

## Miniaturas n. 3 de Guerra-Peixe: breve análise

**Marisa Milan Candido<sup>1</sup>**  
UNICAMP/MESTRADO

SIMPOM: *Pôster/Teoria e Prática da Execução Musical*  
marisamilancandido14@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo estudar quais vertentes musicais implicam na escrita musical da peça para piano *Miniaturas n. 3*, composta por César Guerra-Peixe em dezembro de 1948. Esta análise é fruto de um projeto de mestrado que tem como objetivo investigar como a dissolução do grupo de compositores Música Viva – formado por Eunice Katunda (1915-1990), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Edino Krieger (1938), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989), se refletiu na escrita musical de cada integrante do grupo no momento de sua ruptura, ocorrida no final dos anos de 1940. A partir disso, pretende-se verificar quais vertentes musicais implicam na peça *Miniaturas n. 3* e identificar os elementos característicos da estética nacionalista e/ou moderna da época (dodecafônica), visto que poucos são os escritos que realizam análises aprofundadas dos procedimentos composicionais deste repertório.

**Palavras-chave:** Guerra-Peixe; Música Viva; Música brasileira; Música para piano.

### Miniaturas n. 3 from Guerra-Peixe: Brief Analysis

**Abstract:** This paper aims to study which musical aspects imply in the piece for piano *Miniaturas n. 3*, composed by César Guerra-Peixe in December 1948. This analysis is the result of a master's project which aims to investigate how the dissolution of the Musica Viva composers group – formed by Eunice Katunda (1915-1990), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Edino Krieger (1938), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989), reflected in the music written of each member of the group at the time of rupture, which occurred in the late 1940's. From this point on, it is intended to verify which musical aspects imply in the piece *Miniaturas n. 3* and identify the characteristic elements of nationalist aesthetic and/or modern from that moment (dodecaphonic), since there are few papers of compositional procedures of this repertoire.

**Keywords:** Guerra-Peixe; Música Viva; Brazilian music; Piano music.

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de um projeto de mestrado que encontra-se em andamento e está sendo realizado sob a orientação da Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

## 1. Introdução

Nascido em Petrópolis-RJ, César Guerra-Peixe (1914-1993) foi compositor, professor, pesquisador e ensaísta. Segundo Assis (2006, p. 110), sua produção artística pode ser dividida em três fases, de acordo com a indicação do próprio compositor em seu catálogo de obras elaborado em 1971. São elas: Fase Inicial ou de Formação, Fase Dodecafônica e Fase Nacionalista.

Sua Fase Inicial caracteriza-se pela etapa de estudos realizados (por Guerra-Peixe) entre 1938 e 1944, em que teve aulas de Harmonia, Contraponto, Instrumentação e Composição com Newton Pádua no Conservatório Brasileiro de Música. Nesta fase, compôs *Fibra de Herói*, inicialmente feita para um programa de rádio e que se tornou o hino semioficial na época da Segunda Guerra Mundial, além de peças orquestrais para o programa radiofônico *Instantâneos Sinfônicos Schenley*. No entanto, todas as obras compostas por Guerra-Peixe foram excluídas por ele mesmo de seu catálogo no ano de 1945, restando apenas *Suíte Infantil n. 1* e *Fibra de Herói* (ASSIS, 2006, p. 110; NEVES, 2008, p. 154).

Sua fase dodecafônica inicia-se a partir do contato de Guerra-Peixe com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) no ano de 1944, em um curso particular de Análise, História e Estética da Música, Problemas de música para microfone, Harmonia acústica e Técnica dos doze sons, ministrado pelo professor alemão radicado no Brasil com duração de dois anos e meio.<sup>2</sup> Como consequência dessa proximidade, integrou-se no ano de 1944 ao grupo de compositores Música Viva – que tinha como proposta, dentre outras, a divulgação da música de concerto contemporânea e tradicional, que à época era ainda pouco divulgada no Brasil.

Inaugura-se assim um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação –, que integradas, terão intensidades proporcionais ao longo de sua existência. (KATER, 2001, p. 50.)

Segundo delimitação do livro *Música Viva e H. J. Koellreutter*, escrito pelo professor e pesquisador Carlos Kater, o movimento Música Viva passou por três momentos. Num primeiro momento, o núcleo inicial de produção do periódico Música Viva foi formado por personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca e caracterizou-se pela coexistência de tendências ideológicas e estéticas distintas (cf. KATER, 2001, p. 50). O segundo momento de manifestações do Música Viva, sob a formação de alunos e ex-alunos de Koellreutter, tornou-se mais coeso e definido, assumindo assim, mais firmemente suas

<sup>2</sup> As informações referentes às obras e a formação musical de Guerra-Peixe foram retiradas do site dedicado ao compositor. Disponível em < <http://www.guerrapeixe.com> >. Acesso em: 06/04/2016.

características próprias ligadas à composição musical e a divulgação de obras contemporâneas da época. Desta forma, a criação musical contemporânea brasileira foi representada pelo grupo de compositores Música Viva, que formado por Koellreutter, Edino Krieger (1938), Eunice Katunda (1915-1990), Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989) compôs a partir de técnicas modernas, como por exemplo, o dodecafonismo (cf. KATER, 2001, p. 132).

A partir desse contato com o grupo em 1944, Guerra-Peixe termina sua “Fase Inicial” e inicia a sua “Fase Dodecafônica”, na qual permanece até 1949. Durante este tempo, estreou a Sinfonia n. 1 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e começou a compor utilizando a técnica dodecafônica. Obras desse período são por exemplo *Música n. 1* para piano e *Trio de cordas*. Essa fase dodecafônica de Guerra-Peixe corresponde a passagem do segundo para o terceiro momento do movimento Música Viva em ocasião da publicação do *Manifesto 1946* (cf. KATER, 2000, p. 63-66).

O *Manifesto 1946* possui um caráter mais assertivo acerca da criação e divulgação da música contemporânea, da importância da formação e atuação de compositores em escolas de música, dentre outros pontos. Esse Manifesto pode ser considerado como um germen das divergências ideológicas do grupo, já que Cláudio Santoro (participante do grupo de compositores Música Viva) discordou *a posteriori* de trechos do documento, visto não ter participado de sua redação (cf. KATER, 2001, p. 69-70).

Foi, porém, a partir do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, ocorrido na cidade de Praga no ano de 1948, que o processo de tensão do grupo se tornou eminente. As resoluções elaboradas no Congresso foram publicadas pelo boletim *Música Viva n.16*, Ago/1948, no qual foi veiculado um *Apelo* que, frente às divergências políticas e estéticas, resultou no processo gradual de ruptura do grupo de compositores.

(...) em Praga, Santoro participa do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* e incorpora alguns dos postulados ali definidos, entre os quais a condenação da música moderna de caráter universalista – atonal e dodecafônica – enquanto produção burguesa e decadente, portanto não “progressista”. Início do processo de desalinhamento na cúpula do *Música Viva*; (KATER, 2001, p. 188.)

Segundo registrado no *Apelo*, o *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga* não almejou dar diretrizes técnicas ou estéticas para a produção musical de cada país. Mas, recomendou alguns pontos a serem seguidos para solucionar a crise musical: fugir do subjetivismo e expressar as ideias progressistas das massas populares; aderir

à cultura nacional de seu país e defende-la de tendências cosmopolitas; aplicar formas musicais simples (utilização da música vocal: óperas, oratórios e canções); trabalhar para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas (cf. NEVES, 2008, p. 183; KATER, 2001, p. 87-88).

Essas divergências resultaram na dissolução do grupo de compositores Música Viva entre 1948 e 1949, sendo que Cláudio Santoro desligou-se do grupo em 1948, Guerra-Peixe e Eunice Katunda em 1949 (cf. KATER, 2001, p. 126).

Segundo Assis, o final dessa segunda fase composicional de Guerra-Peixe (dodecafônica), período em que se encontra a obra *Miniaturas n. 3*, reflete um momento de indefinição estilística, resultante do conflito interno do Grupo de compositores Música Viva.

(...) as obras de Guerra-Peixe compostas entre 1948 e 1949 refletem um período de indefinição pessoal e mesmo coletiva, vivido pelo grupo naquele momento. (ASSIS, 2006, p. 217.)

A partir do campo problemático colocado acima, o trabalho buscará estudar quais vertentes musicais implicam na escrita musical da peça para piano *Miniaturas n. 3*, composta por César Guerra-Peixe no ano de 1948, ou seja, no momento de dissolução do grupo Música Viva, um ano antes de seu desligamento do grupo e início de uma nova fase composicional chamada Nacionalista.

### Breve análise

A peça para piano solo *Miniaturas n. 3* foi composta por César Guerra-Peixe em 1948, e é formada por dois movimentos. No primeiro movimento a indicação de andamento é *Moderato* e no segundo *Allegro*.

Conforme indicações do site dedicado a Guerra-Peixe e da tese de doutorado de Assis (2006), a peça *Miniaturas n. 3* é baseada em uma série dodecafônica (descrita abaixo). A série em questão, possui como característica a utilização de intervalos consonantes: três intervalos de 4<sup>a</sup> justa, dois intervalos 5<sup>a</sup> justa, um intervalo de 3<sup>a</sup> menor, além de quatro intervalos de 7<sup>a</sup> maior e um intervalo de 2<sup>a</sup> menor.

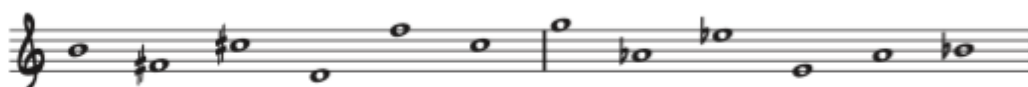


Fig. 1: Série dodecafônica de *Miniaturas n. 3*.

A série não é utilizada de forma estrita e rígida na peça; ela é encontrada apenas no início da segunda miniatura na sua forma original, porém sem a quarta nota da série – a nota fá.



Fig. 2: Frase inicial do segundo movimento da peça *Miniaturas n. 3* com a série assinalada (c. 1-4).

Apesar da série completa aparecer de maneira integral apenas no início da segunda peça, conforme demonstrado acima, pode-se considerar *Miniaturas n. 3* como dodecafônica, pois na análise encontramos seqüências de três, quatro e oito notas da série por toda a peça.

Outra maneira possível de analisar *Miniaturas n. 3* é a partir de seu complexo harmônico, que atua como um reservatório de possibilidades em que as notas da série cromática são empregadas de forma distinta da série utilizada na obra, conforme procedimento composicional descrito por Guerra-Peixe em carta a Curt Lange, datada no dia 10 de fevereiro de 1948.

(...). 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? (GUERRA-PEIXE apud ASSIS, 2006, p. 218.)

Para fim de análise, denominamos com letras cada um dos acordes criados pelo compositor.



Fig. 3: Complexo harmônico utilizado na composição de *Miniaturas n. 3*.

Utilizando a teoria dos conjuntos é possível ver que o acorde denominado C é uma inversão do acorde A, e que o acorde D é uma transposição do acorde B. É importante ressaltar também, que as notas do complexo harmônico formam as doze notas do total cromático, conforme a figura seguinte (primeira coluna).

A	B	C	D
8	10	7	11
9 11	0 10	3 4	1 10
4 5 4	5 7 5	2 1 5	6 7 5
(0 1 5)	(0 2 7)	(0 1 5)	(0 2 7)

**Fig. 4: Complexo harmônico utilizado na composição de *Miniaturas n. 3* realizado a partir da teoria dos conjuntos.**

A partir do processo descrito acima é possível encontrar nas duas peças acordes e arpejos construídos a partir da utilização e transposição desse complexo harmônico de forma estrita (conforme figuras abaixo), à medida que em outras partes o compositor utiliza as notas da série e do complexo harmônico de forma não ordenada.

**Fig. 5: Utilização do complexo harmônico de forma estrita e transposta no segundo movimento da peça *Miniaturas n. 3* (c. 1-6).**

A estrutura formal da primeira peça de *Miniaturas n. 3* constitui uma alternância de três gestos musicais apresentados na primeira frase do compasso 1 a 7. (gesto A: c. 1-2; gesto B: c. 3 e 4; gesto C: c. 5-7, conforme Fig. 6).

**Fig. 6: Frase inicial da primeira peça de *Miniaturas n. 3* contendo os gestos A, B e C (c.1-7).**

Esses três gestos são os princípios construtores de toda a peça e são variados duas vezes ao longo da música. As variações se constituem de: inversão das mãos para a execução das figuras melódicas e harmônicas, com sua subsequente mudança de registro, ou seja, o que era realizado com a mão direita na clave de sol passa a ser executado pela mão esquerda na clave de fá; troca da direção das figuras melódicas, o que era feito de maneira ascendente é invertido e vice-versa; variação dos intervalos harmônicos e dinâmica.

Já a segunda peça de *Miniaturas n. 3*, possui sua estrutura dividida em três partes – ABA' (A c. 1-6; B c.6-11; A'12-16). Tem como característica gestos arpejados que se repetem ao longo da peça e que são frequentemente formados por intervalos de 5<sup>a</sup> justa, seguindo sequências da série apresentada, conforme figura abaixo.



Fig. 7: Última frase do segundo movimento da peça *Miniaturas n. 3* contendo o gesto A' (c. 12-16).

Nota-se também que a peça *Miniaturas n. 3* não possui elementos rítmico-musicais ligados ao folclore e/ou à música popular brasileira, pois em *Miniaturas n. 3*, o compositor utiliza figuras rítmicas com divisões regulares e simétricas do tempo e que se repetem ao longo da peça; sendo que a figura de menor valor no primeiro movimento da peça é a semínima e no segundo movimento uma colcheia.

## Conclusões

Como foi observado acima, o procedimento composicional adotado pelo compositor Guerra-Peixe não pode ser considerado como técnica serial dodecafônica estrita e rígida conforme as peças para piano Op. 25 e Op. 27 de Schoenberg e Webern, como exemplo. No entanto, é possível afirmar que a técnica dodecafônica foi utilizada na peça em pequenos trechos ao longo da música.

Sendo assim, como premissa inicial, pode-se concluir que a peça possui elementos oriundos de técnicas modernas da época (dodecafonia e/ou complexo harmônico) e elementos da música tonal (intervalos consonantes e arpejos com intervalos de 5<sup>as</sup>), mas sem fazer referência a uma estética nacional.

**Referências**

ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

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

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PROJETO GUERRA-PEIXE. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/>>. Acesso em 06/04/2016.