

***Três peças* (1957) de Guerra-Peixe: “re-notação” para quarteto de violões**

Miguel Barrenechea
Bolsista IC/UNIRIO
Miguelbarrenechea0@gmail.com
Clayton Vetromilla
IVL/CLA/UNIRIO
clayton.d.vetromilla@unirio.br

Resumo: O objetivo do presente texto é apresentar aspectos do projeto de transcrição para quarteto de violões das *Três peças* (1957), de César Guerra-Peixe (1914-1993). A contribuição das análises de Bredel e Cavazotti (2010), Friesen (2011), Santos (2015), Abreu e Reis (2016) e Silva (2019), permitiu que procedêssemos a uma “re-notação” (Rink, 2007) do original para viola e piano (Guerra-Peixe, 2012). Aqui, depois de situar a gênese da obra e apresentar a metodologia adotada, justificamos, do ponto de vista da realização instrumental, as escolhas e procedimentos utilizados. Em síntese, cada instrumento da agrupação, respeitadas as suas peculiaridades técnicas, exerce diferentes papéis no decorrer do tríptico, evidenciando os elementos condutores do fluxo musical. Palavras-chaves: *Três peças* para viola e piano, Guerra-Peixe, quarteto de violões

***Three pieces* (1957) by César Guerra-Peixe: “re-notation” for classical guitar quartet**

Abstract: The purpose of this text is to present aspects of the transcription project for guitar quartet of the *Three pieces* (1957), by César Guerra-Peixe (1914-1994). The contribution of the analyses by Bredel and Cavazotti (2010), Friesen (2011), Santos (2015), Abreu and Reis (2016) and Silva (2019), allowed us to proceed with a “re-notation” (Rink, 2007) of the original for viola and piano (Guerra-Peixe, 2012). Here, after contextualizing the writing of the piece and presenting the methodology adopted, we substantiate the choices and procedures used from the point of view of instrumental execution. In summary, each instrument of the group, respecting its technical peculiarities, plays different roles during the triptych, highlighting the elements that guide the musical flow.

Keywords: *Three pieces* for viola and piano, Guerra-Peixe, classical guitar quartet

Introdução

O objetivo do presente texto é apresentar aspectos do projeto de transcrever as *Três peças* (1957), de César Guerra-Peixe (1914-1993), para quarteto de violões. Na primeira fase da pesquisa, partimos de um paralelo linear com a partitura original, cuja a melodia, que é executada à viola (solo), ficaria à cargo do violão I, cabendo o acompanhamento, no original executado ao piano, aos violões IV (linha melódica mais grave, do baixo, mão esquerda do pianista), II e III (vozes intermediárias, dos acordes, mão direita do pianista). No decorrer do trabalho, contudo, a leitura da bibliografia complementar revelou uma diversidade de aspectos a serem considerados na preparação de uma performance das *Três peças* por um grupo camerístico com as peculiaridades de um quarteto de violões.

Assim, iniciamos uma segunda etapa do trabalho, cujo objetivo foi reescrever a partitura de maneira a evidenciar como certos elementos rítmicos e melódicos se inter-relacionam para conduzir o fluxo sonoro de cada um dos movimentos do tríptico. Adiante, depois de um levantamento da produção composicional de Guerra-Peixe nos anos 50, partimos de um possível paralelo entre análise, performance e “re-notação” de uma obra (Rink, 2007), para, finalmente, exemplificar os resultados a que chegamos ao projetar indicadores extraídos da

bibliografia e as possibilidades técnico-sonoras do conjunto instrumental com o qual trabalhamos.

A presença do folclore nas obras da década de 1950

As primeiras composições de César Guerra-Peixe inspiradas no folclore pernambucano datam do período que residia no Recife, trabalhando como arranjador e orquestrador da Rádio Jornal do Comércio, entre dezembro de 1949 e 1953 (Assis, 2010, pp.77-78). Escritas no ano de 1950, as *Melopéias n° 3*, para flauta, a *Abertura solene*, para orquestra sinfônica, e a *Sonata n° 1*, para piano, são as obras que demarcam o início das experiências sistemáticas de Guerra-Peixe com utilização dos resultados de suas pesquisas musicológicas em sua obra composicional, conforme, respectivamente, Moreira (2013, pp.38-70), Miguel (2006, pp.31-33) e Botelho (2013, p.136). Do ano seguinte é a *Sonatina n° 1*, para piano, obra que se destaca pela sonoridade nordestina do tema (c.10-16) do segundo movimento (Barros, 2013, pp.210-211) e pelo ritmo dançado (o “miudinho”) do terceiro movimento (Gerling, 2020).

Também de 1951 são o *Trio n° 2*, para flauta, clarinete e fagote; bem como a *Sonata n° 1*, para violino e piano, cuja “flutuação modal” virá a se tornar uma estratégia recorrente de Guerra-Peixe para “garantir” a centralidade de estruturas composicionais mais complexas (Barros, 2013, pp.146-147). Consta que, atendendo a um convite de Rossini Tavares Lima (diretor do Museu do Folclore e secretário da Comissão Paulista de Folclore), Guerra-Peixe mudou-se para a cidade de São Paulo, no ano de 1953, aonde permaneceu até 1960 (Milani, 2019, p.51). Neste período, para piano, o compositor escreveu em 1954 a *Suíte n° 2* (Fantini, 2013). De 1955, são, para voz e piano, as *Três canções*, com textos do poeta pernambucano Jayme Griz (Nonno, 2012, pp.64-73) e, para orquestra sinfônica, *Suíte sinfônica n° 2* bem como *A inúbia do cabocolinho*, essa referenciada na prática do instrumento de sopro homônimo, de sonoridade extremamente aguda, utilizado na música folclórica nordestina, dos cabocolinhos (Anjos, 2020).

Do ano seguinte é, para canto e piano, “Ê-boi!...”, música original, “imitação de aboio”, sobre versos especialmente escritos por Célio Rocha, pseudônimo literário de Guerra-Peixe (Nonno, 2012, pp.102-105). O *Quarteto n° 2*, para cordas, de 1958, é considerado por Miguel (2006, pp.38-40) como um marco na escrita de Guerra-Peixe, que, depois de um período de experimentação iniciado em 1950, consolidou uma técnica composicional que se notabilizava por sobrepor, justapor ou mesclar fontes folclóricas nordestinas e paulistas diversas. Por exemplo, conforme Fecher (2005, p.31) o primeiro movimento do referido quarteto foi escrito “na forma ampliada de um cateretê, cujo conteúdo [temático] é de origem nordestina”.

Em linhas gerais, constatamos que a bibliografia examinada se ocupa de dois temas. Primeiramente, rastrear, identificar e descrever, as fontes folclóricas utilizadas por Guerra-Peixe, muitas das quais sugeridas pelo próprio compositor através de títulos ou subtítulos descritivos. Por exemplo, o *Trio n° 2*: I. Allegretto (Polca); II. Allegro vivace (Cabocolinhos); III. Moderato (Canção); IV. Allegro (Frevo) ou a *Suíte sinfônica n° 2* (Pernambucana): I. Maracatu; II. Dança de cabocolinhos; III. Aboio; IV. Frevo. Além disso, tais estudos revelam detalhes da estrutura formal das obras analisadas, especulando também sobre as estratégias utilizadas pelo compositor para mesclar e/ou sobrepor tais fontes. Em nosso trabalho propomos uma “re-notação” das *Três peças*, que projete as conclusões a que as análises chegaram, respeitadas as possibilidades técnico-interpretativas de um quarteto de violões.

A “re-notação” como estratégia para “projetar a música”

Rink (2007), ao refletir sobre o papel da “análise musical” como elemento formador das concepções que norteiam uma interpretação, identifica duas vertentes. De um lado, os estudos

que consideram a análise como uma prática rigorosa e teoricamente informada, “consciente”; de outro, aqueles que consideram a análise como algo intuitivo e implícito, “não[-consciente]”. Para o autor,

Não se pode negar que a interpretação implica em decisões – conscientes ou não – a respeito das funções contextuais de certos aspectos musicais e dos meios de projetá-los. Até mesmo a passagem mais simples (...) será moldada de acordo com a compreensão do intérprete, de como esta se encaixa numa obra em particular e as prerrogativas expressivas com que ela ou ele se dedicam. Tais decisões podem, sem problemas, ser intuitivas e não sistemáticas, mas não necessariamente: muitos intérpretes refletem cuidadosamente sobre como a música ‘funciona’ e sobre os meios de superar seus vários desafios conceituais (Rink, 2007, p. 26).

O objetivo de Rink é demonstrar que a análise feita “pelo” ou “para” o intérprete contempla uma dinâmica entre o pensamento consciente (teórico) e o pensamento intuitivo (implícito). Depois de criticar as “análises rigorosas” cujos resultados não se evidenciam nas performances, Rink formula a noção de “intuição informada”, segundo a qual o processo interpretativo se sustenta na compreensão da sintaxe, das estruturas melódicas, dos padrões rítmicos e demais aspectos da música, segundo a experiência, ou “bagagem de conhecimentos” adquiridos, pelo intérprete durante sua trajetória. Assim, o autor passa a defender que – ao conceber, ou tomar consciência, a respeito da “função contextual” de determinadas passagens (por exemplo, as cadências de uma peça tonal) – o intérprete se capacita a determinar “como” tais passagens serão “moldadas” quanto à extensão temporal, os níveis de dinâmica ou o tipo de articulação, não somente no plano local, mas também no plano geral da obra.

Para ele, portanto, as técnicas mais promissoras e benéficas para serem utilizadas pelos intérpretes incluem “a identificação de planos tonais básicos e divisões formais; gráficos de tempo; gráficos de dinâmica; análise do contorno melódico e dos motivos/ideias que o constituem; preparação de uma redução rítmica; e a re-notação (*sic*) da música” (Rink, 2007, p.42). Do ponto de vista adotado nesta pesquisa, a ideia de “Projetar ‘a música’” está relacionada à capacidade de o intérprete construir um sentido coerente ao fluxo musical conforme os padrões de eventos (concomitantes e sucessivos) constitutivos do contorno formal da peça, que foram por ele (intérprete) reconhecidos. Adiante, apresentamos pontos relevantes da estruturação das *Três peças*, conforme a bibliografia pertinente, além de exemplos de como tais aspectos foram “projetados” através de sua “re-notação” em um quarteto de violões.

Aspectos de uma re-notação das *Três peças* (1957)

As *Três peças*, concluídas em 6 de janeiro de 1957 e dedicadas ao violista húngaro naturalizado brasileiro Perez Dworecki (Sándor Herzfeld, 1920-2011), conforme Bredel e Cavazotti (2010, p.68), o tríptico foi escrito “especialmente para uma gravação fonomecânica” a ser realizada por Dworecki e o pianista Fritz Jank. Tal registro, muito provavelmente, foi lançado na década seguinte (Guerra-Peixe, 1966) e inserido em duas compilações posteriores, uma sob o título *Suíte nordestina* (Guerra-Peixe, 199-); outra sob o título pelo qual a conhecemos atualmente (Guerra-Peixe, 1998). Até o presente momento, tivemos acesso a duas fontes impressas da partitura (Guerra-Peixe, 1957 e 2012), não tendo localizado o autógrafo.

Segundo Ferrari (1999, p.168), o repertório executado pelo pianista alemão radicado em São Paulo, SP, Fritz August Erwin Jank (1910-1970) incluía três obras de compositores brasileiros para viola e piano, entre elas a *Suíte nordestina* (*sic*), de Guerra-Peixe. Tal título (*Suíte nordestina*) assim como também a denominação que Abreu e Reis utilizam, ou seja, *Pequena suíte* (2016, p.5), são aqui consideradas variantes plausíveis para nomear o tríptico, aqui, doravante, *Três peças*. A obra possui os seguintes movimentos: I - “Allegretto moderato”, II - “Andantino” e III - “Allegretto”.

Santos (2015, p.25) credita a analogias estabelecidas por instrumentistas e/ou pesquisadores os subtítulos descritivos que, por vezes, acompanham cada uma das três peças, por exemplo, “Baião de viola”, “Galope” ou “Cantoria de Galope” (primeiro movimento), “Reza-de-defunto” ou “Reza de defunto” (segundo movimento) e “Jejê”, “Toque de jêje” ou “Toada de jêje” (terceiro movimento). As denominações do primeiro movimento, muito provavelmente, decorrem do fato de nele haver a superposição de dois motivos melódico-rítmicos característicos: o “galope”, no solo executado pela viola, e o “baião de viola”, no acompanhamento executado pelo piano (Santos, 2015, p.17). Tal estratégia foi utilizada por Guerra-Peixe também na peça intitulada *Galope*, cujo tema é similar ao do “Allegretto moderato” das *Três peças* (Exemplo 1).

Musical score for 'Galope' (Guerra-Peixe, 1975). The top staff is the violin solo, starting at measure 7, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is the piano accompaniment, starting at measure 8, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a bass line. Fingerings are indicated with circled numbers 2, 3, and 5.

Ex.1: *Galope* (Guerra-Peixe, 1975), fragmento transcrito pelos autores da parte do violino (solo) e do violão (acompanhamento), evidenciando semelhança com o tema e o padrão do acompanhamento do “Allegretto moderato” das *Três peças*.

Musical score for 'Allegretto moderato, c.3-5 da parte da viola (solo)'. The staff is in bass clef, starting at measure 3. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf un poco ritmato*, *p*, and *p*. A watermark 'PERFORMUS' is visible in the background.

Ex.1a: *Allegretto moderato*, c.3-5 da parte da viola (solo), conforme Guerra-Peixe (2012, p.1).

Conforme Bredel e Cavazotti o primeiro movimento possui seis seções: Introdução, A, B, A', B' e Coda (2010, pp.68-71). Diante do exposto, na re-notação que propomos, o “solo”, antes realizado pela viola, passa a ser executado, em A, pelo violão I; em B, pelo violão III; em A', pelo violão II; e, em B', pelo violão I. Quanto ao acompanhamento, a voz do baixo (mão esquerda do pianista) fica à cargo do violão IV, que, em síntese, executa um padrão estilizado por Guerra-Peixe para a escrita pianística do ritmo do baião de viola (cf. Fantini, 2013, p.53 e Botelho, 2013, p.181). A região intermediária (executado pela mão direita do pianista) foi desdobrada em dois planos sonoros que se sobrepõe: a célula básica do “toque do violeiro” ao executar o baião de viola (Friesen, 2011, pp.22-23), no violão II; e uma rítmica complementar que busca expandir um detalhe apontado por Bredel e Cavazotti (2010, p.70), a saber, o contracanto “escondido” na mão direita do piano (c.11), no violão III (Exemplo 2).

Violão II

Violão III

Violão IV

Ex.2: *Allegretto moderato*, c.1-2 conforme re-notação dos autores para a parte do piano (acompanhamento), evidenciando três padrões rítmicos complementares: no violão IV, padrão estilizado do ritmo do baião de viola; no violão III, célula básica do “toque do violeiro” ao executar o baião de viola; e, no violão II; rítmica complementar.

Piano

Ex.2a: *Allegretto moderato*, c.1-2 da parte do piano (acompanhamento), conforme Guerra-Peixe (2012, p.1).

Conforme Bredel e Cavazotti (2010), três recursos foram utilizados por Guerra-Peixe para romper com a expectativa em relação aos padrões estruturais do “Allegro moderato”. São eles: (a) a quadratura das frases (de quatro compassos) é alterada em A’ (c.15-16.1), de maneira a prolongar sua terminação, (b) a regularidade no ritmo harmônico (mudança de acordes a cada dois compassos) possui uma quebra em B (c.7-10) e (c) há uma sobreposição de dois compassos em A’ (c.11-14) de maneira que, embora a unidade de tempo da melodia siga regularmente em semínimas (compasso quaternário), a unidade de tempo no acompanhamento é altera para mínimas (compasso 3/2) (Exemplo 3).

Viol I

Viol. II

Ex.3: *Allegretto moderato*, conforme re-notação dos autores para as partes do solo (aqui realizado pelo violão II) e do baixo (aqui realizado pelo violão I), quando do fragmento em que ocorre uma sobreposição de compassos.

O “Andantino” possui cinco seções (A, B, A’, B’ e Coda), nas quais a viola executa a melodia principal que, por vezes, é complementada pelo piano numa espécie de “fusão tímbrica” (Bredel; Cavazotti, 2010, pp.72-74). Abreu e Aleixo (2016, pp.5-6), chamam a atenção que, assim como em outras marchas fúnebres por eles analisadas, também na peça de Guerra-Peixe há uma profusão de apojeturas, ritmos pontuados e terças descendentes. Assim, o “solo”, antes realizado somente pela viola, passa a ser executado, em A, pelo violão I (c.1-5.2); em B, pelo violão I (c.5.3-10.3), em A’, pelo violão IV (c.10.4-14.2); em B’ pelo violão II (c.14.3-18); e na Coda pelo violão I (c.18-22), acrescentando, sempre que possível, um dobramento de terças na linha melódica principal (Exemplo 4). Galope [Gravada por Orquestra Armorial de Câmara].



Ex.4: *Andantino*, fragmento da seção A’ conforme re-notação dos autores. A parte solista, aqui realizado pelo violão VI, inclui dobramento de terça inferior na linha melódica principal.



Ex.4a: *Andantino* c.13-14, conforme Guerra-Peixe (2012, pp.4-5).

O “Allegretto” final possui em sete seções. São elas: Introdução (Allegretto, c.1-3), A (c.4-12), transição 1 (c.13-16). B (Moderato, c.17-33), transição 2 (Tempo I, c.34-47). A’ (A tempo, ma poco meno, c.48-56) e Coda (Tempo I, c.57-61) (Bredel; Cavazotti, 2010, pp.72-74). Santos (2015, pp.75-76) identificou na seção A dois planos sonoros concomitantes e contrastantes: um percussivo, cuja sonoridade remete ao toque de atabaques, o “toque jêje”; e outro melódico, cuja sonoridade remete ao “canto solitário dos boiadeiros”, da “toada”. O caráter rítmico/percussivo do referido movimento é atestado também por Friesen (2011, pp.34-36), mas foi Botelho (2012, p.160) que, ao identificar uma alusão ao “toque jêje do xangô” no segundo movimento da *Sonata n° 1*, para piano (c.41-42), reproduziu um autógrafo no qual Guerra-Peixe

transcrevera um certo “toque” cuja estrutura rítmica vem a ser literalmente a mesma utilizada no decorrer do “Allegretto” da *Três peças*.

O “tema melódico” que conduz a seção A, rerepresentado em A’, articula-se em duas frases (Friesen, 2011, p.41), que aqui são executados alternadamente pelos violões I (c.4.3-8) e II (c.9-12). Através de um recurso da técnica violonística, a “tambora”, evidenciamos a presença da célula rítmica do “toque jejê do xangô” do acompanhamento (Exemplo 5). O caráter imitativo presente no tema B está presente na alternância dos violões que executam melodias complementares assim como também a existências de ecos do motivo “toque jêje” se fazem presentes através do timbre da “tambora” (Exemplo 6).

The image shows three staves of music for Violão II, Violão III, and Violão IV. All are in 4/4 time. Violão II and III play melodic lines with triplets and accents, marked with a forte 'f' dynamic. Violão IV plays a rhythmic accompaniment pattern consisting of eighth notes with accents and circled 'x' marks, representing the 'toque jejê do xangô'.

Ex.5: *Allegretto*, c.1 conforme re-notação dos autores para a parte do piano (acompanhamento). Aqui, incluímos a célula rítmica do “toque jejê do xangô” pelo violão IV (“tambora”).

The image shows four staves of music for Viol. IV, Viol. II, Viol. III, and Viol. IV. The time signature is 3/4 and the tempo is Moderato (♩ = 60). The top Viol. IV staff has a rhythmic pattern with circled 'x' marks. Viol. II and III play melodic lines with triplets. The bottom Viol. IV staff has a melodic line with triplets and is marked with a piano 'p' dynamic and the instruction 'un poco robato'.

Ex.6: *Allegretto* conforme re-notação dos autores. A parte solista, aqui é realizada pelos violões III e II, incluindo ecos do motivo “toque jêje” no violão IV complementada no violão I (“tambora”).

Conclusão

Além de celebrar a memória de Guerra-Peixe e ampliar o repertório para quarteto de violões, o exercício da “re-notação” da partitura original que aqui procedemos foi fundamental para um novo olhar sobre as *Três peças* (1957). Para melhor situar a obra no legado composicional do autor, reconhecemos também, não somente a contribuição de estudos acadêmicos dedicados especificamente ao tríptico, mas também textos referenciados em obras diversas, por exemplo,

a *Suíte n° 3: Paulista*, as *Trovas alagoanas* e as *Trovas capixabas*, a *Suíte sinfônica n° 1: Paulista*, o *Ponteado*, para orquestra; bem como *Moda e rasqueado*. Na fase atual do projeto, revisamos a partitura a que chegamos, visando a preparação de uma performance por um quarteto de violões. Cabe destacar, finalmente, o pressuposto que as muitas lacunas deixadas poderão ser sanadas ao examinarmos certos trabalhos complementares como “*A Sonata n° 1*, para violino e piano, de César Guerra-Peixe: Sua construção e interpretação violinística”, “*Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe*”, “*A presença do folclore na Suíte n° 3: Paulista de Guerra-Peixe*”, “*A flauta na música de câmara de Guerra-Peixe*” e “*A viola na música nacionalista brasileira*”.

Referências

- Abreu, V.; Reis, C. (2016). A transcrição para a viola de arco do Prelúdio n.6: Marcha fúnebre, de Flausino Vale (1894-1954): relação com elementos musicais identificados em obras fúnebres de compositores como Beethoven, Chopin e Guerra-Peixe. *Congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música*, 26, pp. 1–8.
- Anjos, A. (2012). Aspectos rítmicos e melódicos da peça A inúbia do cabocolinho de César Guerra-Peixe. *Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, 2, pp. 1383–1389.
- Assis, A. (2010). César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, 3, pp. 58–79.
- Barros, F. (2013). César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição. (Tese doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Botelho, F. (2013). Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano. (Tese doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bredel, P.; Cavazotti, A. (2010). Três Peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica. *Per Musi*, 12, 65–81.
- Fantini, L. (2013). Suíte n°2 nordestina de Guerra-Peixe: um estudo histórico-analítico. (Dissertação mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Fecher, C. (2005). Suíte Sinfônica n. 1 (Paulista), de Guerra-Peixe: um estudo da orquestração como retrato do folclore. (Dissertação mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Ferrari, S. (1999). Fritz Jank: pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar. (Dissertação mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Friesen, R. (2011). Elementos de música nordestina nas Três peças para viola e piano de César Guerra-Peixe. (Monografia especialização). Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba.
- Gerling, C. (2020, Julho 16). *Repertório pianístico da América Latina*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/sonatina-n-1-guerra-peixe/>. Acesso em: 6 jun. 2020.
- Guerra-Peixe, C. (1966). Três peças [Gravada por Perez Dworecki (viola); Fritz Jank (piano)]. Em *Recital*; LP. São Paulo: Vitali; Fermata.
- Guerra-Peixe, C. (1975). Galope [Gravada por Orquestra Armorial de Câmara]. Em *Orquestra Armorial*; LP. São Paulo: Discos Continental.
- Guerra-Peixe, C. (199-). Suíte nordestina [Gravada por Perez Dworecki (viola); Fritz Jank (piano)]. Em *Memorable strings*; CD. São Paulo: Paulus.
- Guerra-Peixe, C. (1998). Três peças [Gravada por Perez Dworecki (viola); Fritz Jank (piano)]. Em *Revival: brazilian music for viola and piano*; CD. São Paulo: Paulus.
- Guerra-Peixe, C. Três peças (1957). Rio de Janeiro: Ordem dos Músicos do Brasil.
- Guerra-Peixe, C. Três peças (2012). Rio de Janeiro: Sesc Partituras.
- Miguel, R. (2006). A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe. (Dissertação Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Milani, M. (2008). Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra. (Dissertação mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Moreira, N. (2013). Sonatina para flauta e piano de Guarneri e Melopéias n° 3 de Guerra-Peixe: interação entre o popular e o erudito na construção de uma interpretação musical. (Tese doutorado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Nonno, J. (2012). De Petrópolis a Pasárgada: o cancionero de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise. (Tese doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Rink, J. (2007). Análise e (ou?) performance. *Cognição e Artes Musicais: Uma revista interdisciplinar*, 1, 25–43.
- Santos, J. (2015). Sugestões performáticas do bilhete de um jogral para viola sozinha e das três peças para viola e piano de César Guerra-Peixe. (Dissertação mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- Silva, O. Transcrição para violão e viola das Três peças para piano e viola de Guerra Peixe: uma reflexão sobre o processo transcritivo. (TCC graduação). Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei.