

RITMO E CONTORNO MELÓDICO: A "COMUNICABILIDADE" NO ALLEGRETTO CON MOTO, PARA FLAUTA E PIANO, DE CÉSAR GUERRA PEIXE

Fábio Henrique Viana
fabioviana@yahoo.com
Escola de Música da UFMG

Resumo

A peça dodecafônica *Allegretto con moto* (1945), para flauta e piano, de César Guerra Peixe, é estruturada pelo ritmo e pelo contorno melódico, o que favorece a "comunicabilidade" da composição. Um fluxo de eventos constrói as várias seções, que são agrupadas em duas partes e seguem aproximativamente a proporção áurea. A peça não utiliza a série de modo rigoroso, mas explora alguns de seus conjuntos de classes de notas com características cromáticas, principalmente nas linhas melódicas, enquanto o acompanhamento utiliza outros conjuntos com características diatônicas.

Palavras-chave: Guerra Peixe, análise, flauta e piano

Abstract

The twelve-tone piece Allegretto con moto (1945), for flute and piano, by César Guerra Peixe, is structured mainly by its rhythm and melodic contour, which favors its "communicability". A flux of events builds and defines the various sections, which are grouped in two parts, following, approximately, the Golden Proportion. The original twelve-tone set is not employed in a rigorous way, although some of its chromatic pitch-class sets are used, mainly in the melodic line, while its diatonic pitch-class sets are used in the accompaniment.

Keywords: Guerra Peixe, analysis, flute and piano

Na década de 1940, o grupo *Música Viva* foi o responsável por uma vasta produção de música de câmara atonal-dodecafônica no Brasil, grande parte dela utilizando a flauta. O *Música Viva* sempre se preocupou com a formação de um público crítico e sempre pretendeu que a sua ação pudesse também incidir na vida da sociedade. A preocupação pedagógica do grupo se expressou, principalmente, na criação musical e na divulgação de obras

musicais nacionais e estrangeiras de várias épocas, pouco conhecidas ou ignoradas pelo público. E é nesta perspectiva, de contribuir para o conhecimento de um repertório, que este trabalho se insere. Para esta etapa da pesquisa, foi escolhida a obra atonal-dodecafônica para flauta e piano de César Guerra Peixe (1914-1993), um dos principais expoentes do *Música Viva*. Este artigo procura identificar os aspectos técnicos e artísticos de *Allegretto con moto* (1945)¹.

Allegretto con moto, para flauta e piano, de César Guerra Peixe, consiste em uma série de elaborações e combinações dos elementos apresentados pelo piano nos três primeiros compassos da peça (E1, E2 e E3, como pode ser visto na Fig. 1).



Fig. 1 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, c. 1-3, elementos rítmicos

Divide-se em onze seções, que podem ser agrupadas em duas partes: a 1^a Parte é composta de duas seções de exposição e quatro seções de desenvolvimento (a flauta aparece somente na Seção 2, já como uma primeira elaboração do material apresentado pelo piano na Seção 1); a 2^a Parte é uma reexposição variada da 1^a Parte e encerra-se com uma espécie de *coda*, sintetizando todo o material apresentado (Fig. 2).

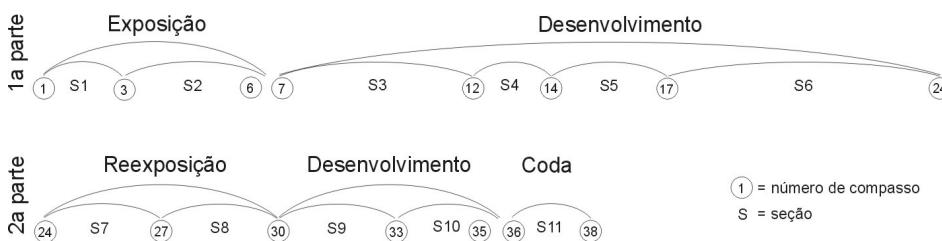


Fig. 2 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, esquema formal

¹ A análise que se segue é parte do artigo que está sendo escrito para o Curso de Mestrado em Performance Musical da Escola de Música da UFMG, sob orientação do Prof. Dr. André Cavazotti. Além de *Allegretto con moto* (1945), para

Cada uma das seções é bem delimitada e tem como moldura, a dinâmica, cuidadosamente assinalada (Fig. 7). 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 5 (Fig. 3): O motivo do piano (1), uma variação do elemento E1 (Fig. 1), é o fator que desencadeia todos os demais eventos da seção. Logo após a exposição do piano (1), a flauta imita o motivo de semicolcheias, em movimento retrógrado (2). Não se trata de uma retrogradação exata: somente o contorno melódico é o mesmo, a proporção dos intervalos não é mantida. Em seguida (Fig. 3), a partir da mão direita do piano (3), 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 (3), uma variação do elemento E2 (Fig. 1), é imitado pela flauta com o ritmo diminuído (4), sendo seguido pela mão direita do piano no ritmo original (5), pelo *stretto* da mão esquerda, com o ritmo diminuído (6) e, finalmente, terminando a seção, pela flauta, também com o ritmo diminuído (7). Todas as seções seguem o princípio de construção aqui exemplificado.



Fig. 3 – Guerra Peixe, *All'io con moto*, c. 14-17: Seção 5

O constante abrir-se, desenvolver-se e fechar-se das pequenas seções poderia causar uma sensação de fragmentação na peça, mas isso não acontece. Para o ouvinte, a idéia passada é a de um grande fluxo de eventos que vão construindo a peça. O início (Fig. 1) parece um pouco hesitante, as pausas parecem interromper o fluxo, mas tão logo a pulsação é estabelecida, é dada a partida a um movimento contínuo que caracteriza a peça. Aos pou-

flauta e piano, o trabalho também analisa a peça *Música* (1944), para a mesma formação.

cos, 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. 4).



Fig. 4 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, c. 4-7

A única exceção, que quebra a regularidade do pulso, encontra-se na síncope do último compasso: o ataque *piano pianissimo* do último acorde, dentro de um *ritenuto* e fora da parte forte do tempo, contribui para a noção de final, uma espécie de “freio” daquele movimento contínuo que gerou toda a peça (Fig. 5).

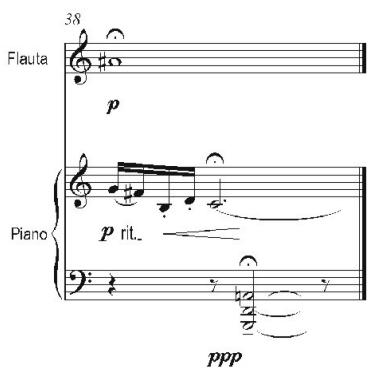


Fig. 5 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, c. 38

A desaceleração, no entanto, inicia-se já no final da Seção 9 (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 elemento E1 com o ritmo aumentado, numa textura menos densa. Desta forma, embora o pulso ainda seja mantido, o tempo parece ter sido alargado (Fig. 6).



Fig. 6 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, c. 31-34

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 áurea². Aplicando-se o valor da Seção Áurea (0,618) ao número total de compassos da peça (38), obtém-se 23,5 (número próximo a 24, que é o número total de compassos da 1^a Parte). Fazendo-se o mesmo com o número total de compassos da 1^a e 2^a Partes, obtém-se resultados semelhantes, como pode ser visto na Tabela 1.

Tabela 1

Total de compassos	SA	Resultado
Peça: 38	x 0,618	23,5 (número próximo de 24 = total de compassos da 1 ^a Parte)
1 ^a Parte: 24	x 0,618	14,8 (número próximo de 14 = total de compassos da 2 ^a Parte)
2 ^a Parte: 14	x 0,618	8,7 (número próximo de 8 = ponto culminante da 2 ^a Parte)

² Proporção áurea é uma proporção matemática encontrada com freqüência 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 pelo número 0,618, recebe o nome de Seção Áurea (SA).

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 approximativamente, a Série de Fibonacci³ (Fig. 7).

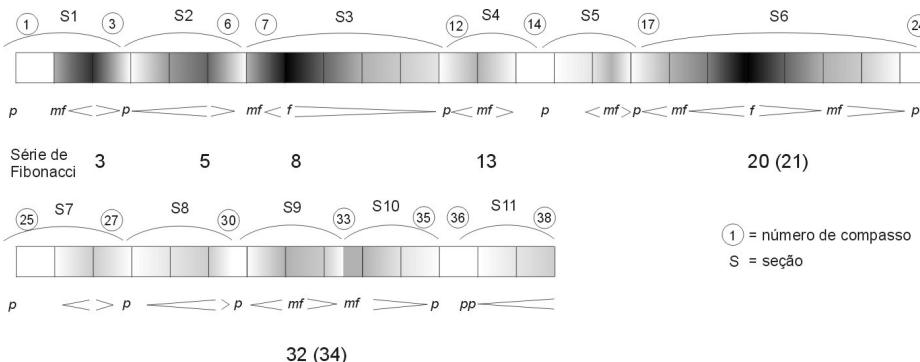


Fig. 7 – Guerra Peixe, *All'ò con moto*, semelhança entre a Série de Fibonacci e a distribuição dos pontos culminantes

Se renumerarmos os compassos da 2^a Parte, a semelhança com a Série de Fibonacci mais uma vez se verifica (Fig. 8):

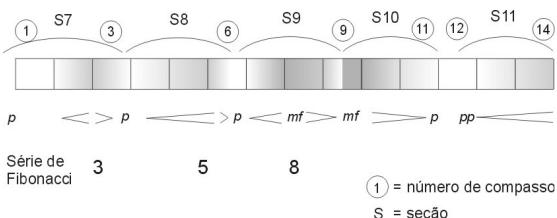


Fig. 8 – Guerra Peixe, *All'ò con moto*, 2^a Parte, semelhança entre a Série de Fibonacci e a distribuição dos pontos culminantes

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 ao invés das notas. Em uma imitação, por exemplo, é mais importante que se-

³ A Série de Fibonacci é o modelo aritmético que mais se aproxima da Seção Áurea. Foi enunciado em 1202 pelo matemático Leonardo da Pisa (filius Bonacii). Nesta série, cada número é a soma dos dois números precedentes e é a média

jam mantidos o ritmo e o contorno melódico do motivo original do que a proporção entre os intervalos. Privilegiando esses parâmetros (ritmo e contorno melódico), mesmo utilizando uma linguagem de difícil apreensão para a maioria das pessoas, Guerra Peixe favorece a inteligibilidade⁴ da peça, ao mesmo tempo que confere uma maior flexibilidade à composição. Este procedimento pode ser visto nas Fig. 9 e 10.

The image shows two staves of a musical score. The top staff is for Flute (Flauta) and the bottom staff is for Piano. Measure 2 starts with a rest followed by a melodic line labeled E2. Measure 26 starts with a rest followed by a melodic line labeled E1. The piano part includes dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is in 3/4 time, with some changes in key signature (e.g., D major at the beginning, then F# major for E1).

Fig. 9 – Guerra Peixe, *All’^{to} con moto*, c. 2 e 3
moto, c. 26 e 27

Fig. 10 – Guerra Peixe, *All’^{to} con*

Na Exposição (Fig. 9), os intervalos da linha melódica do elemento E2 são: (a partir do Lá#3⁵ da mão direita do piano) 5^aJ↓, 3^aM↓, 3^am↑ e 2^aM↓. Na Reexposição (Fig. 10), 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 (E1). Os intervalos (Fig. 9), a partir do Dó#4, são: 3^aM↓, 7^aM↑ e 2^aaum↓. Na Reexposição (Fig. 10), o ritmo e a direção melódica também são mantidos, enquanto que a proporção dos intervalos é alterada: (a partir do Mi4) 5^aJ↓, 9^am↑ e 4^adim↓.

⁴ Proporcional entre seus extremos: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...

⁴ A esse respeito Lima (2002:203) conclui que Guerra Peixe adota “determinados procedimentos compostionais, na busca de uma expressão particular na *técnica dos doze sons* guiada, principalmente, pela intenção de ‘comunicabilidade’ e aproveitamento de ‘sugestões’ musicais encontradas nas manifestações nacionais”. Dentre esses “procedimentos compostionais”, o ritmo é identificado como o “gerador de motivos e unidade”, através do qual Guerra Peixe “procura assegurar sua intenção de ‘comunicabilidade’” (Lima, 2002:208). Referências explícitas à “comunicabilidade” aparecem na fala e nos escritos de Guerra Peixe a partir do final de 1945. Esta tendência, porém, pode ser verificada na partitura analisada do *Allegretto con moto* (22/06/1945). Lima (2002:200) e Malamut (1999:25) afirmam que a partitura do *Allegretto* foi reformulada em 1947, o que justificaria a presença do ritmo como estruturador da peça. Entretanto, no manuscrito usado para este trabalho, encontra-se a data 1945 e não se encontrou ainda uma segunda versão desta partitura. Não se sabe se a versão utilizada é realmente a versão original ou aquela reformulada. A pesquisa encontra-se em andamento.

⁵ Neste artigo é usada a seguinte convenção:



A série (Fig. 11) nos é dada por Guerra Peixe no documento *Relação cronológica de composições desde 1944* (Lima, 2002:233) e, possivelmente, é tida apenas como uma referência teórica para o compositor, pois, de fato, não aparece nesta ordem nenhuma vez na peça⁶.



Fig. 11 – série dodecafônica⁷

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 conjuntos⁸ idênticos usando notas diferentes, todas pertencentes à mesma série dodecafônica. Esse recurso é muito explorado por Guerra Peixe e os conjuntos mais usados são o 4-3, o 5-1 e o 5-3, que são subconjuntos do 6-1, o conjunto formado pelas seis primeiras notas da série. Todos têm características cromáticas e estão sempre presentes em todas as variações da série (principalmente o 4-3), mesmo quando esta aparece incompleta. Estes conjuntos, que de certa forma caracterizam a série, aparecem com mais freqüência na linha da flauta ou na linha mais aguda do piano, podendo, assim, ser associados à melodia, conferindo a esta uma característica cromática (Fig. 12).

Fig. 12 – Guerra Peixe, *All^{to} con moto*, c. 7-9: conjuntos com elementos da série

⁶ Glaura Lucas, em seu artigo *Características dodecafônicas do Allegretto con moto de C. Guerra Peixe* (Lucas, 1988:84-96), parte de outros pressupostos: ao que parece, a autora não conhecia o referido documento e assumiu como série original a primeira sequência 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).

⁷ Optou-se por uma numeração que evidenciasse a ordem das notas na série. Assim, o número 1 indica a primeira nota da série, o número 2, a segunda, e assim sucessivamente.

⁸ Para a análise intervalar foi usada a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (1973), com as traduções adotadas por Ilza Nogueira, em seu artigo *Ambigüidade e contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer* (Nogueira, 1988:1-20).

Os demais elementos, ou seja, o acompanhamento dessas linhas melódicas, por sua vez, podem ser associados a formações diatônicas (escalas, acordes ou fragmentos de escalas e acordes). São usados conjuntos como o 7-35 (escala maior, Fig. 13), o 4-20 (acorde maior com 7^aM, Fig. 14) ou o 6-33 (seis primeiras notas do modo dórico, Fig. 14), entre outros.

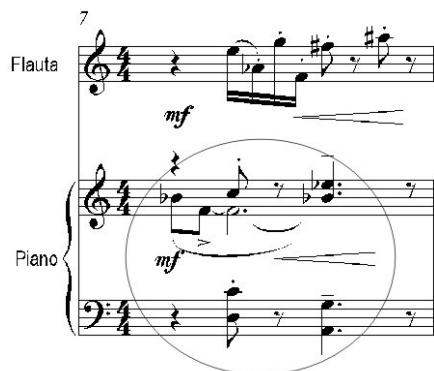


Fig. 13 – Guerra Peixe, *All'lo con moto*,
c. 7: conjunto 7-35

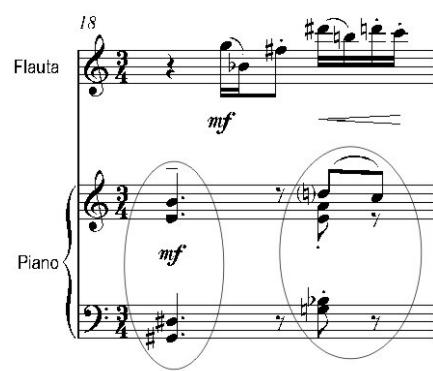


Fig. 14 – Guerra Peixe, *All'lo con moto*,
c. 18: conjuntos 4-20 e 6-33, respecti-
vamente

Embora Guerra Peixe utilize uma escrita contrapontística, a flauta é tratada como instrumento solista, função que é assumida pelo piano somente na ausência da flauta ou em alguns contracantos (nesse caso, porém, os dois instrumentos têm função de solista). A flauta toca numa região cômoda (Ré#3 – Lá5). A escrita é tradicional, ritmicamente não apresenta dificuldades e não é exigido nenhum tipo de dinâmica incompatível com o instrumento ou de difícil emissão. Poderiam trazer alguma dificuldade de execução, os muitos saltos que compõem a linha melódica e a ausência da referência tonal, que pode dificultar a afinação das notas.

Concluindo, pode-se dizer que as duas partes da peça elaboram, em várias seções, o material apresentado pelo piano no início da composição. Com o pulso sempre evidente, um primeiro evento desencadeia outros, gerando um fluxo de eventos que vai construindo os pontos culminantes, cada seção e a peça como um todo. Este desenrolar acontece de forma harmoniosa e respeita, ainda que aproximativamente, o princípio da proporção áurea nas dimensões das partes e na localização dos pontos culminantes. Guerra Peixe não segue

os procedimentos tradicionais da técnica dodecafônica (transposição, inversão e retrogradação), mas alguns conjuntos de classes de notas são bastante explorados, destacando-se o 4-3. De maneira geral, observa-se que os conjuntos com características cromáticas, extraídos da série, como 4-3, 5-1, 5-3 e 6-1, são freqüentemente associados às linhas melódicas, enquanto conjuntos com características diatônicas, como 4-20, 6-33, 7-35 entre outros, ocorrem no acompanhamento.

A inteligibilidade da peça, a tão cara "comunicabilidade" pretendida por Guerra Peixe em suas composições dodecafônicas, é favorecida pela maior importância dada aos motivos rítmicos e ao contorno melódico, em detrimento da organização proporcional das notas. Esse procedimento, juntamente com o movimento contínuo gerado pelo fluxo de eventos (já sugerido no próprio título, aparentemente genérico, da composição: *Allegretto con moto* – "com movimento") e as semelhanças na maneira de construção das seções e das partes contribuem para a unidade da peça. Sendo assim, a performance poderia valorizar as dinâmicas assinaladas pelo compositor e procurar executar os elementos rítmicos com clareza, mantendo a regularidade do pulso, para que a idéia de uma construção feita por um fluxo de eventos possa aparecer.

Referências bibliográficas

- FORTE, Allen. The Structure of Atonal Music. New Haven: Yale University Press, 1973.
- LIMA, Cecília Nazaré de. A fase dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor. 2002. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- LUCAS, Glaura. Análise do Allegretto con moto, de C. Guerra Peixe. Cadernos de Estudo – Análise Musical, Belo Horizonte, n. 5, p. 84-96, 1988.
- MALAMUT, Stael Viegas. A flauta na música de câmara de Guerra Peixe. 1999. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- NOGUEIRA, Ilza. Ambigüidade e contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer. Cadernos de Estudo – Análise Musical, Belo Horizonte, n. 5, p. 1-20, 1988.