

A SONATA Nº 2 PARA VIOLINO E PIANO DE CÉSAR GUERRA-PEIXE: UM ESTUDO SOBRE SEUS ASPECTOS ESTRUTURAIS

Carlos Evo Magro Corrêa Urbano¹

Resumo

No presente artigo estão contemplados os aspectos estruturais da *Sonata nº 2 para violino e piano* (1978) do compositor brasileiro César Guerra-Peixe. Para realizar a seguinte análise, são observados os princípios teóricos que regem a escrita da forma sonata de dupla exposição clássica, justapostos aos comentários tecidos pelo próprio compositor em relação a cada movimento de sua obra, que fazem menção às suas características neoclássicas e particularidades estruturais. Investigam-se, portanto, os elementos de coesão estrutural da peça tais como seus atributos melódicos e frasais, demonstrando a importância da correlação entre eles para a construção de seu conjunto como um todo. Com o intuito de estabelecer os fundamentos técnico-interpretativos dessa segunda sonata para violino e piano, são destacados alguns pontos da escrita idiomática do compositor com base em seus dados biográficos – mais precisamente, do período tardio de sua “fase nacional”, de acordo com os princípios do que o compositor denominou como uma “abordagem liberada do folclore”.

Palavras chave: Guerra-Peixe; fase nacional; forma sonata; forma cíclica.

THE SONATA Nº 2 FOR VIOLIN AND PIANO BY CÉSAR GUERRA-PEIXE: A STUDY ON ITS STRUCTURAL ASPECTS

Abstract

The following document ponder upon the structural aspects of the *Sonata nº 2 for violin and piano* (1978) of the Brazilian composer César Guerra-Peixe. The following analysis uses the theoretical principles of the rounded binary sonata form and considers the composer’s own personal assessment of each movement of his work. Elements of structural coesion within the piece, such as its melodic and phrasal attributes, are investigated to demonstrate the importance of the correlation of the piece as a whole. Some characteristics of the idiomatic writing of the composer are used to establish the technical and interpretational fundaments of his second sonata for violin and piano – more precisely, the writing of the late period of his “national phase”, guided under the principles of what he named as a “liberal approach of the folklore”.

Keywords: Guerra-Peixe; National phase; Sonata form; Cyclic form.

1 Introdução

A Sonata nº 2 para violino e piano de César Guerra-Peixe (1914 – 1993) consiste de três movimentos – *Allegro comodo*, *Recitativo* e *Scherzoso*. Catalogada no *site* do Projeto Guerra-Peixe como pertencente à fase nacional, a obra foi finalizada no dia 7 de maio de 1978 por encomenda do Instituto

1. *Master of Music* pela *University of North Dakota* e doutorando em Ciências da Educação na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; Contato: tozoaltair@gmail.com

Nacional de Música, órgão então subordinado à FUNARTE. Sua primeira gravação foi feita em 1981 por Jerzy Milewski (1946 – 2017) e Aleida Schweitzer (1938), para o lançamento do álbum *Música nova do Brasil*, para o projeto Memória musical brasileira – PRO-MEMUS – vinculado ao Instituto Nacional de Música e integrado ao Centro de documentação e pesquisa da FUNARTE (GUERRA-PEIXE, 1981).

A segunda sonata para violino e piano de Guerra-Peixe foi criada em acordo com os princípios nacionalistas da abordagem liberada do folclore (conceito de sua própria autoria) referentes à sua produção musical a partir de 1976 em diante. O conteúdo apresentado nesta obra sumariza as mudanças estéticas adotadas por ele, por meio da simplificação de seu conteúdo temático e melódico. Em nota de programa, redigida para a gravação de sua sonata no disco *Música nova do Brasil*, o compositor tece comentários pessoais de seu trabalho:

O período transcorrido entre a composição da *Sonata nº 1*, para violino e piano (Recife, 1951) e a *Sonata nº 2* (Rio, 1978) compreende vinte e sete anos. Enquanto a primeira é muito contrapontada, a segunda assinala maior economia de meios, grande simplicidade e – por que não dizê-lo? – comunicabilidade irrecusável. Estas condições foram conseguidas não só em virtude de uma longa experiência técnica como, também, pela circunstância do autor haver absorvido, mais profundamente, as bases de material folclórico que pesquisou *in loco* nas suas andanças por Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais e outros Estados (GUERRA-PEIXE, 1981).

Durante os vinte e sete anos que separam as duas sonatas para violino e piano, mudanças significativas ocorrem no tratamento dado ao conteúdo folclórico. Como o compositor ressalta, na segunda sonata, há uma assimilação mais aprofundada desse material, visando maior “comunicabilidade” entre a peça e o público. Os elementos temáticos que fazem alusão ao folclore são, nesse trabalho, originais de Guerra-Peixe e, como ele mesmo registra, frutos de suas pesquisas conduzidas *in loco* pelo Brasil. Após décadas de experimentação com o material folclórico coletado, o compositor procura assimilá-lo em sua música sem a necessidade de recorrer a citações folclóricas diretas.

Os princípios da forma sonata de dupla exposição² são, na peça, preservados pela formalidade sequencial dos movimentos. Por outro lado, as regras normativas desse gênero musical se apresentam transfiguradas com a estrutura de cada movimento, adaptando a forma às necessidades do conteúdo temático. O compositor procura tecer ao longo de sua obra uma conexão temática cíclica e estrutural que se evidencia plenamente em seu movimento final.

2 Da fase inicial a uma “abordagem liberada do folclore”

César Guerra-Peixe, um dos grandes nomes da música erudita brasileira do século XX, descreve suas atividades profissionais em texto intitulado por ele de *Curriculum Vitae*. Datado de 1971, o autor anexa ao seu dossiê um catálogo discriminando suas obras escritas até essa data, de acordo com suas três fases estéticas: a inicial (1942 – 1944), a dodecafônica (1944 – 1949) e a nacional (1949 – 1993). A fase inicial corresponde aos anos de estudo com Newton Pádua (1894 – 1966) no Conservatório de Música Brasileira do Rio de Janeiro, entre 1943 e 1944. Segundo o próprio compositor, “as obras dessa fase inicial assinalavam vaga feição nacional apenas na melodia,” (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p. 1), chegando ele próprio a excluir cerca de vinte peças desse período do catálogo de 1971.

A segunda fase é marcada pela ruptura com o tradicionalismo musical anterior e a adoção do dodecafonismo, em 1944, após ingressar no curso particular ministrado por Hans-Joachim Koellreuter

2. A sonata de dupla exposição é uma forma associada a estruturas de exposição temática binárias ||:A:||B:|| (derivado do período Barroco), expandida no classicismo a um padrão ||:A:||BA':||. (MERRYMAN, p. 98, 1997)

(1915 – 2005). Durante cinco anos, Guerra-Peixe escreve peças de caráter expressionista, procurando depois um caminho que conciliasse o serialismo com suas experiências musicais prévias (advindas de sua primeira fase estética e experiências como arranjador), culminando em um período de crise. De 1948 a 1949, o compositor gradativamente afasta-se da órbita dodecafônica em direção ao nacionalismo, fato acentuado pelo estreitamento de sua discussão em relação a música dodecafônica com o pesquisador Mozart de Araújo (1904 – 1988) (ASSIS, 2010, p. 74). O compositor renuncia ao dodecafonismo, dando o seguinte relato conclusivo à sua segunda fase:

[...] reconhecendo que à sua obra falta o necessário sentido social – a que se refere Mário de Andrade no “Ensaio” – encerra aqui a estereotípica fase “dodecafônica”; não obstante a carreira que algumas composições vêm fazendo no exterior, onde são numerosos os erros de julgamento registrados na história da música. (GUERRA-PEIXE, 1971, V, p. 4)

Pela citação anterior, nota-se que a opção de Guerra-Peixe pelo nacionalismo implica questões não somente de natureza estética, mas sobretudo de “sentido social.” Assim, volta-se para suas raízes nacionais, novamente guiado pelas teses andradianas do *Ensaio sobre a música brasileira*, dando início a uma nova fase nacional em 1949. No mesmo ano, é contratado para trabalhar na Rádio Jornal do Comércio de Recife; muda-se para Pernambuco, inserindo-se em meio à música popular local, que para ele ainda era “um universo sonoro desconhecido e sedutor.” (ASSIS, 2010, p. 77). Desde então, a obra de Guerra-Peixe caracteriza-se como fruto de suas pesquisas do folclore, culminando em suas colaborações diretas com o Movimento Armorial³ na década de 1970, quando exerceu um papel fundamental na formulação estética do grupo (SILVA, 2014, p. 1030).

Nas notas escritas para o encarte do disco, Guerra-Peixe discorre em maior detalhe sobre o novo período de sua fase nacional, a partir da segunda metade da década de 1970:

[...] o compositor, que antes insistia no uso mais ou menos direto de constâncias folclóricas, verificou, a partir dos *Cânticos serranos nº 2* (1976), para canto e piano, que já deveria começar a superar o folclore, sem, contudo, abrir mão de seus objetivos nacionalizantes e sem descambar para o cosmopolitismo ainda em voga. Mantém-se, portanto, na mesma posição de outrora, só que numa outra fase. Se nesta *Sonata nº 2* a forma parece clara e o conteúdo mais liberado, verdade é que inicia como se fosse mozartiana (...), para, gradativamente, manifestar uma expressão que é particular do autor. (GUERRA-PEIXE, 1981)

Consideradas as informações fornecidas na citação anterior, verifica-se que o ano de 1976 demarca o momento em que o compositor não mais recorre diretamente às fontes de suas pesquisas *in loco*, antes feitas, segundo ele, por meio do “uso mais ou menos direto de constâncias folclóricas”. Esses elementos, agora trabalhados sob uma perspectiva mais livre, são absorvidos à linguagem particular que marcou esse período. Ainda assim, Guerra-Peixe enfatiza que não abandona seus “objetivos nacionalizantes” ao evitar estereótipos do folclore que pudessem levá-lo a “descambar para o cosmopolitismo ainda em voga”. Inicialmente, as obras da fase nacional voltavam-se ao conteúdo folclórico – sua fonte primária de criação – para então, a partir de 1976, adotar uma linguagem musical única daquele período. Delineiam-se, portanto, dois momentos inseridos na fase nacional: aquele do período folclorista objetivo (1949 – 1976) e do período folclorista livre (1976 – 1993) (VETROMILLA, 2014).

3. O movimento Armorial, surgido em 1970, em Recife, Pernambuco, foi criado para recriar elementos da cultura popular nordestina por meio de manifestações artísticas de diversas áreas, que tomavam como inspiração o folheto de cordel (SILVA, 2014, p. 1029).

Na *Sonata nº 2*, o “conteúdo mais liberado” do folclore é apresentado somente em seu movimento final, com o aparecimento de um padrão rítmico e tema original de Guerra-Peixe, contendo nuances populares derivadas de Pernambuco e São Paulo. Para o compositor, ainda mais relevante que a presença do folclore, é conferir ao seu trabalho uma boa comunicabilidade das ideias musicais. Para esse fim, ele procura conferir maior clareza à forma e liberdade ao conteúdo temático apresentado, usando de elementos neoclássicos na abertura do primeiro movimento, para, gradativamente, manifestar uma expressão que é particular do autor.” (GUERRA-PEIXE, 1981).

3 Allegro Comodo

Em linhas gerais, o Allegro Comodo está estruturado em três seções: exposição, desenvolvimento e recapitulação (ABA'). Estes mesmos, por sua vez, são constituídos por subseções expositivas. Em A e A', verifica-se a apresentação de um tema primário e secundário, enquanto as subseções de B contém apenas um tema próprio e inédito ao movimento, tocado primeiramente ao piano e depois ao violino. Segue a recapitulação de A e uma breve conclusão com coda (Quadro 1).

Quadro 1 – Demonstrativo do panorama estrutural do Allegro comodo

Seções	Subseções	Compassos
Exposição (A)	Tema primário	1-11
	Transição ao tema secundário	12-14
	Tema secundário	14-28
	Transição em forma de codetta	29-36
Desenvolvimento (B)	Início do desenvolvimento e tema de B ao piano	35-59
	Tema de B ao violino	60-73
	Retransição para A'	72-74
Recapitulação e conclusão (A')	Recapitulação com desenvolvimento de A	75-103
	Transição para a conclusão	104-107
	Coda e conclusão	108-113

Fonte: elaboração pelo autor

As características “mozartianas” do Allegro comodo são evidenciadas no acompanhamento enxuto das linhas melódicas, a clareza da exposição temática em sua abertura e a sua “exposição bitemática”, referente ao princípio da estrutura binária na forma sonata – ||:A:||BA':||. Nesse padrão, a parte A inclui duas seções de exposição temática (tema primário e secundário) e a parte A' apresenta a recapitulação desses temas, retornando ao campo harmônico da tônica. Nesse processo, a recapitulação temática de A, então, é um fenômeno motivico fundamental na estrutura da sonata (SPENCER; TEMKO, p. 153, 1988).

No Allegro comodo, a supressão da barra de repetição entre a exposição e o desenvolvimento (uma prática comum em trabalhos no estilo sonata do século XIX e XX), transforma o esquema estrutural da sonata de dupla exposição em um ABA' ternário. Em suas notas para a gravação de 1981, o compositor afirma não haver uma “parte central de ‘desenvolvimento’ de temas, e sim, uma representação (com outro clima) do primeiro tema, ao qual se segue uma coda” (GUERRA-PEIXE, 1981). Assim, Guerra-Peixe salienta que a seção B central não exerce a função do desenvolvimento tradicional. No seu lugar, apresenta-se um tema inédito, seguido pela recapitulação de A, ligeiramente modificada. Assim, as seções temáticas são

apresentadas na respectiva ordem: A) exposição dos temas primário e secundário; B) desenvolvimento; e A') recapitulação de A, com certo grau de desenvolvimento temático, até sua coda e conclusão. Vemos, assim, que a forma do *Allegro Comodo* inicial preserva muitos dos conceitos estabelecidos pelo gênero sonata, mantendo as transições características entre as seções habituais.

De acordo com a definição da forma sonata dada pelo *Dicionário Grove*, em Sadie (1994), sua primeira seção é constituída por dois grupos temáticos em sua exposição, separados por um material transitivo, geralmente seguido de uma *codetta* em seu encerramento. O exemplo da Figura 1 apresenta a abertura da obra com parte de seu tema primário.

Figura 1 – Compassos 1 a 7 do tema primário da exposição, *Allegro comodo*

Fonte: Sesc partituras (2012)

O piano inicia então, o desenho que servirá de acompanhamento para o tema secundário, apresentado em forte pelo violino. No tema secundário, o acompanhamento do piano e a melodia do violino apresentam-se em forma de pergunta e resposta (Figura 2). Os primeiros acordes do piano, apresentam na mão direita um acorde de sol bemol aumentado em sua segunda inversão; e na mão esquerda, um acorde de sol bemol maior. A esses acordes sustentados, acrescenta-se no compasso seguinte uma tríade em DÓ maior na clave de FÁ e outra formada por intervalos de quintas na clave de sol, dando ao acompanhamento um efeito politonal.

Figura 2 – Compassos 17 a 19: tema secundário da exposição, Allegro comodo

Fonte: Sesc partituras (2012)

A exposição de A encerra com uma *codetta* ao violino solo (Figura 3). Nesse trecho, a chegada para o novo material temático de B ocorre por um gradual aumento dos valores rítmicos.

Figura 3 – Compassos 29 a 36 da codetta da exposição de A

Fonte: Sesc partituras (2012)

A seção B (desenvolvimento) é marcada pelo contraste com a exposição e sua recapitulação. Entre as técnicas empregadas para realçar essa dissemelhança temática, estão a mudança para um tempo sutilmente mais lento (semínima 108 para 104) e a introdução de uma melodia inédita. O acompanhamento confere uma mudança textural por meio de arpejos, contrastando com homofonia em blocos da seção anterior. Ademais, prevalece o atonalismo livre,⁴ usado para efeito de contraste com o restante do movimento, predominantemente escrito pelo princípio da harmonia em quarta.⁵ O exemplo da Figura 4 apresenta o início da seção B, na qual é introduzido o tema próprio do desenvolvimento, a partir do compasso 39, sob um acompanhamento arpejado.

4. Termo reservado à música pós-tonal e pré-serial da Segunda Escola de Viena de Schoenberg, Berg e Webern. (SADIE, 1994).

5. A harmonia em quarta é o conceito referente ao sistema harmônico baseado em intervalos de quartas, sendo este distinto da harmonia em terças do sistema tonal maior-menor (SADIE, 1994).

Figura 4 – Compassos 37 a 44 do desenvolvimento, Allegro comodo

37 **Pochissimo meno** (♩ = c. 104)

41

FONTE: Sesc partituras (2012)

4 Recitativo

O Recitativo é escrito como um solo para o violino. O compositor ressalta que sua execução é “inteiramente sobre a quarta corda de violino”, com seu executante “pondendo permanecer numa interpretação bem à vontade” (GUERRA-PEIXE, 1981). A indicação de tempo é relativamente mais calma em comparação com os outros movimentos que o emolduram, revelando outra característica neoclássica da obra – o tradicional procedimento rápido-lento-rápido de sonatas de três movimentos. Na partitura, não há indicação de unidade de tempo e compasso na obra, e suas frases são pontuadas por pausas em fermatas. Sua forma é organizada de modo atípico; tais formas apresentam divisões estruturais organizadas de tal maneira que categorizá-las pode ser problemático, (SPENCER; TEMKO, p.195, 1994) sendo necessário interpretar o desenvolvimento de seu conteúdo temático para propor possíveis subdivisões internas.

O Recitativo é iniciado com a exposição da célula motívica apresentada na Figura 5, a qual é utilizada no desenvolvimento temático de quase todo o movimento. Essa figura é reutilizada no Scherzoso, tanto na introdução ao primeiro tema, quanto em sua recapitulação: estabelece-se, portanto, uma conectividade temática entre ambos movimentos.

Reexposição e conclusão	Reexposição com desenvolvimento
	Conclusão

Fonte: elaboração do autor

O Andantino, movimento central do *Concertino para violino e orquestra de câmara* (1970 – 1972), escrito por Guerra-Peixe seis anos antes de sua segunda sonata para violino e piano, apresenta algumas similaridades técnicas e estruturais ao Recitativo. O Andantino, como descrito por Farias, inicia-se como uma peça para o violino solo, seguido por um trecho intermediário com acompanhamento orquestral, concluindo com o material da abertura (FARIAS p. 116, 2013). Observa-se, portanto, que Guerra-Peixe reutiliza o mesmo esquema estrutural ternário e seus aspectos composicionais para escrever o movimento lento de sua sonata.

5 Scherzoso

O terceiro movimento – o Scherzoso – apresenta uma forma ABA' similar à do Allegro comodo, refletindo a mesma ordenação temática – dois temas são apresentados na exposição; segue-se uma transição ao tema contrastante do desenvolvimento, o qual leva à recapitulação (Quadro 3). As diferenças estruturais entre esses movimentos extremos sobressaem ao fim do Scherzoso, com o acréscimo final de uma retransição ao Allegro comodo, com a reexposição de seu tema primário.

Quadro 3 – Demonstrativo do panorama estrutural do Scherzoso

Seções	Subseções	Compassos
Introdução e exposição (A)	Introdução com célula temática do Recitativo	1-8
	Tema primário	9-20
	Tema secundário	21-30
	Transição em forma de codetta	30-35
Desenvolvimento (B)	Tema B ao piano	35-40
	Desenvolvimento do tema de B ao piano	41-47
	Fechamento de B	48-49
Recapitulação (A')	Recapitulação com desenvolvimento de A	50-81
	Transição para o fechamento cíclico	81-83
Fechamento cíclico da sonata	Recapitulação fragmentada do tema primário de A do Allegro Comodo	84-95
	Conclusão temática com o mesmo tema	95-106

Fonte: elaboração do autor

Evidencia-se na introdução de abertura do Scherzoso, uma conexão temática com temas previamente apresentados: o tema de abertura do Recitativo domina inteiramente os compassos de 1 a 8. No compasso 9, o acompanhamento apresentado na clave de FÁ contém um ostinato em ritmo de Maracatu, como referência ao “populário nordestino”, exemplificando a abordagem liberada do folclore nesse trabalho. O exemplo da Figura 7 apresenta, nos compassos 7 e 8, o fechamento da introdução do Scherzoso e inicia, no compasso 9, o ostinato do acompanhamento.

Figura 7 – Compassos 7 a 9, introdução cíclica com o tema do Recitativo, Scherzoso

Musical score for measures 7-9. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features triplet eighth notes in both hands. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. A 4/4 time signature change is indicated at measure 9.

Fonte: Sesc partituras (2012)

O segundo motivo folclórico, como apresentado na Figura 8, é introduzido ao movimento como um tema inédito e próprio da seção B. Esse tema é executado ao piano no estilo “de viola rasqueada à maneira paulista, com ritmo e harmonia típicos de São Paulo”. (GUERRA-PEIXE, 1981) O mencionado estilo é evocado pelo ritmo sincopado da melodia e sua harmonia de qualidade modal. Ressalte-se também, a liberdade com que o compositor associa o folclore nordestino ao paulista em uma mesma obra, preservando-lhes a “essência e ‘sotaque’”, mas, por outro lado, evitando citações diretas a qualquer fonte musical. Assim como no Allegro comodo, o desenvolvimento do Scherzoso introduz um novo tempo e significativas mudanças texturais na melodia e acompanhamento, distinguindo-o assim das seções que o emolduram. A recapitulação após o fechamento da seção B ocorre de forma similar, com algumas alterações temáticas.

Figura 8 – Compassos 34 a 38 do desenvolvimento sobre um tema modal nordestino, Scherzoso

Musical score for measures 34-38. The score shows piano accompaniment with a tempo marking of *Pochissimo meno* (♩ = c. 76). Dynamics include *f*, *mf legatissimo sempre*, and *poco crescendo*.

Fonte: Sesc partituras (2012)

O compositor finaliza a obra em um fechamento cíclico⁶, descrevendo sua conclusão de tal maneira: “Termina a obra uma reprodução do primeiro motivo do movimento inicial, e que dá um caráter cíclico ao trabalho” (GUERRA-PEIXE, 1981). O material temático da coda e a conclusão, são inteiramente baseadas no tema primário do Allegro comodo. A repetição de determinados temas como um recurso de coesão, unidade estrutural e comunicabilidade era comumente empregado por Guerra-Peixe em sua música. (SILVA, I.; p.38, 2016), sendo, nesse exemplo, utilizados em sua conclusão.

A conclusão cíclica da obra com a recapitulação do tema primário do Allegro comodo é indicada na partitura pelo retorno à marcação de tempo original. A melodia desse tema é inicialmente escrita em fragmentos que se respondem por imitação, entre o violino e piano. O caráter homofônico do primeiro movimento é retomado do compasso 96 até o compasso 101. Um processo de diluição fragmenta então o tema, destacando em sua maior parte os intervalos de quartas e finalizando a obra em um ríspido staccato de semi-colcheia. O exemplo da Figura 9 apresenta o início da conclusão cíclica: os intervalos que abrem a sonata são novamente tocados pelo piano na clave de FÁ, seguido por um processo imitativo do fragmento do tema primário.

Figura 9 – Fechamento cíclico com o tema de abertura da exposição do Allegro comodo

The image shows a musical score for 'Allegro comodo' (♩ = c. 108), measures 84-101. The score is in 4/4 time and features a piano part with a 'secco' marking and a violin part with 'p' and 'secco' markings. The piano part begins with a series of quarter notes in the bass clef, while the violin part enters with a melodic line. The score shows a clear cyclical structure with imitative entries between the instruments.

FONTE: Sesc partituras, 2012

6 Conclusão

Este artigo procurou tecer uma análise da estrutura geral da *Sonata nº 2 para violino e piano* de César Guerra-Peixe, buscando uma melhor compreensão dos aspectos técnicos da linguagem musical do período folclorista livre. Esse estudo teve como base, sobretudo, a investigação de dois tópicos: 1) delinear a forma de cada movimento, e 2) correlacionar seus elementos estruturais.

No Allegro comodo inicial, evidencia-se a conciliação dos elementos chaves da forma-sonata de dupla exposição por meio da clara divisão funcional entre exposição, desenvolvimento e recapitulação. O Recitativo, a seguir, ressalta o caráter experimental da obra, apresentando uma forma assimétrica dividida em três momentos: apresentação e desenvolvimento de seu motivo, ponto culminante e conclusão. O Scherzoso apresenta uma forma similar à do movimento de abertura, conferindo à obra uma qualidade cíclica por meio do seu fechamento com o material temático da abertura do Allegro comodo.

6. Expressão aplicada a obras musicais em que o mesmo material temático ocorre em diferentes movimentos. No séc.XIX, os compositores usaram princípios cíclicos em nome da unidade (SADIE, 1994).

Este trabalho constitui o ponto inicial de uma pesquisa mais abrangente da obra camerística do compositor em sua fase do período folclorista livre, tendo em vista que o estudo dos aspectos formais de uma obra fundamenta sua excelência interpretativa. Espera-se que seja uma contribuição para a divulgação do legado musical de Guerra-Peixe e um incentivo aos intérpretes que se dedicam a executar o repertório de compositores brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Mozart de Araújo**. Site oficial. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rmozart-de-araujo&id=625>>. Acesso em: 24 de set. 2018.
- ASSIS, A. C. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944–1949). **Revista do Conservatório de Música** (Online), v. 3, p. 58/03–79, 2010.
- FARIA, P. A. A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 26, p. 105–129, jan. 2013.
- GUERRA-PEIXE, C. **Curriculum Vitae**: Principais traços evolutivos da produção musical. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.
- GUERRA-PEIXE, C. **Curriculum Vitae**: Catálogo de obras. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, VI. 21 f. Texto datilografado, 1971.
- MERRYMAN, M. **The music theory handbook**. 1 ed. Boston: Schirmer, 1997. ISN 978-0155026629
- SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SILVA, D. B. Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do primeiro Movimento do “Concertino para violino e orquestra de câmara” de César Guerra-Peixe. In: **III Simpósio de pós-graduandos em música da UNIRIO**, 3, 2014, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014, p. 1029–1038.
- SILVA, I. V. L. **Aspectos técnico-interpretativos no quarteto de cordas nº 2 de Guerra-Peixe**. Natal: UFRN, 2016.
- SPENCER, P.; TEMKO, P. M. **A practical approach to the study of form in music**. 1. ed. Nova Jersey: Waveland Press, Inc., 1994. ISBN 978-0881338065.
- VETROMILLA, Clayton. Fases e gêneros nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Brasil, v. 59, p. 283–310, dez. 2014.
- Gravações**
- ADONHIRAN REIS. **Guerra-Peixe, Sonata n. 2** (completa), Adonhiran Reis e Katia Balloussier. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W1hC9BOMHBg>>. Acesso em: 14 de jan. 2018.
- Discografia**
- GUERRA-PEIXE, César. **Música nova do Brasil**. Direção artística: Edino Krieger. Rio de Janeiro: Funarte/Promemus, 1981. 1 disco sonoro.
- Partituras**
- GUERRA-PEIXE, C. **Sonata nº 2: para violino e piano**. Rio de Janeiro: Sesc partituras, 2012. 1 partitura (p. 37). Violino e piano.