

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM MÚSICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

MARCOS ANTONIO CASANOVA JUNIOR

INVOCACIÓN Y DANZA DE JOAQUIN RODRIGO:
Uma análise técnico-interpretativa a partir do manuscrito

CURITIBA

2022

MARCOS ANTONIO CASANOVA JUNIOR

INVOCACIÓN Y DANZA DE JOAQUIN RODRIGO:

Uma análise técnico-interpretativa a partir do manuscrito

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-graduação Lato Sensu - *Especialização em Performance Musical* da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba I - EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Alisson Alípio

CURITIBA

2022

RESUMO

Este trabalho trata da análise técnico-interpretativa a partir manuscrito da obra *Invocación y Danza* do compositor Joaquín Rodrigo (1901-1999). O objetivo é analisar o manuscrito a fim de propor possíveis soluções de interpretação, visando auxiliar o *performer* em determinadas passagens bem como na tomada de decisão em relação a alguns trechos da obra. Utilizando como base para a *performance* a edição desenvolvida por Pepe Romero, realizamos a edição de todo o manuscrito em um *software* de edição de partituras de modo a encontrar as diferenças entre as versões. Nos pontos em que através do manuscrito, modificamos nossa forma de interpretar a obra, discorremos e apresentamos o exemplo do ponto em questão. Após esse processo, foi possível analisar as diferenças, compreender passagens que podem gerar dúvidas aos violonistas, e desenvolver outras possibilidades de execução que têm como base o manuscrito.

Palavras-chave: violão-solo, *Invocación y danza* de Joaquín Rodrigo, preparação para performance, análise técnico-interpretativa, manuscrito.

ABSTRACT

This work deals with the technical-interpretative analysis from the manuscript of the work *Invocación y Danza* by the composer Joaquín Rodrigo (1901-1999). The objective is to analyze the manuscript in order to propose possible interpretation solutions, aiming to help the performer in certain passages as well as in the decision making in relation to some passages of the work. Using the edition developed by Pepe Romero as the basis for the performance, we edited the entire manuscript using score editing software in order to find the differences between the versions. In the points where, through the manuscript, we modified our way of interpreting the work, we discussed and presented the example of the point in question. After this process, it was possible to analyze the differences, understand passages that may generate doubts for guitarists, and develop other performance possibilities based on the manuscript.

Keywords: classical guitar, *Invocación y danza*, technical-interpretational analysis, manuscript.

INTRODUÇÃO

A obra para violão solo *Invocación y danza* do compositor Joaquín Rodrigo foi uma obra marcante do século XX tanto por explorar vários recursos da técnica violonística, quanto por apresentar características marcantes da música espanhola. O manuscrito da obra que foi fonte para publicações posteriores de Graciano Tarragó, Alírio Diaz e Pepe Romero, veio à tona recentemente através de uma pesquisa desenvolvida por João Leitão¹ (2014). Apesar de tratarem da mesma obra, se fizermos uma comparação com o manuscrito, é possível perceber diferenças significativas entre todas as versões.

Após ter desenvolvido um trabalho de conclusão de curso (2018) em que o objeto de pesquisa consistia em uma edição comparativa entre as edições de Pepe Romero (1997) e de Alírio Diaz (1964) da obra *Invocación y danza*, conclui-se que a edição desenvolvida por Romero é mais completa em relação à de Diaz, que opta por simplificar algumas passagens, consequentemente perdendo elementos relevantes da obra.

Zanon (2021) aponta que esse manuscrito leva a crer ter sido escrito por Victória Kamhi, esposa de Rodrigo. A possibilidade de ter acesso a esse manuscrito pode trazer respostas para algumas passagens que geraram dúvidas aos instrumentistas nas edições comerciais posteriores. Diante disso, surge o seguinte questionamento: Qual a implicação do manuscrito no tratamento de determinadas passagens da obra? É possível realizar modificações e desenvolver soluções técnico-interpretativas sem que se perca o direcionamento e a intenção do compositor?

Dessa forma, o objetivo desse trabalho é analisar o manuscrito a fim de propor possíveis soluções de interpretação, visando auxiliar o *performer* em determinadas passagens, bem como na tomada de decisão em relação aos trechos da obra. Vale destacar que a pesquisa incluirá uma gravação completa da peça, que será desenvolvida a partir das reflexões e soluções propostas ao longo do trabalho.

¹ LEITÃO, João. *A new light on the piece brought by the manuscript*. Conservatório Real de Haia, Países Baixos, 2014.

METODOLOGIA

Este trabalho consiste em uma pesquisa qualitativa, onde o foco principal é analisar o manuscrito da obra *Invocación y danza* a fim de propôr novas possibilidades de execução bem como soluções técnico-interpretativas para determinadas passagens.

A fim de buscar atingir os objetivos propostos, o primeiro passo foi analisar e editar integralmente o manuscrito da obra em um software de edição de partituras. O programa escolhido foi o Musescore por apresentar todas as ferramentas necessárias para a comparação das obras. Nenhuma das edições apresenta números de compasso, e para localizar o material discutido com maior facilidade, optou-se por colocar ao início de cada pauta o devido número de compasso.

Tendo como base para a nossa *performance* a edição de Pepe Romero, trouxemos para a discussão todos os pontos em que o manuscrito auxiliou na tomada de decisão. Em cada trecho que realizamos modificações, discorremos sobre o ponto em questão e em seguida apresentamos o exemplo graficamente notado na pauta. Optamos por apresentar a digitação nos exemplos apenas quando utilizamos digitações não convencionais.

O COMPOSITOR E A OBRA

Joaquín Rodrigo foi um compositor espanhol nascido em 22 de novembro de 1901, na cidade de Sagunto. Aos três anos de idade perdeu a visão em decorrência de uma epidemia de difteria, e mais tarde, o próprio compositor iria afirmar que este problema acabou o conduzindo a encontrar sua vocação pela música. Aos oito anos de idade começou seus estudos musicais de solfejo, violino e piano, e a partir dos dezesseis anos iniciou os estudos de harmonia e composição no Conservatório de Valencia. De 1923 datam suas primeiras composições: *Suite para piano*, *Dos esbozos*, para violino e piano, e *Siciliana*, para violoncelo. Suas primeiras obras para orquestra são de 1924: *Juglares*, e *Cinco piezas infantiles* (CALCRAFT, 2012).

Seguindo os passos de seus predecessores como Albeniz, Granados, Falla e Turina, em 1927, Rodrigo se transfere a Paris e ingressa na *École Normale de Musique* para estudar por cinco anos com Paul Dukas (SADIE, 1994), sendo considerado seu aluno favorito (Palastra apud Kamhi, p. 11). Vale ressaltar que em Paris, Rodrigo

mantinha contato e amizade com importantes nomes como Falla, Honegger e Ravel (CALCRAFT, 2012).

Em 1933, Rodrigo se casa com a pianista turca Victoria Kamhi, que foi sua companheira inseparável durante toda a carreira. Em 1939 retornam à Espanha para se instalar definitivamente em Madrid. No ano seguinte, em Barcelona, ocorre a estreia da obra que lhe daria fama universal e que seria uma marca de seu estilo musical, o *Concierto de Aranjuez*, para violão e orquestra. A partir de então, ele desenvolve uma intensa atividade artística ensinando, realizando recitais de piano, palestras, e participando de shows e festivais de sua própria música. Entre os mais importantes estes foram: Argentina (1949), Turquia (1953 e 1972), Japão (1973), México (1975) e Londres (1986) (SADIE, 1994).

A música de Joaquín Rodrigo é repleta de influências de diversas culturas regionais da Espanha, tendo suas peculiaridades e características únicas, sendo sem dúvida um marco na música do século XX, como podemos ler em sua biografia:

A música de Joaquín Rodrigo é um tributo às diferentes culturas de Espanha. Nenhum outro compositor espanhol utilizou, como fonte de inspiração, manifestações tão variadas da alma do seu país, desde a história da Espanha romana até aos textos dos poetas contemporâneos. A sua música é refinada, luminosa, fundamentalmente otimista, com uma predominância melódica evidente e harmonia original. As suas primeiras obras mostram a influência de compositores do seu tempo como Ravel e Stravinsky, mas muito em breve emerge a sua voz pessoal, o que criará um capítulo singular na cultura espanhola do século XX, onde a originalidade da sua inspiração musical está sempre ligada a uma devoção aos valores fundamentais da sua tradição (CALCRAFT, 2012)².

Em 1938 Joaquín Rodrigo compôs sua segunda peça para violão solo, *En los Trigales*, (sua primeira obra foi *Zarabanda Iejama*, em 1926), que foi dedicada anos mais tarde ao violonista Narciso Yepes (WADE, 2001, p. 125).

A sua obra mais famosa é o *Concierto de Aranjuez* (1939), dedicado a Regino Sanz de la Maza, e que foi estreada em 1940. A *Fantasia para um Gentilhombre* (1955), também para violão e orquestra, é dedicada ao violonista Andrés Segovia, onde

² No original: “La música de Joaquín Rodrigo representa un homenaje a las distintas culturas de España. Ningún otro compositor español se ha valido, como fuente de inspiración, de tan variadas manifestaciones del alma de su país, desde la historia de la España romana hasta los textos de los poetas contemporâneos. Su música es refinada, luminosa, fundamentalmente optimista, con evidente predominio melódico y con armonía original. Sus primeras obras acusan la influencia de compositores de su tiempo como Ravel y Stravinsky, pero muy pronto surge la voz personal que llegará a crear un singular capítulo de la cultura española del siglo XX, donde la originalidad de su inspiración musical va unida siempre a una devoción por los valores fundamentales de su tradición”. (CALCRAFT, 2012)

Rodrigo baseou-se em temas do guitarrista espanhol do século XVII, Gaspar Sanz (DUDEQUE, 1994, p. 87).

A gravação histórica de Narciso Yepes do *Concierto de Aranjuez*, ainda hoje é aclamada como uma das melhores interpretações. Foi publicada pela revista *The Gramophone* em março de 1955 o seguinte comentário:

Devo dizer-lhe que o Concerto para Guitarra de Rodrigo é encantador. Os movimentos externos são espirituosos, especialmente na orquestra, e os movimentos do meio são mais evocativos. O problema do equilíbrio entre orquestra e guitarra foi brilhantemente resolvido³ (WADE, 2001, p. 137).

Em 1961, Robert J. Vidal, diretor do *Radio-Television Française Guitar Competition*, contactou Rodrigo para que enviasse uma obra para um concurso de composições desenvolvido pela emissora. Naquela época Rodrigo manifestou à sua esposa Victoria Kamhi, que “não desejava escrever uma nova obra para violão”. Diante disso, Victoria lembrou que anos antes ele havia escrito uma obra muito inspirada para violão e que havia sido enviada para Regino Sáinz de la Maza, o qual nunca havia tocado. Foram então atrás desse manuscrito que era de posse do violonista, escrito a lápis e que continha muitos erros. Foi necessário revisá-lo e corrigi-lo para posteriormente ser enviado para o concurso, o qual chegou em Paris horas antes do encerramento do prazo (PASTRANA apud KAMHI, p.13).

A obra ganhou o primeiro prêmio no *Coupe Internationale de Guitare*, nome dado ao concurso naquele ano, e foi dedicada ao violonista Alirio Díaz. “Este virtuosa obra, embora gravada por Díaz em 1964, foi pouco tocada até o violonista Julian Bream coloca-la em seu repertório em 1983. Desde então a *Invocación y danza* vem sendo frequente no repertório dos mais importantes concertistas”⁴(WADE, 2001, p. 152).

Em 1963, Rodrigo escreveu as *Tres Piezas Españolas*, que foram dedicadas a Andrés Segovia, e que se tornaram um dos maiores clássicos da literatura violonística do século XX. Destacam-se também as obras: *Por los Campos de España* (1958), *Trois Petites Pieces* (1963) e *Elogio de la Guitarra* (1971). Rodrigo escreveu ainda o *Concierto Andaluz* (1967) para quatro violões e orquestra, o *Concierto Madrigal* (1968)

³ No original: “...I must tell you that Rodrigo’s Guitar Concert is a charmer. The outside movements are witty, especially in the orchestra, and the middle movement is most evocative. The problem of balance between orchestra and guitar is brilliantly solved.

⁴ No original: “This virtuosic work, though recorded by Alirio Diaz, was hardly performed until Julian Bream brought it into his repertoire in 1983. Since then *Invocation et Danse* has been much played”. (WADE, 2001, p.152)

para dois violões e orquestra, e o *Concierto para uma Fiesta*, dedicado ao violonista Pepe Romero (DUDEQUE, 1994, p. 87).

DISCUSSÃO

Utilizando como base a edição de Pepe Romero, em sua macroestrutura, a obra é dividida em duas seções: *A Invocación*, que vai do compasso 1 ao 71 (C1 ao C71), e a *Danza*, do C72 ao C202.

Os compassos iniciais da peça consistem em uma seção de harmônicos na voz superior que não estabelece um centro tonal definido e que remete a Introdução da obra *El amor Brujo*, de Manuel de Falla. A entrada do baixo ocorre no primeiro compasso, realizando um motivo ascendente e recorrente (C1 ao C5), que contrasta com a melodia.

Aqui encontramos a primeira diferença entre as versões, pois no manuscrito, as notas F# e G# do baixo também são escritas em harmônicos:

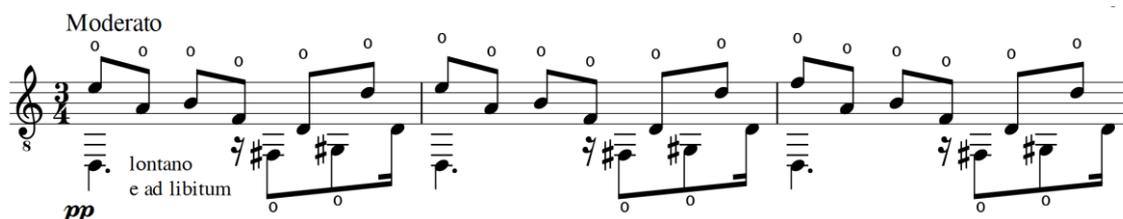


Figura 1. Notas do baixo no manuscrito são escritas com harmônicos.

Leitão (2014) aponta que apenas a edição de Graciano Tarragó apresenta harmônicos no baixo. Em nossa interpretação, optamos por não utilizar harmônicos nos baixos, como está na edição de Pepe Romero, justamente por possibilitar um contraste maior entre as vozes, além de facilitar a execução do trecho.

Nos C9 e C10, retiramos a nota B da voz superior que aparece no primeiro tempo do compasso, de modo a permitir maior controle do baixo e fazendo uso do toque com apoio para enfatizar a dinâmica *f* dessa passagem, em oposição ao trecho *p* da parte inicial da obra. No manuscrito não há indicação de dinâmica para este trecho, porém mantivemos a dinâmica *f* para enfatizar a voz inferior.

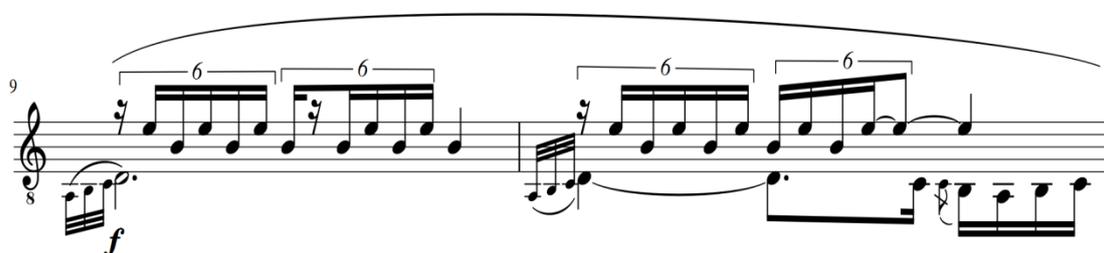


Figura 2. Remoção da nota B na voz superior no primeiro tempo do C9 e C10.

Do C15 ao C26, é realizada uma transposição uma quinta acima dos trechos em harmônicos (C1 ao C8) e com a melodia na voz inferior (C9 ao C13). Mantivemos o mesmo padrão para todo este trecho transposto, utilizando harmônicos apenas na voz superior (C14 ao C18) e removendo as primeiras notas da voz superior quando há a entrada da melodia no baixo. (C22 e C23).

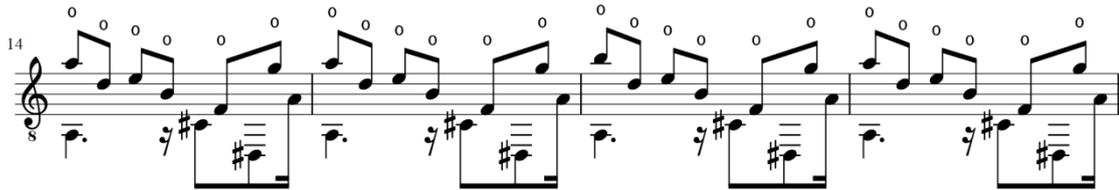


Figura 3. Utilização de harmônicos apenas na voz superior nos C14 ao 18).



Figura 4. Remoção da nota F na voz superior no primeiro tempo do C22 e C23.

No C16, é possível escutar muitas gravações onde é utilizada a nota Bb na voz superior. De fato se considerássemos os C14 ao C18 como uma transposição real dos C1 ao C5, optar pelo Bb faria sentido, aliás, enfatizaria o intervalo de 2ª menor, característica do modo frígio, muito utilizado na música flamenca e na respectiva obra de uma forma geral. Leitão (2014) aponta para o fato de que a primeira edição de Pepe, de 1993, foi a única versão onde o Bb foi utilizado, ressaltando ainda que em sua edição posterior de 1997, o Bb foi substituído por B natural, como está no manuscrito e também nas outras edições. Para essa passagem, seguimos o manuscrito e a edição de Pepe 97 e mantivemos o B natural, o que implica em menor ação de mão esquerda devido à possibilidade de emitir o harmônico de B com a mão direita, sob a 19ª casa.

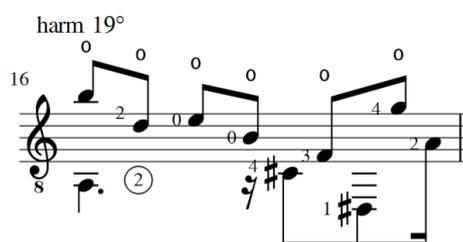


Figura 5. B natural na voz superior no C16.

No C27 há o início de um novo trecho, *Piu mosso*, onde a melodia se encontra na voz superior alternando entre as notas Bb e A. As versões diferem na voz intermediária, pois no manuscrito e na edição de Alírio, o E é escrito uma oitava abaixo em relação a edição de Pepe e de Graciano.

Optamos por realizar essa passagem como está no manuscrito e na edição de Alírio, de modo a permitir maior separação entre a voz intermediária e a melodia, possibilitando assim um maior destaque à mesma.



Figura 6. Voz intermediária realizando a nota E uma oitava abaixo em relação à edição de Pepe.

Um compasso que me gerava dúvidas desde que comecei a estudar a obra era o C35, pois através da edição de Pepe, para mim não ficava claro o direcionamento da melodia, o porquê da alteração da fórmula de compasso e também a utilização de uma figura rítmica que não era explorada no restante da obra.



Figura 7. Mudança na fórmula de compasso, falta de clareza no direcionamento da melodia e figura rítmica não recorrente no tempo dois e quatro do C35, na edição de Pepe.

Em um *masterclass* com o violonista francês Raphael Feuillatre em 2018, me recordo do seu estranhamento ao ler este compasso, acredito que por ele ter tido mais contato com a edição de Alírio, que acabou removendo-o, bem como o C39. Diante disso, o conselho dele foi de que se aquele compasso não fizesse sentido pra mim, eu deveria seguir a edição de Alírio e não tocá-lo. De fato passei um bom tempo interpretando a obra sem esse compasso, porém penso que o manuscrito nos ajuda a entender o movimento melódico e a real intenção do compositor, pois é perceptível a

direção da nota que inicia no baixo e depois passa para voz intermediária, enquanto há uma nota pedal de E que se movimenta para uma oitava abaixo.



Figura 8. Nota pedal de E movimenta-se para uma oitava abaixo, enquanto a melodia inicia no baixo e passa para a voz intermediária.

Diante disso, optamos pela sugestão de Leitão (2014), que utiliza a nota pedal de E sempre uma oitava acima, o que possibilita maior fluência da melodia, que agora ficará na voz inferior em todo o compasso. Vale ressaltar que a figura rítmica dessa melodia contida no baixo, aparece anteriormente no C28 e C31 na voz superior, reforçando essa intenção.



Figura 9. Nota pedal de E uma oitava acima e melodia no baixo em todo o compasso.

Do C37 ao C40 optamos por seguir a edição de Pepe, realizando apenas uma modificação do C41 ao C43 em relação à duração dos baixos. No manuscrito e na edição de Alírio há a indicação de figuras mínimas pontuadas no baixo.



Figura 10. Baixos com maior duração no manuscrito no C41 ao C43.

Dessa forma, nessa passagem optamos pelo manuscrito, removendo apenas o Bb da voz intermediária. Manter a duração dos baixos resulta em maior movimentação de mão esquerda, porém o resultado sonoro obtido acaba sendo bastante satisfatório.



Figura 11. Solução encontrada para manter a duração dos baixos e sobreposição nas vozes superiores.

Após a execução de uma escala ascendente no C51, inicia-se um trecho de arpejos recorrentes, que vão do C51 ao C65, culminando em outra escala ascendente (C65). Há na edição de Pepe duas possibilidades de execução. Por muito tempo optei por utilizar a *ossia*, segunda opção de sua versão, justamente por conseguir obter maior fluidez com o dedilhado de mão direita indicado para o devido arpejo, aliado a um maior controle e direcionamento da melodia na voz superior.

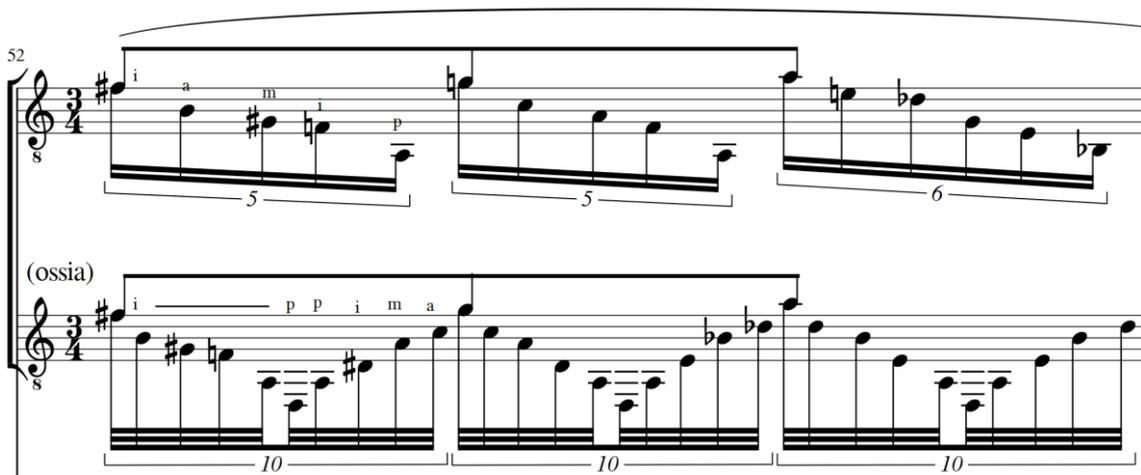


Figura 12. Duas possibilidades de execução na edição de Pepe para o trecho dos arpejos. (C51 ao C65)

Na *ossia* apresentada na edição de Pepe, ele utiliza arpejos circulares de mão direita para toda a passagem. Tendo acesso ao manuscrito, pude compreender melhor o trecho, pois os arpejos circulares só ocorrem no retorno da melodia à nota de partida.

51 *Leggiero*
 52
 53
 54

Figura 13. Retorno de arpejos circulares quando a melodia retorna à nota de partida no manuscrito. (C51 ao C54).

Diante disso, nossa solução foi procurar manter essa ideia musical, realizando apenas arpejos descendentes quando a melodia se movimenta (C52, C53, C55, C56, C58, C59, C61, C62, C63 e C64) e arpejos circulares (C54, C57, C60) quando ela retorna à nota inicial. Foi necessário realizar algumas alterações nas notas do arpejo de modo que cada corda realizasse apenas uma nota, fazendo com que o dedilhado de mão direita apresente apenas dois padrões em todo o trecho, removendo assim os ligados de mão esquerda, presentes na edição de Pepe e que acabam dificultando muito a execução dessa passagem.

A maior alteração em relação a esse trecho foi que em nossa versão, optamos por manter sempre a nota A da quinta corda solta no baixo nos arpejos descendentes, que acaba soando como uma nota pedal, enquanto no manuscrito o baixo se movimenta, bem como o arpejo. Nossa justificativa é de que na *ossia* na edição de Pepe, em toda a passagem são utilizadas as notas A e D da quinta e sexta corda solta. Creio ser coerente a possibilidade de manter a nota A da quinta corda como um pedal, pois resulta em um intervalo de 5ª justa em relação ao acorde em que a passagem resolverá, no acorde com baixo em D no C65.

Musical score for guitar, measures 51-58. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece is marked with a forte 'f' dynamic.

Measure 51: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line.

Measure 52: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line. The word 'etc.' is written below the measure.

Measure 54: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line.

Measure 55: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line.

Measure 57: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line.

Measure 58: Features a descending arpeggio with a circled '5' above it. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line has notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The word 'i' is written below the first note of the bass line. The word 'p' (piano) is written below the bass line.

The score includes several circled '5' symbols above the notes, indicating a fifth finger technique. The word 'i' is written below the first note of the bass line in several measures. The word 'p' (piano) is written below the bass line in several measures. The word 'etc.' is written below the measure.

Figura 14. Nossa solução encontrada para a passagem dos arpejos circulares e arpejos descendentes.

The image displays a musical score for guitar, measures 60 through 65. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 60 features a series of eighth-note arpeggiated patterns, each marked with a '5' and a fermata-like symbol (ϕIV). Measure 61 continues with similar patterns, marked with '5' and symbols ϕV, ϕVI, and ϕVIII. Measure 63 shows patterns with '5' and symbols ϕIV and ϕVI, and includes fingerings 3, 4, 2, and 1. Measure 65 is marked 'meno mosso' and 'f', featuring sixteenth-note arpeggiated patterns with '6' markings and a large slur over the final two measures.

Figura 15. Resolução dos arpejos no C65.

No C72 inicia-se a dança, *Allegro Moderato Polo*, na tonalidade de Bm. Optamos por manter os acentos e não realizar o mordente superior indicado na edição de Pepe no C78, pois não há indicação de mordente no manuscrito na primeira apresentação da dança.

Leitão (2014) aponta que a indicação de acentos na edição de Pepe atua justamente reforçando a ideia de Rodrigo de uma frase de 12 tempos: três compassos com subdivisões métricas de dois tempos e dois compassos com subdivisões de três tempos.

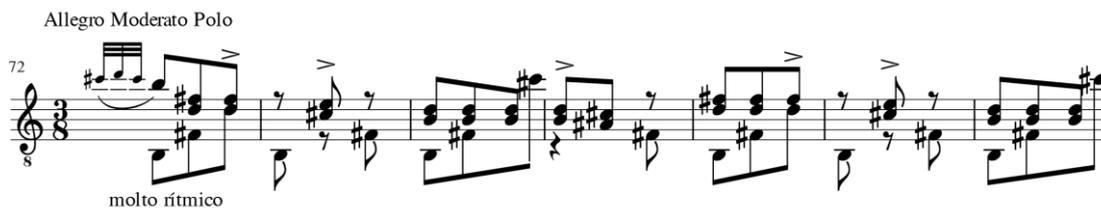


Figura 16. Subdivisão métrica da dança com os acentos utilizados na edição de Pepe e não utilização de mordente superior no C78.

Antes de transpor a dança para a tonalidade de F#m, há uma transição em *tremolo* que conecta esses trechos (C92 ao C101). No manuscrito, há diferença na última nota do *tremolo* no C95 e no C97.



Figura 17. Última nota do *tremolo* com notas diferentes no manuscrito nos C95 e C97.

Para a execução desse trecho, optamos por seguir a edição de Pepe, que mantém sempre a mesma nota no *tremolo*. Outra possibilidade de execução seria modificar as três notas do *tremolo*, como está escrito na versão de Alírio, o que criaria um efeito de bordadura inferior e superior em relação ao *tremolo*.



Figura 18. Trecho na versão de Alírio, com modificação das três últimas notas do tremolo no C95 e C97.

No retorno da dança em nova tonalidade no C102, é necessário fazer algumas alterações em relação aos baixos, pois a forma como é escrita manuscrito não é possível de execução. Dessa forma, optamos manter o baixo uma oitava acima no C102 e C106, como está na versão de Pepe, porém modificando a terceira nota do baixo para manter sempre o desenho ascendente dessa melodia, como está no manuscrito. Optamos por não utilizar o mordente superior que consta no primeiro tempo do C104 e C108 no manuscrito e na edição de Pepe, de modo a não sobrecarregar o dedo 4 no compasso, possibilitando assim maior fluência na execução da distensão entre dedos 2 e 4 no terceiro tempo. Outra mudança foi realizada no C112 e C116 ao utilizar o G# uma oitava abaixo no último tempo dos respectivos compassos, o que implica menos saltos de mão esquerda, tornando a passagem mais exequível e ainda assim, sem perder a intenção musical.

The image displays three systems of musical notation for guitar, specifically focusing on the bass line. The first system, starting at measure 102, is marked with a fermata 'CIX' and a dynamic marking 'f'. It shows a sequence of chords and notes with fingerings (1-5) and accents. The second system, starting at measure 110, is marked with a fermata 'CIV' and 'CII' at the end. It continues the bass line with similar notation. The third system, starting at measure 118, is marked with a fermata 'CII' and 'a Tempo'. It includes dynamic markings 'mf' and 'rit.' (ritardando), and ends with a fermata. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and fingerings to guide the performer.

Figura 19. Alteração dos baixos no C102 e C106 e uso do G# uma oitava abaixo no C112 e 116.

Após a segunda apresentação da dança, há outra transição em *tremolo* (C122 ao C131) como ocorrido anteriormente (C92 ao 101), escrita uma 5ªJ acima. Neste trecho também há alteração na última nota do *tremolo* no C125 e C127. Novamente optamos por manter a mesma nota no *tremolo* a fim de buscar maior unidade para essas passagens.

No baixo do C132 e C133, há a entrada da melodia que nos compassos seguintes será desenvolvida em *tremolo*. Para a execução dessa passagem (C136 ao C152), seguimos a edição de Pepe, pois as indicações dos acidentes em sua versão são muito claras, não havendo dúvidas entre as notas do baixo e do *tremolo*, o que acaba ocorrendo em alguns pontos do manuscrito.

A modificação mais significativa que realizamos em relação ao texto do manuscrito e também as versões posteriores ocorre no C153 ao C158. Por algum tempo toquei a obra como está na edição de Pepe, que é igual ao manuscrito, mas percebia que era difícil manter a fluência no trecho devido a constantes *rasgueados* seguidos de arpejos rápidos, o que impossibilitava qualquer digitação satisfatória.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves numbered 153 through 158. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation is characterized by a series of rapid, rhythmic patterns. Measures 153, 154, 155, and 156 feature a 'rasg.' (rasgueado) marking above the staff, indicating a strummed chord. Measures 157 and 158 feature a 'dim.' (diminuendo) marking below the staff, indicating a gradual decrease in volume. The score is written in a style that suggests a tremolo effect, with many notes beamed together in a continuous, flowing manner. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a complex guitar piece.

Figura 20. Passagem de rasgueados seguidos de arpejos do C153 ao C158, como está no manuscrito e na versão de Pepe.

Para a *performance* do ponto em questão (C153 ao C158), utilizamos tercinas para a execução dos arpejos, como faz Alírio em sua edição, porém, por julgar ser um trecho onde os rasgueos ocupam lugar de destaque, optamos por enfatizá-los, permitindo maior duração dos mesmos, e permitindo que a mão direita tenha mais tempo para acomodar-se à posição e realizar os arpejos com maior precisão.

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 153 to 158. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is characterized by a series of rasgueo (strummed) chords, each followed by a triplet of eighth notes. The measure numbers 153, 154, 155, 156, 157, and 158 are clearly marked on the left side of the staff. The first measure (153) begins with a 'rasg.' marking and a dynamic marking of 'ff'. The final measure (158) concludes with a 'dim.' marking. The triplets are indicated by a '3' above a bracket encompassing the three notes. The bass line is represented by a vertical line with dots indicating the fret positions for each note.

Figura 21. Maior duração para as vozes superiores nos rasgueados do C153 ao C158 em nossa versão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar toda a edição do manuscrito da obra *Invocación y Danza*, foi possível analisar os pontos em que ela apresentava diferenças em relação às versões comerciais posteriores. Vale ressaltar que algumas diferenças já são apontadas por Leitão (2014) em seu trabalho, porém, nosso foco foi apresentar outras possibilidades de execução que tenham como base o manuscrito da obra, procurando propôr modificações que estejam em sintonia com a real intenção do compositor.

Para a *performance*⁵, utilizamos como base a edição de Pepe Romero (1997), trazendo para a discussão todos os pontos em que realizamos alguma modificação a partir do contato com o manuscrito, inserindo os respectivos exemplos a fim de elucidar as passagens em questão. Algumas escolhas como a opção pela distensão entre dedos 2 e 4 na segunda apresentação da dança (C104 e C108) ao invés realizar um salto de posição, bem como o dedilhado para a passagem dos arpejos circulares (C51 ao C65) refletem questões pessoais em relação à técnica do próprio autor, possuindo maior fluência e eficiência técnica em relação aos expedientes escolhidos.

Por fim, pode-se afirmar que o objetivo apresentado na introdução foi atingido, pois conseguimos analisar o manuscrito a fim de trazer sugestões de interpretação aos violonistas, trazendo maior clareza e tangibilidade a determinadas passagens da obra. Destacamos que neste trabalho são apresentadas algumas possibilidades de execução, e que por se tratar de uma obra densa e bastante significativa no repertório do violão, essa pesquisa deixa o tema em aberto para futuros trabalhos que tenham como foco a obra *Invocación y Danza*, visto que existem ainda muitas variáveis possíveis.

⁵ Link da *performance* da obra:

https://www.youtube.com/watch?v=iBWNj5EeXnA&ab_channel=MarcosCasanova

REFERÊNCIAS

CALCRAFT, Raymond. *Joaquín Rodrigo – Biografía larga*, Espanha, 2012. Disponível em: <<https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/15biografia-larga>>. Acesso em 19 outubro de 2021.

DUDEQUE, Norton. *A história do violão*, Paraná: Editora da UFPR, 1994.

LEITÃO, João. *A new light on the piece brought by the manuscript*. Conservatório Real de Haia, Países Baixos, 2014.

PASTRANA, Jorge L. *A performance edition with critical commentary on Joaquin Rodrigo's "Invocación y Danza"*. 2014.

RODRIGO, Joaquín. *Invocación y Danza*. Ed. Pepe Romero. Madrid: Ediciones Joaquin Rodrigo, 1997. Partitura.

RODRIGO, Joaquín. *Invocación y Danza*. Ed. Alírio Diaz. Paris: E. F. M Technisonor, 1973. Partitura.

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

WADE, Graham. *A concise history of the classic guitar*. Mel Bay Publications, 2001.

ZANON, Fábio. *Rodrigo – Invocación y Danza – Informações* – In: Fórum de Violão, 2022 – Disponível em: <https://violao.org/topic/24442-rodrigo-invocacion-y-danza-informacoes/> Acesso em 2 de março de 2021.

ZANON, Fábio. Textos do programa *A Arte do Violão*. Difusão: Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz). Apresentado em 2004. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/03/ndice-o-violo-espanhol.html> Acesso em 20 de fevereiro de 2021.