



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARÍA JOSÉ BELLORIN MONTAÑO

**ABORDAGENS DE ESTILO E INTERPRETAÇÃO DIRECIONADAS À
PERFORMANCE DA *SUÍTE PARA VIOLONCELO E PIANO* DE ALDEMARO
ROMERO**

**NATAL-RN
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARÍA JOSÉ BELLORIN MONTAÑO

**ABORDAGENS DE ESTILO E INTERPRETAÇÃO DIRECIONADAS À
PERFORMANCE DA *SUÍTE PARA VIOLONCELO E PIANO* DE ALDEMARO
ROMERO**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa Processos da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

**NATAL-RN
2019**

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

M765a Montañó, María José Bellorin.

Abordagens de estilo e interpretação direcionadas à performance da suíte para violoncelo e piano de Aldemaro Romero / María José Bellorin Montañó. – Natal, 2020.

51 f. : il.; 30 cm.

Orientador: Fábio Soren Presgrave.

Artigo (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Música para violoncelo e piano – Análise e interpretação – Artigo.
2. Performance musical – Artigo. 3. Música venezuela para violoncelo e piano – Artigo. I. Suíte para violoncelo e piano (Aldemaro Romero). II. Presgrave, Fábio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

MARÍA JOSÉ BELLORIN MONTAÑO

**ABORDAGENS DE ESTILO E INTERPRETAÇÃO DIRECIONADAS À
PERFORMANCE DA SUÍTE PARA VIOLONCELO E PIANO DE ALDEMARO
ROMERO**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa Processos da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

Aprovada em: 13/12/2019

BANCA EXAMINADORA:

**PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ORIENTADOR**

**PROF. DR. TIAGO DE QUADROS
MAIA CARVALHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
MEMBRO DA BANCA**

**PROF. DR. WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
MEMBRO DA BANCA**

AGRADECIMENTOS

O caminho percorrido durante este mestrado e a realização desta pesquisa contou com importantes apoios, estímulos e impulsos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estarei sempre grata.

Ao meu orientador professor Doutor Fabio Presgrave, pelo apoio, por seus ensinamentos, por sua paciência, pelas suas sugestões, pelo incentivo, por acreditar sempre em mim.

Ao professor Doutor Durval Cesetti por me acompanhar durante o estudo e performance da peça desta pesquisa e em todos os recitais ao longo do mestrado, pela disponibilidade, pelo aprendizado, pela paciência e pelo apoio.

Aos professores Doutores Tiago de Quadros e Mario André Wanderley, por suas orientações, pelas suas disponibilidades, pelo apoio, pelas suas palavras de encorajamento em momentos de estresse e de dificuldade.

À senhora Dejadiere Lima pelo grande apoio, por ser meu anjo desde o primeiro dia.

Ao professor e amigo Frederico Nable, por acreditar sempre em mim, por escutar-me, por apoiar-me e por ter sempre palavras positivas e de encorajamento.

Ao professor Doutor André Muniz, pelo grande apoio em todo momento.

Aos meus colegas do grupo de Bolsistas do PPGMus da UFRN, pelo caminho percorrido juntos, pelo aprendizado e pelos momentos de desabafo.

Aos meus companheiros da classe de violoncelo, sobretudo a Calebe Alves e a Caio Godoy que estavam disponíveis, ajudaram e sempre me apoiaram.

A Pedro Zarqueu, pelo seu apoio e amizade.

Ao professor Doutor Zilmar Rodrigues.

À equipe de professores, pesquisadores e funcionários do PPGMus da UFRN e da Escola de Música da UFRN.

À minha família, por seu amor e apoio incondicional. Longe, mas nunca ausentes.

A Roberto Ramos por sempre ser meu suporte, por acompanhar-me passo a passo neste caminho, por ser meu companheiro de vida e por apoiar-me em cada decisão, boa ou errada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esse trabalho aborda a *Suíte para violoncelo e piano* (1976) de Aldemaro Romero, e analisa como os aspectos da música folclórica venezuelana influenciam na performance da obra. O procedimento metodológico consistiu-se em uma revisão da literatura sobre os gêneros venezuelanos, presentes na *Suíte*, e posteriormente em uma reflexão sobre como o conhecimento do estilo afeta escolhas sobre articulação, golpes de arco e contextualização da performance. Em um momento posterior, foram realizadas performance e gravação da obra, nas quais se apropriaram dos conceitos estudados no referencial teórico.

Palavras-Chaves: *Joropo*; Aldemaro Romero; Violoncelo; Música latinoamericana; Música venezuelana.

ABSTRACT

This work approaches Aldemaro Romero's *Suite for cello and piano* (1976), and analyzes how the aspects of Venezuelan folk music influence the performance of the piece. The methodological procedure consists of a review of the literature on the Venezuelan genres existing in the *Suite*, and subsequent a reflection on how the knowledge of style affects choices about articulation, bowings and contextualization of the performance. Afterward, a performance and recording of the piece were performed based on the content appropriated and studied in the theoretical framework.

Keywords: Joropo; Aldemaro Romero; Cello; Latin American music; Venezuelan music.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Exemplo 1 - Trio tradicional usado no <i>joropo</i> | 17 |
| Exemplo 2 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 1 a 5. | 18 |
| Exemplo 3- <i>Onda Nueva</i> , compassos 1 a 4. | 18 |
| Exemplo 4 - <i>Gaita Fullera</i> , compassos 1 a 3. | 18 |
| Exemplo 5 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 17 a 30. | 19 |
| Exemplo 6 - Motivos rítmicos do <i>Joropo</i> | 20 |
| Exemplo 7 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 16 a 21. | 20 |
| Exemplo 8 - Motivo rítmico <i>Valse</i> venezuelano | 21 |
| Exemplo 9 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 1 a 5. | 22 |
| Exemplo 10 - Motivo rítmico do merengue venezuelano em 5/8. | 23 |
| Exemplo 11 - Motivo rítmico do merengue venezuelano em 2/4. | 23 |
| Exemplo 12- Motivo rítmico do merengue venezuelano em 6/8. | 23 |
| Exemplo 13 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 12 a 16. | 24 |
| Exemplo 14 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 33 a 37. | 24 |
| Exemplo 15 - Acentuações do jazz em 4/4 e na <i>Onda Nueva</i> em 3/4. | 26 |
| Exemplo 16 - Motivo rítmico base do gênero <i>gaita</i> | 27 |
| Exemplo 17 - <i>Golpe com fandango</i> , parte do violoncelo, compassos 16 a 25. | 29 |
| Exemplo 18 - Descrição editorial, <i>Suite para violoncelo e piano</i> de Aldemaro Romero. | 29 |
| Exemplo 19 - Final da <i>Suite para violoncelo e pian</i> , parte do violoncelo. | 29 |
| Exemplo 20 - Descrição editorial, <i>Suite para violoncelo e piano</i> de Aldemaro Romero. | 29 |
| Exemplo 21 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 31 a 36. | 31 |
| Exemplo 22 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 42 a 47. | 32 |
| Exemplo 23 - Fuga no <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 120 a 132. | 32 |
| Exemplo 24 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 65 a 68. | 33 |
| Exemplo 25 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 93 a 96. | 33 |
| Exemplo 26 - <i>Golpe com Fandango</i> , compassos 136 a 144 (parte do violoncelo). | 34 |
| Exemplo 27 - <i>Valse con Valses Viejos</i> , compassos 16 a 32 (parte do violoncelo). | 35 |
| Exemplo 28 - <i>Valse com Valses Viejos</i> , compassos 48 a 63 (parte do violoncelo). | 36 |
| Exemplo 29 - <i>Valse com Valses Viejos</i> , compassos 97 a 112 (parte do violoncelo). | 37 |
| Exemplo 30 - <i>Valse com Valses Viejos</i> , compassos 80 a 96 (parte do violoncelo). | 38 |
| Exemplo 31 - <i>Valse com Valses Viejos</i> , compassos 33 a 40. | 39 |
| Exemplo 32 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 1 a 5. | 40 |
| Exemplo 33 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , parte do violoncelo, compassos 1 a 14. | 41 |
| Exemplo 34 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , parte do violoncelo, compassos 1 a 14. | 41 |
| Exemplo 35 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 33 a 38. | 42 |
| Exemplo 36 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 65 a 68. | 42 |
| Exemplo 37 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , compassos 81 a 84. | 43 |
| Exemplo 38 - <i>Merengue con cadencia Bachiana</i> , parte do violoncelo, compassos 95 a 102. | 43 |
| Exemplo 39 - <i>Onda Nueva</i> , compassos 8 a 11. | 44 |
| Exemplo 40 - <i>Onda Nueva</i> , parte do violoncelo, compassos 33 a 37. | 45 |
| Exemplo 41 - <i>Onda Nueva</i> , parte do violoncelo, compassos 53 a 57. | 45 |

| | |
|---|----|
| Exemplo 42 - <i>Onda Nueva</i> , compassos 83 a 87. | 46 |
| Exemplo 43 - <i>Onda Nueva</i> , parte do violoncelo, compassos 110 a 113. | 46 |
| Exemplo 44 - <i>Gaita fullera</i> , parte do violoncelo, compassos 11 a 15..... | 47 |
| Exemplo 45 - <i>Gaita fullera</i> , parte do violoncelo, compassos 61 a 66..... | 47 |
| Exemplo 46 - <i>Gaita fullera</i> , parte do violoncelo, compassos 157 a 160..... | 48 |
| Exemplo 47 - <i>Gaita fullera</i> , parte do violoncelo, compassos 181 a 186..... | 48 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 ALDEMARO ROMERO | 14 |
| 3 SUÍTE PARA VIOLONCELO E PIANO | 16 |
| 3.1 <i>O JOROPO</i> | 16 |
| 3.2 <i>VALSE VENEZUELANO</i> | 20 |
| 3.3 <i>MERENGUE VENEZUELANO</i> | 22 |
| 3.4 <i>ONDA NUEVA</i> | 24 |
| 3.5 <i>GAITA</i> | 26 |
| 4 ESCOLHAS INTERPRETATIVAS | 28 |
| 4.1 <i>GOLPE CON FANDANGO</i> | 30 |
| 4.2 <i>VALSE CON VALSES VIEJOS</i> | 34 |
| 4.2.1 <i>EL DIABLO SUELTO</i> | 35 |
| 4.2.2 <i>DAMA ANTAÑONA</i> | 36 |
| 4.2.3 <i>SOMBRA EN LOS MEDANOS</i> | 37 |
| 4.2.4 <i>JULIANA E SAN JOSÉ</i> | 38 |
| 4.3 <i>MERENGUE CON CADENCIA BACHIANA</i> | 40 |
| 4.4 <i>ONDA NUEVA</i> | 44 |
| 4.5 <i>GAITA FULLERA</i> | 46 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 49 |
| REFERÊNCIAS | 50 |

1 INTRODUÇÃO

A *Suíte para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero foi escrita na cidade de Londres, Inglaterra em 1976 e posteriormente teve sua estreia e gravação em Los Angeles em 1977 pelo violoncelista Peter Rejto¹ e pela pianista Marilyn Swan². A obra contém cinco movimentos inspirados na música venezuelana com os seguintes títulos: *Golpe con fandango*, *Valse con valse viejos*, *Merengue con cadencia Bachiana*, *Onda nueva* e *Gaita fullera*.

Esta investigação tem como objetivo analisar como a compreensão da estrutura rítmica e do estilo têm impacto direto nas escolhas interpretativas para a performance da *Suíte para violoncelo e piano* e adota como procedimento metodológico a revisão da literatura e gravações sobre cada uma das danças apresentadas, acarretando em uma reflexão sobre como o conhecimento do estilo afeta as escolhas sobre articulação, golpes de arco entre outras técnicas da performance. Na fase final do trabalho, foram realizados recital e gravação da obra, os quais se apropriaram dos conceitos estudados no referencial teórico.

Aldemaro Romero Zerpa (1928-2007) foi um artista versátil, compositor, arranjador, pianista e regente venezuelano, com um extenso catálogo de obras que abrange desde a música popular tradicional até a música de concerto, esta combinada com ritmos populares e tradicionais.

1 “O violoncelista norte-americano e australiano Peter Rejto apresentou-se internacionalmente desde que ganhou o prêmio internacional Young Concert Artists, Inc. de 1972 (Nova York). Ele fez concertos como solista na América do Norte, Europa e América do Sul com orquestras como a Orquestra Sinfônica de St. Louis, Dallas Symphony, Ohio Chamber, Filarmonica de Caracas, Venezuela, a Sinfônica de Câmara da Califórnia em turnê em Hong Kong e a Sinfônica do Rio de Janeiro, Brasil. Como membro fundador do Los Angeles Piano Quartet, ele se apresentou nas grandes salas do mundo, incluindo Concertgebouw, Amsterdã, Wigmore, Londres, Musikhalle de Hamburgo, Santa Cecelia, Roma e Alice Tully, Nova York. O Sr. Rejto é apresentado regularmente em vários festivais de música, incluindo Aspen, Bravo Colorado, Kneisel Hall, Santa Fé, La Jolla, Sitka, Round Top, Texas, e é cofundador do Tucson Winter Chamber Music Festival, no Arizona. 2018 marcará seu 25º ano como Diretor Artístico. Filho do violoncelista húngaro Gabor Rejto (ex-professor da Eastman School e da University of Southern California), a maior parte de seu estudo foi com o pai. Ele também participou de masterclasses com Pablo Casals, Gregor Piatigorsky e Pierre Fournier. O professor Rejto ocupou cargos em período integral em várias universidades dos EUA, incluindo a Michigan State University, a California State University, Northridge e a University of Arizona, Tucson. Rejto é professor emérito de violoncelo no Oberlin College Music Conservatory. Em 2004 Rejto ministrou masterclasses na Coreia e no Conservatório Central de Pequim (novamente em 2016) e no Conservatório de Sichuan, na China. Atualmente Rejto ensina violoncelo e música de câmara na Sydney Conservatorium High School”. <https://www.conbrioexams.com/con-brio-examinations-board/prof-peter-rejto/> (Tradução nossa).

2 “Marilyn Swan, pianista, começou seus estudos musicais em Los Angeles com Robert Turner, e participou desde tenra idade em masterclasses com Rosina Lhévinne na UC Berkeley, UCLA e no Aspen Music Festival. Ela é formada pelo Instituto Curtis de Música na Filadélfia. Conquistadora de muitas bolsas e prêmios, Swan apresentou-se extensivamente em recitais solo e de música de câmara, e já participou de orquestras como a Filarmônica de Los Angeles (com Zubin Mehta e Michael Tilson Thomas), a American Youth Symphony, a California Chamber Sinfonia, a Orquestra do Instituto Curtis, a Filarmônica de Fresno, a Sinfonia de Santa Barbara, a Sinfonia de Long Beach e a Filarmônica de Caracas (Venezuela). Ela também foi solista de piano por quatro anos na Los Angeles Ballet Company”. <https://arts.ucdavis.edu/faculty-profile/marilyn-swain> (Tradução nossa).

Dentro da produção de Romero, encontramos três obras para o violoncelo como solista: a *Suíte para violoncelo e piano* (1976) o *Concerto de Delfin* para violoncelo e orquestra (2001), *Doble Concierto Rojo y Negro* para violino, violoncelo e orquestra (2005); além de obras para grupos de câmara sendo: *Trio Catherine* (2004) para piano, violino e violoncelo, *Con Amor Por Catalina* (2004), para violino, viola, violoncelo, harpa e oboé, e *Biarritz* (2007/ última composição de Romero) para piano, violino e violoncelo³.

A *Suíte para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero, tem uma intrínseca conexão com a música tradicional venezuelana, explorando gêneros musicais tradicionais. O primeiro movimento, *Golpe con fandango*, e o quarto movimento, *Onda nueva*, têm sua raiz rítmica no *zoropo*; o segundo movimento, *Valse con vales viejos*, é um *Valse venezolano* composto por um *valse* do compositor e cinco temas de *vales* populares na Venezuela; o terceiro movimento, *Merengue con cadencia Bachiana*, é um *merengue* venezuelano em 6/8, já no quinto e último movimento, *Gaita fullera*, notamos o gênero venezuelano chamado *gaita*, natural do estado de Zulia na Venezuela, que é tocado durante as celebrações natalinas em todo o país.

Com o intuito de embasar a interpretação da obra, foram estudados os gêneros musicais tradicionais venezuelanos utilizados por Romero, estabelecendo conexões entre os estilos e a interpretação dos mesmos ao violoncelo.

Foi realizada também uma revisão biográfica sobre o compositor e um estudo sobre suas composições realizadas no mesmo período em que a *Suíte* foi concebida. Dentre essas obras podemos citar: a *Suíte Para Cuerdas* em quatro movimentos (*Fuga con Pajarillo*, *Vals para Clementina*, *La fuerza del Merengue* e *Fuga con Pajarapinta Bimodal y Seis Numerao*) e o *Cuarteto Latinoamericano Para Saxofones* em três movimentos (*Fandango*, *Serenata* e *Choro y Tango*). As peças mencionadas anteriormente foram escritas em Londres em 1976 e também utilizam elementos da música tradicional venezuelana como a *Suíte para violoncelo e piano*.

No referencial teórico a *Enciclopedia de la música en Venezuela* de José Peñín e Guido Walter (1998), foi de grande importância pela informação relevante sobre compositores e gêneros da música tradicional venezuelana. Outras referências importantes foram: o trabalho de Doutorado de Esneider Valencia Hernandez (2013) realizado na Universidade de Miami, titulado *A música solo e de câmara para saxofone de Aldemaro Romero*, onde o autor destaca o estilo composicional de Romero; a dissertação doutoral de Pablo A. Gil *Guia para interpretes*

³ A informação sobre estas obras foi encontrada no catálogo de obras do site do compositor <https://aldemaroromero.org/obra/>.

*de jazz com gêneros selecionados da música folclórica venezuelana*⁴, investigação que estuda três dos gêneros presentes na *suíte*; também encontram-se dois textos sobre o *zoropo*: o artigo de Claudia Calderón, publicado em *Musica Oral del Sur, Aspectos Musicales del Zoropo de Venezuela y Colombia* (2015) e o artigo de Katrin Lengwinat *Zoropo llanero tradicional en Venezuela* (2015), divulgado na revista digital venezuelana *Música Enclave*; ambos os textos explicam o *zoropo* de uma maneira clara e que ajudaram na compressão deste gênero.

Uma das maiores dificuldades desta investigação foi a pouca informação disponibilizada na Internet sobre Romero e os gêneros tradicionais venezuelanos usados pelo compositor que pudesse ser aproveitada para nortear a pesquisa. A maior parte das fontes primárias encontra-se em bibliotecas e arquivos na Venezuela.

Segundo Marcano (2004), os compositores venezuelanos dos séculos XX e XXI escreveram cento e sete obras nas quais o violoncelo é destacado como instrumento solista, o que configura um número de obras expressivo, posicionando a Venezuela como um dos países com produção mais profícua para o instrumento na América Latina.

4 *A Jazz Performer's Guide to Selected Genres of Venezuelan Folk.*

2 ALDEMARO ROMERO

Um músico eclético e inovador, Aldemaro Romero Zerpa (1928-2007) foi um compositor, arranjador, pianista e regente venezuelano com um catálogo de obras que abrange desde a música popular tradicional até a música de concerto, com mais de cem obras para orquestra, coro, balé, música de câmara e concertos para vários instrumentos, sempre combinando elementos da música tradicional venezuelana.

Segundo Rugeles (2003), Romero foi um compositor *neonacionalista*, inserido no movimento *neofolclorista*⁵, tendo criado o estilo musical conhecido como *Onda Nueva*, mudando os instrumentos tradicionais usados na música folclórica venezuelana (harpa, *cuatro*⁶ e *maracas*⁷) para piano, baixo e bateria. Com a ajuda do baterista Frank Hernández "El Pavo" (1936-2009), Romero misturou elementos da música venezuelana (mais especificamente o *Joropo*) com o jazz e a bossa nova, entre outros gêneros. Tudo isso foi resultado do contato que teve o compositor com a bossa nova, o tango, o jazz, o flamenco e um extenso conhecimento sobre as músicas tradicionais venezuelanas.

Em 1950 Romero recebeu um contrato como arranjador pela *Radio Corporation of America* (RCA), em Nova York. No ano seguinte, 1951, gravou seu primeiro LP histórico (álbum de longa duração): "Dinner in Caracas", que ganhou todos os recordes de vendas nos Estados Unidos. Anos depois foi gravado um segundo volume desse LP na RCA italiana. Em Nova York, Romero trabalhou como arranjador de orquestras e com artistas famosos, como Dean Martin (1917-1995), Jerry Lewis (1926-2017), Stan Kenton (1911-1979), Ray McKinley (1910-1995), Machito (Francisco Raúl Gutiérrez Grillo 1908-1984), Noro Morales (1911-1964), Miguelito Valdés (1912-1978), Ernesto Antonio Puente (Tito Puente 1923-2000).

Em 1969 Romero ganhou o prêmio da paz no Festival de Cinema de Moscou, pela música do filme *La Epopeya* de Bolívar. Criou o Festival Mundial de *Onda Nueva*, que foi realizado em Caracas, por três anos consecutivos, 1971, 1972 e 1973.

5 "Na Venezuela, o termo neofolclore indica o uso da música folclórica tradicional venezuelana por artistas ou grupos de música popular na qual os instrumentos e procedimentos musicais são diferentes daqueles usados na música folclórica original, mas os principais elementos formais, rítmicos, melódicos e os elementos harmônicos do original são mantidos ou referidos fortemente." (Mendoza, 2013, p.1). Tradução nossa.

6 O *cuatro* é um instrumento venezuelano de quatro cordas, com a afinação de: Lá, Ré, Fá # e Sí, que veio para a Venezuela trazido pelos espanhóis como guitarra renascentista. O formato de sua caixa de ressonância é semelhante ao do violão, mas de menor tamanho (LENGWINAT, 2015, p. 14-15). Tradução nossa.

7 As *maracas* são instrumentos idiofones. "Preparados com os frutos secos e escorridos do totumo (*Crescentia cucurbitina*), elas são preferencialmente preenchidas com as sementes duras da cabaça (*Cana indica*) e uma alça é colocada para segurá-las" (LENGWINAT, 2015, p. 16).

Durante 1975 e 1978, residiu em Londres, onde regeu e estreou obras suas com a *London Symphony Orchestra* e a *English Chamber Orchestra*. Em 1979, na Venezuela, fundou e dirigiu a *Orquesta Filarmónica de Caracas* enquanto exercia intensa atividade como compositor. Ao longo de sua carreira, regeu orquestras como a *Orquesta da Rádio e Televisão Romena* e *Royal Philharmonic Orchestra*. No final do século XX, a música sinfônica de Romero foi popularizada devido a inúmeras apresentações realizadas internacionalmente pela *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar* com o maestro Gustavo Dudamel.

A respeito do estilo composicional de Romero, Valencia (2018) refere-se à melodia como um dos traços distintos de suas composições, utilizando-se de motivos curtos que são repetidos e modificados, progressões melódicas, e recursos harmônicos e contrapontísticos que geram inovação, desenvolvida durante quatro, oito ou doze compassos. A melodia tem características como: “a simetria binária, a interação de desenhos melódicos curtos e o uso de progressões melódicas”, além de ser clara e fácil de recordar para o ouvinte (VALENCIA, 2018, p. 24).

Romero foi um compositor versátil. Ele não só criava música acadêmica ou música popular tradicional, como também juntava ambas, gerando composições cultas baseadas em gêneros, ritmos e tradições latino-americanas. A orquestra era o meio pelo qual Romero apresentava a música tradicional, usando uma maior elaboração técnica, segundo Valencia (2018), com intuito de “falar” para o mundo e simplificar a compreensão para o não nativo.

Além disso, Romero é descrito em biografias como um músico autodidata, de origem popular. Desde muito jovem, ele desenvolveu uma carreira como pianista e compositor de músicas populares tocando em estações de rádio, salões de dança e festas populares⁸.

⁸ Os dados biográficos foram encontrados no site do compositor <https://aldemaroromero.org/biografi/>, acessado em 05 de setembro de 2018.

3 SUÍTE PARA VIOLONCELO E PIANO

A *Suíte para violoncelo e piano* foi escrita em Londres em 1976 e posteriormente estreada e gravada em Los Angeles em 1977 pelo violoncelista Peter Rejto e pela pianista Marilyn Swan. A obra contém cinco movimentos inspirados nos gêneros venezuelanos, com os seguintes títulos: *Golpe con fandango*, *Valse con vales viejos*, *Merengue con cadencia Bachiana*, *Onda nueva* e *Gaita fullera*.

Existe uma extensa conexão entre a música tradicional venezuelana e Romero, portanto o primeiro movimento, *Golpe con fandango*, e o quarto movimento, *Onda nueva*, têm sua raiz rítmica no *joropo*; o segundo movimento, *Valse con vales viejos*, é um *Valse venezuelano* feito a partir de um tema próprio do compositor e cinco temas de *vales* populares na Venezuela; o terceiro movimento, *Merengue con cadencia Bachiana*, é um *merengue* venezuelano em 6/8; e o quinto e último movimento, *Gaita fullera*, é um gênero venezuelano chamado *gaita*, natural do estado de Zulia, que é tocado durante as celebrações natalinas em toda Venezuela. Deste modo toda a *suíte* é construída com gêneros musicais tradicionais, tornando relevante a investigação de cada um dos mesmos.

Como foi dito em parágrafos anteriores, existe uma conexão da obra com gêneros musicais tradicionais venezuelanos e, por isso, serão explicados brevemente cada um deles e como o compositor apresenta-os na obra com o fim de conhecer e analisar cada um desses gêneros e desta maneira entender seu estilo e como influencia na interpretação da obra.

3.1 O JOROPO

Segundo Peñín e Guido (1998) e Calderón (2015), o *Joropo*, é considerado a dança nacional da Venezuela. É uma dança ternária cujas origens remetem ao fandango espanhol, adicionando elementos africanos e indígenas. Observamos na Venezuela três diferentes tipos de *Joropos*: *Joropo Llanero*, *Joropo Central* e *Joropo Oriental*⁹. Cada um desses apresenta variações em seu estilo, na instrumentação, na poética de seus versos cantados e na coreografia da dança, recebendo seus nomes de acordo com a região do país onde são interpretados.

O *Joropo* caracteriza-se pela "coexistência e execução simultânea de métricas binárias e ternárias (6/8, 3/4 e 3/2), de caráter vivaz e alegre no caso dos *golpes* e bastante repousados e

⁹ Cabe destacar que atreves dos anos outras regiões foram criando seu próprio jeito de fazer o *joropo*, com variações na sua instrumentação e se adaptando a suas tradições e costumes.

nostálgicos no caso dos *pasajes*"¹⁰ (CALDERÓN, 2015, p. 421, tradução nossa). O *Golpe* e o *Pasaje* são considerados, de maneira geral, como os dois subgêneros principais do *Joropo*.

Os esquemas métricos simultâneos característicos do *Joropo* são resultados das combinações rítmicas entre os instrumentos típicos, como o *Cuatro*, a harpa e as *Maracas*¹¹ (Ex. 1)¹². Também podem ser produzidos por um único instrumento de maneira polirrítmica (LENGWINAT, 2015). Dessa forma, destacamos que, para a interpretação do primeiro movimento, a compreensão da sobreposição de métricas torna-se fundamental.

Exemplo 1 - Trio tradicional usado no *joropo*.



Fonte: <https://www.shock.co/musica/asi-es-una-fiesta-llanera-guia-basica-para-disfrutar-de-la-parranda-ie2636>

Sendo o *golpe*, o subgênero no qual está baseado o ritmo e estilo do primeiro movimento da *suíte*, acreditamos que seja necessário apresentar suas características, para um maior entendimento do ritmo, do estilo e de como deve ser interpretado este movimento.

Segundo Calderón (2015), o *golpe* é uma dança rápida que tem uma forte energia e grande expressividade, sendo vivaz e alegre e contando com um esquema harmônico fixo, deslocamentos rítmicos e outras particularidades, de acordo com a região do país na qual estiver sendo executado.

A característica rítmica principal no subgênero do *Joropo* o *Golpe* é a ocorrência simultânea de compassos 6/8 e 3/4, gerando uma polirritmia produzida pela coexistência das métricas binária e ternária. Romero destaca a coincidência dessas métricas ao longo do primeiro movimento (Ex. 2). Devido à conexão existente com o *Joropo*, o compositor ressalta essa sobreposição explicitamente marcando 3/4 e 6/8 como unidade de compasso, esta mesma

10 "...la convivencia y el juego simultaneo de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2), de carácter vivaz y alegre en el caso de los Golpes y más bien reposado y nostálgico en el caso de los Pasajes..."

11 Esses instrumentos variam de acordo com a região da Venezuela onde é tocada, mas é a mais tradicional.

12 Conjunto tradicional de *joropo* <https://youtu.be/9vFZ8IPvikU>

unidade de compasso se apresenta no quarto movimento, *onda nueva*, e quinto movimento, *gaita fullera* (Ex. 3 e 4).

Exemplo 2 - *Golpe com Fandango*, compassos 1 a 5.

Allegro

Fonte: Transcrição da autora.

Exemplo 3- *Onda Nueva*, compassos 1 a 4.

Moderato

Fonte: Transcrição da autora.

Exemplo 4 - *Gaita Fullera*, compassos 1 a 3.

Allegro

Fonte: Transcrição da autora.

Na música tradicional venezuelana, essas características polirrítmicas são tradicionalmente apresentadas de acordo com o uso dos instrumentos tradicionais:

A estratificação rítmica dos *golpes* apresenta o jogo simultâneo entre os compassos binário e ternário. Os registros agudos da harpa, ou "triples", o *cuatro* e as maracas costumam manter uma acentuação em valores binários da métrica de 6/8, enquanto que o registro grave da harpa ou o eventual toque dos *cuatro* e as maracas elevam a métrica de 3/4 bem como figuras de hemíola, sugerindo a métrica 3/2. A presença dessas figuras no baixo da harpa gera um efeito polirrítmico exaltado quando as métricas 6/8, 3/4 e 3/2 são combinadas. (CALDERÓN, 2015, p. 425, tradução nossa)¹³.

No primeiro movimento, Romero também utiliza a simultaneidade métrica da seguinte forma: o piano em 6/8 na mão direita (registro agudo) e em 3/4 na mão esquerda (registro grave), como pode ser visto no exemplo 2. Outra característica rítmica presente durante o primeiro movimento é a hemíola típica do *Golpe*, citada por Calderón (2015), que pode ser encontrada, por exemplo, na parte do violoncelo (Ex. 5) e que pode ser pensada em compassos de 3/2, juntando dois compassos (Ex. 5).

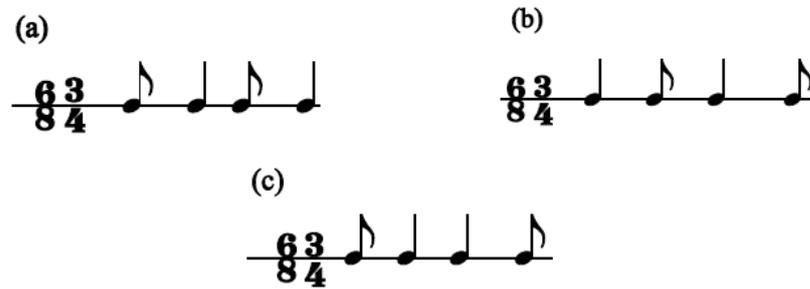
Exemplo 5 - *Golpe com Fandango*, compassos 17 a 30.

The image shows a musical score for Cello in 3/4 time. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two measures of music, each highlighted with a red rectangular box. Below each red box, the time signature 3/2 is written in green text, indicating that each of these measures is equivalent to two 3/4 measures. The notes in the first measure are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes in the second measure are G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0.

Fonte: Transcrição da autora.

Outra característica do *Golpe* é um ciclo harmônico fixo, que tem um número exato de medidas múltiplas de quatro (4, 8, 16 e 32) e frases cadenciais (CALDERÓN, 2015, p. 425). Um dos padrões rítmicos típicos do *Joropo* é o gerado pela interação do *Cuatro* com o baixo (Ex. 6):

13 “La estratificación rítmica de los Golpes presenta el juego simultáneo entre metros binarios y ternarios. Los registros agudos del arpa ó “tiples”, el cuatro y las maracas suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa ó los repiques eventuales del cuatro y las maracas plantean el metro de 3/4 así como figuras hemiólicas que sugieren el metro de 3/2. La presencia de estas figuras en los bajos del arpa genera un exaltado efecto de polirritmia al efectuarse la compaginación de los metros de 6/8, 3/4 y 3/2” (CALDERÓN, 2015, p. 425).

Exemplo 6 - Motivos rítmicos do *Joropo*.

Fonte: Valencia (2013) ¹⁴.

Podemos observar que “estes padrões rítmicos e suas derivações são a base das estruturas que Romero utiliza em muitas de suas composições” (VALENCIA, 2013, p. 27)¹⁵. Estes motivos rítmicos aparecem durante a obra tanto na parte do piano como na do violoncelo, sendo que muitas vezes aparece apenas a metade do motivo (Ex. 7).

Exemplo 7 - Golpe com Fandango, compassos 16 a 21.

Vc. f (a)

Pno. (b) (c)

Fonte: Transcrição da autora.

3.2 VALSE VENEZUELANO

Sobre o *Vals*, Peñín e Guido (1998) afirmam que vem de um tipo de dança popular alemão conhecido como *landler* e que serviu como base de algumas formas musicais

¹⁴ Figura feita por Valencia, 2013, p. 27.

¹⁵ “These rhythmic patterns and their derivations are the foundation of the structures that Romero uses in many of his compositions” (Valencia, 2013, p. 27).

latinoamericanas, acrescentando novos matizes, logo após sua chegada à América Latina no começo do século dezenove. No caso específico da Venezuela, o *vals* passa a ser parte do folclore, adaptando-se à cultura e convertendo-se na base de gêneros tradicionais como o *joropo*.

Durante essa transformação e adaptação cultural, foi também produzida uma mudança do nome, que passa a ser *Valse*, segundo Peñin e Guido (1998), de acordo com a forte influência francesa existente desde o final do século dezoito.

Por outro lado, existiram dentro do *Valse* venezuelano “[...] duas correntes artísticas e sociais diversas: uma aristocrática, dos salões e da gente com muito dinheiro, e outra popular das casas mais modestas, o caney, a praça pública” (RAMÓN Y RIVERA, 1976, p. 15, tradução nossa)¹⁶. Existindo o *valse* de salão e o *valse* popular, que inclui o *valse* nas bandas feito nas praças públicas.

Dentro das transformações citadas em parágrafos anteriores, estão as mudanças em suas características métricas “[...] a métrica semínima, pausa de colcheia, colcheia, semínima, será característica própria do *valse criollo* de salão” (PEÑIN e GUIDO, 1998, p. 707, tradução nossa)¹⁷, (Ex.8).

Exemplo 8 - Motivo rítmico *Valse* venezuelano



Fonte: A Autora.

Existem outras características do *valse* venezuelano como: estruturas em períodos de dezesseis compassos, inícios de frases anacrúsicos e “[...] finais téticos que são completados com os tempos que faltam no começo, fechando desta maneira uma perfeita quadratura”¹⁸ (PEÑIN; GUIDO, 1998, p. 709, tradução nossa). Cabe destacar que essas características nem sempre ocorrem de maneira fechada, pois é música de tradição oral e sua escrita pode variar de acordo com o compositor e a região onde é interpretada.

16 “...dos corrientes artísticas y sociales diversas: una aristocrática, de los salones de la gente adinerada, y otra popular, de las casas más modestas, el caney, la plaza pública” (RAMÓN; RIVERA, 1976, p. 15).

17 “el metro negra, silencio de corchea, corchea, negra, será característica propia del valse criollo de salón” (PEÑIN; GUIDO, 1998, p.707).

18 “...los finales téticos completándose con los tiempos del compás que faltan al comenzar, cerrando de esta manera una perfecta cuadratura” (PEÑIN; GUIDO, 1998, p.709).

Romero, durante o segundo movimento *valse con vales viejos*, usa esta quadratura de períodos de dezesseis compassos para expor o tema principal e o conjunto de cinco famosos vales venezuelanos presentes na obra.

3.3 MERENGUE VENEZUELANO

O gênero merengue existe em vários países como República Dominicana, Porto Rico, Haiti, Cuba, Colômbia, Santo Domingo, Venezuela; entretanto cada um possui características distintas. No caso do merengue venezuelano, é comumente escrito e executado em 2/4 e 5/8, mas segundo Valencia (2013) sua característica fundamental é uma estrutura de cinco notas e existe também, de forma similar ao *joropo*, essa convivência de compassos binários e ternários, pois é característica da música tradicional venezuelana.

A pesar de que o merengue seja escrito, pelo geral, em 5/8 e 2/4, Romero decidiu usar como unidade métrica o 6/8 na maioria de seus merengues, como é o caso do terceiro movimento *Merengue con cadencia bachiana* da *Suíte para violoncelo e piano* (Ex. 9).

Exemplo 9 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 1 a 5.

Allegro

The musical score consists of two staves: Cello (top) and Piano (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo marking is 'Allegro'. The Cello part begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines, including some triplets in the bass line.

Fonte: Transcrição da autora.

Romero acreditava que os gêneros populares durante o século XX, em sua maioria, eram escritos em compassos binários e que a música venezuelana apresentava dificuldades para ser reconhecida ou acolhida internacionalmente, devido a sua escrita ternaria, talvez seja esta a razão pela qual Romero escreveu muito de seus *joropos* e merengues em 6/8 (Valencia, 2018).

A escrita em 6/8 que Romero faz para apresentar seus *joropos* e *merengues* oferece um recurso prático que ajuda à leitura, à escrita e à interpretação destes gêneros, além de ser um grande suporte para sua difusão devido à facilidade que gera na compressão das estruturas rítmicas para as pessoas que não conhecem estes gêneros tradicionais, “(...) o 6/8 permite a combinação de múltiplas métricas em um compasso, facilitando a leitura, percepção e execução e a simplificação na escrita de certos ritmos binários associados com o merengue, por exemplo.” (VALENCIA, 2018, p. 24, tradução nossa)¹⁹.

A seguir estão os exemplos da escrita e acentuação do motivo rítmico do merengue venezuelano em 5/8, 2/4 e 6/8:

Exemplo 10 - Motivo rítmico do merengue venezuelano em 5/8.



Fonte: A Autora.

Exemplo 11 - Motivo rítmico do merengue venezuelano em 2/4.



Fonte: A Autora.

Exemplo 12- Motivo rítmico do merengue venezuelano em 6/8.



Fonte: A Autora.

¹⁹ El 6/8 le permite la combinación de múltiples metros en un compás, facilitando la lectura, percepción y ejecución y la simplificación en la escritura de ciertos ritmos binarios asociados con el merengue, por ejemplo.” (VALENCIA, 2018, pág. 24).

No *Merengue con cadencia Bachiana* Romero insere o padrão do merengue em 6/8 desde o compasso 1 na parte do violoncelo (Ex. 9) e desenvolve esse motivo durante todo o movimento (Ver exemplos 13 e 14).

Exemplo 13 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 12 a 16.

The musical score for Example 13 shows measures 12 to 16. The Violoncello (Vc.) part is in the bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a yellow box highlighting measures 12-16. The Piano (Pno.) part is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic accompaniment with a yellow box highlighting measures 12-16.

Fonte: Transcrição da autora.

Exemplo 14 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 33 a 37.

The musical score for Example 14 shows measures 33 to 37. The Violoncello (Vc.) part is in the bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with a yellow box highlighting measures 33-37. The Piano (Pno.) part is in the grand staff with a key signature of one flat. It features a rhythmic accompaniment with a yellow box highlighting measures 33-37.

. Fonte: Transcrição da autora.

3.4 ONDA NUEVA

A *Onda nueva* é um gênero criado por Aldemaro Romero, com a ajuda do baterista Frank “el pavo” Hernández, misturando a música tradicional venezuelana, mais especificamente o *zoropo*, com elementos do jazz e da bossa nova. Também ocorre uma mudança na instrumentação: ao invés de *cuatro*, *arpa* e *maracas* (instrumentação tradicional no *zoropo*) usa piano, baixo e bateria, instrumentos típicos do trio de jazz.

A respeito da *Onda Nueva* Romero diz:

“(…) comecei a meditar sobre a música que estava acontecendo na Argentina com Astor Piazzola, e a música que estava acontecendo no Brasil com a série de heróis musicais da Bossa Nova, e a Venezuela precisa de uma música, que também concorra com esses movimentos, e se a música fundamental da Venezuela é o *Joropo*, vou trabalhar no *Joropo*, então a primeira coisa que fiz foi substituir a *arpa*, *cuatro* e *maraca* por piano, baixo e bateria, e como não havia composições, vou provê-la com um repertório, e como sempre fui compositor, compus todas as músicas que têm inflexões de jazz e cuja poesia é diferente daquela usada na música *llanera*, ou na música urbana em Caracas, ou nas grandes cidades da Venezuela”²⁰ (ROMERO, 12’18” 2009)²¹.

O *joropo* está frequentemente presente na música de Romero como uma característica própria, influenciado pelo movimento musical latinoamericano dos anos setenta, como o novo tango de Astor Piazzola na Argentina e a bossa nova no Brasil, com João Gilberto, Antonio Carlos Jobim e Agostinho dos Santos, criando “versões urbanas do *joropo*” que foi conhecido como a *Onda nueva*, com um estilo baseado em “métricas ternárias, polirritmias, e letras folclóricas do *joropo*”, além de “frequentes progressões harmônicas e voltas melódicas derivadas de diferentes variações estilísticas do gênero”, outra característica é a utilização de melodias e harmonias com “inflexões tipo jazz”. (VALENCIA, 2013 p. 27-28).²² Traduções nossas.

De acordo com as entrevistas feitas em 2012 por Nuñez, para seu trabalho de dissertação (2013), a reconhecidos percussionistas venezuelanos como: Edgar Saume (1950), Carlos “Nene” Quintero (1946) e Andrés Briceño (1962), o baterista Frank Hernández cria um padrão rítmico como base da *Onda Nueva*, com um enfoque no estilo do *jazz* e com um “caráter expressivo venezuelano” (NUÑEZ 2013, p. 71).

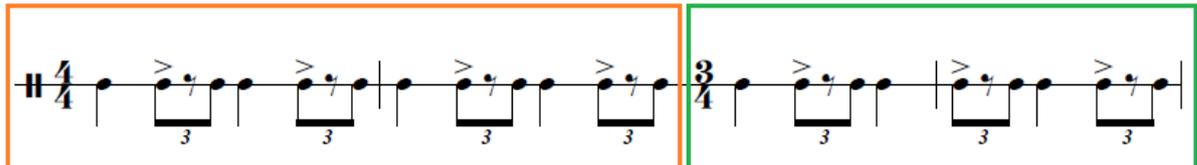
20 “(...) me puse a meditar sobre la música que estaba ocurriendo en Argentina con Astor Piazzola, y la música que estaba ocurriendo en Brasil con la serie de héroes musicales de la Bossa Nova, y Venezuela necesita una música, también que compita con estos movimientos, y si la música fundamental de Venezuela, es el *Joropo*, voy a trabajar sobre el *Joropo*, entonces lo primero que hice fue sustituir el arpa, cuatro y maraca por piano, bajo y batería, y como no habían composiciones, voy a proveerla con un repertorio, y como yo siempre he sido compositor, pues compuse todas esas canciones que tienen inflexiones jazzísticas y cuya poesía inclusive es distinta a la que se utiliza en la música *llanera*, o en la música urbana de Caracas, o en las ciudades grandes de Venezuela” <https://www.youtube.com/watch?v=Y7s66T2MYJQ>

21 Entrevista feita por Leonardo Padron para um o programa de radio “Los Imposibles”, transmitido post-mortem em 2009 e na televisão em um programa com o mesmo nome. Encontra-se on-line no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Y7s66T2MYJQ>. (transcrição nossa).

22 “versiones urbanas del *joropo*” “métricas ternarias, polirritmias y letras folclóricas del *joropo*” “frecuentes progresiones armónicas y giros melódicos derivada de diferentes variaciones estilísticas del género” “inflexiones tipo jazz” (VALENCIA, 2013 p. 27-28).

Hernández utiliza algumas características rítmicas do *jazz* na *Onda Nueva*, como são as acentuações dos tempos dois e quatro (num compasso de 4/4) e as desenvolve no compasso de 3/4 (NUÑEZ 2013, p. 72) (Ex. 15).

Exemplo 15 - Acentuações do jazz em 4/4 e na *Onda Nueva* em 3/4.



Fonte: A Autora.

Outra característica do padrão rítmico é sua clave em 3/4, que segundo Nuñez (2013) é inspirada na clave feita pelo baixo na bossa nova misturado com a música venezuelana. Hernández numa entrevista feita por Churión (2008) fala sobre a utilização da bossa nova na *Onda Nueva*:

“(...) Queriam criar uma atmosfera moderna porque era o momento em que a bossa nova estava muito na moda. (...) eles queriam algo venezuelano, mas moderno. Então eu decidi usar o formato bossa nova (...), mas em 3x4. A bossa nova é escrita em 2/4 e 4/4. Tudo o que eu fiz Aldemaro [Romero] gostou (...)”.²³

Por outro lado, dentro das características encontradas no quarto movimento *Onda nueva*, da *Suíte para violoncelo y piano* de Romero é a presença do motivo rítmico do *joropo* (Ex. 6), a presença de polirritmias e hemíolas típicas da música tradicional venezuelana.

3.5 GAITA

A *gaita* é um gênero musical venezuelano, típico do noroeste da Venezuela, mas é tocado em todo o país no final do ano. Existem vários tipos de *gaita*: uma das mais conhecidas é a *gaita de furro*, sendo esta a *gaita* que foi estudada nesta pesquisa devido a sua conexão com

²³ “(...) Querían darle un ambiente moderno porque era la época en que estaba muy de moda la bossa nova. (...) ellos querían algo venezolano, pero moderno. Entonces resolví utilizar el formato de la bossa nova (...) pero en 3x4. La bossa nova está escrita en 2x4 y en 4x4. Total que lo hice y a Aldemaro le gustó (...)”.

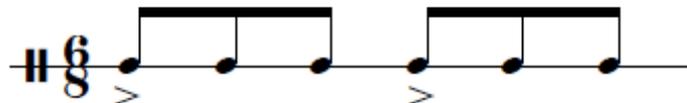
o quinto movimento da *Suíte para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero. Segundo Peñin e Guido (1998) esta gaita deve seu nome ao instrumento utilizado em sua interpretação chamado *furruco* ou *furro*²⁴

Os instrumentos típicos da *gaita de furro*²⁵ são: *cuatro*, *furruco* ou *furro*, *tambora*²⁶, *charrasca*²⁷, além de um solista vocal e um coral, esta instrumentação tem sofrido mudanças durante sua história devido à influência da música caribenha, incorporando teclados eletrônicos entre outros instrumentos modernos (GIL, 2013).

Dentro das características rítmicas da *gaita de furro* encontram-se simultaneidades métricas 6/8 e 3/4 ou também pode estar só em 6/8 com fortes síncopes e um tempo vivaz (PEÑIN, 1991). Romero, assim como nos movimentos *Golpe con fandango* e a *Onda nueva*, coloca como unidade métrica o 6/8 e 3/4 para destacar esta simultaneidade (Ex. 4).

Existe um ritmo base de seis colcheias constantes e com acentuação no tempo forte (Ex. 16), que vai sendo transformado pelos chamados “repiques” que são variações desse ritmo. Não foram encontrados textos que expliquem essa base rítmica, mas foram achados vídeos onde é feita a demonstração das variações existentes²⁸.

Exemplo 16 - Motivo rítmico base do gênero *gaita*.



Fonte: A Autora.

24 “Membranofone de fricção semelhante à *zambomba* espanhola. (...) É um tambor cuja membrana é fixada em uma haste que é esfregada com a mão fechada, transmitindo sua vibração à mesa de som, que produz um som longo e grave como um rugido ou grunhido de porco (...)”. (PEÑIN; GUIDO, 1998, p.619) Tradução nossa.

25 Instrumentos de percussão típicos da *gaita de furro* <https://youtu.be/AkuRsuKZukY>

26 “Forma a família de unimembranofones fechados ou abertos, de forma cilíndrica e de tamanho variável, que intervêm em diferentes manifestações afro-venezuelanas de tipo ritual profano. O tipo de madeira utilizada e os sistemas de tensão variam de acordo com os procedimentos de construção e execução da área à qual o instrumento estudado pertence”. (PEÑIN; GUIDO, 1998, p.661) Tradução nossa.

27 “Idiofone de raspagem presente nos mais variados conjuntos instrumentais da Venezuela, nos quais participa como acompanhante rítmico. Sua construção muda de acordo com a cultura ou espécie musical para a qual é fabricada”. (PEÑIN; GUIDO, 1998, p.372) Tradução nossa.

28 Como tocar a Tambora no gênero *gaita*, golpes e repiques https://www.youtube.com/watch?v=_YFCDwdJuQ4

4 ESCOLHAS INTERPRETATIVAS

De acordo com o objetivo desta investigação, foi analisado como a compreensão da estrutura rítmica e do estilo têm impacto direto nas escolhas interpretativas para a performance da *Suíte para violoncelo e piano*.

Como parte do procedimento metodológico foi feita revisão da literatura sobre o compositor e de cada um dos gêneros presentes na obra. Foram encontrados artigos em revistas digitais e duas teses no banco de teses e dissertações da Universidade de Miami.

Além disso, foi revisada uma versão digital da *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, obtida na Biblioteca da Universidade Experimental das Artes (UNEARTE) na Venezuela, durante os anos de estudo da licenciatura cursada pela autora em dita universidade entre 2007 e 2013. Também foi consultada uma versão digital do livro *Música Popular en Venezuela*, enviada via e-mail, pelo musicólogo e historiador Pedro Chacón Requena, professor da UNEARTE.

Por outro lado, tem-se conhecimento sobre outras bibliografias que são muito relevantes para esta pesquisa, mas por motivos políticos e econômicos atuais na Venezuela, não foi conseguido o acesso aos mesmos, visto que não estão digitalizadas e a maior parte destas fontes primárias encontra-se em bibliotecas e arquivos desse país.

Adicionalmente, para ter um melhor entendimento dos gêneros tradicionais presentes na obra, foram procuradas distintas gravações de grupos de música tradicional venezuelana e também versões de temas populares gravadas por Romero com orquestra sinfônica, que ajudaram na compreensão e contextualização destes gêneros.

Durante a pesquisa foram encontradas três partituras, duas estão no arquivo digital da Universidade de Miami:

- Partitura 1: inclui as partes do violoncelo e do piano por separado, mas não tem a grade²⁹. Esta partitura pode ser considerada como um manuscrito do compositor devido ao tipo de escrita (Ex. 17), mas não há confirmação sobre isso na descrição editorial da partitura, só se encontra o ano de composição da obra e o nome de Romero (Ex. 18). Também no final da obra (só na parte do violoncelo), o compositor coloca local e data da composição da obra (Ex. 19).

²⁹ Link direto do arquivo

<https://merrick.library.miami.edu/cdm/compoundobject/collection/asm0038/id/8491/rec/14>

Exemplo 17 - *Golpe con fandango*, parte do violoncelo, compassos 16 a 25.



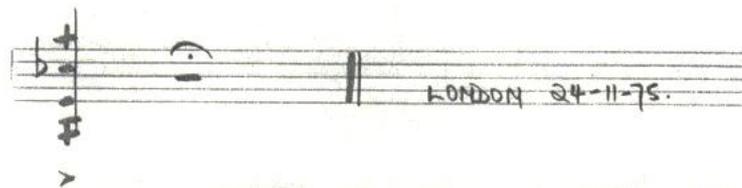
Fonte: partitura da *Suíte para violoncelo y piano* de Aldemaro Romero

Exemplo 18 – Descrição editorial, *Suíte para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero.

© 1976 BY ALDEMARO ROMERO.

Fonte: partitura da *Suíte para violoncelo y piano* de Aldemaro Romero.

Exemplo 19 - Final da *Suíte para violoncelo e piano*, parte do violoncelo.



Fonte: partitura da *Suíte para violoncelo y piano* de Aldemaro Romero.

• Partitura 2: inclui a grade e a parte do violoncelo³⁰. Na descrição editorial da partitura se pode observar, o ano de composição, o nome do compositor e um endereço em Caracas, Venezuela³¹ (Ex. 20).

Exemplo 20 - Descrição editorial, *Suíte para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero.

© Copyright 1976 by: Aldemaro Romero, Avenida La Salle
Edificio Panorama, Apt. 2, Caracas, Venezuela

Fonte: partitura da *Suíte para violoncelo y piano* de Aldemaro Romero

³⁰Link direto do arquivo

<https://merrick.library.miami.edu/cdm/compoundobject/collection/asm0038/id/8177/rec/15>

³¹ Não há confirmação se esse endereço corresponde ao local de alguma editora ou à casa do compositor.

Cabe destacar que esta partitura foi a usada pela autora durante o estudo e performance da obra, devido a facilidade de virada de página e leitura³².

- Partitura 3: Esta edição foi enviada por e-mail por Elizabeth Rossi, filha do compositor. Esta partitura foi editada por *A. Paganini Edizioni Musicale*, em Milano, Itália, e segundo Rossi foi revisada pelo próprio Romero. Esta edição só inclui o *score*, e foi a usada pelo pianista o professor Doutor Durval Cesetti, uma vez que é a partitura com melhores condições de leitura e pelo fato de estar revisada pelo compositor.

Após esse trabalho de contextualização, iniciamos o trabalho de estudo individual para a performance da obra, onde foram feitas reflexões sobre como o conhecimento rítmico e o estilo de cada um dos gêneros estudados, afeta as escolhas sobre articulação, golpes de arco, entre outras técnicas, além da direção das frases e acentuações, e ainda nas disciplinas Estudos em Criação e Performance II e III, e de Laboratório de Performance do PPGMUS da UFRN em conjunto com os professores Fabio Presgrave e Durval Cesetti. Também durante as aulas e ensaios, foram feitas gravações de áudio, que contribuíram na melhora da interpretação, e que aportaram ideias mais claras na hora de realizar as escolhas interpretativas. Logo, foram realizadas performance e gravação da obra, nas quais se apropriaram dos conceitos estudados.

4.1 GOLPE CON FANDANGO

Sendo uma dança, o andamento do *Golpe* (subgênero do *joropo*) é fundamental para que se possa dançar adequadamente. Lengwinat (2015) indica que o andamento do *golpe* deve ser aproximadamente 215 b.p.m. Por isso foi decidido aproximar o andamento do *Golpe com Fandango* ao máximo possível, durante as experimentações com o piano, definiu-se o tempo inicial do movimento para 170 b.p.m., dessa forma ficando mais perceptíveis as sobreposições rítmicas.

O ajuste rítmico foi a primeira dificuldade encontrada nos ensaios com o piano, devido a um encaixe muito preciso das polirritmias formadas pelas partes do piano e do violoncelo, sendo que a contagem se torna bastante complexa em alguns trechos do movimento. A estratégia que trouxe maior segurança para a execução das camadas rítmicas foi a subdivisão mental em colcheias.

³² Um editor digital foi usado para melhorar a qualidade e a clareza da partitura, e esta será adicionada como um anexo.

Durante as aulas da disciplina Estudos em Criação e Performance II e III, Presgrave observou que a primeira entrada do violoncelo está associada ao caráter rítmico do piano e sugeriu um ponto de contato para o arco próximo ao cavalete. Foi percebida a necessidade de uma articulação precisa, começando na segunda corda do violoncelo, onde normalmente o som é menos brilhante. A ideia resultou em maior clareza do contraponto rítmico entre o violoncelo e o piano.

No compasso trinta e dois inicia-se um novo tema, um pouco mais vivaz e mais leve, por isso decidimos pela execução das colcheias com golpes de arco fora da corda. Optamos também por um crescendo para enfatizar o impulso, dado a cada grupo de cinco colcheias junto ao acento produzido pela mão esquerda do piano (Ex. 21).

Exemplo 21 - *Golpe com Fandango*, compassos 31 a 36.

The image shows a musical score for Violoncelo (Vc.) and Piano (Pno.) for measures 31 to 36. The Vc. part is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pno. part features a melodic line with accents and a bass line with a rhythmic pattern. Red circles highlight specific accents in both parts.

Fonte: Transcrição da autora.

Entre os compassos 42 e 46, decidimos articular cada mudança de arco, pois a mesma nota é repetida, também enfatizando o deslocamento de uma colcheia do 6/8 e a simultaneidade de acentos existentes na frase, sem tirar o arco da corda e com *vibrato*. Experimentamos também iniciar em *mezzoforte* e realizar um *crescendo* até um forte no compasso 47, para dar direção até o final da frase (Ex. 22).

Exemplo 22 - Golpe com Fandango, compassos 42 a 47.

Deslocamento do 6/8

Vc.

mf cresc. Repetição da mesma nota f

Pno.

65 mf cresc. f

Fonte: Transcrição da autora.

Na música de Romero, percebe-se a influência constante das obras de Johann Sebastian Bach. Um exemplo disso é a utilização de fugas em muitas de suas obras. Dois dos movimentos da *Suíte para Cuerdas* (1976) – *Fuga con Pajarapinta Bimodal y Seis Numerao* e a *Fuga con pajarillo* – são obras contrapontísticas. No primeiro movimento da *Suíte para violoncelo e piano*, inicia na anacruse do compasso 121 (Ex. 23), o compositor também inseriu uma fuga com o tema começando na mão direita do piano.

Exemplo 23 - Fuga no Golpe com Fandango, compassos 120 a 132.

Vc.

Pno.

mp

Vc.

Pno.

mf

Fonte: Transcrição da autora.

O caráter *bachiano* na obra de Romero pode ser enfatizado de diversas formas. No compasso 65, *cantabile* e tranquilo, decidimos executar a melodia sem *portato* e com liberdade no arco, para criar um contraste com a parte do piano, que é contrapontística (Ex. 24). Essa forma de tocar tem inspiração na performance barroca e evita os portamentos comuns da música romântica.

Exemplo 24 - *Golpe com Fandango*, compassos 65 a 68.

Fonte: Transcrição da autora.

Esse caráter é mantido até a anacruse do compasso 93, no qual Romero retorna ao caráter marcado e articulado, formando um motivo de semínimas e colcheias na parte do piano semelhante ao começo do movimento (Ex. 25).

Exemplo 25 - *Golpe com Fandango*, compassos 93 a 96.

Fonte: Transcrição da autora.

Durante todo o movimento, o violoncelista precisa ter uma ideia clara de quando deve sentir a pulsação de forma ternária ou binária. Podemos citar o exemplo dos compassos 136 ao 144 (Ex. 26), nos quais esta sensação se alterna de forma bem nítida.

Exemplo 26 - *Golpe com Fandango*, compassos 136 a 144 (parte do violoncelo).

The image displays a musical score for cello (Vc.) in bass clef, spanning measures 136 to 144. The score is divided into three distinct sections, each highlighted with a colored box. The first section (measures 136-138) is highlighted in green and is in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The second section (measures 139-141) is highlighted in orange and is in 6/8 time. The third section (measures 142-144) is highlighted in green and is in 3/4 time. The bottom staff shows a 6/8 time signature for measures 136-144. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Transcrição da autora.

4.2 VALSE CON VALSES VIEJOS

O *Valse con Valses Viejos* é o título do segundo movimento da *Suíte para cello y piano* de Aldemaro Romero, no qual um tema de Romero é adicionado a um conjunto de cinco famosos *valses* venezuelanos: *El Diablo Suelto* de Heraclio Fernández (1851-1886), *Dama antañona* de Francisco de Paula Aguirre (1875-1939), *Sombra en los Médanos* de Rafael Sanchez López (1916-1946), *Juliana* e *San José* de Lionel Belasco (1881 aprox.- 1967).

O movimento inicia com uma introdução do piano até a anacrusa do compasso 17 onde começa o tema principal (Ex. 27) que logo se apresenta de maneira individual e mesclado com diferentes cinco *valses* durante o movimento.

Exemplo 27 - *Valse con Valses Viejos*, compassos 16 a 32 (parte do violoncelo).

Fonte: Transcrição da autora.

Uma das características que podemos encontrar dentro desse movimento é a quadratura de dezesseis compassos na apresentação de cada um dos *valses*, o que ajuda na memorização e em uma melhor compreensão da obra. A identificação e contextualização de cada um desses *valses* são fundamentais para a interpretação e performance da obra, por isso foi feita uma pesquisa de vídeos, textos e das letras das canções (onde for o caso) de cada um deles que nortearam as escolhas interpretativas.

4.2.1 *EL DIABLO SUELTO*

É um *valse* de Heraclio Fernández (1851-1886) que se converteu em uma peça da tradição venezuelana que “... melhor recolhe o sentir nacional...”³³ (PEÑIN; GUIDO, 1998, p. 583, tradução nossa). Foi dedicado aos amigos do compositor que eram redatores do periódico *El Diablo Suelto*, originalmente escrita para piano. Enrique Hidalgo (1942) escreve em 1976 uma letra para a peça que foi popularizada pelo cantor Gualberto Ibarreto (1947). Tradicionalmente é tocada em andamento rápido convertendo-se em um *zoropo*, de acordo com Peñin e Guido (1998), existem alguns *valses* que “[...] sim simplesmente se acelera seu tempo, pode-se converter facilmente em um *zoropo*” (PEÑIN; GUIDO, 1998, p. 706).

33 “...mejor recoje el sentir nacional...” (PEÑIN e GUIDO, 1998, p.583).

O Tema deste valse começa na *anacrusa* do compasso 48, e levando em conta o caráter deste *valse*, alegre e *giocoso*, sugere-se fazer *ligero* e *legato* no arco. Também se propõe fazer uma pequena acentuação no segundo tempo (semínima pontuada) de cada compasso (Ex. 28), apesar de ser o tempo fraco tradicionalmente a interpretação é realizada dessa forma segundo gravações feitas pelo compositor³⁴ e gravações de grupos emblemáticos da música popular venezuelana, como são *El Cuarteto*³⁵ e *Ensamble Gurrufio*³⁶.

Outra sugestão é executar no compasso 55 um *mezzo piano* súbito, para logo fazer um *crescendo*, até o compasso 57 (Ex. 28), para dar direção e ajudar no caráter dinâmico, fluido e alegre desse tema.

Exemplo 28 - *Valse com Vales Viejos*, compassos 48 a 63 (parte do violoncelo).

The image displays a musical score for the cello part of 'Valse com Vales Viejos', measures 48 to 63. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef (C2 and C3), and the last two are in treble clef (C4 and C5). The music is in 3/4 time and features a melodic line with accents on the second beat of each measure, which are circled in red. The dynamics range from mezzo-piano (mp) to crescendo.

Fonte: Transcrição da autora.

4.2.2 DAMA ANTAÑONA

Valse com música de Francisco de Paula Aguirre (1875-1939) e letra de Leoncio Martínez (1888-1941). É um *valse* de um caráter nostálgico, romântico, e até de certa elegância,

34 *El Diablo Suelto* (Devil On the Loose) · Aldemaro Romero and His Salon Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?v=zNW13WaZe3s>

35 Disco: *El Cuarteto - Lo Mejor* (1991). <https://www.youtube.com/watch?v=hyQPJZM78U8>

36 Disco: *El Cruzao* (1994). *Ensamble Gurrufio*. <https://www.youtube.com/watch?v=bs6AYYJxr-4>

que se pode perceber, não só por meio da música, mas de maneira ainda mais explícita na sua letra “De brasões límpidos você era a rosa (...) dama outrora gentil, honra era seu escudo, sabia em suas galas juntar o amor e o lar...”³⁷ (PEÑIN, 1991, p. 22). É por isso que desde o começo desse tema, do compasso 97 que se estende até o compasso 112, deve se pensar em um timbre mais escuro, com o arco mais perto do espelho e muito *legato*, para assim criar um caráter nostálgico e *dolce* que pede Romero. (Ex. 29).

Exemplo 29 - *Valse com Valses Viejos*, compassos 97 a 112 (parte do violoncelo).

Fonte: Transcrição da autora.

4.2.3 SOMBRA EN LOS MEDANOS

Este *valse* de Rafael Sanchez López (1916-1946) é de um caráter nostálgico refletido em sua letra: “Sob a luz da lua, nas areias quentes, entre cactos, um pássaro modula uma canção [...] os pássaros lamentam a dor, em minha vida deve esperar, as carícias de um amor distante, que semeou em meu peregrinar, e no caminho que marca o destino, nas areias que esperam caminhos, dolorosamente alongam minhas sombras sobre as dunas”³⁸ (PEÑIN, 1991, p. 24). Essa *valse* se apresenta no segundo tempo do compasso 80 até o compasso 96 (Ex. 30). Propõe-

37 “De límpidos blasones tú fuiste la rosa (...) Dama antañona gentil el honor fue tu escudo supo en sus galas unir el amor y el hogar...” (PEÑIN, 1991, p. 22).

38 “Bajo el claror de la luna, sobre las tibias arenas, entre cardones y tunas, un chuchube modula un cantar (...) los cujíes lloran el dolor en mi vida mustia de esperar, las caricias de un lejano amor, que ha sembrado en mi peregrinar, y en la ruta que marca el destino sobre las arenas que esperan caminos dolorosamente se alargan mis sombras sobre el medanal” (PEÑIN, 1991, p. 24)

se fazer perto do espelho, procurando uma sonoridade escura, liberdade no arco e muito *legato*, outro elemento que foi proposto por Presgrave durante os ensaios foi um vibrato lento e tranquilo.

Exemplo 30 - *Valse com Valses Viejos*, compassos 80 a 96 (parte do violoncelo).

Fonte: Transcrição da autora.

Justamente antes de começar o *valse*, Romero coloca um *molto ritenuto*. Entretanto não consta nenhum *a tempo* na parte do piano, enquanto na partitura do violoncelo este aparece no compasso 85. Após a revisão de vídeos e observação da versão do arranjo de *Sombra en los Médanos* do próprio Romero³⁹, chegou-se à conclusão de fazer o *a tempo* no segundo tempo do compasso 80, que é onde começa o tema, pois de outra maneira perderia fluidez.

4.2.4 JULIANA E SAN JOSÉ

Juliana e San José são *valeses* de Lionel Belasco (1881 aprox.- 1967). Dos cinco *valeses* encontrados no movimento, só esses não têm letra. Foi encontrada uma versão de *juliana* gravada pelo compositor⁴⁰ e sua orquestra, que apesar de não falar o tipo de orquestra, é evidente que não se trata de uma orquestra sinfônica, mas de uma banda popular.

39 <https://www.youtube.com/watch?v=wHgjd1Yh5p0>

40 *Juliana* - Lionel Belasco y su Orquestra <https://www.youtube.com/watch?v=M3ITYt0blY4>

Também foram encontradas gravações de arranjos de Romero para orquestra sinfônica⁴¹. Em todas essas gravações mencionadas percebe-se um caráter mais alegre e risonho, em contraste com os outros *valse*s utilizados por Romero (*Dama Antañona e Sombra em los Médanos*), mais nostálgicos.

Do compasso 33 ao 47 apresenta-se o tema do *valse San José*. Vale destacar que o compositor sobrepõe na mão direita do piano o tema principal do movimento (Ex. 31), deixando os dois instrumentos com igual importância melódica.

Exemplo 31 - *Valse com Valses Viejos*, compassos 33 a 40.

The image displays a musical score for measures 33 to 40 of the piece 'Valse com Valses Viejos'. It is divided into two systems. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. Each system features a Violoncello (Vc.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). In the first system, the Vc. part is labeled 'Tema do valse San José' in orange text, and the Pno. part is labeled 'Tema principal do movimento' in green text. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piano part includes chordal accompaniment in the bass clef.

Fonte: Transcrição da autora.

Uma das problemáticas apresentadas no momento de interpretar a obra foi a escolha do andamento. Romero escreve *allegro moderato*, mas cada *valse* tem seu caráter próprio e por isso analisamos vídeos de cada um dos *valse*s que são arranjos para orquestra sinfônica de Romero, que ajudaram a nortear um andamento que sirva para o conjunto de todos os *valse*s apresentados durante o movimento e que convenha para mostrar as diferenças de cada um, mas

41 Juliana- Aldemaro Romero <https://www.youtube.com/watch?v=yZpPsZR00EA>

mantendo uma linha. O andamento escolhido foi 120 b.p.m para assim conseguir um balanço de tempo entre os *valeses*.

4.3 MERENGUE CON CADENCIA BACHIANA

O *Merengue con cadencia Bachiana* é o terceiro movimento da suíte. Tem uma unidade métrica de 6/8 que começa com um pedal no piano em ré menor durante oito compassos e o violoncelo expõe a célula rítmica típica do merengue venezuelano (Ex. 32), que vai se repetir como um *ostinato* rítmico na parte do piano a partir do compasso 9 até o compasso 64.

Exemplo 32 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 1 a 5.

The image shows a musical score for Cello and Piano. The Cello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro'. The Cello part features a rhythmic cell highlighted in a red box, labeled 'Célula rítmica'. The Piano part consists of a steady accompaniment of eighth notes.

Fonte: Transcrição da autora.

Nessa primeira exposição do motivo rítmico, o compositor propõe uma ligadura, na parte do violoncelo, nas primeiras quatro colcheias e ligando a última semínima com o compasso seguinte (Ex. 33), mas se sugere fazer a ligadura por compasso (Ex. 34) para maior clareza da célula rítmica e para evitar acentuações na última semínima, o que pode acontecer quando não se tem o conhecimento sobre o merengue. Analisamos uma gravação deste movimento, feita na sua estreia nos Estados Unidos pelo violoncelista Peter Rejtö e a pianista Marilyn Swan⁴², onde Rejtö faz uma ênfase em cada início de compasso e dessa forma pode-se escutar claramente a ideia musical.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=twZZm2KtH8o>

Exemplo 33 - *Merengue con cadencia Bachiana*, parte do violoncelo, compassos 1 a 14.

Allegro

Fonte: Transcrição da autora.

Exemplo 34 - *Merengue con cadencia Bachiana*, parte do violoncelo, compassos 1 a 14.

Allegro

Fonte: Transcrição da autora.

No compasso 33 começa uma melodia no violoncelo que contrasta com o *ostinato* rítmico (com a célula típica do merengue em 6/8) que a mão direita do piano vem fazendo (Ex. 35). Para ressaltar esse contraste, recomenda-se fazer totalmente *legato*, *cantabile* e com um vibrato amplo.

Exemplo 35 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 33 a 38.

The musical score for Example 35 shows measures 33 to 38. The Violoncello (Vc.) part is in the bass clef and features a melodic line with slurs and accents. The Piano (Pno.) part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fonte: Transcrição da autora.

Depois de 56 compassos desse *ostinato* rítmico no piano e uma melodia *cantabile* no violoncelo, no compasso 65 o compositor escreve para o violoncelo quiálteras de quatro durante dois compassos seguidos de uma nota longa onde o piano faz de novo o motivo rítmico do merengue (Ex. 36). Essa sequência é repetida até o compasso 81. Em nossas análises das performances decidimos por dividir o arco por compasso e com um som amplo. Pensamos também em adotar uma estratégia que sugere tornar-se independente do piano, pensando esses compassos como se fossem semicolcheias num compasso de 2/4 para não perder fluidez.

Exemplo 36 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 65 a 68.

The musical score for Example 36 shows measures 65 to 68. The Violoncello (Vc.) part is in the bass clef and features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic and a 4-measure rhythmic pattern. The Piano (Pno.) part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fonte: Transcrição da autora.

Logo no compasso 81 começa uma sequência de quiálteras de quatro, e a cada dois compassos uma escala ascendente e descendente acompanhada pela mão direita do piano,

recomenda-se fazer *crescendos* e *diminuendos*, seguindo o desenho das escalas (Ex. 37) para que não seja um *forte* plano, o tempo todo.

Exemplo 37 - *Merengue con cadencia Bachiana*, compassos 81 a 84.

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part is in the bass clef and consists of a continuous sixteenth-note scale across four measures (81-84). It is marked with a forte (*f*) dynamic and includes slurs over the notes. The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support. It also starts at measure 81 and includes chords and a bass line. The Pno. part is also marked with a forte (*f*) dynamic.

Fonte: Transcrição da autora.

Imediatamente no compasso 95 se propõe fazer um *mezzo piano súbito* e ir subindo de dinâmica a cada dois compassos até chegar em *fortissimo* no compasso 101 (Ex. 38), onde repete a mesma sequência durante seis compassos como um *ostinato* criando uma tensão que vai diminuindo a partir do compasso 108 até surgir um novo tema no compasso 113, totalmente lírico. Propõe-se fazer com fluidez no arco, evitando ligaduras muito longas.

Exemplo 38 - *Merengue con cadencia Bachiana*, parte do violoncelo, compassos 95 a 102.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) in the bass clef, spanning measures 95 to 102. The score is divided into two systems. The first system covers measures 95-100 and shows a dynamic progression from mezzo-piano (*mp*) to mezzo-forte (*mf*). The second system covers measures 101-102 and shows a dynamic progression from forte (*f*) to fortissimo (*ff*). The Vc. part consists of a continuous sixteenth-note scale with slurs over the notes.

Fonte: Transcrição da autora.

Este movimento é bastante repetitivo e o ritmo e estilo são mais simples se comparados aos outros movimentos da obra, o que facilita a junção com piano. No entanto estratégias de

dinâmica e direção de frases são bastante importantes para que o movimento não se torne muito extenuante fisicamente.

4.4 ONDA NUEVA

Uma das características presentes neste quarto movimento *Onda Nueva* é a simultaneidade de métricas e o movimento constante entre compassos em 3/4 e 6/8. O estudo das métricas antecedendo ao preparo com o violoncelo mostra-se muito importante, pois influenciará diretamente nas escolhas de acentuações e de direções de frases. Bastante relevante também para o intérprete é o conhecimento da *Onda nueva*, que apresenta uma mescla de ritmos venezuelanos com o *jazz* e a *bossa nova*, e uma conexão forte com o *joropo*.

Dentro das primeiras dificuldades que se apresentaram durante a montagem do movimento no estudo individual foi como pensar a divisão rítmica do compasso 8 a 29, já que pode ser pensada em 6/8 e em 3/4 (Ex. 39). Em um primeiro momento, no estudo lento foi importante pensar na subdivisão em colcheias e não na divisão do compasso. No entanto nas aulas de Laboratório de Performance do PPGMUS da UFRN o Prof. Durval Cesetti notou que essa estratégia trazia dificuldades na montagem com o piano, então a solução encontrada foi de se pensar a divisão do compasso em 3/4, o que resolveu o problema de alinhar as figuras rítmicas com a parte do piano.

Exemplo 39 - *Onda Nueva*, compassos 8 a 11.

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part is written in bass clef with a 3/4 time signature. It begins at measure 8 with a melodic line that includes slurs and accents. The Pno. part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic accompaniment with slurs and accents, including chords and single notes. The score is for measures 8 to 11 of the piece 'Onda Nueva'.

Fonte: Transcrição da autora.

Para ter maior fluidez, é muito importante ter clara a alternância de compassos em 3/4 e 6/8 que ocorre constantemente durante o movimento, e que não só tem uma importância

métrica, mas que influencia na maneira de pensar a frase. Um exemplo disso ocorre nos compassos 33 a 37 que passa por 4 mudanças de compasso: 6/8, 3/4, 3/2 e volta a 3/4 (Ex.40) no caso do 3/2 acontece pela junção de dois compassos que formam uma hemíola.

Exemplo 40 - *Onda Nueva*, parte do violoncelo, compassos 33 a 37.

The image shows a musical staff in bass clef with four measures. The first measure is labeled 6/8 and is enclosed in an orange box. The second measure is labeled 3/4 and is enclosed in a green box. The third measure is labeled 3/2 and is enclosed in a red box; it is formed by two measures of music. The fourth measure is labeled 3/4 and is enclosed in a green box. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals, and a long slur covers the entire phrase.

Fonte: Transcrição da autora.

Outro exemplo desta alternância de compassos e da presença da hemíola, típica do *zoropo*, encontra-se do compasso 53 a 57 (Ex. 41).

Exemplo 41 - *Onda Nueva*, parte do violoncelo, compassos 53 a 57.

The image shows a musical staff in bass clef with three measures. The first measure is labeled 3/4 and is enclosed in a green box. The second measure is labeled 3/2 and is enclosed in a red box; it is formed by two measures of music. The third measure is labeled 6/8 and is enclosed in an orange box. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals, and a long slur covers the entire phrase.

Fonte: Transcrição da autora.

Mais um exemplo da simultaneidade métrica e da presença do *zoropo* está em compassos como 83 e 84, onde o piano vai fazendo na mão direita uma das células rítmicas do *zoropo* (Ex.5), enquanto o violoncelo vai em 3/4 e logo invertem-se as vozes (Ex. 42).

Exemplo 42 - *Onda Nueva*, compassos 83 a 87.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) for measures 83 to 87. The Violin part is written in a single staff with a treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs), showing chords and moving bass lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Fonte: Transcrição da autora.

Em geral o compositor deixa clara na sua escrita, a divisão do compasso, mas existem momentos onde está dividido o compasso, por exemplo, em duas semínimas pontuadas e poder-se-ia dizer à primeira vista que está em 6/8, no entanto pode existir a possibilidade de ser pensado em 3/4 e criar uma pequena síncope ligada à origem ternária do *joropo*. Um exemplo neste quarto movimento está do compasso 110 a 113 (Ex. 43).

Exemplo 43 - *Onda Nueva*, parte do violoncelo, compassos 110 a 113.

The image shows a musical score for Cello (Vcllo) for measures 110 to 113. The score is written in a single staff with a treble clef, showing a melodic line with a long phrase spanning four measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Fonte: Transcrição da autora.

Todas estas simultaneidades e alternâncias métricas, síncofes e hemíolas existentes durante o movimento e obra em geral, têm de estar claras pelo fato de serem características da música tradicional venezuelana, na qual é baseada a peça e que poderia ser tocada sem fazer essas diferenças, mas estaria fora do estilo da obra.

4.5 GAITA FULLERA

A *Gaita Fullera* é um movimento rítmico, com temas alegres e vivazes, com distintos caracteres e articulações que devem ser destacados para aproximar-se ao estilo da obra, oferecendo uma interpretação mais informada estilisticamente, levando em consideração de que

esse movimento baseia-se no gênero Venezuelano chamado *gaita de furro*. Em seus primeiros dez compassos, o movimento apresenta um motivo associado com o caráter rítmico feito pelo instrumento *tambora*⁴³ na música tradicional, por isso se sugere fazer com um ponto de contato para o arco próximo ao cavalete e um golpe de arco *marcato*.

Em seguida, no compasso 11, surge o tema principal do movimento, que mantém um caráter rítmico, mas torna-se mais leve e alegre, tendo uma similaridade com uma peça popular escrita por Romero em 1969 intitulada *Toma lo que te ofrecí*⁴⁴. Nos ensaios e apresentações, notamos a importância de se rearticular cada mudança de arco, mas sem tirar o arco da corda e com vibrato, sobretudo nas semínimas que tem ponto para que tenham ressonância (Ex.44).

Exemplo 44 - *Gaita fullera*, parte do violoncelo, compassos 11 a 15.



Fonte: Transcrição da autora.

Da mesma forma, no primeiro e quarto movimento existem alternâncias de compassos em 3/4 e 6/8, como foi explicado anteriormente, não só tem uma importância métrica, mas também muda a maneira de pensar a frase. Um exemplo neste movimento ocorre do compasso 61 a 66, onde existe uma alternância entre 3/4 e 6/8 (Ex.45).

Exemplo 45 - *Gaita fullera*, parte do violoncelo, compassos 61 a 66.



Fonte: Transcrição da autora.

Do compasso 157 até o 180, o violoncelo torna-se totalmente um instrumento rítmico pelo que se recomenda fazer as tercinas de semicolcheia com um golpe de arco *ricochet* e as

43 Execução do instrumento *tambora* <https://www.youtube.com/watch?v=OvnreETNaAI>

44 Exemplo do tema *Toma lo que te ofrecí* de Aldemaro Romero https://www.youtube.com/watch?v=3_Wh30uGbkQ

colcheias *spicatto*, para dar uma sonoridade mais percussiva imitando os instrumentos de percussão usados no gênero *gaita de furro* (Ex. 46).

Exemplo 46 - *Gaita fullera*, parte do violoncelo, compassos 157 a 160.



Fonte: Transcrição da autora.

No compasso 181 notamos um caráter contrastante, com um tema expressivo onde experimentamos nas performances e gravações evitar o portato com o arco e a utilização de vibrato amplo e *cantabile* (Ex. 47), até o compasso 193 onde volta o caráter marcado do princípio do movimento.

Exemplo 47 - *Gaita fullera*, parte do violoncelo, compassos 181 a 186.



Fonte: Transcrição da autora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o surgimento do *El Sistema*, as obras de Aldemaro Romero, um dos principais compositores venezuelanos, têm despertado a curiosidade de intérpretes de todo o mundo, devido à sua engenhosidade em combinar aspectos da música tradicional venezuelana com as obras de compositores como Johann Sebastian Bach, além disso, sua junção da música acadêmica com a música popular tradicional latino-americana. A *Suíte para Violoncelo e Piano* é uma obra virtuosística, ritmicamente complexa e de grande impacto para o público, porém ainda precisa ser executada e difundida com maior frequência entre os violoncelistas.

Segundo as leituras realizadas para esta pesquisa pode-se dizer que a música tradicional venezuelana, em seu gênero mais representativo como é o *joropo*, tem uma grande importância nas suas estruturas rítmicas, tendo características como: a simultaneidade métrica, a hemíola e compassos sincopados.

Durante o estudo da obra, uma das maiores dificuldades foi a precisão rítmica, sobre todo o encaixe das polirritmias com o piano no transcorrer dos ensaios, utilizando como estratégia, para uma execução mais precisa, a subdivisão mental do tempo. Também é considerado essencial o estudo sem o instrumento, para a compreensão do ritmo e das mudanças métricas, que influenciam, não apenas a parte rítmica em si, mas a condução das frases, dando maior fluidez e qualidade à interpretação.

Além disso, o conhecimento sobre cada um dos gêneros tradicionais venezuelanos presentes nesta *Suíte*, é de grande relevância para a interpretação, por isso considera-se imprescindível o estudo prévio dos mesmos, pois é de grande importância para as escolhas interpretativas e para uma melhor compreensão da poética criada por Romero.

A música para o violoncelo do compositor venezuelano Aldemaro Romero tem sido pouco interpretada. Existe na internet (em plataformas como Youtube) só uma gravação da *Suíte para Violoncelo e Piano* completa e as principais razões para tal são a falta de conhecimento da obra, a pouca difusão das gravações e a dificuldade de acesso às partituras.

Esta pesquisa busca incentivar a interpretação e a criação de mais linhas de investigação sobre as obras para o violoncelo desse compositor e de outros compositores venezuelanos, além de fomentar a interpretação do repertório latino-americano para o violoncelo.

REFERÊNCIAS

- ALDEMARO ROMERO CON LEONARDO PADRON EN LOS IMPOSIBLES. Caracas, 2009. (42 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7s66T2MYJQ>. Acesso em: 6 abr. 2019.
- CALDERÓN, Claudia. Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. **Musica Oral del Sur**, Granada, n. 12, 2015. Disponível em: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- CHURIÓN, Alfredo. (Venezuela). Herencia Latina. **EL PAVO FRANK “NO QUIERO DAR LÁSTIMA DESPUÉS DE QUE ME HAN RECONOCIDO COMO UN MÚSICO DE TALENTO”**. 2008. Disponível em: http://www.herencialatina.com/El_Pavo_Hernandez/El_Pavo_Hernandez.htm. Acesso em: 8 ago. 2019.
- FUNNDACIÓN ALDEMARO ROMERO. **Biografía**. Caracas, 2012. Disponível em: <https://aldemaroromero.org/biografi/>. Acesso em: 5 set. 2018.
- GIL, Pablo. **A Jazz Performer’s Guide to Selected Genres of Venezuelan Folk Music**. 2013. 138 p. Doctoral Essay (Doctor’s Degree of Musical Arts) - University of Miami, Coral Gables, 2013. Disponível em: <https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1015>. Acesso em: 2 ago. 2019.
- LENGWINAT, Katrin. Joropo llanero tradicional en Venezuela. **Revista Música Enclave**, Caracas, v. 9, n. 1, enero/abr. 2015. Disponível em: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/joropollanero.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- MARCANO, Germán. **Música Latinoamericana para el violonchelo: Catálogo de Obras**. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2004.
- MENDOZA, Emilio. Neofolklore (Venezuela). In: HORN, David; SHEPHERD, John. **Encyclopedia of Popular Music of the World**. London: Bloomsbury, 2013. p. 9. Disponível em: <<https://ozonjazz.com/emilio/articulos/Neofolklore.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- PEÑIN, José. **100 canciones venezolanas**. Caracas: Ed. Hemisferio musical c.a, 1991. v. 2.
- PEÑIN, José; WALTER, Guido. **Enciclopedia de la música en Venezuela**. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. **LA MÚSICA POPULAR EN VENEZUELA**. Caracas: Ernesto Armitano, 1976.

RUGELES, Alfredo. **La creación musical en Venezuela**. Caracas, 27 janeiro 2003. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-creacion.html>. Acesso em: 5 out. 2018.

VALENCIA, Esneider. **The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero**. 2013. 91 p. Doctoral Essay (Doctor's Degree of Musical Arts) - University of Miami, Coral Gables, 2013. Disponível em: https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2006&context=oa_dissertations. Acesso em: 9 fev. 2019.

VALENCIA, Esneider; GIL, Gustavo Adolfo López; Gómez, Lorena Rios. Confluencias de músicas populares y tradicionales en la obra de cámara de Aldemaro Romero Zerpa. ***Pensamiento, Palabra y Obra***, Bogotá, n. 19, jan. -jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.17227/ppo.num19-7384>. Acesso em: 12 mar. 2019.