervenções solo do piano e agrupadas em duas partes (Fig. 42).



Fig. 42 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, esquema formal.

A Exposição é composta por pequenos motivos, formados pela combinação de células rítmicas, gerando uma grande diversidade a partir de, basicamente, uma única idéia: **ársis/tésis**²⁰. A diversidade é obtida com a variação da métrica e da acentuação das células rítmicas. Assim, a seção que origina as variações já possui

²⁰ Segundo KIEFER (1973, p. 26), as unidades rítmicas, do ponto de vista da dinâmica, possuem dois momentos, designados com os termos que os gregos usavam referindo-se às batidas dos pés na marcação rítmica: “ársis – levantar, com o sentido de esforço; tésis – pousar, com o sentido de relaxamento”.

na própria estruturação dos motivos que a compõem o princípio da variação (Fig. 43 e 44). Além dos motivos, a Exposição também apresenta um acompanhamento de acordes do piano, cuja particularidade está no compasso 3, onde as colcheias são agrupadas de três em três, resultando num compasso $\frac{6}{8}$ (Fig. 43).

The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Piano. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is divided into measures 1 through 5. Motifs are labeled with letters a through f. The Flute part starts with motif 'a' in measure 1, followed by 'b' in measure 2, 'a' in measure 3, 'c' in measure 4, 'b' in measure 5, and 'f' in measure 6. The Piano part starts with motif 'c' in measure 1, followed by 'e' in measure 2, 'c' in measure 3, 'c' in measure 4, and 'a' in measure 5. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 3 and back to 4/4 in measure 5.

Fig. 43 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 1-5, Exposição e motivos.

a	
b	
c	
d	
e	
f	

Fig. 44 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, classificação dos motivos pela ársis.

Os três últimos motivos têm uma importância particular: o **motivo d** apresenta um deslocamento da acentuação; o **motivo e** traz somente a ársis da idéia geradora, reforçando, assim, o contratempo; e o **motivo f**, iniciando-se em tésis, contrasta com a idéia original. Todos os motivos induzem ao movimento: ou porque se iniciam em ársis ou porque, quando se iniciam em tésis, há uma subdivisão da pulsação, que gera impulso rítmico. A única exceção é o **motivo d** que, como acontece no *Allegretto con moto*, ao deslocar o acento para a parte fraca do tempo, sugere uma desaceleração do ritmo, que contribui para a sensação de final. De fato, esse motivo caracteriza quase todos os finais de frase, como pode ser visto na Fig. 45.

1) Flauta

2) Flauta

3) Piano

4) Flauta

5) Piano

6) Flauta
Piano

Fig. 45 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, motivo d, finais de frase: 1) Exposição; 2) 1ª variação; 3) 2ª intervenção solo do piano; 4) 2ª variação; 5) 4ª intervenção solo do piano; 6) 4ª variação.

Entretanto, o que define a Exposição não são os motivos, que funcionam como “palavras”, mas o próprio “argumento” a ser dito (Fig. 46): um diálogo entre a flauta e o piano (1) apresenta a idéia geradora (ársis/tésis), iniciando uma frase que vai se adensando até atingir o ponto de maior tensão (2) que, em seguida, será conduzido ao repouso (3). É esse “argumento” que será sempre reproposto nas variações. Os elementos da Exposição (motivos e acordes) continuarão sendo variados e combinados entre si (dificilmente um motivo é rerepresentado de maneira idêntica²¹), mas é mantida, em linhas gerais, a estrutura da frase da Exposição, como pode ser visto comparando-se a Exposição com a 1ª variação (Fig. 46 e 47).

Fig. 46 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 1-5, Exposição, “argumento”.

Fig. 47 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 10-15, 1ª variação, “argumento”.

²¹ Sobre suas primeiras composições dodecafônicas, GUERRA PEIXE (1971, p. 11) comenta em seu *Memorial* que “(...) um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda a repetição, tal-e-qual [sic] ou semelhante, não passaria de mero primarismo”.

A 3ª e a 4ª variações apresentam características especiais. Na 3ª variação, além do diálogo inicial entre a flauta e o piano ser acompanhado por uma nota longa do piano, o que mais chama a atenção é que o “argumento” da Exposição só é concluído no final da 4ª intervenção solo do piano, que segue essa variação (Fig. 48): a frase da flauta termina em *crescendo* e não utiliza o **motivo d** (ligado às finalizações de frase), mas motivos que aludem a movimento (1). Assim, liga-se com bastante continuidade à frase do piano que, por sua vez, chega ao *fortíssimo*, utilizando motivos semelhantes àqueles do final da frase da flauta (2), e conclui-se com o **motivo d** (3).

Fig. 48 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 33-36, final da 3ª variação e 4ª intervenção do piano.

A 4ª variação é muito mais longa que as demais e explora todos os motivos utilizados nas outras seções. É como uma grande recapitulação, onde o “argumento” original é explicitado da forma mais contundente de todo o movimento. Na sua grande frase também encontra-se o ponto culminante do *Allegro* (compasso 44) e a única aparição da série completa, sem repetições e mudanças na ordem das notas.

As intervenções solo do piano vão diminuindo de tamanho e perdendo a autonomia ao longo do movimento: a primeira delas evidencia alguns elementos da Exposição que serão utilizados nas variações seguintes; a segunda, tem a função de coda, retomando brevemente quase todos os motivos da exposição e encerrando a 1ª parte do movimento; a terceira, é uma simples transição e se liga à 3ª variação por sobreposição; e a quarta e última intervenção é incorporada à frase da 3ª variação.

O tratamento rítmico segue o mesmo procedimento do primeiro movimento de desmembrar frases rítmicas simples e distribuí-las entre as vozes do piano e da flauta (Fig. 49 e 50).

The musical score for Figure 49 consists of three staves. The top staff, labeled 'Ritmo resultante', shows a sequence of eighth notes in 3/4 time, with a triplet of eighth notes in the third measure. The middle staff, labeled 'Flauta', shows a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the third measure. The bottom staff, labeled 'Piano', shows a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Fig. 49 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 21-23, ritmo resultante.

The musical score for Figure 50 consists of three staves. The top staff, labeled 'Ritmo resultante', shows a sequence of eighth notes in 4/4 time, with a triplet of eighth notes in the third measure. The middle staff, labeled 'Flauta', shows a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the third measure, with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff, labeled 'Piano', shows a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes in the third measure, with a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Fig. 50 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 46-48, ritmo resultante.

A dimensão das partes e das seções e a localização dos pontos culminantes seguem, aproximativamente, a proporção áurea. Aplicando-se o valor da Seção Áurea ao número total de pulsações (♩) do movimento, da 1ª e 2ª partes e das seções, obtém-se os resultados apresentados na Tabela 4:

Tabela 4

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

Novamente, a **4ª variação** merece destaque: formada por 59 pulsações (♩), o seu ponto culminante ocorre na sua 27ª pulsação (3ª pulsação do compasso 44). Comparando-se este número (27) com o valor obtido com o cálculo da Seção Áurea dessa variação (36,5), nota-se que, de acordo com a Seção Áurea, o ponto culminante parece ter sido antecipado. Por outro lado, a 3ª pulsação do compasso 44 também é o ponto culminante de toda a **2ª parte** (que tem 117 pulsações) e a sua localização (85ª pulsação), comparada com a Seção Áurea, sugere que ele tenha sido atrasado (como visto na Tabela 4: $117 \times 0,618 = 72,3$ – número menor que 85). Ou seja, Guerra Peixe faz um compromisso entre a localização do ponto culminante da **4ª variação** e a localização do ponto culminante de toda a **2ª parte**: utiliza apenas um ponto culminante que atende aos dois casos, seguindo, aproximadamente, a Seção Áurea em ambos.

A série dodecafônica (apresentada na Fig. 37, p. 35) é usada nas formas invertidas I-0, I-2, I-4, I-5, I-6, I-8 e I-9, que ocorrem em regiões distintas, como mostra a Tabela 5.

Tabela 5

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

Como já mencionado, a série é apresentada inteira somente uma vez. Em cada região, vários fragmentos são combinados ao redor de uma exposição mais consistente da série, que, todavia, apresenta repetições, mudanças na ordem e omissão de notas. A única exposição completa e sem repetições ou mudanças na ordem das notas ocorre na **4ª variação**, na linha da flauta (compassos 38-40). Os fragmentos da série, como no primeiro movimento, também podem ser vistos como conjuntos de classes de notas (ver Tabela 3 p. 37). A seguir são apresentados exemplos da utilização da série e de alguns conjuntos recorrentes (Fig. 51 e 52).

The musical score for Flute and Piano shows the dodecaphonic series and its fragments. The Flute part is in 4/4 time, and the Piano part is in 4/4 time. The score includes dynamic markings like *p* and *mf*. Circled fragments in both parts correspond to the series numbers listed above them.

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

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

Fig. 51 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 1-3, série e conjuntos.

Fig. 52 – Guerra Peixe, *Música, II. Allegro*, c. 38-41, série e conjuntos.

III. Largo

O terceiro movimento, *Largo*, é o mais curto dos três movimentos. Possui o mesmo andamento e caráter do primeiro movimento e é dividido em duas partes: a **1ª parte**, mais fragmentada, é formada por pequenas seções não conclusivas e se separa da **2ª parte** com uma *fermata* (como ocorre no segundo movimento); a **2ª parte**, mais unitária, é formada por apenas uma seção e conclui-se com uma pequena **Coda** (Fig. 53).

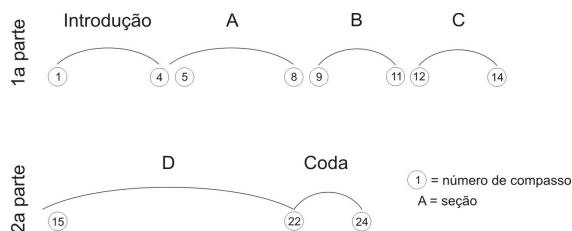


Fig. 53 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, esquema formal.

A Introdução monofônica do piano (Fig. 54) é semelhante ao Interlúdio do primeiro movimento, sugerindo que depois da suspensão que ele provoca, virá uma retomada (como ocorre na **2ª parte** do *Largo* inicial). A sensação de suspensão se deve, principalmente, ao ritmo: o impulso da tercina em anacruse, tão logo chega ao apoio com a colcheia, fica suspenso pela nota longa do contratempo. Esse movimento apoio/contratempo (♩ ♩) é repetido várias vezes na Introdução e no compasso 4 tem seu ritmo aumentado (♩ ♩).

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is in treble clef, 3/4 time, and is mostly silent, with a single note in measure 4 marked 'p'. The Piano part is in bass clef, 3/4 time, and features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (trios) and quarter notes, with dynamics 'f' and 'pp'.

Fig. 54 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 1-4, Introdução.

Após a Introdução, as seções seguintes retomam o material do primeiro movimento e alguns elementos do segundo movimento em pequenas frases que sugerem recordações, como se o terceiro movimento procurasse reconstruir o primeiro movimento a partir de lembranças. Como foi visto, no primeiro movimento, as frases fazem um arco: começam *piano*, crescem aumentando a densidade, até atingirem o ponto de maior tensão (que é também o ponto mais forte e mais agudo), e depois decrescem, sendo reconduzidas ao repouso. A **seção A** (Fig. 55.3) inicia-se *piano* (semelhante à **seção A** do primeiro movimento, Fig. 55.1), desenvolve-se até o ponto de maior tensão (semelhante à região mais densa da **seção B** do primeiro movimento, Fig. 55.2) e é deixada em suspenso²², como se a lembrança fugisse da memória (Fig. 55.3).

²² O *decrescendo* no final da frase da flauta é um trecho muito breve e não chega a interferir na sensação de preenchimento dada pelo acorde do piano.

1) Flauta *mf*
Piano *p* *mf*

2) Flauta *mf*
Piano *mf*

3) Flauta *p* *mf*
Piano *p* *mf*

Fig. 55 – Guerra Peixe, *Música*: 1) *I. Largo*, c. 1 e 2, início da seção A; 2) *I. Largo*, c. 8 e 9, região mais densa da seção B; 3) *III. Largo*, c. 4-8, seção A.

A **seção B** procura retomar a idéia interrompida e continuá-la; acrescenta um elemento do segundo movimento (*appoggiatura*, Fig. 56.1), mas não chega a concluir a frase, que embora termine com uma densidade menor (notas mais espaçadas e registro agudo), é deixada suspensa na região aguda sem fechar o arco melódico iniciado na **seção A** (Fig. 56.2).

1) Flauta *mf*
Piano *mf*

2) Flauta *p* *f* *mf*
Piano *p* *f* *mf*

Fig. 56 – Guerra Peixe, *Música*: 1) *II. Allegro*, c. 5 e 6; 2) *III. Largo*, c. 10-11.

Uma outra frase é iniciada na **seção C** (desta vez semelhante à **seção A'** do primeiro movimento, Fig. 57.1), e, na tentativa de dar continuidade à idéia original, mistura-se mais um elemento do segundo movimento (variação do **motivo c**, Fig. 57.2). De repente, duas notas graves do piano, *fortissimo*, interrompem bruscamente essas recordações um pouco desconexas (Fig. 57.3).

1) Flauta *mf* 16 Piano *p*

2) Flauta *p* Piano *p*

3) Flauta *p* *pp* *lunga* 12 Piano *ff* *lunga*

Fig. 57 – Guerra Peixe, *Música*: 1) *I. Largo*, c. 16 e 17, início da seção A';
2) *II. Allegro*, c. 1 e 2, motivo c; 3) *III. Largo*, c. 12-14, seção C.

A **2ª parte** parece conciliar as “recordações” dos dois movimentos anteriores: apresenta o material do segundo movimento, mas com o andamento e a forma original da série do primeiro movimento (sobre a série se falará posteriormente). Na **seção D** (Fig. 58.2), a linha da flauta contém motivos do segundo movimento (Fig. 58.1) e o piano apresenta elementos do início da **2ª** e **4ª variações** do segundo

movimento (Fig. 58.3 e 58.4), que, aliás, são semelhantes ao início da **seção A'** do primeiro movimento (Fig. 58.5).

The figure displays five numbered excerpts from a musical score for Flute and Piano. Excerpt 1) shows a Flute line in 4/4 time with a circled motif starting at measure 1. Excerpt 2) shows a Flute line in 3/4 time (measures 14-18) and a Piano line in 3/4 time (measures 14-18), with circled motifs in both parts and dynamic markings *pp* and *p*. Excerpt 3) shows a Piano line in 4/4 time (measures 20-21) with a circled motif and a dynamic marking of *p*. Excerpt 4) shows a Piano line in 4/4 time (measures 37-38) with a circled motif and a dynamic marking of *p*. Excerpt 5) shows a Piano line in 4/4 time (measures 16-18) with a circled motif and a dynamic marking of *p*. Arrows indicate that the motifs in excerpts 1) and 2) are related, and that the motifs in excerpts 3), 4), and 5) are related to each other and to the motifs in excerpts 1) and 2).

Fig. 58 – Guerra Peixe, *Música*: 1) *II. Allegro*, c. 1 e 2, motivos; 2) *III. Largo*, c. 14-18, fragmento da seção D; 3) *II. Allegro*, c. 20 e 21, início da 2ª variação; 4) *II. Allegro*, c. 37 e 38, início da 4ª variação; 5) *I. Largo*, c. 16-18, início seção A'.

Uma pequena **Coda** (Fig. 59), sobreposta à última nota da flauta na **seção D**, conclui o *Largo* retomando fragmentos do primeiro movimento e usando, mais uma vez, o deslocamento de acentuação para reforçar a sensação de final (ver p. 16 e 40).

Fig. 59 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 22-24, Coda.

O recurso de desmembrar a frase rítmica nas vozes do piano e da flauta ocorre nesse movimento (Fig. 60), porém, é utilizado com menor freqüência que nos movimentos anteriores.

Fig. 60 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 13-16, ritmo resultante.

A proporção áurea, sempre aproximativamente, também aparece neste último movimento nas dimensões das partes e na localização dos pontos culminantes da **1ª parte** e das **seções B, C²³ e D**, como é apresentado na Tabela 6.

Tabela 6

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

A série, como mencionado anteriormente, é utilizada consistentemente nas formas originais O-0, O-3 e O-4, que são distribuídas ao longo do movimento conforme é apresentado na Tabela 7. Embora haja também omissões e/ou mudanças na ordem de notas, essas formas são encontradas em trechos relativamente longos, principalmente nas linhas melódicas. De qualquer forma, a série aparece completa, sem repetições e mudanças na posição das notas somente uma vez (compassos 18-20). Alguns conjuntos reincidentes também são encontrados no último movimento, por exemplo: 3-2, 3-3, 3-9, entre outros; trata-se, como já visto, de fragmentos da série, sem uma maior função estrutural dentro do movimento (ver Tabela 3, p. 37). As Fig. 61 e 62 apresentam exemplos do emprego da série e a utilização do conjunto 3-3.

²³ Na **seção C**, o ponto culminante é entendido como ponto de chegada do gesto melódico.

Tabela 7

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

Flauta

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

Piano

f 3-3 *pp* 3-3

Fig. 61 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 1-4, série e conjunto 3-3.

Flauta

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

Piano

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

3 8 6 8 12 3 5 11

Fig. 62 – Guerra Peixe, *Música, III. Largo*, c. 17-21, série e conjunto 3-3.

O resumo dos dados obtidos na análise de *Música* é apresentado a seguir:

I. Largo

- Elementos geradores: frase rítmica e variação de densidade;
- Estrutura formal: A / B / INTERLÚDIO // A' / B';
- 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;
- Série: formas O-0, O-1, O-4, O-7 e O-10;
- Conjuntos recorrentes: fragmentos da série 3-2, 3-3, 3-7, 4-Z15.

II. Allegro

- Elementos geradores: motivo “ársis/tésis” e “argumento”;
- Estrutura formal: EXPOSIÇÃO / 1ª INT. SOLO PIANO / 1ª VARIAÇÃO / 2ª INT. SOLO PIANO // 2ª VARIAÇÃO / 3ª INT. SOLO PIANO / 3ª VARIAÇÃO / 4ª INT. SOLO PIANO / 4ª VARIAÇÃO;
- Ritmo: métrica regular, combinação de células rítmicas, frase rítmica desmembrada nas vozes do piano e da flauta;
- Proporção áurea: dimensão das partes e localização dos pontos culminantes;
- Série: formas I-0, I-2, I-4, I-5, I-6, I-8 e I-9;
- Conjuntos recorrentes: fragmentos da série 3-2, 3-3, 3-4, 4-14.

III. Largo

- Elementos geradores: citação de elementos do I e II movimentos;
- Estrutura formal: INTRODUÇÃO / SEÇÃO A / SEÇÃO B / SEÇÃO C // SEÇÃO D / CODA;
- Ritmo: métrica regular, motivos recorrentes, frase rítmica desmembrada nas vozes do piano e da flauta (menos freqüente que nos outros movimentos);
- Proporção áurea: dimensão das partes e localização dos pontos culminantes;
- Série: formas O-0, O-3 e O-4;
- Conjuntos recorrentes: fragmentos da série 3-2, 3-3, 3-9.