

FORMA SONATA E PROCEDIMENTOS NEO-CLÁSSICOS, NO PRIMEIRO MOVIMENTO DA “SONATA PARA VIOLÃO E CRAVO” DE MANUEL MARIA PONCE (1882-1948)

Helena Jank
hjank@iar.unicamp.br
Áurea Helena de Jesus Ambiel
ambiel1@itelefonica.com.br
Instituto de Artes, Unicamp

Resumo

Este trabalho tem como objetivo uma abordagem analítica da “Sonata para violão e cravo” de Manuel M. Ponce, visando trazer aos intérpretes subsídios para uma aproximação inspirada e consciente da obra. O cravo, como instrumento representativo do período barroco, tem sido alvo de interesse por parte de muitos compositores, a partir da primeira metade do século XX. Os procedimentos neo-clássicos usados por Manuel Ponce nesta obra, com a participação de um instrumento histórico, criam uma atmosfera ideal para a busca por novos valores estéticos no discurso musical. Por outro lado, tendo estudado com Paul Dukas, compositor representativo do impressionismo francês, Ponce não limita a obra aos elementos do passado, mas transforma-os através de técnicas de composição contemporâneas, usando o violão, com seus timbres diferentes porém muito próximos aos do cravo, como elemento de ligação entre os dois mundos representados por estes dois instrumentos. As formas clássicas (sonata – variações –rondó) usadas nos três movimentos da peça oferecem uma sólida base, sobre a qual violão e cravo encontram ricas oportunidades de expressão.

Palavras-chave: neo-classicismo / cravo e violão / práticas interpretativas

Abstract

The purpose of this work is to offer, through analytical approach, subsidy to practical musicians, for an inspired and judicious interpretation of Manuel Ponce’s “Sonata for guitar and harpsichord. The harpsichord, frequently identified as a representative instrument of the baroque period, has received serious attention by composers of the first half of the 20th century. The neo-classical procedures used by Manuel Ponce in this composition provide an ideal atmosphere for the search of new aesthetical values, through the participation of the early instrument in the musical discourse. On the other hand, as a disciple

of Paul Dukas, who was a representative composer of the impressionistic style, Ponce does not confine his music to elements of the past, but modifies them through the use of contemporary compositional techniques, having the guitar, with its different timbre but in a way close to those of the harpsichord, as a joining element between the two stylistic worlds, represented by these instruments. The classical forms (sonata – variations – rondo) utilized for the three different movements offer a solid basis, upon which guitar and harpsichord find opportunities for rich expressions.

Introdução

Manuel María Ponce (1882-1948), nasceu em Zacatecas, no Mexico. No início de sua carreira, dedicou-se à composição e regência, além de ensinar piano e atuar como crítico para um jornal mexicano. Após curta temporada de estudos em Bologna e Berlim, retornou ao México onde, em 1912, escreveu a canção “Estrellita”, que o tornou famoso no mundo inteiro. Casado com Clementine, uma cantora de origem francesa, mudou-se, na década de 20, para Paris, onde estudou com o compositor Paul Dukas, por cuja influência deixou de escrever música de salão e desenvolveu, com grande habilidade no contraponto, um idioma impressionista extremamente bem estruturado. Mais tarde, suas composições adquirem características nacionalistas, com as quais procura dar expressão às suas origens mexicanas. A amizade com Andrés Segovia é responsável pelo grande número de peças para violão em sua obra, que fizeram dele o mais importante compositor do século XX para este instrumento. Foi colega de Joaquin Rodrigo e Heitor Villa-Lobos. Em 1933 retornou ao México e tornou-se diretor do Conservatório Nacional. Faleceu em 24 de abril de 1948, na Cidade de México. Sua obra vem sendo resgatada, preservada e divulgada pela IMPS (International Manuel Ponce Society), fundada em 1997, em Dallas, Texas (USA).

A “Sonata para violão e cravo” merece nossa especial atenção, em primeiro lugar por seu próprio conteúdo: é uma obra-prima que retrata com qualidade as tendências e a produção do período. Para os cravistas, tem o grande valor de uma obra consistente que aponta para a possibilidade, na época, de se desenvolver um repertório inovador, garantindo ao instrumento, originalmente barroco, legitimidade na produção musical mais recente. Para os violonistas, oferece a oportunidade de cultivar a extensa gama de timbres possíveis na

parceria com o cravo, sem ver esta parceria limitada aos rigorosos critérios da musicologia histórica.

A sonata tem três movimentos, seguindo tipicamente os modelos do classicismo: o primeiro movimento, com a designação *Allegro Moderato*, é apresentado na **forma sonata**; o segundo (*Andantino*) é composto de **Variações sobre um Cantus Firmus¹**; e o terceiro (*Allegro non troppo e piacevole*) tem a forma **Rondó**.

A peça toda é elaborada sobre harmonias complexas, com elementos característicos do jazz e da música tonal de início do século XX dando suporte aos temas modais. As principais ocorrências são: no primeiro movimento, os modos **frígio sobre mi**, **frígio sobre si** e **eólio sobre mi**; no segundo movimento: **eólio sobre ré** e **jonio sobre lá**, retornando ao **eólio sobre ré**; o terceiro movimento transita principalmente em torno do modo **jônio sobre mi**.

Pela dimensão que nos propusemos a este trabalho, concentraremos nossas observações no primeiro movimento da sonata. Em oportunidade futura, apresentaremos igual abordagem para o segundo e terceiro movimentos. Os exemplos musicais foram elaborados com o programa FINALE de software musical, baseados em material publicado pela Peer International Society (1973).

1º MOVIMENTO: ALLEGRO MODERATO – Forma SONATA

EXPOSIÇÃO (comp. 1 – 37)

Já desde o primeiro compasso, observam-se dois temas simultâneos. Sem que haja uma relação de hierarquia, serão considerados **tema 1** e **tema 2**

Figura 1. Tema 1



Figura 2. Tema 2



Com um sustenido na armadura da pauta e transitando sempre em torno do *mi*, o primeiro movimento oscila entre os modos frígio e eólio, sendo a primeira apresentação dos temas no frígio.

Figura 3: início da exposição



O tema 1, dactílico, percorre todo o movimento, dando unidade às diversas seções, ao passo que o tema 2, construído por intervalos de quarta justa ascendente (correspondentes, no início da peça, às cordas soltas do violão) tem suas entradas mais esporádicas. Até o início da primeira ponte (comp.13) – preparada cromaticamente no compasso anterior - há uma predominância do tema 1, ao passo que logo após (comp.19) o tema 2 torna-se mais presente, com seus valores aumentados e a linha melódica variada.

Transição - O pedal de fa# a partir do compasso 17 enfatiza a entrada dos fragmentos temáticos, advindos dos dois temas, que deverão caracterizar a 1^a transição, a partir do compasso 23. Sobre o acorde de F#⁷⁽⁹⁾, um motivo formado por figuras de meio-tom (comp 33) progride descendente, levando ao tema 2, imitativo (comp. 34), em si (frígio), aqui com dupla função: a de 5º grau de mi, para o retorno ao início da peça e de 1º grau para o início do desenvolvimento, na segunda parte.

Figura 4: comp. 33 - 35



DESENVOLVIMENTO (comp. 37 - 95)

No início do desenvolvimento apresenta-se o terceiro tema no quinto grau do frígio sobre sí, em caráter imitativo (comp.37):

Figura 5 Tema 3



Nos quatro primeiros compassos (37-40) os encadeamentos harmônicos caminham por quintas justas descendentes ($F\#m^{6(9)}$ → $B^{7(9)}$ → E^{7M}/B → A^7 → Bm/A → $Em^{7(b9)}$). Duas entradas cad. engamo

ocorrem, com distância de um tom uma da outra ($F\#m^9_{6\#}$, no comp. 37 → Em^9 no comp. 41).

Em uma terceira entrada, em Dm^7_{5b} (comp.45) o tema não se completa, prenunciando mudanças. Mais duas entradas incompletas do tema são precedidas por movimentação harmônica em quintas justas descendentes ($G7^{(\#5)}_9$ → C^7 → $F^{7(\#5)}_9$ → Bb^7 no comp. 49 / $F^{7(\#5)}_9$ → Bb^7 → $Eb7^{(\#5)}_9$ → $G\#^7_{6b}$ ² no comp. 52), que levam a Bm no comp. 50 e a $C\#m$ no comp.53, respectivamente. Nestas duas últimas entradas, observam-se relações de quinta diminuta: Bm → $F^{7M(\#5)}/A$, no comp. 51 e $C\#m$ → $G^{7M(\#5)}/B$, no comp. 54.

Episódio - O acorde de $G^{7\#}$ (comp. 54) prepara o início de um episódio no qual se apresenta um 4º tema, em modo eólio sobre mi (comp. 55). Este tem textura cordal e é acompanhado no baixo por um motivo com intervalos de quartas justas, desenvolvido a partir do tema 2.

Figura 6: Tema 4



No compasso 59, uma linha melódica, tratada imitativamente e construída com fragmentos do tema 1, é introduzida pelo cravo, justapondo-se ao violão.

Figura 7 comp. 59



No compasso 63 invertem-se os papéis: o cravo apresenta a textura cordal (agora no modo eólio sobre o lá), acompanhada por elementos do tema 2 no baixo, enquanto o violão assume a nova linha melódica, com duas vozes em cânon, uma quarta justa acima. Neste trecho, os fragmentos dos temas 1 e 2 estão juntos, como ocorre no início da obra.

Figura 8 comp. 63 a 66



Transição - Em uma transição, que se inicia no compasso 67, alternam-se fragmentos dos temas 1 e 4 (comp. 67 - 69 e 70 – 72). A partir do compasso 73, ainda na transição, fragmentos temáticos e das linhas melódicas são também tratados imitativamente e modulam, por movimentação cromática e nota pedal, nos compassos 73 – 83. ($\text{Em}^7 \rightarrow \text{Eb}^{7(9)} \rightarrow \text{E}^{7M} \rightarrow \text{E}$ nos comp. 73 – 83 / pedal mib – ré#). No compasso 84, o acorde de $\text{B}^{7(9) 11}$ conduz para Em^7 / B (comp. 86) preparando, ainda com os recursos da transição - por quinta justa ascendente - a entrada do tema 1, no modo frígio sobre si. Esta entrada dá início a uma **ponte** que, com fragmentos temáticos tratados imitativamente e uma progressão des-

descendente, preparam, sobre nota pedal em si, a entrada dos temas 1 e 2, em frígio sobre mi, na *recapitulação*.

RECAPITULAÇÃO (comp. 96 - 134):

Até o compasso 106, a *recapitulação* apresenta os mesmos elementos e materiais da *exposição*. Na *ponte* (comp. 107 – 108), o material harmônico é semelhante ao da exposição, mas encontra-se geralmente uma quarta justa acima ou quinta justa abaixo da mesma.

A *coda* (comp. 131 - 134) rememora as principais relações harmônicas ocorridas no primeiro movimento: relações de quinta justa (si → mi), cromatismo e, em escala vertiginosa descendente que se contrapõe a uma variação do tema 2, ascendente, os modos mais freqüentemente empregados: frígio sobre si → frígio sobre mi → eólio sobre mi.

Figura 9 - CODA



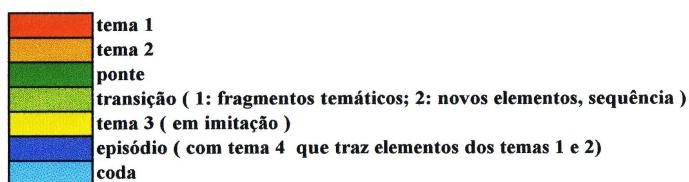
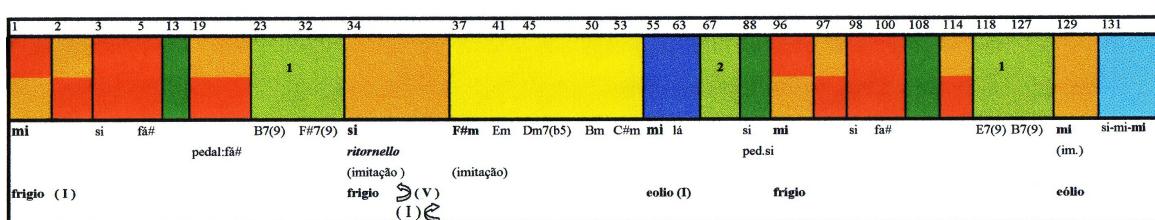
Figura 10: Estrutura do primeiro movimento

1º MOVIMENTO: *Allegro moderato*

EXPOSIÇÃO

DESENVOLVIMENTO

RECAPITULAÇÃO



Conclusão

Para o intérprete, algumas indicações importantes surgem ou são confirmadas por meio da abordagem analítica:

1 - Como o tema 1 e tema 2 são igualmente fortes e trabalhados sempre conjuntamente, é decisão dos intérpretes, ressaltar um ou outro tema nos dois primeiros compassos, mas é imprescindível que no terceiro compasso, quando o tema 1 está a cargo do violão, a parte do cravo seja tocada no segundo manual, o mais *piano* possível, para que os acordes não prejudiquem a apresentação do tema pelo violão.

2 - O mesmo acontece no compasso 19, quando o violão traz uma variação do tema 2. Embora as figuras tocadas pelo cravo sejam também temáticas (tema 1), a indicação de *pp* pelo compositor é extremamente pertinente, uma vez que as notas longas do violão seriam encobertas pela movimentação rítmica no cravo, descaracterizando a nova entrada, modificada, do tema 2.

3 – Embora o desenvolvimento seja a parte em que a música tem mais densidade, devido à movimentação harmônica, seqüências e indefinição temática, os temas 3 e 4, apresentados durante o desenvolvimento, são melódicos e na maior parte trabalhados em contraponto. Aqui, a dinâmica deve ser discreta, favorecendo o diálogo entre as vozes e entre os instrumentos.

Conclui-se que quando os temas 1 e 2 constituem o principal material temático, a dinâmica pode ser forte e sonora, ao passo que quando são trabalhados como fragmentos que acompanham os temas 3 e 4, toda a dinâmica deve ser discreta, favorecendo as linhas melódicas e o contraponto. Assim, identificamos três grandes blocos sonoros que correspondem a: exposição, desenvolvimento e recapitulação. Na exposição e na recapitulação pode-se permitir aos instrumentos pleno desenvolvimento do potencial sonoro. O bloco que corresponde ao desenvolvimento, porém, deve ter sonoridade discreta, que favoreça as linhas melódicas e o contraponto.

A obra toda tem o equilíbrio ideal entre a evocação dos estilos passados e as novas propostas: expansão das harmonias, uso de dissonâncias, polirritmia, influência do jazz.

É uma peça que não deve faltar no repertório camerístico de cravistas e violonistas.

Bibliografia

WHITE, John D. The analysis of music. New Jersey, Prentice Hall, 1976

PINSK, Paul A. e HOMER, Ulrich. A History of Music and Musical Style. New York, Harcourt, Brace & World, 1963

MILLER, William Hugh. Introduction to Music Appreciation. New York, Chilton Co., 1961

<http://hum.lss.wisc.edu/guitar/jc.ponce.htm>

<http://www.imps.org>

Partitura: PONCE, Manuel M. Sonata for guitar and harpsichord. New York, Peer International Corporation, 1973

¹ Não há indicação sobre a origem do tema, mas chama-nos a atenção a semelhança com a canção natalina “*God rest you merry, gentlemen*”, melodia inglesa datada do século XVIII. Princpalmente a primeira parte do tema, no modo eólio, parece-nos claramente uma versão levemente ornamentada desta canção.

² Este acorde é enarmônico de Ab⁷