

Duas versões da *Sonata 3*, de Manuel Ponce: o uso da gravação como construção de uma fonte primária

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Luciano Cesar Moraes

UNESP/USP – lucianocesar78@yahoo.com.br

Edelton Gloeden

edeltongloeden@uol.com

Resumo: Discutimos uma diferença importante entre as versões gravada (feita pelo dedicatário da obra) e editada da *Sonata III* de Manuel Ponce. São feitas considerações de caráter analítico, formal e harmônico para discutir essas diferenças. Mas, para além da análise, referências epistolares nos sugerem uma tomada de posição para uma questão que parecia se resumir a uma opção entre duas possibilidades equivalentes. Nosso artigo sugere que uma delas representa a versão revisada e defende o uso da gravação como fonte primária de pesquisa.

Palavras-chave: Manuel Ponce, Sonata III. Violão. Interpretação musical. Método hermenêutico. Historiografia.

The Sonata III, by Manuel Ponce: the recording as researching source.

Abstract: We argue about two versions of Sonata III, by Manuel Ponce. The recording (made by Andrés Segovia to whom the piece is dedicated), and the edition presents some important differences, considered here in analytical, harmonic and formal terms. Also references in letters suggests that one of this versions is the revised by the composer. Our paper suggests that one of them represents the final version, and claims the use of recording as primary source.

Keywords: Manuel Ponce, Sonata III. Guitar. Musical Interpretation. Hermeneutics. Historiography.

1. O conhecimento sensível como fonte de pesquisa em música

A interpretação musical é marcada por um pré-conceito que emoldura a batalha histórica “Teoria *versus* Prática”, na qual a tradição do conhecimento racional, epistolar e lógico-formal clama para si o território daquilo que pode ser lido como “conhecimento”. A cumplicidade dessa moldura para com a tradição judaico-cristã, da tabua da lei, para a qual o texto – portanto, a investigação teórica – é portador da verdade, cumpre seu papel na vitória de Apolo sobre Dionísio, com a razão, o espírito e a teoria preponderando sobre o corpo, o sensorial, e o afeto (no sentido de afetação, daquilo que nos atinge). Isto significa que o texto prepondera sobre o fenômeno da percepção sensorial. Sendo a música um fenômeno sonoro no qual a partitura cumpre a função de um mapa, podemos fazer uma indagação tipicamente hermenêutica: em que sentido se pode considerar uma interpretação como válida? A

hermenêutica faz essa indagação a partir daquilo que pode ser chamado, de fato, um texto. Teoricamente, ela não poderia se referir a execução de uma obra, mas meramente à sua partitura. Não é mais assim a partir de Gadamer (1900-2002).

Para ele, um dado histórico, um fenômeno social, uma conclusão acerca de um fato, enfim, todos esses entes frutos da ação humana são, como tais, textos a serem lidos e disponíveis à compreensão interpretativa (GADAMER, 1960, p. 612). Assim, um texto é algo a ser compreendido, mas a própria leitura desse texto também é. Uma partitura, evidentemente, é um texto, mas uma interpretação dessa partitura também é. Ao fim da elaboração da forma interpretativa ela se torna disponível para uma compreensão historicamente construída e socialmente validada. Isso afeta a pesquisa artística, que precisa compor suas formas em métodos e concepções, mas também em intuições e especulações sensíveis, no rastro de um fazer. Assim, ao seguir a indicação formal hermenêutica precisamos buscar, fora da partitura, outra noção de realidade ontológica, para contemplar um modo de conhecimento que atravessasse a forma puramente textual. Em outras palavras, precisamos expandir nossa noção de “compreensão”, para além do que, tradicionalmente entendemos como “texto”. Esse é um modo como a filosofia hermenêutica pode contribuir para a interpretação musical.

Ao integrar a análise de registros fonográficos como fontes de pesquisa, a performance formula esse problema. Na *Sonata III*, de Manuel Ponce, temos um caso interessante em que o registro fonográfico original (feito por Segovia em 1929 e repetido em 1955) desata vários nós formais da versão editada, através da oportunidade de consideração de uma enorme – e pouco discutida, quando sequer notada – diferença na reapresentação do segundo tema. Pertinente para esse debate é um comentário feito por Ângelo Gilardino, de 1988, sobre esta sonata, já que estamos discutindo uma tomada de posição para com uma obra com larga história que consagra a versão editada:

Tenho ciência de certos hábitos, mas por outro lado, a interpretação musical não é um clichê imutável cujo destino é a repetição ao infinito de si mesma. Se assim fosse, não se trataria de uma arte, se não de um serviço, uma feia e humilhante profissão, regida pela lei suprema do “se fez sempre assim”. Além disso, o meu trabalho aqui não é o de impor-lhes uma nova interpretação, mas o de propor-lhes um procedimento: cabe a cada um de vocês, na sua própria consciência de artista decidir o que se deve fazer (GILARDINO, 1988, tradução de G. Chiavacci).

O método hermenêutico é um procedimento de constante revisão metodológica, a partir do qual se constroem leituras, e não a prescrição de um proceder. A hermenêutica constitui um importante apoio metodológico para a interpretação musical. Se Gilardino não

menção explicitamente essa nova forma de pensamento, é porque ela está integrada na operacionalidade poética interpretativa.

O ponto que consideramos central é o uso de uma gravação como fonte primária. Passo pequeno na direção da consideração do conhecimento sensível que subverte a autoridade do texto e inverte a proeminência pretendida da tradição baseada na escrita, em favor daquilo que pode ser percebido “de ouvido”, isto é, através do conhecimento sensível. Claro que não se trata aqui de negar a tradição textual da fonte escrita – toda a análise se vale de um aparato teórico textual –, mas de complementá-la.

1. Dados históricos gerais

Manuel Maria Ponce nasceu em 8 de dezembro de 1882, e faleceu em 24 de abril de 1948. Mudou-se para Bologna em 1904, com 22 anos, para levar adiante seus estudos de piano. Na Alemanha foi um dos alunos de Martin Krause (1853-1918). Viveu também em Cuba, entre 1915 e 1917. De volta à sua terra, assumiu um posto no Conservatório Nacional do México, onde atuou como crítico musical e professor. Em 1925, embarca para Paris, em uma viagem de aperfeiçoamento com Paul Dukas (1865-1935) na *Ecole Normale de Musique*. Essa estadia rendeu muitas obras sinfônicas e importantes obras para violão, com as quais selou sua colaboração com Andrés Segovia. Em 1932, Ponce retorna para o México.

A relação com a grande tradição de intérpretes e compositores europeus do romantismo reforçou seu interesse em construir uma pátria musical independente. Um tom geral nacionalista, já explorado na antiga Europa, dominava o espírito do tempo nos levantes culturais das colônias libertas na América. Cerca de 80 anos depois do nacionalismo europeu, a elite intelectual e artística latino-americana começa a juntar os elementos da bagagem cultural popular massacrada pelo colonialismo, àquilo que essa mesma elite chamava de “alta cultura”. Assim foi também o caminho de Ponce, que viu na composição uma forma de construção dessa independência cultural em relação à Europa. Ele operava também com a música popular e fazia com que gestos rítmicos e melódicos desta se fizessem presentes em suas peças, assumindo e desenvolvendo seu auto-reconhecimento como compositor ativista, comprometido com a identidade nacional mexicana. Foi bem-sucedido nisto não só como compositor e crítico, mas também atuando como organizador de concertos e promotor de intercâmbios dentro da América Latina. Uma das canções mais populares em seu país, *Estrelita*, é de sua lavra, e isto é um reflexo da importância de sua obra para o imaginário da identidade mexicana.

Sua primeira sonata para violão, a *Sonata Mexicana*, faz amplo uso dessas temáticas rítmicas estruturais populares de seu país. A *Segunda Sonata* aparentemente se perdeu sem ser gravada. Já a *Sonata III*, tem mais presença no repertório, em uma faceta do compositor diferente da que chamaremos de “compositor-intérprete”. Ponce tinha uma enorme facilidade de camuflar seu estilo e compôs, a pedidos de Segovia, homenagens, pastiches e paródias musicais. Além da *Sonata Mexicana*, que entra em uma estética nacionalista, ele disfarça seu estilo duas *Suítes*, uma ao estilo de S. L. Weiss (1685-1751) e outra ao estilo de A. Scarlatti (1660-1725). As sonatas ao estilo de Sor (1778-1839), e de Schubert (1797-1828), respectivamente, quarta e quinta, são mais homenagens que pastiches, apresentadas com a autoria verdadeira nos programas de Segovia. A sexta, conhecida como *Sonatina Meridional*, é uma encomenda estrita para uma necessidade quase publicitária de uma peça de caráter em estilo espanhol. O pedido perpassa cartas abrangendo vários anos, como nesta de dezembro de 1929:

Aprovecha la ocasión de hacer algo español: cada vez que toco los dos o tres preludios que escribiste de “aire” español, me da rabia que no quieras hacerme una obra larga en este estilo, para darle en la cabeza a Turina, Torroba, y hasta mismo Falla de hoy. Tu no puedes imaginarte lo que me alegraría de tocar en Madrid y en Barcelona algo tuyo en este sentido, además de todas las demás cosas (IDEM, p. 53).

A despeito dessa comparação elogiosa, Ponce parecia ter seus planos com a música nacionalista de seu próprio país. Basta ouvir a sua *Mazurka Mexicana*, para piano, e nos inteiramos de seu estilo, mais multifacetado e atraente do que a influência segoviana requeria. Ponce comprovou sua competência na *Sonata III* e sua boa vontade nas duas sonatas seguintes. Mostrou-se flexível e diversificado, orientado por um sentido equilibrado de forma e dono de uma enorme sofisticação harmônica, apesar da abordagem neoclássica na forma e nos temas, e atendeu as encomendas de maneira obediente. Mas a *Sonata III* se manteve como um ponto culminante de seu estilo, com a insistência de Segovia em modelá-lo ainda não tão contundente. No fim da carreira, peças para violão como *Trópico* (escrita fora da influência segoviana), confirmam o estilo geral da *Sonata III* como algo característico do estilo central de Ponce.

1.2 A obra: análise e contexto à luz das referências epistolares.

A *Sonata III* data de 1927, durante os produtivos anos de sua estadia em Paris. É uma obra bastante diferente de outras dedicadas a Segovia. Nesta terceira abordagem da forma sonata para o instrumento, sua visão do violão é madura. Ponce escreve algo profundamente pessoal

e intimista, uma peça que apresenta dificuldades para concertos com intenções bombásticas e efeitos extravagantes. É uma de suas obras mais sofisticadas, com um complexo plano tonal baseado em relações de mediantes, e ligas estruturais internas muito sutis entre os temas dos três movimentos. Pode ser considerada uma obra influenciada pela leitura francesa da tradição de unidade motivica alemã, que foi absorvida pelo trabalho de Cesar Franck (1822-1890). O estilo estrito, a abordagem de formas cíclicas, em que toda uma obra seccionada se baseia nos mesmos elementos motivicos é uma ideia de raiz brahmsiana, que foi muito praticada por Franck. As ideias gerais deste grande mestre francês foram, por sua vez, devidamente assimiladas pela escola de Paul Dukas, com quem Ponce seguia seu curso de especialização no momento da composição da obra. Aqui estamos próximos de um olhar latino-americano para uma determinada tradição do centro-norte da Europa.



Figura 1, tema principal do primeiro movimento



Figura 2: Tema principal do terceiro movimento. O primeiro compasso tem o mesmo contorno melódico do segundo compasso do primeiro tema (ver figura 1).



Figura 3, tema secundário do segundo movimento, base da 2ª copla do terceiro.



Figura 4, segunda copla do terceiro movimento (terceiro compasso da figura em diante), feita à base do tema secundário do movimento anterior (ver figura 3).

A correspondência de Segovia com Ponce, infelizmente, é unilateral. Sobraram as cartas do primeiro para o segundo, mas poucas do segundo para o primeiro, já que nas muitas mudanças de residência do violonista espanhol perderam-se vários documentos (o manuscrito não editado da *Sonata n. 2* é um exemplo). Apoiador do regime de Franco, Segovia teve sua casa invadida na Espanha, ocasionando seu exílio no Uruguai, em 1937. Em uma das cartas endereçadas a Ponce, datada de 20 de julho de 1927, enviada de Thorens, na Suíça (doravante chamada de Carta de Thorens), lemos:

Estoy e plena revisión de tus obras. La Sonata III está lista. He aceptado el final que tiene el I tempo, **posto que el otro no viene**, y me he encariñado con él. Creo que no es preciso cambiarlo, sobre todo porque, como este tiempo no lo tocar é nunca solo, sino enlazado, tras una pequeña pausa, al el andante, no necesita un final rotundo, sino un punto y aparte únicamente. Toda ella resulta muy bella, y es obra de consideración para la guitarra, el artista y el músico. Vuelvo a darte gracias de todo corazón. (IDEM IBDEM, p. 10-11. Negrato nosso).

A menção ao final do primeiro movimento é exatamente o ponto fundamental da diferença entre a edição e a gravação. Embora Segovia fale apenas de uma elisão do primeiro

com o segundo movimento, a gravação que ele faria em 1929 sugere que havia uma fonte com diferenças importantes em relação à que foi mandada para a edição, logo após 10 de agosto de 1927 (ALCÁZAR, p. 14).

1.1 Análise do esquema tonal da obra e justificativa da escolha pela opção gravada

Ponce parte estritamente da forma sonata. Mas interessa aqui um procedimento modulatório por relação de mediantes, que tem grande importância na obra como um todo, assim como na questão da diferença encontrada na gravação de Segovia:



Figura 5, compassos 15-28.

A seção acima leva a um caminho de Fá maior até Dó menor (15 a 19), passando por Si bemol menor e Sol maior com quinta diminuta, ouvido como dominante. Uma passagem para Dó sustenido alterna o baixo com a nota Lá, ressaltando a relação de mediantes (comp. 22). Também em relação de terças é o tema de passagem de 25-26, cujas notas-pivô no centro do acorde são emolduradas pelo baixo e soprano trocando intervalos de nona menor e sétima maior. Esse acorde, repetido em semínimas, aparece em 4 diferentes transposições ao longo da peça, o que mostra seu potencial modulatório, sendo também a entidade harmônica que estagna o ritmo da obra nos dois compassos que anunciam o segundo tema. Para esclarecer a relação deste acorde com a tonalidade do segundo tema, Gilardino propõe o seguinte encadeamento, no qual se ressalta o soprano como nota pivô. A nota mais aguda desse acorde (La) constitui a tônica da tonalidade de destino, e é por meio desse pivô harmônico (que poderia ser qualquer uma das notas desse acorde) que Ponce atinge a tonalidade do segundo tema:



Figura 6: Compassos 39 a 42, em proposta de encadeamento alternativo com fins analíticos, por Gilardino.

No entanto, o compasso 138, na reapresentação, a edição mostra outra relação tonal. Aqui, a nota aguda (Fá sustenido) é a terça maior da tonalidade de destino, que precisa abandonar esse grau modal por um cromatismo, para permanecer no modo menor:



Fig. 7: Compasso 138-143

Não há relação de pivô harmônico nas pontas do acorde. O baixo sugere uma fraca relação de subdominante (Sol-Ré) e a tônica (Ré) da reapresentação do segundo tema precisa ser aceita a partir de um cromatismo Ré sustenido, Ré. A passagem na gravação de Segovia propõe algo inteiramente diverso:



Fig. 8: Compassos 141 e ss. Versão gravada da reapresentação do segundo tema, anotada a partir da gravação pelo autor (a digitalização é de Cauã Canilha).

Aqui, a relação cromática aparece no baixo, levando para a fundamental Fá sustenido menor. A nota aguda do acorde de preparação é a própria tônica da nova tonalidade de reapresentação, confirmando a relação usada nos compassos 14-15 (ver figura 5), na qual o início do segundo tema é atingido por um salto de quarta descendente. Além de uma modulação obtida com um pivô mais forte, na nota principal da tonalidade de destino, esta versão apresenta um tensionamento cromático com a descida de um semitom do acorde inteiro levando, por enarmonia, para Lá menor, em seguida para Mi menor, Dó sustenido menor e, finalmente, Lá maior com nona (Si), nota esta que será a sexta acrescentada no acorde final de Ré maior. Ou seja, até atingirmos a tônica em modo maior no compasso 147, a relação de mediantes é reforçada, oferecendo um resumo estrutural do plano tonal do movimento todo, no curto espaço da reapresentação do seu segundo tema.

Gilardino comenta essa passagem:

Deve-se notar que, além de tudo, o tom de ré menor é atingido (na versão editada) pagando-se o preço de uma falsa relação (entre fá sustenido e fá natural) (...). Tendo em vista que a versão publicada é essa, é melhor que nos atenhamos a ela, mas não há nenhum motivo para hostilizar a outra, que tem uma sua razão de ser (GILARDINO, 1988).

Provavelmente, o que faz Gilardino pender para a versão impressa é a cultura da primazia do texto que discutimos acima, e que pode ser rediscutida à luz das referências epistolares, relativizando a autoridade da versão editada. Como dissemos, não se trata de reduzir a autoridade da partitura, mas de complementá-la.

2. Considerações finais

Nossa análise sugere que a versão registrada na gravação é muito mais rica. Ela tem ainda a vantagem de trabalhar com a região grave do violão, muito mais sonora e opulenta, contribuindo para o caráter geral cantábile e austero da peça. É, no entanto, evidente que nossa argumentação não é conclusiva, o que é esperado para uma consideração de duas opções disponíveis, sendo necessário, até por honestidade da postura hermenêutica, defender a opção pela versão editada. Mas a carta de Segovia deixa claro que, em 1927, houve um final para a obra com a qual ele teve que se contentar, sendo que a edição aconteceu em questão de dias depois, na pressa do momento. Segovia informa a Ponce da edição da *Sonata III* vinte dias depois dos comentários na carta de Thorens, de 20/07/1927, em uma missiva datada de 10/08/1927 (ALCÁZAR, pp. 10-14). Consideremos que houve tempo para que os dois artistas discutissem essa diferença. Se a edição de fato ocorreu com certa pressa, é compreensível que uma revisão tenha escapado à ela, mas não à gravação, que ocorreu dois longos anos depois,

conforme carta de 20/02/1929 (IDEM, p. 44). A conclusão óbvia é de que a versão gravada é a que apresenta o final “*otro que no viene*”, mencionado na carta de Thorens. Acrescente-se a isso que uma segunda gravação que Segovia realizou da *Sonata III* em fevereiro de 1955, sete anos após a morte de Ponce, mantém a versão de 1929, e teremos um argumento consistente de que a gravação segoviana pode ser considerada uma versão revisada e final da obra.

Sem uma edição corrigida pelo autor da *Sonata III*, não dispomos de outro elemento além do ouvido para acessarmos o que poderia ser uma fonte primária. Outras pequenas alterações chamam a atenção, mais funcionais do que estruturais, sem as implicações formais discutidas aqui. Essas alterações poderão ser tratadas em outra ocasião. Para o propósito do presente artigo, esperamos ter deixado clara uma situação em que um registro fonográfico pode e deve ser considerado como uma versão revisada e uma fonte primária, quando confrontado com fontes historiográficas e abordagens analíticas.

Agradecemos a Giovani Chivacci, pela tradução do italiano do artigo de Ângelo Gilardino, feita especialmente para este trabalho e pela edição do segundo tema por Cauã Canilha.

Referências:

- ALCÁZAR, Miguel. *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus: Opheé, 1989.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GILARDINO, Ângelo. Algumas notas sobre a interpretação da Sonata III de Ponce. *Il Fronimo*, Milão, Volume 63. P. 11-18. Suvini Zerboni, 1988. Tradução: Giovani Chiavacci.
- PONCE, Manuel. *Sonata III*. Mainz: Schott, 1927. Partitura.
- PATYCUCLA, John. *Manuel Maria Ponce*. Artigo disponível em <https://web.archive.org/web/20160911172246/http://www.guitarramagazine.com/ManuelPonce>. Acesso em 6/12/2016.

Gravação em CD

DEDICATION. Andrés Segovia. Manuel Ponce (compositor). Andrés Segovia (intérprete, violão). Hamburg, Deutsche Grammophon. Compact Disc. Relançamento da gravação de 1955.