

# ***Joropo* venezuelano: uma abordagem de estilo para a performance do primeiro movimento da *Suite para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*María José Bellorin Montaña*  
UFRN – marijobm88@gmail.com

*Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave*  
UFRN – fabiopresgrave@yahoo.com

**Resumo:** Este artigo aborda o primeiro movimento da *Suite para violoncelo e piano* de Aldemaro Romero, denominado *Golpe com Fandango*. A pesquisa analisa como os aspectos da música folclórica venezuelana influenciam na performance da obra. O procedimento metodológico consistiu em uma revisão da literatura sobre a dança *Joropo* e posterior 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 peça, as quais se apropriaram dos conceitos estudados no referencial teórico.

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

**Venezuelan *Joropo*: A Stylistic Approach for the Performance of the First Movement of the Suite for Cello and Piano by Aldemaro Romero**

**Abstract:** This article studies the first movement of the *Suite for cello and piano* of Aldemaro Romero, denominated *Golpe with Fandango*. The research analyzes how the aspects of Venezuelan folk music influence the performance of the piece. The methodological procedure consisted of a review of the literature about the dance *Joropo* and later reflection on how the knowledge of style affects choices of articulation, bowing and contextualization of performance. In a second moment, we did a performance and recording of the piece, which utilized the concepts studied in the theoretical study.

**Key words:** *Joropo*. Aldemaro Romero. Cello. Latin-American Music. Venezuelan Music.

## **1. Contextualização histórica**

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, com mais de cento e vinte peças, 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 do folclore e da música popular.

Segundo Rugeles (2003), Romero foi um compositor *neo-nacionalista*, inserido no movimento *neo-folclorista*, tendo criado o estilo musical conhecido como *Onda Nueva*, mudando os instrumentos tradicionais usados na música folclórica venezuelana (harpa, *cuatro*<sup>i</sup> e *maracas*<sup>ii</sup>) 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.

Em 1969, Romero ganhou o prêmio da paz no Festival de Cinema de Moscou, pela música do filme *La Epopeya* de Bolívar. 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 Filarmonica 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*.

<sup>iii</sup> No final do século XX, a música orquestral de Romero foi popularizada devido a inúmeras apresentações realizadas internacionalmente pela *Orquesta Sinfônica Simón Bolívar* com o maestro Gustavo Dudamel.

De acordo com Marcano (2004), os compositores venezuelanos dos séculos XX e XXI escreveram cento e sete obras nas quais o violoncelo se destaca 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. Na produção de Romero em particular, encontramos duas obras para violoncelo: a *Suite para violoncelo e piano* e o *Concerto de Delfin* para violoncelo e orquestra, obra ainda inédita.

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 ritmos venezuelanos, com os seguintes títulos: *Golpe con fandango*, *Valse con vales viejos*, *Merengue con cadencia Bachiana*, *Onda nueva* y *Gaita fullera*.

Para este artigo, selecionamos o primeiro movimento (*Golpe com Fandango*) da *Suite para violoncelo e piano*, analisando como a compreensão de sua estrutura rítmica e de seu estilo têm impacto direto nas escolhas interpretativas para a performance da obra.

## **2. O Joropo**

Antes de abordar o primeiro movimento em si, apresentaremos uma breve introdução sobre a dança *Joropo*, tendo em conta que um de seus gêneros principais, o *golpe*, foi utilizado como título por Romero. Desta maneira, será possível fazermos reflexões sobre aspectos estilísticos que gerem escolhas interpretativas.

Segundo Peñín e Guido (1998) e Calderón (2015), o *Joropo*, considerada como 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*. Cada um destes apresenta variações em seu estilo, 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 nostálgicos no caso dos *pasajes*"<sup>iv</sup> (CALDERÓN, 2015, p. 421, tradução nossa). O *Golpe* e o *Pasaje* são considerados como os dois gêneros principais do *Joropo*.

Os esquemas métricos simultâneos característicos do *Joropo* são causados pelo jogo rítmico entre os instrumentos típicos, como o *Cuatro*, a harpa e as *Maracas* (esses instrumentos variam de acordo com a região da Venezuela onde é tocada), também podendo ser produzidos por um único instrumento de maneira polirrítmica (LENGWINAT, 2015). Desta forma, destacamos que, para a interpretação do primeiro movimento, a compreensão da sobreposição de métricas torna-se fundamental.

### 3. Golpe con fandango

Segundo Calderon (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 tiver sido criado e executado.

A característica rítmica principal no *Golpe con Fandango* 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 movimento, como compositor explicitamente marcando 3/4 e 6/8 como unidade de compasso (Ex. 1).

**Allegro**



The image shows a musical score for Cello and Piano. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of five measures. The Cello part is in a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The Piano part is in a grand staff with a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4 (6/8), indicating a 3/4 and 6/8 time signature combination. A red box highlights the first measure of the piano part, which contains a 3/4 time signature and a 6/8 time signature.

Exemplo 1: *Golpe con Fandango*, compassos 1 a 5.

Na música folclórica, essas características polirítmicas são tradicionalmente apresentadas de acordo com o uso dos instrumentos tradicionais:

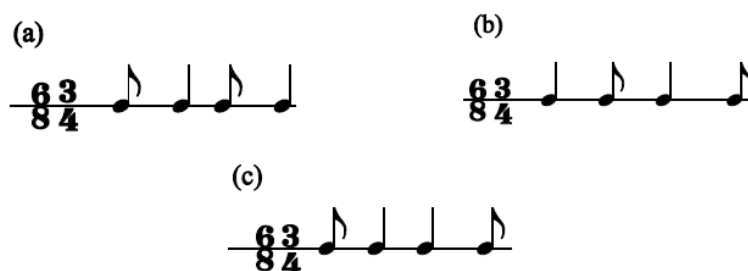
A estratificação rítmica dos *Strikes* apresenta o jogo simultâneo entre os compassos binário e ternário. Os registros agudos da harpa, ou "tiples", o *cuatro* e as maracas costumam manter uma acentuação em valores binários do metro de 6/8, enquanto que o registro grave da harpa ou o eventual toque dos *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).<sup>v</sup>

Nesse 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 (registrado grave), como pode ser visto o exemplo 1. Outra das características rítmicas presentes durante o movimento é a hemíola típica do *Golpe*, citada por Calderón (2015), que pode ser encontrada, por exemplo, na parte do violoncelo (Ex. 2).



Exemplo 2: *Golpe com Fandango*, compassos 17 a 30.

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. 3):



Exemplo 3: Motivos rítmicos do *Joropo* - Fonte: Valencia (2013)<sup>vi</sup>

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)<sup>vii</sup>.

Estes motivos rítmicos aparecem neste movimento tanto na parte do piano como na do violoncelo, sendo que muitas vezes aparece apenas a metade do motivo (Ex. 4).



Exemplo 4: *Golpe con Fandango*, compassos 16 a 21.

### 3. *Golpe con fandango*

Após a contextualização sobre o *Joropo* e um de seus principais gêneros (o *Golpe*), iniciamos um estudo de obras orquestrais e camerísticas de Romero compostas no mesmo período que a *Suite*, para substanciar as escolhas interpretativas. Dentre as peças de Aldemaro Romero que auxiliaram a pesquisa estão a *Suite 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*). Ambas peças foram escritas em Londres em 1976 e assemelham-se ao estilo da *Suite para violoncelo e piano*.

Após este trabalho de contextualização, iniciamos o trabalho de estudo para a performance da obra na disciplina Estudos em Criação e Performance II, do Curso de Mestrado em Música da UFRN, em conjunto com os professores Fabio Presgrave e Durval Cesetti.

Sendo uma dança, o andamento do *Golpe con Fandango* é fundamental para que se possa dançar adequadamente. Lengwinat (2015) indica que o tempo do *golpe* deve ser aproximadamente 215 b.p.m. Nas experimentações de andamento 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 torna-se 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 (Ex. 4).

Durante os ensaios Presgrave (2018) observou que a primeira entrada do violoncelo está associada ao caráter rítmico do piano e sugere-se 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 fora da corda. Optamos também por um crescendo para enfatizar o impulso que cada cinco colcheias dão ao acento da mão esquerda do piano (Ex. 5).



Exemplo 5: *Golpe com Fandango*, compassos 31 a 36.

Entre os compassos 42 ao 46, decidimos articular cada mudança de arco, já que 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. 6).



Exemplo 6: *Golpe com Fandango*, compassos 42 a 47.

Na música de Romero, pode-se perceber 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 *Suite para Cuerdas* (1976) – *Fuga con Pajarapinta Bimodal y Seis Numerao* e a *Fuga con pajarillo* – são obras contrapontísticas. No primeiro movimento da *Suite para violoncelo e piano*, iniciando-se na anacruse do compasso 121, o compositor também inseriu uma fuga, com o tema começando na mão direita do piano.



The image displays two systems of musical notation for Violoncelo (Vc.) and Piano (Pno.). The first system shows measures 120 and 121. The piano part begins in measure 121 with a melody in the right hand marked *mp*. The cello part is silent in measure 120 and enters in measure 121 with a whole note chord. The second system shows measures 122 through 132. The cello part enters in measure 122 with a melody marked *mf*. The piano part continues with a counter-melody in the right hand, also marked *mf*. The bass line of the piano is mostly silent, with some chords in the left hand.

Exemplo 7: *Golpe com Fandango*, compassos 120 a 132

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. 8). Essa forma de tocar tem inspiração na performance barroca e evita os portamentos comuns da música romântica.



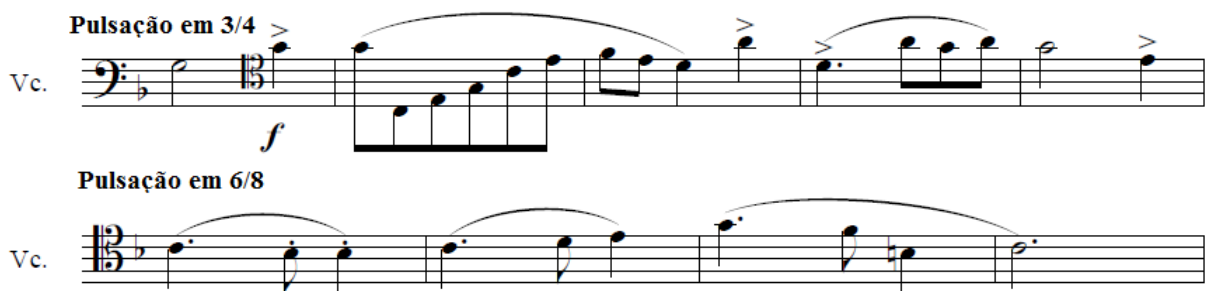
Exemplo 8: *Golpe com Fandango*, compassos 65 a 68.

Este 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. 9).



Exemplo 9: *Golpe com Fandango*, compassos 93 a 96.

Durante todo o movimento, o violoncelista precisa ter uma ideia clara de quando deve sentir a pulsação da parte do violoncelo de forma ternária ou binária. Podemos citar o exemplo dos compassos 136 ao 144 (Ex. 10), nos quais esta sensação se alterna de forma bem nítida.



Exemplo 10: *Golpe com Fandango*, compassos 136 a 144 (parte do violoncelo).



#### 4. 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 folclórica venezuelana com a obra de compositores como Johann Sebastian Bach. A *Suite 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. Como demonstrado neste artigo, o conhecimento da música folclórica venezuelana, especialmente do *Joropo*, é de grande importância para as escolhas interpretativas e para uma melhor compreensão da poética criada por Romero.

#### Referências:

CALDERÓN, Claudia. Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Musica Oral del Sur* Nº 12. 2015. Disponível em:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf> Acesso em: 9 de fev. 2019.

FUNNDACIÓN ALDEMARO ROMERO. Biografía. Caracas, 2012. Disponível em:

<https://aldemaroromero.org/biografi/> Acesso em: 05 de sep. de 2018.

LENGWINAT, Katrin. *Joropo llanero tradicional en Venezuela*. Vol. 9 – 1. *Revista Música Enclave* 2015. Disponível em: <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/joropollanero.pdf> Acesso em: 9 de fev. 2019.

MARCANO, Germán. *Música Latinoamericana para el violonchelo*. Catálogo de Obras. Caracas. Fundación Vicente Emilio Sojo 2004.

PRESGRAVE, Fabio Soren. **Disciplina Estudos em criação e performance II**: curso de mestrado em musica UFRN. 1 ago. - 22 out. de 2018. Notas de Aula.

RUGELES Alfredo, **La Creación Musical en Venezuela**. En *Latinoamérica Música: Ensayos, textos analíticos, entrevistas e informes sobre la música culta de América Latina de los siglos XX y XXI*. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-creacion.html> Acesso em: 05 de oct. de 2018.

VALENCIA, Esneider. *The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero*. University of Miami. 2013 Disponível em: [https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2006&context=oa\\_dissertations](https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2006&context=oa_dissertations) Acesso em: 9 de fev. 2019.

## Notas

---

<sup>i</sup> O cuatro é um instrumento venezuelano de quatro cordas, com a afinação de: lá, Ré, Fá # e Sí. Quem veio para a Venezuela com os espanhóis como guitarra renascentista, a forma de sua caixa de ressonância é semelhante ao violão, mas de menor tamanho (LENGWINAT 2015, p. 14 e 15).

<sup>ii</sup> As maracas são um instrumento idiofone. “Preparados com os frutos secos e escorridos do totumo (*Crescentia cucurbitina*), eles são preferencialmente preenchidos com as sementes duras da cabaça (*Canna indica*) e uma alça é colocada para segurá-los” (LENGWINAT, 2015, p. 16).

<sup>iii</sup> Os dados biográficos foram encontrados no site do compositor <https://aldemaroromero.org/biografi/>. Acessado em 05 de setembro de 2018.

<sup>iv</sup> “...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...”

<sup>v</sup> “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).

<sup>vi</sup> Figura feita por Valencia, 2013, p. 27.

<sup>vii</sup> “These rhythmic patterns and their derivations are the foundation of the structures that Romero uses in many of his compositions” (VALENCIA, 2013, p. 27).