

Aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1* para violão de Esther Scliar

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Mayara Amaral

UFG – mayara.violao@gmail.com

Eduardo Meirinhos

UFG – emeirinhos@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo demonstrar a investigação sobre os aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1* de Esther Scliar (1926-1978). Após observar o contingente de obras compostas por mulheres na década de 1970, a presente obra se destacou por apresentar tratamento que engloba os aspectos idiomáticos do violão no discurso da obra. Dentre os principais elementos usados estão os paralelismos, acordes em quartas e algumas inovações no sentido de saltos de cordas. Apesar de ser uma obra bastante curta, os aspectos abordados fazem-na uma importante contribuição para o repertório violonístico brasileiro.

Palavras-chave: Repertório Violonístico. Mulheres Compositoras. Idiomatismo Técnico-instrumental.

Aspects of the idiomatism in the *Study n. 1* for guitar, by Esther Scliar

Abstract: The present article aims to demonstrate the research about the aspects of the *Study n. 1* of Esther Scliar (1926-1978). After observing the contingent of works composed by women in the 1970s, the present study stood out for presenting treatment that encompasses the idiomatic aspects of the guitar in the discourse of the work. Among the main elements used we mention parallelism, chords in quarter notes and some innovations concerning string jumps. Despite being a short work, the analyzed aspects make it an important contribution to the Brazilian repertoire.

Keywords: Guitar Repertoire. Women Composers. Technical Idiomatism.

1. Introdução

A compositora Esther Scliar (1926-1978) atuou em diversas vertentes da música brasileira, abrangendo as áreas de educação musical, performance e regência. Sua atuação dentro do Grupo Música Viva, fundado por Koellreutter e inspirado nos movimentos de vanguarda musical europeus, foi marcante para delinear o seu posicionamento estético. Estudou composição, contraponto e harmonia com Koellreutter, já renomado por introduzir o dodecafonismo no Brasil, e por orientação dele participou de festivais e cursos de regência e composição na Europa. Esther Scliar, ao lado de músicos como Edino Kieger, Eunice Katunda, Cláudio Santoro, e Guerra-Peixe, figurou entre os principais nomes do Grupo Música Viva (BARONCELLI, 1987, p. 241).

Uma de suas facetas mais reconhecidas é a de educadora. Esther formou uma geração de prolíficos músicos brasileiros, dos quais muitos passaram por seus cursos de análise. “Como professora procurou abrir os horizontes musicais de seus alunos (colocando-os em contato com a música contemporânea) e incentivá-los na busca de novas soluções para o problema da composição.” (NEVES, 1981, p. 158).

A profundidade do conhecimento musical de Esther, seu envolvimento com a música do século XX, sua compreensão do todo musical, a atenção dada ao folclore nacional, o valor oferecido ao canto coral e o senso crítico, são características marcantes desta musicista. Seus procedimentos pedagógicos embasavam-se no estímulo à composição e no pressuposto que a teoria é melhor assimilada a partir da vivência (BRANCO, 2008, p. 1).

Segundo José Maria Neves (1981), Esther Scliar buscou utilizar-se do dodecafonismo, bem como de outras técnicas modernas de composição, no intuito de responder às necessidades específicas de cada obra. “O rigor lógico do processo criativo, submetido à dura autocrítica, impediu o desabrochar da compositora” (NEVES, 1981, p. 158). O conjunto de sua obra constitui-se, majoritariamente de peças para coral, tendo poucas obras instrumentais e apenas uma *Sonata para piano* (1961), que era o seu instrumento de formação.

O presente artigo faz parte de uma dissertação de mestrado concluída, onde foram buscadas obras para violão solo compostas por mulheres na década de 1970, tendo sido encontradas, ao todo, cinco obras, com o *Estudo n. 1* de Scliar nesse apanhado. Este estudo chamou a nossa atenção pela maneira como acontece a manipulação dos recursos idiomáticos do instrumento, conforme será evidenciado a seguir.

Cristiano Braga de Oliveira comenta sobre a importância de uma análise técnica para obras pouco executadas no instrumento, podendo “ser de grande utilidade para se conhecer os caminhos a serem percorridos, no intuito de se conseguir executá-la(s) com sucesso” (OLIVEIRA, 2011, P. 8). Além disso, acreditamos que trabalhos de análise como este, principalmente com relação aos aspectos técnicos específicos do instrumento, serve como arcabouço teórico para pesquisas relacionadas às obras em geral.

Antes de adentrarmos na análise propriamente, faremos uma contextualização sobre a importância da década de 1970 para o violão brasileiro, a fim de demonstrar a importância do momento em que a obra foi escrita, abordando não só a sua relevância técnica, mas também histórico-estilística.

2. O violão brasileiro na década de 1970

A década de 1970 marca um momento de grande relevância para o violão brasileiro, pois é na década anterior que violonistas de grande renome começaram a dar inúmeros recitais fora do país, como Duo Abreu, Maria Livia São Marcos, Turíbio Santos e Carlos Barbosa Lima. Dessa forma, sabendo que suas obras poderiam ter uma maior visibilidade no exterior, os compositores da época passaram a ter bons motivos para escrever para violão. É a partir desse momento que se inicia uma profusão de obras brasileiras de compositores não violonistas, o que irá proporcionar o alargamento das direções estilísticas do repertório.

Dentre as obras mais conhecidas desta década estão os *12 estudos* de F. Mignone, de 1970, dedicados a Carlos Barbosa Lima; *Ritmata* (1974) de Edino Krieger, dedicada a Turíbio Santos, entre outras. Menos conhecidas, estão também nesse contexto, as obras compostas por Lina Pires de Campos, *Introdução, Ponteio e Tocatina* (1972), e por Esther Scliar *Estudo n. 1* (1976) (DUDEQUE, 1994).

Além de acrescentar em técnica, como será visto mais adiante, este estudo de Scliar apresenta-se também como uma contribuição para a ampliação da linguagem do violão, pois abarca a vertente mais voltada para a vanguarda. A observação mais ampla do repertório brasileiro para violão demonstra a nítida tendência para as vertentes nacionalistas de composição, conforme nos ilustra Gloeden (2002):

[...] até 1980, a estética nacionalista é predominante, principalmente pela presença de lideranças forjadas por Mário de Andrade, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone (1897-1986), seguidos por Guerra Peixe (1914-1993), também um simpatizante do pensamento do autor de *Macunaíma* e, de maneira independente, Radamés Gnattali, dono da maior produção violonística brasileira, resultante do convívio com várias gerações de violonistas, tanto da música popular quanto da música de concerto. Juntando a esta produção a obra para violão de Ascendino Theodoro Nogueira (1913), temos a base principal do repertório nacionalista brasileiro situado entre 1944 e 1975 (GLOEDEN, 2002, p. 19).

Acrescentamos a esta explicação, a visão de Neves sobre o contexto da música brasileira do século XX:

O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar com a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nesta linha de reflexão, só a arte “interessada” (entendendo-se por isto seu engajamento, sua função) teria utilidade neste momento histórico (NEVES, 2008, p. 117).

Apesar de ter preocupação com o problema da matéria-prima brasileira, Esther tendia para uma visão que buscava aproveitar esse material folclórico combinando os elementos dialeticamente. Sobre sua concepção musical, afirma: “o novo pelo novo, gratuitamente, os efeitos pelos efeitos, não me interessam se a obra não tiver um conteúdo e uma estrutura firmes. Do contrário, elas logo perderão o interesse” (SCLIAR apud WANG, 1982). O *Estudo n. 1* de Scliar evidencia essa linguagem, principalmente por se diferenciar em linguagem do panorama geral das obras compostas no Brasil.

3. Aspectos idiomáticos do violão no *Estudo n. 1*

O *Estudo n. 1* foi escrito em 1976 e trata-se da única obra de Esther Scliar para violão. Na época em que o concebeu, já era compositora e professora reconhecida. É uma peça de curta duração – na partitura está marcada a indicação de 1 minuto e 12 segundos – mas que demanda bastante exigência técnica, por apresentar diversos aspectos da técnica violonística que buscam expandir as possibilidades do instrumento. Apesar destes desafios técnicos, notamos, logo na primeira leitura, a presença de recursos idiomáticos do violão que foram aproveitados pela compositora, que os engendrou no discurso musical.

A fim de esclarecer os aspectos do idiomatismo técnico-violonístico, faremos uma breve conceituação antes de abordar a análise. O termo idiomatismo está relacionado com as facilidades e peculiaridades que cada instrumento possui, englobando características como facilidades de execução de escalas, arpejos, capacidades expressivas, todas estas cabendo de forma natural nas mãos do instrumentista. Para o violão alguns aspectos são particularmente interessantes para compositores não violonistas, como os recursos de rasqueados, ligados, saltos por cordas soltas, *campanelas*, etc. (SCARDUELLI, 2007, p. 139).

H. Villa-Lobos é considerado o primeiro compositor que parte do princípio do idiomatismo como fio condutor da obra como um todo, isto é, os outros elementos musicais resultam do conjunto das soluções técnicas e idiomáticas encontradas pelo compositor com a construção musical. Um exemplo disso é a facilidade em se tocar acordes em paralelismo ao violão: “com uma posição única pode-se caminhar facilmente de casa em casa ao longo do braço do violão para obter a sonoridade de do mesmo formato de acorde em vários tons” (KREUTZ, 2012, p. 3).

O primeiro elemento que se destaca neste estudo de Esther Scliar é a utilização de harmonias em quartas. A afinação do violão possui esta característica de estar disposta em quartas, o que gera um som diferenciado da harmonia tradicional, que compõe acordes por

terças sobrepostas. Quando se sobrepõem quartas ao invés de terças, na formação dos acordes, a sonoridade resultante é característica de instrumentos que possuem esta afinação, como é o caso específico do violão:



Exemplo 1: Primeira linha do Estudo n. 1. Compassos 1, 2 e 3. Motivo principal da obra contendo arpejo de acorde construído em quartas.

Esta característica é marcante em todo o estudo, o que demonstra o domínio de Esther sobre esta linguagem característica do violão. Já o uso de cordas soltas não chega a ser uma preferência da compositora, porém nesta breve análise nota-se que as poucas vezes em que este recurso é utilizado o efeito é bastante proveitoso, principalmente com ganho de sonoridade.



Exemplo 2: compasso n. 9. O uso de cordas soltas não é predominante no estudo, porém é notável o aproveitamento pela compositora no ganho de sonoridade.

Outro fator muito importante com relação ao idiomatismo é o uso de paralelismos, ou seja, uma mesma posição que se repete ao longo do braço do violão. Este recurso a compositora utilizou com grande eficácia sem deixar cair no trivial, pois conseguiu um efeito onde se aproveitou a vantagem das mudanças rápidas de acordes, com o uso de arpejos ascendentes e descendentes, acordes em plaqué¹, do compasso 23 até o 33.



Exemplo 3: Compassos 23, 24 e 25, paralelismo de acordes em plaquet.

Vale mencionar que os paralelismos também permitem uma maior liberdade na composição em relação às convenções de tonalidade. Como já foi dito antes, Esther Scliar primava pela liberdade ao tratar os elementos, tentando sempre esquivar-se de direções que inibissem as capacidades criativas em suas obras.

No compasso 16, a partitura indica para se fazer o salto de corda com o dedo 1, porém, após realizar rever a digitação, foram feitas algumas trocas. Inserimos uma meia pestana nas notas Dó e Fá (cordas 1 e 2) e colocamos os dedos 2 e 3 para executar as notas Mi bemol e Si bemol, respectivamente. Após essa troca, houve então o cruzamento dos dedos da mão esquerda, em substituição ao salto que havia anteriormente.



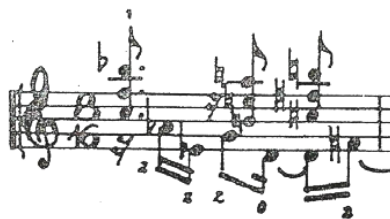
Exemplo 4: Exemplo onde pode ser executado o salto de cordas com o dedo 1 ou o cruzamento de dedos com meia pestana na casa 1.

A forma como a compositora aborda o braço do violão chegando a utilizar regiões bem agudas se sobressai quando temos em conta que se trata de uma peça de apenas pouco mais de um minuto. Nesse sentido, a tessitura também entra como elemento de destaque nesta análise idiomática.



Exemplo 5. Compasso n. 43, nota sol, a nota mais aguda utilizada no estudo. Demonstra a preocupação da compositora com a utilização de toda a extensão do violão.

Outro recurso técnico importante desse estudo aparece no compasso 18 e se configura em saltos de cordas com o mesmo dedo. Este procedimento será explorado ao máximo nos últimos compassos do estudo. Consideramos este como um recurso de expansão da técnica violonística, por executar uma técnica pouco explorada no instrumento.



Exemplo 6: Compasso 18. Salto de cordas e casas com o dedo 2.

Nos compassos 26 e 27, a textura fica mais densa promovendo a transição entre seções, e aparecendo o primeiro acorde com cinco notas, no compasso 28. O procedimento com cinco notas aplicado neste caso explora o toque do polegar em duas cordas, porém de maneira a soar plaqué, o que configura uma abordagem também de recurso técnico idiomático que busca expandir o toque do polegar.



Exemplo 7: Compasso 28 contendo acordes de cinco notas com os graves sendo tocados com o polegar em duas cordas.

Por se tratar de um estudo, elencamos as seguintes técnicas envolvidas na obra com o intuito de aprimoramento: na mão direita, os arpejos, o uso da velocidade, principalmente nos acordes em paralelismo, e o ataque de polegar; e, na mão esquerda, as pestanas, meias pestanas, cruzamento de dedos e saltos.

Apesar de possuir todos esses aspectos técnicos a serem trabalhados, o que mais se sobressai aqui é a incidência dos arpejos e, como inovação para a técnica, a exploração de saltos de corda, na mão esquerda, com o mesmo dedo. Este é um procedimento pouco explorado no repertório violonístico, justamente por dificultar a construção do *legato*, mas que aqui adquire uma atenção especial e incorpora-se no discurso da obra.

4. Conclusão

Apesar de o estudo possuir grande demanda técnica com relação à velocidade e aos saltos de posição e saltos de cordas com o mesmo dedo, é possível constatar alguns

aspectos de idiomatismo do violão que a compositora utilizou conscientemente, demonstrando sua preocupação na compreensão e aproveitamento da técnica.

Com base nesta análise dos aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1* de Esther Scliar pode-se dar visibilidade a esta obra que, além de ser parte do repertório de música brasileira para violão, apresenta linguagem contemporânea, acrescentando em valor estilístico para o repertório do instrumento. Somado a isso, este estudo também faz parte do contingente de obras compostas por compositores não violonistas, fator que teve grande impulso na década de 1970.

Por fim, vemos estes procedimentos como uma intenção da compositora de trazer inovação técnica, já que foi demonstrado no decorrer do estudo o seu conhecimento sobre o idiomatismo técnico-violonístico. Acreditamos que tal levantamento possa contribuir de maneira positiva para que a peça se insira no repertório de concerto dos violonistas.

Referências:

- BARONCELLI, Nilceia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: Elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- BRANCO, Cristine Marize Lima. *O método de Esther Scliar de Teoria Musical: uma contribuição para a Música do Século XX*. In: XVII Encontro Nacional da ABEM, São Paulo: anais, 2008.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- GLOEDEN, Edelson. *As 12 Valsas em forma de estudo para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo, 2002. 123f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo.
- KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Edição Contracapa. 2ª Edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. RJ, 2008.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, 2011.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SCLIAR, Esther. *Imbricata*. Partitura. Prefácio de Felícia WANG. (1982)

¹ A definição do termo plaqué segundo o *Atlas de Música* (MICHELS, 1985, p. 76) é: “acorde que deve soar em forma simultânea (opuesto: arpeggio)”.