

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

SONATA III (1927) DE MANUEL MARÍA PONCE: REFLEXÕES SOBRE A TÉCNICA
VIOLONÍSTICA PARA UMA INTERPRETAÇÃO

ALEXANDRE SOUZA SIMON

RIO DE JANEIRO, 2017

SONATA III (1927) DE MANUEL MARÍA PONCE: REFLEXÕES SOBRE A TÉCNICA
VIOLONÍSTICA PARA UMA INTERPRETAÇÃO

por

ALEXANDRE SOUZA SIMON

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

RIO DE JANEIRO, 2017

S 594

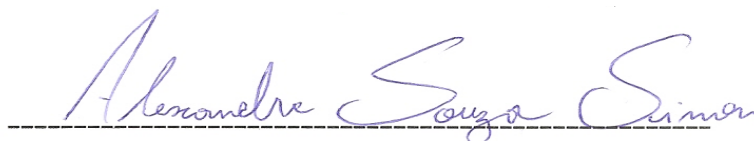
Souza Simon, Alexandre

SONATA III (1927) DE MANUEL MARÍA PONCE:
Reflexões sobre a técnica violonística para uma
interpretação / Alexandre Souza Simon. -- Rio de
Janeiro, 2017.
110 p.

Orientador: Clayton Daunis Vetromilla.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Manuel Ponce. 2. Sonata III. 3. Andrés
Segovia. 4. Violão. 5. Performance. I. Daunis
Vetromilla, Clayton , orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação: *SONATA III* (1927) DE MANUEL MARÍA PONCE:
REFLEXÕES SOBRE A TÉCNICA VIOLONÍSTICA PARA UMA INTERPRETAÇÃO, para
fins didáticos.



Alexandre Souza Simon



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

SONATA III (1927) DE MANUEL MARIA PONCE: reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação

por

ALEXANDRE SOUZA SIMON

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Clayton Daunis Vetromilla (orientador)

Professor Doutor Humberto Amorim Neto

Professora Doutora Maya Suemi Lemos

Conceito: aprovado com louvor

AGOSTO DE 2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Maria Helena e Inocêncio Simon pelo apoio incondicional e incentivo de sempre.

À CAPES pela importante bolsa de estudos concedida que possibilitou minha dedicação exclusiva para a realização desta pesquisa.

Aos professores do PPGM, em especial ao professor e orientador Clayton Vetromilla, sempre presente no processo de elaboração deste trabalho.

Aos membros da banca de qualificação e defesa deste trabalho por todas as considerações aqui adotadas, professores Maya Suemi, Humberto Amorim e Marco Túlio.

À minha irmã Susana e ao meu cunhado Oscar pela ajuda nas traduções do inglês.

À amiga historiadora Luciana de Oliveira por seu incentivo e ajuda acadêmica.

Ao amigo e colega de estrada José Daniel que traz em seu discurso a força necessária nos momentos de dúvida.

Ao amigo João Alexandre por toda ajuda inicial para ingressar neste programa de mestrado.

Às queridas amigas e colegas de música Helena Teramoto e Danielle Almeida pela calorosa acolhida e convivência durante minha estada no Rio de Janeiro.

À turma do PPGM, em especial aos colegas da performance Caio Márcio, Andréia Carizzi e Inah Kurrels.

Aos alunos do estágio que hoje se tornaram amigos e colegas Johanny, Carina e Vinícius.

Ao célebre professor Eduardo Isaac pelas orientações no estudo da Sonata III em cursos extracurriculares na Argentina.

A todas pessoas que tive a alegria de conhecer e conviver na cidade do Rio de Janeiro, em especial a querida Flávia Peralva e ao grande violonista Davi Bessa.

*“Yo camino por el mundo. Soy pobre. No tengo nada.
Sólo un corazón templado, y una pasión: la guitarra”*

Atahualpa Yupanqui

SIMON, Alexandre. *Sonata III* (1927) de Manuel María Ponce: reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho é fruto das experiências do autor como intérprete e de sua busca por soluções instrumentais para superar dificuldades no estudo da obra *Sonata III* (1927), do compositor mexicano Manuel María Ponce Cuéllar. Para efetivar tal investigação, o trabalho se divide em três capítulos, sendo o primeiro uma breve biografia do compositor, sua relação com o célebre violonista espanhol Andrés Segovia e também aspectos do repertório “Segoviano”. O segundo capítulo apresenta as bases teóricas do trabalho, ou seja, questões pertinentes às práticas interpretativas em geral, desenvolvendo os conceitos de “Problema de Execução” (Pires Junior, 1998) e de “Mecanismo Musical” (Fernández, 2000). No terceiro capítulo, o trabalho apresenta um estudo crítico sobre a gravação ao vivo da *Sonata III*, feita pelo autor da pesquisa como meio de autoanálise da interpretação. A contribuição do trabalho se direciona às práticas interpretativas por contribuir para esfera teórica na construção de um pensamento autônomo do intérprete e, por fim, sob uma base de viés prático no trato da atividade instrumental.

Palavras-chave: Manuel Ponce. Sonata III. Andrés Segovia. Violão. Performance.

SIMON, Alexandre. *Sonata III* (1927) de Manuel María Ponce: reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This presented work is the result of the author's experiences as an interpreter and his search for instrumental solutions to overcome difficulties in the study of *Sonata III* (1927) by Mexican composer Manuel María Ponce Cuéllar. To carry out such an investigation, the work is divided into three chapters. The first chapter is a brief biography of the composer, his relationship with the famous Spanish guitarist Andrés Segovia and aspects of the repertoire "segoviano". The second chapter presents the theoretical bases of the work, that includes questions related to the general interpretive practices. Also, it develops the concepts of "Execution Problem" (Pires Junior, 1998) and "Musical Mechanism" (Fernández, 2000). In the third chapter, the work presents a critical study about the live recording of *Sonata III*, made by the researcher as a means of self-analysis of the interpretation. The contribution of the work is directed to the interpretative practices by contributing to the theoretical sphere in the construction of an self-independent thought of the interpreter and, finally, under a practical bias base in the treatment of the instrumental activity.

Keywords: Manuel Ponce. Sonata III. Andrés Segovia. Classic Guitar. Performance.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Trajetória de Manuel María Ponce: principais acontecimentos	23
Quadro 2: Obras publicadas em (SEGOVIA, 197?) dedicadas à Andrés Segovia.....	30
Quadro 3: Obras de Manuel María Ponce para violão solo (ALCÁZAR, 2000).....	35
Quadro 4: Autoavaliação da performance	58

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Capa do *long play* no qual Segovia executa a *Sonata III* de Ponce: montagem
fotográfica com o busto de Ponce (à direita) e Segovia (à esquerda)..... 15
- Figura 2: Lamberto Baldi (esquerda), Manuel Ponce (centro) e Andrés Segovia (direita).....26
- Figura 3: Joaquín Rodrigo (esquerda), Andrés Segovia (centro) e Alexandre Tansman (direita) 32

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Compassos de 25 a 28, I Mov. da Sonata III.....	60
Exemplo musical 2: Compasso 41, I Mov. da Sonata III.....	62
Exemplo musical 3: Compassos 60 a 70, I Mov. da Sonata III.....	64
Exemplo musical 4: Compassos 154 a 158, I Mov. Sonata III.	67
Exemplo musical 5: Compasso 1 a 4, II Mov. Sonata III.....	70
Exemplo musical 6: Compassos 16 ao 22, II Mov. Sonata III.	72
Exemplo musical 7: compassos 45 e 46, II Mov. Sonata III.....	74
Exemplo musical 8: Compassos 4 e 5, III Mov. Sonata III.....	75
Exemplo musical 9: compassos 9 e 10, III Mov. Sonata III.....	76
Exemplo musical 10: Compassos 9 e 10, III Mov. Sonata III.....	77
Exemplo musical 11: Compassos 47, III Mov. Sonata III.....	78
Exemplo musical 12: compassos 47 a 66, III Mov. Sonata III.....	78
Exemplo musical 13: Compassos 51, III Mov. Sonata III.....	79
Exemplo musical 14: Compassos 75 e 76, III Mov. Sonata III. Melodia em destaque.....	81
Exemplo musical 15: Compassos 99 e 100, III Mov. Sonata III. Notas duplas para execução com o polegar.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ASPECTOS HISTÓRICOS: A OBRA PARA VIOLÃO DE MANUEL MARÍA PONCE	15
1.1 Dados biográficos de Manuel María Ponce Cuéllar	15
1.2 Relação entre intérprete e compositor: Segovia e Ponce	24
1.3 Compositores Segovianos: um novo universo para o violão	27
1.4 Ponce e sua obra para violão	34
2 TÉCNICA E PERFORMANCE: REFLEXÕES TEÓRICAS	39
2.1- A Performance e o intérprete	39
2.2 A Performance e os “Problemas de Execução” (PE)	43
2.3 A Performance e o “Mecanismo”	49
3 A <i>SONATA III</i> (1927): UMA ANÁLISE	55
3.1 Processo de avaliação dos registros audiovisuais	56
3.2 Identificação e aplicabilidade na performance do Problema de Execução (PE).....	58
3.2.1 Allegro Moderato	59
3.2.2 Chanson (andante).....	68
3.2.3 Allegro non tropo	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS	89
ANEXOS	95

INTRODUÇÃO

A ideia de realizar uma pesquisa na área das práticas interpretativas decorre da experiência do autor em sua atividade artística como violonista. De maneira permanente, o autor transitou por cursos extracurriculares em diferentes estados do Brasil e em países vizinhos, amadurecendo, a partir da vivência com colegas e professores, questões a serem aprofundadas sobre o repertório do violão e compartilhando, também, materiais de pesquisas de diferentes fontes.

A produção do repertório para o violão vem obtendo um crescimento significativo, tanto em quantidade quanto em qualidade. A partir de determinado momento, alguns acontecimentos históricos alavancaram grandes mudanças nos padrões composicionais para esse instrumento. Um dos nomes que merece destaque desde o começo do século XX é o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Com muita determinação e espírito empreendedor, Segovia instigou inúmeros compositores a escreverem obras “para o violão”, com vistas ao seu desenvolvimento como instrumento solista.

Atribui-se ao citado intérprete a capacidade de fomentar, entre compositores não-violonistas, a criação de um repertório capaz de ser comparado ao de outros instrumentos já consagrados, ampliando o horizonte harmônico, formal, melódico, técnico e estilístico do violão. A ascendência de Segovia junto ao trabalho de tais compositores estabeleceu as bases para uma revolução do *status* do instrumento e, nesse contexto, o nome do mexicano Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948) se destaca. Aqui, tomou-se como objeto de estudo a obra *Sonata III* (1927), de Manuel Ponce, um dos compositores ditos “Segovianos”, com a perspectiva de propor uma reflexão sobre suas possibilidades interpretativas.

A motivação para apresentar a pesquisa decorre de estudos prévios realizados durante um curso de pós-graduação em violão - música latino-americana - realizado na Argentina, sob a orientação dos reconhecidos professores Ricardo Gonzalez Longo e Eduardo Isaac. Na ocasião, ficou evidente que a *Sonata III* é uma obra de referência para o estudo e o aprimoramento musical e técnico do intérprete, pois do ponto de vista formal e harmônico não há dúvidas do seu refinamento e excelência, mas diante de uma construção interpretativa existe margem para uma

longa e detalhada discussão. Para efetivar a presente pesquisa, buscou-se, através da auto-observação da atividade da execução instrumental, ferramentas do âmbito científico que fossem plausíveis para fundamentar uma discussão do ponto de vista acadêmico. Assim, o trabalho se configura em três capítulos.

O primeiro (“Aspectos históricos: a obra para violão de Manuel María Ponce”) possui um viés musicológico, e consiste basicamente numa revisão bibliográfica. Nele incluem-se dados biográficos do compositor (“Dados biográficos de Manuel María Ponce Cuéllar”) e trata-se da relação interpessoal entre Segovia/intérprete e Ponce/compositor, a partir das correspondências enviadas do primeiro para o segundo (“Relação entre intérprete e compositor: Segovia e Ponce”). Ainda é apresentada uma breve discussão sobre os compositores Segovianos (“Compositores Segovianos: um novo universo para o violão”) e aspectos da obra para violão solo de Ponce (“Ponce e sua obra para violão”).

O segundo capítulo (“Técnica e performance: reflexões teóricas”) apresenta as bases teóricas do trabalho, ou seja, questões gerais sobre o papel do intérprete (“A performance e o intérprete”) e aspectos pertinentes às práticas interpretativas em paralelo aos conceitos de “Problema de Execução” (Pires Junior, 1998) (“A Performance e os “Problemas de Execução”) e de “Mecanismo Musical” (Fernández, 2000) (“A Performance e o “Mecanismo”). No terceiro e último capítulo (“A *Sonata III* (1927): uma análise”), o trabalho apresenta um estudo e reflexões gerais sobre a gravação ao vivo da *Sonata III*, contemplando o (“Processo de avaliação dos registros audiovisuais”) e a (“Identificação e aplicabilidade na performance do Problema de Execução”), realizada pelo autor desta pesquisa como meio de autoanálise da interpretação, com vistas ao seu aperfeiçoamento.

Como discente do Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), tendo obtido bolsa CAPES / DS, o autor realizou o Estágio Docente I, ministrando a disciplina “Orquestra de Violões” (2016.1), e o Estágio Docente II, na disciplina “Tópicos em Práticas Interpretativas: Ritmos Sul-americanos” (2016.2). Ambos foram realizados no Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), para os discentes da Graduação em Música (Bacharelado e Licenciatura), onde foi possível abordar de maneira transversal muitos dos conteúdos aqui apresentados. Durante o período como discente do PPGM, o autor participou de dois Colóquios de Pesquisa nos quais foi apresentado o estágio de desenvolvimento da pesquisa: “A Relação entre Andrés Segóvia e Manuel Ponce como subsídio

histórico para os processos de interpretação da *Sonata III* para violão”, no IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) - 2015, e “*Chanson (Sonata III* de Manuel María Ponce): investigando aspectos interpretativos de uma obra para violão solo”, no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) - 2016.

A defesa do Produto Artístico, neste caso, a apresentação musical obrigatória nas áreas de Práticas Interpretativas (ver DVD – “*A Sonata III*, para violão, de Manuel Ponce, por Alexandre Simon” nos Anexos), foi precedida de recitais nos quais o objeto da pesquisa, a *Sonata III*, de Ponce, fez parte integrante do programa. Eles ocorreram no Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, em 17 de maio de 2016; no Instituto Brasileiro de Educação Continuada (IBEC/ RJ), em 10 de setembro de 2016; na Universidade Federal do Pampa – Campus Bagé (UNIPAMPA/RS), em 01 de novembro de 2016; e no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel/RS), em 03 de novembro de 2016 (ver “Programas e Certificados” nos Anexos).

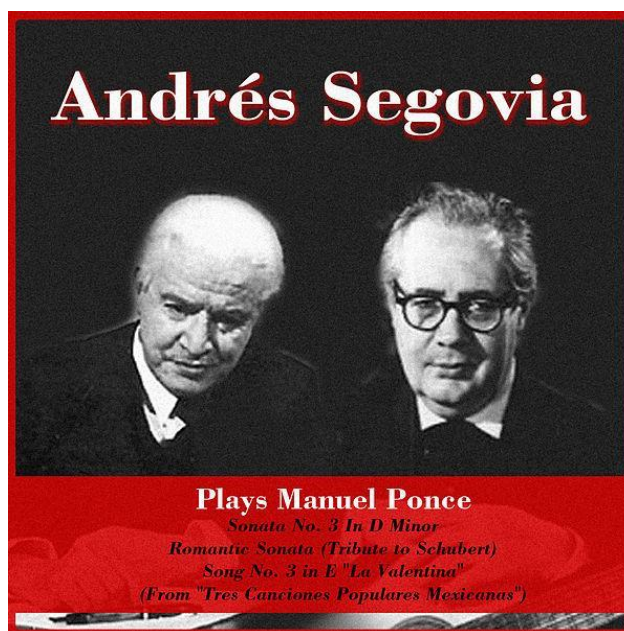
Este trabalho não pretende fornecer um “manual” para a performance da *Sonata III*, nem soluciona em definitivo as questões técnicas e interpretativas da obra de Ponce. Trata-se, por outro lado, da apresentação mais ou menos detalhada do processo de estudo da obra e das bases que fundamentaram a elaboração de uma proposta interpretativa. Pretende-se aqui apresentar um olhar objetivo sobre o trabalho do intérprete e sobre os aspectos que potencializam diferentes interpretações. Desse modo, a pesquisa apresenta um tipo de abordagem – o da auto-observação performática – que pretende contribuir para a área das práticas interpretativas, com ênfase nas demandas que a obra *Sonata III* de Manuel Ponce apresenta, objeto de estudo e análise desta investigação. Em sua essência, o presente estudo visa refletir sobre as demandas diárias do intérprete em sua atividade musical. Tais demandas estão vinculadas aos conceitos de “Problema de Execução” (Pires Junior, 1998) e “Mecanismo Musical” (Fernández, 2000), exemplificadas através da análise da obra em questão, mas que podem ser utilizados e aplicados a outras obras, pois trata da construção de um pensamento para colaborar com a autonomia do intérprete. Neste sentido, este estudo visa contribuir para que outros violonistas também possam, a partir deste trabalho, ampliar as possibilidades sobre a maneira de se pensar e fazer música a serviço da performance.

Por fim, conclui-se que este trabalho se insere na área de concentração Práticas Interpretativas (Teoria e Prática da Interpretação), referente à linha de investigação de mestrado desta instituição.

1- ASPECTOS HISTÓRICOS: A OBRA PARA VIOLÃO DE MANUEL MARÍA PONCE

Aqui se apresenta uma breve biografia do compositor Manuel Ponce, seguida de aspectos sobre sua relação com o célebre violonista espanhol Andrés Segovia (Figura 1). Depois de uma discussão sobre os conceitos de “repertório Segoviano” e de “compositores segovianos”, apresenta-se as obras para violão de Ponce.

Figura 1: Capa do *long play* no qual Segovia executa a *Sonata III* de Ponce: montagem fotográfica com o busto de Ponce (à direita) e Segovia (à esquerda).



Fonte 1: <http://us.napster.com/artist/andres-segovia/album/plays-manuel-ponce-sonata-no-3-in-d-minor-romantic-sonata->

1.1 Dados biográficos de Manuel María Ponce Cuéllar

Manuel María Ponce Cuéllar nasceu no município de Fresnillo, estado de Zacatecas (México) no dia 8 de dezembro de 1882. Seus pais, Felipe de Jesús Ponce (1937-1913) e María de Jesús Cuéllar (1838-1927), nascidos em Aguascalinetes e casados em 1859, deixam Aguascalientes em 1867, quando o imperador Maximiliano de Habsburgo-Lorena (1832-1867) é

deposto do poder. Segundo Córdova (2016), Felipe de Jesús Ponce, que era simpatizante do governo de Maximiliano e receoso de represálias de seus conterrâneos, decide mudar-se para o município de Fresnillo, estado de Zacatecas, em 1867. Em 1882, cerca de três meses após o nascimento de Ponce, seus pais decidem retornar a Aguascalientes. Seu pai, que era um modesto “tenedor de libros” da estação mineira de Proaño, retorna a Aguascalientes sob a proteção do diretor dessa empresa, Francisco Rangel.

O contato de Ponce com a música ocorreu precocemente, tendo sido incentivado principalmente por sua mãe e por sua irmã Josefina¹, que percebendo o interesse do irmão mais novo, passou a ensiná-lo lições de solfejo e piano já aos quatro anos de idade. Conforme Santos (2004), com apenas cinco anos de idade Ponce compôs sua primeira composição, *La Danza del Sarampion*², enquanto recuperava-se do vírus do Sarampo. Santos (2004) também menciona que, aos 10 anos de idade, o prodígio passou a estudar piano com um professor regular e ingressou no coro infantil da Igreja de San Diego³, onde aos 13 anos tornou-se organista ajudante e, aos 15, organista titular do templo.

No documentário que trata da vida de Ponce, foi possível obter informações complementares e em especial o nome deste efetivo professor regular mencionado por Santos (2004), que ministrou aulas a Ponce após as lições de sua irmã Josefina. Ele se chamava Cipriano Ávila e era “maestro” e organista da igreja frequentada pelo jovem Ponce (MANUEL...1998).

Tavares (2012, p. 23) acrescenta que a família de Ponce era muito religiosa e seu irmão Antônio⁴, também ajudante na Igreja de San Diego, frequentava o templo regularmente para praticar cantos litúrgicos no harmônio. Conforme as referências consultadas, pode-se dizer também que por intermédio de seu irmão, Ponce sofreu possivelmente influência deste para dedicar-se ao estudo da música. Tavares (2012, p. 23) cita o estudo biográfico de Emilio Diaz Cervantes, *Ponce, genio de México: Vida y época* (1882-1948) e Ricardo Miranda, *Manuel Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*, para afirmar as referidas observações mencionadas acima.

¹ Doravante, as datas de nomes, autores e obras que não estão mencionados não foram encontradas nas fontes pesquisadas para comprovação histórica.

² No trabalho de Santos (2004) consta que Ponce compôs sua primeira composição, *La Danza del Sarampion*, aos cinco anos de idade. Já no trabalho de Vásquez (2007, p. 1) consta que Ponce teria nove anos de idade quando a compôs.

³ Importante igreja católica localizada na cidade de Aguascalientes (México) que se caracteriza por mesclar em sua construção o estilo barroco e neoclássico. Verificar em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aguascalientes>.

⁴ No artigo de Corvera (2008, p. 4), consta que, no total de doze irmãos, os que se destacaram na música foram: Manuel Ponce, María de Refugio, José Braulio e Josefina (Pepita).

Em 1900, aos 18 anos de idade, Ponce muda-se para a Cidade do México e começa a estudar com reconhecidos professores da época, o pianista espanhol Vicente Mañas (1858-1931), Paulo Bengardi e o professor de Harmonia, Eduardo Gabrielli. Após um ano, ingressa no Conservatório Nacional de Música do México, mas, logo depois, retorna a Aguascalientes devido ao sistema burocrático da direção da instituição, que requisitava que o jovem compositor começasse o curso desde as etapas iniciais, mesmo ele já apresentando conhecimento musical suficiente para possivelmente isentar-se destas etapas (TAVARES, 2012, p. 23-24).

Quando retornou a Aguascalientes, se interessou pela pesquisa de elementos folclóricos da música mexicana e manteve contato com artistas importantes, como o pintor Saturnino Herrán Guinchard (1887-1918) e o poeta Ramón Lopez Velarde (1888-1921), com os quais dá início ao que seria posteriormente denominado o Nacionalismo Musical Mexicano. Neste período, suas obras apresentam forte caráter romântico, aliadas a elementos nacionalistas (TAVARES, 2012, p. 24). No ínterim, destacam-se as obras para piano *Gavotta* e *Malgré tout* (1900), sendo esta dedicada ao seu conterrâneo Jesús Fructuoso Contreras (1966-1902).

Em 1904, decidido a iniciar sua carreira profissional, empenhasse em realizar uma série de concertos nas cidades de *San Luiz Potosí (Teatro de la Paz)* e *Guadalajara*, e posteriormente toma a decisão de que deveria estudar na Europa para aprimorar seus estudos musicais. Com o apoio do irmão Antônio e algumas economias, o compositor dá início à sua primeira grande viagem para fora do país. A escolha pela Itália se deu por influência do seu professor Eduardo Gabrielli, com quem o jovem compositor havia estudado na *Ciudad del México* e que havia lhe ofertado uma carta de recomendação direcionada ao diretor do *Liceo Musicale de Bolonia*, Marco Enrico Bossi (1861-1925).

Tavares (2012, p. 25), baseando-se nos autores Diaz Cervantes e Miranda, menciona que, a caminho da Itália, Ponce realizou concertos nos Estados Unidos e fez escala em *Veneza*, onde, ao descer do trem, conhece um chofer de táxi que lhe convida para tomar um café. Ao retornar sua viagem, teria composto a obra *Desolacion*, tomado por um sentimento nostálgico daquela ocasião. Em dezembro de 1904 chega a *Bolonha* e então apresenta a carta de recomendação de seu professor Gabrielli e suas composições à Bossi, que naquele momento encontrava-se sem possibilidades de orientá-lo. Por esse motivo, Bossi sugere a Ponce que estude com o professor Cesare Dall'Olio (1849-1906). Com esse professor seus estudos duram cerca de um ano, pois o

estado de saúde de Dall'Olio estava fragilizado, vindo a falecer em 1906. Deste período nascem as composições *Tres Preludios* e a canção *Sperando, Sognando*.

Devido a impossibilidade de receber orientação de Bossi e com a morte imprevista de Dall'Olio, Ponce reformula seus planos e seu desejo de estudar em terras europeias. Desta vez, sua intenção seria deslocar-se à Alemanha. Antes de deixar a Itália, recebe aulas de contraponto com o professor Luigi Torchi (1858-1920) e em 1905 muda-se para Berlim. Ao chegar nesta cidade, começa a preparar uma audição para apresentar à Martin Krause (1853-1918), professor do *Conservatório Stern*, com o intuito de ser admitido em seu curso nesta instituição. Nos termos desse processo preparatório, recebe orientações do professor Edwin Fisher (1886-1960), obtendo aprovação para o curso no início de 1906.

No fim do mesmo ano, Ponce se vê obrigado a deixar a Alemanha e retornar ao México por motivos financeiros. Santos (2004, p. 5) esclarece que, “com vinte e dois anos [Ponce] vendeu seu piano e usou o dinheiro para aperfeiçoar-se na Europa pela primeira vez” e mesmo com as economias de anos de trabalho não foi possível continuar seu aperfeiçoamento naquele momento. No retorno ao seu país de origem, em 1908⁵, o compositor passou a trabalhar de maneira mais recorrente com elementos de caráter nacionalista, isto é, “a partir de sua volta ao México passou a empregar grandes formas musicais com o uso cada vez mais consciente do folclore enquanto escrevia canções populares” (SANTOS, 2004, p. 5).

Segundo Martínez (2017, p. 3), “(...) se atribui a Ponce como um dos precursores do nacionalismo mexicano [devido] ao estreito vínculo do compositor com a evolução cultural do seu momento”⁶. Suas ações envolviam o refinamento de harmonias de canções populares, a pesquisa de materiais folclóricos e a divulgação de elementos representativos da música nacional em prol de um enobrecimento da música mexicana. Em sua obra, o caráter romântico mesclado a elementos nacionalistas são desenvolvidos muitas vezes nos moldes estruturais da música europeia, usando formas composicionais consagradas como a *Sonata*, *Fuga*, *Tema em Variações*, *Suíte*, *Prelúdios*, etc.

⁵ Em Santos (2004, p. 5), a data de retorno de Ponce ao México está como 1908. Já no trabalho de Tavares (2012, p. 26), Ponce teria retornado ao México em 1907.

⁶ Tradução do autor: “(...) se menciona a Ponce como uno de los iniciadores del nacionalismo mexicano y gracias al estrecho vínculo del compositor con la evolución cultural de su momento” (MARTÍNEZ, 2017, p. 3).

Conforme Cheriñavsky (2008), o movimento musical Nacionalista foi protagonista entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX em diversos países do Ocidente, dividindo ideias em comum, onde a principal seria “uma linguagem própria e exclusiva de cada povo” (p. 1). Em tal contexto, para Ponce e seus conterrâneos, “a composição nacional deveria estar inspirada em fontes folclóricas ou primitivas de seu país” (CHERÑAVSKY, 2008, p. 1). Em termos comparativos, no Brasil, o movimento Nacionalista também buscava nos elementos regionais a matéria prima para a construção e/ou desenvolvimento de uma Arte genuína, que expressasse a cultura do país.

Na época, artistas como Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Ronald de Carvalho (1893-1935), Graça Aranha (1868-1931), Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alberto Nepomuceno (1864-1920), entre outros, se empenharam no resgate e/ou na utilização de elementos do folclore, como também a de outras manifestações culturais, que pudessem ressaltar a identidade nacional. No caso de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), por exemplo, sabe-se hoje que o “material musical folclórico” magistralmente usado em suas obras foi colhido por outros pesquisadores, especialmente Roquete Pinto (AMORIM, 2009, 111).

Cheriñavsky (2008) compara o Nacionalismo no Brasil e no México da seguinte maneira:

Apesar da existência de um núcleo comum de ideias e princípios, os casos concretos onde se desenvolveu o ‘movimento’ do nacionalismo musical, possuíam particularidades que, em cada país, definiriam diferentes experiências de nacionalismos, como os exemplos do ‘nacionalismo musical mexicano’ (...) ou do ‘nacionalismo musical brasileiro’ (CHERÑAVSKY, 2008, p. 1).

No Nacionalismo musical do México, destacaram-se junto ao precursor, Manuel Ponce, os nomes de Carlos Chávez (1899-1978), José Pablo Moncayo (1912-1958) e Silvestre Revueltas (1899-1940). Em 1910, ano de início da Revolução Mexicana, o país passava por uma delicada condição social, econômica e política. Conforme Tavares (2012, p. 28), Ponce tenta manter sua atividade musical com certa normalidade, chegando a estrear em 1912 seu *Concerto para Piano e Orquestra*, em que ele mesmo foi o intérprete solista. Pode-se pensar que sua produção contínua, nesse momento, tenha encontrado caminho aberto diante dos ideais nacionalistas de valorização de elementos próprios de um México até aquele momento esquecidos. Com os mesmos anseios libertários, diante de materiais e ideias oriundas de modelos sociais e culturais externos, seguia em paralelo a revolução. Esta, por sua vez, buscava uma colocação mais justa dos diferentes anseios e manifestações humanas do povo mexicano.

Ainda em 1912, a *Casa Wagner y Levien* publicou um livro com uma série de canções populares mexicanas arranjadas por Ponce, aumentando ainda mais seu prestígio como compositor autêntico de seu país. Entre as canções arranjadas por ele estão: *Marchita de amor*, *La barca del marino*, *Por ti mi corazón*, *Ven oh Luna* y *Soño mi mente loca* (TAVARES, 2012, p. 28). Tal publicação é de grande relevância, pois um livro dedicado a canções mexicanas naquele momento mostra, de certa maneira, a expansão do ideal de um México munido de seus próprios meios e não mais voltado aos eventos de fora. Conforme Tavares (2012), essa publicação representou algo de revolucionário no meio artístico mexicano:

Se trata de um verdadeiro reconhecimento de uma música que até então estava menosprezada pelos demais compositores que enxergavam a música popular como uma música inferior, mas que Ponce a considerava como a verdadeira essência do caráter mexicano. Neste sentido através de sua busca pelo mexicano acaba coincidindo com alguns dos ideais próprios da revolução já que se trata de recuperar um México esquecido em um país que se interessava mais pelo que vinha do outro lado do atlântico. (TAVARES, 2012, p. 28)⁷.

Em julho de 1914, o presidente José Victoriano Huerta Márquez (1850-1916) deixa o poder fugindo do país, e José Venustiano Carranza Garza (1859-1920) assume a liderança de forma constitucional entre 1917 e 1920. Tavares (2012, p. 29-30) comenta que Ponce havia recebido uma ajuda financeira do governo de Huerta para seguir dedicando-se ao seu ofício de compositor, mas que, após a mudança política, passa a sofrer perseguição de um grupo anônimo que interfere negativamente em suas atividades artísticas.

Nessas circunstâncias o compositor deixa o país em março de 1915 e transfere-se para Cuba. Tavares também menciona que o compositor viaja acompanhado de dois amigos, os artistas Luis Gonzaga Urbina (1864-1943) e Pedro Valdés Fraga (1872-1939). Apesar das dificuldades enfrentadas na chegada à Cuba, Ponce logo conquista a amizade de grandes artistas da ilha, como Mariano Brull (1891-1956), Luis Baralt (1892-1969), José Maria Chacón (1892-1969) e Enrique José Varona (1849-1933). Desse período, destacam-se obras de forte caráter cubano, tais como: *Sonata para violoncello y piano*, a *Suíte Cubana*, a *Rapsódia Cubana* e a *Paz de Ocaso para piano* (TAVARES, 2012, p. 30).

⁷ Tradução do autor: “Se trata de un verdadero reconocimiento de una música hasta entonces menospreciada por los demás compositores que miraban a la música popular como una música inferior, pero que Ponce la consideraba como la verdadera esencia del caracter mexicano. En este sentido Ponce a través de su búsqueda por lo mexicano acaba por coincidir con algunos de los ideales propios de la revolución ya que se trata de recuperar un México olvidado en un país que se interesaba más por lo que venía del otro lado del atlántico” (TAVARES, 2012, p. 28).

No fim de aproximadamente dois anos, após sua situação financeira vir sofrendo com a instabilidade econômica de Cuba, Ponce procura realizar um concerto no *Aeolian Hall* de Nova Iorque, fazendo dessa oportunidade uma especulação sobre a possibilidade de transferir-se para os Estados Unidos. No que consta em Tavares (2012, p. 30-31), no dia 9 de março de 1916, Francisco Villa (1878-1923) atacou a cidade de *Columbus* nos Estados Unidos, coincidindo com a chegada de Ponce ao país. Mesmo consciente da repercussão do ataque, a data de seu concerto é mantida e no dia 27 de março a apresentação é realizada. Contudo, seu plano de viver em um país de maiores possibilidades econômicas é frustrado diante do fracasso de público.

De volta a Cuba, “(...) já sem recursos inclusive para voltar ao México, [Ponce] decide enviar uma carta ao Consul de México em Havana”. Nesta carta o compositor chega a se oferecer para participar de uma possível luta armada contra os Estados Unidos, mas o cônsul lhe responde dizendo que ele estaria mais bem colocado em suas atividades artísticas e lhe oferece certas garantias para retornar ao México (TAVARES, 2012, p. 31).

De volta ao seu país em 1917, o compositor passa por um período de adaptação inevitável, mas consegue retomar suas atividades artísticas com êxito. Consequentemente, nesse período adquire certa estabilidade financeira se comparada a outros tempos. Desse modo, reverberando o momento estável, casa-se com Clementina Maurel no dia 3 de setembro de 1917. Segundo Santos (2004, p. 6), Clementina era cantora contralto de origem francesa. Em Alcázar (1989, p. 4), pode-se notar o grau de afeição que o violonista Andrés Segovia e sua primeira esposa possuíam em relação ao casal. Nas cartas trocadas, o tratamento de Segovia sempre demonstra afeto e atenção por Clementina, que seguidamente é chamada pelo diminutivo de “Clema”.

Após o matrimônio com a musicista, Ponce assume o prestigiado cargo de diretor da Orquestra Sinfônica Nacional do México, substituindo Jesús María Acuña (1879-1957). Segundo Tavares (2012, p. 32), além do cargo de direção, ele ainda dedicava-se às atividades de ensino no Conservatório Nacional de Música e à de crítico musical na *Revista Musical de México*, que tem sua edição interrompida em abril de 1920. Em Santos (2004, p. 6), consta que o cargo de diretor da orquestra é abandonado pelo compositor em 1919 por motivos políticos e Tavares (2012, p. 30) complementa dizendo que Ponce pede licença da orquestra pelo motivo de baixa remuneração e pelas críticas do diretor.

Foi em um desses trabalhos como crítico musical que em 1923 Ponce assistiu ao recital do célebre violonista espanhol Andrés Segovia em turnê pelo México e logo após escreveu um artigo louvável dedicado ao notável intérprete para o jornal mexicano *El Universal*. Tendo acesso ao periódico, Segovia se interessou em conhecer aquele que seria futuramente seu maior parceiro musical. Desse encontro nasceria um dos mais relevantes compositores para o violão do século XX e possivelmente a personalidade mais íntima entre as relações pessoais (intérprete-compositores) de Segovia (SANTOS, 2004, p. 6).

No ano seguinte, em 1924, Tavares destaca que foi um ano de pouca produção do compositor, não escrevendo nenhuma obra nova, nem críticas a jornais. Por esse motivo, em 1925 decide voltar à Europa para aperfeiçoar mais uma vez seus conhecimentos musicais. Assim, desembarca em Paris para estudar com o renomado professor Paul Dukas (1865-1935), ministrante do curso de composição na *École Normale de Musique* (TAVARES, 2012 p. 32). A mudança de continente, as novas amizades com os colegas Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Joaquín Rodrigo (1901-1999) e as orientações de Dukas, fariam significativas modificações na produção artística de Ponce, agora, mais desenvolvida em sentido formal e estético, moderna e menos romântica. Nesse período, paralelamente aos seus estudos, escreve para a revista *Gaceta Musical*, que contemplava reportagens de diversos nomes de compositores hispano-americanos (TAVARES, 2012, p. 33).

O mesmo autor, citando o estudioso Miranda (1998), comenta que um dos grandes reconhecimentos de seu professor Dukas perante o compositor mexicano acontece quando ele indica Ponce à família do compositor e pianista espanhol Isaac Albeniz (1860-1909) para a seguinte tarefa:

O trabalho de Ponce nas aulas de Paul Dukas foi reconhecido quando seu professor recomendou Ponce à família de Isaac Albeniz para terminar a ópera *Merlín* do compositor espanhol. Foi um trabalho de grande responsabilidade que Ponce concluiu com muito orgulho entre 1928 e 1938 (TAVARES, 2012, p. 33)⁸.

Após um longo período de intensa produção musical na Europa, Ponce seguia enfrentando dificuldades financeiras. Ainda assim, conclui o curso de Dukas em 1932. Em 1933, já com 50 anos de idade, Ponce retorna ao México para um novo recomeço. Por recomendação do próprio

⁸ Tradução do autor: “En trabajo de Ponce em las clases de Paul Dukas fue reconocido cuando su maestro recomendo a Ponce a la familia de Isaac Albeniz para terminar la ópera *Merlín* del compositor español. Fue un trabajo de gran responsabilidade que Ponce lo concluyó com mucho orgullo entre 1928 y 1938” (TAVARES, 2012, p. 33).

ministro da Educação, Narciso Bassols (1897-1959), angaria cátedras no Conservatório Nacional de Música para desenvolver suas atividades de ensino. Conforme Tavares (2012, p. 34), Ponce também ocupou conjuntamente a cadeira de professor de composição na *Escuela Universitaria de Musica*, a direção do *Conservatorio Nacional de Musica* em 1933 e foi membro da *Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación*.

Um grande marco no ensino musical no México, atribuído ao Nacionalismo musical, se deu quando foi criada em 1934 a Cátedra de Folclore Musical na *Escuela Universitaria de Música* (TAVARES, 2012, p. 35), onde o compositor ficou como responsável pela formação e sistematização do curso. A partir de 1938, Ponce passa a receber diversos prêmios de reconhecimento por seu trabalho como compositor e professor. Até o fim de sua vida, sua obra foi executada em importantes salas de concertos em seu país e amplamente divulgada em diversos países. Entre os prêmios mais importantes, Tavares (2012, p. 37) destaca: *Presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música*, *Director de la Escuela Universitaria de Música*, *Medalla Melchor de Covarrubias*, *Premio Nacional de Artes y Ciencias*, entre outros (Quadro 1).

Quadro 1 Trajetória de Manuel María Ponce: principais acontecimentos

1959	Casamento de María de Jesús Cuéllar e Felipe de Jesús Ponce
1967	A família muda-se de Aguascalientes para Fresnillo
1882	Nascimento de Manuel María Ponce Cuéllar na cidade de Fresnillo (Zacatecas)
1882	Toda a família retorna a Aguascalientes
1887	Compõe sua primeira obra: <i>La Danza del Sarambión</i>
1892	Inicia seus estudos de piano e ingressa no coro da Igreja de San Diego
1895	Torna-se músico ajudante da Igreja de San Diego
1897	Torna-se o organista titular da Igreja de San Diego
1900	Com 18 anos muda-se para Cidade do México para seguir seus estudos
1904	Muda-se para Bolona para estudar com Marco Enrico Bossi
1905	Muda-se para a Alemanha para estudar no <i>Conservatório Stern</i>
1906	Recebe aprovação para começar seus estudos no <i>Conservatório Stein</i>
1908	Retorno ao México e dá início ao uso de elementos nacionalistas em sua obra
1910	Início da Revolução Mexicana
1912	<i>Casa Wagner y Levien</i> publica canções populares mexicanas arranjadas por Ponce
1915	Transfere-se para Cuba
1917	Retorna ao México e se casa com Clementina Maurel
1918	Assume o cargo de diretor da Orquestra Sinfônica Nacional, professor no <i>Conservatório Nacional de Música</i> e escritor na <i>Revista Musical de México</i>
1919	Requisita afastamento da Orquestra Sinfônica Nacional
1923	Conhece Andrés Segovia (crítica realizada ao intérprete - jornal <i>El Universal</i>)
1925	Decide voltar a Europa para mais uma jornada de estudos, agora com Paul Dukas
1928	Inicia o trabalho de término da Ópera de <i>Merlin</i> de Issac Albeniz
1932-1933	Conclui seus estudos Paul Dukas e retorna ao México

1933	Ministra a cátedra de composição na <i>Escuela Universitaria de Música</i> , a direção do <i>Conservatório Nacional de Musica</i> e torna-se membro da <i>Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación</i>
1934	Ajuda a criar a <i>Cátedra de folclore musical en la Escuela Universitaria de Música</i>
1938	Conclui a obra de Isaac Albeniz
1938-1948	Receber diversas homenagens e prêmios de reconhecimento por seu trabalho
24/04/1948	Falece na <i>Ciudad de México</i>

Com o corpo debilitado depois de anos de altos e baixos com seus graves problemas de saúde (ALCÁZAR, 1989), Manuel María Ponce Cuéllar falece no dia 24 de abril de 1948 na *Ciudad del México*. Ponce deixa ao longo de praticamente uma vida toda de criatividade e intensa produção musical, uma numerosa obra para diversas formações. No que trata esta pesquisa, permanece uma substantiva e inspirada obra para violão, que ainda hoje segue interpretada por célebres intérpretes do cenário mundial e integra os diferentes programas de ensino de violão em inúmeras universidades ao redor do mundo.

1.2 Relação entre intérprete e compositor: Segovia e Ponce

Conforme Santos (2004, p. 6), o primeiro contato de Ponce com Segovia ocorreu em 1923 na *Ciudad del México*, quando Segovia, em turnê, realizou um dos seus concertos no local. Na ocasião, Ponce escreveu uma elogiável matéria ao intérprete para o jornal *El Universal*, na qual lemos:

O esplêndido recital de Andrés Segovia: Ouvir as notas do violão tocado por Andrés Segovia é experimentar uma sensação de intimidade e bem estar familiar; é evocar remotas e suaves emoções envolvidas no misterioso encanto das coisas passadas; é abrir o espírito ao sonho e viver momentos saborosos em um ambiente de pura arte, que o grande artista espanhol sabe criar... Andrés Segovia é um inteligente e valioso colaborador dos jovens músicos espanhóis que escrevem para o violão. Sua cultura musical lhe permite traduzir com fidelidade em seu instrumento o pensamento do compositor e, desta maneira, enriquece dia a dia o não muito amplo repertório de música para o violão... Ao final do seu recital tocou a ‘Sonatina’ de Moreno-Torroba que em minha modesta opinião foi a obra mais importante do programa que magistralmente apresentou Andrés Segovia, em seu recital de apresentação diante do público do México. Nesta ‘Sonatina’ se descobre o compositor cheio de ideias melódicas, o músico conhecedor das formas clássicas, o sábio folclorista, que com elementos de ritmos e melodias populares sabe construir obras importantes por seu desenvolvimento e novas tendências harmônicas. Casals e Segovia tem sido dos poucos artistas que têm se apropriado instantaneamente da admiração e entusiasmo do nosso público (SANTOS, 2004, p. 6-7)⁹.

⁹ Tradução do autor. “El espléndido recital de Andrés Segovia: Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bien estar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear... Andrés Segovia es un inteligente y

Após ter contato com o artigo, Segovia se interessa em conhecer seu autor pessoalmente. Tomando conhecimento da vocação principal de Ponce como compositor, o célebre intérprete instiga-o a compor para o violão. Tavares (2012, p. 39) esclarece que foi a partir desse momento que a produção de Ponce para o violão tem início e, em paralelo, nasce uma amizade entre ambos que resultaria em uma das mais importantes produções do século XX já realizadas para o violão. Segovia não só instigou Ponce a compor, como também interpretou e digitou suas obras para o violão ao longo de sua carreira. De fato, a obra de Ponce veio a suprir uma necessidade de produção que representasse tanto os ideais estéticos do violonista e suas encomendas, como também, uma produção para o violão capaz de ser aceita e respeitada no âmbito da grande música de concerto. Neste caso, equiparável às obras para piano e de outros instrumentos de compositores contemporâneos já consagrados e de tendência neoclássica e/ou neorromântica.

Pode-se verificar a convicção de Segovia perante a criação de Ponce, quando este afirma: “(...) da literatura violonística, a tua obra é a que mais vale para mim e para todos os músicos que a ouvem” (ALCÁZAR, 1989, p. 47). Ao longo do livro editado por Alcázar (1989), são incontáveis os elogios de Segovia à Ponce e sua obra. A versatilidade e inspiração do compositor pareciam suprir as expectativas do violonista que, constantemente, realizava encomendas dentro dos padrões que julgava adequados para aumentar o status do violão. Por outro lado, são diversos os pesquisadores que destacam o papel de Segovia para a consolidação do repertório violonístico no campo da música erudita do século XX.

Norton Dudeque (1994), por exemplo, considera que Segovia alcançou seu objetivo, “firmar o violão como um instrumento sério e de grande prestígio nas salas de concerto”, exercendo um duplo papel. Primeiramente, através de obras comissionadas por ele a compositores renomados como o mexicano Manuel Ponce e o italiano Mário Castelnuovo-Tedesco, entre outros. Em segundo lugar, pelo fato de ser ele mesmo (Segovia) “o grande divulgador” de tal repertório mediante gravações e recitais (DUDEQUE, 1994, p. 85).

valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y, de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra... Al final de su recital toco la “Sonatina” de Moreno Torroba que en mi modesta opinion fue la obra más importante del programa que desarrolló magistralmente Andrés Segóvia, en su recital de presentación ante el público de México. En esa “Sonatina” se descubre al compositor lleno de ideas melódicas, al músico conocedor de las formas clásicas, al sapiente folclorista, que con elementos de ritmos y melodías populares sabe construir obras importantes por su desenvolvimiento y nuevas tendencias armónicas. Casals y Segóvia han sido de los pocos artistas que se han adueñado instantaneamente de la admiración y entusiasmo de nuestro público...” (SANTOS, 2004, p. 6-7).

Em resumo, pode-se afirmar que Segovia fomentou a criação de obras originais para o violão escritas por compositores destacados da música erudita da primeira metade do século XX. Entre tais compositores, encontra-se o francês Albert Roussel (1869-1937), os catalães Frederic Mompou (1893-1987) e Joan Manén (1883-1971), o uruguaio Carlos Pedrell (1878-1941) e o suíço Hans Haug (1900-1967). Por outro lado, é necessário acrescentar que nem todos aqueles que dedicaram obras a Segovia tiveram suas peças por ele interpretadas. É o caso, por exemplo, de *Quatro peças breves* (1933), do suíço Frank Martin (1890-1974).

Tal recusa, entretanto, em linhas gerais, não se devia à impossibilidade de realizar a obra o violão, mas porque nela não se faziam presentes os elementos estéticos mais caros ao dedicatário, “de forte influência romântica e neoclássica” (DUDEQUE, 1999, p. 90). Pode-se entender melhor tal questão ao verificar o caráter de certas solicitações de Segovia a Ponce, envolvendo não somente seu gosto pessoal, mas também aspectos mercadológicos. O primeiro sugere a Ponce compor um tema de caráter espanhol na forma de uma Sonatina, ao invés de uma Sonata. Segovia acrescenta que, se Ponce desejasse, ele mesmo ofereceria a obra a Schött, “para que este [o editor] incluísse [a obra] na série de mediana dificuldade” (ALCÁZAR, 1989, p. 79). Ou seja, Segovia demonstra a preocupação em colocar a “nova obra” dentro dos padrões da editora, a qual, nesta ocasião, se dedicava a editar músicas “menos complexas” no âmbito da técnica instrumental, visando aumentar o público alvo (admiradores, estudantes, etc.), e conseqüentemente, a vendagem da editora (Figura 2).

Figura 2: Lamberto Baldi (esquerda), Manuel Ponce (centro) e Andrés Segovia (direita).



A primeira obra que Ponce compôs para Segovia foi intitulada (conforme o manuscrito) como: “*De México para Andrés Segovia, Allegretto quasi serenata*”. Porém, o compositor, para atender a outra solicitação do intérprete, fez dela um dos movimentos de uma composição maior, que veio a ser denominada *Sonata Mexicana* (1923). Na sequência, Ponce compõe mais cinco sonatas, fazendo destas um conjunto de obras de grande visibilidade e qualidade de sua produção violonística: *Sonata em Lá menor*, *Sonata III* (1927), *Sonata Clássica* (1927-1928), *Sonata Romântica* (1928) e *Sonata de Paganini* (1930).

1.3 Compositores Segovianos: um novo universo para o violão

No que trata do violonista Andrés Segovia, Dudeque (1994) aponta que sua contribuição foi muito significativa para o alargamento do repertório violonístico em diversas esferas. Em primeiro lugar, é importante destacar que o grande ícone espanhol transcreveu para o violão obras de instrumentos familiares como *vihuela*, alaúde e guitarra barroca, por exemplo, como também obras originais para o piano e o cravo, bem como o violino e o violoncelo. Em segundo lugar, deve-se considerar que, além de interpretar peças originais escritas por compositores-violonistas de séculos anteriores (Fernando Sor, Mauro Giuliani e Francisco Tárrega, por exemplo), Segovia fomentou a criação de obras originais para o instrumento de compositores da música contemporânea da primeira metade do século XX.

Um pequeno grupo de compositores, cujas obras foram comissionadas e divulgadas pelo violonista através de edições, gravações e performances, veio a ser conhecido pela alcunha de “compositores Segovianos”. Tal denominação se justifica não somente pelo fato deles terem escrito obras “dedicadas ou encomendadas por Segovia”, mas também por ele ser em muitos casos o principal intérprete delas. Na verdade, tais compositores conhecendo a personalidade do violonista, escreveram suas obras com um suposto direcionamento, incumbidas de fazerem jus às expectativas de um intérprete com uma forma muito “particular de tocar”. Tal afirmação pode ser confirmada quando no trabalho de Almeida (2006, p. 41), as palavras do estudioso Edelton Gloeden definem a forma de Segovia tocar:

Talvez se possa afirmar que o fascínio que Segovia exerce sobre quem o ouve pela primeira vez seja sua sonoridade, caracterizada por grande clareza e robustez, conseguidas através de uma combinação de polpa e unha para os ataques dos dedos da mão direita, pela ausência de força física através de uma tenacidade muscular devidamente colocada e o aproveitamento do peso exercido pelo braço e mão, aliados a

uma técnica de mão esquerda absolutamente aérea, dentro de uma condição física e anatomia privilegiada. O resultado destas qualidades gerava uma sonoridade e grande projeção, vantagem que o mestre espanhol impunha sobre seus contemporâneos (GLOEDEN *apud* ALMEIDA, 2006, p. 41).

Também em Jiménez ([2007]), lê-se que: “(...) em [diversas] ocasiões Segovia era revisor, digitador, arranizador e até se poderia considerar, coautor de algumas obras. Segovia não só influenciou compositores, como também luthiers, críticos, editores, escritores” (JIMÉNEZ, [2007], p. 1)¹⁰. Um breve levantamento das obras publicadas pela “Schött Music” na coleção denominada “Guitar archives – Edition Andrés Segovia” ilustra a complexidade do assunto. Uma amostragem de tal produção foi posteriormente compilada pela empresa “Ongaku no tomo edition” e reunidas em 14 volumes, sob o título “Classic album for guitar” (SEGOVIA, 197?).

Ali, encontram-se 69 títulos, considerando-se, para chegar a esse número, peças autônomas (*Sonata*, op. 61, de Joaquín Turina, por exemplo) e peças extraídas de coleções originais (Prelúdio e Sarabande, da *Suíte BWV 997*, de J. S. Bach, por exemplo) ou compilações (*Quatro pequenas peças*, de Johann Kuhnau, por exemplo). Tal produção compreende o período entre os anos 1926, ano da publicação de *Suíte castellana* e de *Nocturno*, ambas de Frederico Moreno-Torroba; e 1961, ano da publicação da *Danza pomposa*, de Alexandre Tansman. O repertório contempla obras de 34 compositores, incluindo entre eles o próprio Segovia (*Estudo sin luz* e *Estudos diários*: I. Oração, II. Remembranza e III. Divertimento), apontando um equilíbrio entre o trabalho musicológico (nas edições da música do passado) e de difusão (nas edições de música de compositores contemporâneos).

Das obras escritas entre os séculos XVI e XVIII, com exceção das *Variações sobre um tema de Mozart*, op. 9, de Fernando Sor, original “para violão”, todas as restantes trazem a indicação “transcrições de Andrés Segovia”. Em tal grupo inclui-se não somente peças para vihuela (*Romanesca*, de Alonso Mudarra) e alaúde (cinco títulos de J. S. Bach), mas também originais para teclado (entre vinte títulos, *La Frescobalda: Aria com Variações*, F3.32, do “*II Livro de tocatas*”, para órgão, de G. Frescobaldi, por exemplo) e cordas friccionadas (entre seis títulos, *Gavotte I e II*, da *Suíte 6*, BWV 1012, para violoncelo, de J. S. Bach). Destaca-se em tal contexto a transcrição de um quarteto de cordas (*Menuett*, do op.76, nº1, Hob. III:75, de J. Haydn) e ainda duas canções para voz e violão (“*Dolente imagine di fille mia*”, da col. de 15

¹⁰ Tradução do autor: “(...) en ocasiones Segovia era revisor, digitador, arreglista y hasta se podría considerar coautor de algunas obras. Segovia no sólo influyó a compositores, sino también a luthiers, críticos, editores, escritores” (JIMÉNEZ, [2007], p. 1).

Canções para canto e piano, de Vincenzo Bellini; e “Caro mio bem”, para voz, contínuo, viola e dois violinos, de Tommaso Giordani).

Na mesma esfera, aparece ainda a versão para violão e piano do *Concerto em Ré*, op. 99, de Mário Castelnuovo-Tedesco, e o *Divertimento* (dos *Estudos diários*), para dois violões, de autoria do próprio Segóvia. Assim, em síntese, obtém-se 34 títulos “para violão” solo, que, com exceção das peças de Sor e Segovia, foram escritas por compositores não violonistas. Vale ressaltar ainda que as *Três canções populares mexicanas*, de Manuel Ponce, foram “transcritas”; enquanto, de outro lado, oito das *Pieces from Aylesford*, para cravo, de Georg Friedrich Handel, foram “adaptadas” por Segovia.

Além disso, a *Sonata III*, para violão, de Manuel Ponce, foi “adaptada e digitada”, assim como também, do mesmo compositor, a *Sonatina meridional*, a *Valse* e o *Preludio*, todos originais para violão, foram “adaptados”, enquanto o *Tema variado e final* foi “editado” e “digitado” pelo violonista. Todas as peças “para violão”, exceto duas de Castelnuovo-Tedesco (o *Concerto em Ré*, op. 99 e o *Rondó*, op. 129), foram “digitadas” por Segovia, ou seja, trazem indicados quais os dedos, da mão direita e esquerda, e quais as cordas devem ser utilizadas pelo violonista para executar determinadas passagens, além de detalhes sobre articulação (ligados mecânicos, portamentos, glissandos, etc).

Até aqui, é plausível pressupor que Segovia tende a situar seu trabalho musicológico na “transcrição” de obras do passado. Ao mesmo tempo, suas edições são “práticas”, pois apresentam soluções objetivas para que as mesmas sejam realizadas dentro das possibilidades da técnica do violão, através de “adaptações” e de “digações”. Por outro lado, das obras originais “para violão”, 25 são “dedicadas” a ele mesmo (Segovia), destacando a *Fantasia-Sonata*, de Juan Manén, “por e para Segóvia”, e quinze possuem “todos os direitos reservados” (“Performance right reserved”) a ele (Quadro 2).

Conforme os dados obtidos até aqui, nem todos os compositores mencionados – Mário Castelnuovo-Tedesco, Juan Manén, Frederico Moreno-Torroba, Carlos Pedrell, Manuel Maria Ponce, Alexandre Tansman e Joaquín Turina – se adequam à alcunha de “Segovianos”. Embora eles tenham dedicado obras a Segovia (Manén e de Pedrell, por exemplo), assim como também as de Albert Roussel (1869-1937), de Frederic Mompou (1893-1987), de Hans Haug (1900-1967) e tantos outros, os primeiros não são normalmente considerados Segovianos. Enquanto, por outro lado, Turina é colocado no grupo dos Segovianos, tendo dedicado ao espanhol três de suas cinco

obras para violão (*Sevillana*, Op. 29; *Fandanguillo*, Op. 36 e *Sonata*, Op. 36), que, juntamente com *Homenaje a Tárrega*, Op. 69, tiveram sua estreia à cargo de Segovia, estando *Ráfaga*, op. 53, *Sonata* e *Homenaje à Tarrega* editadas pelo mesmo.

Quadro 2 Obras publicadas em (SEGOVIA, 197?) dedicadas à Andrés Segovia.

COMPOSITOR	OBRA
Castelnuovo-Tedesco	<i>Concerto em Ré, op. 99</i>
	<i>Sonata, op. 77</i>
	<i>Variações através dos séculos, op. 71</i>
	<i>Tonadilla, op. 170, n° 5</i>
Manén	<i>Fantasia-Sonata, op. A22</i>
Moreno-Torroba	<i>Nocturno</i>
	<i>Serenata burlesca</i>
	<i>Preludio</i>
	<i>Peças características</i>
	<i>Serenata burlesca</i>
Pedrell	<i>Página romântica</i>
	<i>Lamento</i>
	<i>Guitarreo</i>
Ponce	<i>Sonatina Meridional</i>
	<i>Valse</i>
	<i>Preludio</i>
	<i>Estudo</i>
	<i>Sonata III</i>
	<i>Sonata romântica</i>
	<i>Sonata clássica</i>
	<i>12 Prelúdios</i>
	<i>Variações sur Folia de Espanha e Fuga</i>
	<i>Tema variado e final</i>
	Tansman
<i>Danza pomposa</i>	
Turina, Joaquín	<i>Sonata, op. 61</i>

Tal situação leva a uma distinção clara. De um lado, obras que pertencem ao “repertório Segoviano”, aquelas obras genericamente associadas à figura do violonista por meio de transcrições e edições (adaptação e digitação). De outro lado, obras escritas especialmente por um grupo seleto de compositores, denominados “Segovianos”, aqueles cuja produção contribuiu para a ampliação das possibilidades harmônicas, técnicas e sonoras do violão.

Entre os estudiosos do repertório violonístico, é consenso considerar que os compositores Segovianos contribuíram para ampliar as possibilidades harmônicas, técnicas e sonoras do instrumento. Não sendo violonistas, pressupõe-se que eles compunham “ao piano”, revelando componentes melódicos oriundos da música espanhola e também, principalmente, traços estéticos próximos ao neoclassicismo e ao neorromantismo. Tais procedimentos estão não só no repertório dedicado a Segovia, mas também na produção musical relacionada a uma geração de outros grandes virtuosos desse período, destacando o violoncelista Pablo Casals (1876-1973), o violinista Jascha Heifetz (1901-1987) e o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982).

Conforme Jiménez ([2007]), no discurso de agradecimento pela investidura como “Doctor Honoris Causa” pela Universidade de Cádiz, Segovia menciona as quatro tarefas a que se propôs desde o início de sua trajetória:

1ª) Resgatar o violão tirando-o da taberna e colocando-o nos lugares mais dignos; 2ª) Dar-lhe um repertório de música de excelente qualidade; 3ª) Divulga-lo, por meio de sua performance, a poesia de seu som, seus timbres orquestrais e sua capacidade polifônica, por todos os países civilizados, e 4ª) Influenciar autoridades de Conservatórios e Escolas Superiores de Música a admitir seu ensino regular em academias de música (JIMÉNEZ, [2007], p. 3)¹¹.

A posição de Segovia como desbravador e incansável incentivador do repertório violonístico, coloca sua figura de intérprete no mesmo patamar dos compositores que lhe dedicaram obras, os “compositores Segovianos”. Nesse sentido, entende-se que:

(...) sempre [ele, Segovia] havia se colocado a serviço dos compositores, sendo um piloto no labirinto da técnica violonística, buscando acrescentar mais de 200 obras escritas para ela [a guitarra/violão] e dedicadas a ele [Segovia] por célebres compositores contemporâneos (JIMÉNEZ, [2007], p. 3)¹².

Federico Moreno-Torroba (1891-1982) foi o primeiro compositor a atender a um pedido de Segovia. O violonista travou prolongada amizade com Moreno-Torroba, que não dominando a técnica do instrumento, logrou captar os recursos expressivos do violão e seu potencial descritivo, em se tratando de texturas e sonoridades. Do compositor são significativas, entre outras, as obras

¹¹ Tradução do autor: “1ª) Redimir a la guitarra sacándola de la taberna y alzándola a los estrados más dignificantes; 2ª) Dotarla de un repertorio de excelente calidad de música; 3ª) Divulgar, por medio de sus actuaciones, la poesía de su sonido, sus timbres orquestales y su capacidad polifónica, por todos los países civilizados, y 4ª) Influir en las autoridades de los Conservatorios y las Escuelas Superiores de Música, a fin de que la admitiesen en la enseñanza” (JIMÉNEZ, [2007], p. 3).

¹² Tradução do autor: “(...) siempre se había puesto al servicio de los compositores, siendo su piloto en el laberinto de la técnica guitarrística, logrando dotarla de más de 200 obras escritas para ella y dedicadas a él por célebres Maestros contemporâneos” (JIMÉNEZ, [2007], p. 3).

Aires de la Mancha: Jerigonza, Ya llega el invierno, Coplilla, La pastora, Seguidilla (1966); *Nocturno* (1927); *Madroños* (1954); e, evidentemente, a sua obra mais importante, a *Sonatina*: Allegretto, Andante, Allegro (1953).

Segundo Dudeque (1994), além de Torroba, entre outros compositores Segovianos, se situa o também espanhol Joaquín Turina Pérez (1882-1949). Turina escreveu uma coleção de cinco peças para violão, sendo três dedicadas a Segovia, mas todas estreadas por ele mesmo: *Sevillana*, opus 29 (1923); *Fandanguillo*, opus 36 (1925); *Ráfaga*, opus 53 (1929), *Sonata en Ré menor*, opus 61: 1. Allegro - 2. Andante - 3. Allegro vivo (1930); *Homenaje a Tárrega*, opus 69: 1. Garrotín - 2. Soleares (1932) (MORÁN, 2016). Nestas obras, o compositor deixa transparecer a influência do estilo Flamenco, explorando a estrutura e o caráter da música oriunda da região Andaluza (BERT, 1991).

Do compositor polonês Alexandre Tansman (1897-1986), destaca-se a *Suíte em modo polônico*: Entreé, Gaillarde, Kujawiak, Tempo di Polonaise, Oberek (1964) e a *Suíte cavatina*: Prelúdio, Sarabande, Scherzino, Barcarola (1951). Tal obra ganhou o primeiro prêmio no concurso internacional da *Accademia Chigiana di Siena* e, mais tarde, foi acrescida, por solicitação de Segovia, da *Dança pomposa* (1954) (Figura 3).

Figura 3: Joaquín Rodrigo (esquerda), Andrés Segovia (centro) e Alexandre Tansman (direita)



Fonte 3: <http://www.maestros-of-the-guitar.com/segovia2.html>

Joaquín Rodrigo (1901-1999), espanhol e com uma obra de cunho fortemente nacionalista (por exemplo, *En los trigales*, 1938; *Três peças espanholas*: Fandango, Passacaglia, Zapateado,

1954; *Sonata giocosa*: Allegro moderato, Andante moderato, Allegro, 1960), explorou recursos harmônicos e sonoridades cuja complexidade exige um apuramento técnico específico, muito próximo ao violonismo da música flamenca do que ao neoclassicismo de seus conterrâneos (CIULEI, 2013). De fato, Rodrigo dedicou a Segovia somente as *Três peças espanholas* e a *Fantasia para um gentilhombre* (1954), para violão e orquestra (Figura 3).

Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), natural da Itália, possui uma numerosa obra para violão, incluindo, entre outras, *Variações através dos séculos*, op. 71 (1932), sua primeira composição para o violão, atendendo a Segovia; *Tonadilla sobre o nome de Andrés Segovia*, op. 170 / nº 5 (1954); *Capricho diabólico - “Omaggio a Paganini”*, op. 85 (1935); *Sonata - “Omaggio a Boccherini”*: Allegro con spirito, Andantino, quasi canzona, Tempo di menuetto, *Vivo ed energico*, op. 77 (1934); e *Tarantella*, op. 87 (1936). Em 1939, Segovia estreou, na cidade de Montevidéu, o primeiro concerto moderno para violão e orquestra a ele dedicado, o *Concerto em Ré*, op. 99, por Castelnuovo-Tedesco.

Dudeque inclui, entre os compositores Segovianos, Heitor Villa-Lobos. Contudo, no entender do autor desse trabalho, o compositor brasileiro não deve ser confundido ou relacionado com os ditos “compositores Segovianos” (DUDEQUE, 1994, p. 89-90). A obra para violão de Villa-Lobos não segue certas características, ou até se poderia dizer, o “modelo” dos compositores não-violonistas que compunham diretamente para Segovia. Sua obra violonística não está dentro de uma linguagem harmônica que possa ser enquadrada em um perfil no qual o violão “soa” espanhol, romântico ou neoclássico. Ao contrário, o compositor brasileiro valeu-se dos recursos “manuais” do instrumento, os quais, Villa conhecia muito bem e os manejou com fluidez e inventividade.

Evidentemente, Villa-Lobos travara uma relação de recíproca amizade e admiração com Segovia, tanto que o primeiro dedicou seus doze *Estudos* (1929) ao célebre intérprete. Entretanto, as especificidades e as particularidades de sua escrita contrastam com o violonismo do seletivo grupo dos Segovianos. Amorim (2009, p. 115) esclarece que poucos dos *Estudos* do compositor brasileiro incorporaram aspectos da estética “espanhola”, que Segovia tanto valorizava, como “rasgueios” de mão direta, por exemplo. De fato, parece que Segovia, de início, não “simpatizou” com o “violonismo” de Villa-Lobos, mencionado claramente em cartas ao próprio compositor diante das dificuldades recorrentes dos seus estudos (p. 123). Há inúmeros outros fatores que podem ter interferido nas três décadas de amizade entre o compositor brasileiro e o intérprete

espanhol. O que se sabe seguramente, pelas fontes pesquisadas, é que Segovia não divulgou a obra de Villa-Lobos com a mesma tenacidade que a obra de Ponce ou mesmo de outros compositores, por exemplo, Torroba ou Castelnuovo-Tedesco.

1.4 Ponce e sua obra para violão

No capítulo “O violão no século XX”, Dudeque (1994) afirma que, do ponto de vista da organologia, os avanços alcançados pelo luthier espanhol Antônio de Torres Jurado (1817- 1892) permitiram que o violão se tornasse “um instrumento com uma boa gama de timbres e dinâmicas, perfeita para as salas de concertos”. O pesquisador reconhece também o trabalho musicológico desenvolvido pelo compositor, intérprete e pedagogo Francisco Tárrega (1852-1909), para a consolidação do violão no campo da música de concerto, ao transcrever obras de grandes compositores da música erudita, mostrando aos contemporâneos (público e a compositores) “as grandes possibilidades” expressivas do violão. Ainda segundo Dudeque, merecem destaque também as contribuições de Emilio Pujol (1886-1980) que, do ponto de vista musicológico, foi quem trouxe à luz a produção de vihuelistas e alaudistas, contribuindo de maneira significativa para “a construção de um novo repertório” violonístico.

Foi, contudo, “graças à insistência” de Miguel Llobet (1878-1938) junto ao compositor Manuel de Falla (1876-1946), que o violão “ganhou uma das obras mais expressivas de seu repertório”, a *Homenaje pour le tambeau de Claude Debussy*, escrita em 1920, dando início à produção de um repertório “para violão” escrito por compositores que não manejavam o instrumento (DUDEQUE, 1996, p. 83-84). Para Dudeque:

Com esta peça, inicia-se a produção de um repertório para violão de alta qualidade musical, geralmente composto por obras escritas por não violonistas. Esta prática será incentivada por Andrés Segovia, que será a principal figura na divulgação e o grande incentivador para a criação de um novo repertório para o instrumento (DUDEQUE, 1996, p. 85).

No presente trabalho, defende-se a mesma posição de Almeida (2006, p. 45), para quem o grupo de compositores Segovianos é definido com Turina, Torroba, Rodrigo, Tansman, Castelnuovo-Tedesco e Ponce. Dentre eles, Ponce se destaca pela formação decorrente de sua iniciação musical no México, como também do período de estudos na Europa. Em linhas gerais, sua obra divide-se em três vertentes: de caráter popular (por exemplo, arranjos de canções

folclóricas mexicanas como *Estrellita*), de influência europeia (por exemplo, *Concierto romântico*, para piano e orquestra) e de influência do folclore espanhol (nomeadamente, o repertório Segoviano).

Manuel Ponce, no âmbito do repertório violonístico, se destaca pela sobriedade e autenticidade do estilo adotado. O estudioso Martínez confirma tal observação mencionando que: “A obra de Ponce, (...) é sem dúvida, uma contribuição inestimável para o repertório violonístico do século XX. Ponce conseguiu criar uma linguagem artística própria e ao mesmo tempo eclética ao abarcar vários estilos” (MARTÍNEZ, 2017, p. 5)¹³. Com o passar do tempo, ele adquiriu um conhecimento profundo sobre a escrita violonística e é considerado como o compositor Segoviano por excelência. Entre suas obras, destacam-se os 24 *Prelúdios* (1929); *Suíte em lá menor* (1929); *Suíte em Ré - à maneira de Alessandro Scarlatti* (1932); *Sonatina meridional* (1939); *Tema variado e final* (1925); *Sonata IV - Clássica “Homenagem à Fernando Sor”* (1927-1928); *Sonata III* (1927); *Sonata V - Romântica “Homenagem a Franz Schubert”* e *Variações e Fuga sobre “Folia de Espanha”* (1931-1932) (Quadro 3).

Quadro 3 Obras de Manuel María Ponce para violão solo (ALCAZAR, 2000).

DATA	TÍTULO
1923	Sonata Mexicana (I) Bailecito del Revozo, Lo Que Sueña El Ahuehuete, Intermedio Tapatío, Cantos Y Bailes Aztecas
1925	Canciones Mexicanas, Prélude, Thème varié et Finale
?	Sonata em Lá Menor (II) ¹⁴ , obra extraviada
1927	Sonata III: Allegro Moderato, Chanson, Allegro non troppo
1927/1928	Sonata IV - Clássica “Homenagem à Fernando Sor”: Allegro, Andante, Menuet e Trio, Allegro (Sonata IV)
1928	Sonata Romântica “Homenagem a Franz Schubert”: Allegro moderato, Andante espressivo, Allegro vivace, Allegro non troppo e serioso (Sonata V)
1929	Suíte em lá menor - à maneira de Sylvius Leopold Weiss: Prelude, Allemande, Gavotte, Gigue (1929) (Suíte I) 24 Prelúdios
1930	Estúdio Sonata de Paganini (Sonata VI) Sonatina meridional: Campo, Copla, Fiesta
1931	Prelúdio, Ballet y Courante
1931/1932	Prelúdio Variações e Fuga sobre “Folia de Espanha”
1932	Suíte em Ré - à maneira de Alessandro Scarlatti: Preamble, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue (1932) (Suíte II)

¹³ Tradução do autor: “La obra de Ponce, (...) es sin duda una invaluable aportación para el repertorio guitarrístico del siglo XX. Ponce logró crear un lenguaje artístico propio y a la vez ecléctico al abarcar varios estilos” (MARTÍNEZ, 2017, p. 5).

¹⁴ Conforme Santos (2004, p. 17), tal sonata foi recuperada recentemente, mas até o momento não foi publicada.

1932	Final del Homenaje a Tárrega
1932/1933	Cuatro Piezas
1946	Viñetas (dedicada a Jesús Silva)
1947	Seis Prelúdios Fáciles (dedicada à filha de Carlos Chavez)
1948	Variaciones (dedicada ao Pe. Brambilla)

Para Almeida (2006, p. 46), “(...) Segovia fomentou uma produção musical de caráter neorromântico, com obras muito bem acabadas, porém, bastante defasadas em relação à realidade estética de sua época”. Contudo, não se pode esquecer que essas obras, além de contribuírem para ampliar as possibilidades harmônicas, técnicas e sonoras do violão, abriram caminho para um repertório distinto do já produzido até o momento. Agora, as convenções idiomáticas contidas no modelo de repertório violonístico até aquele momento, perdem espaço para novas técnicas e conteúdos, oriundas de protagonistas não-violonistas.

Santos classifica em três diferentes fases a obra do compositor. Para o pesquisador:

Toda a produção de Ponce não está alinhada às vanguardas musicais de seu tempo, especialmente com a segunda escola de Viena. Há na obra violonística de Ponce peças com linguagens distintas, separáveis em três grandes grupos, que (...) nós denominaremos de Nacionalismo, Impressionismo e obras de epígono. Serão tidas como Nacionalistas as obras que empregam conscientemente elementos folclóricos do México; Impressionistas as obras que procuram obter um resultado estético similar ao das obras de Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (18875-1937) e, por fim, obras de epígono as obras que deliberadamente foram compostas com o objetivo de imitar o estilo de outros compositores. Todas as suas obras para violão conhecidas até o presente momento estão classificadas (...) nesses três grupos (SANTOS, 2004, p. 1).

Em sua produção para o violão encontram-se delineados vestígios da admiração de Ponce aos compositores já consagrados. Tal fato é notório no acesso às missivas trocadas com Segovia, onde se expõem os pedidos e encomendas do intérprete para obras que possuíssem forte apelo popular, determinados moldes de um compositor específico (*Suíte em Lá menor – a maneira de Sylvius Leopold Weiss*, por exemplo), estilo característico (elementos da música espanhola) ou até mesmo, cedendo a exigências mercadológicas (ALCÁZAR, 1989, p. 79).

Conforme Santos, o extravio do manuscrito da *Sonata III* limita a busca de informações a respeito de sua gênese. Para o estudioso, isso “inviabiliza uma comparação entre edições. No entanto, nas missivas, Segovia pede outro final para o primeiro movimento desta sonata, mas acaba editando o que foi escrito” (SANTOS, 2004, p. 17). Inúmeras circunstâncias podem ter levado ao extravio desse manuscrito, mas atualmente, mesmo sabendo das interferências de Segovia nas obras de Ponce, conclui-se que a iniciativa do violonista de enviar a *Sonata III* à

Editora Schött Music, mesmo sem as modificações desejadas por ele, alterou o rumo histórico desta obra.

Também nas missivas se esclareceu o seguinte ocorrido narrado por Segovia: “(...) acabo de assinar o contrato [com a Editora Schött Music] e as obras [de sua autoria] que desejo enviar são: *Tema Variado y Final, Tres canciones populares mexicanas – La Pajarera, Por ti mi corazon, La Valentina*; [e] *Sonata III*” (ALCÁZAR, 1989, p. 14)¹⁵. Conforme Santos (2004, p. 2), a *Sonata III*, composta em 1927, é descrita como uma obra de caráter impressionista, que apresenta notáveis elementos espanhóis no terceiro movimento. Na época, Ponce vivia em Paris e seguramente sofreu influência de compositores como Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Paul Dukas (1865-1935), entre outros.

Santos identificou e denominou como “elementos impressionistas” os acordes de quartas superpostas, a ausência de polarização entre tônica e dominante, o uso de acordes de classificação dúbia e o tratamento da dissonância como colorido harmônico e não como tensão que deve ser resolvida em seguida (SANTOS, 2004, p. 41). Dentre as cinco sonatas existentes¹⁶, a *Sonata III* é classificada pelo estudioso como a sonata para violão mais bem acabada musicalmente, pois, mesmo Segovia sugerindo modificações para o final do primeiro e do terceiro movimentos, seu pedido não foi atendido por Ponce. Desta maneira, Santos aponta que a originalidade da obra é determinante para demonstrar a personalidade do compositor, sem as alterações sugeridas por Segovia:

(...) figuram peças importantes em seu catálogo, duas [sonatas] em especial: a *Sonata Mexicana*, por sua importância histórica, e a *Sonata III*, por se tratar de uma obra madura, consciente das possibilidades harmônicas do violão, e em seu próprio estilo. (SANTOS, 2004, p. 56).

Por outro lado, não se pode desconsiderar que Ponce, além de estudar com Dukas, também manteve contato com os colegas Villa-Lobos e Rodrigo. Neste caso, caberá futuramente uma investigação mais cuidadosa para avaliar até que ponto as orientações do autor de *o Aprendiz de feiticeiro* e o convívio com esses grandes compositores de estética nacionalista têm relação com os elementos composicionais (harmonia, forma, textura, etc.) contidos na *Sonata III* ou em outras obras de sua autoria. O que se sabe ao certo é que desde a chegada de Ponce a Paris, em

¹⁵ Tradução do autor: “(...) yo acabo de firmar el contrato y lo que quiero enviar a la imprenta es: *Tema Variado y Final, Tres canciones populares mexicanas – La Pajarera, Por ti mi corazon, La Valentina, Sonata III*” (ALCÁZAR, 1989, p. 14).

¹⁶ No conjunto das seis sonatas de Ponce, a *Sonata em Lá menor* encontra-se desaparecida até o momento.

1925, até o seu retorno ao México, em 1933, suas composições para violão tiveram destaque em sua produção em geral e, evidentemente, no cenário do repertório violonístico (SANTOS, 2004, p. 7-8).

2- TÉCNICA E PERFORMANCE: REFLEXÕES TEÓRICAS

Neste capítulo, aborda-se aspectos que envolvem a técnica aplicada e os processos da construção de uma performance. Na primeira parte, há reflexões acerca do trabalho do intérprete na atividade instrumental. Por fim, na segunda e terceira, discute-se aspectos específicos sobre as complexas decisões que o intérprete necessita tomar para construir sua interpretação, bem como, a descrição deste processo tendo em vista a bagagem musical e a autonomia das decisões instrumentais.

2.1- A Performance e o intérprete

A *performance* musical tem sido um tema largamente abordado em pesquisas científicas, cujos resultados podemos observar em farta bibliografia (teses e dissertações), livros autônomos e artigos de viés teórico ou relatos de experiências. Unir a preparação técnica, a escolha do repertório, a execução em seus diferentes níveis e situações em prol de uma interpretação, suscitam uma expectativa em relação aos resultados, ao produto e à comunicação. 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, p. 8).

Não há dúvidas que, para se alcançar o ato performático de uma obra musical, são necessários inúmeros processos, envolvendo desde o aprendizado intelectual ao aprendizado motor (a técnica instrumental específica), para que estes (compreensão e habilidade técnica) tornem-se ferramentas de uso contínuo e definidor das ideias do intérprete. Na visão do autor desta pesquisa, a interpretação é fruto de decisões que objetivam inicialmente a excelência dos resultados, isto é, uma performance satisfatória à expectativa pessoal do intérprete. Rink et al., (2006, p. 121), definem como habilidades interpretativas todo processo dedicado à construção

performática e dividem pontualmente em cinco etapas: (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 destas etapas se poderia desenvolver uma extensa discussão abordando considerações pertinentes à execução, interpretação e performance, contudo, é necessário salientar as etapas que melhor ilustram a proposta deste tópico, no caso os itens (B), (C) e (D). Basicamente, entendeu-se que o desenvolvimento técnico direciona-se para a fluidez da execução, e esta, para ser aplicada nas ideias interpretativas. Neste processo, também observou-se a importância do desprendimento do intérprete com o texto musical, onde sua bagagem expressiva pode ser utilizada ou revista com máximo aproveitamento após o domínio internalizado do texto. Para isso, o processo de memorização também ganha destaque, pois o mesmo funciona como ferramenta de desprendimento da notação musical e abre margem para uma maior liberdade do intérprete.

Para tal, a construção de mapas mentais, descritos por Rink, consiste em relacionar os conhecimentos estruturais com a execução. Ainda assim, o item (B) “habilidades auditivas”, foi entendido como o mais importante integrante das habilidades, pois na atividade diária do instrumentista, o “escutar-se” é um dos principais mecanismos de desenvolvimento e refinamento da qualidade sonora. No exemplo a seguir, é possível perceber que o ouvido do intérprete é responsável por uma conduta diante do texto musical e modela seu ideal de interpretação.

Ernani Braga (1888-1948), em depoimento sobre a Semana de Arte Moderna, menciona um curioso incidente envolvendo a preparação e a apresentação da obra *Fiandeira*, de Heitor Villa-Lobos, para piano. Neste relato, é possível observar diversos acontecimentos que envolvem desde a autonomia do intérprete, sua capacidade de ouvir e questionar o texto e o conflito permanente em ser fiel às ideias do compositor. Segundo o pianista:

Lembro-me que tinha de tocar a *Fiandeira* de Villa-Lobos, entre muitas outras coisas. Dias antes executara essa peça, que era a mais recente do meu querido amigo¹⁷, em casa do professor Luigi Chiaffarelli [(1856-1923)], para um grupo de discípulas suas e convidados. Villa-Lobos estava presente. Quando eu acabei, ele se levantou, de olhos arregalados e declarou energicamente no meio da sala que aquilo que eu tocara não era dele. Foi um sucesso, expliquei, então, aos ouvintes que o autor exigia na peça, e

¹⁷ Menção ao recital com obras de Villa-Lobos realizado em 17 de fevereiro (Sexta-feira) de 1922, último dia de atividades da Semana de Arte Moderna. Note-se que conforme informação colhida no catálogo de obras do compositor, Braga havia estreado a citada peça meses antes, em recital ocorrido em 21 de outubro de 1921 (VILLA-LOBOS, 1989, p. 133).

principalmente no final, um pedal contínuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu *bis* para a *Fiandeira*, com o pedal do autor. Fiz a vontade do velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que me abraçou entusiasmado. Só quem não gostou foi Chiaffarelli. Tomou-me a um canto, e me aconselhou: - use o pedal como da primeira vez; o Villa – não é pianista; você é quem está com a razão. – Pois bem, quando no meio da perturbação em que eu estava pelos incidentes daquela noite fatídica, chegou o momento da *Fiandeira*, fiquei sem saber o que devia fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Seguindo o conselho do mestre acatado podia provocar um protesto do autor, e desta vez diante do público já meio zangado. Ataqueei a peça litigiosa em plena turbação de sentidos. E reduzi-a à quarta parte, porque me perdi no meio, e me achei sem saber como, na última página. O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante e... tão curtinha. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema. Além de mestre admirável da arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia (WISNIK, 1977, p. 78-79).

Encontramos no relato acima as complexas demandas que se apresentam ao intérprete em seu processo de construção da performance. Seguir a ideia original do compositor parece ser sempre o óbvio a se fazer e inevitável quando o texto musical (partitura) não confronta ou inviabiliza as possibilidades técnicas. Villa-Lobos seguramente entendia profundamente das técnicas e das demandas de cada instrumento, os quais sua genialidade contemplou, mas parece que os pequenos detalhes da técnica instrumental exigidos na obra em apreço ficaram a cargo do intérprete.

O intérprete (no caso, Ernani Braga) é o conhecedor abalizado das suas próprias possibilidades técnicas e das sutilezas do seu instrumento (no caso, o piano). Seu papel é fazer destas especialidades (capacidade técnica e possibilidades instrumentais) as ferramentas para uma reprodução (ou performance) do repertório (no caso, *A fiandeira*) em interpretações coerentes e válidas. Neste caso, no embate entre a partitura, as possibilidades instrumentais, a intenção expressa do compositor (no caso, “com pedal”), o gosto e a técnica do intérprete, é a palavra do experiente professor (no caso Chiaffarelli), que se sobrepõe, determinando “como” (ou de que maneira) o intérprete deveria proceder.

Assim, fica colocada a questão da importância de o intérprete confiar e/ou seguir a autonomia de suas decisões no âmbito da realização instrumental. Gerling e Souza (2000) mencionam sobre este tema que:

(...) [a] interpretação, um conceito inseparável de performance, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115)

Cada vez mais, é possível aprofundar as reflexões sobre interpretação e performance, sendo uma inseparável da outra, como pode-se constatar até aqui. Nesta pesquisa, o tema “técnica e performance: reflexões teóricas” recoloca os diferentes processos de conhecimento musical, autoconhecimento (corpo-instrumento) e ideal estético que o intérprete deve vislumbrar em sua atividade. Também se tem como objetivo explorar a credibilidade da tese que preconiza a autonomia do intérprete, que no entender do autor desta pesquisa, é o responsável por manipular, reformular ou comunicar as ideias do texto musical.

Todo esse processo começa no trabalho incansável que o intérprete tem no seu estudo com o instrumento. Assim, entende-se que:

Tocar um instrumento (...) exige um treinamento continuado, ligado com paciência e esforço, que objetiva ensinar o corpo, a alma e o espírito do instrumentista de tal forma que ele está apto para as exigências do instrumento e da música para que com isso possa combater e superar as dificuldades técnico-instrumentais e músico-interpretativas de uma maneira adequada (GEIGER, 1996 *apud* GERLING e SOUZA, 2000, p. 119).

No intuito de apresentar conceitos objetivos sobre técnica e interpretação, selecionou-se autores que discutem de que maneira ambas se inter-relacionam. Verificou-se, portanto, em que medida se pode delimitar o entendimento do trabalho a ser feito pelo intérprete e os pretensos ideais do compositor. O que se deseja é construir um posicionamento fundamentado para justificar determinadas liberdades interpretativas e/ou alternativas instrumentais diante das diversas demandas direcionadas para o intérprete.

No trabalho das estudiosas Milani e Santiago é dito: “pode-se imaginar que um intérprete recria uma obra de arte em um processo de transformação constante, onde ora atua como sujeito, ora como objeto nas relações do fazer musical” (MILANI; SANTIAGO, 2010, p. 148). Tal afirmação dá subsídios para justificar o manejo e o desenvolvimento da autonomia interpretativa e instiga a um olhar atento sobre como o agente percorre uma “linha tênue” no processo de ser ora “sujeito” ora “objeto” no ato de interpretar.

Desse modo, observou-se que este modelo de investigação, o da auto-observação da performance (aplicado nesta pesquisa), vem sendo desenvolvido com grande interesse desde o início do século XXI. A pesquisa autoetnográfica, assim denominada, abrange diferentes ramificações e esferas da performance musical, nas quais o intérprete atua em geral como investigador da sua própria prática instrumental. Essa relação de performer pesquisador pode compreender categorias já consolidadas, tais como:

(...) análise musical (...), preparação técnico-mecânica para a execução (...), estratégias de estudo, reflexividade e criatividade na interpretação (...), performance historicamente informada (...), gestos e movimentos físicos (...), processos de memorização (...) e, colaboração entre compositor e intérprete (...) (BENETTI, 2017, p. 149).

Nesse contexto, esta pesquisa se relaciona com algumas das diferentes categorias citadas acima. Nota-se que a criação de um pensamento crítico das demandas pessoais (delimitadas aqui como os PEs), exige reflexão com texto musical, criatividade para formular soluções instrumentais, junto a processos de memorização. Estes fatores estão fortemente ligados às diversas ramificações da pesquisa autoetnográfica. Benetti (2017), citando Davidson, comenta que: “(...) os performers devem participar em atividades de pesquisa investindo em tópicos de relevância pessoal, fornecendo uma visão crítica sobre os aspectos envolvidos e trabalhando de forma a validar e a refinar a sua própria prática” (DAVIDSON *apud* BENETTI, 2017, p. 150).

Assim, apresenta-se a seguir, a investigação dos conceitos de “Problema de Execução” e “Mecanismo Musical” para realizar a auto-observação da performance e assim desenvolver fundamentos para descrição das demandas do intérprete com sua performance (no caso o autor da pesquisa). Portanto, a auto-observação com vistas à construção de um pensamento autônomo do executante, encontra seu viés científico nos autores pesquisados e seu viés prático na aplicação dos conceitos pesquisados nas demandas técnico-musicais.

2.2 A Performance e os “Problemas de Execução” (PE)

Ao traçar um panorama da pesquisa em performance musical no Brasil, Borém (2005) estabelece uma distinção entre o que ele denomina de “performance musical pura” e “performance musical interdisciplinar”. No segundo grupo, o autor situa as pesquisas cujo referencial teórico aproxima-se da Composição, Musicologia, Educação Musical, Etnomusicologia e Análise Musical, além de áreas afins das Ciências Humanas (Filosofia ou Sociologia, por exemplo) e das Ciências da Saúde (Medicina ou Educação Física, por exemplo). Para o estudioso, não parece coincidência que a interface entre performance musical e Análise é a mais recorrente, pois é esta última que oferece uma gama de arcabouços teóricos úteis para “explicar o texto musical e prover subsídios para a sua interpretação” (BORÉM, 2005, p. 19).

A pesquisa desenvolvida aqui possui um viés em tal vertente, contudo, possui como fundamentação teórica geral o conceito de “intuição informada”, esboçado por Rink (2007). Nele,

o músico e pesquisador defende uma espécie de “análise para intérpretes”, que visa a execução (performance ou interpretação) e que considera, ao mesmo tempo, o “intuitivo” (não sistemático, próprio do intérprete) e o consciente (rigoroso, deliberado, próprio do pesquisador), de maneira a resolver provisoriamente questões da técnica instrumental, da memorização, etc. Ainda segundo Rink, tal Análise acontece não somente durante o “processo de formulação de interpretação e subsequente avaliação”, ou seja, “enquanto” se estuda, mas também “na” execução e posteriormente a cada apresentação da obra (RINK, 2007, p. 29).

Portanto, a Análise Musical realizada pelo (ou dirigida ao) instrumentista, tende a ser aquela que efetivamente influencia a maneira de se conceber a obra e as escolhas que interferem na interpretação. Considera-se, portanto, que a interpretação (Performance Musical) “implica em decisões – conscientes ou não – a respeito das funções contextuais de certos aspectos musicais e dos meios de projetá-los” (RINK, 2007, p. 26), da mesma maneira que, conseqüentemente, a Análise Musical implica em seleção e avaliação através da comparação e do exame cuidadoso de diferentes aspectos (forma, dinâmica, etc.) e seu papel na “concepção da performance” (RINK, 2007, p. 39).

Rink estabelece duas categorias de Análise relacionada à performance. A primeira, anterior à performance, serve de “base” e estabelece os fundamentos para se “construir uma interpretação” (RINK, 2007, p. 29). Ela pode ser rigorosa (que permite conhecer o processo composicional ou a estrutura tonal da obra) ou intuitiva. A segunda, aqui denominada como Análise da performance propriamente dita, é descritiva e tem com objetivo “descobrir [maneiras] diferentes e mais eficazes de compreender a música, visando uma próxima performance, num processo contínuo de evolução” (RINK, 2007, p. 27).

Em resumo, Rink defende seis princípios ou etapas da análise para que a mesma seja produtiva do ponto de vista do intérprete. São eles: 1- Identificar o plano tonal básico e as divisões formais, pois, normalmente, o objetivo da análise feita pelo intérprete é “determinar a forma da música” e seu plano total; 2- Estabelecer gráficos que forneçam uma ideia de “flutuação do tempo na execução”; 3- Estabelecer gráficos de flutuação da dinâmica, que mapeiem as principais indicações (regiões, curvas) de dinâmica ou intensidade; 4- Estabelecer o contorno melódico e os motivos ou ideias que o constituem; 5- Fazer uma redução rítmica das propriedades da estrutura da frase; e 6- Reescrever a música, pois “Não há dúvidas de que a

notação convencional não é capaz de captar a complexidade da música em sua totalidade, como sabem todos os intérpretes” (RINK, 2007, p. 27-41).

Em tal contexto, o conceito de “intuição informada” (RINK, 2007, p. 31) implica na descrição e identificação de funções (“à primeira vista”), compreendendo a assimilação da sintaxe, da estrutura melódica, do padrão rítmico, etc., da obra a ser interpretada. Trata-se, portanto, de uma apreensão imediata, que inclui um exame posterior e consciente, buscando determinar como operam os vários elementos em uma peça. Em tal contexto, se insere o conceito de “Problemas de Execução” (PIRES JUNIOR, 1998)

Para o autor, a denominação “Problema de Execução”, ou PE, em sua forma abreviada, é um processo multifacetado, onde as complexas capacidades do intérprete em sua atividade instrumental tornam-se ferramentas de entendimento e técnica aplicada ao texto musical. Esse entendimento visa à formulação de soluções instrumentais para dificuldades técnicas na execução e/ou interpretativas de uma obra. Considera-se a dificuldade de expressar (ou esboçar) verbalmente tal conceito de maneira objetiva, pois este envolve informações intrínsecas ao texto musical (partitura), como também a capacidade perceptiva, reflexiva e técnica do agente da execução.

Procurou-se, então, definir o PE como sendo, de um lado, o processo integral que o intérprete constrói ao se deparar com particularidades pontuais em uma obra (muitas vezes pelo motivo desta não ser idiomática para o instrumento). De outro lado, o PE pode ser entendido como uma possível limitação de execução, que pode ser entendida como uma falta de técnica ou então uma limitada autonomia de reflexão e decisão por parte do intérprete. Da mesma maneira, é possível entender-se o PE como uma questão específica do ponto de vista da técnica instrumental que gera, no ato da performance, um problema interpretativo, pois os diferentes processos da execução, quando não exatos ou divergentes, são causadores de uma performance mal sucedida.

O PE se insere no complexo trinômio cujos elementos são: a música (obra), o agente (intérprete) e a técnica instrumental, necessária para a performance. Contudo, em suas inúmeras facetas e formulações, o PE objetiva destacar uma questão específica e encontrar sua solução instrumental. Diante da questão apresentada, o papel do intérprete é o de realizar a delimitação das questões pertinentes à sua execução para que o PE adquira um viés reflexivo, construtivo e aplicável.

Em outras palavras, a delimitação pontual de PEs específicos propicia o estudo de uma dificuldade concreta e real, pois se transfere do âmbito imaginativo do intérprete para a realidade da atividade instrumental, aquela testada com a auto-observação na execução do instrumento. São inúmeras as possibilidades construtivas e delimitativas de um PE e sua existência depende, em parte, da capacidade reflexiva e musical do intérprete. O PE não deve ser confundido unicamente com uma “falha”, um “lapso” ou um “erro” de execução, mas sim como a possibilidade da construção de conhecimento diante dos desafios específicos para o intérprete.

As possíveis falhas devem funcionar como um conjunto de elementos a serem analisados e que fomentam um posicionamento crítico. Pires Junior (1998), analisando o texto intitulado *Execução e Análise Musical*, de 1989, detecta o que seria uma possível situação de PE, pois seu autor (Dunsby) apresenta a análise musical como um processo de “resolução de problemas” em uma peça de Brahms, por exemplo:

Se um problema pode ser resolvido pela análise, é gratificante; caso contrário, é possível que a falta de solução seja decorrente de uma análise pobre, ou é igualmente possível que o executante esteja à procura de perguntas mal formuladas (DUNSBY *apud* PIRES JUNIOR, 1998, p. 68).

Para Pires Junior, a delimitação e a capacidade de construção do PE se apoiam na seguinte ideia: “Se um intérprete faz uma pergunta mal formulada ou irrelevante, o problema de execução propriamente dito não se configura” (PIRES JUNIOR, 1998, p.68). Ainda nesse sentido o autor aprofunda a questão dizendo:

Seria mais adequado pensar, primordialmente, a análise como uma atividade que auxilia na configuração/proposição dos problemas. A resolução ou solução, em última instância, para o executante, se expressa em ato sonoro, não na atividade abstrata que, sobretudo, serve à criação e relevância de estruturas musicais, sobre e com as quais o executante problematiza e elabora sua execução (PIRES JUNIOR, 1998, p. 72).

Em síntese, conforme os pontos formativos de um PE, os aspectos de caráter textual, as particularidades idiomáticas do instrumento e as especialidades do intérprete são descritas por Pires Júnior da seguinte forma:

Poderíamos acrescentar ainda que o PE como um todo, se relaciona com o ‘estilo de compreensão’ do intérprete, pois o processo de análise e de execução de um PE depende das características pessoais, do modo de percepção musical exercido em uma peça específica, do uso particularizado de técnicas analíticas, das competências instrumentais do intérprete (PIRES JUNIOR, 1998, p. 72).

Desse modo, sendo a falha ou erro apenas um indicativo de possibilidade para existir um PE, cabe ao intérprete (dentro da competência e coerência de seus questionamentos) construir e escolher soluções instrumentais para sua execução. Dentro de um PE está contida uma abordagem que objetiva um foco em evidência, isto é, um ponto específico a ser trabalhado que, em muitos casos, apresenta uma persistente falha ao intérprete. Denomina-se tal tipo de problema como “Problema de Execução Específico”, pois ele analisa uma unidade textual (de maior ou menor extensão) que apresenta uma dificuldade técnica/musical.

No caso da *Sonata III* de Ponce, os PEs específicos elencados para o presente trabalho consistem na descrição e explicação de trechos musicais ou unidades textuais mais amplas, sob o ponto de vista de técnica instrumental e da sua relação com a estrutura da música. O PE específico deve apresentar uma ideia interpretativa a ser realizada e uma possível solução para a dificuldade encontrada. A solução do PE é entendida, portanto, como um conjunto de procedimentos técnicos e interpretativos (geralmente subordinados à autonomia de decisões e escolhas do intérprete) a serem empregados na realização da ideia, aquela que o compositor apresenta em seu texto musical.

As “dificuldades encontradas”, citadas acima, estão inter-relacionadas basicamente a fatores como o nível técnico do intérprete, a análise musical e o tipo de escrita relacionada ao idioma de cada instrumento. O tipo de escrita musical é um fator composicional que normalmente vem de encontro às possibilidades técnicas do intérprete, pois adotar as ideias propostas pelo compositor (aquele geralmente não-violonista), pode interferir na fluidez da execução ou em possíveis dificuldades da mesma. Assim, é pertinente não esquecer que mesmo o compositor sendo violonista/instrumentista, cada intérprete possui sua particularidade técnica biomecânica, anatômica e de compreensão musical, que terá de ser devidamente gerenciada, compreendida e aplicada no repertório pretendido.

Conclui-se, então, que estabelecer um PE envolve particularidades intrínsecas na relação intérprete e música. Defende-se aqui que, para tal processo, é necessário estar consciente das próprias limitações dos conhecimentos teóricos, da sua prática técnico/instrumental, da sua capacidade reflexiva, e talvez, daquela que seria a mais importante de todas; da capacidade de formulação das perguntas perante a edificação do PE. Por fim, Pires Junior destaca que o PE origina-se da comunicação de níveis inter-relacionados e salienta que a análise pertinente ao executante se relaciona em duas etapas: 1) o “domínio de conhecimento da disciplina analítica e,

2) a experiência pessoal do intérprete, suas perguntas analíticas, seu repertório de soluções instrumentais em atualização constante, [como também] seu modo de planejamento e elaboração da obra” (PIRES JUNIOR, 1998, p. 73).

De outro ponto de vista, para clarificar a definição de “interpretação musical”, Almeida (2011) apresenta este processo como algo relacionado ao “estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que ocorrem para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra” (ALMEIDA, 2011, p. 64). Tal conceito mostra-se pertinente ao entendimento das ações do intérprete (o qual busca aplicar suas intenções musicais na execução instrumental), porém é na sequência de seu texto que Almeida se aproxima de maneira mais direta da abordagem desta pesquisa. Entender e apresentar a aplicabilidade dos conceitos de “Problema de Execução” e “Mecanismo musical” (apresentado a seguir) envolve desfragmentar os processos de aprendizagem, os quais estão relacionados aos diferentes e múltiplos procedimentos intelectuais e aos multifacetados processos mecânicos do intérprete em sua atividade instrumental.

Assim, um dos procedimentos apresentado por Almeida como “expressividade na interpretação”, vai ao encontro da proposta aqui preconizada, complementando a ideia de formação e trato dos mecanismos satisfatórios na execução. A “expressividade”, como mencionada por Almeida, constitui-se como ferramenta finalizadora da atividade instrumental, isto é, da execução, pois ela é a sutileza final contida e expressada na interpretação de uma obra. O teórico ainda comenta que: “A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, as nuances de timbres, modos de ataque, intensidades de tempo” (ALMEIDA, 2011, p. 71).

Tal concepção reflete no resultado final da interpretação e, conseqüentemente, no sucesso do uso de mecanismos construídos e aplicados pelo intérprete. Considera-se, portanto, que a expressividade só pode ser desenvolvida e aplicada quando as questões técnicas e as decisões musicais do intérprete estejam definidas e resolvidas. Contudo, para a pretendida excelência dos resultados, o entendimento, a construção e a aplicação de fórmulas instrumentais precisam fazer parte do trabalho minucioso do intérprete. É ele, afinal, que maneja e aplica os mecanismos de maneira a tornar sua performance musical satisfatória, tornando-se o veículo de uma execução fluente e resolvida, a qual torna a interpretação coerente e particular.

2.3 A Performance e o “Mecanismo”

O renomado professor e violonista uruguaio Eduardo Fernández comenta que “(...) o mecanismo se aprende da mesma maneira que aprendemos a caminhar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12)¹⁸. Ele acrescenta ainda que esse processo se inicia “(...) imitando os movimentos que os adultos fazem, no entanto sem prender-se a analisa-los” e “encontrando nos recursos que seu próprio corpo oferece o modo de realiza-los” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12)¹⁹. Em tal contexto, uma grande parte do tempo do trabalho diário de um instrumentista é empregada nos processos de preparação de uma obra musical.

Com a finalidade de ampliar o conhecimento a respeito de tal processo, Fernández (2000) aponta diferentes aspectos que estão relacionados à atividade instrumental de tocar o violão. Para o renomado violonista uruguaio, há “ferramentas”, aqui denominadas como mecanismos musicais, que, sendo intrínsecas à técnica violonística, podem ser aplicadas diretamente nas demandas que o repertório exige. Afirma o pesquisador: “Minha experiência tem me levado a crer que quando se fala em ‘tocar o violão’ se está falando na realidade de várias atividades simultâneas levadas a cabo em diferentes níveis de consciência ou inconsciência” (FERNÁNDEZ, 2000, p.11)²⁰.

As palavras de Pires (2006) corroboram as de Fernández e contribuem para justificar o objetivo de “desfragmentar” os processos que constituem o conceito de mecanismo e, assim, direcionar o foco da discussão para seu uso nas atividades instrumentais da execução e interpretação.

(...) o estudo dos elementos próprios da execução musical tem sentido, pois promove uma melhor compreensão enquanto área de conhecimento e propicia subsídios para que o executante (instrumentista) possa utilizá-los a favor de ganhos qualitativos na área das práticas interpretativas (PIRES, 2006, p. 17).

Apoiar as bases da execução musical em conceitos de técnica, como no caso o entendimento e uso do mecanismo, traz ao intérprete uma autonomia em suas decisões e

¹⁸ Tradução do autor: “el mecanismo se aprende de la misma manera que aprendemos a caminhar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

¹⁹ Tradução do autor: “(...) imitando los movimientos que hacen los adultos, por supuesto sin detenerse a analizarlos” (...) [e] “encontrando em los recursos que su propio cuerpo le ofrece el modo de hacerlo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

²⁰ Tradução do autor: “Mi experiencia me há llevado a creer que cuando se habla de “tocar la guitarra” se está en realidad hablando de varias actividades simultâneas, llevadas a cabo en diferentes niveles de consciencia o inconsciencia” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11).

aprofundamento de suas características pessoais na interpretação. Scarduelli (2015, p. 3), por exemplo, menciona que: “para que se tenha clareza na proposta interpretativa, é fundamental que se tenha domínio dos mecanismos de execução do instrumento”. Simon (2011, p. 25), por sua vez, acrescenta que: “cada pessoa possui sua particularidade técnica biomecânica, anatômica e de compreensão musical, que terá de ser devidamente gerenciada, compreendida e aplicada no repertório pretendido”.

É importante expor, por outro lado, que, na visão do autor desta pesquisa, o conceito de mecanismo se manifesta no ato da execução musical como uma memória de conhecimento intrínseco adquirido na construção da técnica instrumental. Ou seja, o trabalho realizado pelo intérprete está diretamente ligado à eficácia de poder evocar as memórias adquiridas e as ferramentas aprendidas durante a preparação da performance. Tais memórias, diferentes a cada indivíduo em sua aquisição, podem estar relacionadas à bagagem musical auditiva do intérprete, à sua aprendizagem formal (aquela que decorre do estudo regular de música), como também, aos diferentes meios informais através dos quais ele pode adquiri-las na convivência com outros músicos.

Scarduelli menciona, a partir das ideias de Fernández, que o mecanismo, a técnica e a expressividade são elementos “presentes de forma simultânea na constituição de uma performance instrumental” (SCARDUELLI, 2015, p. 2). Para Fernández, “o mecanismo tem a propriedade de pertencer ao campo dos reflexos adquiridos, ou habilidades do indivíduo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11)²¹ e, na sequência, o violonista uruguaio ainda aprofunda seu posicionamento com a seguinte observação:

Outra maneira de aproximarmos a ideia de mecanismo seria considerar a ideia que um executante tem do violão. Esta ideia não significa uma representação visual. O executante pensa no violão como um campo de ação para seu desempenho neuromotor, sensorial e afetivo. Não concebe seu instrumento somente como um móvel, um objeto físico, se não, como um lugar psíquico onde realiza suas ideias sonoras com respeito à obra que se está executando, por meio de seus braços e dedos (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11)²².

²¹ Tradução do autor: “(...) el mecanismo tiene la propiedad de pertenecer al campo de los reflejos adquiridos, o habilidades del individuo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11).

²² Tradução do autor: “Otra manera de aproximarnos a la idea de mecanismo sería considerar la idea que un ejecutante tiene de la guitarra. Esta idea no significa una representación visual. El ejecutante piensa la guitarra como un campo de acción para su desempeño neuromotor, sensorial y afectivo. No concibe su instrumento solamente como un mueble, un objeto físico, sino como un lugar psíquico donde realizar sus ideas sonoras con respecto a la obra que está ejecutando, por medio de sus brazos y dedos” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11).

Aqui, considera-se que os “braços e dedos” do executante são os meios pelos quais se realizam as ideias musicais evocadas do psíquico do intérprete, acrescentando que o gestual decorrente da ação de tais elementos (braços e dedos) é essencial para se alcançar um resultado sonoro “fluido” da execução do instrumento. Por exemplo, o aproveitamento de cordas soltas para o deslocamento transversal do braço esquerdo (em busca de uma possível facilitação da execução de uma frase musical), tem sido refletido como um elemento construtor de determinadas sonoridades. Sob uma ótica crítica do autor desta pesquisa, a maneira de manipulação das questões tímbricas do violão pelo intérprete são formativas na autenticidade da performance do agente.

Em determinados casos, contudo, diferenças de timbre entre 1ª e 2ª / 2ª e 3ª cordas ou até mesmo, entre 3ª e 1ª cordas, são ignoradas perante o discurso da facilidade da execução, velocidade de movimentos ou sem levar em conta a possível “dureza” na execução de translados com o braço esquerdo. Na opinião do autor do presente trabalho, quando se pretende interpretar uma obra ao violão, o primeiro quesito é atentar-se para a coerência tímbrica que a obra a ser tocada exige dentro de seu contexto estilístico. Trata-se não só de algo subjetivo, como o dito bom gosto em “cantar” uma frase musical, possível de ser tocada na 2ª corda (sem a interferência da 1ª corda solta - nota Mi, por exemplo, o que gera um contraste evidente no resultado tímbrico), mas, sim, do gestual de uma articulação elaborada tendo em vista as sutilezas de um traslado, a mesma qualidade tímbrica da melodia e o caráter empregado com vistas a uma estética pontual.

Tal observação tem relação direta com o processo de formação e utilização das próprias ferramentas instrumentais, isto é, os mecanismos descritos por Fernández (2000) como “reflexos adquiridos ou habilidades do indivíduo”. Adquirir uma ideia geral das possibilidades tímbricas do instrumento e uma consciência corporal (que inclui desde seu desenho de unha até seu desempenho mecânico em novas digitações), traz ao intérprete uma situação de aprendizagem contínua e uma autonomia em suas decisões interpretativas, que se consolidam na atividade instrumental e são recorrentes no repertório. Evocar modelos mecânicos já aprendidos e/ou pré-estabelecidos em novas obras é um bom exemplo disso.

Quando Fernández afirma que Andrés Segovia e Julian Bream (n. 1933) desenvolveram seus próprios “mecanismos” sem recorrer a nenhum professor, depreende-se que: “Eles souberam encontrar em si mesmos os recursos necessários para poder realizar suas ideias ao violão”

(FERNÁNDEZ, 2000, p. 12)²³. Ou seja, esses grandes intérpretes não tiveram modelos pré-estabelecidos para seguir ou uma “formula mágica” de como se tocar o violão e seu repertório. Para os violonistas que surgiram posteriormente a eles, seria difícil dizer qual deles não se nutriu de Segovia e/ou de Bream, assim com também de outros nomes significativos do século XX como: John Williams (n. 1941), Narciso Yepes (1927-1997), entre outros.

Dentro desse contexto, Fernández explica que, no processo de aprendizagem de uma obra, a subjetividade do intérprete está diretamente associada à sua criatividade. Ou seja, para o autor, a mencionada autonomia e a criatividade desses desbravadores do violão decorre e é entendida como fruto da:

(...) percepção de si mesmo enquanto realizador de uma atividade neuromotora específica [e na qual, está intrínseca certa] confiança absolutamente indispensável à espontaneidade imprescindível para uma atividade verdadeiramente criativa (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12)²⁴.

Aqui, entende-se que a referida “subjetividade” do estudante ou intérprete, mencionada por Fernández, parece ser um ponto de ligação entre o aprimoramento contínuo e a qualidade da performance nas carreiras de Segovia e Bream. Seguramente, seus processos de aprendizagem do repertório e sua execução no instrumento alcançaram um alto grau de espontaneidade e de criatividade, que se tornaram notáveis e identificadores de suas performances. Tal reflexão se direciona, portanto, aos aspectos relacionados a mecanismos funcionais ao violão e sua aplicabilidade ao repertório.

No entender do autor desta pesquisa, o possível “segredo” do crescimento contínuo na qualidade da performance instrumental está associado à percepção das sutilezas que a técnica instrumental oferece. Para isso, a criação e manejo de novos mecanismos da técnica estão subordinados ao processo de escuta do intérprete. É percebendo a si mesmo, como um observador externo, que ganham sentido a procura de novas digitações de ambas as mãos, o aprimoramento de uma sonoridade pretendida (timbres e estética da obra), bem como as sutilezas fraseológicas a partir de pontos de maior “custo benéfico” que o seu instrumento oferece²⁵.

²³ Tradução do autor: “Ellos supieron encontrar en sí mismos los recursos necesarios para poder realizar sus ideas en la guitarra” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

²⁴ Tradução do autor: “(...) percepción de sí mismo en cuanto realizador de una actividad neuromotora específica, esa confianza absolutamente indispensable a la espontaneidade imprescindible para una actividad verdaderamente creativa” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

²⁵ Cada instrumento possui sua característica tímbrica que, mesmo com as sutilezas de cada intérprete, não é possível lograr o resultado (timbre ou afinação) desejado. Cada instrumento apresenta características sonoras intrínsecas a sua

Conforme Fernández, a velocidade de aprendizagem ou a transmissão dos mecanismos está associada a três etapas:

1) o estudante adquire conscientemente a sensação neuromotora que acompanha o movimento desejado. Com isto, queremos dizer que geralmente se tratará de localizar o músculo ou grupo de músculos que leva [ou levem] a carga principal do movimento que é o centro da ação do mesmo. 2) Esta localização não é feita desde um ponto de vista descritivo, anatômico, e não consciente em seguir instruções, nem em copiar um movimento que o professor realiza. Trata-se, em vez disso, de uma percepção cinestésica, mental, da sensação de esforço muscular que se percebe ali. 3) Logo após algumas repetições, essa sensação é arquivada na memória neuromotora e está disponível para ser evocada a vontade (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12)²⁶.

O terceiro passo descrito por Fernández complementa em parte o posicionamento inicial do autor desta pesquisa, quando este expõe que “o conceito de mecanismo se manifesta na execução como uma memória de conhecimento intrínseco de técnica instrumental”. De maneira geral, a descrição de Fernández demonstra que o conhecimento é fruto de elaborações mentais gradualmente incorporadas e construídas a partir da técnica instrumental, mas sedimentada de maneira distinta para cada indivíduo. Desse modo, Fernández conclui que: “o mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio da aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras que possibilitam em seu conjunto a capacidade geral ou abstrata de tocar (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14)²⁷.”

Conclui-se, então, que, muito mais que fórmulas pontuais, o mecanismo musical é um complexo de elementos construídos pela autocrítica do intérprete com sua técnica e que, em parte, contraria a ideia de Fernández no item 2, quando este desconsidera o espelhamento em outro intérprete e suas fórmulas instrumentais. Esta última (“o espelhamento”), por sua vez, não garante a excelência dos resultados, por se tratar de uma informação externa a ser adquirida e

construção e constituição. Questões como brilho, timbre de corda, afinação e posição (pontos de maior ou menor esforço na atividade de tocar) são particulares de cada instrumento e requerem autonomia nas decisões do intérprete para o manejo de digitações e soluções instrumentais. Nem sempre o que está digitado ou almejado pelo intérprete soa de forma satisfatória se alguma dessas limitações (do instrumento) for identificada.

²⁶ Tradução do autor: “1) el estudiante adquiere conscientemente la sensación neuromotora que acompaña el movimiento deseado. Con esto queremos decir que generalmente se tratará de localizar el músculo o grupo de músculos que lleva (n) la carga principal del movimiento, que son el centro de acción del mismo. 2) Esta localización no es hecha desde un punto de vista descriptivo, anatómico, y no consiste en seguir instrucciones en cuanto al resultado ni en copiar un movimiento que el maestro realiza. Se trata en cambio de una percepción cenestésica, mental, de la sensación de esfuerzo muscular que se percibe ‘allí’. 3) Luego de algunas repeticiones, esa sensación queda archivada en la memoria neuromotora, y está disponible para ser convocada a voluntad” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

²⁷ Tradução do autor: “el mecanismo es una estructura interdependiente de reflexos adquiridos por médio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14).

internalizada. No entanto, contrariando em parte o item 2 do estudioso, o autor desta pesquisa entende que deixar de valorizar os processos de aprendizagem visual e as sutilezas sonoras dos novos moldes da execução, presentes diariamente na relação professor-aluno, como também no aprendizado informal entre músicos, seria uma prática limitadora.

3 A SONATA III (1927): UMA ANÁLISE

No início da pesquisa, planejou-se alinhar o viés prático da atividade instrumental com a rotina de leituras e pesquisas que o programa de mestrado acadêmico demanda. Para tal, no decorrer do período, foram realizados quatro concertos em diferentes instituições de ensino superior de música, onde, o foco da pesquisa em questão, a *Sonata III* de Ponce, foi devidamente registrada em todos os concertos em formato audiovisual. Para os procedimentos de análise neste capítulo, selecionou-se três apresentações: na UNIRIO, na UNIPAMPA e na UFPel.

Nestas diferentes situações ocorreram pequenas mudanças nos programas, com a inclusão de novas obras em cada concerto (de duração e dificuldade técnica similares às outras já apresentadas), mas mantendo sempre a *Sonata III* (Allegro Moderato, Andante – Chanson, Allegro non troppo) como foco dos programas e executada de forma integral. De tal maneira, tendo em mãos três versões de cada movimento, tornou-se possível comparar, avaliar e selecionar qual registro de cada movimento (1º mov., 2º mov. e 3º mov.) deveria compor o corpus de análise. Visando melhor atender às expectativas do autor do presente trabalho, atribuiu-se notas a oito itens, que, enquanto instrumentista, nortearam a avaliação de cada performance, seguindo-se um critério de subjetividade, mas também tendo em vista a expectativa em relação à precisão técnica.

Para justificar a eleição da “melhor performance” entre os registros realizados, listou-se somente aqueles entendidos como os mais relevantes e pertinentes ao âmbito da presente pesquisa. Há de se considerar também a fase de “concepção da performance” (RINK, 2007, p. 39), ou seja, os preparativos que antecedem uma performance específica, que estão permeados por aspectos que Rink veio a nomear de “performance deliberada”. Para o autor:

Uma série de estudos tem demonstrado que a maneira mais eficaz de adquirir habilidades é a prática deliberada. No campo da música, encontrou-se uma clara relação entre as horas acumuladas de prática ‘formal’ (escalas, exercícios e repertório) e os resultados alcançados (RINK et al., 2006, p. 116)²⁸.

²⁸ Tradução do autor: “Una serie de estudios han demostrado que la manera más eficaz de adquirir habilidade es la práctica deliberada. En el campo de la música, se há encontrado una clara relación entre las horas acumuladas de práctica ‘formal’ (escalas, ejercicios, y repertório) y los logros alcanzados” (RINK et al., 2006, p. 116).

A “prática deliberada”, porém, está subordinada a um estado anterior, que implica na motivação do instrumentista. Para Rink et al. (2006), “Embora a prática seja muito importante para adquirir habilidade, (...), também é muito importante encontrar fontes de motivação para relacionar-se com a música” (p. 117)²⁹. Como menciona o autor, “encontrar fontes de motivação” tornou-se um processo fundamental para enfrentar o estudo de uma mesma obra (no caso, a *Sonata III*). No entender do autor desta pesquisa, o contato diário com o instrumento sob uma rotina estudo constante mostrou ser o verdadeiro elemento motivador.

3.1 Processo de avaliação dos registros audiovisuais

Trazer para a prática instrumental as demandas de uma pesquisa acadêmica motivou a realização dos concertos e gravações. A possibilidade de manter-se em plena atividade performática junto ao processo de construção de uma pesquisa acadêmica mostrou-se pertinente à “prática deliberada”. Neste contexto, Rink comenta:

A sonoridade de uma interpretação projeta não só propriedades básicas como o instrumento que se está tocando, mas também a interação física do executante com ele. A facilidade ou o esforço, a energia, a confiança e o nível de controle de uma interpretação são transmitidos claramente na sonoridade de uma interpretação, e proporcionam ao ouvinte uma informação sobre o corpo do intérprete e sua relação com o instrumento (RINK et al., 2006, p. 224)³⁰.

Assim, os três registros (gravações ao vivo de diferentes performances da *Sonata III* de Ponce) se justificam e demonstram a relevância do presente estudo, pois colocam em teste não somente os conceitos adquiridos nos estudos teóricos, mas também sua aplicabilidade na performance em si. Após o reconhecimento da importância da “prática deliberada” e da motivação como pilar para todo o processo, considerou-se que o primeiro contato com os registros é o visual, isto é, a imagem do performer (no caso o autor desta pesquisa) tocando a obra.

²⁹ Tradução do autor: “Aunque la práctica es importante para adquirir habilidade, (...), también es muy importante encontrar fuentes de motivación para relacionarse con la música” (RINK et al., 2006, p. 117).

³⁰ Tradução do autor: “El sonido de una interpretación proyecta no sólo propiedades básicas como el instrumento que se está tocando, sino también la interacción física del ejecutante con él. La facilidad o el esfuerzo, la energía, la confianza y el nivel de una interpretación son transmitidos claramente en el sonido de una interpretación, y proporcionan al oyente una información sobre el cuerpo del intérprete y su relación con el instrumento” (RINK et al., 2006, p. 224).

Observou-se que a relação “corpo e instrumento” antecede todo o processo de uma apresentação. Elencou-se então: a motivação no palco, a relação com o público, o manejo das ansiedades e medos internos, a manutenção da motivação no decorrer do concerto, nos gestos musicais e na confiança na técnica como base para uma execução segura durante o fazer musical. Neste contexto, Rink acrescenta:

Os pesquisadores têm observado que, se o intérprete percebe os numerosos sinais do contexto de uma interpretação ao vivo e os interpreta positivamente, pode-se alcançar um estado de consciência psicológica diferente que lhe permite concentrar-se profundamente em sua tarefa e analisar pensamentos e sentimentos espontâneos de uma maneira criativa (RINK et al., 2006, p. 179)³¹.

Ou seja, um fator relevante para se entender de que maneira o intérprete se relaciona com o ambiente de concerto e suas demandas é a “recepção” do público com a obra interpretada, associada ao interesse pela performance do executante. Portanto, a criatividade no campo da atividade interpretativa (percebida pelo intérprete no contexto de sua performance ao vivo) está relacionada ao fato de que:

(...) os intérpretes também dão forma a expressão de suas interpretações, de maneira consciente e deliberada, para obter determinados resultados estilísticos e estruturais. Este é um dos propósitos da prática (além disso, de superar os problemas puramente técnicos) e implica em mudanças na compreensão que o intérprete tem sobre a música e na utilização equilibrada de diversos recursos expressivos. Todos estes processos podem destacar as propriedades expressivas implícitas na música (RINK et al., 2006, p. 88)³².

Finalmente, elaborou-se um quadro (Quadro 4) para expor de forma clara os pontos mencionados como importantes em uma performance e, assim, qualificar cada item com uma “nota aproximada”, conforme o autor desta pesquisa pensa ser compatível com sua performance ao vivo. Evidentemente, há de se considerar um grau de subjetividade que é inerente à autoavaliação e autocrítica, natural ao intérprete que busca aperfeiçoar sua performance. Neste caso, a interpretação que foi eleita como referência para a análise foi aquela realizada na UNIPAMPA, no dia 01/11/2016.

³¹ Tradução do autor: “Los investigadores han observado que si el intérprete percibe las numerosas señales del contexto de la interpretación en vivo y las interpreta positivamente, puede alcanzar un estado de conciencia psicológica diferente que le permite concentrarse profundamente en su tarea y analizar pensamientos y sentimientos espontáneos de una manera creativa” (RINK et al., 2006, p. 179).

³² Tradução do autor: “(...) los intérpretes también dan forma a la expresión de sus interpretaciones, de manera consciente y deliberada, para lograr determinados resultados estilísticos y estructurales. Éste es uno de los propósitos de la práctica (además de superar los problemas puramente técnicos), e implica cambios en la comprensión que tiene el intérprete de la música y en la utilización equilibrada de diversos recursos expresivos. Todos estos procesos pueden destacar las propiedades expresivas implícitas en la música” (RINK et al., 2006, p. 88).

Quadro 4: Autoavaliação da performance

	UNIRIO 17/05/2016	UNIPAMPA 01/11/2016	UFPel 03/11/2016	Performance escolhida
1° Movimento				
“Prática deliberada” (horas de prática na preparação)	7,5	8,5	7,0	
Motivação	10,0	10,0	9,0	
Relação corpo/instrumento	8,0	9,5	7,5	
Concentração	8,0	9,0	7,0	
Percepção do público	9,5	9,5	9,0	
Expressividade e interpretação	8,0	9,0	8,0	
Problemas técnicos (PE) Problema de Execução	7,0	8,0	6,0	
Andamento	7,0	9,0	8,0	
Média final	8,1	9,0	7,6	UNIPAMPA
2° Movimento				
“Prática deliberada” (horas de prática na preparação)	7,5	8,0	8,0	
Motivação	9,0	9,0	8,0	
Relação corpo/instrumento	8,0	9,0	8,0	
Concentração	8,0	7,5	8,0	
Percepção do público	9,0	9,5	9,0	
Expressividade e interpretação	8,0	9,5	8,5	
Problemas técnicos (PE) Problema de Execução	7,0	7,0	7,0	
Andamento	8,0	7,5	8,0	
Média final	8,0	8,3	8,0	UNIPAMPA
3° Movimento				
“Prática deliberada” (horas de prática na preparação)	8,5	9,5	8,0	
Motivação	9,0	9,5	9,0	
Relação corpo/instrumento	8,5	9,5	8,0	
Concentração	8,5	9,0	7,0	
Percepção do público	9,5	9,5	9,0	
Expressividade e interpretação	9,0	9,5	9,0	
Problemas técnicos ou (PE) Problema de Execução	7,5	8,5	6,5	
Andamento	7,5	8,0	8,0	
Média final	8,5	9,1	8,0	UNIPAMPA

3.2 Identificação e aplicabilidade na performance do Problema de Execução (PE)

Vale lembrar que um processo interpretativo se relaciona com estudo aplicado das demandas técnicas, junto à compreensão do texto musical. A independência técnica torna-se,

portanto, uma ferramenta de uso corrente na escolha de uma digitação no instrumento, que contemplem alternativas funcionais para os dedilhados da mão direita e digitações de mão esquerda, em benefício das intenções do intérprete.

Os processos mecânicos contidos na execução de uma obra, muitas vezes complexos e desafiadores, estão relacionados com o amadurecimento da interpretação de uma obra, visando uma proposta criativa e original. Segundo o estudioso Pires Junior:

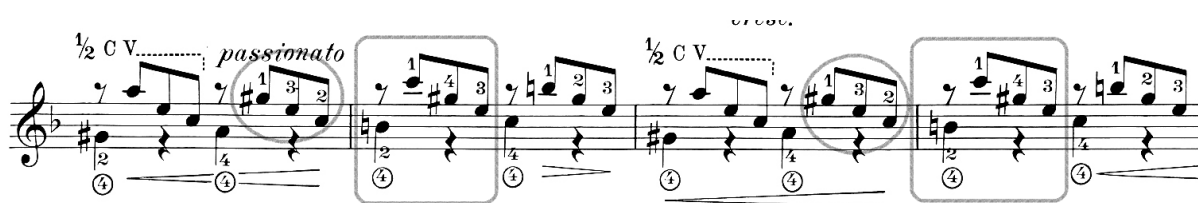
(...) é importante notar nessas primeiras execuções que, entre a fase da leitura à primeira vista e as fases posteriores (no caso de peça nova no repertório), há um processo crescente de familiarização com a música, acompanhado da diminuição das dificuldades (que podem ser de origem perceptiva, conceitual, digital, etc) encontradas no início (...) [trata-se da *assimilação espontânea* explicada pelo estudioso e pertinente ao assunto deste tópico] (PIRES JUNIOR, 1998, p. 167-168).

Em resumo, entende-se que a tarefa de internalizar uma opção funcional de digitação está relacionada estreitamente à fluência da execução que se pretende adquirir. Em tal contexto, observou-se um intervalo de tempo entre cada concerto para experimentar (no sentido de dar-se conta de maneira mais consciente) o complexo processo psicológico que um performer passa ao se preparar em suas atividades profissionais. Ou seja, no caso em apreço, os concertos realizados em 17/05/16, na UNIRIO, em 10/09/16, no IBEC, em 01/11/16, na UNIPAMPA, e em 03/11/16, na UFPel.

3.2.1 Allegro Moderato

No primeiro movimento “Allegro Moderato” identificou-se como PE uma falha de execução recorrente em compassos específicos de material melódico similar. Observou-se que mesmo o fragmento citado já tendo passado por um período de estudo aplicado e constante, seguiu apresentando dificuldade ao performer em sua execução e apresentação pública.

Por se tratar de uma região de registro no violão onde as ‘casas’ são significativamente menores que na primeira região do instrumento a dificuldade identificada engloba diretamente detalhes da técnica instrumental. A digitação de Segovia, por exemplo, não apresenta irregularidades, mas fomenta a seguinte reflexão: ou Segovia elegeu esta digitação com base em sua capacidade técnica para manter um dedilhado padrão ou possivelmente há um erro de edição neste trecho (grifos em círculo no exemplo musical 1).



Exemplo musical 1: Compassos de 25 a 28, I Mov. da Sonata III.

Notou-se que no quarto tempo do compasso 25 é pouco funcional executar a nota Mi com o dedo 3, pois o espaçamento com o dedo 4 é demasiado e antinatural. Para uma solução instrumental entendeu-se que a mudança de digitação seria indispensável. Isto é: A) inverter os dedos 2 e 3 ou B) direcionar antecipadamente o dedo 1 para o Sol#, substituir o dedo 3 pelo 2 e posteriormente colocar o dedo 1 na nota Dó. Com esta proposta de digitação poder-se-ia questionar o corte da nota melódica Sol# e sua importância no conjunto harmônico da passagem.

Nesse caso, a possível indagação (do corte melódico e descuido com o contexto harmônico) perde força frente à prioridade de sanar a falha e sua recorrência na execução, prezando primeiramente a fluidez mecânica e melódica. A falha de execução ocorre quando a relação das capacidades técnicas e mecânicas do intérprete não é capaz de realizar as demandas do texto musical ou a digitação proposta pelo revisor. No mesmo exemplo (grifos retangulares no exemplo musical 1), o PE é desenvolvido para solucionar a transição (do desenho/forma digital usada pela mão esquerda) do primeiro tempo para o terceiro (compasso 26), onde a colocação do dedo 4 (da mão esquerda) necessita ser rápida para não deturpar o andamento e o dedilhado da mão direita.

Com tal mudança, que em síntese demanda agilidade e segurança na colocação do dedo 4, identificou-se um desequilíbrio da mão esquerda pelo levantamento quase total dos dedos e sua recolocação com outro desenho, neste caso, um tanto antinatural. Aqui, o processo de estudo aplicado no estilo de “tocar e tocar” não foi o suficiente para resolver as falhas existentes, na verdade elas permaneceram recorrentes. Foi preciso buscar nas reflexões do estudioso Pires Junior a maneira de se pensar a respeito:

Se o executante prestar atenção ao seu processo e se perguntar ‘como isso se tornou, ou está se tornando, mais fácil de executar’, talvez [ele – o intérprete] descubra algumas configurações estruturais incipientes, esquemas de percepção, modos de trabalho, etc (PIRES JUNIOR, 1998, p. 168).

Ao encontro de Pires Junior, embora por caminhos distintos, Fernández menciona o que pode explicar a falta de refinamento de uma execução, quando o executante focaliza diretamente na prática antes de um primeiro contato mental, isto é, aquele sem o instrumento. Diante do tempo de estudo aplicado ao trecho descrito (Exemplo musical 1, compasso 26) e das recorrentes falhas nesta passagem, a experimentação da proposta de Fernández se fez necessária e seguramente somou ao processo de melhoramento dos “mecanismos” adquiridos. Para o estudioso, então:

O trabalho [direto] com o instrumento tem (...) a desvantagem de que no momento em que o executante se depara com o violão ele o faz quase inevitavelmente com todo o mecanismo que já possui; já ‘sabe tocar’ e ‘tocar’ é justamente (...) o que se quer estudar, analisar ou mudar. Em vez disso, trabalhando sem o instrumento, os movimentos podem ser apreciados por si mesmos, tanto em sua subjetividade como em sua sensação cenestésica que os acompanha. (...) O violão que tocamos não é um instrumento físico, mas sim o campo de ação do nosso mecanismo. Isto significa que o que estamos tocando é o instrumento mental que nosso mecanismo construiu. Melhorar este mecanismo implica que o instrumento mental se enriquece e a execução melhora (FERNÁNDEZ, 2000, p. 13)³³.

Assim, entendeu-se que para reformular os mecanismos necessários, sob um olhar atento descrito por Pires Junior, seria necessário definir uma nova digitação, funcional e sem falhas mediante uma perspectiva de estudo mental. Pequenas modificações mostraram-se positivas ao processo interpretativo em curso, o qual não é definitivo mesmo que na execução as digitações e nuances interpretativas já estejam pré-definidas pelo intérprete. Pires Junior ainda menciona que é necessário aplicar uma “escuta reflexiva” responsável por “descobrir as variáveis estruturais mais importantes, os mecanismos especiais da técnica instrumental, a(s) questão(ões) que pode(m) ser colocada(s) na interpretação” (PIRES JUNIOR, 1998, p. 168). Após a auto-observação, entendeu-se que uma simples reprogramação na colocação dos dedos da mão esquerda (compasso 25), a sustentação do dedo 1 próximo ou fixo na corda (compasso 26), a entrega progressiva dos dedos 2 e 3, fazem a atenção voltar-se para o dedo 4 (principal aspecto causador da falha técnica) e garantem sua “chegada” na corda com precisão.

³³ Tradução do autor: “El trabajo sobre el instrumento tiene (...) la desventaja de que en el momento en que el ejecutante se enfrenta a la guitarra lo hace casi inevitablemente con todo el mecanismo que ya posee; ya ‘sabe tocar’ y ‘tocar’ es justamente (...) lo que se quiere estudiar, analizar o cambiar. En cambio, trabajando sin el instrumento, los movimientos se pueden apreciar en sí mismos, tanto en su subjetividad como en cuanto a la sensación cenestésica que los acompaña. (...) La guitarra que tocamos no es un instrumento físico, sino el campo de acción de nuestro mecanismo. Esto significa que lo que estamos tocando es el instrumento mental que nuestro mecanismo ha construido. Mejorar este mecanismo implica que el instrumento mental se enriquece y la ejecución mejora” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 13).

O segundo exemplo entendido aqui como PE discute uma falha de memória e sua consequência na execução. Neste caso (grifo retangular no exemplo musical 2. Compasso 41), o fragmento em destaque apesar de ser de fácil execução e memorização (absorvido possivelmente pelo modelo de “formas” do violão) apresentou uma falha de memória e interferiu no processo de interpretação com o travamento da execução. A fração de tempo em que se tentou relembrar o fragmento original e evitar a parada total da interpretação, gerou uma “atitude de reflexo”³⁴ responsável por criar quatro tentativas de retomar o material inicial do compasso para evitar falhas generalizadas ou a interrupção da peça.

Exemplo musical 2 Compasso 41, I Mov. da Sonata III.

Parece que para obter o sucesso da execução é necessário o contato ininterrupto com a obra, isto é, o estudo diário e constante. Mesmo assim, tal falha leva a refletir sobre as diversas instâncias que constituem a memorização de uma obra ou então, de fragmentos dela. O processo de memorização está vinculado a complexos procedimentos que o intérprete exerce na atividade instrumental.

O primeiro contato com a partitura, visual e depois testado no instrumento, é determinante para o futuro destas memórias. Talvez a falha mencionada acima não esteja relacionada com a qualidade desta fase de aprendizagem, mas sim pela forma em que ela é evocada e realizada, pois demanda uma rotina equilibrada de estudos para mantê-la em condições de execução. É como se

³⁴ Termo definido pelo autor para explicar a velocidade que o intérprete tem para: 1) não para a execução, 2) acessar sua memória de trabalho e localizar a execução correta do trecho, 3) contar com uma memória musical capaz de retomar os movimentos corretos, 4) construir um caminho possível para o material motívico seguinte.

o intérprete necessitasse tocar a obra quase todos os dias para não esquecer seus mecanismos e a memória muscular de cada fragmento.

Essa maneira de memorização que prioriza basicamente o movimento mecânico – na busca de registrar ou decorar o fragmento desejado – parece funcionar positivamente na performance ininterrupta (esta recém mencionada), mas não para aquela em que o agente não a pratica todos os dias. O que não ficou claro neste processo até o momento é se o problema descrito está situado na maneira de evocar a memória desejada (possivelmente sonora/melódica) ou então, no gradativo declínio da memória muscular, geradora do gesto, decorrente da falta da prática diária. Encontrou-se nas palavras do médico e violonista Jorge Cardoso (1988) a confirmação da ideia de como funciona a execução automatizada fruto de uma prática contínua, mas que não contempla o caso descrito.

Para o autor as etapas que um violonista realiza em sua fase de aprendizagem estão relacionadas da seguinte forma:

Se passa o mesmo com um violonista; que ao começar seus estudos dedica sua atenção somente a seus dedos, as cordas, a afinação, a partitura, etc. mas quando já domina esse conjunto pode executar corretamente uma peça musical sem se preocupar quase nada com o instrumento e a partitura, o que lhe permite concentrar sua atenção na expressão, regular suas reservas no controle do relaxamento e postura, etc., inclusive até sustentar um diálogo, visualizar e comentar imprevistos. É o automatismo associado que trabalha na execução musical enquanto o corpo faz o resto (CARDOSO, 1988, p. 33)³⁵.

A reflexão deste PE não descarta este importante modelo de memorização (dos violonistas) descrito pelo estudioso, mas no exemplo pontual do primeiro movimento mostra que é necessário também outro procedimento de aprendizagem, um que não seja tão dependente da reciclagem técnica diária. Assim, a primeira solução encontrada para o exemplo descrito foi focalizar a atenção na melodia, (Mi, Fá, Mi, Ré) e (Mi, Fá, Mi, Mib). Conforme Cardoso descreve, após dominar o conjunto mecânico – e pertinente neste caso como solução do PE, descrito anteriormente como a memorização por “formas” – é possível dar maior atenção à expressividade, para o relaxamento e fortalecer o diálogo musical.

³⁵ Tradução do autor: “Le pasa lo mismo a un guitarrista; que al comenzar los estudios dedica su atención solamente a sus dedos, a las cuerdas, al diapason, a la partitura, etc. Pero cuando ya domina ese conjunto puede ejecutar correctamente una pieza musical sin preocuparse casi nada del instrumento y de la partitura, lo cual le permite centrar la atención en la expresión, en la regulación de sus reservas, en el control de su relajación y postura, etc., incluso hasta sostener una charla, mirar y comentar incidencias. Es el automatismo asociado el que trabaja en la ejecución musical mientras la corteza la hace lo demás” (CARDOSO, 1988, p. 33).

Notou-se que o desligamento total do foco na função mecânica em detrimento do desenho melódico gera um automatismo imperceptível para situações como esta. A segunda solução foi trabalhar algumas vezes o gestual do braço esquerdo, que dá molde aos movimentos necessários para este trecho. Diferentemente dos mecanismos (escolha de dedos, digitação, etc.) o gestual mostrou-se ser a última ferramenta de ligação entre a prática de estudo com a prática da performance.

Outro PE identificado não se caracteriza como uma falha de execução, mas sim justifica a autonomia das decisões interpretativas. Depois do estudo aplicado da obra e algumas orientações de diferentes professores em *masterclasses* – onde a maioria defendeu uma interpretação aproximada a de Segovia, possivelmente absorvida de uma comparação obviamente pertinente se tratando do mais importante violonista do repertório tradicional no século XX – determinou-se importante abordar a questão para refleti-la como ferramenta interpretativa. Na gravação de Segovia, o intérprete parece não salientar a mudança de período musical apresentado no (exemplo musical 3, compassos 62 a 68, trecho sem grifo).

The image displays a musical score for Example 3, measures 60 to 70, from the first movement of Sonata III. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with the instruction "un poco più animato" and shows a change from C II to C IV. The second system is marked "animando sempre" and shows a change from C II to C IV. The third system shows a change from C VI to C IV and then to C V. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. A dynamic marking "f" is present at the end of the third system.

Exemplo musical 3: Compassos 60 a 70, I Mov. da Sonata III.

Nota-se que (nos grifos retangulares) há uma preparação para o novo material que segue, como também, o fechamento do período. Por se tratar de uma passagem em que o autor desta

pesquisa entende como possível de ser executada de forma “mais livre”, conforme se observa no desenvolvimento do material melódico, decidiu-se executar este trecho de forma mais lenta, mais “dramática”. Segovia, por sua vez, o toca em andamento apurado sem realizar as possíveis “respirações” e “dramatização” que o material possibilita. Na opinião do autor da pesquisa, tal interpretação do trecho específico desmotiva a escuta e compromete os possíveis elementos sonoros referentes a um romantismo tardio presentes na obra de Ponce (MARTÍNEZ, 2017).

Talvez, o intérprete tenha seguido as possíveis orientações do compositor “*un poco più animato*” e “*animando sempre*” (contidas na edição da Schött) e tenha dispensado seu gosto estético neste trecho pontual, pois como cita o importante violonista e estudioso Fábio Zanon (2004), Segovia apresentava características fortes de um estilo próprio, identificáveis tanto no lado pessoal como musical:

O extraordinário alcance da arte de Segovia é ainda mais surpreendente pelo fato dele ter, em todos os parâmetros artísticos e pessoais, adotado uma persona do século XIX: seu ideal musical era o romantismo, sua presença pública a de um fidalgo, sua inclinação política e comportamental conservadora, enfim, Segovia transportava o ouvinte a uma era anterior, que havia sucumbido com a 1ª Guerra Mundial (ZANON, 2004, p. 13).

Obviamente não se quer desmerecer o trabalho sólido e incomensurável do célebre intérprete, mas sim, refletir de que forma se pode construir uma nova referência fonográfica desta obra, sem abrir mão de subsídios teóricos que deem solidez a uma nova abordagem. Observou-se, então, que em Rink et al. (2006) existe a possibilidade de justificar a nova proposta interpretativa, aquela de “dramatizar” o trecho descrito, diferenciando-se da construída por Segovia. Conforme o autor, observa-se que:

Richard Taruskin sustentou que, de fato, a responsabilidade absoluta reduz a prática interpretativa a uma loteria, já que o intérprete não pode exercer o controle sobre o estado das evidências. Além disso, a necessidade de satisfazer as intenções de um compositor (supondo que seja possível) demonstra uma falta de valentia, para não dizer uma dependência infantil (RINK et al., 2006, p. 31)³⁶.

A *Sonata III* foi composta em 1927 e, conforme os estudos consultados, apresenta em si sutilezas de um romantismo tardio. Tal observação não se detém somente a esta obra, mas sim a

³⁶ Tradução do autor: “Richard Taruskin ha sostenido que, de hecho, la responsabilidad absoluta reduce la práctica interpretativa a una lotería, ya que el intérprete no puede ejercer ningún control sobre el estado de la evidencia. Además, la necesidad de satisfacer las intenciones de un compositor (suponiendo que ello fuera posible) demuestra una falta de valentía, por no decir una dependencia infantil” (Rink et al. 2006, p. 31).

uma grande parte da produção do compositor e pode ser confirmada quando Martínez (2017) menciona:

Para situar a obra de Manuel Ponce em um contexto estético é preciso levar em conta vários fatores. Sua obra oscila entre o romantismo e um modernismo, com matizes impressionistas ou neorromânticas. Embora seja verdade que um grande número de suas obras pertencem a uma linguagem romântica, também se deve ter em mente os anos de aprendizagem e desenvolvimento musical que passou na Europa sob revisão de Paul Dukas (1865-1935) e Nadia Boulanger (1887-1979) (MARTÍNEZ, 2017, p. 3)³⁷.

A partir deste pressuposto, a nova abordagem de tocar esse período em andamento mais lento e com caráter “dramático”, além de encontrar subsídios históricos e de autonomia interpretativa, é entendido também como uma manutenção da expressividade na interpretação. Também em Rink, se encontra a dita solidez teórica para tal proposta e justificativa:

A expressão pode ser entendida como a consequência inevitável e irreprimível da compreensão da estrutura musical; porém, também intencionalmente consciente e deliberada do intérprete por fazer que suas interpretações sejam perceptíveis (RINK, et al., 2006, p. 87)³⁸.

É preciso lembrar que a decisão de executar tal trecho musical de forma distinta das interpretações já consagradas, ou até mesmo das diretrizes do texto musical – supostamente idealizadas pelo compositor - não pode ser feita simplesmente de forma intuitiva, sem argumentos ou reflexões pertinentes. Neste sentido, consolidando o intuitivo como algo possível de contextualização, Rink complementa:

No entanto, é óbvio que os intérpretes também dão forma à expressão de suas interpretações, de maneira consciente e deliberada, para obter determinados resultados estilísticos e estruturais. Este é um dos propósitos da prática (além de superar os problemas puramente técnicos), e implica mudanças na compreensão que o intérprete tem sobre a música e na utilização equilibrada dos diversos recursos expressivos (RINK et al., 2006, p. 88)³⁹.

³⁷ Tradução do autor: “Para situar la obra de Manuel M. Ponce en un contexto estético se tienen que tener en cuenta varios factores. Su obra oscila entre el romanticismo y un modernismo con matices impresionistas o neorrománticos. Si bien es cierto que un gran número de sus obras pertenecen a un lenguaje romántico, también se debe tener en mente los años de aprendizaje y desarrollo musical que pasó en Europa bajo la revisión de P. Dukas (1865-1935) y N. Boulanger (1887-1979)” (MARTÍNEZ, 2017, p. 3).

³⁸ Tradução do autor: “La expresión puede entenderse como la consecuencia inevitable e irreprimible de la comprensión de la estructura musical; sin embargo, también es un intento consciente y deliberado del intérprete por hacer que sus interpretaciones sean perceptibles” (RINK et al. 2006, p. 87).

³⁹ Tradução do autor: “Sin embargo, es obvio que los intérpretes también dan forma a la expresión de sus interpretaciones, de manera consciente y deliberada, para lograr determinados resultados estilísticos y estructurales. Éste es uno de los propósitos de la práctica (además de superar los problemas puramente técnicos), e implica cambios en la comprensión que tiene el intérprete de la música y en la utilización equilibrada de diversos recursos expresivos” (RINK et al. 2006, p. 88).

Para finalizar as observações do primeiro movimento, entendeu-se que mais uma vez o PE iria se configurar de forma distinta, neste caso como reflexão interpretativa e não como uma falha de execução, como visto anteriormente. Especificamente, nos últimos compassos deste movimento (compassos 156 a 158 do exemplo musical 4) a edição da editora Schödt apresenta pausas de semínima entre os acordes repetidos. Na gravação de Segovia, o intérprete não executa as pausas mencionadas, fazendo com que o som dos acordes possa ficar soando durante dois tempos, como se a figura usada fosse duas mínimas para cada compasso.

Exemplo musical 4: Compassos 154 a 158, I Mov. Sonata III.

Observa-se, então, que mais uma vez Segovia assume certa liberdade interpretativa na sua relação com o texto musical. Em outras palavras, Segovia de forma recorrente aplicava onde lhe parecia pertinente sua autonomia interpretativa, de forma que, tanto as decisões de digitação como as musicais sofriam significativas mudanças em comparação às ideias germinais do compositor. Conforme o autor desta pesquisa defende, as faces que constituem um PE têm como objetivo final mostrar ao intérprete o seu papel modelador do objeto musical, fazendo da atividade instrumental o campo de aplicação da autonomia de suas ideias. Assim, em concordância com Segovia, entendeu-se que seria melhor executar o trecho descrito da mesma forma que o célebre intérprete, já que a proposta de abafar os acordes como consta na partitura parece ser contraditória à naturalidade sonora do instrumento.

Em conclusão, a digitação construída por um intérprete demanda o conhecimento profundo do braço do violão e coloca em prova sua bagagem musical, estilística e técnica. Esta última, por sua vez, demonstra como o performer lida com as decisões a serem tomadas na escolha de uma digitação que mescle sonoridade e funcionalidade. Além disso, a originalidade de um intérprete – violonista neste caso – é identificável por um conjunto de características da performance, que vão desde: uma interpretação distinta para mudar a forma de execução da obra, uma sonoridade particular, uma técnica apurada somada geralmente às suas escolhas digitais.

Pode-se notar tal observação quando se escuta as gravações da *Sonata III* pelos célebres violonistas Eduardo Isaac (argentino)⁴⁰, Alvaro Pierri⁴¹ (uruguaio)⁴² e Eduardo Meirinhos (brasileiro)⁴³. O distanciamento interpretativo entre eles é identificável já na escolha do andamento dos movimentos, na sonoridade empregada, nas digitações eleitas e no tipo de toque de cada intérprete. Consequentemente a originalidade das interpretações, facilmente identificáveis, por exemplo, nas gravações de Segovia, fazem desses intérpretes novas referências para a área e demonstram o sucesso na autonomia de suas estéticas instrumentais.

Por fim, entende-se que novas escolhas digitais podem estar subordinadas às capacidades sonoras particulares de cada instrumento. Isto é, ficou claro nas gravações realizadas, que a intensidade do ataque, o tipo de corda, a afinação do instrumento, o tipo de madeira usada em sua construção, bem como, também, o toque específico do intérprete, são definidores de uma digitação. Ao observar outros concertistas executando a *Sonata III* pode-se perceber que grandes mudanças de digitação – aquelas que chegam a mudar de região no braço do instrumento – são eleitas pela boa relação de afinação do instrumento, o gosto estético do intérprete ou por uma comodidade e facilitação técnica.

3.2.2 Chanson (andante)

No estudo aplicado à *Chanson* foram identificadas algumas possibilidades de digitação diferentes das propostas na edição de Schött. Em trechos específicos, é possível propor alternativas instrumentais que muitas vezes corroboram as particularidades técnicas da execução de Segovia, mas também abrem discussão para o desenvolvimento dos PEs identificados. Na ocorrência de uma inevitável similaridade com a digitação de Segovia, o estudioso Fernández esclarece:

Um exemplo muito claro de correspondência estrita e rigorosa entre digitação e estilo pode ser vista em quase qualquer edição preparada por Andrés Segovia. A digitação por si só obriga a um certo fraseio, uma certa articulação, um certo tipo de rubato e uma concepção de uma sonoridade ‘bela’ que correspondem inequivocamente a época e a

⁴⁰ ISAAC EDUARDO. *The for Seasons*. Bruxelas: GHA Records. 1996. 1 CD (ca.56 min). UNI-001.

⁴¹ PIERRI, Alvaro. *Sonatas for Guitar: Volume 1. I Movimento: Allegro Moderato*. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=alvaro+pierrri+ponce>. Acesso em: 19 jul. 2017.

⁴² PIERRI, Alvaro. *Sonatas for Guitar: Volume 1. II Movimento: Chanson*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QS-B_1AUUdc>. Acesso em: 19 jul. 2017.

⁴³ MEIRINHOS EDUARDO. *Sonatas*. Goiânia: 5º Essência. 2014. 1 CD (ca. 55 min). UNI-001.

geração de Segovia. Dada a quantidade de obras do seu repertório escritas especificamente para ele, na maioria das vezes, a digitação corresponde perfeitamente também ao estilo apropriado a obra em questão (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15)⁴⁴.

Inicialmente observou-se que as variações de agógica pouco foram discordantes nos registros consultados, inclusive no de Segovia⁴⁵, pois em geral a velocidade da execução desse *andante* é interpretada de maneira bastante livre, sem engessamentos em uma marcação metronômica.

No que trata da digitação deste movimento, entendeu-se que as escolhas que cada intérprete elege, em grande parte, estão subordinadas às nuances tímbricas e a capacidade que seus instrumentos têm de realiza-las. Brilho/timbre e afinação são características particulares de violão para violão e em geral são variáveis nas diferentes regiões do braço do instrumento. No ato da execução, o remanejamento das digitações também reflete no desprendimento técnico do intérprete, que, em certo momento, encontra uma forma facilitadora de executar um determinado trecho e em outro esbarra no esforço de formular digitações que apresentem a sonoridade desejada. Cada detalhe digital parece gerar pequenas sutilezas sonoras que qualificam diferentes performances e seus agentes. Nesse contexto, Cardoso (1988) comenta:

Quanto maior seja a bagagem cultural adicionada, mais rica será a personalidade e se a intenção é descobrir e desenvolver as possibilidades expressivas de cada um, o resultado daqueles projetos que idealizamos será outro, quando, alegremente, tomamos a determinação de tocar o violão (CARDOSO, 1988, p. 9)⁴⁶.

A primeira observação que abre margem para discussão, e que é entendido como PE na *Chanson*, aparece no primeiro compasso da peça. Na partitura consta a indicação de executar o acorde na primeira região do violão, que, de certa forma, parece convincente por proporcionar uma afinação precisa da melodia na primeira corda. A nova proposta traz como reflexão: se o violão comporta realizar este trecho em outra região da escala, isto é, com uma nova digitação

⁴⁴ Tradução do autor: “Un 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 certa articulación, un certo tipo de rubato y una concepción del sonido ‘belo’ que corresponden inequívocamente a la época y generación de Segovia. Dada la cantidad de obras de su repertorio escritas especificamente para él, en la mayoría de los casos la digitación corresponde perfectamente también al estilo apropiado a la obra en cuestión” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).

⁴⁵ SEGOVIA, Andrés. *Dedication*. Álbum completo (Sonata III - Manuel Ponce). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rtc786uI3XU>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

⁴⁶ Tradução do autor: “Cuanto mayor sea el bagaje cultural añadido, más rica será la personalidad, y si se intenta además descubrir y desarrollar las posibilidades expressivas de cada uno, otro será el resultado de aquellos proyectos que idealizamos cuando, alegremente, tomamos la determinación de tocar la guitarra” (CARDOSO, 1988, p. 9).

capaz de manter também uma afinação satisfatória, a execução da melodia na segunda corda proporciona uma sonoridade escura e passível de maior expressão sonora e performática.

Exemplo musical 5: Compasso 1 a 4, II Mov. Sonata III.

A ideia de cantar a melodia por segunda corda pode ser entendida como a solução do PE, pois este não visa, neste caso, uma solução técnica, mas sim uma proposta de sonoridade voltada às diferentes cores e timbres que o violão oferece. Junto a isso, trabalhar com a melodia na segunda corda possibilita um vibrato antes omitido devido a região da escala onde as cordas são mais tensas. A busca desta expressividade doce, escura e distinta da original é justificável quando Rink (2006) comenta que “Uma perspectiva geral da expressão é que o intérprete procura a transparência entre a concepção e a ação, de modo que cada aspecto de sua compreensão da música encontre uma manifestação na interpretação” (RINK et al., 2006, p. 86)⁴⁷.

No registro visual de Segovia⁴⁸ tocando a *Chanson* não é possível verificar de que forma ele realiza sua proposta digital (possivelmente a contida na edição de Schött) para assim, confrontar com a maneira do autor da pesquisa. O que se pode observar é que, mesmo o vídeo apresentando uma debilitada qualidade sonora, a execução de Segovia parece ser doce e escura, caracterizando a aplicação da melodia na segunda corda. Dessa maneira, é importante dizer que as decisões tomadas pelo autor da pesquisa de digitar o trecho inicial, possivelmente da mesma forma que Segovia, estão relacionadas com fatores intrínsecos do amadurecimento do intérprete/pesquisador (o autor da pesquisa), que julgou pertinente a mudança descrita. É Rink que, mais uma vez, clarifica: “não basta simplesmente imitar uma boa interpretação. O músico

⁴⁷ Tradução do autor: “Una perspectiva general de la expresión, es que el intérprete procura la transparencia entre la concepción y la acción, de modo que cada aspecto de su comprensión de la música encuentre una manifestación en la interpretación misma” (RINK et al., 2006, p. 86).

⁴⁸ SEGOVIA, Andrés. Sonata III (Manuel Ponce): II Movimiento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T7Nv0A2vpQQ>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

deve assimilar as características expressivas de uma boa interpretação para enriquecer seu próprio vocabulário interpretativo” (RINK et al., 2006, p. 131)⁴⁹.

No segundo PE desta obra, as notas (Ré e Lá) circuladas no exemplo musical 5, trazem outro tipo de abordagem diante da observação. Estas duas notas não fazem parte da melodia principal (Lá, Sol, Fá, Mi, Ré), mas ao serem executadas no contexto, facilmente são tocadas com a mesma intensidade que as notas da melodia, modificando assim a escuta correta do motivo musical. Para este caso, Rink comenta:

Se não temos uma visão de como deve soar a música, seremos propensos a nos acostumarmos inconscientemente aos defeitos de nossa execução – defeitos que são inevitáveis nesta primeira fase – e formadores de maus hábitos que, como todos sabem, são fáceis de adquirir, mas muito difíceis de corrigir (RINK et al., 2006, p. 159)⁵⁰.

Exatamente como o estudioso menciona, tal falha pode ser entendida como a recorrência dos maus hábitos de aprendizagem ou da execução automatizada. Tecnicamente, a diferença é quase imperceptível, mas no âmbito sonoro muda significativamente a ordem melódica. Se o intérprete cantar o trecho sem a execução no instrumento, sem repetir o erro descrito por Fernández (2000, p. 13), que menciona que o intérprete primeiramente se debruça com seus mecanismos adquiridos e possivelmente já viciados pelo “automatismo” como somado por Cardoso (1988, p. 33), o problema facilmente pode ser resolvido. Trata-se somente da atenção do intérprete, onde um simples reflexo de análise do motivo musical pode indicar claramente quais as notas melódicas que necessitam um maior destaque para montar a frase musical.

No âmbito inicialmente técnico, o próximo PE se configura de uma forma mais significativa no que trata das decisões interpretativas. A retirada de uma sequência de ligados em um período musical da peça exigiu uma análise crítica dos aspectos intrínsecos no pensamento do intérprete/pesquisador. Tal decisão está associada a uma facilitação técnica? Ao gosto estético pessoal do intérprete? Ou para obter um encadeamento diferenciado de articulação similar?

Consta nos compassos anteriores (13 e 14) uma sequência de ligados mecânicos que envolvem duas notas ligadas para um motivo de quatro notas. A partir do compasso 16 a mesma

⁴⁹ Tradução do autor: “Sin embargo, no basta simplemente con imitar la buena interpretación. El músico debe asimilar las características expresivas de la buena interpretación para enriquecer su propio vocabulário interpretativo” (RINK et al., 2006, p. 131).

⁵⁰ Tradução do autor: “Si no tenemos una visión de cómo debe sonar la música, seremos propensos a acostumbrarnos inconscientemente a los defectos de nuestra ejecución – defectos que son inevitables en esta primera fase – y a formar malos hábitos que, como todos sabemos, son fáciles de adquirir pero muy difíciles de corregir” (RINK et al., 2006, p. 159).

seqüência de quatro notas apresenta três notas ligadas em vez de duas e segue este sistema de similaridade lógica até o compasso 22. No estudo aplicado no instrumento, notou-se que poderia se fazer todo o segmento (compassos 13 ao 22) com ligados de duas notas no lugar do original (duas notas entre os compassos 13 e 14 e de três notas entre 16 e 22). Esta decisão, aparentemente simples, muda a articulação mecânica de todo o período e, no entender do autor da pesquisa, fortalece a ideia de uma articulação sonora particular.

Exemplo musical 6: Compassos 16 ao 22, II Mov. Sonata III.

As escolhas do intérprete não devem ofuscar o germe da ideia musical do compositor, mas vale lembrar que “Quanto maior seja a bagagem cultural adicionada, mais rica será a personalidade [da performance e seu intérprete] (...)” CARDOSO (1988, p. 9). Assim, para justificar a intencional liberdade de escolha das articulações e sonoridade, entendeu-se que neste trecho descrito é possível modificar as sugestões de digitação da edição de Schött.

O registro audiovisual de Segovia não deixa dúvidas de que suas preferências funcionam satisfatoriamente, tanto que a maior parte da peça não apresenta maiores complicações. Dessa forma, questiona-se então: por que discutir uma proposta de digitação funcional realizada por um exímio instrumentista? No entender do autor deste trabalho, cabe a cada intérprete exceder os limites de sua técnica instrumental, isto é, buscar o autoconhecimento como ferramenta para resolver seus possíveis problemas de execução e, assim, evoluir em seu trabalho como músico.

No caso descrito, entendeu-se que algumas das digitações oferecidas poderiam ser modificadas, acarretando, em resumo, em novos mecanismos facilitadores para a exequibilidade do trecho mencionado. A técnica instrumental é variável para cada indivíduo e nem sempre o resultado sonoro de um é convincente e manipulável para outro. 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 nas bases de conhecimento deste intérprete que está intrínseco em suas escolhas digitais.

Defende-se, portanto, que a digitação final de uma obra (indo além da *Sonata III*) é um dos pilares possibilitadores de um resultado sonoro desejado. Neste contexto, o conceito de mecanismo traz em si inúmeras instâncias da aprendizagem de um instrumentista, que parte desde o conhecimento do seu corpo, e a funcionalidade dos seus movimentos, até chegar aos parâmetros estéticos da obra interpretada, para definir o uso ou não de efeitos sonoros como campanelas, notas apoiadas, entre outros. Quando Fernández afirma que “o mecanismo tem a propriedade de pertencer ao campo dos reflexos adquiridos, ou habilidades do indivíduo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11), confirmam-se os pressupostos aqui apresentados.

No caso da *Sonata III*, Andrés Segovia já era um violonista profissional, possuidor de uma técnica instrumental consolidada, quando digitou a obra para fins de sua execução e, posteriormente, para edição. De maneira elucidativa e, ao mesmo tempo, valorizando a figura de Segovia, Fernández 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, p. 12)⁵¹.

Assim pode-se dizer com segurança que a sua proposta de digitação objetivava os melhores resultados sonoros e conseqüentemente mecanismos funcionais da técnica instrumental. É Cardoso (1988) quem afirma que “Os hábitos motores são habilidades ou destrezas que se tem adquirido em funções psicofisiológicas. Cada uma dessas consiste em uma complexa organização

⁵¹ Tradução do autor: “El mecanismo de muchos buenos guitarristas ha resultado tener un parentesco más bien accidental con el mecanismo que sus maestros les proponían. Y esta observación se aplica con 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” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).

na sequência e um pequeno corte melódico. Tal opção funciona musicalmente bem quando o processo de refinamento técnico está ativo, quando o intérprete consegue dominar as minúsculas frações de tempo, quando um quase imperceptível ralentando dá margem para o corte indesejado, mas, agora, suavemente manipulado como elemento construtor ao invés de falha. Na sequência, o dedo 3 retorna para a segunda corda (nota Sol#) para evitar o relevante corte entre a mudança de compasso seguido de um acorde de maior duração. Assim, o dedo 4 ficará livre para pressionar a nota Dó# (da melodia) e construir a nova forma do acorde.

3.2.3 Allegro non troppo

O primeiro PE identificado no *III movimento* da Sonata possibilita reflexões a cerca da demanda de “expressividade”. No exemplo musical 8, a exigência de andamento da obra, que contrasta com trechos escalares de grande velocidade ou, no caso em destaque, de “notas repetidas”, observou-se a necessidade de salientar as notas principais (Lá, Ré e Lá) no primeiro tempo de cada grupo de semicolcheias. Tal demanda é naturalmente efetuada com os dedos indicador (i) e médio (m), numa espécie de “cópia” de movimentos usados para realizar escalas.

Por se tratar de movimentos rápidos, em que é necessário acentuar notas específicas, os dedos (i) e (m) não são os mais indicados para efetuar os acentos específicos, necessários para construir a expressividade almejada. Cardoso explica que: “A maior perfeição e coordenação dos movimentos resulta em uma economia de esforço, sendo que só se empregam os músculos adequados na medida necessária. Desta maneira, se reduz o gasto [de energia] e se adia a fadiga” (1988, p. 37)⁵³. Nesses termos, concluiu-se que seria pertinente usar o dedo anelar (a) para facilitar os movimentos alternados e, assim, realizar o acento necessário para gerar maior expressão e caráter.



Exemplo musical 8: Compassos 4 e 5, III Mov. Sonata III.

⁵³ Tradução do autor: “La mayor perfección y coordinación de los movimientos resultan en economía de esfuerzo, puesto que sólo se emplean los músculos adecuados y en la medida necesaria; de esta manera se reduce el gasto y se pospone la fadiga” (CARDOSO, 1988, p. 37).

No trecho seguinte, o texto musical possibilita nuances de interpretação (exemplo musical 9). Após a barra dupla, nota-se que o novo período musical traz material motivico contrastante e, conforme os limites de informações contidos em uma partitura ou edição, não constam sugestões de como o intérprete pode executar esses acordes, mesclando possivelmente o “toque plaquet”⁵⁴ com o “toque arpejado”. No violão é comum essa demanda existir em diversas obras e, mais comum ainda, é observar como os violonistas realizam esses pequenos arpejos sem maiores indagações.



Exemplo musical 9: compassos 9 e 10, III Mov. Sonata III.

Neste trecho específico, optou-se também por realizar o toque arpejado, mas de forma consciente e organizada. Observou-se que este tipo de toque estaria mais bem aplicado no primeiro acorde do compasso 9, assim como no primeiro do compasso 10 (grifos retangulares). Com essa pequena modificação técnica, a intenção musical do trecho ganha destaque e os mecanismos usados na atividade mecânica do intérprete se acomodam em procedimentos quase imperceptíveis no contexto musical, mas diretamente perceptivos no âmbito da execução para o intérprete.

No primeiro acorde do compasso 10 (exemplo musical 10), optou-se também por arpejar para reforçar a ideia inicial (usada no compasso 9), mas com a criação de um detalhe técnico que visa não repetir o molde anterior (o toque arpejado simples). Neste momento, a reflexão destas demandas como PE trouxe o entendimento de que seria possível repetir a nota Dó após o segundo arpejo, fazendo um arraste em forma de “portamento”⁵⁵ (sem tocar a nota Mi). Esse efeito causa novamente uma novidade na manutenção da expressividade e, junto, a já citada comodidade técnica, pois se executa a nota Dó com o dedo indicador da mão direita com a técnica de “apoio”.

⁵⁴ Expressão tradicionalmente usada na literatura violonística para designar o toque simultâneo das notas de um corde, imitando um bloco sonoro, sem arpejar.

⁵⁵ Segundo Med, o portamento: “é um ornamento representado por uma colcheia que antecipa a nota real, tendo ambas a mesma entoação, é uma rápida antecipação da nota real” (1996, p. 328).

Como fundamentação para tal alteração, Scarduelli comenta que: “(...) podemos afirmar que o domínio técnico se relaciona diretamente com a expressão, já que requer de antemão do executante uma compreensão e um propósito expressivo daquilo que vai tocar” (SCARDUELLI, 2015, p. 3).



Exemplo musical 10: Compassos 9 e 10, III Mov. Sonata III.

O terceiro movimento está construído sob a forma rondó e assim as partes contrastantes não trazem apenas mudanças de material motivico, mas também contrastes de andamento (confirmado pela indicação “Meno mosso” – compasso 47) e novos desafios ao intérprete. Nesse momento, nota-se que o pensamento composicional de Ponce se distancia do universo técnico e idiomático do violão. No trecho, Ponce deixa transparecer facilmente sua influência e bagagem como instrumentista, onde o piano exercia este papel dominante.

Nos grifos do (exemplo musical 11), é possível identificar que a proposta dos acordes em bloco, junto a problemática técnica do canto da melodia, não é condizente com a “tocabilidade” natural do violão. Fica claro ainda, quando se observa a digitação proposta, que novamente é apresentada uma solução de digitação para a melodia usando o dedo 4 da mão esquerda, realizando saltos entre cordas (relembrando o PE identificado no II movimento da obra). Os saltos com o dedo 4 entre as notas Ré e Sol (no compasso 47 e nos grifos que seguem) não são pertinentes à técnica violonística, pois geram uma digitação sujeita a cortes na melodia, como também um tipo de trabalho desnecessário ou evitável para o dedo 4, que ocupa a posição de dedo mais frágil da mão.

Meno mosso C III.....

Exemplo musical 11: compassos 47 a 66, III Mov. Sonata III.

Na busca de uma alternativa que suprisse a lacuna técnica e o indesejado corte melódico, elaborou-se pequenas mudanças na digitação da mão esquerda no intuito de aprimorar e refinar a execução dos acordes em bloco. Propõe-se, então, a mudança dos dedos 3 e 4 (segundo acorde do primeiro grifo) pelos dedos 2 (Sib) e 3 (Sol) e, na sequência, substituir os dedos 2, 3 e 4, pelos 1 (Mi), 2 (Sib) e 3 (Ré). Essa pequena mudança digital evita o corte da melodia, pois sua realização ocorre com a alternância entre dedos e gera movimentos sutis e uniformes, citados anteriormente como quase imperceptíveis no âmbito sonoro, mas comprovadamente (no decorrer desta investigação) perceptíveis no âmbito técnico ao executante.

Meno mosso

Exemplo musical 12: Compassos 47, III Mov. Sonata III.

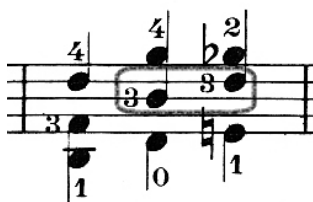
Tal nuance técnica, que gera movimentos mais equilibrados para a realização das demandas instrumentais (e muitas das vezes criadas pelo intérprete para suprir o distanciamento

do texto musical às possibilidades do seu instrumento), é esclarecida por Fernández. O violonista uruguaio comenta:

Existe uma escala de ação na qual o estudo do mecanismo é geralmente microscópico, enquanto se ocupa do estudo e da aquisição de elementos isolados, relacionando-os logo entre si. Logo ao se relacionarem em uma obra, os mecanismos devem ceder lugar a outro tipo de trabalho: o técnico, que trata de uma hierarquia de significados diferentes e mais amplos, que não compreendem somente elementos físicos, mas basicamente musicais (FERNÁNDEZ, 2000, p. 33)⁵⁶.

Fernández salienta que os mecanismos usados pelo intérprete são “microscópicos” e relacionados com o trabalho técnico e suas demandas. Todo o processo em prol de um resultado musical desejado aponta que, por meio da técnica instrumental (e digital no caso que do exemplo em questão), pode-se solucionar um grande número de PEs.

No exemplo a seguir propõe-se a mesma solução técnica do exemplo anterior, a de redigitar o trecho em destaque (grifos do exemplo musical 12) para solucionar o corte na melodia entre as notas Ré - Sol - Ré. Desse modo, o conjunto de mecanismos e movimentos resultantes da nova digitação, demonstra sentido diante do exposto, pois se encontrou uma solução pertinente ao PE identificado. Já no (exemplo musical 13), somente a nova digitação não é suficiente para solucionar o novo PE, pois se observa novamente o mesmo problema anterior: o salto de corda com o mesmo dedo (dedo 3 – notas Sib e Ré), agora na voz intermediária.



Exemplo musical 13: Compassos 51, III Mov. Sonata III.

Após diferentes tentativas de redigitar o trecho, entendeu-se que deveria ser mantida a nova digitação: substituir os dedos 3 e 4 no segundo acorde pelos dedos 2 (Sib) e 3 (Sol), de maneira que, o salto com o dedo 3 (Fá – Sib) é solucionado com a alternância dos dedos 3 e 2. Assim, o novo padrão digital não gera saltos consecutivos com o dedo 3, somente no último

⁵⁶ Tradução do autor: “Hay una escala de acción en la cual el estudio del mecanismo es generalmente microscópico, en cuanto se ocupa del estudio y de la adquisición de elementos aislados, relacionándolos luego entre sí. No bien éstos se interrelacionan en una obra, el mecanismo debe ceder el lugar a otro tipo de trabajo: el técnico, que trata de una jerarquía de significación diferente y más amplia, y que no comprende sólo elementos físicos sino basicamente musicales” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 33).

tempo (terceiro acorde), pois o a digitação é mantida conforme a edição de Segovia. Para embasar tal decisão, Fernández esclarece que:

Para o processo de solução de passagens (...), a digitação é considerada como um dado inicial. Este não nos dispensa de tentar estabelecer algumas bases teóricas em torno do processo de digitar. Quanto melhor compreendermos o que implica exatamente digitar uma passagem, mais profunda e exata será nossa digitação da mesma (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44)⁵⁷.

As palavras de Fernández fomentam a reflexão de que, às vezes, mesmo o intérprete discordando de uma digitação original, cabe também a ele refletir, testar e decidir o quão necessário é insistir em sua modificação. Desse modo, testou-se diferentes alternativas (como usar o dedo 4 na nota Ré ou a recolocação do acorde na segunda região do braço) para tentar propor uma solução, mas, contudo, optou-se por manter parte da proposta original. Mesmo Fernández sugerindo que: “É necessário na busca de uma digitação ser extremamente rigoroso e ter a paciência de procurar todas as variações imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15)⁵⁸, a ideia de aprimorar a execução do trecho descrito, suavizando o salto entre cordas com o dedo 3 em prol de manter o legato na melodia principal, mostrou-se ainda a melhor escolha.

Por último, um dos PEs mais difíceis de propor um estudo aplicado e sua possível solução, analisou a difícil tarefa de realizar a técnica de “trêmolo”⁵⁹, exigida pelo compositor e usada entre os compassos 75 a 124. Em toda esta seção musical o trêmolo abordado apresenta diferentes configurações na esfera mecânica (dimensões da mão do instrumentista), ora com significativos espaçamentos entre polegar e os demais dedos, ora com notas duplas para o toque do polegar. Além disso, Ponce apresenta melodias junto ao trêmolo que exigem um cuidado redobrado para não serem “abafadas” pela força deferida na execução da técnica em evidência. É preciso praticar sua execução na busca de limpeza e destaque, mas sem descuidar-se que a sua

⁵⁷ Tradução do autor: “Para el proceso de solución de pasajes (...), la digitación se considera como un dato a priori. Esto no nos dispensa de intentar establecer algunas bases teóricas acerca del proceso de digitar. Cuanto mejor comprendamos qué implica exactamente digitar un pasaje, más profunda y exacta será nuestra digitación del mismo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44).

⁵⁸ Tradução do autor: “Es necesario en la búsqueda de la digitación ser extremadamente riguroso y tener la paciencia de buscar todas las variaciones imaginables, teniendo siempre en cuenta la relación inseparable entre la digitación y el resultado musical” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).

⁵⁹ O trêmolo tradicional pode ser caracterizado como um grupo de notas repetidas em uma corda, geralmente executadas com os dedos *P i m a* (de 4 notas), como uma espécie de procedimento que possibilita manter uma nota de forma ininterrupta para forjar a ideia de uma melodia longa no violão.

autor desta pesquisa. Para este contexto, o pesquisador Stefan (2012) menciona aspectos importantes sobre os parâmetros sonoros que envolvem a técnica do trêmolo:

(...) é importante atentar-se para o seguinte: a sonoridade produzida por uma regularidade rítmica, periódica e de proporções iguais, executada em alta velocidade, que diminui os espaços de silêncio entre as notas, gera uma percepção audível de união entre as figuras rítmicas, proporcionando ao ouvinte a ilusão de uma melodia contínua - fator essencial para a caracterização de um objeto sonoro enquanto trêmolo (STEFAN, 2012, p. 38).

No âmbito técnico, Horta (2012) também comenta algumas das problemáticas que envolvem a realização deste efeito usado na técnica violonística:

Um dos problemas da sua execução surge quando o guitarrista vê o Trémolo como um grupo de notas. Quando isto acontece, estuda-o com velocidade não particularizando os sons, situação que levanta problemas rítmicos e um deficiente controle e individualização dos dedos no seu estudo (HORTA, 2012, p. 21).

O estudioso também menciona como escapar de um dos problemas recorrentes na execução do trêmolo quando este é executado na segunda ou demais cordas. Para o autor:

O ataque dos dedos nas cordas deve obedecer aos princípios de um ataque efetivo, objetivo e de qualidade ao nível tímbrico, rítmico e dinâmico em todos os dedos, e não produzindo um deficiente ataque ou roçando apenas as cordas. Esta situação provocaria um som fraco, débil e 'sujo', impossibilitando o controle dinâmico e criando desequilíbrios rítmicos. Os dedos devem efetuar movimentos curtos e controlados de forma a promover a precisão no ataque, e deve existir uma boa coordenação entre a mão direita e esquerda. Quando os movimentos dos dedos que executam o trêmolo são demasiado amplos, além de perderem a precisão, com frequência roçam na corda imediatamente abaixo (HORTA, 2012, p. 22).

No diálogo com os autores mencionados, suas observações são pertinentes para ajudar na análise (no caso desta pesquisa a autoanálise), reflexão e solução do PE neste trecho. Assim, entendeu-se que a melhor maneira de refinar esta demanda técnica seria praticar o largo trecho descrito com as orientações descritas. Como comenta Horta: “Com um trabalho bem estruturado, regular e algum tempo, conseguir-se-á um trêmolo eficaz, rápido, regular e timbricamente rico, permitindo executar obras de forma expressiva” (HORTA, 2012, p. 22).

Fernández complementa as reflexões de Horta, citando que no trabalho do executante é possível alcançar uma transformação significativa dos resultados, mas que este trabalho é gradual e variável para cada caso. É possível entender que as competências do intérprete (as que se busca nas reflexões e soluções dos PEs desta Sonata) são frutos de um trabalho gradativo, distante do imediato às expectativas de agente construtor. Desse modo, Fernández comenta que:

O nível de competência do executante é então, obviamente, um fator que se deve levar em conta, mas talvez nos convenha refletir sobre de que forma esse nível de competência foi alcançado. Provavelmente entenderemos que, o que ocorreu, foi uma transformação gradual de uma passagem difícil em outra (idêntica) fácil e que essa transformação se deu ao longo de um período de tempo de duração muito diverso em cada caso, mas dificilmente imediato (FERNÁNDEZ, 2000, p. 40)⁶¹.

Por fim, a investigação deste tema encontrou nas diretrizes de Stefan (2012) as bases concretas para a busca de uma possível solução para o PE mencionado. Para o estudioso, o ensino do “trêmolo estendido”⁶² é descrito da seguinte forma:

Expor claramente uma linha melódica, separando-a do acompanhamento por um controle de níveis de intensidade sonora / Executar de forma confortável o recurso em andamento igual ou superior a 108 pulsos por minuto, tendo como referência a unidade de tempo do compasso para a marcação das pulsações / Conferir ao ritmo um caráter de ‘leveza’ / ‘fluidez’, por meio de três aspectos: respeito à duração integral dos valores positivos (corte de notas inexistente), execução regular das pulsações empregadas no andamento escolhido, equilíbrio de peso entre os dedos indicador, médio e anelar, obtido pela mesma velocidade inferida no ataque destes às cordas / Gerar uma unidade sonora musical compacta e uniforme, por meio de uma unidade tímbrica, sendo esta conseguida pelo ataque dos dedos indicador, médio e anelar, em uma mesma região na corda, senão em um mesmo ponto estabelecido em seu comprimento (STEFAN, 2012 p. 55).

Com as considerações de Stefan, é possível aplicar modelos pré-estabelecidos no estudo do trêmolo para desenvolvê-lo ao nível de execução que o texto exige. No caso da *Sonata III*, as demandas contidas no terceiro movimento deixam claro que é necessário que o intérprete possua certo nível técnico para sua execução, ou como Fernández cita, uma competência construída de forma gradual nos processos de aprendizagem. Assim, ficou entendido que o trabalho de aprimoramento da técnica do trêmolo está diretamente relacionado ao estudo aplicado (técnica/instrumento). A reflexão do PE mostrou que mesmo alternando novas digitações em trechos específicos não houve a melhora esperada. Neste caso, este processo interpretativo se relaciona inevitavelmente com as nuances da técnica aplicada, com o autocontrole muscular (tensão/relaxamento) e com a independência clara do ataque dos dedos *P a m i* no modelo do trêmolo tradicional.

⁶¹ Tradução do autor: “El nivel de competencia del ejecutante es entonces, por supuesto, un factor a tener en cuenta, pero quizás nos conviene reflexionar sobre cómo fue alcanzado ese nivel de competencia. Probablemente encontremos que lo que ocurrió fue una transformación gradual de un pasaje difícil en otro (idéntico) fácil, y que esa transformación se dio a lo largo de un período de tiempo de duración muy diversa en cada caso, pero casi nunca breve” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 40).

⁶² Técnica do trêmolo adaptada para casos específicos e suas possíveis variações, mas que partem do mesmo trabalho instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo propiciou reunir informações sobre a vida e da obra do compositor mexicano Manuel Ponce, bem como permitiu destacar detalhes da sua relação profissional com o célebre violonista Andrés Segovia. O conhecimento destes fatos tornou possível confirmar a importância da obra de Ponce para o universo violonístico, assim como também, para a carreira de Segovia, que empenhou grande esforço para divulgar a obra do mestre mexicano. Ainda nesse contexto, discutiu-se o significado do termo “Compositores Segovianos” e seus aspectos musicais definidores de um grupo seleto de autores.

Sobre o grupo dos “Segovianos”, verificou-se que havia, junto a Segovia, inúmeros compositores que lhe dedicavam obras, porém, por distintos motivos, nem todos foram interpretados pelo violonista. Foram privilegiados apenas Joaquín Rodrigo (espanhol), Joaquín Turina (espanhol), Federico Moreno-Torroba (espanhol), Mario Castelnuovo-Tedesco (italiano), Alexandre Tansman (polonês) e Manuel Ponce (mexicano). Heitor Villa-Lobos, neste contexto, ganha destaque, contudo, concluiu-se que Villa-Lobos não faz parte do grupo, pois sua obra não apresenta as características do repertório espanhol, nem os detalhes do gosto pessoal do dedicatário.

A leitura das correspondências enviadas por Segovia a Ponce possibilitou entender como procedia a relação intérprete/compositor e as interferências do primeiro com a obra do autor (em especial com a *Sonata III*). Segovia se posicionava, ora realizando sugestões, ora, de maneira esporádica, adicionando interferências significativas no texto musical. Além disso, pode-se observar a estreita relação de amizade entre ambos, bem como o incentivo e admiração que o intérprete tinha com a obra do compositor, pois, interpreta-la ao longo de toda sua carreira mostrou-se ser a prova mais significativa e concreta do respeito e admiração do violonista pelo compositor.

No segundo capítulo, que trata dos aspectos da performance, foi possível tangenciar questões pertinentes à atividade do intérprete e detalhes em relação a decisões interpretativas, do ponto de vista da técnica e suas consequências no âmbito musical. Como violonista, o autor da pesquisa pôde aplicar os conceitos de “Problema de Execução” e “Mecanismo Musical” para

superar as dificuldades encontradas na preparação da *Sonata III*. Tais conceitos mostraram-se fundamentais para dar solidez ao modelo de pesquisa da auto-observação e assim justificar suas escolhas, reflexões, bem como testar e solucionar as demandas do texto musical.

No terceiro capítulo, o modelo de análise da performance nos moldes da auto-observação tornou-se uma ferramenta primordial para construir uma reflexão sobre a própria prática instrumental, desvendando suas diversas instâncias e inquietudes na atividade do intérprete. Quanto ao primeiro movimento, discutiu-se sobre a importância da revisão e criação de novas digitações, assim como a justificativa de uma ideia interpretativa a ser aplicada em determinado trecho da obra. Em relação ao segundo movimento, discorreu-se principalmente a respeito da autonomia do intérprete em modificar articulações em prol de uma nova abordagem técnica para uma melhor execução. Em tal ocasião, também foi possível abordar a importância do refinamento da técnica aplicada para realizar as nuances que o texto exige, identificáveis neste caso, por exemplo, na segunda parte do exemplo musical 5. No terceiro movimento, mostrou-se como o intérprete pode inserir pequenas modificações no texto musical sem comprometer a ideia germinal apresentada pelo compositor, fazendo de suas intervenções uma ferramenta de diferenciação de sua performance na busca de uma originalidade interpretativa.

Por fim, também se comprovou que cabe ao intérprete avaliar o custo benefício de suas interferências quando estas não proporcionam o resultado desejado. No caso em questão, se discutiu uma possível maneira de redigitar trechos específicos em busca de uma melhora na execução ou da já mencionada originalidade interpretativa. Por outro lado, no estudo aplicado da obra, verificou-se que a melhor solução é investir na prática aplicada seguindo os modelos pré-estabelecidos pela digitação de Segovia.

Assim, considera-se que este trabalho é uma investigação relevante para a área das práticas interpretativas por se tratar de um estudo inserido nos moldes da pesquisa autoetnográfica, onde a auto-observação da performance possibilita um tipo de análise específica para os intérpretes/violonistas. Ou seja, como objeto de estudo, buscou-se uma obra do repertório Segoviano, cujo autor (o compositor Manuel Ponce) ainda carece de difusão no meio acadêmico. Além disso, sua estética e escrita violonística ocupam um lugar de destaque na música para violão da sua época, conforme foi possível averiguar nos trabalhos consultados.

Conclui-se, então, que ainda há muito para se investigar na obra em questão e na produção de Ponce, pois o estudo da prática do violonista ainda caminha de forma tímida em sua

produção literária e acadêmica (tanto em termos qualitativos quanto, principalmente, quantitativos). Como sugestão, para pesquisas futuras, seria pertinente, por exemplo, um estudo comparativo e detalhado das gravações aqui citadas, ou então, quais elementos que esses intérpretes usaram para chegar ao resultado irretocável de suas performances. Deste modo, tentou-se por meio do registro audiovisual deste autor, materializar parte deste modelo de pensamento de encontrar em si as ferramentas de melhoramento de sua performance em geral. A autocrítica/auto-observação da atividade instrumental mostrou ser a melhor e mais inspiradora maneira de pensar e realizar esta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS

ALCÁZAR, Miguel (Ed.). **The Segóvia-Ponce Letters**. Columbus: Editions Orphée, 1989. 290 p. Translated by Peter Segal.

ALCÁZAR, Miguel. *Obra Completa para Guitarra de Manuel Ponce*. México: Conaculta, 2000.

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/opus/article/view/201>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

ALMEIDA, Renato da Silva. *Do Intimismo à Grandiloquência: (Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa-Lobos.)*. 2006. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/index/sort:title/direction:asc/page:2>. Acesso em: 20 nov. 2016.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 184 p.

BENETTI, Afonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, Universidade de Aveiro - Portugal, v. 23, n. 1, p.147-165, abr. 2017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

BERT, Alison. *The influence of flamenco on the guitar works of Joaquín Turina*. 1991. 76 f. Tese (Doutorado) - Curso de In The Graduate College, School Of Music, The University Of Arizona, Arizona, 1991. Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/185487/1/azu_td_9127704_sip1_m.pdf>. Acesso em: 25 out. 2016.

BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). Performance musical e suas interfaces. Goiânia. Goiânia: Vieira, 2005. p. 13-38.

CARDOSO, Jorge. Ciencia y método de la guitarra. San José, Costa Rica: Editorial de La Universidad de Costa Rica, 1988. 134 p.

CHERÑAVSKY, Analía. O nacionalismo musical e a necessidade de formação de público. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação (ANPPOM), Salvador, v. 0, n. 0, p.1-4, set. 2008. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anais_congresso_anppom_2008/posteres/POS503 -Chernavsky.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2016

CIULEI, Silviu Octavian. Flamenco Guitar Techniques in the music of Joaquin Rodrigo. 2013. 78 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctor Of Music, College Of Music, The Florida State University, Florida, 2013. Disponível em: <<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183685/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 25 out. 2016.

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.

CÓRDOVA, Javier. Cronología de la Vida y Obra de Manuel M. Ponce (1882-1948). Asociación cultural Áureo Herrero. Disponível em: <<http://www.aureoherrero.org/cronologiaponce.htm>>. Acesso em: 17 out. 2016.

CORVERA, Jorge Barrón. María del Refugio Ponce Cuéllar (1880-1956): pianista y compositora. Investigación Científica, Zacatecas, México, v. 4, n. 3, p.1-18, set. 2008. Universidad Autónoma de Zacatecas: Unidad Académica de Musica. Disponível em: <<http://www.uaz.edu.mx/cipublicaciones/ricvol4num3/Maria.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

DUDEQUE, Norton Eloy. História do violão. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.113p. (Pesquisa, n. 13).

FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, Mecanismo, Aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo, Uruguay: Art Ediciones, 2000. 71 p.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2000, Belo Horizonte. Anais... . Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. p. 114 - 125.

HORTA, José António Oliveira. TRÉMOLO ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO. 2012. 75 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/2088/1/TM_JOSE_HORTA.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2017.

ISAAC EDUARDO. *The for Seasons*. Bruxelas: GHA Records. 1996. 1 CD (ca.56 min). UNI-001.

JIMÉNEZ, Javier Villafuerte. El repertorio segoviano. [2007]. Revista Musicalia. v. 5, p. 1-6. Disponível em: <Disponível em: Acesso em: 23 out. 2016.>. Acesso em: 23 out. 2016.

MANUEL María Ponce Documental. Direção de Tere Costa. Produção de Lic. Diana Constable T.. Realização de Televisón Metropolitana, S.A. de C.V.. Coordenação de Julieta Zapata e Gerardo Mendieta. Roteiro: Metro. Jose Barron. Música: Consuelo Garrido. México: Canal Conaculta, 1998. (29 min.), color. Vídeo postado em três partes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y25sMvsGHLo>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

MARTÍNEZ, Julio Marinelarena. Sonata III: Manuel M. Ponce (1882-1948). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/156444200/Analisis-Sonata-III-Para-Guitarra-Ponce>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

MED, Bohumil. Teoria da Música. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996. 419 p. (Série Musicologia - 17). Disponível em: <[http://cursos.violinando.com/download/apoio/Bohumil Med - TEORIA DA MUSICA 4a Edicao Revista e Ampliada.pdf](http://cursos.violinando.com/download/apoio/Bohumil%20Med%20-%20TEORIA%20DA%20MUSICA%204a%20Edicao%20Revista%20e%20Ampliada.pdf)>. Acesso em: 06 jul. 2017.

MEIRINHOS EDUARDO. *Sonatas*. Goiânia: 5º Essência. 2014. 1 CD (ca. 55 min). UNI-001.

MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. Revista Científica / Fap, Curitiba, v. 6, p.143-162, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1554>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

MORÁN, Alfredo. Joaquín Turina (1882-1949). Disponível em: <http://www.joaquinturina.com/biografia_larga.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

PIERRI, Alvaro. Sonatas for Guitar: Volume 1. I Movimento: Allegro Moderato. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=alvaro+pierrri+ponce>. Acesso em: 19 jul. 2017.

PIERRI, Alvaro. Sonatas for Guitar: Volume 1. II Movimento: Chanson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QS-B_1AUUdc>. Acesso em: 19 jul. 2017.

PIRES, Aristóteles de Almeida. A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações de Quatro Peças Breves de Frank Martin. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7376/000542998.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

PIRES JUNIOR, José Homero de Souza. Construção e Função de Exercícios Integrados na Execução Violonística. 1998. 199f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Música - Mestrado e Doutorado, Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PONCE, Manuel María. *Sonata III*. Mainz, Alemanha: Schött Music, 1928. 1 partitura (11 p.). Violão. Composta em 1927, a Sonata III foi dedicada ao violonista espanhol Andrés Segovia. A obra também foi digitada pelo intérprete.. Disponível em: <<https://en.schott-music.com/shop/sonata-iii-6.html>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

RINK, John (Ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. 283 p. Tradução: Barbara Zitman (2006).

RINK, John. “Análise e (ou?) performance”. *Cognição e Artes Musicais*, University of London, v. 2, n. 1, p. 25-43, 2007. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise_performance.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SANTOS, Alvaro Henrique Siqueira Campos. *As Sonatas para Violão de Manuel Maria Ponce*. 2004. 64 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/143359139/Ponce-Sonatas-Para-Violao-TCC>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

SCARDUELLI, Fábio. Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. XXV Congresso da Associação Nacional e Pós-graduação em Música, Vitória, p.1-9, 2015.

SEGOVIA, Andrés (compilação e edição). Classic album for guitar. [Japan]: Ongaku no tomo edition, 197? (col. em 14 volumes)

SEGOVIA, Andrés. Sonata III (Manuel Ponce): II Movimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T7Nv0A2vpQQ>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

SEGOVIA, Andrés. Dedicacion. Álbum completo (Sonata III - Manuel Ponce). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rtc786uI3XU>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

SIMON, Alexandre Souza. Uma Proposta de Execução para os Five Studies de Frederic Hand. 2011. 60 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, Departamento de Canto e Instrumentos, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2011.

STEFAN, Gilberto de Souza. O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/GILBERTO_DE_SOUZA_STEFAN-parte-01.pdf?1337955776>. Acesso em: 17 jul. 2017.

TAVARES, Luciano Silva. Los Preludios para guitarra de Manuel M. Ponce. 2012. 169 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctorado En Historia y Ciencias de La Música, Dea, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2012. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Los_preludios_para_guitarra_de_Manuel_Ponce_\(Tavares,_Luciano\)](http://imslp.org/wiki/Los_preludios_para_guitarra_de_Manuel_Ponce_(Tavares,_Luciano))>. Acesso em: 07 jan. 2012.

VÁSQUEZ, Carlos Balam. MANUEL M. PONCE: A CRITICAL STUDY OF HIS CONCIERTO ROMÁNTICO FOR PIANO AND ORCHESTRA. 2007. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Course de Master Of Arts, University Of North Texas, Denton, 2007. Disponível em: <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3909/m2/1/high_res_d/thesis.pdf>. Acesso em: 17 out. 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos: sua obra* [Catálogo]. 3º Ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22 (1974). São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. 188p.

ZANON, Fábio. A Arte do Violão. 2004. Texto do Programa A Arte do Violão. Idealização e Apresentação: Fábio Zanon. Difusão: Radio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz). Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

ANEXOS

ANEXO A: Partitura da *Sonata III*

ANEXO B: Programas de Recitais e Certificados

ANEXO C: Produto artístico: Registro audiovisual A *Sonata III* para violão, de Manuel Ponce, por Alexandre Simon (DVD)

ANEXO A

A Andrés Segovia

Sonata III

Edite et doigté par Andrés Segovia

Manuel M. Ponce

I

1/2 C VIII...

Allegro moderato

6ª en Re

f

p

cresc.

dim.

tranquillo

cresc.

passionato

amipima

1/2 C III.....

più tranquillo ed espressivo

ff *p* *p*

C III.....

f *scherzando*

C VIII..... C V.....

p

1. *rall.* 2.

un poco più animato

C II..... C IV.....

animando sempre

C II..... C IV.....

C VI..... C IV..... C V.....

f

4

4

dim.

espress.

CIV.....

C XI C VIII C IX C VII

p

Arm.12 C X C VII VIII VI

p

rall. Arm.8

Tempo I

f

This musical score is for guitar, featuring ten staves of notation. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various chords and techniques:

- Staff 1:** Features a melodic line with a trill and a grace note. Dynamics include *p* and *pp*.
- Staff 2:** Labeled with **C III**, **C I**, and $\frac{1}{2}$ **C II**. Includes a *p* dynamic.
- Staff 3:** Labeled with **C VII**. Includes a *p* dynamic.
- Staff 4:** Labeled with **C II**. Includes a *cresc.* (crescendo) marking.
- Staff 5:** Labeled with **C IV**. Includes a *cresc.* marking.
- Staff 6:** Labeled with *più tranquillo* and **C III**. Includes *ff* and *p* dynamics.
- Staff 7:** Labeled with **C VIII** and **C V**. Includes a *p* dynamic.
- Staff 8:** Includes a *p* dynamic.
- Staff 9:** Includes a *pp* dynamic.

The score is rich with fingering numbers (1-4) and includes various musical ornaments such as trills and grace notes. The overall texture is intricate, with multiple voices and complex chordal structures.

II Chanson

Andante
C III

6^a en Re

p

f

Vivo
C V

Calmo
Arm. 7
p espressivo

p molto espressivo

C III

C IV

C VII

C III

C V

This musical score page contains ten staves of music for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. The score includes the following markings and features:

- Staff 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Includes a 4-measure rest and various slurs.
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 3:** Features a forte (*f*) dynamic and includes a 6-measure rest.
- Staff 4:** Includes a *poco rit.* (slightly ritardando) marking and a C II fingering.
- Staff 5:** Starts with an *a tempo* marking and a piano (*p*) dynamic.
- Staff 6:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking, a 2-measure rest, a *molto* marking, and a forte (*ff*) dynamic.
- Staff 7:** Features a *poco rit.* marking and a fortissimo (*pp*) dynamic.
- Staff 8:** Continues the melodic line with slurs and fingering.
- Staff 9:** Ends with a 3-measure rest.

Meno mosso C III.....

p

C II C I

Vivo

f

Vivo
p a m i p a m i p a m i

simile

p

m i

Lento C II $\frac{1}{2}$ C V C II

energico

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and consists of ten systems of music. The first system is marked 'Meno mosso' and 'C III.....' with a dynamic of 'p'. It features complex chordal textures with many accidentals and fingerings (1-5) indicated below the notes. The second system continues this texture and includes markings 'C II' and 'C I'. The third system is similar to the first. The fourth system is marked 'Vivo' and 'f', showing a shift to a more rhythmic, eighth-note pattern. The fifth system continues this 'Vivo' section. The sixth system includes the vocal line 'p a m i p a m i p a m i' with a dynamic of 'p'. The seventh system is marked 'simile' and 'p', continuing the rhythmic pattern. The eighth system is marked 'Lento' and 'energico', with a dynamic of 'p' and includes markings 'C II' and '1/2 C V'. The final system continues the 'Lento' section with 'energico' and 'C II' markings.

Vivo
p a m i p a m i p a m i *simile*

Lento *espress.* C V Arm. 8 C II

Vivo C V C II a m i

cresc.

f

p *dim.*

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of notation. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The tempo is marked 'Vivo'. The second system continues with similar patterns and includes a 'simile' marking. The third system introduces a 'Lento' section with a 'C V' (Capo on 5th fret) and 'Arm. 8' (8th fret) instruction, along with a 'C II' (Capo on 2nd fret) instruction. The tempo is 'Lento' and the dynamics are 'espress.'. The fourth system returns to 'Vivo' with 'C V' and 'C II' instructions, and the lyrics 'a m i'. The fifth system features a 'cresc.' (crescendo) marking. The sixth system starts with a forte 'f' dynamic. The seventh system begins with a piano 'p' dynamic. The eighth system concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Some notes have 'x' marks above them, possibly indicating natural harmonics or specific fretting techniques.

ritard. molto

ami pami pami pami

Lento

Vivo
a tempo

f

rall.

Lento

espress.

Arm. 7

Arm. Arm.

PROGRAMA UNIRIO – 17/05/2016

- 1) Milonga de un Entrevero – Carlos Moscardini
- 2) Milonga – Jorge Cardoso
- 3) Vals Peruano – Jorge Cardoso
- 4) Terruño – Quique Sinesi
- 5) Milonga de Don Taco – Cacho Tirao
- 6) Sonata III – Manuel M. Ponce
 - I - Allegro Moderato
 - II - Chanson – Andante
 - III - Allegro non Troppo
- 7) Vals Op. 8, N°4 – Agustín Barrios Mangoré
- 8) Baiao – Carlos Aguirre

PROGRAMA IBEC – 10/09/2017

- 1) Milonga de un Entrevero – Carlos Moscardini
- 2) Fantasia N°2 – Gentil Montaña
- 3) Vals Peruano – Jorge Cardoso
- 4) Terruño – Quique Sinesi
- 5) Milonga de Don Taco – Cacho Tirao
- 6) Petite Suíte – Radamés Gnattali
 - I - Pastoral
 - II - Toada
 - III - Frevo
- 7) Danza Paraguaya – Agustín Barrios Mangoré
- 8) Baiao – Carlos Aguirre
- 9) Chaya del Vidalero – Ramón Navarro (Arr. Ricardo Gonzalez Longo)

PROGRAMA UNIPAMPA (Câmpus Bagé) – 01/11/2016

- 1) Fantasia N°2 – Gentil Montaña
- 2) El Abrazo – Quique Sinesi
- 3) Vals Peruano – Jorge Cardoso
- 4) Terruño – Quique Sinesi
- 5) Milonga de Don Taco – Cacho Tirao
- 6) Sonata III – Manuel M. Ponce
 - I - Allegro Moderato
 - II - Chanson – Andante
 - III - Allegro non Troppo
- 7) Vals Op. 8, N°4 – Agustín Barrios Mangoré
- 8) Baiao – Carlos Aguirre

PROGRAMA UFPel – 03/11/2016

- 1) Fantasia N°2 – Gentil Montaña
- 2) El Abrazo – Quique Sinesi
- 3) Vals Peruano – Jorge Cardoso
- 4) Danza Paraguaya – Agustín Barrios Mangoré
- 5) Petite Suíte
 - I - Pastoral
 - II - Toada
 - III - Frevo
- 6) Sonata III – Manuel M. Ponce
 - I - Allegro Moderato
 - II - Chanson – Andante
 - III - Allegro non Troppo
- 7) Vals Op. 8, N°4 – Agustín Barrios Mangoré
- 8) Baiao – Carlos Aguirre

PROGRAMA UNIRIO – 25/08/2017

Recital de Conclusão: Música das Américas

- 1) Five Studies – Frederic Hand
- 2) Sonata III – Manuel M. Ponce
 - I - Allegro Moderato
 - II - Chanson – Andante
 - III - Allegro non Troppo
- 3) Fantasia N°2 – Gentil Montaña
- 4) Vals Op. 8, N°2 – Agustín Barrios Mangoré
- 5) Petite Suíte – Radamés Gnattali
 - I - Pastoral
 - II - Toada
 - III - Frevo

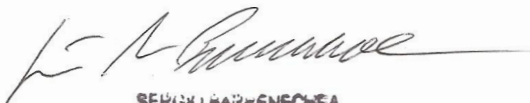
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2017.

DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que Alexandre Simon, mestrando do PPGM, realizou recital de violão na Série UNIRIO Musical no dia 17 de maio de 2016, e realizou estágio docente nas disciplinas “Orquestra de Violões 1 a 4”, no semestre 2016-1 e “Tópicos Especiais – Violão Latino-Americano”, no semestre 2016-2, perfazendo 60 horas em cada semestre.

Atenciosamente,



SERGIO BARRENECHEA
Diretor do Instituto
Villa Lobos
UNICLAUNIRIO - SIAPE 302306



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Atestado

Atestamos para os devidos fins que ALEXANDRE SOUZA SIMON participou da "1ª Semana Acadêmica Integrada dos Cursos de Música da UFPEL", realizada de 31/10/2016 a 04/11/2016. Na ocasião, o referido violonista apresentou-se em um concerto de violão solo e ministrou a palestra "Compositores Latinoamericanos de Violão".

Sendo o que tínhamos, subscrevemo-nos agradecidamente.



Professor Responsável

 **CENTRO DE
ARTES**
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Rua Alberto Rosa nº 62 - Centro
Pelotas/RS CEP: 96010-770

Pelotas, 23 de novembro de 2016.