

ALUÍSIO COELHO BARROS

**CÉSAR GUERRA-PEIXE:
PRELÚDIO Nº 1 (LUA CHEIA)**

Tema: Práticas Interpretativas ao Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

CÉSAR GUERRA-PEIXE: PRELÚDIO Nº 1 (LUA CHEIA)¹

Aluisio Coelho de Barros²

RESUMO: O *Prelúdio Lua Cheia* é a primeira peça, de uma série de cinco prelúdios, escrita pelo compositor brasileiro César Guerra-Peixe, em 18 de dezembro de 1969. O assunto principal deste trabalho é abordar, dentro do prelúdio, aspectos técnicos de interpretação voltados para o violão. Portanto na primeira parte será descrita, resumidamente, a biografia do compositor até aproximadamente 1969, época em que o *Prelúdio Nº1* foi composto, para uma contextualização histórica. Na segunda parte, serão abordados, dentro da obra em contexto, dois aspectos referentes à técnica aplicada ao violão, técnica da mão esquerda e técnica da mão direita, além da análise formal e fraseológica da obra.

Palavras-Chaves: Violão. Guerra-Peixe. Prelúdios. Análise.

GUERRA-PEIXE

César Guerra-Peixe nasceu no dia 18 de março de 1914, na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. Iniciou os estudos na área musical aos 9 anos com Paulo Carneiro e em 1925 ingressou na Escola de Música Santa Cecília, onde estudou violino, teoria musical e piano. Nesse estabelecimento estudou por cinco anos, tendo como professor o violinista tcheco Gao Omacht. Após Santa Cecília, estudou um ano de violino e piano com Paulino d'Ambrósio, em aulas particulares, e aos 17 anos matriculou-se na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Entre 1930 a 1933, compôs diversas peças de cunho popular, além de fazer orquestrações para diversos tipos de combinações instrumentais. Ainda no Rio, em 1938 fez um curso particular de harmonia com Newton Pádua, e depois, aos 29 anos, estudou contraponto, fuga e composição no Conservatório Brasileiro de Música. A partir de 1944, entra em contato com Hans Joachim Koellreutter, e começa a freqüentar o curso particular de técnica dodecafônica do compositor alemão, com

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² **Aluisio Coelho Barros.** Graduando do Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), na classe do Prof. Orlando Fraga.

quem estudou por aproximadamente dois anos e meio. Além dessa técnica, aperfeiçoa-se em análise musical, estética, música serial e harmonia acústica.

Nesta fase, Guerra-Peixe compôs somente obras dodecafônicas e, como meta, tinha intenção de fundir tradição brasileira com dodecafônismo, ou seja, utilizar melodias da cultura brasileira juntamente com a técnica dos doze sons. A primeira obra em que pôs em prática esse tipo de proposta foi no *Andante* do *Trio de Cordas*, em 1945, um trabalho que marca a direção de pesquisa do compositor. Na tentativa de por em prática sua proposta, Guerra-Peixe se viu, cada vez mais, distanciar do dodecafônismo substituindo a série de doze sons por fragmentos de células rítmicas e melodias, fase em que escreveu sua *Suíte* para violão (Ponteio, Acalanto e Choro).

Em 1949, após alguns meses sem compor, retorna compondo na técnica de atonalismo livre, ou experimentava usar, em suas obras, séries dodecafônicas com relações harmônicas semelhantes com as utilizadas na música tonal.³ Esse período é marcado pela sua *Suíte* para flauta e clarinete (Ostinato, Canção, Polca, Marcha Fúnebre, Variações e Final). No mesmo ano desistiu definitivamente de utilizar em suas obras a estética trazida por Koellreutter. Logo depois, fez uma visita a capital pernambucana, Recife, onde teve contato com diversos tipos de manifestações folclóricas que desconhecia, entre eles o maracatú, frevo, coco e xangô.

Entusiasmado com a idéia de utilizar a diversidade folclórica de Recife em suas composições, decide se mudar para lá aceitando um contrato com uma emissora da cidade, onde era orchestrador e compositor. Na capital, se aprofunda no folclore pernambucano e após anos pesquisando e colhendo materiais, publica o livro *Maracatus do Recife*, em 1955. Nesse longo tempo que passou na capital pernambucana, estabeleceu sua estética utilizando muito de temas folclóricos da região. O musicólogo Vasco Mariz em seu livro *História da Música no Brasil*, cita algumas obras e as influências folclóricas utilizadas por Guerra-Peixe:

Na sua *Suíte para Cordas*, de 1949, quando ainda se encontrava no Recife, aproveitou o maracatú e o frevo [...]. Na *Sonata n.º 1* para piano solo, ademais de empregar as características musicais do xangô, no *larghetto*, renovou suas pesquisas sobre a estilização do frevo no *allegro final* dessa obra. Na *Sonata para Violino e Piano* estudou de novo o maracatú, o coco e o estilo da rabeça. No *Trio de Instrumentos de Sopro*, apresentou a velha polca [...] as *Suítes Sinfônicas n.º 1 e 2* se ocupam do aboiado, recomenda de almas e tambu...⁴

³ CORRADI JUNIOR, Cláudio José. *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*. 2006. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo: USP, 2006.

⁴ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 237.

Em 1953 mudou-se para São Paulo, e estando lá, volta à sua atividade radiofônica e pesquisa o folclore paulista junto com Rossini Tavares de Lima, com o propósito de procurar variantes entre o folclore paulista e o pernambucano. Lá também compôs trilhas para filmes e chefiou a seção de música da Comissão Paulista de Folclore. Contando 49 anos, retorna para o Rio de Janeiro atuando como violinista da Orquestra Sinfônica Nacional e tendo destaque como professor. Baden Powell e Sivuca foram dois de seus inúmeros alunos.

Em 1966 compôs *Ponteado Nordestino*, música escrita para o filme *Riacho de Sangue* que futuramente faria parte de um dos 5 *Prelúdios*. Segundo seu amigo violonista Nélio Rodrigues, o *Prelúdio Nº 4* não tinha perfil para encerrar a série, e sugeriu ao compositor integrar o Ponteio como encerramento. Logo depois compôs o *Prelúdio Nº 1 (Lua Cheia)*, em 1969. Os Prelúdios restantes foram compostos em 1970, concluindo, assim, a Suíte.⁵ “Os Prelúdios foram compostos em momentos distintos da vida de Guerra-Peixe, sendo três dos quais escritos como fundo musical para cenas de filmes brasileiros”.⁶

PRELÚDIO Nº 1 (LUA CHEIA)⁷

Forma: **A-A'-B-B'-SUFIXO**

Andamento: *Allegro Moderato*

Tempo: ♩ = 100

Logo em um primeiro e imediato contato com a partitura deste Prelúdio é notável uma grande diferença a respeito da notação do compositor. É de costume utilizar somente uma pauta, clave de sol, para peças destinadas ao violão. Porém, nesse caso são utilizadas duas pautas, ambas na clave de sol. Uma para as *cordas soltas* e outra para as *cordas presas*:

The image shows a musical score for the Prelúdio Nº 1 (Lua Cheia). It consists of two staves. The top staff is labeled 'Cordas soltas' (open strings) and the bottom staff is labeled 'Cordas dedilhadas' (fingered strings). Both staves are in the treble clef and 4/4 time. The music begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and later transitions to *pp* (pianissimo). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fig. 1

⁵ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pp. 235-242

⁶ RODRIGUES, Nélio. *Além do Tempo: Guerra-Peixe – Obras completas para violão*. Maricá: Cópia de computador.

⁷ Composta em 18 de dezembro de 1969, dedicado ao violonista Leo Soares.

Quando se discute sobre a aceitação dessa forma de escrita, entra-se em uma grande controvérsia entre os intérpretes violonistas. Alguns a aprovam e outros não. Por isso, será adotada a escrita de duas pautas, por ser a opção do compositor. Para facilitar a escrita, as pautas serão identificadas pelas suas abreviaturas C.S. (cordas soltas) e C.D. (cordas dedilhadas).

Uma característica importante de se notar é o fato de que na pauta das C.S., as notas *si* (2ª corda) e *mi* (1ª corda) predominam por toda extensão da peça e o ritmo quase não varia, como um ostinato. Na outra pauta, o termo que designa a ela não deve ser interpretado com tanto rigor pois, diferentemente da primeira que se refere às cordas soltas, não será possível tocar todas as notas dedilhadas, ou seja, com as cordas presas. Algumas exceções aparecerão, e portanto será preciso tocá-las com cordas soltas:



Fig. 2

Este prelúdio foi inteiramente construído a partir de arpejos, que são variantes do modelo apresentado no primeiro compasso:



Fig. 3

Identificar esse modelo como arpejo nos leva, basicamente, a atacar todas as notas da pauta das C.D. com as cordas 3 e 4 presas. Fazendo desta forma teremos uma nota para cada corda, facilitando a digitação da mão direita, que será basicamente *p-i-m-a-m-i*, *p-i-m-a-m-i* e *p-i-m-a*, com algumas variações no decorrer da

peça. Além disso, tocar desta forma enfatiza a idéia de que está sendo apresentada na peça uma progressão de acordes moldados em forma de arpejos.⁸

Nota-se que nos compassos 3 e 4 o tema é apresentado na linha mais grave do trecho. Isso sugere tratar a melodia com o toque apoiado do polegar com unha. Isto fará com que a linha melódica se destaque pelo aumento da intensidade do volume, pela alteração e diferenciação do timbre. Contudo, a nota *lá* (5ª corda), não deverá ser enfatizada da mesma forma que as notas anteriores, pois é somente um dobramento de oitava, sentido agudo para o grave, da nota *lá* que vem logo antes. Além disso, o fato de ser final de motivo sugere esse tipo de relaxamento. Este nota *lá* pode ser tocada com polegar sem unha e sem apoio ou polegar com unha e sem apoio (as sugestões de interpretação não devem ser tratadas como a única forma de abordagem possível na obra):



Fig. 4

Com um gráfico é possível visualizar melhor o motivo:



Fig. 5

O motivo dos compassos 5 e 6 devem ser tratados da mesma forma, pois juntamente com o primeiro motivo forma o antecedente da frase. Porém, um pequeno detalhe pode passar despercebido ao interprete pouco desatento. No sexto compasso, existe uma quebra na regularidade do arpejo que o compositor vinha apresentando. Essa quebra é feita pela posição nota *dó*. No compasso 4, a organização das notas no final do compasso é *si-mi-si-dó*⁹, pressupõe-se pela lógica que no compasso 6 a ordem será a mesma. No entanto, a ordem das notas no final deste compasso é *si-mi-*

⁸ A digitação da mão esquerda é bem simples, portanto não será abordada, salvo especificidades.

⁹ Em negrito com a finalidade de reforçar a posição da nota *dó*.

dó-mi. Na parte **A'**, quando o motivo se repete, o compositor não faz essa alteração e, portanto, as duas partes (c.12 e c.14) têm o mesmo arpejo no final do compasso:

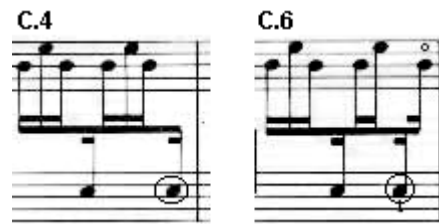


Fig. 6

Os motivos dos compassos 7-8 e 9-10, ou seja, o conseqüente da frase, serão tratados de forma semelhante aos anteriores. O toque do polegar continuará; porém, não haverá o relaxamento no final de cada motivo, mas ao contrário, será sugerido um aumento progressivo da dinâmica, culminando em um *mi* 6ª corda (c.10), para depois uma regressão rápida da intensidade do volume, dentro da extensão do mesmo compasso. Além disso, é preciso atentar para o fato de haver um *ritardando* (*rit.*), e por isso deve-se diminuir a velocidade gradativamente, neste mesmo compasso:



Fig. 7

Já a técnica da mão esquerda é um pouco mais simples. A maior parte do tempo a disposição da mão é longitudinal, ou seja, a posição da mão, braço e ombro quando dois ou mais dedos estão dispostos em uma mesma corda e o cotovelo se dispõe próximo ao corpo. No compasso 9, a posição altera para a transversal, quando levemente levanta-se o cotovelo para melhor acomodar a mão, onde os dedos estão dispostos em casas iguais e cordas diferentes. No início deste compasso, a mão que estava em posição longitudinal, com um giro prepara a nota *dó* com o *dedo 2* e dispõe a mão na posição transversal. Então, a nota *si* é preparada com o *dedo 1*, diferente do que consta na partitura, facilitando a digitação. Somente no final do compasso é que a mão voltará a ser apresentada de forma longitudinal, quando as notas *lá-sol-si-mi* forem tocadas em cordas soltas:



Fig. 8

Na parte **A**, esse tipo de técnica só se repetirá mais uma vez, no final do compasso 10, quando se tem o acorde com as notas *sol-dó-mi*. Estando na posição longitudinal, com uma meia pestana na casa 1, prepara-se o acorde com o um pivô do *dedo 1* na nota *sol#*, passando para a posição transversal, que voltará para a posição de início na parte **A'**:



Fig. 9

A parte **A'** da obra é uma repetição da anterior, com algumas pequenas alterações. A maior diferença começa a partir do compasso 15 mudando a linha melódica do conseqüente e a progressão harmônica. O mesmo raciocínio interpretativo deve ser aplicado a esse trecho da obra. Só é preciso prestar atenção no compasso 15, a respeito da mão esquerda. Para acomodar melhor o acorde desse compasso, prepara-se a nota *fá#* com o um pivô do *dedo 2*, passando de uma posição semi-transversal para a posição transversal:



Fig. 10

No início da parte **B**, precisa-se estar atento a uma nova indicação de andamento e de tempo, que são: *pocchissimo* e *Meno* ♩ = 92. Esse novo andamento juntamente com a nova estruturação melódica e harmônica da parte **B**, cria uma nova atmosfera dentro da peça que se difere das partes **A**, **A'** e, de certa forma, contrasta com as mesmas:



Fig. 11

Nessa segunda parte, nota-se uma considerável mudança no motivo em relação às partes **A** / **A'**. Mesmo assim, é perceptível que o primeiro motivo desse trecho deriva dos motivos anteriores. A maior diferença está no fato de que o novo motivo (c.19 e c.20) é primeiramente apresentado em forma de acorde e sua progressão a partir de intervalos de terça. Essa forma de utilizar as terças remonta as utilizadas na música sertaneja, onde são postas em movimento paralelo.

Considerando que o motivo deverá ser ressaltado, identificar essas terças nos dá a possibilidade de tratá-las, pelo menos, de duas maneiras distintas: uma é utilizar os dedos polegar e indicador para o destaque em forma de acorde *plaqué*. Porém, no início do primeiro compasso devem-se utilizar os dedos *i-m* para efetuar o destaque, pelo o fato de existir um acorde com três notas e não somente um intervalo de terça. A outra forma, é usar somente o polegar com apoio e unha para fazer o destaque, sem possibilidade do uso do acorde em forma *plaqué*:



Fig. 12



Fig. 13

Conseqüentemente, na parte **B**, a digitação da mão direita se configura como *pim-m-a-m-i-p-i-m-a-m-i-m*¹⁰, *pi-m-a-m* ou *p-m-a-m-i-p-i-m-a-m-i-m* e *p-m-a-m*. É de suma importância, prestar atenção no fato de haver dentro desta digitação a utilização do dedo polegar em notas no tempo fraco. Deve-se tomar cuidado para não haver o destaque dessas notas desferidas pelo polegar, pois é um aspecto natural do corpo humano e pode ocorrer diversas vezes se o interprete não for atento o suficiente:

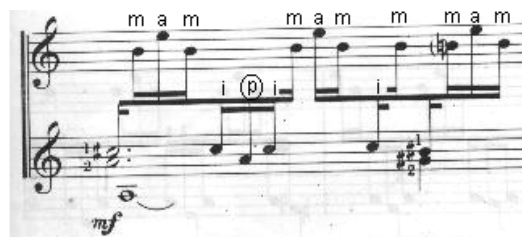


Fig. 14

Junto com a progressão do motivo, ou seja, ao passo que o antecedente e conseqüente se desenvolvem, a partitura impõe uma progressão na dinâmica, que começa no *mf* (c.19) e culmina em um *f* (c.25). Neste compasso, há uma mudança em sua fórmula – de 4/4 para 3/4 – repetindo no compasso 26 e a partir do compasso 27, torna a ser 4/4. Nesses dois compassos em 3/4, o compositor usa relações harmônicas muito semelhantes as do sistema tonal, relações entre tônica e dominante. O acorde arpejado no primeiro compasso do trecho tem função de tônica e o segundo acorde, no outro compasso, tem função de dominante. Logo depois, no compasso 27, volta-se ao tema inicial da parte **B** e também ao modo reforçado:



Fig. 15

¹⁰ As letras que não estão separadas pelo traço devem ser tocadas ao mesmo tempo.

Na parte **B'** há uma repetição do antecedente da parte **B**, portanto, a mesma lógica na interpretação deve ser utilizada nesse pequeno trecho de repetição.

A partir do compasso 30, há uma expansão do motivo, no caso, o conseqüente. Essa expansão ocorre pelo fato do compositor utilizar, nesse novo motivo, as terças de modo diferente dos anteriores. Com a adesão de uma *apojatura*, a resolução da terça se atrasa, resolvendo no fim do compasso. A fórmula de compasso também muda, vira novamente 3/4:



Fig. 16

Nessa parte, a digitação da mão direita muda diversas vezes, porém a possibilidade de duas abordagens no tratamento do motivo continua a mesma. Importante é ter em mente que as diversas digitações têm aspectos em comum e uma delas é a *apojatura*.

A respeito da mão esquerda, nesse trecho, o fato de estar fazendo um acorde no perímetro da 12ª casa, acaba gerando certo desconforto e tenção na mão. Inclinar o violão levemente para frente, faz com que os dedos se acomodem melhor, aliviando um pouco a tenção. Já no restante da peça, é de suma importância ter o *dedo 1* como dedo guia, ou seja, um dedo em comum entre as digitações, com a função de guiar as digitações subseqüentes para as diversas posições dentro do braço do instrumento:

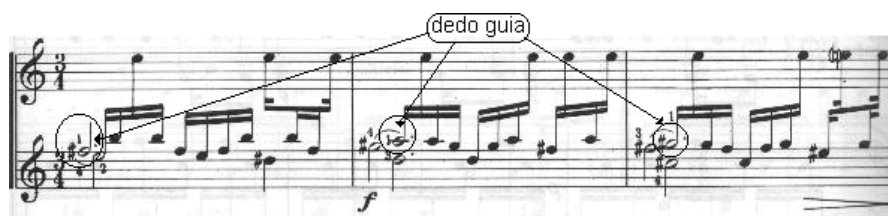


Fig. 17

É muito importante em toda parte **B'** aplicar as dinâmicas impostas na partitura com bastante rigor. Só com dinâmicas bem proporcionadas surgirá o efeito sugerido pelo compositor.

No compasso 34, já na fase de encerramento da peça, percebe-se que a terça e a *apojatura* se “esticam”, ou seja, não duram a mesma quantidade de tempo que duravam nos compassos anteriores. Acabam durando, cada uma, um compasso inteiro e, portanto, a *apojatura* só será resolvida no compasso seguinte, onde vira terça novamente:



Fig. 18

Logo depois, é apresentada outra forma de articular o acorde dentro do tempo. No compasso 36, volta a ser 4/4 (formula de compasso inicial da peça) e nela, a *apojatura* e a terça alongam. Isso também ocorre no compasso 37:



Fig. 19

Com isso, percebe-se que o compositor trata de três formas diferentes uma mesma peculiaridade harmônica, mudando somente sua disposição dentro do tempo na obra. Primeiramente, em 3/4 (c. 30) o intervalo de segunda dura dois tempos e o de terça um tempo. Logo após (c. 34), a segunda dura 3 tempos e, no compasso seguinte, a terça dura a mesma quantidade. Por fim, no compasso 36, a formula volta a ser 4/4 e cada intervalo dura o mesmo, dois tempos cada um:



Fig. 20

Formalmente, a peça termina no compasso 39. Quando o acorde final é arpejado por notas mais longas, colcheias. No compasso anterior o mesmo acorde é arpejado por semicolcheias. Essa situação é praticamente um *ritardando* escrito pelas

notas, mas mesmo assim, o sinal *poco rit.* aparece na metade do compasso 39. Os últimos dois compassos da peça tem função de sufixo, pois suas notas não apresentam uma grande articulação melódica e harmônica, sendo somente uma decoração para o desfecho da obra:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is marked *mf* and *dim*. The second measure is marked *poco rit.*. The third measure is marked *arm arm* and has a dashed line above it labeled "sufixo". The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first measure is marked *mf* and *dim*. The second measure is marked *poco rit.*. The third measure is marked *arm arm arm*. The music consists of eighth and sixteenth notes in the first two measures, followed by a final cadence in the third measure.

Fig. 21

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORRADI JUNIOR, Cláudio José. *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo: USP, 2006.

FRAGA, Orlando. *Dez estudos simples para violão de Leo Brower: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2006.

MARIZ, Vasco. *Historia da Música no Brasil* . 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

RODRIGUES, Nélio. *Além do Tempo: Guerra-Peixe – Obras completas para violão*. Maricá: Cópia de computador.