

## ***Chanson (Sonata III de Manuel María Ponce): investigando aspectos interpretativos de uma obra para violão solo***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Alexandre Souza Simon*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Unirio*

*alexandre.simon@yahoo.com.br*

**Resumo:** O presente artigo investiga aspectos históricos e interpretativos do segundo movimento da *Sonata III* para violão solo (*Chanson*) do compositor mexicano Manuel María Ponce. Essa obra foi dedicada ao célebre violonista espanhol Andrés Segovia e também foi editada e digitada por ele. Para a abordagem dos tópicos do trabalho foram analisadas as cartas de Segovia a Ponce e foi realizada uma reflexão a partir do conceito de mecanismo acerca dos aspectos pertinentes a uma construção interpretativa da obra. Como fonte primordial às conclusões do artigo, utilizou-se o registro audiovisual de Segovia executando a obra.

**Palavras-chave:** Interpretação. Manuel Ponce. Andrés Segovia. Mecanismo. Violão

**Abstract:** This article studies some historical and interpretative aspects of the second movement of the *Sonata III* for solo guitar (*Chanson*) made by Mexican composer Manuel Ponce. The art work to be explored was typed and edited by Ponce and dedicated to the famous Spanish guitarist Andrés Segovia. For the development of the work topics, it was analyzed Segovia's letters directed to Ponce and it was established an interpretation of the relevant mechanisms and concepts of this art work. For the conclusion of this article, it was presented the audiovisual recording of Segovia performing his work.

**Keywords:** Interpretation. Manuel Ponce. Andrés Segovia. Mechanism, Guitar

### **1. Introdução**

No presente artigo investigaram-se particularidades históricas e interpretativas do segundo movimento da *Sonata III (Chanson)* para violão do compositor mexicano Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948). Buscou-se identificar quais aspectos intrínsecos da obra se pode compreender a partir do diálogo entre intérprete (Andrés Segovia) e compositor (Manuel Ponce) presente nas missivas trocadas entre ambos, organizadas no livro de Alcázar (1989). Paralelamente, realizou-se uma reflexão a partir do conceito de mecanismo acerca dos aspectos pertinentes a uma construção interpretativa da obra.

A *Sonata III* (SCHÓTT, 1928) foi composta, segundo Santos (2004: 2), em 1927 quando Ponce residia em Paris e produzia com grande regularidade obras encomendadas e dedicadas ao célebre violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Tomamos como referencial as informações específicas obtidas no livro de Alcázar (1989), que organizou e apresentou em edição bilíngue as 129 cartas enviadas por Segovia à Ponce, nas quais, entre elas, são mencionados importantes subsídios para se compreender a gênese da *Sonata III*. Em tais passagens, é possível captar o objetivo declarado de Segovia, ou seja, em colocar em

evidencia o violão e seu repertório, sugerindo e até intervindo na obra do compositor. Não se pode esquecer, por outro lado, que Segovia foi o principal intérprete do violão do século XX e que suas encomendas muitas vezes seguiam seu gosto pessoal ou imposições mercadológicas ditadas por contratantes, críticos e/ou principalmente pelo público em geral (ALCÁZAR, 1989: 127).

Sendo este trabalho um artigo que transita dentro de uma abordagem descrita por Borém (2006: 18-20) como “Performance Musical Pura”, o pesquisador clarifica que:

Entre os temas mais recorrentes, destacam-se as abordagens de questões estratégicas na realização técnica do texto musical [...], de decisões na interpretação de obras específicas [...], de síntese de tendências de técnica de performance [...], de aspectos específicos dos instrumentos [...] ou ainda, de práticas de performance específicas. (BORÉM: 18-19)

Borém (2006: 19) ainda esclarece que uma pesquisa em performance, estando alicerçada em metodologias consolidadas, é possível adaptar-se para discutir problemas técnicos e estéticos da performance, sua história e ensino, levando em conta também seus referenciais auditivos, que no caso deste artigo, trata-se de um exemplo audiovisual de Segovia tocando o movimento *Chanson*<sup>1</sup>.

O referencial auditivo (ou audiovisual no caso desta investigação) é parte primordial no processo reflexivo sobre a interpretação da obra de Ponce, pois, a possibilidade de ver Segovia tocando a obra nos permite adotar um posicionamento crítico do objeto e conhecer mais detalhadamente suas escolhas interpretativas e de digitação<sup>2</sup> da obra (construídas e aplicadas por ele no movimento *Chanson*). Além disso, o referencial audiovisual proporciona certa segurança para tratar de particularidades da técnica instrumental e de características da performance de Segovia. Aliás, no que trata dos aspectos da performance, Almeida sinaliza que é preciso cautela para tratar do tema, pois:

[O] reconhecimento da relevância dos fatores de performance na prática e nos estudos da música ocidental não deve implicar em uma apologia à figura do intérprete musical, mas sim considerar todos os elementos que proporcionam e participam, de maneira mais ou menos explícita, da performance. (ALMEIDA, 2011: 64)

Almeida também aprofunda e define a interpretação musical como algo que se refere exclusivamente às atividades do intérprete musical e envolve processos como “estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra” (ALMEIDA, 2011: 62). O

pesquisador ainda explica que a expressividade interpretativa tem sido associada de forma equivocada a reflexos emocionais quando na verdade seu cerne estaria ligado ao universo sonoro. De forma específica ele diz que: “A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo” (ALMEIDA, 2011: 71).

O entendimento sobre a expressividade, definida por Almeida, possibilita então uma reflexão das informações específicas da obra em paralelo a sua realização ao vivo, pois se trata de um registro audiovisual da performance de Segovia feito para televisão. Na carta 47, Segovia menciona que iria a Londres registrar 12 obras em seis discos, sendo que em *Las Folias* (de Manuel Ponce) estaria presente o movimento *Chanson*, ou seja “canção”. Este movimento, como informa Segovia, teria sido inserido por Ponce como *andante* na *Sonata III* (ALCÁZAR, 1989: 87), o qual se encontra como *Chanson* na edição de Schótt.

Tal menção, embora passageira, pode ter relação com o registro audiovisual encontrado, pois este se encontra desfragmentado do resto da obra, deixando ao imaginário do leitor a dúvida se Segovia tocava de forma isolada esse movimento ou se há ainda outras gravações, que não foram divulgadas, referentes ao primeiro e terceiro movimentos da *Sonata III*. O que se pode concluir, entretanto, é que as correspondências enviadas à Ponce ajudam efetivamente no discernimento da relação que Segovia tinha com a obra do compositor e sua participação ativa em um possível melhoramento dos processos texto/música (partitura) e intérprete/performance (resultado real da execução). Talvez essa postura ativa de Segovia em questionar pontos específicos no texto musical de Ponce seja justificada por ele ser o principal intérprete da obra.

Do ponto de vista adotado pelo autor do presente artigo, o documento audiovisual de Segovia é fundamental e formativo nas conclusões desse trabalho, embora seja pertinente evocar as palavras iniciais de Almeida (2011: 64) sobre o cuidado para “não implicar em uma apologia à figura do intérprete”, gerando assim um distanciamento do autor do texto a suas preferências pessoais.

A estreita relação entre Segovia e Ponce parece ter resultado em uma exitosa produção artística para ambos. Para Ponce seguramente ocorreu a expansão de seus conhecimentos acerca do violão. Também passou a ter suas obras digitadas e revisadas por Segovia, além de sua execução em diversos países ao redor do globo. Já para Segovia, a obra de Ponce possibilitou grande visibilidade musical, pois se tratava de uma produção artística de caráter qualitativo e de forte impacto sonoro (que explorava a potencialidade do instrumento). Segovia em casos específicos também direcionava seus pedidos para obras que

contemplassem gostos estéticos pessoais ou que possuíssem características modelares a obras de compositores já consagrados, no intuito de colocar assim, o violão ao lado de instrumentos com repertórios já consolidados e reconhecidamente aceitos nos programas de concerto da época (ALCÁZAR, 1989).

Para quem executa e também para quem ouve a obra de Ponce ao violão, fica a certeza da habilidade do compositor em escrever para esse instrumento. Encontramos a confirmação desta observação quando na carta de número 28, o próprio Segovia registra que a obra de Ponce “é o que mais vale, para mim [Segovia], e para todos os músicos que a olhem diante da literatura violonística” (ALCÁZAR, 1989: 47)<sup>3</sup>.

Se, de um lado, o autor do presente artigo coloca em evidência a maneira modelar de Ponce escrever para o violão, de outro, encontramos em Almeida (2011: 71), de forma adjacente, o aprofundamento do assunto quando ele destaca as particularidades da expressividade na interpretação musical. Sua ótica ampla sobre o tema estende o posicionamento do autor desse artigo sobre o processo de escrita de Ponce, pois, Almeida menciona que tal expressividade:

É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifesto sonoro, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas (ALMEIDA, 2011: 71).

Portanto, no entender do autor do presente artigo, Ponce dialoga de maneira modelar com conceitos técnicos e musicais pré-estabelecidos e consolidados para o violão. Sua escrita, seu conhecimento das sutilezas sonoras e próprias do instrumento, bem como, sua criatividade em compor obras de grande envergadura para o violão, parecem ser irretocáveis a possíveis modificações ou correções. Dentro do complexo conjunto de particularidades que identificam um intérprete, a expressividade interpretativa, descrita por Almeida, é algo identificador na performance de Segovia, que faz da notação de Ponce um veículo para alcançar sutilezas não identificáveis nos limites da escrita musical.

## **2. *Chanson*: aspectos pertinentes à interpretação musical**

As palavras de Coessens (2014) proporcionam uma reflexão ampla das ações relacionadas na atividade de um artista, que no caso desta investigação, estende-se ao intérprete musical.

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as – muitas

vezes implícitas – relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio “conhecimento artístico”. (COESSENS, 2014: 8)

Não há dúvidas que para se chegar até o ato performático de uma obra são necessários inúmeros processos que envolvem o aprendizado intelectual e motor, para que estes tornem-se ferramentas de uso contínuo e definidor das ideias do intérprete. Na visão do autor do presente artigo a interpretação é fruto das decisões que objetivam inicialmente a excelência dos resultados, isto é, uma performance satisfatória a sua expectativa pessoal.

Jane Davidson em Rink (2006: 121), divide as habilidades interpretativas em cinco etapas a serem desenvolvidas: (A) habilidades de estrutura, notação e leitura, (B) habilidades auditivas, (C) habilidades técnicas e motrizes, (D) habilidades expressivas, e (E) habilidades de apresentação. Em cada uma delas pode-se absorver importantes considerações, contudo as que se destacam pertinentes a essa discussão salientam a memorização como ferramenta de desprendimento da notação musical. Esse desprendimento objetiva a construção de mapas mentais consistentes que relacionam os conhecimentos estruturais com a execução.

Do ponto de vista aqui adotado, as capacidades auditivas, também são necessárias para o refinamento da qualidade sonora, pois de maneira intrínseca esta exigência é diária e parte do universo instrumental do violão. Na etapa motricidade, por outro lado, Davidson (2006: 121) menciona a importância da formação dos mapas mentais a fim de proporcionar a automaticidade do corpo aos processos de execução, para se obter certa fluidez e agilidade.

No estudo aplicado à *Chanson* pelo autor do presente artigo, foram identificadas algumas possibilidades de digitação em trechos específicos e particularidades técnicas que diferem daquelas adotadas por Segovia. Também, variações de agógica pouco foram observadas nos registros audiovisuais consultados, inclusive por Segovia, pois em geral a velocidade da execução desse *andante* apresenta-se de maneira bastante livre, sem engessamentos em uma marcação metronômica.

Além disso, as questões de digitação da peça estão supostamente subordinadas às nuances tímbricas de cada instrumento (brilho e afinação em diferentes regiões do braço do instrumento) e ao desprendimento técnico do intérprete. Cada detalhe digital parece gerar pequenas sutilezas sonoras que qualificam diferentes performances e seus agentes. A retirada de uma sequência de ligados, por exemplo, pode estar associada a uma facilitação técnica, ao gosto estético pessoal do intérprete ou até mesmo por um encadeamento diferenciado de articulação similar.

Por exemplo, na partitura da *Chanson*, consta, nos compassos 13 e 14 uma sequência de ligados mecânicos que envolve duas notas, e a partir do compasso 16 ao 22, a mesma sequência muda para três notas, seguindo uma similaridade lógica até o compasso 23. No estudo aplicado da obra, notou-se que poderia se fazer todo o segmento (compassos 13 ao 22) com ligados de duas notas no lugar do original (duas e três notas), mudando assim a articulação mecânica de todo o período e fortalecendo a sua intenção sonora.

No registro audiovisual, Segovia segue sua digitação publicada na edição de Schótt e não deixa dúvidas que suas preferências funcionam satisfatoriamente. Questiona-se então: por que discutir uma proposta funcional e realizada por um exímio instrumentista? No entender do autor do artigo cabe ao intérprete exceder os limites de sua técnica instrumental, isto é, buscar o autoconhecimento como ferramenta para resolver possíveis problemas de execução.

No caso descrito, o autor do presente artigo entendeu que a articulação mecânica oferecida por Segovia poderia ser modificada, acarretando em facilitadores para a tocabilidade do trecho mencionado. A técnica instrumental varia para cada indivíduo e nem sempre os resultados sonoros são convincentes a uma expectativa comparativa a de outros intérpretes. A observação mais relevante (usando o registro de Segovia), por outro lado, parece ser que, além de uma digitação bem sucedida, existe o conceito de mecanismo intrínseco nas bases de conhecimento do intérprete e suas escolhas digitais. É como se a digitação final de uma obra fosse apenas o ponto visível e que possibilita um resultado sonoro desejado.

O conceito de mecanismo traz em si inúmeras instâncias da aprendizagem de um instrumentista, que partem, desde o conhecimento do seu corpo e a funcionalidade de seus movimentos, até parâmetros estéticos da obra para o uso de efeitos sonoros como campanelas, notas apoiadas, entre outros. Quando Fernández (2000) diz “o mecanismo tem a propriedade de pertencer ao campo dos reflexos adquiridos, ou habilidades do indivíduo”<sup>4</sup> (FERNÁNDEZ, 2000: 11) confirmamos que os caminhos da reflexão mencionada passam a fazer sentido concreto. De maneira elucidativa e de certa forma valorizadora da figura de Segovia, Fernandez esclarece:

O mecanismo de muitos bons violonistas tem resultado em um parentesco mais acidental com o mecanismo que seus professores lhes proporcionaram. E esta observação se aplica com muito mais força no caso violonistas e autodidatas como Andrés Segovia e Julian Bream, os quais se viram obrigados a desenvolver seus mecanismos sem recorrer a um professor, ou seja, sem ter a quem copiar. (FERNÁNDEZ, 2000: 12)<sup>5</sup>

No caso da *Sonata III*, Segovia já era um violonista profissional e possuía sua técnica instrumental consolidada quando digitou a obra. Assim pode-se dizer com segurança que a sua proposta de digitação da obra objetivava os melhores resultados sonoros e consequentemente mecanismos funcionais da técnica instrumental. Finalmente, Cardoso (1988) afirma:

Os hábitos motores são habilidades ou destrezas que se tem adquirido em funções psicofisiológicas. Cada uma dessas consiste em uma complexa organização de movimentos que, mediante o exercício e a aprendizagem, agem de modo automático. (CARDOSO, 1988: 43)<sup>6</sup>

Desse modo, conclui-se primeiramente que os aspectos interpretativos pertinentes a *Chanson* são fruto de digitações bem elaboradas, tanto com base na tradição definida por Segovia quanto as formuladas pelos seus diferentes performers. Além disso, deve-se ponderar que a técnica instrumental está subordinada a construção de articulações que resultem em efeitos satisfatórios e evidentes na execução. Na construção de uma interpretação para essa obra o autor do presente texto entende que cada intérprete, munido de suas soluções instrumentais, é responsável por exceder os limites sonoros que a escrita oferece, criando assim, sutilezas sonoras e gestos instrumentais particulares de sua criatividade e individualidade como instrumentista.

### Referências:

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p.63-76, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201>>. Acesso em: 22 mar. 2016.
- BORÉM, Fausto. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). *Performance Musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2006.
- CARDOSO, Jorge. *Ciencia y método de la guitarra*. San José, Costa Rica: Universidade de Costa Rica, 1988.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal*, Natal, v. 1/2, p.1-20, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423/4422>>. Acesso em: 22 mar. 2016.
- DAVIDSON, Jane. El desarrollo de la habilidad interpretativa. In: RINK, John. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.
- PONCE, Manuel María; SEGOVIA, Andrés. *Sonata III: Chanson*. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T7Nv0A2vpQQ>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

\_\_\_\_\_ *Sonata III: (I) Allegro moderato, (II) Andante (Chanson) e (III) Allegro non troppo.* Mainz: B. Schött's Söhne, 1928. 3 partituras (10 p.). Violão. Dedicada à Andrés Segovia.

---

<sup>1</sup> YOUTUBE. Andres Segovia – Chanson – Manuel Ponce. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T7Nv0A2vpQQ>>. Acesso em: 03/04/2016

<sup>2</sup> O termo *digitação* usado de forma recorrente nesse artigo refere-se ao processo de aplicação das escolhas mecânicas do intérprete no uso dos dedos de sua mão esquerda e direita. Conforme Fernandez (2000: 15) “[...] la digitación en la guitarra determina no sólo la articulación del pasaje, sino su mismo estilo y sonido”. Em apoio as reflexões do termo *digitação* eleitas pelo autor do presente artigo, Fernandez ainda esclarece: “Um ejemplo muy claro de correspondencia estricta y rigurosa entre digitación y estilo lo brinda casi cualquier edición preparada por Andrés Segovia; la digitación misma obliga a un cierto fraseo, una cierta articulación, un cierto tipo de rubato y una concepción del sonido “bello” que corresponden inequívocamente a la época y generación de Segovia. Dada la cantidad de obras de su repertorio escritas específicamente para él, em la mayoría de los casos la digitación corresponde perfectamente también al estilo apropiado a la obra em cuestión” (FERNANDEZ, 2000: 15)

<sup>3</sup> “En fin, tu obra es lo que mas vale, para mi, y para todos los músicos que la oyen, de la literatura guitarrística.” (ALCÁZAR, 1989: 47) (Todas as traduções são de autoria do autor do presente artigo)

<sup>4</sup> “El mecanismo tiene la propiedad de pertenecer al campo de los reflejos adquiridos, o habilidades del individuo” (FERNÁNDEZ, 2000: 11)

<sup>5</sup> “El mecanismo de muchos buenos guitarristas ha resultado tener un parentesco más bien accidental com el mecanismo que sus maestros les proponían. Y esta observación se aplica com mucho más fuerza al caso de guitarristas autodidatas como Andrés Segovia y Julian Bream, quienes se vieron obligados a desarrollar su mecanismo sin recurrir a un maestro, o sea, sin tener a quien copiar.” (FERNANDEZ, 2000: 12)

<sup>6</sup> “Los hábitos motores son habilidades o destrezas que se han adquirido em funciones psicofisiológicas. Cada uno de estos consiste em una compleja organización de movimientos que, mediante el ejercicio y el aprendizaje, obran de modo automático.” (CARDOSO, 1988: 43)