A Flauta no período dodecafônico de Guerra-Peixe

por Stael Viegas Malamut

César Guerra-Peixe, no ano de 1944, procurou Hans-Joachim Koellreutter para receber aulas de composição e aprender a técnica dodecafônica, ou seja, a teoria dos doze sons, cujo criador foi Arnold Schoenberg em 1921.

Guerra-Peixe aproximou-se de Koellreutter com a intenção de estudar toda a parte moderna da música que foi trazida por ele para o Brasil em 1937. Além disso, outro fator que provavelmente atraiu Guerra-Peixe foi o grande conhecimento do compositor alemão, visto que este havia estudado com Paul Hindemith, Herman Scherchen e Kurt Thomas.

Em entrevista concedida no dia 13 de junho de 1999, Koellreutter fez alguns comentários quanto à sua experiência em relação a Guerra-Peixe.

> Eu dei aula para GP durante muito tempo. Ele estudou comigo composição, dodecafonia e toda a parte moderna. É um dos poucos compositores brasileiro que conseguiu um estilo pessoal. Ele fundou comigo o Grupo Música Viva e era um dos membros mais ativos do grupo, ao lado de Cláudio Santoro, Edino Krieger e dessa turma que formou o grupo naquele tempo.
> (Koellreutter, H. J., depoimento pessoal à autora)

Mais adiante Koellreutter afirma:

> Eu diria hoje, depois de tanto tempo, que era muito semelhante a um outro compositor da Segunda Escola de Viena, que foi **Alban Berg**. Trata-se da mistura do Tonal e do Atonal. Naturalmente, o GP misturou isso também com coisas nacionais, o que Alban Berg não fez. O estilo era muito próprio de GP. Eu sempre senti um estilo muito pessoal nele, que para mim, é critério de um compositor de valor. Eu senti isso logo no início.

Podemos encontrar o próprio depoimento de Guerra-Peixe, no V capítulo de seu *Memorial* – Principais traços evolutivos da produção musical – no que se refere ao seu interesse em estudar com Koellreutter e as conseqüências de tal influência:

> Ao freqüentar em 1944 o curso particular de H. J. Koellreutter – a única pessoa que chegou ao Brasil para nos transmitir informações sobre a música contemporânea da época – adota meses depois, a técnica dos doze sons, e a partir deste momento, sua obra se torna

> pronunciadamente instável quanto ao rítmo, um **ritmo excessivamente complexo**. Por essa época o autor não tem a menor preocupação nacionalizante. O seu pensamento estético pode ser resumido no seguinte: um motivo, um acorde ou um rítmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda a repetição , tal e qual ou semelhante, não passaria de mero primarismo. (Guerra-Peixe, 1971, V, 1)[1]

Além disso, o compositor em entrevista a Luiz Paulo Horta (*Caderno de Música - Cenas da Vida Musical* – 1983) comenta que ficou com alguns conceitos errados no tocante à composição e instrumentação:

> Depois do dodecafonismo, eu fiquei um tempo imbuído de uns conceitos errados. Koellreutter dizia: quando uma música agrada, é porque alguma coisa não está no lugar. A música tinha que desagradar. A gente também **compunha sem pensar no problema dos instrumentos; eu compus, o diabo que toque! Tenho músicas que eu não consigo tocar.** Hoje penso diferente.

Ainda em seu *Memorial* – Principais traços evolutivos da produção musical, Guerra-Peixe aborda o problema de uma de suas composições dodecafônicas para Música de Câmara, o Quarteto Misto para flauta , clarineta, violino e violoncelo:

> ...Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis , em especial no que tange ao **rítmo** 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,V,1)

Somente anos mais tarde, em 1996, é que a obra foi finalmente apresentada em Concerto na Sala Cecília Meireles, no Rio de janeiro, pela Camerata Contemporânea do Rio de Janeiro.

Neste momento, Guerra-Peixe tomou a iniciativa de "nacionalizar" o dodecafonismo, aproveitando células rítmicas e melódicas do folclore brasileiro em suas obras. A intenção do compositor era a de alcançar maior unidade formal e comunicação. Com isso, o rítmo brasileiro tornou-se imprescindível, embora se apresentasse de maneira bem diluída.

[1] Todas os apontamentos em "negrito" são da autora deste trabalho.

Fazem parte do catálogo de obras para música de câmara com flauta, do período dodecafônico de Guerra-Peixe, doze obras. Estes primeiros trabalhos não demonstram a intenção de nacionalizar o dodecafonismo. Guerra-Peixe explica esse período inicial dodecafônico em entrevista a Luiz Paulo Horta.

> Agora diga-se a verdade: meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no **segundo movimento – lento , de um Trio de Cordas de 1945** introduzi um tema, uma melodia torturada , que já tem caráter modinheiro. O Koellreutter percebeu isso e disse: é engraçado esse Guerra, cada obra dele é uma coisa diferente. E disse: lá na Europa, não tem ninguém fazendo isso que você faz. E gostou. Ele não era antinacionalista. (L. P. Horta, 1983, p.258)

Ainda sobre o Trio de Cordas, Guerra-Peixe faz o seguinte comentário:

> No entanto, como o critério de série simétrica já não bastasse aos propósitos do compositor, - em que pese, diga-se de passagem, o **pseudododecafonismo**, - **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** [sic] **facilitar a aceitação da música, simplificando-a para o leigo em dodecafonia**. 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, 1970,V,p.2)[2]

Sendo assim, há fortes indícios de que as obras de câmara com flauta, anteriores à 1945 ou seja, ao Quarteto Misto e ao Allegretto com moto para flauta e piano, não revelem uma intenção "nacionalizante", visto que este objetivo só passou a ocorrer, segundo o próprio compositor, depois de criar, no Trio para cordas de 1945, um tema "torturado" com caráter de modinha.

Guerra-Peixe em seu catálogo de obras no setor de música de câmara, organiza suas obras em ordem cronológica e a seqüência é a seguinte:

1. Quarteto Misto para flauta, clarineta, violino e violoncelo

2. Allegretto com moto para flauta e piano

[2] Sobre algumas influências das Artes Plásticas, Guerra-Peixe declara: " De 1945 a 1949, senti alguma influência de quadros de Cândido Portinari, quando eu então buscava sistematizar o ideal-filosófico que, na falta de outro nome, chamaria de expressionismo nacionalizante.(Gazeta Musical e de todas as Artes, Ano IX 2ª série –Lisboa, Dezembro de 1958 – n. 93.

3. Trio para violino, viola e violoncelo.

A partir do comentário de Guerra-Peixe sobre o seu Trio de cordas (1945) podemos levantar a hipótese que o período dodecafônico do compositor pode ser dividido em duas fases; uma anterior e outra posterior àquela obra. Fazem parte da **1ª fase dodecafônica** as seguintes obras com flauta:

1) Sonatina para flauta e clarineta de 1944.
2) Invenção para flauta e clarineta de 1944.
3) Sonata para flauta e clarineta (Ensaio) de 1944.
4) Música para flauta e piano de 1944.
5) Noneto para flauta, clarineta, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo de 1945.
6) Quarteto Misto para flauta, clarineta, violino e violoncelo de 1945.
7) Allegretto com moto de 1945.

Fazem parte da **2ª fase dodecafônica** as obras:

8) Duo para flauta e violino de 1947.
9) Melopéias n.1 para flauta solo de 1947.
10) Trio n.1 para flauta, clarineta e fagote de 1948.
11) Melopéias n.2 para flauta solo de 1948.
12) Suíte para flauta e clarineta de 1949.

Para melhor compreensão da primeira fase dodecafônica de Guerra-Peixe, cuja característica principal é a excessiva complexidade rítmica das obras, tomemos como exemplo o primeiro movimento do Quarteto Misto para flauta, clarineta, violino e violoncelo, do compasso 1 ao 10:

Allegro （♩=120）
Flûte
Clarinette
Violon
Violoncelle
pizz.
arco

Podemos observar a complexidade e a instabilidade rítmica, assim como a falta de unidade formal gerada devido a excessiva fragmentação das células rítmicas e melódicas.

Para exemplificar a segunda fase dodecafônica de Guerra-Peixe cuja característica principal é a presença de motivos rítmicos e melódicos com traços nacionalizantes, observemos o primeiro movimento de Melopéias n.1 para flauta solo, do compasso 1 ao 17:

Podemos observar maior estabilidade rítmica e formal da composição, proporcionada pelos motivos rítmicos e melódicos que se repetem com freqüência, facilitando a memorização e consequentemente, maior comunicabilidade da obra. Outro elemento a ser observado é o motivo rítmico e percussivo do primeiro e do quarto compasso. A articulação do primeiro compasso e o deslocamento da acentuação devido ao contratempo do quarto compasso criam a movimentação e o caráter do motivo. Com

isso, o compositor simplificou a sua escrita dodecafônica, facilitou a assimilação por parte do ouvinte e sugeriu um contorno rítmico nacionalista.

Segundo Mariz (1983, p.304), o primeiro trabalho dodecafônico de Guerra-Peixe foi intencionalmente anti-nacionalista: a Sonatina para flauta e clarineta de 1944.

As obras que se seguiram continuaram essa tendência e acentuaram a intenção universalista. Nesta ocasião em que começou a estudar com Koellreutter, Guerra-Peixe tinha apenas o objetivo de assimilar a técnica dodecafônica, sem qualquer ideal nacionalista. Suas obras dodecafônicas iniciais não podiam apresentar repetições de motivos, acordes ou rítmos, tendo em vista que toda repetição não passaria de mero primarismo. Logo, a tendência universalista de suas primeiras obras era evidente.

Após o Quarteto Misto, e o Allegretto com moto, Guerra-Peixe demonstra grande preocupação em alcançar maior comunicabilidade e criar uma feição nacional em sua música dodecafônica. O musicólogo José Maria Neves menciona em seu livro Música Contemporânea Brasileira (1981, p.103), que é a partir de 1947 que os valores nacionais e seu caráter serão explorados de forma mais consciente. Por isso, como exemplo, podemos observar o Duo para flauta e violino. Nesta obra, o compositor conseguiu um rítmo mais dinâmico. E como ele mesmo diz em seu *Memorial*:

> [Apresenta] um ritmo dinâmico, como alguns quadros de Augusto Rodrigues, bastante unidade formal e, o que é importante, certa comunicabilidade. Obra que o autor considera até hoje (1971) um dos seus melhores trabalhos. (Guerra-Peixe, 1971, p.3)

Ainda em seu *Memorial* – Principais traços evolutivos da produção musical – é o próprio compositor quem nos relata:

> 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 discussões com Mozart Araújo. Contudo, **a insatisfação persiste**. Sobrevem 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, p.3)

Com isso, o compositor reformulou algumas obras para música de câmara com flauta como o Quarteto Misto, no dia 8/12/47 e o Allegretto com moto, no dia 19/12/47.

Em sua obra para flauta solo Melopéias n.1, também fica evidente a intenção do compositor de estabelecer uma unidade rítmica pelos processos de repetição literal ou variada, fixando assim, os elementos de expressão musical na memória. Podemos observar células rítmicas de caráter percussivo, que criam um "balanço" brasileiro. E, o Trio n.1 para flauta, clarineta e fagote, revela "uma tendência à simplificação da linguagem musical e ao emprego de elementos da música popular (que refletem o desejo de aproximar-se do povo, de fazer música mais facilmente inteligível e menos hermética)" – (Neves,1981, p.103).

Guerra-Peixe procurava um "ambiente" nacional para seu dodecafonismo muito particular. "Vários recursos são usados para dinamizar o uso da série de doze sons: séries simétricas, séries baseadas em acordes (não tradicionais evidentemente), séries que se estruturam a partir da transposição de células, e séries que possuem um "eixo" que funciona como um remoto referencial dominante tônica."(Guerreiro,1997, p. 21)

Em seu *Memorial*, Guerra-Peixe nos fala da aplicação do recurso acima mencionado, na Suíte para flauta e clarineta, de 1949:

> Mas a reação ao hermetismo não demora; em 1949 cria uma série de dezoito notas harmônicamente concebida, no sentido em que uma nota comum (sol, no exemplo) permaneça por algum tempo; e outra nota comum (do, no exemplo) continue identificável pelo ouvido. Seria uma espécie, embora muito longínqua, de "dominante" e "tônica", se é que assim se pode falar. Não como uma volta às funções tonais ou coisa aproximada, mas como possibilidade de memorização por parte do ouvinte. Ocorre na Suíte para flauta e clarineta, cujos movimentos são os seguintes: Obstinado, Canção, Polca, Marcha Fúnebre, Variações e Final. (Guerra-Peixe, 1971,V,p 3)

Explicação: A dominante e a tônica não estão articuladas em tempo forte. Guerra-Peixe colocou a nota sol em pontos referenciais da melodia. O compositor trabalhou a dominante e a tônica em linhas, sem torná-las evidente.

Primeiro movimento da Suíte para Flauta e Clarineta – Obstinado

Do compasso um ao nove:

O compositor perseguia de todas as formas, o objetivo de alcançar maior comunicabilidade em sua produção e, para isso, insistia cada vez mais na utilização de recursos como: "repetição de motivos e células; a fixação de elementos temáticos através do rítmo; e o estabelecimento de pontos referenciais na harmonia como orientação para o ouvinte, sem que estes referenciais passassem por "hierarquias" do tipo dominante –tônica. Porém, o desgaste do dodecafonismo, declaração do próprio compositor que podemos encontrar no V capítulo de seu *Memorial*, foi inevitável. Guerra-Peixe é bastante claro:

> O compositor reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade no "Ensaio" – encerra aqui a **estrepitosa** fase "dodecafônica". (ibidem, V, 5)

Guerra-Peixe torna-se ainda mais determinado, lúcido e consciente de seus objetivos musicais quando, ainda em seu Memorial usa, as seguintes palavras:

> ....É que se quisesse contribuir para a música brasileira em termos de cultura nacional, precisaria ter uma atitude mais humilde, e essa humildade consistiria em **começar tudo de novo**. Assim haveria de ser feito, **pois o que importa não é exatamente o compositor, mero acidente, mas a própria música.** (ibidem, V, 5)

Podemos observar em toda a produção dodecafônica do compositor uma grande complexidade rítmica, juntamente com modificações de fórmulas de compasso, como por exemplo, de simples para composto, como também a falta de utilização de barras de compasso, como ocorre nas obras intituladas Melopéias.

Outro fator a observar refere-se ao andamento das obras, apresentando-se muitas vezes bastante rápido, chegando a dificultar a execução e o entrosamento dos instrumentistas.

Sendo assim, no decorrer de sua trajetória dodecafônica e de suas buscas no sentido de dar uma orientação nacionalista à técnica dodecafônica , pode-se notar uma gradativa simplificação de sua linguagem musical, assim como maior unidade rítmica e melódica. A conseqüência de tal procedimento foi uma maior comunicabilidade de suas últimas obras dodecafônicas (2ª fase), como também um maior "conforto", por parte dos intérpretes em suas performances.

Referências Bibliográficas

Andrade, Mário de.

1972 *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª edição, São Paulo, Livraria Martins S.A, Instituto Nacional do Livro.

Aguiar, Ernani.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Dias, Odette Ernest.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Guerreiro, Antônio Emanuel de Faria Júnior.

1997 *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses Andradeanas*. Dissertação submetida ao Programa de Mestrado em Música Brasileira Do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Griffel, Michael

Sobre Artigos de Análise

Guerra-Peixe, César.

1958 *Gazeta Musical e de todas as Artes*. Ano IX, 2ª série - Lisboa. n. 93. Academia de Amadores de Música.

1966 *Os Cabocolinhos do Recife* – In Revista Brasileira de Folclore n. 15, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, Rio de Janeiro, 1966

1980 *Maracatus do Recife*, 2ª edição, São Paulo, Irmãos Vitale e Fundação de Cultura Cidade do Recife.

1988 *Melos e Harmonia Acústica – Princípios de Composição Musical.* Edição Opus – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores Brasil.

1971 *Memorial*

Catálogo Temático Manuscrito sem referência de data

Apostila sobre Dodecafonismo sem referência de data

Hamilton,Sarah

Na Annotated Bibliography of Canadian Music for Oboé, Oboé d'Amore, English horn and Bass Oboe found in the Canadian Music Centre, New York

Horta, Luiz Paulo.

1983 *Caderno de Música – Cenas da Vida Musical*, 1ª edição, Rio de Janeiro. Zahar Editores S.A.

Krieger, Edino.

1994 *Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira*. Revista Piracema, n.2, ano 2, IBAC/FUNARTE/MINC.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Koellreutter, H.J.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Mariz, Vasco.

1983 *Três musicólogos brasileiros*, 1ª edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

1994 *História da Música no Brasil*, 4ª edição, Rio de Janeiro, Editora Ricordi Brasileira.

Miguel, Randolf

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Neves, José Maria.

1981 *Música Contemporânea Brasileira*, 1ª edição, Rio de Janeiro, Editora Ricordi Brasileira.

Serrão, Ruth.

1999 Depoimento pessoal à Stael Malamut, fita cassete, arquivos pessoais de Stael Malamut.

Guia para continuar

- ☞ **Programação da ANPPOM 1999**
  - ☞ **Informação dos Participantes**
  - ☞ **Saída dos Anais da ANPPOM**