

DIGITAÇÃO VIOLONÍSTICA - Uma análise crítica e musical das transcrições de Andrés Segovia e Frank Koonce da Fuga BWV 998 de J. S. Bach¹

Adriano Alexandre Rivas Orellana²

RESUMO: O presente trabalho consiste numa análise de duas digitações da Fuga BWV 998, de J. S. Bach, transcrita para violão: as versões de Andrés Segovia e de Frank Koonce, nas quais procuramos entender e fundamentar as diferentes soluções técnicas encontradas pelos violonistas citados, por apresentarem alternativas válidas e belas dentro de uma mesma concepção musical.

Palavras-chave: Violão; Digitação; Soluções técnico-interpretativas

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um recorte de minha monografia de final de curso realizada pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU-MG, em 2007, sob orientação do Prof. Ms. Maurício Orosco, que teve como objetivo analisar duas digitações da Fuga BWV 998, de J.S. Bach, transcritas para violão: as versões de Andrés Segovia e de Frank Koonce; nas quais procuramos entender e fundamentar as diferentes soluções técnicas encontradas pelos violonistas citados.

A escolha do tema: Digitação Violonística é consequência, em parte, da observação constante do proceder de violonistas iniciantes e intermediários, cujo hábito no geral é respeitar as digitações sugeridas nas partituras sem contestação, principalmente se estas forem de um violonista consagrado. Nas passagens técnicas de maior dificuldade, esses violonistas, em geral, praticam exaustivamente até conseguirem um resultado sonoro satisfatório, muitas vezes desrespeitando limites físicos e/ou inibindo a formação de suas próprias

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Universidade Federal de Uberlândia - Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais - Departamento de Música e Artes Cênicas - Curso de Educação Artística: Habilitação em Música. Orientação de Ms. Maurício Tadeu dos Santos Orosco.

concepções musicais. Outros chegam a acreditar que a única razão de um eventual fracasso na realização de tais trechos se deva exclusivamente à falta de estudo dos mesmos, quando na realidade as digitações em questão não se resolvam de forma natural e orgânica.

Outra parte do estímulo para a realização desta monografia nasceu das experiências vividas nas aulas de instrumento no curso superior em música (Universidade Federal de Uberlândia) acrescentando-se a ela notícias providas de cursos de extensão como seminários e festivais de violão em todo o país sobre o proceder dos profissionais. Constatamos em ambas as situações que professores e concertistas, na sua grande maioria, tem o hábito de mudar a digitação em trechos de maior dificuldade técnica em favor da clareza e fluência do fraseado. Tornaram-se comuns perguntas como: Quais os critérios usados por esses violonistas? Como reconhecer se o trecho em questão estava além de sua capacidade técnica ou apenas estava mal digitada? Quais princípios e critérios para a alteração de uma digitação?

VIOLONISTAS ESTUDADOS

A escolha por Andrés Segovia se deve ao fato de ter contribuído de forma decisiva no estabelecimento do violão como instrumento de concerto no século XX, elevando suas possibilidades técnicas, sonoras e expressivas. Segundo Zanon (2005) em seu artigo sobre a descoberta do arquivo de partituras particular de Segovia³, o mestre espanhol tinha três objetivos auto-impostos os quais, em sua visão, eram fundamentais para a ampliação e aceitação do violão pelo público filarmônico⁴: (1) formação de platéia; (2) firmar o violão como um instrumento sério, respeitado no meio erudito, no mesmo nível de igualdade com outros instrumentos e (3) estimular compositores a escreverem para o instrumento.

E a escolha por Frank Koonce se deve ao fato de contribuir decisivamente para o fortalecimento do violão no final do século XX, nos setores administrativos e burocrático, em área não menos importante como nos

³ Dados extraídos de seu artigo "Arquivo de Segovia reescreve História do Violão no século XX". *Violão Intercâmbio*. São Paulo. Ano X, edição nº5, 2005.

⁴ Termo usado por Segovia para definir o público de concertos sinfônicos e camerísticos.

aspectos interpretativos, técnicos e performáticos. Sua contribuição é tripla: (1) com artigos publicados sobre digitação violonística, (2) por ser um dos membros do Conselho de Diretores do *Guitar Foundations of America*, e (3) por ter publicado a obra completa de Bach para alaúde solo, transcrita para violão, sendo esta referência para o meio violonístico, sendo a mais utilizada nos Estados Unidos. (ARONOVICH, 2000).

COMPARAÇÕES ENTER AS SOLUÇÕES TÉCNICAS REPRESENTATIVAS

Dentro do estudo do instrumento, a escolha da digitação é um dos elementos primordiais no aprendizado de uma obra e está inteiramente relacionada com a concepção musical do intérprete. Há toda uma discussão por parte dos estudiosos sobre a relação execução/interpretação musical. Alguns defendem a estrita fidelidade à intenção do compositor e a que concede total licença aos executantes (Abdo, 2000). De qualquer forma, um dos fatores da escolha da digitação é a estreita relação com a compreensão do texto musical por parte do musicista. Não entraremos na discussão, pois o objetivo primordial é somente encontrar explicação de tais soluções técnicas. Faremos a seguir algumas observações que julgamos serem relevantes.

A arte violonística de Andrés Segovia dispensa maiores apresentações no meio violonístico mundial. Suas gravações, habilidades, efeitos, de modo geral, já foram esmiuçados por violonistas, especialistas e musicólogos. Citamos por exemplo, o violonista Fábio Zanon que dedicou recentemente ao mestre espanhol três programas inteiros, em sua série “A Arte do Violão”, exibidos na Rádio Cultura FM, no ano de 2004.

Em cada autor teremos abordagens distintas mas é comum, em relação à técnica de Segovia, encontrarmos dizeres parecidos, quase sempre remontando à sua sonoridade robusta e particular, sua imprevisibilidade no frasear e sua preferência pelo uso da região avançada do braço do violão. Na obra a ser analisada, no primeiro exemplo, Segovia mostra claramente sua atenção especial quanto à melodia. É ela que conduz a sua interpretação e conseqüentemente sua digitação, dando a entender que para ele tudo é melodia, mesmo que esta, em certos momentos, esteja inserida em algum arpejo ou que faça parte do acorde. Nesse exemplo é estipulado um motivo

condutor ascendente de três a quatro notas por corda que resolve em grau conjunto descendente. Wolff (2001, p.15) comenta que “digitar uma melodia em uma única corda é um recurso bastante utilizado para obter uma homogeneidade timbrística. Tal recurso geralmente resulta em diversos transposições de mão esquerda”. Ao proceder dessa forma Segovia consegue valorizar cada marcha harmônica pela diferença timbrística das cordas e pela região a ser executada utilizando o quarto dedo como guia.

Notamos também a presença de ligados e a alteração do valor das figuras dos baixos reduzindo-os à metade no terceiro tempo dos compassos 47 e 48. Ambas as modificações provavelmente devem ter sido usadas como apagadores de precaução. Se a resposta realmente for essa ou a pausa representa o corte inevitável do som, por que então Segovia não colocou a pausa nos tempos seguintes, no primeiro e no segundo tempo do compasso 48, onde apresentam o mesmo corte de som? Observamos também que a indicação da pestana no quarto tempo seria na verdade na sexta casa, e não como está registrado.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '47', contains four measures of music. Above the staff, the measures are labeled 'C.V.', 'C.VII', 'motivo condutor', 'C.VI', 'C.IV', and 'C.IV'. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4. Annotations include '> salto' under the first and third measures, and 'provável dedo 2' with an arrow pointing to the second measure. The second staff, labeled '49', contains two measures of music. Above the staff, the first measure is labeled 'C.VI'. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4. An annotation 'momento para o deslocamento de mão' with an arrow points to the first measure.

Exemplo 1a – Segovia

O deslocamento de mão é realizado durante as cordas soltas em direção ao corpo do instrumento, compasso 49, deixando claro ao ouvinte a pergunta e resposta a cada vez que repete o motivo condutor. Sua digitação confirma sua personalidade musical apontada pelo meio violonístico em geral, a de

romantizar peças barrocas⁵ com o desenvolvimento melódico de mesma corda. Em seu vídeo, *The song of the guitar*, de 1985, na Gavotta da suíte nº 6, BWV 1012, por exemplo, logo na segunda parte da música a melodia inicial é desenvolvida na segunda corda sendo realizado um vibrato, característico ao seu estilo de interpretar, na nota mais aguda. Portanto, esse trecho da Fuga oferece um ponto favorável para a utilização do vibrato. Na versão de Segovia, temos um provável erro de edição: no terceiro tempo do compasso 47 o baixo é feito com o dedo dois e a indicação de pestana no quarto tempo do compasso seguinte seria a sexta casa, e não como foi publicado.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '47', contains a sequence of chords and notes. Annotations include 'acorde fixo' with 'V3' and 'VII' above it, '3 notas por corda' below the first three notes, 'salto' with an arrow pointing to a jump, 'dedo guia' with an arrow pointing to a fingered note, and 'quebra dos acordes' with an arrow pointing to a chord change. The second staff, labeled '49', shows a similar sequence of chords and notes, with an annotation 'acorde fixo' above it.

Exemplo 1b – Koonce

A diferença entre os dois violonistas, nesse exemplo, fica mais clara no que diz respeito ao pensamento harmônico. Mesmo que a melodia seja parte integrante dos acordes, a disposição das notas dos acordes influencia diretamente na digitação. Koonce monta os acordes de forma a deixar uma nota por corda, nas três primeiras notas do primeiro e terceiro tempos, dos compassos 47 a 49, resultando em acordes fixos⁶ com abertura entre o primeiro e o segundo dedo da mão esquerda, o que anatomicamente é mais aconselhável. Com exceção do terceiro tempo do compasso 48 onde temos uma quebra na seqüência dos acordes fixos. David Russel participa da mesma

⁵ Alguns críticos não concordam com essa postura já que o intérprete teria que ser fiel ao período da música composta. Outros consideram como característico de sua personalidade musical, qualquer música, de qualquer período, soar de certa forma parecida, ou seja, o próprio “estilo Segovia”.

⁶ Uma das características do período barroco, em contraste ao período anterior da música, é no pensamento harmônico. A harmonia é pensada de forma vertical em blocos de acordes com características contrapontísticas.

frente ao pensamento de Koonce quanto à distensão dos dedos e comenta que sempre é preferível uma distensão entre o primeiro e segundo dedos a uma distensão entre o terceiro e quarto dedos. Russel (1992-1998 *apud* CONTRERAS,⁷ 1998, p.14, tradução nossa⁸) apresenta um conceito de contração-distensão: “Os músculos da mão esquerda servem para fechar a mão, assim, quando a mão está aberta estão forçados, portanto tem que enviar uma ordem de regimento suplementar para ir de frente da tendência natural à contração”.

Para o intérprete, o texto musical fica mais claro quando, além do reconhecimento do encadeamento harmônico, por meio do conhecimento teórico e auditivo, tiver uma movimentação de mão esquerda condizente ao trecho em questão. Conforme sua escolha interpretativa, Koonce opta por uma digitação que resulta numa movimentação de mão que parte da sétima para a primeira casa, tendo o baixo do segundo tempo de cada marcha harmônica na quarta corda.

No terceiro tempo do compasso 47, temos um salto do quarto dedo da quinta para a primeira corda, o que inevitavelmente interrompe a duração do baixo. É um trecho de dificuldade técnica em que as cordas soltas foram usadas com muita propriedade. Na versão de Koonce foi estipulada uma melodia de três notas por corda, mais precisamente nas duas últimas semicolcheias do primeiro e terceiro tempos, mais a primeira nota do tempo seguinte.

No segundo exemplo comparativo, no compasso 73, Segovia abre mão da condução seqüencial dos dedos da mão esquerda em prol da facilidade técnica. Temos o dedo guia presente em três momentos: (1) no início do compasso com o *sol#* para o *lá* do segundo tempo, na terceira corda; (2) na metade do segundo tempo com o *fá#-sol* da primeira corda e (3) no quarto tempo com o *ré-mi*, na segunda corda. O segundo momento que se apresenta o dedo guia resulta num deslocamento do posicionamento de mão da segunda para a terceira casa, deixando o segundo dedo livre para ser usado na quarta

⁷ Antonio de Contreras (1998) agrupou alguns conselhos técnicos-interpretativos do violonista escocês David Russel, que é considerado como um dos melhores violonistas na atualidade, quando este ministrava cursos de verão em Sevilla desde 1992.

⁸ No original: *Los músculos de la mano izquierda sirven para cerrar la mano, así, cuando la mano está abierta están forzados, hay que enviar por tanto una orden de relajación suplementaria para contrarrestar la tendencia natural a la contracción.*

corda. Ocasionalmente então uma mudança de posicionamento de mão, de postura mista com a nota *fá#* para a longitudinal com o *sol*.

Exemplo 2a – Segovia

No quarto tempo, apesar de não estar indicado na partitura, presumimos a utilização do quarto dedo como guia na transição entre os compassos 73 e 74 com o *fá#-sol*. Considerando que a nota *sol* seja na segunda corda, Segovia, mais uma vez, denuncia sua preferência pela melodia em mesma corda mantendo o mesmo desenho mecânico do segundo tempo, facilitando mais uma vez a compreensão por parte do intérprete.

Notamos também que o conseqüente deslocamento de mão da segunda para a sexta posição, propicia mais uma vez um momento favorável para a realização de vibratos. Observamos que há um salto do primeiro dedo para a sétima casa na quinta corda. Por que o *mi* do baixo não é realizado com o terceiro dedo? No tempo seguinte temos o *mi* realizado com o quarto dedo o que nos sugere a utilização de dedo guia, da oitava para a quinta casa.

As cordas soltas no quarto tempo sugerem um maior aproveitamento dos recursos naturais do instrumento e proporcionam o momento exato para o posicionamento de mão esquerda para a frase na segunda corda. Observamos no compasso 74 que Segovia altera o valor das notas, do primeiro e do segundo tempo, de colcheia para semínima, e retirou o ligado⁹ existente dos baixos, como condiz na versão de teclas.

⁹ Em edições publicadas por Segovia, uma nota poderia perfeitamente ser substituída pela equivalente oitava acima ou abaixo, acrescentada ou não por ligados em busca de um efeito colorístico.



Exemplo 2b – Koonce

Na edição de Koonce, a digitação muda a partir da metade do segundo tempo em relação à de Segovia, onde será estabelecida a postura de mão até o final do compasso, de praticamente um dedo para cada casa a partir da segunda casa. Koonce articula a melodia com o primeiro e segundo dedos, para o *fá#-sol*, deixando livre o terceiro dedo para pressionar o *fá#* da voz inferior.¹⁰ No terceiro tempo, ocorre uma distensão de cinco casas entre o primeiro e quarto dedos, abertura de certa forma natural dos mesmos. Porém, a abertura realizada nas primeiras casas do instrumento se torna desconfortável, a fim de resolver em grau conjunto a melodia intermediária *dó bequadro-si* na segunda corda, sacrificando a facilidade técnica em função da condução melódica.

No quarto tempo então, temos as cordas soltas, *sol-si*, fato esse contraditório no que diz respeito às suas escolhas interpretativas, já que Koonce habitualmente evita o uso simultâneo de cordas soltas,¹¹ talvez porque a passagem seja rápida. Na metade do quarto tempo é realizada uma antecipação de pestana na segunda casa para o aproveitamento da mesma no compasso seguinte.

Koonce, como outros violonistas de sua geração, foi influenciado por um movimento crescente em direção à autenticidade estilística, ou seja, tentar descobrir as reais intenções do compositor e de recriar efeitos característicos do próprio estilo e instrumento¹². Sua edição procura ser tão fiel quanto possível à música original em relação à alteração de valores e mudanças de oitavas das figuras.

¹⁰ Não há indicação do terceiro dedo na edição de Koonce, porém sua dedução ocorre em função de sua postura de mão.

¹¹ Fato confirmado em outros exemplos analisados da Fuga.

¹² Os intérpretes evitam usar o termo *performance* autêntica, preferem o termo *performance historicamente informada*.

SUGESTÕES TÉCNICAS DO AUTOR

Devido às características particulares do instrumento, estudiosos acreditam que dificilmente possa existir uma edição definitiva da realização de qualquer música. Há edições subjetivas demais em respeito às digitações, ornamentações e soluções técnicas, existindo assim, muitas alternativas válidas dentro da interpretação do estilo barroco. Carlevaro (1979) dizia que além do estudo da digitação, é imprescindível que o violonista tenha consciência total da técnica instrumental.

“Cada obra pode ser difícil e trabalhosa, ou fácil e acessível, segundo sua digitação e a mecânica, podendo ser utilizada. Os detalhes da digitação e sua aplicação são tão sutis que podem levar caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que ampare e permita um trabalho inteligente, uma vez eficaz.” (CARLEVARO, 1979, p.155, tradução nossa¹³).

Aponto algumas sugestões com a finalidade de acrescentar possibilidades, sem a intenção de julgar ou desmerecer qualquer das escolhas feitas pelos mestres aqui estudados, levando em consideração suas próprias concepções musicais.

O trecho compreendido entre os compassos 47-49 é um dos momentos em que as diferenças sobre o pensamento harmônico ficaram mais evidentes entre os violonistas estudados. Enquanto Segovia, nesse momento, faz uso do pensamento melódico quanto à harmonia, Koonce manteve sua concepção de acorde arpejado. Apresentamos aqui sugestões de digitação para as duas versões.

A primeira sugestão consiste na utilização de dedo guia em um mesmo motivo condutor. Repare que Segovia mantém uma homogeneidade timbrística ao realizar a melodia em uma única corda. Sugerimos então, na transição para o segundo tempo do compasso 48, que três notas consecutivas sejam realizadas com o quarto dedo, resultando numa semelhança proposital na

¹³ No original: *Cada obra puede ser difícil y ardua, o fácil y asequible, según su digitación y la mecánica, posterior a utilizar. Los detalles de digitación y su aplicación son tan sutiles que pueden llevar a caminos equivocados cuando no se tiene una conciencia plena, una estructura instrumental que ampare y permita un trabajo inteligente a la vez que eficaz.*

mecânica da mão esquerda, para uma maior compreensão do intérprete. Deslocamos também a ligadura do segundo tempo para as duas primeiras semicolcheias, a fim de obter o mesmo desenho de frase do quarto tempo. Temos também uma pestana parcial de três cordas na sétima casa, em que favorece a utilização do primeiro dedo como guia na melodia da terceira corda. Note que a duração do baixo no segundo tempo não foi comprometida como a versão de Segovia, ocasionando uma distensão entre o primeiro e o terceiro dedo, de quatro casas, não comprometendo a fluência tanto técnica quanto musical, por se localizar na região da sétima casa, onde o tamanho das casas é menor do que as primeiras casas do instrumento.

Sugestão do autor *Exemplo 1a – Segovia*

A segunda sugestão é para a versão de Koonce com a utilização de dedos guia para funcionar como elemento de ligação de um tempo para outro, exceto para o terceiro tempo do compasso 47, por utilizar a corda solta e na transição para o compasso seguinte. Nesse momento, abrimos mão de sua concepção de acordes arpejados em alguns trechos em função da fluência e da facilidade técnica instrumental, e por considerar que a própria cadência e sua clareza mecânica, que se desloca da sétima para a primeira casa de forma gradativa, sugere ao intérprete a movimentação harmônica, sem a necessidade de montagem dos acordes. Note que no quarto tempo do compasso 47, na colocação do terceiro dedo na nota ré, temos o movimento de contração oferecendo mais conforto para o intérprete. Observe também que no compasso seguinte, no primeiro tempo, o mesmo dedo que pressiona o baixo, antes de terminar sua duração, se desloca para a primeira corda. Esse procedimento não prejudica o resultado sonoro, pois a nota interrompida vibra por simpatia com a quinta corda solta.

Sugestão do autor

Exemplo 1b – Koonce

Levando em consideração as diversas soluções técnicas de um trecho musical, o compasso 73 oferece uma gama considerável de opções interpretativas. Procuramos respeitar a concepção musical de Segovia quanto à utilização dos ligados, como no quarto tempo, em que se apresenta a ligadura na terceira corda, de intervalo de um tom e meio¹⁴. Devido à localização favorável de mão na quarta corda no terceiro tempo, sugerimos no quarto tempo a utilização da pestana até a quarta corda, evitando assim o deslocamento de mão. Note que o segundo dedo se encontra livre para pressionar o “sol” da quarta corda, enquanto o primeiro dedo se posiciona naturalmente na região da quarta casa, em função do movimento espontâneo de contração. Depois temos um salto do segundo dedo da quarta para a segunda corda, movimento esse que não interfere no discurso musical do baixo. O dedo guia foi utilizado, mais uma vez, como elemento de ligação entre compassos, com o quarto dedo, funcionando conjuntamente como eixo. Na transição para o quarto tempo a mão se desloca da postura mista para longitudinal até o início do compasso seguinte.

¹⁴ Mesmo procedimento técnico utilizado em outros exemplos analisados.

Sugestão do autor

Exemplo 2a – Segovia

A segunda sugestão apresenta alterações a partir do segundo tempo. Note que o dedo guia está presente em três momentos: (1) na transição do segundo para o terceiro tempo, nas notas *fá#-sol*, deixando a mão contraída e liberando o primeiro e o segundo dedo para serem usados no terceiro tempo; (2) na transição entre o terceiro e quarto tempo, com o segundo dedo na melodia intermediária, *dó bequadro-si*, da terceira corda e (3) no quarto tempo, com o terceiro dedo, no deslocamento dos baixos, *sol-fá#*. Esse deslocamento exige um cuidado extra para que não haja produção de ruído nos bordões, portanto aconselhamos que incline levemente o dedo no momento do deslocamento da quinta para a quarta casa, diminuindo assim o risco de emissão de sons indesejáveis da quarta corda. A mão esquerda se comporta de forma peculiar na transição para o quarto tempo, movimentando-se da postura transversal para a longitudinal com o auxílio do segundo dedo funcionando como eixo. Observe que a mão se encontra contraída, proporcionando um maior conforto para o violonista.

Sugestão do autor

Exemplo 2b – Koonce

CONCLUSÃO

Indubitavelmente a digitação é um dos elementos mais importantes no aprendizado de uma obra no violão. Ela é determinante na fluência de uma obra musical, principalmente porque o violão é um instrumento que proporciona a execução de uma mesma nota em várias regiões. Portanto, para se fazer

uma boa digitação é preciso conhecimento técnico-musical e um estudo consciente dos prós e contras das diversas alternativas consideradas válidas.

Foram analisadas as digitações de dois violonistas conceituados com concepções musicais diferentes da obra: Andrés Segovia e Frank Koonce. O primeiro mostrou claramente uma visão performática instrumental com a utilização dos recursos timbrísticos do instrumento, sendo a melodia o foco principal do intérprete. Por isso muitas de suas soluções técnicas comprometiam a mecânica em favor da melodia. Segovia não era conhecido como um violonista especialmente técnico, mas como um intérprete com uma gama muito variada de cores e timbres (RATTALINO, apud Zanon, 2004). Koonce revelou uma postura estética de intérprete de fidelidade ao texto original, que respeitasse as intenções do compositor, próximo da frente musicológica que defende a autenticidade estilística. Seu texto praticamente não apresenta alterações quanto ao manuscrito, ao contrário de Segovia que alterava notas a fim de obter um efeito colorístico. Algumas de suas alterações, no que se refere à duração, sugerem uma utilização de apagadores de precaução para evitar o ruído das cordas durante o traslado.

Este estudo demonstrou também o uso de certos procedimentos técnicos comuns em ambos os violonistas. Destacamos o emprego de dedo guia, que foi usado também como eixo para o deslocamento da postura de mão esquerda. As cordas soltas também foram usadas como um recurso de deslocamento em busca de um melhor posicionamento de mão e de proporcionar ao ouvinte, com a sobreposição de cordas soltas e presas, uma sensação de música leve e fluente.

Notamos também que em progressões harmônicas, ou até mesmo dentro de um fraseado, os violonistas procuraram usar os mesmos desenhos de frase, resultando em semelhanças na mecânica. As perguntas e respostas das frases mostram-se, muitas vezes, claras para o intérprete, proporcionando ao mesmo um maior entendimento do discurso musical. Observamos também, por outro lado, que para manter a semelhança do fraseado nas versões de ambos os violonistas é necessário abrir mão da facilidade técnica em função da concepção musical escolhida pelo intérprete.

A pestana é um procedimento técnico que requer atenção especial, tanto na sua escrita (indicação) quanto ao seu uso. Segovia utiliza a pestana como

apoio para a movimentação dos dedos e seu uso constante, com certeza, não era problema para o violonista espanhol, por motivos fisiológicos. Koonce é bem claro nas suas indicações de pestana, no que se refere também ao número de cordas a serem pressionadas. A escrita da pestana em si é ambígua podendo indicar a região a ser pressionada ou a utilização da mesma. Constatamos também que Koonce faz uso da pestana de quatro maneiras: (1) pestana completa, que é a forma convencional; (2) meia pestana com uso restrito dos bordões; (3) pestana parcial, sua indicação é um “h” minúsculo com o pontilhado e (4) o recurso de antecipação de pestana.

No que se refere à distensão da mão esquerda, ambos os violonistas procedem de forma semelhante, optando pela abertura entre o primeiro e segundo dedos. Segovia chega a realizar abertura de três casas com o terceiro e quarto dedos de mão esquerda. Constatamos ainda que muitas das digitações tinham uma relação direta quanto ao posicionamento natural dos dedos sobre as casas.

Ambos os violonistas estudados demonstraram preocupação pela condução de vozes em mesma corda, tanto de vozes intermediárias quanto dos baixos, resultando numa maior diferenciação entre as mesmas em favor do timbre.

O presente trabalho não teve como objetivo julgar as várias escolhas digitaçãoes, mas sim entender como cada um resolveu os problemas técnicos da obra mostrando, de forma evolutiva, os procedimentos técnicos digitaçãoes nas versões de Segovia, de 1935, revisada em 1963 e a de Koonce, publicada em 1989. Tais versões são apenas os registros de suas concepções musicais vigentes na época das respectivas edições. Koonce recentemente lançou a segunda edição da obra completa para alaúde solo de Bach, em 2004, com mudanças significativas em várias obras. O mesmo alega, em entrevista a Tiaraju Aronovich (2000), que durante esses quinze anos sua concepção musical mudou consideravelmente e pressupomos que o mesmo pode ter acontecido a Segovia. Aliás, é sabido no meio violonístico que este, muitas vezes, não seguia as suas próprias digitações. A exemplo disso temos a Gavotta da suíte nº 6 para violoncelo, BWV 1012, transcrita para violão, que na versão da editora Schött apresenta apenas uma digitação para a segunda

parte, sendo que a mesma é realizada por Segovia no filme *The Song of the Guitar*, de 1985, com outra digitação.

Este trabalho revelou também que, tanto Segovia quanto Koonce, apesar de gerações distintas, fazem uso dos mesmos procedimentos técnicos e mostrou claramente alternativas válidas e belas dentro de uma mesma concepção musical e que não existe o certo ou o errado em digitação violonística, portanto o intérprete é quem tem que provar e testar as várias alternativas, antes de escolher a sua digitação definitiva.¹⁵

¹⁵ Professores, principalmente os de base, devem orientar seus alunos sobre as diversas formas de fazer um acorde, por exemplo, em uma mesma posição. Procedimentos como esse fariam aumentar, desde o princípio, o vocabulário digitacional de seus alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, v. 1, p.16-24, 2000.

ANDRÉS SEGOVIA: *The song of the guitar*. Direção: Christopher Nupen. Espanha: Allegro Films, 1985. 1 filme (51'21"), VHS, son., color.

ARONOVICH, Tiaraju. *An interview with Frank Koonce regarding his 2nd edition of the Solo Lute Works of JS Bach*. Disponível em: <<http://frankkoonce.com/publications.php?id=1>> Acessado em: 19 abr 2006.

ARONOVICH, Tiaraju. Frank Koonce e as obras de Bach, Koshkin e Tedesco. *Violão Intercâmbio*. São Paulo. Ano VII, n. 42, Jul/Ago, p. 09-11, 31, 2000.

BACH, Johann Sebastian. *Mischellaneous Keyboard Works: Tocatas, Fugues and other pieces: from the Bach-Gesellschaft edition*. New York: General Publishing Company, 1991, Partitura. Piano.

BACH, Johann Sebastian. *Prélude et Fugue*. Transcrição de Andrés Segovia, editada em 1935. Mainz: Schott's Söhne, revisada em 1963. Partitura. Violão.

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, v. 1, 2000. p.89-97.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979, 165p.

CARLEVARO, Abel. *Técnica Aplicada: 10 estudios de Fernando Sor*. Montevideo: Dacisa, 1985. 56p.

CONTRERAS, Antonio de. 165 Consejos de David Russel. *Ocho Sonoro*, Sevilla, v.2 - 5; p. 12-14, 6-7, 9-11, 8-10; 1998.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas*. Vol 1, 3 ed. Revisad. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986, 365p.

GRILO, Eustáquio. *Problemas e solução em Técnica Violonística*. Não publicado. Brasília: UnB, 1987. Não publicado.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994, 760p.

KOONCE, Frank. *Página pessoal*. Disponível em: <<http://www.frankkoonce.com/>>. Acessado em: 29 jun 2006.

KOONCE, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*: edited for guitar, first edition. San Diego: Kjos Music Company, 1989. Partitura. Violão. 142p.

MASSIN, Jean. & Britten. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 1255p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. New York: Grove, 2002.

TANENBAUM, David. Fernando Sor's – 20 Estudios *The Essential Studies*. San Francisco: GSP, 1992. 29p.

ROCHA, Ulisses: *Arranjos & Performance para Violão*. Direção: Marco Botana e Oscar Corrêa. Brasil: MPO Vídeo, 1998. 1 filme (60' aprox.), VHS, son., color.

ZANON, Fábio Pedroso. Arquivo de Segovia reescreve História do Violão no século XX. *Violão Intercâmbio*. São Paulo. Ano X, edição nº5, 2005. Disponível em:

<http://paginas.terra.com.br/arte/violao_intercambio/Ultimaedicao/ArquivosSegovia/ArquivosSegovia01.htm> Acessado em: 22 nov 2005.

ZANON, Fábio Pedroso. *A arte do violão*. Fórum Violão Erudito. São Paulo: Dezembro, 2004. Disponível em:

<<http://www.forumnow.com.br/vip/foruns.asp?forum=26122>> Acessado em: 15 jan 2005.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. *Violão Intercâmbio*, São Paulo, v.VIII, n.46, p.15-17, mar/abr, 2001.