

O Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe: um breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção

ERNESTO HARTMANN¹

■ 96

¹ Ernesto Hartmann é Bacharel em Piano pela UFRJ, Licenciado em Música pela UCAM/RJ, Mestre em Práticas Interpretativas (Piano) pela UFRJ e Doutor em Música (Linguagem e Estruturação Musical) pela UNIRIO. Produziu trabalhos publicados como artigos em diversas importantes revistas científicas nacionais abordando temas ligados a Análise, Teoria e Linguagem Musical. Foi professor colaborador da UFF-CEIM/RJ, Professor Substituto de Harmonia e Piano da UFRJ, Professor Substituto de Harmonia da UFMG e Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música do Conservatório de Música de Niterói/RJ. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES. E-mail: ernesto.hartmann@ufes.br

■ RESUMO

O presente artigo é um desenvolvimento da conferência “O conceito de motivo no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de Guerra-Peixe”, proferida na ocasião do I Ciclo Nacional de Eventos de Extensão e Pesquisa do Programa de Pós-graduação da UNIRIO realizado em maio de 2012 na UNIRIO na cidade do Rio de Janeiro. Trato aqui de investigar as influências diretas e indiretas sofridas pelo compositor de, respectivamente, Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith. Para tal, busco comparar o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o conhecido tratado de Paul Hindemith *The Craft of Musical Composition* com o *Melos e Harmonia Acústica 1988* nos aspectos de estrutura, conteúdo e estratégia didática. Por fim, trato do conceito de célula e motivo utilizado por Guerra-Peixe em comparação ao utilizado por Arnold Schoenberg, particularmente, no universo de seus escritos teóricos, os expostos no livro *Fundamentals of Musical Composition*.

■ PALAVRAS-CHAVE

Guerra-Peixe, *Melos e Harmonia Acústica 1988*, motivo musical, Hans Joachin Koellreutter; Paul Hindemith.

■ ABSTRACT

This paper is an expansion of the conference “O conceito de motivo no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de Guerra-Peixe” proffered by me at the occasion of the I National Cycle of Extension and Research Events sponsored by UNIRIO and held at May 2012 in UNIRIO, Rio de Janeiro, Brazil. It aims to investigate the main influences that are present in the *Melos and Acoustic Harmony 1988* written by Brazilian composer César Guerra-Peixe, mainly Hans Joachin Koellreutter and Paul Hindemith. To do so, first I've compared the *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* and *The Craft of Musical Composition*, Hindemith's well known treatise in composition, with the *Melos and Acoustic Harmony 1988* concerning structure, content and teaching strategies. To conclude, I've approached the concept of *Music Motive* and *Music Cell* as it is present in Guerra-Peixe's book with that as used by Arnold Schoenberg, particularly as it is presented in his *Fundamentals of Musical Composition*.

97 ■

■ KEYWORDS:

Guerra-Peixe, *Melos and Acoustic Harmony 1988*, musical motive, Hans Joachin Koellreutter, Paul Hindemith.

Introdução

O ensino da composição dentro da academia tem sido um tópico de grande interesse e um fértil campo de debate, particularmente nas duas últimas décadas. Diversos docentes do ensino superior, que, por sua vez, também são compositores de expressão como Ricardo Tacuchian, Rodolfo Caesar, Rodrigo Cichelli Veloso e Liduíno Pitombeira (apenas para citar alguns) têm, recentemente, publicado artigos e apresentado trabalhos em congressos e encontros que atestam esta afirmação.

Dentre as diversas questões problemáticas naturais desta atividade, a de ensinar composição, a grande carência de uma bibliografia em língua portuguesa certamente pode ser apontada como uma das mais proeminentes. Não obstante, esta carência, uma realidade hoje, era muito mais evidente a duas, três ou quatro décadas atrás.

Curiosamente, a longevidade de compositores representativos de um período de grande relevância histórica para a música brasileira, o nacionalismo, ou como alguns denominam o Marioandradismo, em virtude da colossal influência deste es-

critor paulista sobre dois dos principais baluartes deste período, Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, não se demonstrou como condição para que estes dois ou mesmo Claudio Santoro, ou ainda Edino Krieger se debruçassem na tarefa de produzir e publicar trabalhos sobre a técnica e o ensino da composição, seja através de algum tratado ou mesmo de escritos teóricos sobre quaisquer disciplinas afins, tal como harmonia, contraponto, análise musical, instrumentação e orquestração, etc... Não é muito estranho este panorama dada a pouca tradição de produção teórico-didática característica marcante da cultura brasileira².

Destarte este panorama, Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, talvez pelas suas longas trajetórias como professores de composição cuja atuação se deu muito mais fora da academia do que dentro dela, foram grandes formadores e naturais referências para uma geração de compositores e músicos que ainda hoje ocupam espaços de relevância nas principais instituições de ensino do Brasil.

Compreender as influências, a origem dos pressupostos teóricos, ideológicos e filosóficos deste grupo de compositores composto pelos nacionalistas significa compreender muito do pensamento vigente no Brasil, seja por continuidade a estas duas principais escolas (Guarnieri e Guerra-Peixe), seja por negação de seus pressupostos, tal como foi o movimento antitético ao nacionalismo encabeçado por Gilberto Mendes e Almeida Prado.

■ 98

Sem, evidentemente, desconsiderar todo um grupo de compositores cuja relevância é inquestionável para a música brasileira como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e outros anteriores à geração nacionalista que mencionamos, limitamo-nos a destacar os que se apresentam a partir do projeto nacionalista-civilizatório do Estado Novo. Como é de amplo conhecimento, o Estado Novo constituiu-se de um projeto político que congregava em uma estranha, peculiar e extremamente complexa rede de interesses e alianças que abarcava desde os marxistas até os integralistas, não muito diferente das alianças político militares dos assim chamados aliados no cenário então contemporâneo da Segunda Guerra Mundial.

Ainda dentro do escopo destes dois compositores, Guarnieri e Guerra-Peixe, abordaremos neste artigo especificamente César Guerra-Peixe, cujo ideal de música brasileira se deu por uma tênue ligação com o partido comunista e, muito mais marcadamente, pelo seu estudo das ideias e obras de Mario de Andrade.

Se por um lado a conversão de Guerra-Peixe através de seu contato com a obra de Mario de Andrade é amplamente conhecida, suas ligações com o partido comunista no final da década de 1940 ainda são pouco mencionadas e o seu grau de envolvimento ainda permanece obscuro. Como exemplo deste seu provavelmente incipiente envolvimento, apresentamos um depoimento extraído da correspondência de Claudio Santoro com Koellereutter datado de 1947, onde Santoro aponta um progresso na conduta de Guerra-Peixe e Edino Krieger a respeito do partido,

No Rio estive com o Krieger e Guerra Peixe, tendo recebido do Guerra onze revistas “Música Viva”. Tive a ótima notícia em saber que o Krieger está no Partido e que o Guerra iria votar na nossa chapa integral. É de fato um grande progresso desse pessoal (SANTORO, Correspondência a H. J. Koellereutter, 28/1/47).

² Há exceções honrosas como, por exemplo, Osvaldo Lacerda.

Portanto, como afirmamos, no caso específico de César Guerra-Peixe, sua adesão ao nacionalismo se deu primordialmente após este mencionado contato com Mario de Andrade através da obra “Ensaio sobre a Música Brasileira”. Anteriormente a isto, dedicava-se Guerra-Peixe ao estudo com o Hans Joachin Koellreutter, então jovem alemão recém chegado ao Brasil e que trazia em sua bagagem algum conhecimento preliminar de composição e alguns encontros em festivais da Europa com atuantes compositores, como por exemplo Paul Hindemith (KATER, 2001).

Dentre seus alunos no Brasil estavam Claudio Santoro e César Guerra-Peixe, e o principal assunto de suas aulas dizia respeito à “nova música” e às novas técnicas que estavam sendo experimentadas na Europa, o dodecafonismo e o serialismo. Curiosamente, Hindemith, enquanto teórico e figura supostamente mais próxima de Koellreutter, não pareceu estar muito na pauta de estudos do grupo, ao menos nominalmente, apesar de sua influência ser nitidamente observável a partir de uma análise mais cuidadosa da obra de Guarnieri e Guerra-Peixe, e, sobretudo, do objeto de estudo deste artigo o *Melos e Harmonia Acústica*.

Uma das publicações mais importantes de Guerra-Peixe, o *Melos e Harmonia Acústica 1988*, demonstra uma profunda influência destes seus estudos com Koellreutter sobre “música em doze sons³”. Frequentemente utilizado em cursos de composição no Brasil, esta pequena, porém extremamente rica publicação, divide-se em duas partes: Construção da Melodia e Construção da Harmonia, a partir de princípios acústicos. Mais que a Koellreutter, pode-se atribuir esta organização a Paul Hindemith, que após uma longa explanação também divide seu tratado *The Craft of Musical Composition Volume I* (exposição teórica⁴) desta forma. Como Kater (2001) ressalta, Hindemith foi uma das principais influências de Koellreutter ainda na Alemanha, onde ele frequentou diversos cursos com o compositor. Entretanto é relevante notar que Guerra-Peixe inverte esta ordem dos conteúdos, introduzindo a melodia antes da harmonia em sua obra.

Nossa opção em discutir as duas partes do *Melos e Harmonia Acústica 1988* merece algumas considerações. De acordo com o índice do *Melos* (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6), a obra se divide em quatro partes. Isso se deve à estratégia didática adotada, porém, os assuntos podem ser perfeitamente segmentados em apenas duas. A primeira e a segunda parte, de acordo com o índice, tratam da questão melódica, sendo a terceira e quarta parte designadas à questão harmônica. O estudo da melodia é abordado, inicialmente, evitando-se o aprofundamento da discussão sobre o ritmo (utilizam-se apenas figuras de igual valor, o que não exclui totalmente o parâmetro duração). Esta discussão é apresentada em Estruturação Melorrítmica (segunda parte de acordo com o autor). De forma análoga, o autor decide abordar primeiramente a estruturação a duas vozes (Estruturação a Duas Vozes, terceira parte), para posteriormente concluir com Harmonia Acústica (quarta parte). Dessa forma, entendemos que, por se tratar de dois assuntos distintos, há sentido em dividir o livro em apenas dois tópicos ou partes, tal como mencionamos anteriormente: respectivamente Melodia e Harmonia.

Ainda, de acordo com a reduzida bibliografia reportada ao seu final, *Melos e Harmonia Acústica* aponta, além de Hindemith, outros autores como Julio Bas (*Tratado de la Forma Musical*), Mathis Lussy (*El ritmo musical*), Hugo Riemann (*Composicion Mu-*

³ Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.

⁴ Este tratado divide-se em dois volumes: 1º Volume: exposição teórica e 2º Volume: Exercícios práticos.

sica) e Ernest Toch (*la Melodia*). Apesar destes autores elencados, as mais relevantes influências no desenvolvimento do pensamento exposto por Guerra-Peixe nesta obra remetem à Hindemith e Koellreutter, essencialmente pelos conceitos de Fundamental, Harmonia Acústica e Relação de segundas (Hindemith), e pela estratégia didática abordada na primeira parte, presumivelmente muito próxima à adotada por Koellreutter, como se pode supor ao analisar o caderno de estudos de Guerra-Peixe com este. Uma breve análise destas influências e destes conceitos, em particular o conceito de motivo são o objeto deste trabalho, buscando compreender um pouco melhor o pensamento norteador do autor na confecção do *Melos e Harmonia Acústica*.

O *Melos e Harmonia Acústica 1988* é uma proposta de síntese do material utilizado pelo compositor ao longo de sua carreira como professor, tratando-se de uma pequena apostila (quarenta páginas) que almeja organizar em um único compêndio o que o autor considerava essencial para a formação de um compositor. Trata-se, esta obra, de uma síntese de ideias tidas como antagônicas (Pantonalismo e Dodecafonismo/Serialismo) e que, elaboradas em conjunto, propiciam uma visão bastante particular e interessante sobre técnicas composicionais do século XX. Ao filtrar suas experiências como compositor “atonal” e, posteriormente “nacionalista”, Guerra-Peixe cria um peculiar sistema de compreensão e aplicação de técnicas harmônicas e melódicas, onde, em nenhum momento, permite aflorar a sua veia nacional, permitindo que cada leitor siga o rumo que deseje, “e o resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com sua sensibilidade” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

Para compreendermos o *Melos e Harmonia Acústica*, é preciso primeiramente compreender duas outras importantes peças, o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o tratado de composição de Paul Hindemith *The Craft of Musical Composition*, este último datado de 1937, ano anterior ao da mudança de Koellreutter para o Brasil. Prosseguiremos então com uma análise e comparação destas obras.

1. O Caderno de Estudos com Koellreutter 1944 e sua influência

O discurso do compositor Guerra-Peixe já na década de 1950 subentende uma desqualificação de sua produção pré-nacionalista. Três citações do próprio autor, colhidas em momentos distintos de sua vida (1947 - quando ainda imerso na fase atonal, porém questionador da sua opção estética, 1952 - ao refletir sobre sua mudança de posicionamento estético e 1971 - quando já consagrado como um compositor nacionalista e na sua maturidade artística) reforçam esta afirmação,

Sobre a rítmica nos 12 sons [...] este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar sequências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de ideias filosóficas, acabando por esquecer de lado a música. [...] Vejo, todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras nos doze sons a sequência não tem morada. Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arrítmica. O que me diz disto? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

Ao justificar o porquê de seu abandono do dodecafonismo,

- 1) a impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade que tanto prezo
- 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e
- 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente “brasileira” (GUERRA-PEIXE, 1952, p. 3).

Ao refletir sobre a questão do ritmo, tão cara a ele,

Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao **ritmo** 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 [...] encerra aqui a **estrepitosa** fase “dodecafônica” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 1).

O termo “estrepitoso”, pitorescamente utilizado aqui, demonstra o tom de irrelevância que o compositor pretende impor à sua produção dodecafônica, assumindo-se como um compositor exclusivamente nacionalista, influenciado e seguidor das ideias Andradianas.

Apesar deste aparente desprezo pela sua produção pré-nacionalista, produto de sua participação ativa no grupo formado por ele, Claudio Santoro e Koellreutter, o seu *Melos e Harmonia Acústica* (1988), demonstra uma profunda influência de seus estudos com Koellreutter sobre “música em doze sons⁵”, influência esta claramente observável se, colocados lado a lado o *Melos e Harmonia Acústica 1988* e o *Caderno de Estudos com Koellreutter* de 1944.

Disponível em arquivo digitalizado no site da Biblioteca Nacional, o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* apresenta em sua íntegra (seis páginas) o seguinte texto:

Aulas do prof. Koellreutter (1944) - Construção da Melodia

- 1) Todas as melodias têm que aparecer nos doze sons
- 2) Não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumento ou diminuição forte demais na linha melódica
- 3) O último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor. Pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente. Os outros intervalos não dão impressão de final.
- 4) Não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia. Procurar não voltar ao som dado anteriormente.
- 5) Evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítono. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.

⁵ Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.

- 6) Evitar seqüências.
- 7) Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente. Saltos de 7ª produzem arpejos.
- 8) Depois de um salto não se deve acrescentar um outro na mesma direção.
- 9) Não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
- 10) Evitar o cromatismo tanto quanto possível.
- 11) Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento).

Os 4 elementos da série de 12 sons

A série de 12 sons divide-se em 4 elementos:

- 1) a série propriamente dita chamaremos de fundamental
- 2) o retrógrado da série da fundamental começando pela última nota e acabando na primeira conservando exatamente os mesmos sons.
- 3) o inverso é a inversão da série fundamental por intervalos opostos.
- 4) É o retrógrado do inverso feito pelo mesmo processo do retrógrado da fundamental, isto é o inverso de traz para adiante.

Seguem 4 exemplos de O, R, I, RI." (GUERRA-PEIXE, 1944).

Estes exemplos estão ilustrados na figura 1.

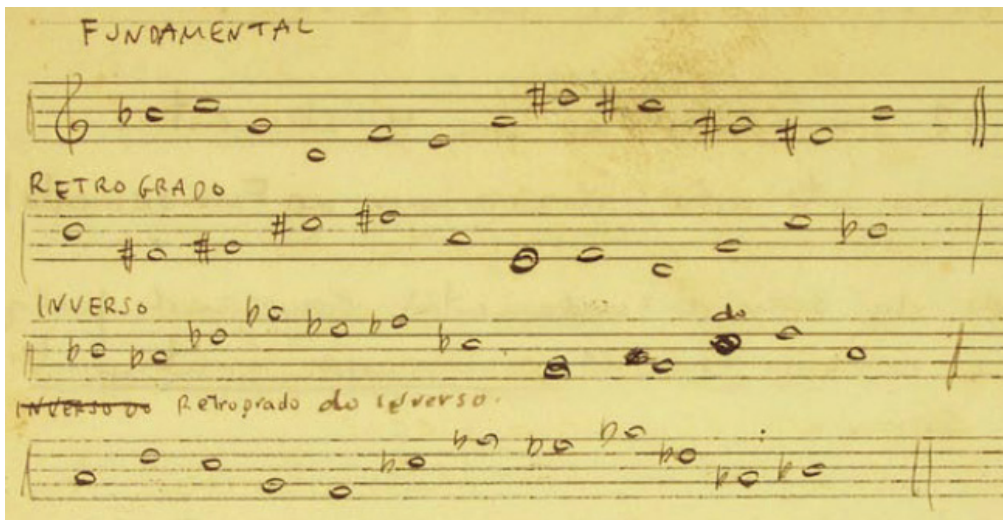


Figura 1 - Exemplos de séries Original, Retrógrada e Inversa da Retrógrada extraídas da última página do *Caderno de Estudos*. Fonte: (GUERRA-PEIXE, 1944)

Observamos que a inversão (espelhamento) se dá neste exemplo a partir da mesma nota inicial (Si^{b3}). Todas as regras exceto duas são observadas neste exemplo. A exceção acontece com a 7ª e a 8ª regra, respectivamente “Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente” e “Depois de um salto não se deve acrescentar outro na mesma direção”. Podemos observar esta transgressão entre a terceira e quarta nota e a sétima e oitava nota da série original (evidentemente extensivo às séries derivadas). Nestes dois casos observa-se um salto de quarta ascendente

seguido de outro na mesma direção. No primeiro caso trata-se de uma sequência de duas quartas justas e no segundo de uma quarta justa seguida de uma quarta aumentada. Todavia, em ambos os casos não há compensação do salto (movimento compensatório na direção contrária, geralmente em grau conjunto).

Comparando o texto do *Caderno* de 1944 com o *Melos e Harmonia Acústica 1988* podemos perceber uma influência destes estudos (inclusive reconhecida pelo autor) em diversos momentos. Já no “Prelúdio”, texto introdutório, temos: “uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as ideias [sic] que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e Dó menor” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5) e

quanto à Harmonia Acústica, estabeleci uma fórmula para equilibrar os primeiros tateios do estudante. Esta matéria tem por base o valor acústico dos intervalos harmônicos, independente de estilo e de tendências. Assim a Harmonia Acústica tem aqui, nos exercícios, uma progressão da tensão harmônica dos acordes; mas como nem sempre a justeza dos propósitos é alcançada quando se vai no *crescendo* até o acorde de maior tensão, achei que reproduzindo os acordes na forma retrógrada certas falhas poderiam ser notadas com mais facilidade (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

Nestas duas citações podemos observar o quanto o autor, mesmo quarenta e quatro anos após seus estudos com Koellreutter, ainda estrutura seu pensamento harmônico e melódico a partir de preceitos oriundos das regras estudadas e reportadas em seu *Caderno de Estudos*. A utilização do termo “retrógrado” evidencia a preocupação do compositor de construir as tensões sob parâmetros similares aos acústicos observados em Hindemith e que operam de forma análoga nas instruções de Koellreutter. As recomendações iniciais são ainda mais reveladoras:

- a) Não ultrapassar, por enquanto, o limite de quinta justa composta.
- b) Não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.
- c) Não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.
- d) Não estabelecer compasso nem ritmo, deixando os exercícios fluírem melodicamente sem compromisso com o tempo.
- e) Não incluir alteração alguma, ascendente ou descendente.
- f) Na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais) (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Ainda, o autor instrui sobre o que se interessa evitar:

- a) Mais de três graus conjuntos na mesma direção.
- b) Mais de quatro notas na mesma direção [...].
- c) Evitar sequência na forma de progressão simples.
- d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Por estas diretrizes podemos concluir que existe uma relação direta com as regras anotadas em seu *Caderno de Estudos*, pois elas condizem perfeitamente, como nos casos das afirmações exemplificados no quadro 1:

Melos e Harmonia Acústica 1988	Caderno de Estudos 1944
a) não se deve escrever mais de três graus conjuntos na mesma direção com uma ligeira flexibilidade.	9 - não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
b) não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.	4 - não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia.
c) não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.	7 - não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente.
e) não incluir alteração alguma ascendente ou descendente, quando contextualizada na proposta do autor (não reproduzir fórmulas tonais).	10 - evitar cromatismo o tanto quanto possível.
f) na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)	5 - evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítone. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.
b) não utilizar mais de quatro notas na mesma direção	2 - não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumento ou diminuição forte demais na linha melódica.
c) evitar sequência na forma de progressão simples.	6 - evitar sequências.
d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto. Esta deve ser contextualizada, excluindo as 3ªs e 5ªs e 4ªs como notas que antecedem a última.	3 - o último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor, pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente, os outros intervalos não dão impressão de final. Trata-se de uma limitação da regra de forma a evitar os intervalos que fortemente teriam um sentido tonal de conclusão.

Quadro 1 - Comparação entre as diretrizes do *Caderno de Estudos* e o *Melos e Harmonia Acústica*.

A compensação dos saltos também é recomendada no *Melos e Harmonia Acústica*, “Admita-se o salto de quarta justa ou aumentada e o de quinta justa ou diminuta desde que em prosseguimento, seja escrito o intervalo de segunda em direção contrária (compensação)” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Outro item importante que pode ser observado é a preocupação de Guerra-Peixe com os pontos culminantes e com o jogo de tensão e afrouxamento, desde os pri-

meiros exemplos: “Tensão melódica é a direção ascendente do fragmento, realizada gradativamente [...] Afrouxamento melódico é o oposto da tensão melódica [...] Ponto culminante superior é a nota que caracteriza o ponto mais elevado dos fragmentos” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 12). O autor acrescenta a estes conceitos os de “Ponto culminante Parcial”, “Ponto culminante máximo ou Clímax” e “Ponto culminante Inferior” recomendando que estejam em proporções divisíveis por três tal qual a seção Áurea (1/3 para o ponto culminante inferior e 2/3 para o superior). Faz-se mister recordar aqui a regra nº 12 do seu *Caderno de Estudos* que diz: “Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento)” (GUERRA-PEIXE, 1944).

2. *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith e sua influência

De acordo com Guilherme Sauerbronn Barros, em seu excelente e conciso trabalho sobre Hindemith e Fux com o título “Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *The Craft of Musical Composition*”,

Tanto o *Gradus* como *The Craft* são divididos em dois livros, o primeiro teórico e o segundo, prático. Em ambos os casos, o livro de exercícios pode ser usado independentemente da parte teórica. No caso de Fux, aliás, a primeira parte do *Gradus* foi descartada da maioria das edições disponíveis. Hindemith, por sua vez, teve o cuidado de repetir, no livro de exercícios, todos os princípios fundamentais expostos no primeiro livro, sempre que estes afetavam diretamente o trabalho prático (BARROS, 2002, p. 84).

105 ■

A similaridade entre as propostas de Fux e Hindemith não se esgotam na mera organização do material. Ambos consideravam-se como responsáveis pela organização de um sistema que almejava estabelecer a ordem dentro de um panorama onde o caos e a falta de regras normativas de estilo, segundo suas opiniões, imperavam. O incômodo parecia bastante proeminente particularmente para Hindemith, pois também em seu prefácio do “Treinamento Elementar para Músicos” ele demonstra sua inconformidade com o então estado do ensino de composição. As três citações seguintes ilustram um pouco da ambição dos autores: “a música tornou-se um assunto quase arbitrário e os compositores não mais sujeitar-se-ão a leis e regras, evitando os nomes de Escola e Lei como se fossem a própria morte em pessoa⁶” (FUX, 1971, p. 17),

Um músico que, nos dias de hoje, sente-se impelido a contribuir para a preservação e transmissão da arte da composição está, como Fux, na defensiva. De fato, ele se encontra, mais ainda do que Fux, nessa posição, pois jamais qualquer outro campo da atividade artística teve um período de superdesenvolvimento dos materiais e de suas aplicações seguido de tamanha confusão como a que reina hoje na música. Encontramo-nos constantemente face a face com esta confusão através de um tipo de escrita que junta as notas sem obedecer a outro sistema senão àquele ditado pelo capricho, ou por dedos ágeis e enganosos que conduzem o compositor à medida que vão escorregando pelas teclas⁷ (HINDEMITH, 1937, p. 2),

⁶ Tradução de Guilherme Sauerbronn.

⁷ Tradução de Guilherme Sauerbronn.

Admitamos que um compositor possa ter magníficas ideias, mesmo sem um conhecimento teórico altamente desenvolvido. Mas, poderíamos admitir que, sem tais conhecimentos, teria sido capaz de apresentar suas ideias da forma mais correta e explorá-las em todas as suas possibilidades? Devido ao completo abandono de tal experiência [a de reproduzir os sons com a voz e ler música fluentemente], o compositor, antigamente venerado como um super-músico, hoje em dia ocupe uma das últimas fileiras do campo da música, no que diz respeito à profissão [...] são pouquíssimos os compositores atuais cuja bagagem musical foi baseada em suas atividades com instrumentistas ou cantores, atividades estas outrora consideradas como a única base sólida e estável para a composição! Com demasiada frequência, vemos jovens, que nem física nem intelectualmente estão suficientemente capacitados para qualquer trabalho instrumental ou vocal encontrarem um lugar de destaque, confortável e incontestado, no campo da composição⁸ (HINDEMITH, 1983, p. IX).

Retornando ao tratado de Hindemith,

É um fato impressionante que o ensino de composição nunca desenvolveu uma teoria sobre a melodia. Qualquer estudante aprende harmonia e a partir da teoria tradicional acredita-se que a manipulação do material tonal é consequência da harmonia. (HINDEMITH, 1937, p. 175).

■ 106

Com esta crítica, Hindemith inaugura o capítulo V do *The Craft of Musical Composition*. O título deste capítulo, “*Melodia*”, seguido do subtítulo “Teoria da Melodia”, propõe uma suposta inédita teoria da melodia, onde serão discutidos aspectos que concernem à construção de linhas melódicas e os efeitos dos elementos constitutivos, essencialmente os intervalos em seus aspectos e suas relações horizontais. Imediatamente após esta citação, o próprio autor se retrata e recorda que a teoria musical já havia estabelecido um possível *corpus* teórico sobre a melodia. Este *corpus* estaria inserido de forma fragmentária e embrionária no estudo do contraponto (que para Hindemith aparentemente significa quase que exclusivamente Johann Fux), sendo a preocupação linear rapidamente abandonada em favor de um foco vertical da música, a despeito do próprio conceito de linearidade pressuposto no contraponto.

Hindemith aponta possíveis circunstâncias que conduziriam a um desinteresse na elaboração de uma teoria da melodia, independente da suma importância que ele atribui a este estudo,

Melodia é o elemento no qual as características mais pessoais do compositor são clara e obviamente reveladas. Sua criatividade e fantasia podem ser capazes de gerar as progressões harmônicas mais individuais, os ritmos mais ousados, os mais maravilhosos efeitos de dinâmica, a mais brilhante instrumentação, porém, nada disso é tão importante comparado à sua capacidade de inventar melodias convincentes. Nesse ponto, especialista e leigo concordam, é quase impossível detectar e analisar diferenças estilísticas nas formações melódicas [...] deve ter havido uma certa hesitação em demonstrar objetivamente as características mais pessoais e secretas de um compositor (HINDEMITH, 1937, p. 177).

⁸ Tradução de Mozart Camargo Guarnieri.

Ao iniciar sua exposição teórica, o autor nos alerta sobre as características das melodias formadas por graus pertencentes a uma harmonia triádica e tercial, atribuindo a estas duas características: a primeira diz respeito a sua conexão com a própria harmonia e a capacidade desta progressão remeter a uma fundamental, e a segunda - o aspecto negativo da primeira - que este tipo de construção melódica “não pode ser muito expressiva, visto que dificilmente liberta-se da sua harmonia” (HINDEMITH, 1937, p. 180). Esse mesmo exemplo citado por Hindemith pode ser observado na figura 2, uma tríade de Mi^b Maior com Sexta Maior.



Figura 2 - Exemplo extraído do *The Craft of Musical Composition* (HINDEMITH, 1937, p. 180).

Vale a pena comparar aqui com a regra invocada quando da ocasião dos primeiros passos na estruturação melódica no *Melos* p. 9 e 10 respectivamente, “na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 9) e “evite-se arpejo sobre os acordes de harmonia clássico tonal, exceto em se tratando de acorde de quinta diminuta” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 10).

107 ■

Como consequência lógica deste problema, Hindemith nos fornece os conceitos de *Degree Progression* (conceito que depende da exposição feita pelo autor nos capítulos anteriores referentes à harmonia) e de *Relação de Segundas (Seconds)* “as verdadeiras unidades de construção são as segundas” (HINDEMITH, 1937, p. 187). A ornamentação serve como elemento para mascarar as óbvias relações terciais ou triádicas entre uma sequência melódica. Sendo assim, fica estabelecida uma “hierarquia” entre os sons presentes na melodia que podem ser considerados graus da progressão ou apenas ornamentos, onde permanecem as classificações tradicionais desta categoria (passagem, apoiatura, etc.). O ponto crucial da similaridade entre Hindemith e Guerra-Peixe pode ser observado na seguinte frase, “A lei primária da construção melódica é que uma melodia suave e convincente só é alcançada quando os pontos importantes de uma progressão (*Degree Progression*) se relacionam por segundas” (HINDEMITH, 1937, p.193). Esta frase é reiterada contundentemente ao longo do *Melos*, a partir da página 11, momento de conclusão da primeira parte (estruturação melódica sem ritmo).

Para a melodia ser clara e expressiva deverá possuir algumas qualidades essenciais, sem as quais se tornará caótica e inexpressiva. Veja-se no que se segue tais condições, quais são válidas para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica a mais elaborada. A ordem das segundas pode ser alternada. Existe a relação de segundas superior - que é a que prevalece pela sua importância auditiva - e a inferior, esta quase sempre apenas consequência da anterior, mas que não deve ser desprezada (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 11).

Neste trecho, faz-se nítida a percepção da influência de Hindemith, principalmente se levarmos em consideração que existiam poucos livros didáticos sobre

composição em língua portuguesa mesmo em 1988, e que, dentre este pequeno grupo, nenhum aborda a questão das relações de segundas, fato que inviabiliza o diálogo de Guerra-Peixe com outros autores nacionais. Ainda, é notável a relevância que Guerra-Peixe atribui a essa relação, considerando-a como regra universal para composição de melodias, mesmo aquelas que se proponham a utilizar técnicas seriais, pois, além das diversas outras menções à relação de segundas presentes ao longo do *Melos*, ao final encontra-se um apêndice, *Adenda do Melos* (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38-39), com vários exemplos analisados de relações de segundas em melodias famosas de vários autores, reiterando o grau de relevância atribuído a esta questão. A figura 3 reproduz uma das ilustrações presentes no *Melos e Harmonia Acústica* a respeito das relações de segundas dentro de uma atividade proposta:



Figura 3 - Exemplo de relação de segundas no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 (GUERRA-PEIXE, 1988, p.11).

■ 108

Outro ponto de fundamental relevância para Guerra-Peixe diz respeito à teoria de classificação de acordes, que Hindemith ergue a partir de suas suposições sobre os tons de combinações e a série harmônica. *The Craft of Musical Composition* expõe um complexo sistema de classificação de acordes visando contemplar toda a diversidade possível de construções harmônicas, terciais ou não. Guerra-Peixe, no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 simplifica ao máximo este processo. A preocupação central na teoria de Hindemith é o estabelecimento de um sistema que viabilize a composição e a análise de progressões harmônicas vinculando-as ao tonalismo. Além de sua rejeição ao politonalismo e ao modalismo, Hindemith propõe análises de diversos estilos que vão de Machaut até Schoenberg, de forma a sustentar a sua argumentação teórica exposta em sua obra elevando-a ao nível de uma teoria universal da música (ao menos europeia). Em sua análise de um extrato da *Klavierstücke op. 33a* de Schoenberg (HINDEMITH, 1937, p. 217), ele acusa a existência de diversos centros tonais, comprovados pelo seu complexo sistema, antagonizando-se, assim à própria proposta do compositor (dodecafônica).

Apesar dessa polêmica constatação (polêmica esta admitida pelo próprio autor), impõe-se a factualidade da similitude entre a proposta de Hindemith e a simplificação e contextualização realizada por Guerra-Peixe no *Melos*. Como o próprio Guerra-Peixe indicara em seu “Prelúdio”, o termo “Harmonia Acústica” provavelmente deriva de Koellreutter, convidando-nos a deduzir que esta seja uma livre tradução do procedimento “hindemithiano” (que melhor se referia a este processo como *Progression e Series 3*). As similaridades mais evidentes observadas são a renúncia à utilização de valores rítmicos, eliminando esta dificuldade nos primeiros passos (de modo similar à Fux em seu *Gradus ad Parnassum*), de forma a explicitar o conteúdo harmônico das progressões de acordes,

Simplificamos nosso estudo do elemento harmônico da música ao excluir o tanto quanto possível o ritmo. Seria útil fazer o mesmo na pesquisa pelas regras básicas da melodia (HINDEMITH, 1937, p. 178).

Não estabelecer compasso nem ritmo deixando os exercícios fluírem sem compromisso com o tempo (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 9).

e a utilização das características acústicas dos intervalos como fator seminal para a categorização das estruturas harmônicas, em ambos os casos (Hindemith e Guerra-Peixe) livremente construídas, sem compromissos com uma estruturação exclusivamente tercial, característica da harmonia tonal tradicional.

Aqui emerge o conceito de Fundamental do intervalo, indispensável para a argumentação de Hindemith. Este conceito, não é abordado em praticamente nenhum outro compêndio de harmonia ou composição, mesmo ao longo do século XX⁹, provavelmente devido à inconsistência na argumentação expositiva de Hindemith. Essa inconsistência se deve ao fato de Hindemith extrair a fundamental de um determinado intervalo a partir dos sons resultantes entre as alturas constituintes, processo esse amplamente rejeitado pelos estudos acústicos posteriores a publicação do *The Craft of Musical Composition* (1937)¹⁰.

Se a fundamental do intervalo e sua sucessão e ordem em uma progressão desempenham um papel decisivo para a determinação da tonalidade de acordo com Hindemith, ao abandonar o próprio conceito de tonalidade, Guerra-Peixe despreza toda a explanação teórica de Hindemith, filtrando apenas o valor dos intervalos como constituintes do chamado Tensionamento e Afrouxamento Harmônico. A fundamental dos intervalos aqui, serve apenas como elemento de acréscimo ou decréscimo a uma tensão inerente à própria estrutura do acorde, não corroborando para indicação ou imposição de uma dada tonalidade. Não obstante, o *Melos* reproduz com uma curiosa diferença a tabela proposta por Hindemith que pode ser apreciada na figura 4, respectivamente extraído de (HINDEMITH, 1937, p. 87) e de (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

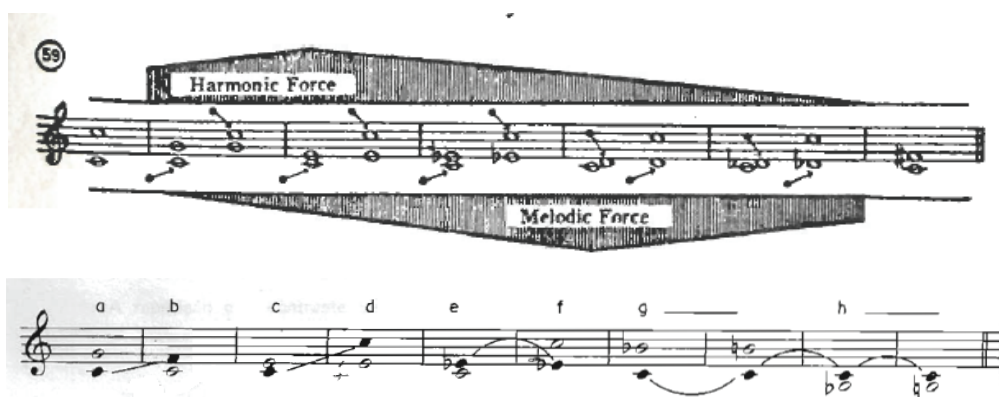


Figura 4 - Tabelas de Intervalos de Hindemith e Guerra-Peixe (HINDEMITH, 1937, p. 87; GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

⁹ Reginald Brindle faz menção (BRINDLE, 1966, p. 36) a esta questão reproduzindo a tabela de fundamentais, porém não aprofunda a discussão tampouco apresenta fontes.

¹⁰ Vide HARTMANN (2013) para maiores detalhes sobre esta discussão.

Pela comparação das duas tabelas podemos observar uma discordância nas fundamentais dos intervalos de Sexta Maior que, para Guerra-Peixe (nota circulada em preto) é a nota inferior, e para Hindemith (nota apontada pela seta) a nota superior. Para Guerra-Peixe, o Trítone (último intervalo na série de Hindemith) pertence a uma categoria distinta, que ele atribui o nome de “Intervalo Vago” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.30). Por não fornecer nenhuma argumentação teórica sobre este assunto ao longo do *Melos*, a razão pela qual ocorreu este deslocamento, neste caso, torna-se obscura, assim como não existem outras indicações de como operacionalizar ou funcionalizar este conceito para além da recomendação presente na página 30 inscrita sob o número 53: “A escolha do **som fundamental** (*grifo do autor*) a ser colocado na parte mais grave ou em outra voz, tem importância no que tange à relatividade das tensões” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.30). Neste momento, percebe-se outra analogia com a teoria de Hindemith, pois a argumentação das fundamentais de intervalos deste último parte da premissa de que um acorde invertido (a fundamental não corresponde ao baixo) tem maior tensão do que um não invertido (a fundamental corresponde ao baixo) (HINDEMITH, 1937, p. 91).

Com estas duas análises comprovamos a fortíssima influência no *Melos e Harmonia Acústica 1988* dos estudos com Koellreutter, transcritos no seu *Caderno de 1944*, que, refletem ainda, a própria instrução que Koellreutter obteve diretamente da fonte, Hindemith e, por consequência, a influência do próprio Hindemith exemplificada através da comparação de seus preceitos fundamentais expostos no *The Craft of Musical Composition* e a argumentação do *Melos e Harmonia Acústica 1988*.

3. O conceito de forma no *Melos e Harmonia Acústica 1988*

Para Guerra-Peixe o conceito de forma não se apresenta da maneira tradicional no *Melos e Harmonia Acústica*. Ao invés de prescrever as estruturas formais mais comuns (ABA, Sonata, Rondó), ele opta por trabalhar com a ideia de textura e elaboração motívica. Os elementos para essa elaboração motívica já haviam sido fornecidos na primeira parte, onde a tarefa final era a de compor uma melodia¹¹ estruturada a partir da repetição variada dos motivos com a utilização de recursos de transposição, inversão e retrogradação, sem prejuízo de elementos livres.

Estruturar duas células melódicas e elaborar melodia como a do exemplo anterior. Serão no mínimo três melodias. Admita-se que a reprodução das células não precisam ser sempre exatas, bastando que tenha sugestão das mesmas como leia-se a seguir (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 16).

Pelo exemplo que o autor nos fornece, percebemos a flexibilidade com que ele trata o motivo (que ele denomina célula), pois na verdade este exemplo que ele menciona utiliza-se apenas do perfil melódico da célula geradora (Figura 5):

¹¹ Destacamos como é evitada a nomenclatura tradicional de frase, membro de frase, sentença etc..

a) Exemplo anterior

b) Exemplo posterior

Figura 5 - Exemplo de motivos no *Melos e Harmonia Acústica 1988* (GUERRA-PEIXE, 1988, p.16).

Na página 19 (*Segunda Parte - Estruturação Melorrítmica*) temos os primeiros exemplos de tarefas onde o autor solicita ao estudante que este componha um “tema”. Ao solicitar ao estudante a composição de *Dobles*, ele o define como,

Trata-se de primitiva forma de variação, que esteve em voga nos séculos XVII e XVIII. Consta de duas acepções:

1ª O *doble* é a segunda parte de uma peça pequena, mas completa que integrava a suíte, segundo como escreveu J. S. Bach e

2ª série de variações elementares sobre um tema curto e característico segundo escrevia J. B. Rameau (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 19).

Em suma, no *Melos e Harmonia Acústica* pouco ou nada se fala sobre estruturas formais do tipo ABA, Rondó, Sonata e outras. Concentram-se os esforços em construir progressivamente a melodia, a estruturação a duas vezes e, posteriormente, incrementar de vezes esta estrutura conduzindo o estudante à composição de “acordes de doze sons” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 36) a partir do aumento e da diminuição das tensões e densidade das estruturas acordais.

Seguindo o modelo de Hindemith, Guerra-Peixe busca discutir aspectos da composição bastante diversos da simples prescrição da forma focando na construção da melodia e na organização de um possível sistema competente para lidar com acordes construídos a partir de qualquer combinação intervalar. Em nenhum momento o autor (assim como Hindemith também não o faz em seu Volume I do *The Craft of Musical Composition*) propõe arquétipos formais, com exceção da variação, que, em síntese, neste caso, muito mais diz respeito a um processo de elaboração motívica do que uma forma propriamente dita. A principal preocupação de Guerra-Peixe é com a textura. A partir dela, e fundamentando-se no modelo de composição a duas vezes de Hindemith presente no Volume II do *The Craft of Musical Composi-*

tion, o autor estabelece seis diferentes tipos de texturas: A duas vezes, a três vezes, a quatro vezes, a seis vezes, Com pedal quádruplo e a quatro vezes, e finalmente, nota mais nota até acorde de doze sons. Vale salientar que, ainda, como encontra-se na página 25, o autor sugere a utilização do *ostinato*, seja na voz superior ou inferior, solicitando uma composição de cada tipo e culminando com a utilização da *Passacaglia*, forma de variação que se vale ostensivamente deste recurso.

Exemplo de *ostinato* na voz inferior.

MODERATO

Exemplo de *ostinato* na voz superior.

MODERATO

Figura 6 - Ostinato inferior e superior (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 25).

O exemplo 7 ilustra o tema proposto pelo autor para composições de variações a maneira da *Passacaglia*.

Exemplo por sugestão do autor desta obra.

Devagar

Devagar

Figura 7 - Tema de *Passacaglia* proposto pelo autor (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 26).

Em se tratando de uma apostila, e respeitando o depoimento do próprio autor, percebemos a preocupação com a síntese da informação presente no *Melos*, o que nos leva a considerar que, em encontros presenciais, o autor poderia discorrer (como efetivamente, o fazia) sobre questões relevantes do conceito tradicional de forma, não obstante, é notável destacar a ausência de qualquer diretiva neste sentido, com o direcionamento do foco das atividades criativas propostas no desenvolvimento e elaboração de “ideias” ou motivos e na textura.

Em diversos momentos, o estudante é desafiado a compor peças pequenas,

porém completas, sem orientação específica sobre sua forma, somente a partir das diretivas mencionadas. Podemos citar como exemplo a página 22, a tarefa final da *Estruturação Melorrítmica*, onde requer-se a composição de uma peça “de não mais de duas páginas de doze pautas” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 22) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro animado, com ou sem ligação motivicas entre si. Destaca-se aqui, uma das frequentes utilizações do autor do termo “motivo” em substituição ou como sinônimo do termo empregado inicialmente “célula”.

I. Motivo – conceito em Guerra-Peixe e comparações com outros autores.

William Drabkin, autor do verbete “Motif” do *Grove Dictionary* o define como:

Uma curta ideia musical, melódica, harmônica, rítmica ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho sendo mais frequentemente considerado como a menor subdivisão que ainda mantenha sua identidade como uma ideia de um tema ou frase. É mais frequentemente pensado em termos melódicos e, é neste aspecto que o motivo é considerado uma ‘figura’¹² (DRABKIN, 1981, p. 3291).

Ainda, para este autor, a partir do exemplo fornecido no dicionário (Beethoven, “Sonata para Piano nº 30 op. 109” - 1º Movimento, compassos 1 e 2), o nome de célula designa-se a um fragmento do motivo que, eventualmente, possa ser completo em si.

A primeira aparição *no Melos* dos termos motivo ou célula ocorre na página 13, com um título exclusivo: “III - Melodia com Células”. Neste momento, surge a definição de Guerra-Peixe de célula, “organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal. Cada célula deve ser reproduzida ao menos uma vez para que tenha função na estrutura” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13). Imediatamente, segue-se a regra 18, que recomenda que as repetições das células sejam intercaladas por notas livres. Esse procedimento já havia sido anteriormente exigido na regra 5: “evite-se sequência melódica em forma de progressão simples, intercalando entre o modelo e a reprodução duas ou três notas independentes” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 10).

Comparando com a definição Schoenberguiana de motivo, ambos os autores concordam que a repetição literal do motivo é de pouca valia, sendo mais desejável sua repetição variada, “Um motivo aparece frequentemente durante uma peça. Ele é repetido. Repetição por si só provoca *monotonia*. Monotonia só pode ser superada por *Varição*” (SCHOENBERG, 1967, p. 8). Para tal, de forma mais ou menos sistemática, recorrem os dois autores às técnicas consagradas de Transposição, Inversão e Retrogradação dos Motivos como pode ser observado no exemplo a seguir do *Melos* (Figura 8):

¹² No original: A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term ‘figure’.

19 - A reprodução variada da célula ocorre ou por mudança da direção das notas ou pelo processo retrógrado. São recursos que convém sejam empregados, pois criam a variedade sem prejuízo da unidade formal.

SÍMBOLOS:

G = célula geradora;	RI = retrógrado do inverso.
R = retrógrado;	A = célula a;
I = inverso; e	B = célula b, etc.

Figura 8 - Transformações possíveis dos motivos (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13).

Contudo, uma das mais interessantes diferenças entre Guerra-Peixe e Schoenberg é a forma como o primeiro estimula a diluição dos motivos entre elementos livres, em contraste à Schoenberg, cuja culminância se dá justamente pelo oposto, a total concentração do motivo, evidentemente variado. No *Melos e Harmonia Acústica* as regras 19 a 21 presentes nas páginas 13 e 14 elucidam o modo que o autor propõe para a utilização da variação como princípio do seu processo didático. Todavia, a rigidez observada em Schoenberg no tratamento do motivo não é nem proximamente sugerida por Guerra-Peixe. Reproduziremos a seguir como exemplo as regras 18 à 19.

“Regra 18- a reprodução de uma célula não deve sugerir seqüência. Para se evitar isso escreve-se, entre o modelo e a reprodução, um conjunto de no mínimo duas notas livremente estabelecidas”.

Regra 19 - A reprodução variada da célula ocorre por mudança da direção das notas ou pelo processo retrógrado. São recursos que convém sejam empregados, pois criam a variedade sem prejuízo da unidade formal.

Regra - 20 “na sua primeira apresentação a célula convém apareça absolutamente completa. No entanto, posteriormente a última nota de uma célula poderá ser a inicial da seguinte (ELISÁRIO): ou então da mesma célula, situada como um dos seus ‘transportes’” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13-14).

Em Schoenberg, dois exemplos de Sonatas de Beethoven da primeira fase extraídos do *Fundamentals of Musical Composition*, os exemplos nº 15 e o nº 16, ilustram a forma como Schoenberg se interessava pela construção de temas totalmente derivados de um único motivo. Sua metodologia analítica resultante foca exatamente nesta questão, reduzindo as estruturas temáticas a formas de variação de um único motivo, geralmente em sua estrutura menos ornamentada e mais reduzida (Figuras 9 e 10).

Ex.15

a) Motive. Combined with transpositions and change of direction

Figura 9 - Elaboração do motivo I – Sonata op. 2 nº 1 para piano de Beethoven 2º Movimento (SCHOENBERG, 1967, p. 11).

Ex.16

Figura 10 - Elaboração do motivo II – Sonata op. 22 para Piano de Beethoven, 3º Movimento (SCHOENBERG, 1967, p. 12).

Em Guerra-Peixe (1988, p.14) vemos o seguinte exemplo (figura 11), que utiliza a intercalação das células com notas livres, e que, ainda, utiliza-se de não uma, porém duas células distintas para a sua construção:

22 - Exemplo de melodia com duas células melódicas (A e B). Observe-se o entrosamento das células e a variedade de «transportes». Observe-se ainda: âmbito escalar/nota inicial e final/relação de segundas/ponto culminante inferior/clímax/e tratamento das células.

Figura 11 - Elaboração do Motivo no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 (GUERRA-PEIXE, 1988, p.14).

Trata-se de uma flexibilização do princípio de concentração do motivo, ainda visto aqui como célula.

A propósito da utilização do termo célula e motivo, podemos afirmar que o termo motivo só é utilizado sistematicamente por Guerra-Peixe, a partir do capítulo Estruturação Melorrítmica, “os elementos **conjuntivos** e **disjuntivos** servem para caracterizar as células e motivos de dar forma a melodia; bem como para contribuir para o estilo do compositor” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 21) (grifos do autor). Nesta primeira utilização do termo motivo ainda vemos o termo célula, mas evidentemente diferenciada pela utilização do “e” em células e motivos. Já adiante, no nº 43 na página 22, o termo motivo é utilizado isoladamente quando da solicitação de composição de uma peça de dois movimentos que “poderão ser absolutamente independentes ou ligadas pelos mesmos motivos” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 22). A partir daqui, não mais, no *Melos e Harmonia Acústica*, se utiliza o termo célula. Isso nos leva a concluir que o termo célula, para Guerra-Peixe, refere-se à organização especificamente melódica, ao passo em que, o termo motivo, relaciona-se diretamente e especificamente à organização melorrítmica, particularmente a heterorrítmica. Temos por isso o exemplo 35 do *Melos e Harmonia Acústica* (p. 21) onde um fragmento isorrítmico do *Moto Perpetuo* para Violino de Paganini é ilustrado. Neste exemplo (figura 12), Guerra-Peixe demonstra absoluta coerência com a utilização de terminologia, referindo-se às estruturas construtoras do excerto como células e não motivos,

(regra 43 - trabalho de composição: estruturar uma peça no máximo de duas páginas em papel de doze pautas) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro movido. Poderão ser absolutamente independentes ou ligados pelos mesmos motivos (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 21).



Figura 12 - *Moto Perpetuo* de Paganini com motivos destacados (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 14).

Conclusões

Apesar de ser um duro crítico de sua própria Fase Dodecafônica, concluímos que Guerra-Peixe não se desvincilhou por completo dos princípios básicos aprendidos durante seu aprendizado com Koellreutter na década de 1940. Evidentemente, certas regras presentes no *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e principalmente no *Melos e Harmonia Acústica 1988* podem ser traçadas à uma tradição de estruturação melódica presentes no estudo do Contraponto Modal fundada com Johann Fux no século XVIII (*Gradus ad Parnassum*), porém isso só clarifica os princípios de ampliação da tonalidade, tensão e afrouxamento harmônico e melódico a partir das características dos intervalos, e aponta que estas questões estavam indubitavelmente presentes no programa de estudos realizados com Koellreutter. Questões centrais no *Caderno de Estudos* e no *Melos e Harmonia Acústica*, os intervalos são os alicerces do material utilizado por Guerra-Peixe para a instrução de seus alunos em Harmonia, corroborando a nossa hipótese de que as maiores influências sofridas por

Guerra-Peixe foram Koellreutter e Hindemith.

Se por um lado Hindemith é transmitido para Guerra-Peixe, inicialmente através de Koellreutter e, como demonstramos, o primeiro teve decisiva influência no pensamento de Koellreutter e Guerra-Peixe, particularmente como modelo de organização do material didático e da utilização de conceitos exclusivos sobre construções de acordes (como elucidamos muito próxima à que Hindemith utilizou no *The Craft of Musical Composition*), por outro este não se torna um modelo inquestionável para Guerra-Peixe. Como demonstração disso temos que o conceito de motivo em Hindemith (*Craft of Musical Composition*) só é elaborado de forma atrelada à sua principal preocupação, progressão Melódica (*melodic progression*) e progressão de Graus (*degree progression*), o que situa Guerra-Peixe nesta questão muito mais próximo de Schoenberg do que dele, não obstante a maior flexibilidade do brasileiro se comparado à Schoenberg quanto ao uso e quantidade de motivos a serem empregados.

Como afirmamos, a estrutura do *Melos e Harmonia Acústica 1988* faz clara alusão à utilizada por Hindemith, inclusive no que diz respeito à atribuição das “tarefas” e as “regras”. Mesmo comum na didática musical de antigos tratados e mesmo durante o século XX, a organização do material instrutivo desta forma tem fortes relações com o que seria, talvez o mais relevante tratado de contraponto até então escrito, o *Gradus ad Parnassum* de Johann Fux (1725). Como consequência de um estudo aprofundado deste tratado de Fux, temos por Hindemith *The Craft of Musical Composition*, cuja proposta era ser um novo *Gradus ad Parnassum* (assim como também Heinrich Schenker também se propunha a ser com seu *Free Composition*). Subtraindo-se a organização do material didático através do estudo das espécies, característica inovadora da proposta de Fux, torna-se lícita então a nossa tese da indireta, porém segura influência da tradição de estruturação e estudo do contraponto fundada por Fux, tanto através da ambiciosa releitura de Hindemith como através da sua continuidade nos estudos com Koellreutter, esta documentada no *Caderno de Estudos com Koellreutter* de 1944, documento este que apresenta inúmeras similaridades com as diretrizes expostas em regras no *Melos e Harmonia Acústica*, sobretudo no que diz respeito aos exercícios iniciais de estruturação melódica.

Ainda, O tratamento da forma para Guerra-Peixe, tal qual esta documentado no *Melos e Harmonia Acústica* nos parece sublinhar muito mais as questões relacionadas à textura. Também aqui, relacionamo-lo com a organização Hindemithiana, que culmina com a estruturação a duas vozes, porém não sem prometer um terceiro volume do *Craft of Musical Composition*, cuja estruturação a três e mais vozes seria um dos tópicos capitais.

Pela relevância do *Melos e Harmonia Acústica*, importa estudá-lo, descrever e examinar suas influências, esclarecer seus conceitos e traçar suas principais origens e influências para além das óbvias. Ao fazer isso, compreendemos melhor o pensamento de um dos poucos compositores brasileiros que realmente conseguiu estruturar uma escola de composição, visto os inúmeros nomes de ex-alunos seus em diversas partes do país que são destaques no cenário musical brasileiro contemporâneo.

Referências

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *the Craft of Musical Composition*. **Cadernos do Colóquio**, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, 2002.

BRINDLE, Reginald. **Serial composition**. London: Oxford University Press, 1966.

DRABKIN, William. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Verbetes *Motif*. 1981.

FUX, J. J. **Gradus ad Parnassum (1725)**: the study of counterpoint from Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*. Nova York: Norton, 1971.

GUERRA-PEIXE, César. **Caderno de Estudos com Koellreutter 1944**. Texto disponível em Arquivo pdf (6 páginas). Disponível em: http://www.bn.br/site/pages/bibliotecaDigital/bibsemfronteiras/indice_titulo.html. Acesso em : 26 mar. 2011.

_____. **Correspondência a Curt Lange**: 9/05/1947, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

_____. Música e dodecafonismo (texto datado de Recife, 02/06/1952), publicado na **Revista Fundamentos**, ano 5, n. 29, ago. 1952 e no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro em 22 de Outubro de 1952.

_____. **Curriculum Vitae do Compositor**. Manuscrito, Rio de Janeiro, 1971.

_____. **Melos e Harmonia Acústica**. Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

HARTMANN, Ernesto. O Caderno de Estudos com Koellreutter 1944 e o *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA 21., **Anais...** Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 952-958.

_____. O *Melos e Harmonia Acústica* (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 50-60. 2013.

HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937. V. 2 e 3.

_____. **Treinamento elementar para músicos**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1983.

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

SANTORO, Claudio. **Correspondência a H. J. Koellreutter**: 28/1/47. Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: FABER and FABER, 1967.