

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PABLO ARTURO PULIDO

**O BAMBUCO *FLORECITA DEL CAMINO* PARA VIOLÃO SOLO DE JAIME
ROMERO: UMA ANÁLISE PARA A INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA VERSÃO
ORIGINAL PARA TRIO TÍPICO COLOMBIANO**

PORTO ALEGRE

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PABLO ARTURO PULIDO

**O BAMBUCO *FLORECITA DEL CAMINO* PARA VIOLÃO SOLO DE JAIME
ROMERO: UMA ANÁLISE PARA A INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA VERSÃO
ORIGINAL PARA TRIO TÍPICO COLOMBIANO**

Trabalho Conclusivo de Mestrado submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de concentração Práticas Interpretativas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE

2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minha família por todo o apoio na minha decisão de me dedicar à música;

A Cristiane por toda sua ajuda, amor e carinho nesta etapa da minha vida;

A minha orientadora Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, por toda a aprendizagem e paciência;

Ao Prof. Dr. Daniel Wolff pelas melhores aulas de música que tenho tido;

Aos meus colegas de violão: Nahuel Romero, João Batista, Rafael Iruvedra e Renan Simões;

Aos meus amigos colombianos em POA: Gina Arantxa, Hugo Peña e Juan Molano;

Ao meu amigo José Gallo pela ajuda nos primeiros dias em POA;

Ao compositor Jaime Romero pela entrevista e sua disposição de ajudar.

Aos professores Carlos Arturo Torres, Clemende Díaz e Yebreil Londoño pela informação sobre o bambuco.

À CAPES pela bolsa.

RESUMO

O presente trabalho investiga a interpretação do bambuco *Florecita del camino* do colombiano Jaime Romero (1966) para violão solo, uma vez que foi concebido pelo próprio compositor originalmente para *trío típico* colombiano, ou seja, para três instrumentos de cordas. O gênero bambuco é o maior representante da música andina colombiana. Para esta pesquisa apresento dados sobre a forma e a estrutura do bambuco e, analisei e comparei a versão original com a de violão solo. Dois artigos escritos pelo próprio compositor, assim como uma entrevista serviram de base para o trabalho. Para auxiliar na interpretação deste bambuco, criei exercícios e micro estudos para confrontar as dificuldades técnicas que encontrei, incluindo digitações, e dificuldades expressivas desta obra. Este material pretende não só ajudar o intérprete ao se deparar com bambucos, como divulgar o gênero da música andina colombiana.

Palavras-chave: Violão colombiano; bambuco; interpretação; Jaime Romero.

ABSTRACT

The purpose of this study is to investigate the interpretation of the bambuco *Florecita del camino* by the Colombian composer Jaime Romero (b. 1966) for solo guitar. It was originally composed for the Colombian *trío típico*, by the same composer, for three stringed instruments. The bambuco is the most representative of Colombian music of the Andes. Information about the form and structure of the bambuco were presented, as well as an analysis and comparison of the original version with the guitar solo version. Two articles by the composer and an interview served as the basis of this work. As for the interpretation of the bambuco, I created exercises and microstudies to overcome the technical difficulties I encountered, including fingering, as well as expressive difficulties in the piece. This material may be used to help those learning to perform the bambuco, making this genre of Colombian music of the Andes more accessible to listeners, as well.

Keywords: Colombian guitar; bambuco; interpretation; Jaime Romero.

Lista de Figuras

Figura 1. Região Andina da Colômbia	14
Figura 2. <i>Bandola</i> andina colombiana.....	15
Figura 3. Afinação da <i>bandola</i> andina colombiana.....	16
Figura 4. <i>Tiple</i>	16
Figura 5. Afinação do <i>tiple</i>	16
Figura 6. Progressão tradicional do bambuco em tonalidade menor.....	19
Figura 7. Progressão tradicional do bambuco em tonalidade maior.....	20
Figura 8. Bambuco <i>Como pa desenguayabar</i> (Como se livrar da ressaca). Transcrição nossa.	21
Figura 9: Síncope característica do bambuco	22
Figura 10. Separação das frases no bambuco <i>Como pa desenguayabar</i>	22
Figura 11. Ritmo da melodia nos bambucos	22
Figura 12. Acentos na interpretação do bambuco <i>El vaquero</i> (O vaqueiro).....	23
Figura 13. Acompanhamento do tiple no bambuco.....	23
Figura 14. Acompanhamento do violão no bambuco.....	23
Figura 15. Acompanhamento da tambora no bambuco.....	24
Figura 16. Transcrição sincronizada de <i>Cuatro Preguntas</i> (Quatro perguntas). a) 3/4, b) 6/8.....	25
Figura 17. O bambuco <i>San Pedro en el Espinal</i> (São Pedro no Espinal), a) 3/4 e b) 6/8.....	26
Figura 18. O bambuco <i>cruzao, Pichincha</i>	27
Figura 19: Seção A do bambuco <i>Bambuquisimo</i> (Bambuco grande) de León Cardona.....	28
Figura 20. <i>Florescita del camino</i> para trio típico. Motivo da primeira seção	34
Figura 21. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. As nove frases da Seção A (c. 1-32).....	35
Figura 22. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Transição da seção A para B	36
Figura 23. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.8-10)	36
Figura 24. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.37-42)	37
Figura 25. <i>FlorescitadelCamino</i> para trio típico. Acompanhamento básico no bambuco	37
Figura 26. <i>FlorescitadelCamino</i> para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.20-21)	38
Figura 27. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico.	38
Figura 28: <i>Florescita del Camino</i> para trio típico.	39
Figura 29. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. O motivo da seção B.....	39
Figura 30. <i>FlorescitadelCamino</i> para trio típico. Seção B (c. 48-89)	40

Figura 31. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Bandola, tiple e violão (c. 49-50)	41
Figura 32. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.57-58)	41
Figura 33. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Violão (62-65)	42
Figura 34. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Violão (c.74-79).....	42
Figura 35. <i>FlorescitadelCamino</i> para trio típico. Violão (c.83-89).....	42
Figura 36. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Violão (c.53-54).....	43
Figura 37. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Violão (c.55-56).....	43
Figura 38. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. O motivo da seção C.....	44
Figura 39. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C (c. 90-118)	45
Figura 40. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C (c. 99-103).	45
Figura 41. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C (c90 e 98).....	46
Figura 42. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C (104-115)	46
Figura 43. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C (116-118).....	47
Figura 44. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Seção C	47
Figura 45. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Ornamentação na Coda.....	48
Figura 46. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico. Final	48
Figura 47. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo	49
Figura 48. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo	49
Figura 49. <i>Florecita del caminho</i> , (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo	50
Figura 50. <i>Florecita del caminho</i> , (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo	50
Figura 51. <i>Florecita del camiho</i> , (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo	50
Figura 52. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo	50
Figura 53. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo	51
Figura 54. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo.....	51
Figura 55. <i>Florecita del camino</i> ,	51
Figura 56. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo	51
Figura 57. <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: tiple(b) Versão violão solo	52
Figura 58: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo.....	52
Figura 59: <i>Florecitadel camino</i> , (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo	52
Figura 60: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo	52
Figura 61: <i>Florecitadel camino</i> , a) Versão trio: bandola, tiple e violão b) Versão violão solo	53
Figura 62: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo.....	53
Figura 63: <i>Florecitadel caminho</i> , (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo.....	53
Figura 64: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo	54

Figura 65: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo.....	54
Figura 66: <i>Florecita del camino</i> , (a) Versão trio: bandola, tiple e violão (b) Versão violão solo	55
Figura 67: <i>Florecita del camino</i> . Versão violão solo	55
Figura 68. <i>Florecita del camino</i> , c.8-9, digitação original.	57
Figura 69. <i>Florecita del camino</i> , c.8-9, exercício sugerido.....	57
Figura 70. <i>Florecita del camino</i> , c.22-24, digitação original.	58
Figura 71. <i>Florecita del camino</i> , c.22-24, digitação sugerida.	58
Figura 72. <i>Florecita del camino</i> , c.26-28, digitação original.	59
Figura 73. <i>Florecita del camino</i> , c.26-28, digitação sugerida.	59
Figura 74. <i>Florecita del camino</i> , c.38-39, digitação original.	60
Figura 75. <i>Florecita del camino</i> , c.38-39, digitação sugerida.	60
Figura 76. <i>Florecita del camino</i> , c.45, digitação original.	60
Figura 77. <i>Florecita del camino</i> , c.45, exercício sugerido.	60
Figura 78. <i>Florecita del camino</i> , c.47, digitação original.	61
Figura 79. <i>Florecita del camino</i> , c.49-50, digitação original.	61
Figura 80. <i>Florecita del camino</i> , c.49-50, exercício sugerido.....	61
Figura 81. <i>Florecita del camino</i> , c.52-53, exercício sugerido.....	62
Figura 82. <i>Florecita del camino</i> , c.53-53, digitação original.	62
Figura 83. <i>Florecita del camino</i> , c.53, digitação original.	62
Figura 84. <i>Florecita del camino</i> , c.55, digitação original.	63
Figura 85. <i>Florecita del camino</i> , c.55, digitação sugerida.	63
Figura 86. <i>Florecita del camino</i> , c.73, digitação original.	63
Figura 87. <i>Florecita del camino</i> , c.73, digitação sugerida.	63
Figura 88. <i>Florecita del camino</i> , c.74-75, digitação original.	64
Figura 89. <i>Florecita del camino</i> , c.74-75, digitação sugerida.	64
Figura 90. <i>Florecita del camino</i> , c.74-75, outra digitação	64
Figura 91. <i>Florecita del camino</i> , c.74-75, versão para <i>trío típico</i>	65
Figura 92. <i>Florecita del camino</i> , c.109, digitação original.	65
Figura 93. <i>Florecita del camino</i> , c.109, digitação sugerida.	65
Figura 94. <i>Florecita del camino</i> , c.135-136, digitação original.	66
Figura 95. <i>Florecita del camino</i> , c.135-136, digitação sugerida.	66
Figura 96. Exercícios para mão direita.....	68
Figura 97. Microestudo No 1.....	69

Figura 98. Microestudo No 2.....	70
Figura 99. Microestudo No 3.....	71
Figura 100. Microestudo No 4.....	72

Lista de Quadros

Quadro 1. Seções e número de compassos no bambuco	18
Quadro 2. Ordem de interpretação das diferentes seções no bambuco	18
Quadro 3. Harmonia em cada seção	19
Quadro 4. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico, seções e tonalidades	33
Quadro 5. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico, seção A. Frases e instrumentos que tocam	34
Quadro 6. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico, seção B. Frases e instrumentos que tocam.	39
Quadro 7. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico, seção C.	43
Quadro 8. <i>Florescita del Camino</i> para trio típico.....	48

SUMARIO

INTRODUÇÃO	11
1. O BAMBUCO, JAIME ROMERO E FLORECITA DEL CAMINO	13
1.1 O BAMBUCO	13
1.2 JAIME ROMERO	29
1.3 O BAMBUCO FLORCITA DEL CAMINO	30
2. ANÁLISE	32
2.1 ANÁLISE PARA A VERSÃO PARA TRÍO TÍPICO.....	32
2.2 DIFERENÇAS COM A VERSÃO DO VIOLÃO SOLO.....	48
3. EXERCÍCIOS PARA AS DIFICULDADES TECNICAS E PARA A INTERPRETAÇÃO	56
3.1 DIGITAÇÕES E EXERCÍCIOS PARA TRECHOS DIFÍCEIS.....	56
3.2 INTERPRETAÇÃO DO BAMBUCO	67
CONCLUSÃO.....	73
APÊNDICES	77
APÊNDICE A	78
APÊNDICE B.....	78
APÊNDICE C	96

INTRODUÇÃO

O bambuco, como outros gêneros, tem características próprias que o identificam. Estas características musicais, na maioria das vezes, pertencem mais à tradição oral que a escrita. Apesar da importância do violão na música andina colombiana, o repertório para violão solo deste gênero ainda é escasso, com o aumento de número de obras a partir da segunda metade do século XX. A escolha deste tema foi decorrente das minhas dificuldades na interpretação do bambuco e através desta minha pesquisa descobri informalmente que é uma dificuldade geral entre outros violonistas do meu entorno. Para constatar isto, perguntei a diferentes colegas e professores de diversas cidades da Colômbia¹. As dificuldades mais recorrentes incluem: a articulação do baixo, os acentos do baixo e da melodia, o *rasgueo*, a polirritmia, as dificuldades técnicas e as características do bambuco que não se encontram na partitura.

Sobre a interpretação do bambuco há pouco material escrito, sendo a maior parte recente. Entre eles destaco principalmente as duas *Cartillas de iniciación musical* de música andina colombiana (2005, 2008) do Ministério da Cultura Colombiano, elaboradas para o ensino da música andina nas escolas de música na Colômbia, as quais fornecem as ferramentas para a aprendizagem do gênero, como exercícios prévios para sentir os ritmos antes de tocá-los. Outros trabalhos incluem a tese de doutorado *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* de Gonzalez (2006), o livro *Elementos estructurales del pasillo y del bambuco instrumentales* de Garcia (2014) e, por último, destaco a dissertação de mestrado *O Bambuco e o choro: uma análise comparativa a partir da perspectiva das práticas interpretativas*, de Valencia (2015).

Entre os bambucos para violão solo na atualidade na Colômbia, encontramos principalmente os de Gentil Montaña. Há também as composições e transcrições de Clemente Dias, Gustavo Niño, Edwin Guevara, Jaime Romero e Álvaro Romero, entre outros. É importante mencionar que foi através de Gentil Montaña que começou a se estabelecer uma forma de compor e executar bambucos no violão, embora ele não tenha sido o primeiro. No caso desta pesquisa, Jaime Romero estudou com Montaña, o qual o alentou para seguir compondo.

Existem diversos trabalhos acadêmicos, métodos e livros sobre a música brasileira e a música argentina. No entanto, há poucos sobre a música colombiana. A música colombiana

¹ Realizei esta pergunta via Facebook, de forma informal, para profissionais que conhecem e tocam bambucos.

para violão tem alguma repercussão internacional com violonistas importantes como Eduardo Fernández, Gabriel Estallas e José António Escobar, entre outros. Estes têm gravado música colombiana incluindo bambucos.

Florecita del camino é um bambuco. Esta obra foi composta para *trío típico* (bandola, tiple e violão). O *trío típico* é o conjunto instrumental de maior importância na música andina, e grande parte da música andina colombiana tem sido escrita ou adaptada para este conjunto. Depois de compor a versão para *trío típico* o compositor realiza uma versão para violão solo. A partir disto, surgiu-me a ideia de investigar como interpretar este bambuco no violão, uma vez que foi concebido para três instrumentos de cordas, onde os diferentes elementos que constituem as características do bambuco, ou seja, a melodia e o acompanhamento são divididos em três.

No primeiro capítulo exponho o bambuco, a obra e o compositor. Na parte do bambuco apresento um pouco de sua morfologia e práticas na execução, os instrumentos que o compõem e resalto a importância de sua escrita. Para isto, baseei-me no bambuco tradicional da primeira metade do século XX, já que foi nessa data em que o bambuco chegou ter grande repercussão na música da Colômbia, estabelecendo algumas características particulares na sua morfologia. Na parte da obra, tanto a de *trío típico* como a versão para violão, foi realizada uma entrevista com o compositor.

Segue no segundo capítulo uma análise e comparação entre as duas versões, com dados apresentados também de dois artigos publicados pelo próprio Jaime Romero onde explica seu modo de compor. Nestes artigos o compositor resalta alguns objetivos do seu modo de compor, os quais foram investigados na minha análise com o intuito de subsidiar a performance posterior. Na comparação posterior, com a versão para violão solo, apresento parte do processo de transcrição do compositor e como é simplificada a complexidade de três instrumentos em apenas um.

No último capítulo, tratei de solucionar os trechos onde encontrei dificuldades técnicas. Utilizei bibliografia sobre digitação como Alípio (2014), Barceló (1995), Pedreira (2014) e Fernández (2000). Também foi elaborada uma série de exercícios para a independência da mão direita na polirritmia típica do bambuco. Para finalizar, foram elaborados quatro micro estudos de bambuco, pensando em exercícios preparatórios para a interpretação de *Florecita del camino*, assim como outros bambucos.

1. O BAMBUCO, JAIME ROMERO E FLORECITA DEL CAMINO

A primeira parte deste capítulo tratará sobre o gênero bambuco em geral: sua história, morfologia, instrumentos com os quais é interpretado, sua escrita e algumas mudanças que têm acontecido com o bambuco no transcurso do tempo. Isto com o intuito de entender mais sobre este gênero aplicado ao *Florecita del camino*. Igualmente a compreensão do bambuco foi necessária para a elaboração dos capítulos posteriores: no segundo para a análise e no terceiro para a elaboração de exercícios.

Na última parte deste capítulo exponho uma breve biografia do compositor, assim como uma breve entrevista realizada com Jaime Romero onde se trata da obra *Florecita del camino*, tanto a versão para trio típico como a de violão solo

1.1 O BAMBUCO

O bambuco integra a música andina colombiana, sendo este seu máximo representante. Teve uma influência notória na Colômbia durante quase cem anos, da metade do século XIX até a metade do século XX, sendo substituído por ritmos da costa atlântica colombiana e música estrangeira (BERMÚDEZ, 2010). A região andina (Figura 1) deve seu nome à cordilheira dos Andes que atravessa a Colômbia; as cidades mais importantes desta região são Bogotá, Cali e Medellín.

O bambuco nasceu da mistura musical entre os europeus, os descendentes africanos e os indígenas. Foi idealizado no Romantismo, no final do século XIX, por alguns escritores importantes da Colômbia, entre eles, Rafael Pombo (BERNAL, 2004). O ritmo reunia todas as exigências requeridas para ser chamado de música nacional: uma música que mesclava na percepção das pessoas as características indígenas, africanas e espanholas e que, ademais contava com o respaldo histórico da Independência, já que se tocavam bambucos nas Guerras de Independência, consolidando assim seu valor nacional (GONZÁLEZ, 2006).

O bambuco pode ser vocal ou instrumental. A letra do bambuco vocal geralmente refere-se à saudade e melancolia e é interpretado com um ritmo livre (*rubato*), especialmente com longas fermatas no início das frases. O bambuco instrumental é mais rítmico e suas melodias são mais ágeis. Outro tipo de bambuco é o *bambuco fiestero*, instrumental ou vocal rápido, interpretado geralmente por bandas nos carnavais da Colômbia. Gêneros afins ao

bambuco, que derivam dele ou que compartilham suas características são: *sanjuanero*, *currulao*, *caña*, *rajaleña*, entre outros.

A música andina foi composta principalmente para formações como as estudantinas, copiadas da música espanhola e popularizadas na Colômbia pelo compositor Pedro Morales Pino² (1863-1926). Estas consistiam em flauta, violino, bandola, tiple, violão e contrabaixo. Também foi composta música andina para piano solo, instrumento da elite do tempo de Morales Pino, tocado principalmente por mulheres. Na primeira metade do século XX as estudantinas tiveram muito êxito pela ajuda da crescente indústria de gravação e do rádio. Nesse momento o papel do violão era apenas de acompanhador. Na segunda metade do século XX, incrementa-se o uso do *trio típico*, constituído pelos instrumentos: bandola, tiple e violão. Aparecem os primeiros compositores para violão solista como Adolfo Mejía, Álvaro Romero Sanchez, Silvio Martinez, sendo os mais importantes, Gentil Montana e Clemente Díaz.



Figura 1. Região Andina da Colômbia³

² Foi um compositor muito importante da música andina colombiana; compôs vários tipos de ritmos andinos e alguns estrangeiros.

³ [https://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_Andina_\(Colombia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_Andina_(Colombia))

1.1.1 TRÍO TÍPICO

O *trío típico* também é chamado de *trío andino*, *trío tradicional* e *trío instrumental colombiano*. Os registros mais antigos apontam que esta formação existe desde 1878, (LONDOÑO, TOBÓN, 2004 p.45) e está associado à interpretação de gêneros nacionais colombianos como o *pasillo*⁴ e o bambuco. Por suas raízes e sua permanência é o conjunto musical tradicional de maior vigência na região (LONDOÑO; TOBÓN, 2004). Algumas dos conjuntos instrumentais mais destacadas do século XX são o Trio Hermanos Hernandez, o Trío Morales Pino, o Trío Instrumental Colombiano, o Trío Joyel, o Trío Luis A. Calvo e o Trío Instrumental Ancestro.

- *Bandola*



Figura 2. *Bandola* andina colombiana

Dos instrumentos que compõem o *trío típico*, a bandola andina é derivada da bandurria espanhola. Possui seis ordens duplas, ou seja, doze cordas, mas há alguns bandolistas que usam as duas primeiras cordas triplas, formando assim, quatorze cordas ou as quatro primeiras triples resultando em dezesseis cordas. É um instrumento tocado com plectro ou palheta, sendo seu papel principal a melodia no *trío típico*. Algumas formações usam duas bandolas, as quais são chamados de quarteto típico andino.

A bandola tem evoluindo com o tempo. Começou como um instrumento mais parecido com um pequeno violão com quatro cordas duplas, até chegar à forma da bandurria espanhola

⁴ O *pasillo* é um gênero e dança folclórica da Colômbia e do Equador.

com seis cordas no final do século XIX. O bandolista Diego Estrada (1936-2011) popularizou a afinação usada na atualidade.

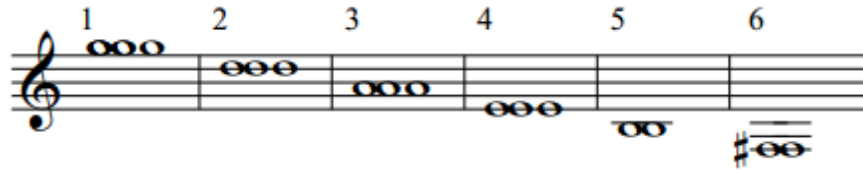


Figura 3. Afinação da *bandola* andina colombiana

- *Tiple*



- Figura 4. *Tiple*

O tiple é um instrumento derivado do violão. Possui doze cordas metálicas agrupadas em quatro ordens de três cordas, sendo a corda do meio das três cordas de cada ordem afinada uma oitava abaixo, com exceção da primeira ordem, na qual as cordas são iguais. É considerado o instrumento nacional da Colômbia e dá o som característico à música andina, principalmente nos gêneros de bambuco e *pasillo*. O tiple cumpre a função de acompanhar a melodia e marca o ritmo de 6/8. Toca-se com rasgueo e dedilhado.

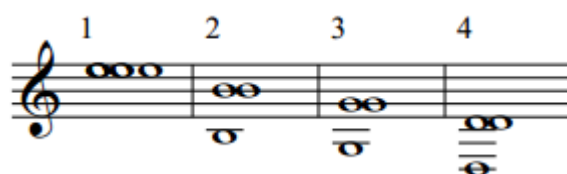


Figura 5. Afinação do *tiple*

O papel tradicional do tiple é o de acompanhar, mas conforme a evolução da música andina, seus intérpretes e a construção dos instrumentos o tiple representa um papel mais protagonista na formação sem perder sua função tradicional. Este protagonismo consiste em tocar melodias junto com a bandola ou o violão e ter melodias próprias. Atualmente também encontramos intérpretes solistas de tiple.

- *Violão*

O papel do violão no *trío típico* é o de tocar os baixos, em algumas frases sole ter a melodia principal, além de fazer melodias em conjunto com outro instrumento. Para ligar frases melódicas o violão costuma fazer baixarias ou *bajeos*, os quais consistem em arpejos ou notas de passagens.

1.1.2 FORMA E ESTRUTURA DO BAMBUCO INSTRUMENTAL

Embora não seja possível definir exatamente a estrutura do bambuco, já que as características mais determinantes deste variam de uma sub-região andina para outra, de compositor para compositor e de uma formação musical para outra (OCHOA, 1997), algumas generalizações que acontecem em grande parte dos bambucos podem ser tecidas. Além do mais, os compositores colombianos estavam empenhados em modelar uma tradição para confrontar a música moderna das primeiras décadas do século XX, ao contrário dos compositores de países como Brasil e Argentina que assumiram a influência do modernismo com propriedade (GARCIA, 2014, p. 31).

Em termos gerais, as características mais claramente identificadas no bambuco são: seu caráter polimétrico no qual se superpõem ritmicamente durações binárias e ternárias; sucedem-se articulações melódicas também binárias e ternárias, e se apresentam com frequência síncopes por atraso melódico ao trocar de harmonia e de compasso (OCHOA, 1997, p. 37). O bambuco contém duas ou três partes e a maioria delas encontra-se em tonalidades menores (RODRÍGUEZ, 2010, p326). A escrita do bambuco e sua passagem para o pentagrama é atribuído ao compositor, bandolista e arranjador Pedro Morales Pino (1863-1926), assim como de outros gêneros populares andinos colombianos (BERNAL, 2004, p. 7).

Uma vez que o bambuco possui inúmeras variedades e características, citarei apenas algumas das características mais usuais a partir de sua forma, harmonia, melodia, ritmo e acompanhamento. Estas características estão baseadas no bambuco tradicional da primeira metade do século XX.

- *Forma:*

O esquema formal padronizado por Pedro Morales Pino é muito recorrente na elaboração dos bambucos instrumentais. Um exemplo do uso deste esquema está na música do compositor Álvaro Romero Sánchez (1909-1999). Baseado na análise da obra de Álvaro Romero, Manuel Garcia através do livro *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales* (2015), mostra como é geralmente composta a forma:

Forma ternaria:				Forma binaria:		
Seções:	A	B	C	Seções:	A	B
No de compassos:	16	16	32	No de compassos:	16	16
	16	16	16		16	32

Quadro 1. Seções e número de compassos no bambuco

A ordem das diferentes seções é interpretada tradicionalmente da seguinte maneira, conforme Garcia (2015):

AA	BB	A	CC
AA	B	A	ABC
AA	BB	A	BB
AA	BB	A	

Quadro 2. Ordem de interpretação das diferentes seções no bambuco conforme Garcia (2015)

- *Harmonia:*

Sobre o desenvolvimento harmônico recorrente em cada seção, Garcia (2015) apresenta o seguinte:

Tonalidade menor:			
Seções:	A	B	C
Tonalidade:	i	III	I
	i	III	VI
	i	i	i
	i	i	
	i*	I*	
	i*	III*	
Tonalidade Maior:			
Seções:	A	B	C
Tonalidade:	I	IV	
	I	bVI	
	I*	I*	IV* ⁵

Quadro 3. Harmonia em cada seção

As progressões tradicionais nos bambucos, principalmente nas primeiras seções, são:

Progressão Tradicional (Exemplo em La Menor)

Am Am Am E⁷

5 E⁷ E⁷ E⁷ Am

9 Am A⁷ A⁷ Dm

13 Dm Am E⁷ Am

Figura 6. Progressão tradicional do bambuco em tonalidade menor

⁵ As que estão selecionadas com (*) não foram levadas em conta por Garcia (2015), mas são recorrentes no bambuco.

Varição I em Tonalidade Maior
(Exemplo em Do Maior)

Chord progression for Varição I in C major:

Measure	Chord
1	C
2	C
3	C
4	Dm
5	Dm
6	G ⁷
7	G ⁷
8	C
9	C
10	C ⁷
11	C ⁷
12	F
13	F
14	C
15	G ⁷
16	C

Varição II em Tonalidade Maior
(Exemplo em Do Maior)

Chord progression for Varição II in C major:

Measure	Chord
1	C
2	C
3	C
4	Dm
5	Dm
6	G ⁷
7	G ⁷
8	C
9	C
10	A ⁷
11	A ⁷
12	Dm
13	F
14	C
15	G ⁷
16	C

Figura 7. Progressão tradicional do bambuco em tonalidade maior

Este tipo de harmonia também é utilizado em outros gêneros andinos colombianos como o *pasillo*. O exemplo abaixo é um bambuco tradicional onde podemos observar, nas partes A e B, o uso das progressões supracitadas, tanto em tom menor como em maior:

Como pa desenguayabar

Bambuco fiestero

Jorge Olaya

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It consists of three main sections: A, B, and C.

- Section A:** Starts at measure 1. Chords include Bm, F#7, Bm, and B7. It features a first and second ending.
- Section B:** Starts at measure 19. Chords include Bm, A7, D, A7, D, F#7, and Bm. It also features a first and second ending.
- Section C:** Starts at measure 40. Chords include Bm, G, D7, G, G7, C, G, D7, and G. It features a first and second ending.

Chord symbols are placed above the notes. Repeat signs with first and second endings are used throughout the score. A 'D.C. al §' (Da Capo) instruction is present at measure 33.

Figura 8. Bambuco *Como pa desenguayabar* (Como se livrar da ressaca). Transcrição nossa.

- *Melodia:*

Uma das características mais representativas do bambuco é a síncope que se forma entre a última colcheia do compasso com a primeira do compasso seguinte (Figura 9), localizada

principalmente no final de cada frase. Isto pode ser observado nos compassos 5, 8, 13, 17, entre outros, do bambuco exposto anteriormente (figura 8). É comum substituir igualmente a síncope por uma pausa de colcheia como recurso expressivo, principalmente quando as notas são atacadas por *staccato* (VALENCIA, 2015).



Figura 9: Síncope característica do bambuco

Outra característica da melodia do bambuco é o agrupamento das frases a cada quatro compassos, apresentando geralmente uma pausa na metade (GONZALEZ, 2004). No bambuco *Pa desenguayabar* (figura 8), podemos ver, principalmente na seção A e B, como nos segundo compasso de cada frase (c. 3, 7, 11, 21, 25 entre outros) há uma nota longa, que dependendo do intérprete, pode realizá-la mais curta, destacando, assim, as suas frases:

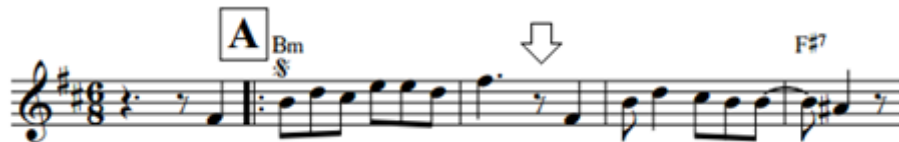


Figura 10. Separação das frases no bambuco *Como pa desenguayabar*

John Varney (2001) defende que as melodias do bambuco estão agrupadas a cada dois compassos ao invés de quatro, e em sua pesquisa observou que as melodias dos bambucos têm notas que sempre aparecem (de preto) e outras que são esporádicas (diamantes). Outra característica que este autor destaca é a acentuação na síncope:



Figura 11. Ritmo da melodia nos bambucos
(Varney, 2001, p. 147)

Varney (2001) mostra como são acentuadas algumas notas numa interpretação do bambuco *el vaquero* de Emilio Murillo; estes acentos não estão escritos na partitura, mas pertencem à tradição da interpretação do bambuco:

The first sixteen bars of “El vaquero” notated in 6/8.

Voice

El va-que-ro va to-can-do en su flau-ta cam-pe-si-
na u-na mú-si-ca ar-gen-ti-na que u-na his-to-ria va na-ran-
do Es un pa-sio-nal ex-ce-so que se en flo-ra en el am-bien-
te y de-ca-e len-ta-men-le có-mo el mur-mu-llo de un be-so.

Figura 12. Acentos na interpretação do bambuco *El vaquero* (O vaqueiro)
(Varney, 2001)

- *Acompanhamento:*

Podemos encontrar diversas formas de acompanhar o bambuco e estas dependem da região onde se toca e dos seus intérpretes. Os acompanhamentos mais usados no tiple e no violão são os seguintes:

O tiple marca o ritmo de 6/8:

Figura 13. Acompanhamento do tiple no bambuco

O violão tem o papel de dar os baixos e destacar o ritmo de 3/4:

Figura 14. Acompanhamento do violão no bambuco

Além das cordas dedilhadas ou em rasgueo, o bambuco também pode ser interpretado com percussão, onde a acentuação rítmica é dividida entre os diferentes instrumentos. Alguns

instrumentos acentuam o compasso de 6/8 e outros em 3/4. Um dos instrumentos de percussão é a *tambora*, no acompanhamento deste se utilizam simultaneamente as duas acentuações:

Tambora :



The image displays musical notation for the Tambora accompaniment in bambuco. It consists of four staves, each labeled 'Madera' and 'Parche' on the left. The staves are labeled 'a.', 'b.', 'c.', and 'd.' at the beginning. Each staff shows a rhythmic pattern with notes and rests, indicating the timing and pitch of the drum's strokes. To the right of the notation is a photograph of a tambora drum, which is a traditional Colombian drum with a wooden body and a single head made of animal skin, secured with red straps.

Figura 15. Acompanhamento da tambora no bambuco
(González, 2006, p. 46)

- *Sobre a escrita de 3/4 ou 6/8:*

Na melodia e no acompanhamento do bambuco, o compasso pode alternar entre 3/4 e 6/8, mas há alguns nos quais um desses dois compassos está mais definido. Atualmente, a definição do bambuco está mais para 6/8, e alguns compositores colocam “(3/4)” ao lado do 6/8 para ressaltar que existe esta amálgama. Pedro Morales Pino foi quem popularizou a escrita dos bambucos em 3/4, mas não se sabe o porquê desta decisão (BERNAL, 2004, p. 7). Esta tradição continuou até que intérpretes e compositores perceberam que a leitura do bambuco a 6/8 ficava mais fácil. Entre os principais músicos que impulsionaram esta escrita estão Uribe Bueno (1916-2010), Diego Estrada (1936-2011) e León Cardona (1927). Ao passar para 6/8, a mudança de compasso fez com que o primeiro tempo em 3/4 trocasse para o quarto tempo em 6/8 (Figura 16a e 16b).

O bambuco *Cuatro preguntas* de Morales Pino foi uma das primeiras composições que mais se popularizaram em 3/4, influenciando compositores no início do século XX a escrever bambucos, embora, Gonzalez na sua tese (2006), mostra que já existiam bambucos escritos em 6/8. A seguir, algumas das dificuldades que tem a escrita nos bambucos:

O primeiro exemplo é *Cuatro preguntas* (Figura 16). Ao analisar a versão original (Figura 16a) vemos que os acentos principais da melodia ocorrem nos tempos fracos e o

acompanhamento de um compasso para outro. Por outro lado, há sempre um baixo no primeiro e último tempo, como em muitas danças ternárias popularizadas no século XIX. A figura 16b é mais fácil de ler, mas o que antes era síncope se converte em tempo forte. Isto é uma das críticas dos que defendem a escrita do bambuco em 3/4, como o tiplista Elkin Perez, no seu artigo *Estudio sobre la escritura del Bambuco* (2003).

Cuatro Preguntas
Bambuco

Pedro Morales Pino (1866-1963)

a)



b)



Figura 16. Transcrição para 6/8 de *Cuatro Preguntas* (Quatro perguntas). a) 3/4, b) 6/8.

Passar o bambuco para 6/8 não solucionou todos os problemas de leitura, já que dentro dele existem diferentes acentuações, e algumas têm a ver com a idiossincrasia da cultura colombiana. Varley (2001) comenta:

Talvez tenhamos que aceitar que o bambuco é polirítmico, e não há um compasso único que possa satisfazer as necessidades de todas as partes instrumentais. O músico precisa desenvolver a familiaridade auditiva com o bambuco para ser capaz de lê-lo com fluência (2001, p154).⁶

Em algumas versões de piano aparecem bambucos onde não fica clara a harmonia ou a melodia. É aqui que o intérprete deve tomar decisões e fazer sua própria versão. Neste caso, por exemplo, decidi que ficava mais clara a harmonia tirando notas e fazendo algo mais simples, além de passar para 6/8:

⁶ Perhaps it must be accepted that the *bambuco* is polyrhythmic, and there is no single time signature that can satisfy the needs of all instrumental parts. A musician needs to develop aural familiarity with the *bambuco* to be able to read it fluently.

San Pedro en el Espinal

Bambuco fiestero

Milciades Garavito Wheeler (1901-1953)

The image shows two musical staves for the bambuco 'San Pedro en el Espinal'. Staff (a) is in 3/4 time, and staff (b) is in 6/8 time. Both are in the key of B-flat major. The score consists of a treble and bass clef staff with chords and melodic lines. Staff (a) shows a 3/4 time signature, while staff (b) shows a 6/8 time signature. The music is a bambuco fiestero, characterized by its rhythmic patterns and harmonic structure.

Figura 17. O bambuco *San Pedro en el Espinal* (São Pedro no Espinal), a) 3/4 e b) 6/8

Existem bambucos que poderiam passar de 3/4 para 6/8, mas em alguns compassos a harmonia e a melodia ficariam deslocadas. Da mesma forma, as partituras nem sempre são uma fonte fidedigna, porque existem muitas versões de uma mesma peça. Isto ilustra a questão da tradição oral (BERNAL, 2004, p8). Varley também faz uma referência a isto no seu texto:

Muitas melodias, embora possam ter sido meticulosamente anotados por seus compositores no momento da composição, podem simplesmente ser transmitidas de músico para músico como eles se lembrem, adotando gradualmente as modificações que se tornam parte da execução tradicional das peças. (2001, p. 123)⁷

Alguns dos bambucos instrumentais tradicionais mais populares são: *Brisas del Pamplonita*, *El Sotareño*, *Bochica*, *El Republicano*, *On Tabas*, *Palo Negro* e *San Pedro en el Espinal*. Dos bambucos vocais tradicionais mais conhecidos estão: *Agachate el sombrero*, *Allá em la montaña*, *Cuatro Preguntas*, *El Boga*, *El trapiche*, *Ibagueña* e *Muchacha de mis amores*.

- *O bambuco em 3/4 (cruzaao):*

Existem igualmente bambucos que não podem ser passados para 6/8, já que se defasariam harmonicamente. Este tipo de bambuco é tocado em 3/4, com o acompanhamento

⁷ Many melodies, although they may have been meticulously notated by their composers at the time of composition, may simply be handed on from musician to musician as they recall them, gradually adopting modifications which become part of the traditional performance of the pieces.

do violão começando no primeiro tempo com um baixo, e o outro baixo no último, este tipo de bambucos não é tão comum.

PICHINCHA

Gabriel M. Rodríguez

Allegro:

Figura 18. O bambuco *Pichincha*. (Um pico da Cordilheira dos Andes localizado no Equador.)

- *Novos bambucos:*

Entre os principais compositores que modernizaram o bambuco estão Adolfo Mejía (1905-1977) e León Cardona (1927), os quais, influenciados principalmente pelo jazz, enriqueceram a harmonia do bambuco, algo que não agradou aos tradicionalistas da época. Nos últimos anos, alguns músicos acadêmicos têm estado mais interessados em introduzir novas tendências harmônicas e elementos folclóricos de outros países⁸. Na atualidade se destacam agrupações como o trio *palos y cuerdas* nas novas explorações na música andina colombiana (MADRID, 2014).

⁸ Viva quien toca! Cartilla de iniciación musical (FRANCO; LAMBULEY; SOSSA, 2008).

1.2 JAIME ROMERO

Jaime Romero nasceu em Ibagué, Colômbia, em 1966. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Tolima. É violonista, compositor, além de engenheiro e educador, radicado desde 2000 em Houston, Texas (EUA). Desde jovem, Jaime Romero, mostrou grande interesse pelo violão e, assim, começou a desenvolver um trabalho para violões solistas, duetos, trios, obras para Trio Típico Colombiano, Quartetos e Quintetos. Estudou violão clássico com Gentil Montaña e realizou oficinas de técnicas de interpretação violonística com Eduardo Fernández, Enrique Madriguera e Manuel López Ramos.

O encanto de suas melodias e harmonia desperta o interesse de vários intérpretes de diferentes países, pois a sua obra reúne desde os elementos básicos da música até os mais complexos, como o contraponto e a fuga, usando características dos ritmos colombianos. Jaime Romero já realizou recitais em salas de concertos importantes da Colômbia e dos Estados Unidos da América. Suas composições são publicadas por Richard Stover e gravadas e interpretadas por grandes violonistas como Carlos Barbosa-Lima, William Feasley, Goldspiel-Provost Classical Guitar Duo, Alturas Dúo, Miguel Bonachea e Alberto Morelli, entre outros.

Em seu país de origem, suas obras têm sido interpretadas e gravadas por vários grupos, entre eles: "Trio Palosanto", "Trio Cromático", "Cuarteto Cuatropalos", "Afortiori Trio", "Trio Espiritu Colombiano", Cuarteto de Guitarras "Silvio Martinez", "Plecto Trio", "Nocturnal Santandereano", "Unico Trio", "Cuarteto Becao" e "Aletheia". Através de suas composições tem participado de festivais internacionais, como 7th Latin American Music Festival at Texas Christian University (TCU) e Keowee Chamber Music Festival. Sua experiência musical compreende tanto obras para teatro e televisão, como o Cinquentenário da morte de Federico Garcia Lorca, além de obras complexas e elaboradas para a orquestra sinfônica.

O repertório musical de Jaime Romero compreende cerca de 40 obras de diferentes formatos: violão solo, duos, trios e quartetos de violão, estudantina, pequena orquestra de cordas, banda, orquestra sinfônica e coro.

1.3 O BAMBUCO FLORCITA DEL CAMINO

A obra *Florecita del Camino* foi escrita em Cali, Colômbia, em 1998. Escrito originalmente para *trío típico* colombiano (bandola, tiple e violão), ganhou o *Mono Nuñez*⁹ na categoria de melhor composição em 1999, sendo interpretado pelo o trio andino *palosanto*.

Sobre o processo de composição, Jaime Romero diz que explora o motivo inicial no violão, intuindo os acontecimentos até a obra se completar.

Quando decidi escrevê-la, desenvolvi a arquitetura da peça, procurando partes rápidas, partes lentas e partes que geraram tensão como neste caso, a utilização de escalas pentônicas. Sempre me chamaram a atenção as pequenas flores na beira da estrada, que parecem insignificantes, mas quando se para para enxergá-las cuidadosamente, começa-se a descobrir a imensa complexidade de seus padrões geométricos, das cores e das incríveis formas que as compõem. (Entrevista com Jaime Romero, 30 de julho de 2015, tradução nossa).

Romero deseja transportar o ouvinte através de uma viagem:

Na qual se escuta uma melodia muito limpa e de fácil recordação que estabelece um marco para desenvolver os elementos contidos nela. Como foco central, as inesperadas escalas que aparecem de forma súbita, quase explosiva, dão ao ouvinte a sensação de que surpresas vão acontecer mais para frente. (Entrevista com Jaime Romero, julho 30 de 2015, tradução nossa).

O compositor levou cerca de seis meses para compor esse bambuco, ensaiá-lo e realizar arranjos para trio andino colombiano. Mais tarde fez a versão para violão solo.

- *Versão para violão solo:*

Em 2009 o compositor realizou a versão para violão solo, sobre o qual Jaime Romero comenta:

Esta obra quebrou vários esquemas dentro da música andina tradicional colombiana escrita para trio andino. A principal é a enorme exigência técnica por parte do violonista. Pois nunca tinha se escrito (na música andina colombiana para violão) escalas tão rápidas que demandaram não só um bom intérprete, mas também um violonista com uma boa técnica. Na versão para violão inclui diversos recursos técnicos tais como o tremolo, harmônicos naturais e artificiais, timbres, glissandos... (Entrevista com Jaime Romero, julho 30 de 2015, tradução nossa).

Romero comenta também que se o violonista do *trío típico* era capaz de tocar as escalas com o devido esforço e estudo, também poderia conseguir uma interpretação na

⁹ Evento de música andina mais importante da Colômbia.

versão para violão solo. Porém, passaram-se vários anos até alguém aceitar o desafio de interpretá-la.

A primeira pessoa a gravar a obra em vídeo foi o violonista argentino Alberto Morelli, o qual desenvolveu uma digitação para a peça, facilitando o caminho para os futuros violonistas. Com isto, a obra começou a ser tocada por vários violonistas. Em março de 2015, o violonista espanhol Gabriel Estallas, considerado um dos melhores interpretes de violão clássico, gravou uma versão no seu CD titulado “Guitar Encores”.

2. ANÁLISE

Este capítulo se divide em duas partes, a primeira é uma análise da versão para *trío típico* e a segunda uma comparação com a versão desta com a versão de violão solo.

2.1 ANÁLISE PARA A VERSÃO PARA TRÍO TÍPICO

Utilizarei como referencial teórico para esta análise dois artigos publicados por Jaime Romero sobre seu modo de compor: *El proceso de composición* e *Uma mirada al interior del cerebro de um compositor*. Ambos foram escritos em 2014. Entre os elementos mais importantes que o compositor destaca de sua obra estão:

- *Melodia:*

As linhas melódicas devem conter motivos simples que possam ser variados nas diferentes repetições da obra. É importante em alguns casos gerar tensão com as linhas melódicas para depois procurar sensações opostas: por exemplo, o uso de escalas pentatônicas ou atonais, cria tensão que pode ser liberada mais adiante com a utilização de escalas melódicas.

- *Harmonia:*

É importante destacar que em muitos casos, a harmonia causa maior impacto através da utilização de poucos acordes complexos no meio de acordes simples.

- *Ritmo:*

Quanto ao ritmo Romero primeiro estabelece o ritmo característico do gênero, o ritmo básico, depois decide em quais compassos deseja realizar variações rítmicas, sempre procurando um equilíbrio e conservando o caráter.

- *Forma:*

Sua forma mais comum é a escrita dividida em três seções, pois acredita que assim haverá mais riqueza na obra em termos harmônicos, de exposição e de reexposição.

- *Expectativa do público:*

O meio mais utilizado por Romero é o de surpreender o público através de mudanças bruscas do estado emocional do ouvinte como da tristeza à alegria ou vice-versa.

Dado que o objetivo desta análise é sua posterior utilização para a performance na versão de violão solo, procurarei primeiro os pontos de tensão, tanto melódicos, quanto rítmicos e harmônicos. Analisarei também como funcionam os diferentes instrumentos na composição para *Trio típico*, tanto na melodia como no acompanhamento para a posterior comparação com a transcrição para violão.

2.1 ANÁLISE DA VERSÃO PARA TRIO TÍPICO

Florescita del Camino possui três partes ou seções. A primeira está em Mi menor, a segunda em Mi maior e a terceira em Si menor (Quadro 4). No final, a primeira seção se repete seguida por uma pequena coda. Característico deste bambuco é a seção central lenta (C) e o fato de que todas as partes estão ligadas por uma transição evitando a tradicional cadência conclusiva utilizada na música popular para dividir as seções.

Seção	A	B	C	A' e CODA
Compassos	2-47	48-89	90-118	2-34 (<i>da capo</i>) +120-132
Nº de compassos	46	41	28	45
Tonalidade	Mi menor	Mi maior La maior	Si menor Ré maior	Mi menor

Quadro 4. *Florescita del Camino* para trio típico, seções e tonalidades

Segue a análise de cada seção para trio típico.

Seção A (c.2-47)

Esta seção, em Mi menor, possui uma melodia intercalada pelos diferentes instrumentos que conformam o trio típico: bandola (B), tiple (T) e o violão (V) como mostra o quadro a seguir:

	A									Transição			
Instrumento	V	B	V	T	V	B	B	V	B	B	B	B	B e T
Compasso	2	5	8	11	14	17	20	23	27	32	36	40	43

Quadro 5. *Florescita del Camino* para trio típico, seção A com frases e instrumentos que tocam

- *Melodia*

A seção A caracteriza-se pelo seguinte motivo rítmico:



Figura 20. *Florescita del camino* para trio típico. Motivo da primeira seção

Este motivo abarca três compassos e em suas diferentes apresentações o motivo se intercala entre os três instrumentos. A partir deste motivo são elaboradas sete frases de três compassos, uma de quatro e outra de cinco, em um total de trinta compassos. A partir do c. 32, ocorre uma transição para a Seção B, com uma duração de 16 compassos. O motivo da transição é contrastante, já que as frases são de quatro compassos, destacando o ritmo de semínima pontuada em sua melodia.

Algumas características das frases da seção A são:

- As nove frases consistem principalmente em arpejos (frases 1, 2, 4, 5 e 7), conforme mostra a Figura 21.

- As frases 4 e 6 contrastam com as anteriores tanto ritmicamente como pelo característico *portamento* e a entrada do tiple como solista.
- As passagens mais virtuosas de toda a obra encontram-se nas frases 8 e 9. Aqui a bandola e o violão fazem escalas em semicolcheias. O compositor prepara o ouvinte na frase anterior (7) com o uso de staccato, sincofes e tensão harmônica.

Figura 21. *Florescita del Camino* para trio típico. As nove frases da Seção A (c. 1-32)

Na transição c. 32-46 (figura 22) as frases tem uma duração de 4+4+3+5 compassos. O ritmo da melodia é principalmente a semínima pontuada nas frases 1 e 2, nas frases 3 e 4 há uma maior diversidade rítmica.

Transição

32 ① B⁷/D[#] D^o A⁷ / Am⁷ F^{#o} G Bm⁷

40 ③ F⁹ D^{#o} Em⁷ F^{#/E} B⁷ / E

Figura 22. *Florescita del Camino* para trio típico. Transição da seção A para B

- *Harmonia*

Jaime Romero usa harmonia de jazz em sua música, mas com acordes simples (tríade ou sétimas) na maior parte e deixa os acordes com mais extensões ou dissonantes para pontos específicos. A primeira seção é a que utiliza menos acordes dissonantes, usados para ressaltar seu ritmo e sua melodia como é o caso do C9(#11) no c. 8 e 9 (figura 23). Esta harmonia neste caso serve para destacar a entrada do tiple no compasso seguinte.

8

p

p *mf*

I III II

C9(#11) → B7

subV V

Figura 23. *Florescita del Camino* para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.8-10)

Nos últimos 16 compassos (c. 32-46) ocorre a transição, e portanto, o compositor utiliza uma harmonia um pouco mais afastada da tônica, e toda essa tensão harmonica conduz o ouvinte para a seção B em Mi maior. Podemos notar o acorde F#° com baixo em D e depois G# no c. 37(Figura 24), até então o acorde mais dissonante¹⁰:

F#°/G# G Am7 A#° Bm7 F7(9) D#° Em
 VII° → bIII IV VII° → Vm subV VII° → I

Figura 24. *Florescita del Camino* para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.37-42)

- *Acompanhamento (Ritmo):*

Algo característico dos bambucos de Jaime Romero é evitar o ritmo básico tradicional do bambuco (Figura 25) durante vários compassos, usando variações do mesmo, assim como sincopes ou acentos, tanto em 3/4 como em 6/8.

(a) Acompanhamento do tiple no bambuco:



(b) Acompanhamento do violão no bambuco:



Figura 25. *Florescita del Camino* para trio típico. Acompanhamento básico no bambuco

A primeira variação ocorre nos c. 8-10 (figura 23) onde se acentua o 6/8. Pode-se ver que o compositor acentua algumas partes harmônica ou ritmicamente para preparar a frase

¹⁰ Pode-se até pensar na possibilidade disto ser um erro do compositor, já que na versão gravada por o trio Palosanto, orientado pelo compositor, trocam o acompanhamento deste trecho.

seguinte, que se destaca por outra instrumentação ou motivo diferente. Nos c. 20-21 uma síncope ressalta a segunda colcheia do pulso (Figura 26). Esta, de acordo o que acontece na frase 3 (c.11-13), serve para ressaltar as escalas em semínimas que vão acontecer na frase seguinte.

Figura 26. *FlorescitadelCamino* para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.20-21)

Nos c. 38 e 41 o acompanhamento do bambuco é trocado por uma síncope no violão (Figura 24). Outro acontecimento importante é o diálogo entre os instrumentos. Estes acontecem geralmente ao finalizar cada frase com uma escala na região grave do violão ou do tiple. Estes motivos no baixo ligam as diferentes frases:

Figura 27. *Florescita del Camino* para trio típico.
Diálogos entre os diferentes instrumentos c. (11-13 e 17-19)

Destacam-se duas destas frases na transição pela utilização de tons inteiros no tiple e violão:

a) Violão (c.34-35) b) Tiple (c. 40)

Figura 28: *Florescita del Camino* para trio típico.
Uso da escala de tons inteiros no violão a) e no tiple b)

Seção B (c48-89)

Esta seção está no homônimo da tonalidade, ou seja, em Mi maior. Pode ser dividida em três partes: uma em Mi maior, outra em Lá maior e uma transição em Si menor conforme mostra o Quadro 6:

	B									
	Mi Maior				Transição	La Maior			Transição Bm	
Instrumento	B	B	B	B	V	T	T	B	V	V
Compasso	48	52	56	60	62	66	70	74	83	86

Quadro 6. *Florescita del Camino* para trio típico, seção B. Frases e instrumentos que tocam

- *Melodia*

As frases desta seção se diferem da seção A uma vez que contêm um compasso a mais e não possuem passagens virtuosas. A melodia contém a síncope característica do bambuco reforçada com um silêncio de colcheia:

Figura 29. *Florescita del Camino* para trio típico. O motivo da seção B

2

47 **B** E(add9) E⁶/G[♯] G^o Fm⁷ B⁷

55 E⁹ Emaj⁷ G^o B⁷/F[♯]

59 B⁷/D[♯] B⁷ B/A G[♯]m⁷ C[♯]7([♯]9)

63 Gm⁷ C⁷([♯]9) F13(b9) E⁹(sus4) E⁹ A A[♯]o Bm

69 G[♯]m⁷(b5) C[♯]7/G F[♯]m D D[♯]o

76 C[♯]m⁷(b5) F[♯]7 Bm⁷(b5) E⁷ A Amaj⁷

Transição

83 Em⁷ A⁷ Bm Cm A⁷/C[♯]m⁷(b5) C[♯]7/G F[♯]7 F[♯]/E Bm F[♯]7 C⁷([♯]9)/G

Figura 30. *FlorescitadelCamino* para trio típico. Seção B (c. 48-89)

- *Harmonia*

Harmonicamente a segunda parte da obra é mais dissonante do que a primeira, utilizando mais extensões, assim como acordes da tonalidade menor, dominantes secundárias e acordes sem preparação. A Figura 31 mostra o uso do acorde diminuto não preparado com direcionamento descendente, o qual ocorre entre os graus III e II:

49

G°(b13) F#m
IIIb° → II

Figura 31. *Florescita del Camino* para trio típico. Bandola, tiple e violão (c. 49-50)

O mesmo acorde acontece mais adiante, mas desta vez o diminuto cumpre outra função, a de sétimo grau diminuto para dominante com sétima:

57

G°(b13) ou A#° B7
VII° → V7

Figura 32. *Florescita del Camino* para trio típico. Bandola, tiple e violão (c.57-58)

O solo do tiple (c.66-72), em Lá maior, é precedido por uma transição com harmonias dissonantes e ritmos marcados. Isto ocorre justamente para criar contraste e chamar a atenção para a nova tonalidade como mostra (figura 33). A harmonia utilizada para realizar a modulação para Lá maior (c.62-64) é talvez a mais complexa da toda a obra, pois chega à dominante de Lá Maior (E7) através de uma dominante substituta:

62

G#m7 C#7(b9,#13) Gm7 C7(b9,#13)→F7(b9,#13) E7
 II.....subV7 II V →subV7 V7

Figura 33. *Florescita del Camino* para trio típico. Violão (62-65)

Na última frase antes da transição (c.78) o compositor usa um acorde de empréstimo modal:

78

Bm7(b5)* E7 A
 IIIm7(b5) V7 I
AEM

Figura 34. *Florescita del Camino* para trio típico. Violão (c.74-79)

Na transição (c.83-89) Romero há um cromatismo conectando o acorde A7 com sua primeira inversão A7/C#, formando outros acordes intermediários:

83 *Solo*

Em7 A7 Gadd9/B Cm6 A7/C# C#m7(b5)-G7(b5) F#7 F#/E Bm F#7 C7(b9,#11)/G
 II V7/III IV VIIbm V7/III II.....subV7→V7 IV7 I V7 subV7/I

Figura 35. *FlorescitadelCamino* para trio típico. Violão (c.83-89)

- *Acompanhamento (Ritmo)*

Esta seção caracteriza-se pela riqueza rítmica do acompanhamento, explorando várias fórmulas. Nos compassos 53 e 54 as cordas do violão são percutidas, ressaltando-se a síncopa:



Figura 36. *Florescita del Camino* para trio típico. Violão (c.53-54)

Outro tipo de variação utilizado pode ser encontrado nos compassos 55 e 56 no violão.



Figura 37. *Florescita del Camino* para trio típico. Violão (c.55-56).

Na transição (figura 35, c.83-89) o acompanhamento do bambuco muda para a semínima pontuada, marcando cada tempo. Portanto, o compositor faz uma forte marcação de 6/8 nas transcrições: na primeira (seção A) na melodia e, na segunda (seção B), no acompanhamento.

Seção C (c.90-118)

A seção C termina Ré maior, embora comece em Si menor, contrastando com as outras seções por ter um andamento lento e livre. O compositor salienta para tocar com o som doce, que é o som que se toca entre a boca e o braço do violão, também conhecido como *sultasto*.

	C				
Instrumento	V	B	T	B	B
Compasso	90-98	99-103	104-108	109-113	115-118
N. de compasso	9	5	5	5	5

Quadro 7. *Florescita del Camino* para trio típico, seção C.
Frases e instrumentos que tocam.

Não é usual ter uma seção lenta nos bambucos tradicionais, embora em bambucos como *Ancestro* (1988), de German Dario Lopez, há essa inserção de uma seção lenta na metade da obra.

O motivo rítmico e melódico insistente nesta seção é:



Figura 38. *Florescita del Camino* para trio típico. O motivo da seção C

- *Melodia*

A Seção C (figura 39) possui uma melodia tranquila sem pretensões virtuosísticas. A maioria das frases tem cinco compassos (Quadro 7), mostrando, assim, como o compositor utiliza frases de um compasso a mais que na anterior em cada seção. Resumindo, a seção A possui frases de três compassos, a Seção B, de quatro compassos e a última seção tem frases de cinco compassos. O tipo de andamento lento e com *rallentando* nos finais das frases lembra um pouco ao bambuco canção¹¹.

¹¹Ao contrario do bambuco instrumental, o bambuco canção possui um tempo mais livre e lento.

Figura 39. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C (c. 90-118)

Uma nova cor apresenta-se em harmônicos artificiais¹² na bandola e no tiple:

Figura 40. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C (c. 99-103).

A melodia abarca um registro extenso (Figura 41), começando no violão com o registro médio (C#3) até a entrada da bandola num registro super agudo (D#6).

¹² Aqueles em que um dedo da mão esquerda pressiona a corda em uma determinada casa, obrigando a sua produção pela ação intermediária dos dedos da mão direita (Alípio, 2014).

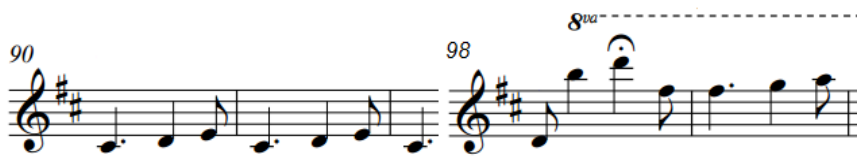


Figura 41. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C (c90 e 98).

- *Harmonia*

Romero passa com frequência da tonalidade Si menor para a relativa maior (Ré Maior) como na primeira seção, terminando nesta última tonalidade. A chegada à tonalidade inicial é evitada e são usados acordes com resoluções deceptivas da dominante (Figura 42).

104 *poco accel.* ♩=55 *rit.*

	G7M	G#m7(b5)	G7(#11)	C#m7(b5)	G7 → F#7-4	F#7
Si menor	VI	IIIm(b5)	subV7/V	II	subV → V7-4	V7

	G	C9	D	F#m7/C#	Bm	Em
Re Maior	IV	subV7/VI	I	III	VI	IV

Figura 42. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C (104-115)

No compasso 108, o Fa#7 não é resolvido no Si; igualmente, no compasso 110, o C7 tampouco vai ao Si (como dominante substituto), chegando ao Si menor somente no compasso 112, através de uma cadência fraca (V grau menor). O efeito é de enganar o ouvinte sobre a verdadeira tonalidade que aparece só no final: Ré maior (figura 43).

The figure shows a musical score for three staves. The top staff is the melody, the middle is piano accompaniment, and the bottom is guitar accompaniment. Measure 116 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The guitar part includes a chord diagram for A7(b9,13) with a 'V7' label below it. In measure 117, the guitar part changes to a D chord with an 'I' label below it. In measure 118, the guitar part changes to a D/F# chord with a 'D/F#' label below it. The score ends with a double bar line.

Figura 43. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C (116-118)

- *Acompanhamento (ritmo)*

Um novo timbre neste acompanhamento é o uso do *brisa* no tiple, um efeito realizado com a parte sem unhas dos dedos da mão direita.

The figure shows a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is labeled 'Brisa' at the top. It shows a sequence of chords: A7(b9,13), D, and D/F#. The chords are represented by block chords with stems pointing downwards. The first chord is A7(b9,13), the second is D, and the third is D/F#. The staff ends with a double bar line.

Figura 44. *Florescita del Camino* para trio típico. Seção C

Seção A' e Coda (2-34 (*da capo*) +120-132)

Após a Seção C, ocorre o retorno *da capo*, e agora a transição que levava para a Seção B torna-se uma coda.

	A									CODA			
Instrumento	V	B	V	T	V	B	B	V	B	B	B	B	B/T
Compasso	2	5	8	11	14	17	20	23	27	32	121	125	128

Quadro 8. *Florescita del Camino* para trio típico.
Sseção A' e Coda. Frases e instrumentos que tocam

A coda contém algumas ornamentações como duas escalas em semínimas em tons inteiros na voz do violão (c.120) e no tiple (c.125):

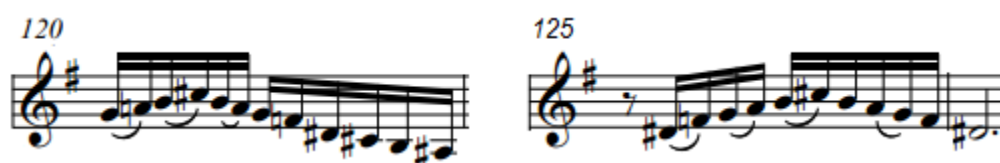


Figura 45. *Florescita del Camino* para trio típico. Ornamentação na Coda

Para terminar, no penúltimo compasso, Romero cita a escala tocada pelo violão no compasso 23:



Figura 46. *Florescita del Camino* para trio típico. Final

2.2 DIFERENÇAS COM A VERSÃO DO VIOLÃO SOLO

A primeira versão do bambuco *Florescita del Camino* para violão solo, de 2009, apresentava dificuldades técnicas para ser executada, mesmo sendo o compositor violonista. Mais tarde, o violonista argentino Alberto Morelli digitou a obra, realizando algumas mudanças para que ficasse mais idiomática para o violão. Esta é a versão que se disponibiliza hoje na página web de Jaime Romero, portanto, aceita por ele.

Sobre este aspecto e fazendo um paralelo com a transcrição de música de teclado para o violão, Wolff, na sua tese de doutorado escreve:

Instrumentos de teclado possuem um registro mais amplo e maior capacidade polifônica do que o violão, então, para adaptar música de teclado às vezes precisamos omitir algumas notas do original para que seja exequível no violão¹³ (WOLFF, 1998, p.8).

Na versão para violão solo o compositor sintetiza e comprime o que acontece nos três instrumentos. A principal diferença é o registro e a instrumentação: as melodias da bandola e do tiple baixam uma oitava para que seja possível tocar no violão. Efeitos usados na bandola e no tiple como *glissandos*, harmônicos naturais e artificiais, *tremolos* e efeitos típicos do instrumento como a *brisa* no tiple são removidos. O andamento é mais lento: de semínima = 96 bpm (na versão para trio típico) passa para 90 (na versão para violão solo). É muito provável em uma transcrição de três instrumentos para um solo que se perca um pouco de sua complexidade, por isso, neste capítulo não vou me concentrar em todas as decisões musicais que o compositor tomou, mas sim, nos aspectos que contrastam com a versão para *trío típico*, como novas articulações, troca de ritmo na melodia ou a extração de algumas notas na melodia e novos trechos musicais.

Nas figuras a seguir mostrarei as diferenças de articulação das duas versões, a versão para trio típico (original) e a versão para violão solo:

- *Articulações diferentes:*



Figura 47. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo



Figura 48. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo

¹³ Keyboard instruments have a wider range and greater polyphonic capabilities than the guitar, so in adapting keyboard music we will often need to omit some notes from the original in order to make it playable on the guitar.

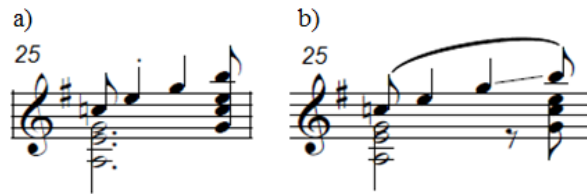


Figura 49. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo



Figura 50. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo

- *Baixos diferentes*

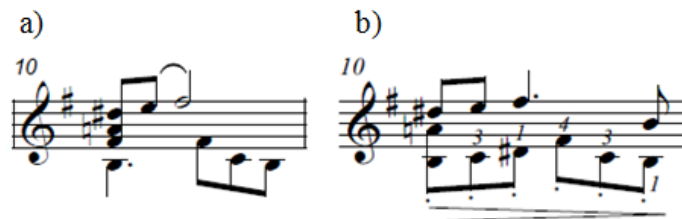


Figura 51. *Florecita del camiho*, (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo

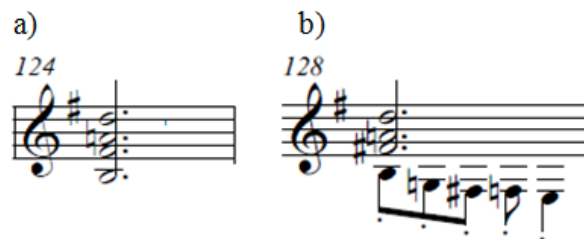


Figura 52. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: violão (b) Versão violão solo

- *Melodias distintas:*

Os oito exemplos a seguir mostram pequenas mudanças nas melodias, principalmente na retirada de notas na versão para violão solo (figuras 53, 54, 55, 59 e 60). Nas figuras 54 e 56 pode-se notar como Romero trocou as notas dos baixos. A melodia na figura 57 é

sutilmente diferente e, na figura 58, a nota Sol, que não tinha na versão para trio, aparece na versão para violão.

a) 37

b) 37

Figura 53. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo

a) 49

b) 49

Figura 54. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo

a) 53

b) 54

Figura 55. *Florecita del camino*,
(a) Versão trio: bandola, tiple e violão (b) Versão violão solo

a) 68

b) 68

Figura 56. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo

Figura 57. *Florecita del camino*, (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo

Figura 58: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo

Figura 59: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo

Figura 60: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo

- *Acompanhamentos diferentes na versão para violão:*

O acompanhamento é o que mais se diferencia nas duas versões. No entanto, no trecho abaixo (Figura 61) ao transcrever para o violão, nota-se a como o compositor não fez uma transcrição literal.

a)

b)

Figura 61: *Florecita del camino*, a) Versão trio: bandola, tiple e violão b) Versão violão solo

- *Constantes mudanças de registro:*

Nas Figuras 62 e 63 há uma constante mudança de registro:

a)

b)

Figura 62: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: tiple (b) Versão violão solo

a)

b)

Figura 63: *Florecita del caminho*, (a) Versão violão solo (b) Versão trio: tiple

- *Ritmo das anacruses:*

Na seção B, o ritmo das anacruses substitui as semínimas da versão em trio para colcheias na versão para violão, como mostra a figura 64. Estas trocas aparecem nos compassos 49, 50, 66, 67 e 74.



Figura 64: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola (b) Versão violão solo

- *Trechos diferentes:*

O primeiro trecho diferente na versão para violão ocorre no c. 48, onde o compasso inserido não existe na versão para trio. A partir daqui as duas versões se diferenciam por um compasso a mais na versão de violão solo.

The image shows two musical staves. Staff (a) is labeled '47' and shows a single measure with a half note followed by a quarter note. Staff (b) is labeled '47' and shows a sequence of notes with various rhythmic markings, including accents and slurs, indicating a more complex rhythmic pattern than the trio version.

Figura 65: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola e violão (b) Versão violão solo

Entre as diferenças mais notórias está o trecho modulante de Mi maior para Lá maior (c. 62-65), ocorrendo em quatro compassos na versão para trio e em três na versão para violão solo. Há também diferenças rítmicas e harmônicas. A partir do compasso 66 as duas versões voltam à sincronia quanto à numeração de compasso.

a)

b)

Figura 66: *Florecita del camino*, (a) Versão trio: bandola, tiple e violão (b) Versão violão solo

A mudança mais significativa das duas versões ocorre na última parte da seção lenta (c. 115-118 na versão para trio), onde um trecho com tremolo foi acrescentado na versão para violão solo. Esta pequena seção tem uma duração de sete compassos na versão para violão solo, enquanto a versão para trio tem apenas quatro compassos.

poco accel.

Figura 67: *Florecita del camino*. Versão violão solo

3. EXERCÍCIOS PARA AS DIFICULDADES TÉCNICAS E PARA A INTERPRETAÇÃO

Neste capítulo apresento sugestões para tocar *Florecita del camino* e outros bambucos. Na primeira há sugestões para enfrentar os trechos difíceis, tanto de digitações como de exercícios técnicos. Na segunda parte elaborei exercícios e micro estudos que poderão ser estudados na preparação deste bambuco.

3.1 DIGITAÇÕES E EXERCÍCIOS PARA TRECHOS DIFÍCEIS

Por ser uma transcrição, *Florecita del camino* contém trechos de grande dificuldade técnica. As digitações propostas por Alberto Morelli, presentes na partitura original editada por Jaime Romero, são de grande valia no momento de abordar esta obra. Mesmo assim, cada violonista tem qualidades e dificuldades distintas na sua técnica:

É importante ressaltar, no entanto, que, apesar de haver estudos que comprovem a eficácia de determinadas combinações digitais, este tipo de decisão trata-se de um parâmetro individual, o qual prevê uma reflexão pessoal do violonista acerca das suas próprias qualidades digitais. (ALÍPIO, 2014, p. 45)

Estudei esta obra com o professor Dr. Daniel Wolff, em 2015, no meu segundo ano de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Para a elaboração dos exercícios utilizei principalmente a *versão zero* de Eduardo Fernández, a qual está exemplificada no seu livro *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000):

A ideia principal desta construção é a de uma aproximação gradual à passagem, partindo de uma versão simplificada da mesma. Esta versão simplificada, mais ou menos radica na eliminação de obstáculos, receberá o nome da versão zero da passagem. Depois de estabelecer a versão zero, haverá uma série de versões sucessivas que nos aproximarão à realidade concreta da passagem, até eventualmente coincidir em todos os pontos com ela.¹⁴ (FERNANDEZ, 2000, p. 51)

¹⁴ La idea rectora de esta construcción es la de una aproximación gradual al pasaje, partiendo de una versión simplificada del mismo. Esta versión simplificada, más o menos radica en su eliminación de obstáculos, recibirá el nombre de la versión cero del pasaje. Luego de establecida la versión cero, habrá una serie de versiones sucesivas que nos aproximarán a la realidad concreta del pasaje, hasta eventualmente coincidir en todos sus puntos con ella.

Utilizarei a nomenclatura usada por Alípio na sua tese de teoria da digitação (2014), já que apresenta uma completa lista de procedimientos digitaçionais no idioma português. Entre as mais recorrentes no transcurso deste capítulo encontramos:

- Dedo guia: é um dedo da mão esquerda que funciona como eixo ou ponto de apoio e facilita a mudança de posição;
- Translados: são os movimentos que se faz para mudar de posição, e podem ser longitudinais e/ou transversais. Os longitudinais vão para cima ou para baixo na mesma casa ou espaço, e os transversais se movem para a esquerda ou para a direita através da corda;
- Pestana de falange proximal: é quando a base do dedo da mão esquerda, ligada à região palmar, pressiona a nota.

Do compasso 8 ao 9 (Figura 68), acontece um traslado transversal vertical e não há dedo guia. Para facilitar a aprendizagem desta passagem utilizei a versão zero de Fernández. Na Figura 69a centra-se a dificuldade em fazer a pestana, mas em uma posição próxima; na (Figura 69b) ocorre o traslado dos dedos 3 e 4 (Re# e Sol#) para a quarta casa.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in G major, 6/8 time. Measure 8 starts with a piano (p) dynamic. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 4, 3, and 2 respectively. The bass staff has notes G2, B2, D3, F3, with fingerings 2, 3, 4, and 1 respectively. Measure 9 continues with notes A4, B4, C5, D5, with fingerings i, a, i, and a. There are also notes m and i in the treble staff. A bracket labeled 'III' spans the end of measure 9. A fermata is placed over the final note of measure 9.

Figura 68. *Florecita del camino*, c.8-9, digitação original.

The image shows two variations of the musical score for measures 8-9, labeled 'a)' and 'b)'. Both are in G major, 6/8 time. Variation 'a)' shows the same notes as the original but with a different fingering for measure 8: 2, 3, 4, 1. Variation 'b)' shows a fingered scale in measure 8: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), D5 (1), E5 (2), F5 (3), G5 (4). Both variations end with a fermata in measure 9.

Figura 69. *Florecita del camino*, c.8-9, exercício sugerido.

A dificuldade que encontrei nas escalas dos compassos 23-24 (Figura 70) e 27-28 (Figura 72) foi a coordenação entre as duas mãos, assim como procurei uma digitação que ajudasse a execução. Na digitação proposta por Morelli (Figura 70), achei que fazer parte da escala na quarta corda (bordão) acarreta uma grande mudança na cor, e por isso, preferi usar a

terceira e a segunda corda (Figura 71a), procurando aproveitar as cordas soltas para fazer o traslado. Segundo (BARCELÓ, 1995, p.11) “...as cordas soltas facilitam às vezes a ‘liberação’ da mão esquerda, que podemos aproveitar para realizar traslados.” Além disto, outra razão para fazer uma digitação diferente é a dificuldade em fazer um ligado entre os dedos 3 e 4, já que estes dedos têm pouca autonomia, por compartilharem do mesmo tendão.

Outra mudança foi na primeira nota do compasso 24 (Figura 71a), onde deslizo o dedo *i*¹⁵ para realizar o acorde no compasso 23, tocando todas as cordas menos o Mi, o qual é tocado com o dedo *p*. Assim, deixo a mão direita pronta para tocar a nota Si na primeira corda com o dedo *m*. Na Figura 71b, proponho fazer só a mão direita como exercício.

Figura 70. *Florecita del camino*, c.22-24, digitação original.

Figura 71. *Florecita del camino*, c.22-24, digitação sugerida.

Novamente, mudei algumas digitações por achá-las mais fáceis. Na segunda parte do c. 26 (Figura 73) para evitar o ligado 4-3 da mão esquerda, repeti o dedo *i*, fazendo, assim, um

¹⁵ Neste trabalho utilizarei as seguintes abreviações para estipular os dedos da mão direita: indicador (*i*), meio (*m*), anular (*a*) e polegar (*p*).

deslizamento entre as cordas dois e três. Fernández cita que Giuliani, em seu método de 1812¹⁶, recomenda este tipo de deslocamento para evitar o cruzamento de dedos. Igualmente, Barceló (1995, p. 68) escreve: “Os deslizamentos não são sempre convenientes, mas não esqueçamos que podemos usá-los às vezes para facilitar e/ou fazer uma passagem mais musical”¹⁷.

No c. 28 (Figura 73), decidi tirar os ligados já que encontrei a passagem mais cômoda sem eles, procurando uma digitação sem cruzamentos. Na Figura 73b apresento a digitação apenas da mão direita.

Figura 72. *Florecita del camino*, c.26-28, digitação original.

Figura 73. *Florecita del camino*, c.26-28, digitação sugerida.

¹⁶ La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández (Primera Parte). Página da web: <http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez-primera>. Acessado em 20 de janeiro de 2016.

¹⁷ Los deslizamientos no son siempre convenientes, pero no olvidemos que podemos usarlos a veces para facilitar y/o hacer más musical un pasaje.

No c. 38 (Figura 74), achei mais fácil trocar o dedo 3 pelo dedo 4, para assim chegar no Si menor no compasso 39 sem ter que trocar nenhum dedo e conseguir tocar o Sol da sexta corda com o dedo 3 o qual estaria livre (Figura 75).



Figura 74. *Florecita del camino*, c.38-39, digitação original.



Figura 75. *Florecita del camino*, c.38-39, digitação sugerida.

A dificuldade no compasso 45 (Figura 76) reside no traslado longitudinal e transversal. Como exercício, poderia preparar o dedo 2 no Lá# da sexta corda até o Sib da primeira (Figura 77); assim, a concentração estaria no traslado longitudinal e não em dois traslados. Os exercícios da Figura 77 mostram como se poderia começar sem traslado até chegar à nota certa.



Figura 76. *Florecita del camino*, c.45, digitação original.



Figura 77. *Florecita del camino*, c.45, exercício sugerido.

No compasso 47 (Figura 78), penso que se deve cuidar o movimento do pulso para o traslado. A rotação do pulso nos traslados introduz uma maior facilidade e a velocidade do movimento obtida se percebe como o encurtamento da distância a recorrer (PEDREIRA, 2014, p.89).



Figura 78. *Florecita del camino*, c.47, digitação original.

Na passagem do c. 49 para o c. 50 (Figura 79) é importante preparar a mão para o acorde que vem logo depois.

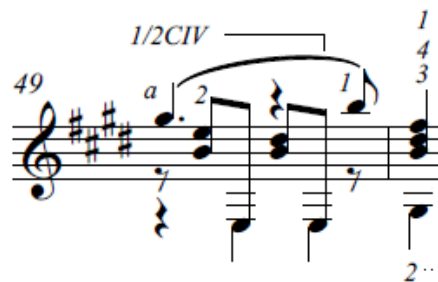


Figura 79. *Florecita del camino*, c.49-50, digitação original.

Para isso, na Figura 80a, o pulso deve se posicionar na forma do acorde que virá; na Figura 80b, ao estar pressionando só uma nota, os outros dedos devem procurar as notas que vão tocar. Neste exercício preferi começar primeiro com o modelo do acorde um pouco mais perto para se preocupar, primeiramente, com estas mudanças antes de fazer o traslado ao acorde verdadeiro. Segundo Barceló: “Podemos proporcionar a separação transversal adiantando e subindo o cotovelo esquerdo um pouco” (1995, p. 25).



Figura 80. *Florecita del camino*, c.49-50, exercício sugerido.

Na Figura 81, como no trecho anterior, sugiro preparar o dedo 3 antes de que este soe no c. 53. Conforme Barceló: “Os dedos eixo podem cumprir uma função ativa ou não na nova acomodação dos dedos, inclusive podem não estar formando parte anteriormente de nenhuma postura” (1995, p. 27).



Figura 81. *Florecita del camino*, c.52-53, exercício sugerido.

Realizei uma mudança de digitação do original proposta por Martelli (Figura 82) na Figura 83, já que na digitação anterior acontecem dois translatos em pouco tempo.

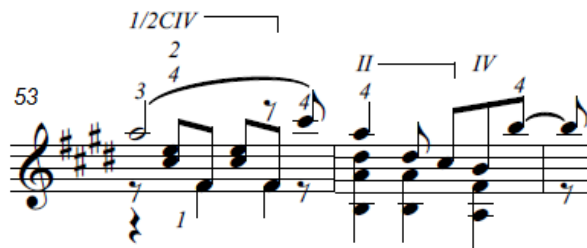


Figura 82. *Florecita del camino*, c.53-54, digitação original.

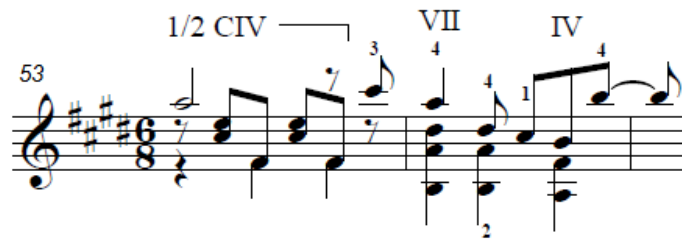


Figura 83. *Florecita del camino*, c.53, digitação sugerida.

Na digitação do compasso 55 (Figura 84) decidi utilizar o dedo 2, já que quando se estica este, a separação pode ser bastante fácil porque, ao ser o dedo mais forte e de maior longitude, pode alcançar seu objetivo com menos esforço. Sugiro também deixar o polegar da mão esquerda “fixado” (ou seja, a pesar das mudanças de posição na mão esquerda o polegar não mexesse) a partir da segunda colcheia do compasso 55 (Figura 85).



Figura 84. *Florecita del camino*, c.55, digitação original.



Figura 85. *Florecita del camino*, c.55, digitação sugerida.

No c.73 (Figura 86) sugiro fazer uma meia pestana para realizar o *legato*, conforme a Figura 87:



Figura 86. *Florecita del camino*, c.73, digitação original.



Figura 87. *Florecita del camino*, c.73, digitação sugerida.

Para o trecho da Figura 88, pode-se preparar a pestana para os traslados, começando (Figura 89a) com uma pestana de falange proximal. No entanto, esta digitação acarreta um problema: o barulho que acontece no traslado do c. 74 ao 75. Para realizar os acordes diminutos do compasso 75, preferi começar na oitava casa (Figura 89). Na Figura 89b ocorre uma superposição do dedo 4 que pode ser facilitado com ajuda do pulso. Esta digitação evita muitos traslados. Sobre a ajuda do pulso nas superposições Barceló escreve: “A superposição

precisa de certo movimento do braço para lograr uma boa colocação dos dedos, ficando preparados para ficarem todos dentro da mesma casa e em diferentes cordas”. (BARCELÓ, 1995, p. 22) Do segundo ao terceiro acorde do c. 75, ocorre um traslado parcial. Estes traslados se realizam com o movimento do pulso deixando ‘fixo’ o polegar na posição ‘base’, como foi elucidado na figura 84.

Figura 88. *Florecita del camino*, c.74-75, digitação original.

Figura 89. *Florecita del camino*, c.74-75, digitação sugerida.

Visando encontrar uma maior facilidade nesta passagem, decidi fazer algumas modificações (Figura 90), levando em conta a versão original para *trío típico* (Figura 91). Como se pode observar, o acorde do compasso 75 não é um Sim como na versão para violão solo, e sim, um acorde de D# diminuto.

Figura 90. *Florecita del camino*, c.74-75, outra digitação

Figura 91. *Florecita del camino*, c.74-75, versão para *trío típico*.

No compasso 109 (Figura 92) preferi procurar uma digitação que ajudasse a conservar a melodia por mais tempo (Figura 93):

Figura 92. *Florecita del camino*, c.109, digitação original.

Figura 93. *Florecita del camino*, c.109, digitação sugerida.

No trecho dos compassos 135-136 (Figura 94), uma pestana de falange proximal ajuda na preparação do acorde que segue (Figura 95):

Figure 94 shows the original fingering for measures 135 and 136 of the piece *Florecita del camino*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 135 begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 136 contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The original fingering is indicated by numbers 4, 2, 3, and 2 above the notes in measures 135 and 136. A fermata is placed over the final G5 note in measure 136. The bass staff shows a complex accompaniment with a forte dynamic marking (*f*) and a first ending bracket. A second ending bracket is also present, leading to a final chord.

Figura 94. *Florecita del camino*, c.135-136, digitação original.

Figure 95 shows a suggested fingering for measures 135 and 136 of the piece *Florecita del camino*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 135 begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 136 contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The suggested fingering is indicated by numbers 1, 0, 3, 0, 0 above the notes in measures 135 and 136. A fermata is placed over the final G5 note in measure 136. The bass staff shows a complex accompaniment with a forte dynamic marking (*f*) and a first ending bracket. A second ending bracket is also present, leading to a final chord.

Figura 95. *Florecita del camino*, c.135-136, digitação sugerida.

3.2 INTERPRETAÇÃO DO BAMBUCO

Assim como existem diferentes bambucos, há diferentes formas de interpretá-lo e, embora *Florecita del camino* pertença à nova música andina colombiana, é importante conhecer o bambuco mais tradicional através das primeiras gravações e partituras. Para Arenas:

Parte-se de metáforas prévias, de sonoridades logradas antes, de formas de tocar construídas pelo empenho de outros, de configurações melódicas, rítmicas e acentuais aprendidas de outros. Por conta da continuidade e mudança das tradições, surgem divergências entre referências do passado lidas conforme as expectativas do presente. (ARENAS, 2009)

O bambuco instrumental, como visto no primeiro capítulo, contém um ritmo constante, diferente do bambuco vocal. Jaime Romero afirma que sempre que o ritmo do bambuco se conservar de maneira constante durante a obra, o ouvinte perceberá seu efeito de tal maneira que, apesar da harmonia complexa, a parte rítmica tradicional sempre sobressairá¹⁸.

A seguir, elaborei uma série de exercícios (Figura 96) tentando solucionar os problemas mais recorrentes na interpretação do bambuco. Estes foram divididos em dois grupos: (1) problemas técnicos devido à coordenação da mão direita na polirritmia e (2) nas acentuações no bambuco. Além disso, criei micro estudos de bambucos seguindo o modelo tradicional estrutural dos bambucos visto no primeiro capítulo.

Nos primeiros cinco exercícios é tratada especificamente a polirritmia; do 6 ao 10, o enfoque é a articulação do baixo. Algo usado por alguns violonistas é o destaque do último baixo, como mostra o primeiro capítulo, e isto tem a ver com a antiga escrita do bambuco, onde esse tempo era o primeiro (Figura 96). Dos estudos 10 ao 13 seguem exercícios de polirritmia que poderiam igualmente serem feitos articulando-se os baixos. Os exercícios 14 e 15 são exemplos da escrita do bambuco em 3/4, bambuco *cruzao* (capítulo I), que servem para praticar o tempo forte em outro lugar. E por último, um exercício de um trecho que às vezes aparece no bambuco.

¹⁸ Entrevista com Jaime Romero, 30 de julho de 2015, tradução nossa.

Exercícios para mão direita

Polirritmia (6/8 + 3/4) e acentuações

1. *m i m i m i*

2. *i m i m i m*

3. *a m i a m i*

4. *i m a i m a*

5. *m i a m i a*

6. *m i m i m i*

7. *i m i m i m*

8. *a m i a m i*

9. *i m a i m a*

10. *m i a m i a*

11. *m i m i m i*
i m i m i m

12. *m i m i m i*
i m i m i m

13. *i m i m i m*

14. *i m a i m i m*

15. *a m i a m a m*

16. *i m m a m*

Figura 96. Exercícios para mão direita

O segundo micro estudo (Figura 98) é uma melodia simples com acompanhamento do bambuco básico. O objetivo deste estudo é conservar a fluência da música e entender a base do bambuco. Recomendo, como exercício, fazer o primeiro baixo *staccato* e acentuar o último.

Micro estudo de bambuco No2

Melódias a tempo no anular

Pablo Arturo Pulido

♩.=90 $\frac{1}{2}CV$ CIV CVII -----

6 -----4

12 *i m* *a m* *i i m a i*

5 4 3

p

3

Figura 98. Micro estudo No 2

No terceiro estudo (figura 99), já encontramos vários elementos que estão no bambuco para violão solo, mas damos uma maior importância à simplicidade e facilidades técnicas. Na repetição é possível fazer uma dinâmica distinta ou procurar um timbre diferente. Esta é uma prática habitual na interpretação no violão solo. Alguns bambucos conhecidos para violão solo que poderiam ser escutados ou estudados são: *Corazón errante* e os quatro bambucos das suítes de Gentil Montaña, *Confesiones* de Jaime Romero, *Bambuco em Mi menor* de Adolfo Mejia, *Hernando mar* de Gustavo Niño e *Paisaje criollo* de Clemente Díaz.

Micro estudio de bambuco No 3
Melódias con sincopa caudal

Pablo Arturo Pulido

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of 80 beats per minute. It features a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: *m i a m i a m i m i m i m a m i m i a m i*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'a'. There are also fingering numbers (1, 4, 0, 1, 2, 3) and articulation marks (v) below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 99. Micro estudio No 3

No quarto estudo (figura 100), o violão tenta imitar a interpretação do tiple solista, o qual se acompanha e toca a melodia de uma forma diferente que no violão. O tiple é um instrumento de quatro ordenes triples e a sua afinação é a mesma que as quatro primeiras cordas do violão. Pode-se tocar com paleta ou dedilhado, sendo mais comum com dedilhado no tiple solista. Decidi digitar o acompanhamento com os dedos *i* e *p*, onde o *i* toca duas cordas e o polegar só o baixo, isto com o fim de assimilar o *rasgueo*. Nos silêncios de colcheia que acontecem nos bambucos sole, acrescenta-se uma percussão ou *chasquido*, batendo as cordas com a mão direita. Neste estudo marquei com (x) onde é possível fazer isto.

Micro estudo de bambuco No 4

Imitando ao tiple

Pablo Pulido

The musical score for "Micro estudo de bambuco No 4" is written in 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is marked with fingerings: *m i m i m* (1 4 3) and *i m i m i* (2 1 4 2 1). Dynamics include *p* and *p p*. Circled 'x' marks are placed under specific notes. The second staff continues the melody with fingerings *i i* and *m i m i m*. The third staff starts at measure 11 with fingerings *m i* and *m i m*, and includes an *a* dynamic and a *1/2CIII* instruction. The fourth staff starts at measure 14 and ends with a double bar line.

Figura 100. Micro estudo No 4

CONCLUSÃO

O bambuco *Florecita del camino* de Jaime Romero pertence à nova música andina colombiana e se caracteriza por sua riqueza harmônica e trechos virtuosos, além de novos recursos técnicos e efeitos. O estudo do bambuco tradicional pode oferecer valiosas ferramentas, mas é importante que o músico conviva com a tradição. O contato permanente com a roda, a tertúlia musical, a audição dos registros sonoros possíveis, o arranjo, a composição, o canto e até a dança, são ferramentas válidas que desenvolvem no músico a habilidade interpretativa como solista ou acompanhador (VALENCIA, 2015).

Através desta pesquisa percebi a importância de escutar os conjuntos instrumentais mais tradicionais, não apenas os modernos, já que há algumas articulações e acentos que fazem parte da nossa idiosincrasia como colombianos que nem sempre estão presentes nas novas propostas. Igualmente, foi possível notar que não existe uma única forma de tocar esta música e o intérprete de música popular tem mais liberdade em mudar o que está escrito.

Na análise da escrita do bambuco no primeiro capítulo, expus como este gênero passou de 3/4 para a escrita em 6/8, provocando um deslocamento da acentuação, sendo que alguns violonistas acentuam este último tempo, ou seja, o último baixo. Outra característica é a síncope que se forma de um compasso para outro, a qual também é acentuada por muitos músicos. No bambuco instrumental, como é o caso de *Florecita del Camino*, o ritmo costuma ser constante.

Na análise e posterior comparação da versão para *trío típico* com a versão para violão solo, constatei que o compositor realiza mudanças, sendo algumas afastadas da versão original, mostrando sua intenção de escrever de forma idiomática para o violão, mas ao mesmo tempo acrescentar algo novo. Os exercícios propostos partiram das minhas próprias dificuldades ao tocar bambucos. Estes servem como preparação para a posterior execução de um bambuco para violão solo, desenvolvendo a independência polirrítmica do bambuco na mão direita. Os micro estudos de bambuco foram elaborados conforme a morfologia do bambuco tradicional visto no primeiro capítulo. Estes estudos são tecnicamente fáceis, mas enfocam e desenvolvem as características da interpretação do bambuco tradicional.

Na interpretação do *trío típico*, a bandola tem mais liberdade ao fazer uma melodia, podendo acelerar ou desacelerar e voltar ao pulso marcado pelos outros instrumentos. Igualmente, pode articular e ornamentar notas, dependendo do gosto do bandolista. Isto, em

uma interpretação de violão, é quase impossível, já que em um único instrumento tem que estar presente o ritmo constante do bambuco instrumental e a melodia.

Este trabalho ajudou-me a tomar decisões interpretativas mais fundamentadas ao tocar *Florecita del camino*, sendo algumas delas: articulação dos baixos, escolha de cores, escolha de tempos, tirar notas para facilitar a execução, colocar notas para enriquecer a melodia, encontrar soluções para as passagens difíceis e manter o ritmo estável.

Há muitas formas de interpretar o bambuco e não existe uma única “correta” e é importante conhecer a tradição para tomar decisões interpretativas e estilísticas apropriadas. Este trabalho poderá servir de base para aqueles que não conhecem o gênero bambuco, ajudando, ao mesmo tempo, a divulgar a música colombiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para construção de um cenário digital ao violão*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ARENAS, Eliecer. Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. Revista a contra tempo No 13. Disponível em <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/Elementos.html>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Real Musical. Madrid, 1995.

BENAL, Manuel. *De el bambuco a los bambucos*. Bogotá: Academia superior de artes de Bogotá, 2004.

BERMUDEZ, Egberto. “La música colombiana: pasado y presente”. A tres bandas. 3er Congreso iberoamericano de cultura, Medellín, 2010. p. 247-254.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo – Uruguay, 2000.

_____. La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández (Primera parte). 2013. Disponível em: <http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez-primera> . Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

FRANCO, Luis Fernando. *Cartilla de iniciación musical: Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2005.

FRANCO, Efraim; LAMBULEY, Néilson; SOSSA, Jorge. *Viva quien toca: Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2008

GARCÍA, Manuel. *Elementos estructurales del pasillo y del bambuco instrumentales*. Ministerio de cultura, Bogota, 2014.

GUEST, Ian. *Harmonia*, v.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a.

_____. *Harmonia*, v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b.

GONZÁLES, Jesús Emilio. *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

LONDOÑO, María Eugenia; TOBÓN, Alejandro. *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*. Medellín: Revista Artes, la revista. Facultad de artes, Universidad de Antioquia. 2004.

OCHOA, Ana Maria. *Tradición, Género y Nación en el Bambuco*. Revista a contratiempo: música y danza. Bogotá, 1997. p. 35-44.

MADRID, Raúl. *De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade EAFIT. Medellín, 2014.

PEDEREIRA, Martín. *Ergonomía de la guitarra: su técnica desde la perspectiva corporal*. Ediciones Cúpula. Habana, Cuba, 2014.

PEREZ, Elkin. *Estudio sobre la escritura del Bambuco*. Medellín: Escuela Popular de Arte EPA. 2003.

ROMERO, Jaime. El proceso de composición. 2014. Artigo disponível em: http://latinguitarscores.com/archivos/Interview/FEB_14/0214_composermind.pdf Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

_____, Una mirada al interior del cerebro de un compositor. 2014. Artigo disponível em: https://www.sugarsync.com/pf/D00594_98688519_992512. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

SÁNCHEZ, Sergio. *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco: entre el colonialismo y la república de Colombia*. Ibagué: Revista música, cultura y pensamiento. 2009. p. 115-130.

VALENCIA, José. *O bambuco e o choro: uma análise comparativa a partir da perspectiva das práticas interpretativas*. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

VARLEY, John. *An Introduction to the Colombian Bambuco*. Latin American Music Review, Volume 22, Number 2, p. 123-156. University of Texas Press, 2001.

WOLFF, Daniel. *Transcribing for Guitar: a Comprehensive Method*. Tese (Doutorado em Música). The Manhattan School of Music. Estados Unidos, 1998.

APÊNDICES

APÊNDICE A- partitura *florecita del camino* versão *trío típico*

Florecita del Camino (Bambuco)

Trio Andino Colombiano

Premio Nacional Mono Núñez (1999)

Jaime Romero

Trinos en bandola y tiple a
discreción del instrumentista

Allegro ♩ = 96

Bandola

Tiple

Guitarra

mf

p

mp

mf

p

mp

f

Solo

Solo

Solo

Ver notas al final

1/2CV

II

II

III

II

II

3

2

XII

Solo

16 *Solo*
mf
pp
1/2CV
pp
Brisa
II

21
p
Solo
p
2 0 0 1 0 0 1
2 4 1 4 3 2 1 4 2 1 0 0
3

25
Solo
mf
1/2CV
p
p

29

p
pp
pp

To Coda ϕ

34

mf
IV

39

mf
mp
mp

4

44

mf

mp

This system contains measures 44 through 48. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled '4' is present in the lower staff at measure 47.

49

II

This system contains measures 49 through 53. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves below. The key signature is three sharps. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* and *mp*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A section marked 'II' begins in measure 52.

(*) Ver notas al final

54

II

This system contains measures 54 through 58. It features three staves: a vocal line in the upper staff and two piano accompaniment staves below. The key signature is three sharps. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* and *mp*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A section marked 'II' begins in measure 56.

60

Musical score for measures 60-63. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 60: Treble clef has a half note F#4, a half note A4. Bass clef has a quarter note G#3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4. Measure 61: Treble clef has a half note B4, a half note D5. Bass clef has a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4. Measure 62: Treble clef has a half note E5, a half note F#5. Bass clef has a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5. Measure 63: Treble clef has a half note G#5, a half note A5. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4. Dynamics include *pp* at the start of measure 63. Fingerings 2, 3, 4, IV, III, 4, II are indicated in the bass clef.

64

Musical score for measures 64-67. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 64: Treble clef has a half note G#4, a half note A4. Bass clef has a quarter note G#3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4. Measure 65: Treble clef has a half note B4, a half note C5. Bass clef has a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4. Measure 66: Treble clef has a half note D5, a half note E5. Bass clef has a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5. Measure 67: Treble clef has a half note F#5, a half note G#5. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4. Dynamics include *Solo p* above the treble clef in measure 65, *mf* above the bass clef in measure 65, and *p* below the bass clef in measure 65. A fingering '1' is indicated in the bass clef in measure 64.

68

Musical score for measures 68-71. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 68: Treble clef has a half note G#4, a half note A4. Bass clef has a quarter note G#3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4. Measure 69: Treble clef has a half note B4, a half note C5. Bass clef has a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4. Measure 70: Treble clef has a half note D5, a half note E5. Bass clef has a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5. Measure 71: Treble clef has a half note F#5, a half note G#5. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4. Dynamics include *pp* above the treble clef in measure 68, *p* above the bass clef in measure 69, and *pp* below the bass clef in measure 70. Fingerings 3, 4, 1, 2 are indicated in the bass clef.

73 *Solo*

f *mf* *mp*

mf *mp*

p *mp*

1 3 2 4 0 II

78

p *p* *pp*

0 2 1 4

83 *rit.*

mp *mp* *f* *mp* *sul pont.* 1

4 1 2 2 II *sul tasto*

89 **Lento** ♩=80

p
p
mf dolce

Solo *1/2 CII* 3

94 **poco rall.** *Solo* *mf espress.*

mf espress.

IV *II*

99 ♩=55

1/2 CII

104 poco accel. $\text{♩} = 55$ rit.

Solo
f
mp
III
1 4 3
III
II

109 *Solo* $\text{♩} = 55$ rit.

mf
p
IV
II
VII

Brisa

Moderato $\text{♩} = 96$

116 D.S. al Coda

II
4
1
2
1/2CVII

Coda Φ

120

Musical score for measures 120-123. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 120 is a whole rest. Measure 121 features a piano introduction (p) and a series of chords in the right hand, with a forte (f) dynamic marking. Measure 122 continues with chords and a melodic line in the right hand. Measure 123 concludes with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand.

124

Musical score for measures 124-128. Measure 124 is a whole rest. Measure 125 features a piano introduction (p) and a series of chords in the right hand, with a forte (f) dynamic marking. Measure 126 continues with chords and a melodic line in the right hand. Measure 127 concludes with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 128 concludes with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand.

129

rit.

Musical score for measures 129-132. Measure 129 features a piano introduction (p) and a series of chords in the right hand, with a forte (f) dynamic marking. Measure 130 continues with chords and a melodic line in the right hand. Measure 131 concludes with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 132 concludes with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a *rit.* (ritardando) marking.

10

132 **Fine**

Musical notation for measures 132-134. Measure 132 has a whole rest in the treble clef. Measure 133 has a whole rest in the treble clef. Measure 134 has a whole rest in the treble clef and a double bar line in the bass clef with a fermata over it.

Notas

Efecto rasgado del Tiple en el Bambuco

Musical notation for the 'Notas' section. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The treble clef contains a sequence of notes with upward and downward arrows indicating string bends. The bass clef contains a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating muted notes.

(*): Efecto de percusión producido al golpear las cuerdas con la primera falange de la mano derecha semi-cerrada a la altura de la boca de la guitarra.

APÊNDICE B- partitura *florecita del camino* versão para violao solo

Florecita del Camino

(Bambuco)

Guitar Solo

Jaime Romero - 1999

Fingered by: Alberto Morelli
www.albertomorelli.com.ar

Winning Masterpiece at the National
Mono Nunez Festival - (1999).

Allegro ♩=90

mf

mf *espress.*

p *p* *p* *f*

p *i* *p*

p *f*

www.LatinGuitarScores.com

0 3 2

Detailed description of the musical score: The score is for a solo guitar piece in 6/8 time, key of D major. It begins with a tempo marking of Allegro at 90 beats per minute. The first system (measures 1-4) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a section marked 'sul pont.' (sul ponticello). The second system (measures 5-8) continues with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 10-13) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and is marked 'espress.' (espressivo). The fourth system (measures 14-18) returns to piano (*p*) dynamics. The fifth system (measures 19-22) includes a piano (*p*) and forte (*f*) dynamic range. The score is heavily annotated with fingerings (e.g., *i*, *m*, *a*, *m*, *a*), techniques like *1/2CV* (half-capo), and various articulations. Measure numbers 5, 10, 14, and 19 are clearly marked at the start of their respective systems.

23 *m i m i* 1 2 2 0 4 2 3 *m i* 2 4 1 4 3 2 *i m* 1 4 2 1 0 0 *a m* *m i* 1/2CV

mf *p*

26 *a* 1 4 3 *i* 1 3 3 0 3 2 4 2 1 4 3 *m i* 1 0 1 3 0 4 *a m* 3 1 3 4 1 3 *i m i m*

mp

29 1/2CV 3 3 III 3 2 4 *a* 4 *m i* 3 2 0 1 1 *a* *i* 4 3 *a*

mf *p*

To Coda ☉

33 4 3 sul pont. 1 2 4 1 3 1 3 1 3 2 1/2CV 4

mf *mp*

37 4 3 2 4 0 0 I II 1 4 3 2 1

p

41 *a* *m* *I* *2* *3* *m* *i* *m* *a* *m* *VII* *3*

45 *V* *m* *i* *m* *II* *1* *4* *2* *3* *0* *1/2CIV* *2* *1/2CV* *1* *4*

49 *1/2CIV* *a* *2* *1* *1* *1/2CIV* *1* *4* *0* *3* *4* *II* *0* *1/2CIV* *2* *4* *3* *4*

54 *II* *IV* *4* *4* *0* *1/2CV* *cii* *1/2CIV* *4* *3* *2* *4* *1/2CIX* *1* *4*

59 *II* *2* *0* *3* *VII* *VI* *4* *3* *1* *3* *4*

4

63

VII
4
3
2

III *p i p i* II *p i p i* I II

66

IV II

mf

69

sul tasto

p dolce

73

mp *mf*

VII 1/2 CIV CV IV

77

II 1/2 CI

rit. -----

(*) See note at the end

sul pont.

Adagio ♩=54

p nostalgic

sul tasto

rit. -----

♩=54

p
a tempo

p

A.H.-----

6
105

ad libitum **rit.** *a tempo* ♩ = 52

110

rall. *ad libitum* *legato* **mp** *espress.*

poco accel.

115

4

116

4

117

4

4

118

rit. 4

119

4

120

Allegro ♩=90

morendo

D.S. al Coda

122

Coda ◊

124

i p i p i
1 2 4 1 4 2

p i p i p i
1 4 2 1 3 2

1/2CV

8

128

rit.

133

f

(*Note): Percussive effect played with a loosely fistad righth hand tapping the strings in the area of the sound hole.

APÊNDICE C- Entrevista com Jaime Romero pelo correio electronico

Julio 29 de 2015

Maestro Jaime Romero mi nombre es Pablo Pulido soy un gran admirador de su música, en este momento me encuentro haciendo una maestría en guitarra en Brasil y decidí hacer mi trabajo de conclusión de maestría sobre el bambuco *florecita del camino*.

Mi idea es realizar un trabajo que ayude a los extranjeros a interpretar el bambuco y escogí *florecita* tanto por sus dificultades técnicas como porque es original para trio típico y podré hacer una comparación con esta versión.

Me gustaría mucho sus aportes en mi trabajo, por esto quería hacerle unas preguntas:

1. ¿Hay algún trabajo escrito sobre su música?
2. ¿Cómo compuso *Florecita del camino*, en que se inspiró?
3. ¿Por qué decidió hacer una versión de guitarra solista y cuáles fueron los criterios de la transcripción?
4. Este bambuco es innovador tanto por la armonía como por la forma. ¿Cómo logra hacer esto sin salirse de lo tradicional?
5. Escuche varias versiones para trio creo que hay dos que son las más profesionales, una de *Plectro Trio* que hay en Youtube y otra que es una grabación en estudio del trio *Palo Santo*, ¿Cuál de las dos cree que se acerca más a lo que usted quería interpretativamente?

Le mando una grabación casera todavía falta mucho y espero que este trabajo me de los elementos técnicos y de conocimientos musicales para poder interpretar bien su bambuco.

Un grande abrazo.

Pablo Pulido

31 de Julio de 2015

De nuevo muchas gracias por sus amables comentarios y me alegra mucho que disfrute mi música. Este fue un viaje que emprendí hace muchos años sin tener idea en donde terminaría.

1. Se que hay varios trabajos míos en Colombia hechos sobre mi obra. Para ser honesto no tengo copia de ninguno de ellos y no poseo información al respecto.
2. “Florecita del Camino” fue escrita en Colombia hacia 1998 y la idea surgió mientras vivía en Cali. Recuerdo que el motivo inicial de la obra empezó al explorar la guitarra y de alguna manera intuí que debería continuar hasta completar la obra.
Una vez decidí, escribirla, desarrolle la “arquitectura” de la misma buscando incorporar partes rápidas, partes lentas y partes que generaran tensión como en este caso, la que se produce al utilizar escalas pentatónicas. Siempre me llamaron la atención, las pequeñas flores a la orilla del camino, que al parecer son insignificantes pero una vez uno se detiene a observarlas con detenimiento, empieza a descubrir la inmensa complejidad de sus patrones geométricos, de los colores e increíbles formas que la componen. De alguna manera esta obra transporta al oyente a través de un viaje en donde se escucha una melodía muy limpia y de fácil recordación que establece un marco para desarrollar los elementos contenidos en la obra y de alguna manera como centro focal, las inesperadas escalas que aparecen de forma súbita, casi explosiva que dan al oyente la sensación que mas sorpresas vendarán mas adelante.
3. Esta obra rompió varios esquemas dentro de la música tradicional colombiana escrita para trio andino. La principal es la tremenda exigencia técnica por parte de la guitarra, pues nunca se habían escrito escalas tan rápidas que demandaban no solo una persona que tocara bien guitarra, sino un guitarrista formal con una tremenda solidez técnica que permitiese satisfacer los requerimientos técnicos de la pieza. En la versión para guitarra incluí diversos recursos técnicos tales como tremolo, armónicos naturales y artificiales, timbres, glisandos, etc.
De tal manera que si el guitarrista del trio era capaz de tocar las escalas, con el debido esfuerzo y estudio se podría lograr interpretar la versión para guitarra solista. Sin embargo pasaron varios años antes que alguien asumiera el reto de interpretarla.

La primera persona que grabo la obra en video, fue el maestro argentino Alberto Morelli quien desarrollo una excelente digitación para la obra, lo cual facilito el camino a mas guitarristas. Después que los videos de su interpretación salieron a la luz publica, mas guitarristas decidieron interpretarla. Hace un par de meses, el virtuoso español Gabriel Estarellas, grabo una bellísima versión en su CD titulado “Guitar Encores”

4. Siempre y cuando el ritmo del bambuco se conserve en forma constante durante la obra, el oyente percibirá el efecto. De tal manera que a pesar que tiene una armonía compleja, la parte rítmica tradicional siempre esta presente.
5. Hay dos versiones grabadas en estudio como son la de “Plectro Trio y la del “Trio Palosanto”. Las dos versiones son fiel reflejo de la obra y seria injusto decir cual de las dos es mejor. Sin embargo, tuve la oportunidad de ensamblar la obra con el “Trio Palosanto” lo cual de alguna manera me acerca mas a su versión sin demeritar de ninguna manera la de “Plectro Trio”

Este es el link de la versión por el “Trio Palosanto”

https://www.sugarsync.com/pf/D00594_94506613_957218

Espero que esta información le sea de utilidad. Aprovecho para decirle que escuche la versión que esta montando y se escucha muy bien. Obviamente esta en el proceso de pulirla pero con certeza llegara a tenerla como usted desea.

Por favor no dude en contactarme si en algo le puedo servir.

Cordial saludo,

Jaime Romero

www.LatinGuitarScores.com