

## **A SONATA PARA PIANO DE ESTHER SCLiar (1926-1978): LINGUAGEM HARMÔNICA E ESQUEMA FORMAL**

Joana Cunha de Holanda  
joanaholanda@hotmail.com  
Cristina Capparelli Gerling  
cgerling@ufrgs.br

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

### **Resumo**

Do conjunto de obras de Esther Scliar (1926-1978) elegemos sua única obra para piano solo remanescente, a *Sonata para piano*, de 1961. O presente artigo aborda traços compostionais desta obra, enfatizando a sua linguagem harmônica e a articulação da forma. Afinidades com preceitos neoclássicos são discutidas tanto no uso da forma sonata quanto nos paralelos traçados entre a sua linguagem harmônica e a de Bela Bartok. (LENDVAI, 2000; STRAUS, 1990) Trechos de entrevistas da compositora e depoimentos de pessoas próximas a ela ilustram alguns dos pontos levantados. (KVALE, 1996)

**Palavras Chave:** Esther Scliar, Sonata, análise

### **Abstract**

*There is only one piano piece among the works written by the composer Esther Scliar (1926-1978), her Sonata para piano, of 1961. This article discusses some of the compositional features of this work, specifically its harmonic language and formal structure. Affinities with the neoclassical procedures are dealt regarding sonata form and its harmonic language reflects that of Bela Bartok's. (LENDVAI, 2000; STRAUS, 1990) Interviews with the composer and people close to her illustrate some of the issues discussed. (KVALE, 1996)*

**Key Words:** Esther Scliar, Sonata Analysis

Esther Scliar (1926-1978) atuou como musicista no Brasil em diversas frentes, como professora de análise e teoria, pianista e compositora. Dentre estas, é provável que a sua atuação como compositora seja a menos conhecida da comunidade musical brasileira. Pelo menos dois trabalhos recentes visam contribuir para o preenchimento desta lacuna: a tese de doutorado *The a Cappella Works for Mixed Chorus of Esther Scliar (1926-1978)* de Da-

niel Rufino Afonso Junior e a tese de mestrado *Esther Scliar, um Olhar Perceptivo*, de Maria Aída Machado. (AFONSO JUNIOR, 2003 e MACHADO, 2000).<sup>1</sup>

Apesar da compositora ter sido também pianista, atualmente temos acesso à somente uma obra para o seu instrumento, a *Sonata para Piano*, de 1961.<sup>2</sup> A sonata foi premiada no concurso de Composição da Rádio Mec no Rio de Janeiro no mesmo ano de sua composição. Leonor Scliar relatou a reação da compositora ao saber do prêmio:

No dia em que a Esther soube da premiação, ela veio correndo, nós morávamos na rua Castro Alves [Porto Alegre], ela subiu a rua Fernandes Vieira correndo, eu me recordo... eu tenho assim a lembrança da expressão da Esther, ela estava ofegante ao me dizer que tinha recebido a premiação. Ela recebeu várias premiações mas eu acredito que essa premiação pela sonata... acho que foi a que mais a comoveu, que eu me recorde.<sup>3</sup>

A julgar pelo depoimento de sua irmã, trata-se de uma obra muito cara à sua autora. Não somente isto, o reconhecimento público do valor desta obra instrumental teve importância crucial para ela.

Ilustrativa da trajetória da compositora, a obra apresenta traços de sua preocupação nacionalista, de sua atração pelos preceitos neoclássicos, e ainda evidências do trabalho desenvolvido com o mestre Koellreutter, de quem Scliar foi aluna de composição a partir de 1947.<sup>4</sup> Como sua afinidade pelos preceitos neoclássicos é elaborada nesta obra em particular? Neste artigo nos deteremos em alguns dos traços composicionais com ênfase no tratamento harmônico em relação aos aspectos formais do primeiro movimento.

## A Sonata

Esther Scliar compôs duas sonatas, a *Sonata para Flauta e Piano* (1958) e a *Sonata para Piano* (1961). Nas duas obras, os primeiros movimentos estruturam-se no esquema formal convencional e dialogam com a tradição de obras neste gênero. Em uma entrevista de Scliar publicada em jornal, revela-se a sua afinidade com o neoclassicismo:

<sup>1</sup> Os dois trabalhos são bastante distintos. Afonso Junior faz uma edição de todas as obras corais de Scliar, enquanto Machado apresenta o catálogo de obras da compositora e analisa a *Sonata para Piano* utilizando *Fragmentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg como referencial teórico.

<sup>2</sup> A partitura de outra obra, a *Toada para dois Pianos* (1954) está extraviada. No acervo de Leonor Scliar, há somente mais uma composição inacabada de duas páginas autógrafas para piano solo, denominada *Prelúdio*. Nossa consulta ao acervo da Biblioteca Nacional e aos intérpretes especializados na produção pianística brasileira revelou-se infrutífera.

<sup>3</sup> Entrevista com Leonor Scliar a 15 de Julho de 2004.

<sup>4</sup> Em 1947, Scliar muda-se para o Rio de Janeiro e passa a ter aulas de composição com Jans Joaquim Koellreuter e a integrar o *Grupo Música Viva*. (NEVES, 191:104)

Não devemos fazer uma música estritamente nacionalista, o que já foi feito por Luciano Gallet, Levy, Villa Lobos (primeiras composições), Mignone, Lourenzo Fernández e outros. Até então a nossa música tem se inspirado no folclore, revestindo-o somente harmonicamente, permanecendo o espírito da música o mesmo. Não se tem utilizado as grandes formas (Sonatas, Sinfonias, Suites...) o que seria de ótimo aproveitamento para a dramatização da mesma, formando um caráter universal dentro do espírito brasileiro.<sup>5</sup>

A Sonata para piano é composta de três movimentos: *Allegro*, *Solene-súbito piú vivo-Tempo I* e *Allegro*. Nos três movimentos a articulação clara de sessões contrastantes estrutura a dramaticidade mencionada acima pela compositora como ingrediente indispensável.

### Aspectos Formais – Primeiro Movimento

O primeiro movimento apresenta um tratamento rigoroso e acadêmico da forma sonata. Se por um lado este processo resulta em uma complexa elaboração temática, por outro, resulta em um enfraquecimento do efeito estrutural da recapitulação pela repetição exaustiva do material temático.

Depoimentos de colegas e ex-alunos confirmam a severa autocrítica de Esther Scliar. À sua irmã, a compositora costumava queixar-se de sua “falta de fluência”.<sup>6</sup> Inquietações semelhantes tem sido expressas por outras compositoras e seguramente um dos motivos é o desconforto com as expectativas em um meio tradicionalmente masculino.<sup>7</sup> A este respeito, a compositora inglesa Rhian Samuel afirma: “Você está lutando contra os papéis que a sociedade criou para você. Mas o que as pessoas não percebem é que você está lutando consigo mesma por causa de sua formação.”<sup>8</sup> Fazendo um paralelo das observações acima com o texto musical da Sonata, o rigor aplicado ao tratamento formal da obra reflete o temperamento minucioso e a autocrítica exacerbada da compositora.

---

<sup>5</sup> Trecho de entrevista a jornal encontrado no acervo de Leonor Scliar, sem referências à data e ao nome do jornal.

<sup>6</sup> Depoimentos diversos recolhidos por Machado em MACHADO, 2000 e entrevista com Leonor Scliar em 15 de Julho de 2004.

<sup>7</sup> Essa questão vem sendo discutida entre outros por CITRON, 1993, que trata especificamente da situação da compositora na sociedade e BOURDIEU, 1999, com um estudo mais abrangente.

<sup>8</sup> You’re fighting against the roles society has made for you. But what people don’t realize is that you’re fighting against yourself because of your background. ANDREWS, 2004: 63. Artigo cedido pela compositora durante estágio de doutorado sanduíche na City University, em Londres, Inglaterra.

## Grupos Temáticos

O primeiro movimento da Sonata, Allegro, (veja Anexo 1) é estruturado segundo o modelo convencional, mas a compositora faz uma leitura particular da forma no contraste entre primeiro e segundo Grupos Temáticos. Esse contraste ocorre no âmbito do caráter e da melodia, mas também dos modos utilizados. O 1º Grupo Temático (Comp.1-6) utiliza uma escala de ambiência Frígia (Comp.3-4), Ré Frígio com o Dó bemol e o 2º Grupo Temático é composto em Lá b Dórico (Comp. 44-49).

Ex.1 - Escala do tema 1:



Ex.2 - Escala de Lá b Dórico



Um mapeamento dos modos indicou a predominância dos seguintes: Frígio, Dórico, Mixolídio e Lídio, com uma maior ênfase nos modos Dórico e Mixolídio, que se diferenciam somente pela terça menor (Dórico) ou maior (Mixolídio). (Vide anexo).

No repertório de Sonatas tonais, comumente o 2º Grupo Temático é apresentado na Exposição numa tonalidade contrastante (comumente V, v, ou III), para na Reexposição ser apresentado na tônica.<sup>9</sup> Como Scliar utiliza-se de uma ambientação harmônica modal, ela lança mão de outros procedimentos. O 2º Grupo Temático é exposto de forma idêntica na Exposição e na Reexposição, e é o 1º Grupo Temático que está diferenciado. A ordem entre os Grupos temáticos é invertida na última parte. O 2º Grupo Temático é apresentado logo no início da Reexposição (Comp. 155) e o 1º Grupo Temático é exposto em seguida, um tom acima da Exposição (Comp. 206). A Reexposição do 1º Grupo Temático um tom acima (duas quintas) confere brilhantismo à conclusão do 1º movimento.

## Ambientação Harmônica, o Trítono

Concomitantemente ao uso de diversas coleções, o intervalo de trítono tem uma importância estrutural nesta obra. Isto se processa em diversos níveis. Na macro-estrutura, a progressão Ré-Láb/Sol# alicerça a relação entre os três movimentos. O primeiro movimen-

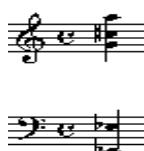
<sup>9</sup> Para uma revisão bibliográfica sobre sonatas ver GERLING e HOLANDA, 2003.

to apresenta a nota Ré como primeiro centro, no segundo movimento Sol# e no terceiro novamente Ré.<sup>10</sup>

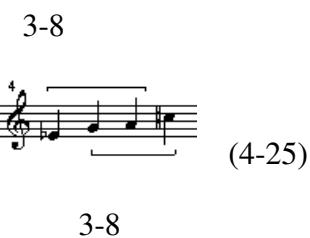
Também dentro do primeiro movimento, o intervalo de tritono é estruturalmente importante pois separa os centros dos seus dois temas contrastantes, o primeiro utiliza a escala de Ré com ambientação Frígia e o segundo a de Lá bemol dórico (vide Ex.1 e 2).

O intervalo de tritono predomina também na construção das verticalidades. Do total de 30 acordes do primeiro movimento, o tritono separa duas das notas constituintes em pelo menos 15 acordes. A verticalidade formada pela justaposição de dois tritonos é comum no primeiro movimento, conforme exemplo que se segue:

Ex.3 Comp. 101



Ex. 4 Coleção 3-8



Chamamos a atenção para o fato de que este acorde, constituído de 1,3,7,9, forma o conjunto (4-25), um sub conjunto da coleção octatônica, da coleção de tons inteiros e da coleção do tema de abertura. (Vide Exs. 1, 5 e 6) Dois sub conjuntos (3-8) da coleção do tema de abertura (Ex. 1) formam o acorde acima. (Ex.4)

---

<sup>10</sup> Sciliar era uma admiradora da obra de Bartok. Em seus rascunhos observa-se o quanto a sua linguagem harmônica lhe era familiar. “Bartok’s Axis system uses the equal division of the twelve tone chromatic scale proportionally between three functions, each function will have four poles, and these- insofar as we keep to the distance principle- are arranged in diminished-seventh relations, dividing the circle into four equal parts. Accordingly, C-Eb-F#-A belong to the range of tonic, E-G-Bb-C# to that of dominant E main note, and Ab-B-D-F to that of subdominant Ab main note. (LENDVAI, 1971). (O sistema de axis de Bartok usa a divisão exata da escala cromática de doze sons proporcionalmente em três funções, cada função terá quatro pólos, e estes- contanto que mantenhamos o princípio de distância equivalente, é arranjado em relações de sétima diminuta, dividindo o círculo em quatro partes iguais. Sendo assim, C-Eb-F#-A pertence a região da tônica, E-G-Bb-C# à região da dominante com E como nota central, e Ab-B-D-F à de subdominante com Ab como nota central. (LENDVAI, 2000)

Por outro lado, a ênfase no intervalo de tritono também pode ser observada no nível melódico. No exemplo que se segue, a melodia é construída a partir da sucessão e resolução de tritonos:

Ex. 5 Comp. (72-74)



No exemplo seguinte os motivos de pergunta e resposta são constituídos de tritonos, assim como os acordes que os sucedem:

Ex. 6. Comp. (101-103)



O intervalo também separa harmonias seqüenciadas pela compositora:

Ex. 7. Comp. (21-23) O intervalo de tritono separa as harmonias de Dó Sustenido e de Sol:



### Considerações Finais

Neste artigo investigamos o papel do tratamento harmônico na articulação da forma do primeiro movimento da *Sonata* para piano de Esther Sclar. A importância estrutural do intervalo de tritono foi observada tanto no nível da macro-estrutura, articulando os três movimentos e os grupos temáticos contrastantes do primeiro movimento, quanto nos níveis

vertical e horizontal na formação de acordes e da melodia. Verificamos também o grau de inventividade no uso dos modos no seu tratamento da forma sonata.

Apesar de Esther Scliar haver composto um número relativamente reduzido de composições, estas oferecem instigantes materiais a serem explorados. De personalidade empreendedora, a compositora ajudou a formar toda uma geração de músicos e o estudo de sua obra resgata outra face de sua contribuição para a Música Brasileira.

## Referências Bibliográficas

- AFONSO JUNIOR, Daniel Rufino. The a Cappella Works for Mixed Chorus of Esther Scliar (1926-1978) Iowa: Iowa University, 2003. Dissertação (Doutorado em Artes), Departamento de Música, Iowa University, 2003.
- ANDREWS, Joyce. "Composer Rhian Samuel: The Female View Point and Welsh Influences in Her Vocal Music." *Women in Music*. Vol 8, 2004, 61-72.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.
- GERLING, Cristina Capparelli e HOLANDA Joana Cunha de. Os Verbetes 'Sonata' e 'Forma Sonata' no Grove:1956, 1980 e 2001. *Permusi, Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 7, p.85-91.
- KVALE, Steiner. *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, Ca: Sage, 1996.
- LENDVAI, Erno. *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averil, 2000.
- MACHADO, Aída. Esther Scliar- Um Olhar Perceptivo. São Paulo:USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Faculdade de Comunicação e Artes, USP, 2002.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

ANEXO – Primeiro Movimento.

SEÇÃO	MATERIAL TEMÁTICO	REGIÃO MODAL (Compassos)	COMPASSOS
Exposição	1º Grupo Temático	(tema1) Ré Frígio com Dó Bemol (3-5) Ré mixolídio (7-9) Fá mixolídio (10-15) Dó# Frígio (18-22) Ré Lídio (27-28)	Comp. (1-72) 72 Compassos

	2º Grupo Temático	Ré b Lídio (32-33) Mi mixolídio (34) <i>(tema2)LábDórico(44-48)</i> Réb Dórico (52-53) Réb Dórico no soprano com baixo cromático (57-59) MibDórico (62) Lámenor(63) Ré b Dórico (67-71)	
Desenvolvimento		Área de maior instabilidade. Ré Dórico (106-107) Dó Mixolídio (107-108) Dó# Frígio (129-130)	Comp. (72-155) 63 Compassos
Recapitulação	2º Grupo Temático Transição  1º Grupo Temático  Coda	Idêntico à Exposição (155-178) Padrão seqüencial que gera constante mudança do centro.  1º Tema é exposto exatamente um tom acima (ou duas quintas) da exposição. (206-139)  Dó # Dórico (239-247)	Comp. (155-247) 92 Compassos