



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

SAMUEL IBARRA CONDE

12 OBRAS INÉDITAS DE ÁLVARO ROMERO
“ARRANJOS E INTERPRETAÇÃO PARA
TRIO TÍPICO COLOMBIANO”

CAMPINAS
2017

SAMUEL IBARRA CONDE

12 OBRAS INÉDITAS DE ÁLVARO ROMERO “ARRANJOS
E INTERPRETAÇÃO PARA TRIO TÍPICO COLOMBIANO”

*Dissertação apresentada à
Faculdade de música do
Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a
obtenção do título de Mestre
em música, na Área de
música: teoria, criação e
prática.*

Orientador: Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE
À VERSÃO FINAL DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO
SAMUEL IBARRA CONDE, E
ORIENTADA PELO PROF. DR.
PAULO JOSÉ DE
SIQUEIRA TINÉ

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ib1d Ibarra, Samuel, 1987-
12 obras inéditas de Álvaro Romero : arranjos e interpretação para trio típico colombiano / Samuel Ibarra Conde. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Romero Sánchez, Álvaro, 1909-1999. 2. Música - Colômbia - Séc. XX. 3. Tiple (Instrumento de corda). 4. Arranjo (Música). I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: 12 unpublished works by Alvaro Romero : arrangements and performance for the traditional colombian trio

Palavras-chave em inglês:

Romero Sánchez, Álvaro, 1909-1999

Music - Colombia - 20th century

Tiple (Plucked instrument)

Arrangement (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Almir Cortes Barreto

Hermilson Garcia do Nascimento

Data de defesa: 28-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

SAMUEL IBARRA CONDE

ORIENTADOR - PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

2. PROF. DR. ALMIR CORTES BARRETO

3. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

Programa de Pós-Graduação em MÚSICA do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Campinas, 28 Agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Dalia e Rodrigo

A meus irmãos Raquel, Magdiel e José Fernando

A meus primos Juan Manuel e Juan David

Ao Prof. Dr. Paulo Tiné, meu orientador, pelo direcionamento e inestimáveis contribuições

Ao Prof. Dr. Marcelo Gomes

Ao Guilherme Sakamuta e Duber Murillo pela ajuda com o português

A meus companheiros do Ida y Vuelta Trio, Diego e Julian

À Fundación canto por la vida (Colombia)

RESUMO

Este é um trabalho de investigação sobre a música do compositor colombiano Álvaro Romero (1909 - 1999) com o objetivo de elaborar e interpretar 12 arranjos de músicas inéditas do compositor por meio dos seguintes procedimentos: levantamento e seleção de manuscritos inéditos; digitalização e elaboração de arranjos no formato de trio típico colombiano (*bandola*, *tiple* e violão); gravação dos arranjos em CD, com uma proposta interpretativa baseada no estilo de Jacob do Bandolim e do gênero choro.

Palavras chaves: Música da Colômbia, Tiple, Arranjo, Álvaro Romero

ABSTRACT

This is a research work on the music of Colombian composer Alvaro Romero (1909 - 1999). Detailing a process of collection and selection of 12 unpublished manuscripts for its harmonization, digitalization and elaboration of arrangements in the format of Colombian trio (bandola, tiple and guitar). Finally we compiled this work with its arrangements on a CD, with a proposal of interpretation based on Jacob do Bandolim and the choro music.

Key words: Colombian music, Arrangement, Tiple, Álvaro Romero

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: ALVARO ROMERO.....	20
FIGURA 2: BANDOLA, TIPLE E VIOLÃO.....	22
FIGURA 3: BANDOLA DE 16 CORDAS E BANDOLA DE 12 CORDAS. FOTO: DIEGO GOMÉZ.....	24
FIGURA 4: AFINAÇÃO DA BANDOLA DE 16 CORDAS	25
FIGURA 5: AFINAÇÃO DA BANDOLA DE 12 CORDAS	25
FIGURA 6: O TIPLE. FOTO: RODRIGO DUQUE.....	26
FIGURA 7: AFINAÇÃO DO TIPLE.....	27
FIGURA 8: O VIOLÃO. FOTO: RODRIGO DUQUE.....	28
FIGURA 9: O TRIO MORALES PINO: PEREGRINO GALINDO (TIPLE) DIEGO ESTRADA (BANDOLA) ALVARO ROMERO (VIOLÃO)	29
FIGURA 10: CAPAS DOS PRIMEIROS 2 LPs “DOCE PÁGINAS COLOMBIANAS EN BANDOLA, TIPLE Y GUITARRA” E “EL TRIO MORALES PINO VOL.2”	30
FIGURA 11: CAPA DO TERCEIRO LP “RECUERDOS DEL PASADO”, PRIMEIRO GRAVADO COM SONOLUX.....	31
FIGURA 12: MAPA DAS REGIÕES DA COLÔMBIA	34
FIGURA 13: MAPA DA REGIÃO ANDINA DA COLÔMBIA.....	36
FIGURA 14: PASILLO “MI VIEJO AMIGO” DE ALVARO ROMERO COMPASSOS 1-19.....	38
FIGURA 15: PASILLO “MI VIEJO AMIGO” DE ALVARO ROMERO (PARTE DO VIOLÃO) COMPASSOS 1- 19.....	39
FIGURA 16: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - PASILLO1	39
FIGURA 17: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - PASILLO2	39
FIGURA 18: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - PASILLO3	40
FIGURA 19: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - PASILLO4	40
FIGURA 20: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO1	40
FIGURA 21: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO2.....	40
FIGURA 22: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO3.....	41
FIGURA 23: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO4.....	41
FIGURA 24: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO5.....	41
FIGURA 25: NOTAÇÃO PARA TIPLE - PASILLO6.....	41
FIGURA 26: BAMBUCO “CLUB YANO” DE ÁLVARO ROMERO COMPASSOS 1-18	43

FIGURA 27: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - BAMBUCO1	43
FIGURA 28: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - BAMBUCO2	44
FIGURA 29: NOTAÇÃO PARA TIPLE - BAMBUCO1.....	44
FIGURA 30: NOTAÇÃO PARA TIPLE - BAMBUCO2.....	44
FIGURA 31: NOTAÇÃO PARA TIPLE - BAMBUCO3.....	44
FIGURA 32: NOTAÇÃO PARA TIPLE – BAMBUCO4	45
FIGURA 33: NOTAÇÃO PARA TIPLE - BAMBUCO5.....	45
FIGURA 34: NOTAÇÃO PARA TIPLE - BAMBUCO6.....	45
FIGURA 35: DANZA "ESTELITA" DE ALVARO ROMERO COMPASSOS 1-19	46
FIGURA 36: DANZA "ESTELITA" DE ALVARO ROMERO (PARTE DO VIOLÃO) COMPASSOS 1-26..	47
FIGURA 37: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - DANZA1	47
FIGURA 38: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - DANZA2	47
FIGURA 39: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - DANZA3	48
FIGURA 40: NOTAÇÃO PARA TIPLE - DANZA1	48
FIGURA 41: NOTAÇÃO PARA TIPLE - DANZA2	48
FIGURA 42: NOTAÇÃO PARA TIPLE - DANZA3	48
FIGURA 43: NOTAÇÃO PARA TIPLE - DANZA4	49
FIGURA 44: GUABINA "INECITA" DE ALVARO ROMERO COMPASSOS 1-37	49
FIGURA 45: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - GUABINA1	50
FIGURA 46: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO - GUABINA2.....	50
FIGURA 47: NOTAÇÃO PARA TIPLE - GUABINA1	50
FIGURA 48: NOTAÇÃO PARA TIPLE - GUABINA2	51
FIGURA 49: NOTAÇÃO PARA TIPLE – GUABINA3	51
FIGURA 50: NOTAÇÃO PARA TIPLE - GUABINA4.....	51
FIGURA 51: POLKA "LA PALOMERA" DE ÁLVARO ROMERO COMPASSOS 1-18	52
FIGURA 52: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO – POLKA2	53
FIGURA 53: NOTAÇÃO PARA VIOLÃO – POLKA2	53
FIGURA 54: NOTAÇÃO PARA TIPLE – POLKA1	53
FIGURA 55: NOTAÇÃO PARA TIPLE – POLKA2	54
FIGURA 56: NOTAÇÃO PARA TIPLE – POLKA3	54
FIGURA 57: NOTAÇÃO PARA TIPLE – POLKA4	54
FIGURA 58: PRIMEIROS 8 COMPASSOS DA TERCEIRA PARTE DE "BODAS DE ORO" DE ALVARO ROMERO. TRANSCRIPÇÃO DO AUTOR	62

FIGURA 59: PRIMEIROS 4 COMPASSOS DA TERCEIRA PARTE DE " <i>ARCO IRIS</i> " DE ALVARO ROMERO. TRANSCRIÇÃO DO AUTOR.	63
FIGURA 60: PRIMEIROS 12 COMPASSOS DA TERCEIRA PARTE DE " <i>ARCO IRIS</i> " DE ALVARO ROMERO. TRANSCRIÇÃO DO AUTOR.	63
FIGURA 61: PRIMEIROS 4 COMPASSOS DA PRIMEIRA PARTE DE " <i>BODAS DE ORO</i> " DE ALVARO ROMERO. TRANSCRIÇÃO DO AUTOR.	64
FIGURA 62: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> "	67
FIGURA 63: GRADE DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> " PAG.1	67
FIGURA 64: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO C DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> "	69
FIGURA 65: GRADE DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> " PAG.2	69
FIGURA 66: GRADE DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> " PAG.3	70
FIGURA 67: GRADE DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> " PAG.4	71
FIGURA 68: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>PLINIO HERRERA</i> "	73
FIGURA 69: GRADE DE " <i>PLINIO HERRERA</i> " PAG.1	73
FIGURA 70: GRADE DE " <i>PLINIO HERRERA</i> " PAG.2	74
FIGURA 71: GRADE DE " <i>PLINIO HERRERA</i> " PAG.3	76
FIGURA 72: GRADE DE " <i>PLINIO HERRERA</i> " PAG.4	77
FIGURA 73: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>RECUERDOS</i> "	78
FIGURA 74: GRADE DE " <i>RECUERDOS</i> " PAG.1	79
FIGURA 75: GRADE DE " <i>RECUERDOS</i> " PAG.2	80
FIGURA 76: GRADE DE " <i>RECUERDOS</i> " PAG.3	81
FIGURA 77: GRADE DE " <i>RECUERDOS</i> " PAG.4	82
FIGURA 78: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>SOLEDAD</i> "	83
FIGURA 79: GRADE DE " <i>SOLEDAD</i> " PAG.1	84
FIGURA 80: GRADE DE " <i>SOLEDAD</i> " PAG.2	85
FIGURA 81: GRADE DE " <i>SOLEDAD</i> " PAG.3	86
FIGURA 82: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>INECITA</i> "	87
FIGURA 83: GRADE DE " <i>INECITA</i> " PAG.1	88
FIGURA 84: GRADE DE " <i>INECITA</i> " PAG.2	89
FIGURA 85: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO C DE " <i>INECITA</i> "	90
FIGURA 86: GRADE DE " <i>INECITA</i> " PAG.3	91
FIGURA 87: GRADE DE " <i>INECITA</i> " PAG.4	92
FIGURA 88: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO A DE " <i>ESTELITA</i> "	93
FIGURA 89: GRADE DE " <i>ESTELITA</i> " PAG.1	94

FIGURA 90: GRADE DE “ <i>ESTELITA</i> ” PAG.2.....	95
FIGURA 91: GRADE DE “ <i>ESTELITA</i> ” PAG.3.....	96
FIGURA 92: ANALISE DA FORMA DA SEÇÃO C DE “ <i>ESTELITA</i> ”	96
FIGURA 93: GRADE DE “ <i>ESTELITA</i> ” PAG.4.....	97
FIGURA 94: GRADE DE “ <i>AIRES ANDINOS</i> ” COMPASSOS 39 - 56.....	99
FIGURA 95: GRADE DE “ <i>AIRES ANDINOS</i> ” COMPASSOS 57 – 74	100
FIGURA 96: GRADE DE “ <i>PEREGRINO</i> ” COMPASSOS 43 - 54	101
FIGURA 97: GRADE DE “ <i>DON OCTAVIO</i> ” COMPASSOS 1 -12.....	102
FIGURA 98: GRADE DE “ <i>DON OCTAVIO</i> ” COMPASSOS 37 - 50.....	103
FIGURA 99: GRADE DE “ <i>ALBERTO ROSERO</i> ” COMPASSOS 55 – 59	104
FIGURA 100: GRADE DE “ <i>ALBERTO ROSERO</i> ” COMPASSOS 70 – 83	105
FIGURA 101: GRADE DE “ <i>EL DESCOMPUESTO</i> ” COMPASSOS 43 – 54.....	106
FIGURA 102: GRADE DE “ <i>O.T.E.</i> ” COMPASSOS 37 – 54	107
FIGURA 103: CAPA DO LP COLOMBIA 3X3X3 “ <i>GABRIEL URIBE MULTIPLICADO POR SÍ MISMO</i> ”	109
FIGURA 104: CAPA DO CD “ <i>ANTOLOGÍA DE COMPOSITORES SANTANDERANOS</i> ” DO FERNANDO REMOLINA	110
FIGURA 105: CAPA DO CD DE OBRAS INÉDITAS DE ALVARO ROMERO “ <i>COSAS DE MI VIDA</i> ” (2004)	111
FIGURA 106: DESENHO FINAL DA CAPA DO CD “ <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> ”	116
FIGURA 107: DESENHO FINAL DA CONTRACAPA DO CD “ <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> ”	116

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: OBRAS DO ALVARO ROMERO GRAVADAS PELO TRIO MORALES PINO	33
TABELA 2: LISTA DE OBRAS INÉDITAS	57
TABELA 3: QUADRO DE TONALIDADES DAS OBRAS SELECIONADAS	59
TABELA 4: FORMA DE " <i>SU MAJESTAD LA BANDOLA</i> "	72
TABELA 5: FORMA DE " <i>PLINIO HERRERA</i> "	77
TABELA 6: FORMA DE " <i>RECUERDOS</i> "	82
TABELA 7: FORMA DE " <i>SOLEDAD</i> "	86
TABELA 8: FORMA DE " <i>INECITA</i> "	92
TABELA 9: FORMA DE " <i>ESTELITA</i> "	98
TABELA 10: FORMA DE " <i>AIRES ANDINOS</i> "	100
TABELA 11: FORMA DE " <i>PEREGRINO</i> "	101
TABELA 12: FORMA DE " <i>DON OCTAVIO</i> "	103
TABELA 13: FORMA DE " <i>ALBERTO ROSERO</i> "	105
TABELA 14: FORMA DE " <i>EL DESCOMPUESTO</i> "	106
TABELA 15: FORMA DE "O.T.E"	108
TABELA 16: OBRAS DE ALVARO ROMERO GRAVADAS POR OUTROS ARTISTAS	112
TABELA 17: OBRAS INTERPRETADAS POR JACOB DO BANDOLIM ESTUDADAS DURANTE A PESQUISA	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1	19
1.1 ÁLVARO ROMERO	19
1.2 O TRIO TÍPICO COLOMBIANO	22
1.2.1 A Bandola.....	23
1.2.2 O Tiple.....	26
1.2.3 O Violão	28
1.3 O TRIO MORALES PINO.....	28
CAPÍTULO 2	34
GÊNEROS E RITMOS DA COLÔMBIA	34
2.1 PASILLO	37
2.1.1 Notação para Violão do Pasillo	39
2.1.2 Notação para Tiple do Pasillo.....	40
2.2 BAMBUCO	42
2.2.1 Notação para Violão do Bambuco.....	43
2.2.2 Notação para Tiple do Bambuco	44
2.3 DANZA	45
2.3.1 Notação para Violão da Danza	47
2.3.2 Notação para Tiple da Danza	48
2.4 GUABINA	49
2.4.1 Notação para Violão da Guabina	50
2.4.2 Notação para Tiple da Guabina	50
2.5 POLKA.....	51
2.5.1 Notação para Violão da Polka	53
2.5.2 Notação para Tiple da Polka	53
CAPÍTULO 3	55
OBRAS INÉDITAS DO ÁLVARO ROMERO: SELEÇÃO, DIGITALIZAÇÃO E HARMONIZAÇÃO	55

3.1 SELEÇÃO DE OBRAS.....	55
3.2 JUSTIFICATIVA E CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DAS MÚSICAS	57
3.2.1 Tipo de ritmo	57
3.2.2 Desenho melódico	57
3.2.3 Tonalidade	57
3.2.4. Potencial harmônico	58
3.3 OBRAS SELECIONADAS	58
3.4 DIGITALIZAÇÃO.....	59
3.4.1 Notação dos acordes	60
3.5 HARMONIZAÇÃO.....	60
3.5.1 Aspectos gerais e metodológicos para a harmonização	61
3.5.2 Materiais harmônicos característicos da música de Álvaro Romero.....	62
CAPÍTULO 4	65
ELABORAÇÃO DE ARRANJOS.....	65
4.1 SU MAJESTAD LA BANDOLA	66
4.2 PLINIO HERRERA	72
4.3 RECUERDOS	78
4.4 SOLEDAD.....	83
4.5 INECITA.....	87
4.6 ESTELITA	93
4.7 AIRES ANDINOS.....	98
4.8 PEREGRINO	101
4.9 DON OCTAVIO.....	102
4.10 ALBERTO ROSERO	104
4.11 EL DESCOMPUESTO	106
4.12 O.T.E.....	107
4.13 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	108
CAPÍTULO 5	109
GRAVAÇÃO E ABORDAGEM INTERPRETATIVA.....	109
5.1 METODOLOGIA DE GRAVAÇÃO	109
5.2 OUTRAS GRAVAÇÕES DAS OBRAS DE ÁLVARO ROMERO	110
5.3 ABORDAGEM INTERPRETATIVO	112

5.4 ÁLBUM “SU MAJESTAD LA BANDOLA”	115
CONCLUSÕES	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
ANEXOS	120

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende abordar vários aspectos da música popular da região andina colombiana. Partindo das composições de Álvaro Romero (1909-1999), que acredito que seja ainda hoje como um dos mais destacados compositores e violinistas do século XX nesta manifestação musical. Compositor de centenas de obras, como “*Los doce*”, “*Humorismo*” ou “*Honores a Popayán*”, consideradas “clássicas” do repertório andino colombiano e, em muitos casos, inéditas até agora.

Os principais inconvenientes apresentados no processo de pesquisa foram a escassez de referências bibliográficas, ainda existem poucos estudos sobre a vida e obra de Álvaro Romero e os dados bibliográficos são fornecidos por fontes empíricas e de maneira anedótica na maioria dos casos. Na bibliografia brasileira os trabalhos sobre a música da região andina da Colômbia são escassos, praticamente inexistentes. Nesse sentido, o presente trabalho pode figurar como uma importante contribuição no sentido da divulgação e compreensão dessa manifestação musical no Brasil, além do intercâmbio e comparação com gêneros brasileiros, como o choro que, em vários aspectos, se assemelham ao gênero andino colombiano, como será colocado a seguir.

O trabalho se assentar no princípio de que a maneira mais despojada de se interpretar o choro brasileiro pode ser aplicada na interpretação da música colombiana, na medida em que as duas manifestações guardam características comuns como a antecendência da polca e gêneros da música de salão da segunda metade do séc. XIX que moldaram tais gêneros musicais, principalmente no que tange a forma. Basicamente a forma da polca se adequa aos ritmos locais, ou seja, aos ritmos andinos colombianos por um lado e aos ritmos do maxixe e, posteriormente só samba, no caso brasileiro. O resultado foi de uma sonoridade nova e uma nova abordagem interpretativa para o caso específico do repertório de Álvaro Romero.

Objetivo Geral:

Como objetivo geral desse trabalho, foram elaborados 12 arranjos das obras inéditas do Álvaro Romero para a formação do trio típico andino colombiano (*bandola, tiple e violão*) e realizado o registro em áudio tendo como produto final um CD. Para tal, foram realizadas as etapas através de objetivos específicos descritos a seguir.

Objetivos específicos:

- Criar uma guia dos padrões rítmicos para o *tiple* e o violão das “levadas” (conduções rítmicas) dos cinco principais ritmos da região andina colombiana;
- Recompilar manuscritos inéditos do Álvaro Romero;
- Analisar as composições gravadas do Álvaro Romero pelo trio Morales Pino;
- Digitalizar e harmonizar as obras inéditas escolhidas;
- Desenvolver arranjos para a formação do trio colombiano das obras escolhidas;
- Analisar e estudar a abordagem interpretativa do Jacob do bandolim no choro;
- Gravar um CD contendo os arranjos das obras inéditas.

Para cumprir os objetivos propostos, este trabalho foi dividido em 5 capítulos. A seguir farei um breve resumo de cada um deles.

Capítulo 1: Neste capítulo se apresenta a vida artística de Álvaro Romero, herdeiro de uma tradição musical iniciada no século XIX por Pedro Morales Pino (1863 - 1926). Descreve-se como Romero conseguiu se converter em um dos pilares da música andina colombiana.

Capítulo 2: Este capítulo apresenta a variedade de gêneros e estilos musicais existentes na Colômbia segundo as regiões naturais nas quais o país está dividido e com ênfase na região andina colombiana onde nasceu Romero. Além disso, neste capítulo apresentam-se descrições dos padrões rítmicos dos cinco principais ritmos (*bambuco, pasillo, guabina, danza e polka*), para *tiple* e violão

Capítulo 3: Apresentam-se as obras inéditas deste compositor, detalhando o processo de recopilação de manuscritos e seleção de 12 obras para sua harmonização e digitalização segundo os processos metodológicos estabelecidos, no *software 'finale 2014'*.

Capítulo 4: Aqui se apresentam e descrevem formalmente os arranjos para o trio colombiano (*bandola, tiple e violão*) elaborados a partir das 12 obras inéditas selecionadas.

Capítulo 5: Descreve-se a abordagem interpretativa dos 12 arranjos e o processo metodológico da gravação. Como resultado final se apresenta a produção discográfica chamada *Su majestad la bandola “12 obras inéditas de Álvaro Romero”*.

CAPÍTULO 1

1.1 Álvaro Romero

Álvaro Romero foi um compositor e violonista. Nascido no dia 23 de abril de 1909 em Santiago de Cali, Colômbia, filho de Enriqueta Sánchez e do renomado músico da cidade de Cali, Julio Cesar Romero. Iniciou seus estudos ao violão com seu irmão Alberto e, posteriormente, se aprofundou em teoria e notação musical com o professor Guillermo Quijano, segundo Enrique Millan. Foi um dos compositores colombianos mais produtivos do século XX e um dos expoentes da geração de compositores que fizeram do nacionalismo musical um fato histórico na Colômbia, sendo uma figura ímpar para a música Colombiana. Romero faz parte de uma elite musical que atingiram um nível técnico e artístico que caracteriza a música colombiana desde o fim do século XIX (MARULANDA, 1993).

A vida do mestre Romero foi marcada pela sua atuação como diretor de conjuntos musicais, violonista e compositor, assinando mais de 3.000 obras, como ele mesmo dizia e segundo relato de seus alunos. Embora seja autor de uma obra tão importante historicamente, ainda existem poucos estudos sobre sua vida e obra. Seus dados biográficos são, em sua maioria, fornecidos por fontes empíricas e na forma de anedotas.

Sabe-se que Romero trabalhou como professor de instrumento de corda dedilhadas no *Instituto Popular de Cultura*¹ da cidade de Cali. Em 1975 foi professor de violão na Academia Luis A. Calvo na cidade de Bogotá e participou por pouco tempo dos programas da *Universidad de Caldas* em Manizales. Como diretor musical, atuou na estudantina² *Luz de Colombia* e dirigiu 7 estudantinas mais, entre elas a estudantina do colégio *Santa Librada de Cali*. Como instrumentista, integrou os conjuntos “*Los Romero*”, “*Los três bemoles*”, “*Trio Morales Pino*” e o “*Trio tres generaciones*”.

¹ O *Instituto Popular de Cultura* tem sido a única instituição em Cali onde a música da região andina colombiana e seus instrumentos típicos têm sido fundamentais nos seus processos de ensino.

² Grupo de cordas dedilhadas formada principalmente por *bandolas*, *típles* e violões.



Figura 1: Álvaro Romero

Marulanda (1993) faz especial referência à estudantina “*Luz de Colombia*”. Formada por 16 músicos e fundada em 1951 na cidade de Cali, esta estudantina posteriormente migrou para a cidade de Bogotá, onde foi dirigida durante nove anos por Jeronimo Velasco e chamada “*Ecos de Colombia*”. A respeito de sua qualidade, Marulanda afirma que “*Ecos de Colombia*” foi comparável apenas com a estudantina “*Lira Colombiana*” dirigida pelo mestre Pedro Morales Pino em 1897³.

O *Trio Morales Pino*, de todos esses conjuntos, foi o que obteve maior êxito, chegando a gravar 23 discos que marcaram a história da música colombiana na segunda metade do século XX. Em 35 anos, o *Trio Morales Pino* atuou em todos os cenários da Colômbia, incluindo rádio e televisão. Também realizaram duas turnês nos Estados Unidos e se apresentaram em países da União Soviética, Itália, Holanda, Espanha, Equador e Venezuela. Foi a este grupo que o mestre dedicou a maior parte da sua vida, atuando como diretor, violonista, compositor e arranjador. Romero formou seu trio escolhendo os melhores instrumentistas da época como companheiros, possibilitando a execução de um trabalho de alta qualidade musical (MARULANDA, 1993).

³ Ver página 22

El recuento de la vida artística del maestro Álvaro Romero Sánchez resulta incompleto sin la crónica y sin los anales del Trío Morales Pino, grupo que como institución musical, marco una pauta y llenó con su actividad incesante más de 25 años de la vida artística del Valle del Cauca y del país. Este grupo representó la consagración de un estilo, que encarnaba el espíritu vallecaucano para la interpretación de la música Colombiana. Se caracterizó por el papel siempre sobresaliente y original de una bandola, ejecutada con un virtuosismo que no ha tenido paralelo en Colombia. Las tres vidas que hicieron la parte humana del trío, al igual que los instrumentos, se fundieron para hacer lo que pudiera llamarse una sola vida. Escribieron una página de gloria irrepetible. (MARULANDA, 1993, p. 45)

Compositores como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Luis A. Calvo e Jeronimo Velasco, formaram o movimento estruturador da música popular do país. Álvaro Romero, ao mesmo tempo que tem como referência estes compositores, também integra o grupo de compositores que estruturou a música popular da Colômbia. Marulanda (1993) afirma que Romero é a última testemunha de uma apoteose musical nunca mais presenciada na Colômbia. Da sua caneta nasceram muitas obras que se transformaram em modelo para outros músicos. Romero é presença viva, sendo criador e testemunha de sete décadas de um movimento musical definidor em Colômbia e garante que a existência de quase 3000 obras de Romero as quais compõem em grande parte a *“esencia de un pueblo en la cual se ha fundido la inspiración la patria”*.

Proyecta hoy con la voz y la más exquisita diafanidad las conquistas armónicas del romanticismo, visto y sentido con el alma nacional. El Imperio de un concepto melódico que parece renovarse en cada creación, el canto instrumental realzado a través de las cuerdas, la variedad, finura y gracia de los fraseos, la emotividad de una temática surgida de todos los rincones del corazón son la radiografía de un talento colombiano que tiene derecho a ser universal. (MARULANDA, 1993, p. 18)

Álvaro Romero era um dos poucos músicos que se dedicava ao ofício em tempo integral. Por conta disso, suas circunstâncias econômicas não foram das melhores. Embora tenha realizado uma grande quantidade de turnês nacionais e internacionais, assim como gravações exitosas, o mestre Romero morreu numa situação econômica deplorável na cidade de Cali no dia 31 de dezembro de 1999.

1.2 O Trio típico Colombiano

A formação tradicional do trio colombiano ou também chamada trio típico Colombiano se constitui de *Bandola*, *Tiple* e Violão, três instrumentos de cordas dedilhadas. Este formato é o mais frequente da música instrumental da região andina Colombiana.



Figura 2: *Bandola, Tiple e Violão*

As origens da formação de trio instrumental vêm desde o século XIX. A história da música da região andina colombiana começa com Pedro Morales Pino⁴ que no ano de 1897 reuniu 16 músicos para criar a primeira estudantina conhecida como “*La Lira Colombiana*”. A estudantina juntava vários tipos de instrumentos de corda, aos que se somavam violinos, *laudes*, *bandurrias* ou mandolinas. Já entre os instrumentos principais estavam as *bandolas*, *tiples* e violões. Nessa estudantina se consolidaram formalmente aspectos da música que procediam da tradição oral. Romero foi pioneiro na documentação em partituras dos ritmos nacionais como *bambuco*, *pasillo*, entre outros. A “*Lira Colombiana*”, como grande difusora da música colombiana tanto no país como no continente americano e europeu, foi o fator que detonou a

⁴ Pedro Morales Pino (1863-1926) *bandolista* e compositor considerado o pai da música colombiana. Entre seus aportes fundamentais, destaca-se ter iniciado a estruturação e documentação em partituras dos diferentes ritmos nacionais que na época eram transmitidos por tradição oral.

conformação de novas estudantinas importantes como “*La Lira Antioqueña*”, “*La Estudiantina Nacional*” ou a “*Estudiantina Murillo*”, entre outras. Essas agrupações foram integradas e dirigidas pelos discípulos e companheiros de Pedro Morales Pino. Este legado musical foi herdado por importantes músicos como Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Fulgencio García, Pedro Maria Becerra e Carlos Escamilla. Eles, posteriormente, foram mentores de novas gerações nas quais se destacaria Álvaro Romero.

Em resumo, pode-se dizer que as estudantinas são o gênesis da música colombiana, criadas com a intenção de ‘emular’ as orquestras clássicas europeias com repertórios e instrumentos populares e autóctones. Assim, analogamente aos pequenos grupos de câmara (como o quarteto de cordas: dois violinos, viola e violoncelo) que derivam das orquestras clássicas, o formato de câmara conhecido como trio típico colombiano (*bandola*, *tiple* e violão) se deriva das estudantinas. A história dos trios típicos no século XX teve como pioneiros o trio de ‘Los Hermanos Hernández’, agrupação destacada nacional e internacionalmente na primeira metade do século XX. Além de ser um trio instrumental, ‘*Los Hermanos Hernández*’ dominavam um amplo repertório vocal com arranjos a três vozes. Posteriormente, na segunda metade do século, apareceu a figura de Álvaro Romero e seu ‘Trio Morales Pino’ e, um pouco depois, o ‘Trio Instrumental Colombiano’⁵ e o trio ‘Tres Generaciones’⁶, definindo formalmente o papel de cada instrumento e se convertendo em referente aos trios que iriam se destacar nas últimas duas décadas do século XX e ainda para os trios criados neste século.

1.2.1 A Bandola

A *bandola* é por excelência, o instrumento melódico da música colombiana, é composta de cordas de aço e é tocada com palheta. Atualmente existem dois tipos de *bandola*: a *bandola* de 16 cordas que tem as cordas mais agudas (Mi, Si, Sol, Ré) triplas, e as cordas graves duplas (Si y Fá#), enquanto a *bandola* de 12 tem seis pares de cordas.

A história deste instrumento narra que, ao final do século XIX, Pedro Morales Pino adicionou-lhe um par de cordas na região grave, criando assim a *bandola* de 16 cordas. Em

⁵ Trío instrumental Colombiano foi conformado por Jesús Zapata (*bandola*), Oscar Hernández (*Tiple*) e León Cardona (*Violão*)

⁶ *El trío tres generaciones* foi conformado por Benigno “*el mono*” Nuñez (*Bandola*), Gustavo Adolfo Rengifo (*Tiple*) e Álvaro Romero (*Violão*).

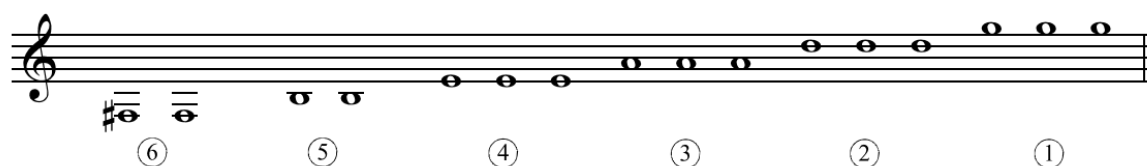
1961 Diego Estrada reduziu a longitude do mastil para conseguir afinar a *bandola* em Dó maior (Até esse momento se afinava um tom abaixo). Isto é comentado pelo pesquisador Manuel Bernal:

Se dice que hacia 1860 Diego Fallon le agrega un quinto orden y en 1898 Pedro Morales Pino le adiciona el sexto orden para dejar la bandola con su enconrdado definitivo. [...] desde 1920 hasta los años 60 se estabiliza la bandola como instrumento de 16 cuerdas con los cuatro primeros órdenes triples y los dos últimos dobles [...] eran entonces instrumentos transpositores que sonaban un tono por debajo de lo escrito (bandolas en si bemol) [...] En 1961 el maestro Diego Estrada Montoya reduce la longitud del diapason y el mástil haciendo posible la afinación a la altura real (bandolas en do) (BERNAL, 2000, pag 4)

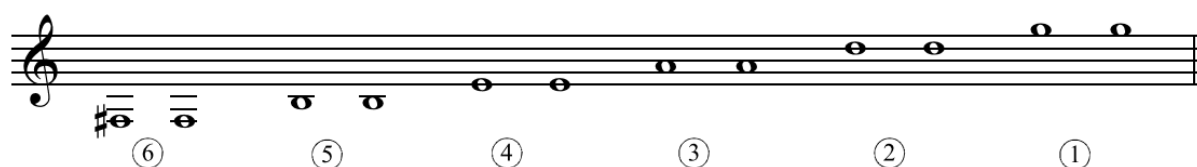


Figura 3: Bandola de 16 cordas e Bandola de 12 cordas. Foto: Diego Gómez

Bandola de 16 cordas

**Figura 4:** Afinação da *bandola* de 16 cordas

Bandola de 12 cordas

**Figura 5:** Afinação da *bandola* de 12 cordas

No ano de 1976 Fernando León⁷ propôs um novo modelo de *bandola*, diminuindo a 12 o número de cordas (ficando 6 pares), inspirado provavelmente no instrumento antecessor, a *bandurria* espanhola. Atualmente ambos os modelos existem. Entre os *bandolistas* mais destacados se encontram os já mencionados: Pedro Morales Pino e Diego Estrada.

⁷ Luis Fernando “*el chino*” León (1952), bandolista nascido em Bogotá. Diretor e intérprete de destacados grupos de música Colombiana como o “*Trio Joyel*” e a “*Estudiantina Nogal*”.

1.2.2 O Tiple



Figura 6: O *tiple*. Foto: Rodrigo Duque

O *Tiple* é um instrumento de 12 cordas de aço divididas em quatro ordens triplas, tem a mesma afinação das 4 cordas mais agudas do violão (Re, Sol, Si, Mi). A característica principal do *tiple* é que tem as 3 ordens graves oitavadas (ver fig.7)

El origen del tiple colombiano actual se encuentra en la guitarra de los años de la conquista, proyectada en el tiempo hasta la era republicana del siglo XIX. La descripción que hace Caicedo Rojas del instrumento en 1840 no permite lugar para equívocos. Las características anotadas son idénticas a las guitarras “a los nuevos” de trescientos años atrás. O sea que durante todo el periodo colonial esas guitarras permanecieron en el corazón del pueblo, sin modificaciones ni eclipses. Cambiaron los nombres, no las especificaciones instrumentales. Toda la confusión que ha existido entre los investigadores radica en la identificación. Es pues, un problema de semántica, no de musicología, el que ha oscurecido hasta ahora la investigación y que con la explicación anterior, queda totalmente despejado. (PUERTA, 1988, p. 120)

O *tiple* é interpretado com as unhas e sua principal função dentro do trio é o acompanhamento⁸. É o instrumento encarregado de cumprir o papel ritmo-harmônico para dar respaldo à *bandola* e liberdade para fazer contrapontos ao violão.

O *tiple* é também usado como instrumento melódico⁹ e neste caso é interpretado com paleta. Existe também uma linha de *tiple* solista, mais parecida ao violão clássico. Entre os intérpretes do *tiple* mais destacados, encontra-se Gonzalo Hernández, Peregrino Galindo, David Puerta, Luis Enrique Parra, Pacho Benavides e Gustavo Rengifo, entre outros.



Figura 7: Afinação do *tiple*

⁸ Função similar à do cavaquinho nos regionais de choro.

⁹ Principalmente no departamento de Santander.

1.2.3 O Violão



Figura 8: O Violão. Foto: Rodrigo Duque

O Violão (6 cordas de nylon) é o instrumento principal de acompanhamento do trio. É encarregado de fazer a condução harmónica, conectando os acordes com melodias de baixo. Entre os intérpretes mais destacados junto a Álvaro Romero encontra-se Hector Hernandez, León Cardona y Gentil Montaña.

1.3 O Trio Morales Pino

O Trio Morales Pino, considerado o mais importante na história do país, foi fundado e dirigido por Álvaro Romero, violonista do grupo. O nome do trio é uma homenagem ao Pedro

Morales Pino (1863 – 1926), compositor considerado o “pai” da música popular colombiana. O trio Morales Pino gravou 23 LPs durante sua carreira, em um total de 235 faixas, sendo assim a agrupação com maior número de produções discográficas da música colombiana. O trio foi formado aproximadamente no ano de 1950 com Peregrino Galindo no *tiple* e a participação de Heriberto Sanchez alternado com Plinio Herrera na *bandola* até 1958 quando Álvaro Romero conheceu o *bandolista* Diego Estrada, que seria o intérprete definitivo da *bandola* e parte fundamental da agrupação.



Figura 9: O trio Morales Pino: Peregrino Galindo (*Tiple*) Diego Estrada (*Bandola*) Álvaro Romero (*Violão*)

A partir de 1961 o Trio Morales Pino começa a gravar seus dois primeiros LPs com o selo “Zeida”: “*Doce páginas Colombianas en bandola, tiple y guitarra*” e “*El trio Morales Pino Volumen 2*” (ver fig. 10). Além disso, gravaram-se mais 20 discos com o selo Sonolux que, posteriormente, foram parcialmente introduzidos em uma serie antológica chamada “*Grandes Momentos de la Música Colombiana*”. Também existe um disco lançado pela RCA Victor chamado “*Conciertos del Trio Morales Pino*” com adaptações de música clássica e compositores de diferentes países (MARULANDA, 1989)



Figura 10: Capas dos primeiros 2 LPs “Doce páginas Colombianas en bandola, tiple y guitarra” e “El trio Morales Pino Vol.2”

Segundo Marulanda (1989) foram mais de 235 obras gravadas com ritmos colombianos variados, entre eles: *pasillos*, *bambucos*, *danzas*, *valeses*, *guabinas*, *intermezzos*, *torbellinos*, *joropos*, *currulaos*, *bundes*, *polkas*, *gavotas*, *del folclor*, e também alguns boleros de compositores colombianos, além de arranjos de música instrumental e muitas obras compostas por Romero com ritmos como *fox*, *pasodobles*, *marchas*, *aires* espanhóis, entre outros. É importante ressaltar que entre todas as obras gravadas, 49¹⁰ foram de autoria do próprio Álvaro Romero, ficando claro que o *Trio Morales Pino* foi o maior beneficiado da sua obra musical e onde o mestre deixou marcado seu importante papel de compositor.

As obras de Romero têm uma ampla variedade de ritmos. Entre os *pasillos* se encontram: *Humorismo*, *El Estilista*, *Radio Santa fé*, *Gloria Núñez*, *Constelación*, *Mazar*, *Doña Socorro*, *Bohemio*, *Mi Viejo Amigo*, *Mi Colino*, *Cuando tu me dejaste*, *María Cristina*, *Arco Iris*, *Bodas de Oro*, *Toño y Rosanita*. Entre os *Bambucos*: *Dical*, *Satanás*, *Flor de Romero*, *Vivita*, *Queja indígena*, *Festival del Aire*, *Esther*, *Silariáz*, *Pichichí*, *Club Yano*, *Tiatino*, *Palito en boca*, *Los doce y Nuestra flota*. No ritmo de *Gavota* gravaram-se as obras: *Carmenza y Evocación* enquanto que em *pasodoble* têm: *El Paturro*, *Hernán Restrepo Duque*. Nos ritmos espanhóis: *Boricua*, *Raza Española*, *Valle de mis amores*. No ritmo de *fox-trot*: *Marisela y Movete negra*. No ritmo de *guabina*: *Maruja Vieira y Esperancita*. Na *marcha*: *Honores a*

¹⁰ Das 49 obras, duas delas foram gravadas em dois álbuns diferentes. A obra “*Los Doce*” foi gravada nos álbuns “*12 Páginas Colombianas*” e “*El Trio Morales Pino com Gabriel Uribe*”. Enquanto o “*Humorismo*” foi gravado nos álbuns “*Bandolita*” e “*El Colombiano Sabor del Trio Morales Pino*”

Popayán y el Valle en la nación. No ritmo de Joropo: En el retiro e no ritmo de pasaje llanero: Sincopa y un intermezzo e el Sueño de un Artista.

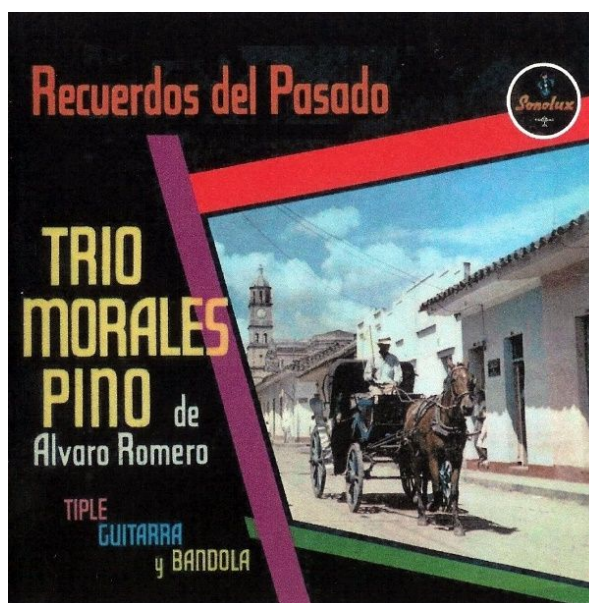


Figura 11: Capa do terceiro LP "*Recuerdos del pasado*", primeiro gravado com Sonolux

Na contracapa do LP do álbum *Trio Morales Pino "Recuerdos del pasado"* produzido por Sonolux encontra-se um prólogo de Gabriel Cuartas Franco, gerente do *Todelar – Radio* em 1975. Neste prólogo diz:

El maestro Álvaro Romero Sánchez volcó todo su afecto interpretativo hacia los instrumentos de cuerda, especialmente el tiple, la bandola y la guitarra, siendo desde hace un largo tiempo y en la actualidad uno de los colombianos más justamente consagrados como notable, impecable ejecutante y concertista con el último de tales, hartos difíciles instrumentos. Y mientras ha venido sosteniendo esta luminosa labor interpretativa, ha cumplido también un casi incesante menester como autor de centenares de melodías, destacándose especialmente bambucos y pasillos como "Caliban", "Jorovel", "Humorismo", "Mi viejo amigo", "Siluetas", "Marina" y tantos más (FRANCO In: ROMERO, 1975)

A tabela abaixo apresenta as obras de Álvaro Romero gravadas pelo trio Morales Pino:

No.	Obra	Ritmo	Álbum
1	Arco iris	Pasillo	El sueño de un artista
2	Bodas de Oro	Pasillo	El sueño de un artista
3	Bohemio	Pasillo	Volumen 4
4	Carmenza	Gavota	Amor caleño
5	Club yano	Bambuco	De mi tierra
6	Constelación	Pasillo	En lontananza
7	Cuando tu me dejaste	Pasillo	Famosas canciones de Colombia
8	Dical	Bambuco	12 páginas Colombianas
9	Doña socorro	Pasillo	Amor caleño
10	El boricua	Estilo español	Volumen 2
11	El estilista	Pasillo	12 páginas Colombianas
12	El paturro	Pasodoble	Volumen 4
13	El sueño de un artista	Intermezzo	El sueño de un artista
14	El valle de mis amores	Estilo español	Volumen 4
15	El valle en la nación	Marcha	El Colombiano sabor del TMP
16	En el retiro	Joropo	Oiga, vea
17	Esperancita	Guabina	Recuerdos del pasado
18	Esther	Bambuco	Amor caleño
19	Evocación	Gavota	Volumen 4
20	Festival del aire	Bambuco	En lontananza
21	Flor de Romero	Bambuco	Recuerdos del pasado
22	Gloria Nuñez	Pasillo	En lontananza
23	Hernan Restepo D.	Pasodoble	De mi tierra

24	Honores a Popayán	Marcha	Recuerdos del pasado
25	Humorismo	Pasillo	12 páginas Colombianas
26	Los doce	Bambuco	Bandolita
27	Maria Cristina	Pasillo	Ternura
28	Maria Eugenia de Cuevas	Bambuco	El sueño de un artista
29	Maricela	Fox incaico	Volumen 2
30	Maruja Vieira	Guabina	12 páginas Colombianas
31	Mazar	Pasillo	En lontananza
32	Mi colino	Pasillo	De mi tierra
33	Mi viejo amigo	Pasillo	De mi tierra
34	Movete negra	Fox-trot	El sabor Colombiano
35	Nuestra flota	Bambuco	El sueño de un artista
36	Palito en boca	Bambuco	Bandolita
37	Pichichí	Bambuco	Oiga, vea
38	Queja indígena	Bambuco	En lontananza
39	Quiereme	Fox-trot	Volumen 4
40	Radio Santa fê	Pasillo	Recuerdos del pasado
41	Raza española	Estilo español	Volumen 2
42	Satanas	Pasillo	Volumen 2
43	Silariáz	Bambuco	Amor caleño
44	Sincopa	Pasillo	El sueño de un artista
45	Tiatino	Bambuco	Grandes momentos de la música Colombiana
46	Toño	Pasillo	El sabor colombiano
47	Vivita	Bambuco	Recuerdos del pasado

Tabela 1: Obras do Álvaro Romero gravadas pelo trio Morales Pino

CAPÍTULO 2

Gêneros e ritmos da Colômbia

Para falar dos diversos gêneros e ritmos que compõe o espectro musical colombiano é de grande ajuda observar a divisão geográfica do país. Mesmo que a música não respeite rigorosamente tais divisões, um olhar sob as regiões do país ajuda a ilustrar as diversas expressões culturais e musicais e como elas estão relacionadas aos espaços físicos. Segundo pesquisador colombiano Samuel Bedoya, existem diversos tipos de “homens colombianos”: o homem das regiões litorâneas, o homem das montanhas e o homem das planícies.

El hombre moldeado por el paisaje y la música delimitada por la frontera [...] cada una con su base, danza-tipo, su organología, sus textos sus comidas típicas, fiestas, cuentos de espantos, atuendo vestuario, vivienda, etc. (BEDOYA, 1985, p. 4)

Além das quatro regiões citadas por Bedoya, Colômbia possui também as regiões amazônica e insular, que possuem baixa população e pouquíssima pesquisa acadêmica acerca da música nesses locais. Cada região da Colômbia possui suas peculiaridades musicais, se diferenciando pelos ritmos, danças e também pelas diversas instrumentações características. A seguir, será descrito os aspectos mais relevantes da música de cada região.



Figura 12: Mapa das regiões da Colômbia

A região Atlântica se caracteriza, principalmente, pelos ritmos da *cumbia*, o *porro* e o *mapalé*. A instrumentação mais comum para esses ritmos são instrumentos de sopro e percussão. Essa prática musical teve seu auge na metade do século XX, quando se consolidaram as *Big Bands* que levaram a *cumbia* para todo o continente americano. Além disso, também existe o *vallenato*, ritmo tocado com acordeom, baixo elétrico, e com instrumentos de percussão típicos: a *caja vallenata* e *guacharaca*.

A região Pacífica, com os ritmos como o *currulao*, *aguabajo* e o *makerule*, é reconhecido como música de marimba. É muito comum o uso de marimba de *chonta*, tambores, *cununos* e *guasá*. O uso extensivo da percussão e sua origem afro-colombiana fazem dessa música muito rica no aspecto rítmico.

A região *Orinoquia*, também conhecida como a região das planícies, possui ritmos como o *joropo*, *galerón* e o *pasaje*, presentes também no país vizinho, a Venezuela. Os instrumentos mais comuns são a harpa, o *cuatro* e as maracas.

A região Insular é um caso particular. Formada pelo arquipélago de San Andrés no mar do Caribe, a cultura dessa região tem influência não só hispânica, mas também inglesa e crioula, conservando a tradição de gêneros de música europeia como o *scottish* se misturando com a cultura afro-caribenha. Exemplos disso são os ritmos *calypso*, *socca* e *reggae*. Seus instrumentos característicos são o bandolim, o *tináfono* e *quijada*.

A região amazônica possui a menor densidade demográfica do país e a manifestação musical está muito ligada a cultura indígena. São muito comuns as toadas indígenas e os ritmos característicos da região são o *bambuko* (bèngbe oboiejuaian), a *danza de los novios*, o *zayuco* e o *bestkanate*. A respeito da instrumentação, esta é composta essencialmente por flautas e tambores.

Finalmente, a região Andina, localizada no interior do país, mais precisamente na cordilheira dos Andes, é dividida em três cordilheiras: ocidental, central e oriental. Entre as montanhas e os vales vive a maior parte da população colombiana e também estão localizadas as maiores cidades do país: Bogotá, Medellín e Cali. Esta região, onde Álvaro Romero nasceu e dedicou toda sua vida para a música, abriga as manifestações musicais abordadas nessa pesquisa.



Figura 13: Mapa da região andina da Colômbia

Assim, como ocorreu em diversos países do continente americano, os músicos crioulos locais, a partir da herança europeia, adotaram diversos ritmos e danças como parte de sua cultura. Ritmos europeus como a valsa, *gavota*, *schottisch*, polca, mazurca, intermezzo, *contradanza*, *pasodoble*, marcha, passaram por processo de apropriação pela cultura local de tal forma que começaram a compor uma identidade colombiana e um patrimônio musical nacional. Assim, esses ritmos estão presentes no processo interpretativo e composicional das práticas musicais até hoje, preservados em sua forma original ou se transformando em ritmos novos.

Dos elementos capitales crearon una especie de lenguaje común dentro de las estructuras típicas de los aires nacionales andinos: el predominio de los valseados difundido desde México hasta la Patagonia y el uso predominante de los instrumentos de cuerda (MARULANDA, 1993, p. 21)

Nos últimos anos, devido à grande quantidade de concursos e festivais que existem em torno da música andina colombiana, foi delimitado um universo de ritmos consagrados pela tradição musical. O concurso *Mono Núñez*, o maior festival do país que trata da música andina, organizado desde 1975, baseando-se no mesmo pesquisador Marulanda, a partir da década de 80, delimitou os seguintes ritmos constituintes da tradição musical de música andina: *Bambuco*, *Bunde*, *Caña*, *Chotis (Schottis)*, *Contradanza*, *Danza*, *Fox (Fox-trot)*, *Gavota*, *Guabina*,

Intermezzo, Marcha, Mazurka, Merengue carranguero, Pasillo, Polka (Polca), Rajaleña, Redova, Rumba carranguera, Sanjuanero, Son sureño, Torbellino, Vals (Valsa), Vueltas antioqueñas e Rumba criolla.

Destes ritmos, o *pasillo*, *bambuco*, *danza*, *guabina* e *polka* se destacam e ocupam um espaço de maior relevância. Na continuação, há uma descrição desses ritmos e algumas especificações quanto a escrita musical de cada um. A instrumentação do acompanhamento é, tradicionalmente feita pelo violão e pelo *tiple*. Vale ressaltar que, atualmente, não existe um padrão de escrita estabelecida, portanto os exemplos aqui presentes estão baseados na experiência do autor da presente dissertação como intérprete, compositor e arranjador exercido durante os últimos 15 anos.

2.1 Pasillo

O *pasillo* é um ritmo em 3/4, derivado da valsa europeia com uma modificação rítmica no segundo do tempo. As primeiras evidências dessa transformação são datadas da metade do século XIX, onde se davam diferentes nomes para as valsas: valsa americana, valsa ao estilo do país, valsa *bogotana* e finalmente valsa *pasillo*. No final do mesmo século aparecem diferentes publicações em jornais que já fazem referência ao ritmo com o nome *pasillo*. Embora não exista um consenso sobre a origem do nome, o musicólogo Guillermo Abadía comenta que o nome *pasillo* está relacionado a prática das danças de baile.

La denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros. (ABADÍA, 1973, p. 86)

Reconhecido como um símbolo musical da mestiçagem hispano-americana, na época do processo de independência colombiana, era considerada uma dança de liberdade. Os *pasillos*, assim como as valsas, são reconhecidos pela elegância digna dos bailes de salão do século XIX e do início do século XX. O andamento pode variar de tempos muito lentos e expressivos até tempos rápidos e virtuosos, criando a distinção de *pasillos* lentos ou “*pasillos fiesteros*”.

Originalmente, o *pasillo* era uma música estritamente instrumental, tocado ao piano ou por um trio de cordas, tradicionalmente composto por violão, *tiple* e *bandola* como instrumento

solista. Posteriormente, surgiram *pasillos* cantados, sendo estes, na sua grande maioria, em andamento lento. Quanto à forma, embora existam exceções, a forma mais tradicional é dividida em três seções.

O maestro Álvaro Romero, segundo a sua biografia escrita em 1993 pelo pesquisador Octavio Marulanda, compôs 154 *pasillos*, fazendo desse ritmo o mais utilizado em sua obra. A seguir, ilustra-se um trecho do manuscrito original do conhecido *pasillo* “*Mi viejo amigo*” (fig. 14), gravado pelo Trio Morales Pino (grupo dirigido pelo próprio compositor, onde ele também tocava violão) no LP “*De mi tierra*”.



Figura 14: Pasillo “*Mi viejo amigo*” de Álvaro Romero compassos 1-19

O processo de composição de Álvaro Romero estava muito ligado a prática musical de seu grupo, fazendo que a escrita musical se adequasse a demanda do grupo. Assim sendo, o compositor, em muitos casos, optava por escrever exclusivamente a melodia para a *bandola*. Sendo ele o próprio compositor e violonista, em muitos casos optava por não escrever partitura para violão e, quando o fazia, escrevia o acompanhamento harmônico e alguns contrapontos, como no exemplo abaixo (fig. 15). No caso do *tiple*, porém, não existe registro de partituras, provavelmente porque o *tiplista* do trio, Peregrino Galindo, não sabia ler música, aprendendo as músicas oralmente ou pela audição.



Figura 15: Pasillo "Mi viejo amigo" de Álvaro Romero (parte do violão) compassos 1-19

A seguir, demonstra-se diversas formas de notação musical para o acompanhamento do ritmo. A instrumentação mais comum para essa função é a combinação de violão e *tiple*.

2.1.1 Notação para Violão do Pasillo

A. Notação base



Nesta notação o compositor ou arranjador especifica tanto as vozes do acorde quanto a parte rítmica

Figura 16: Notação para violão - pasillo1

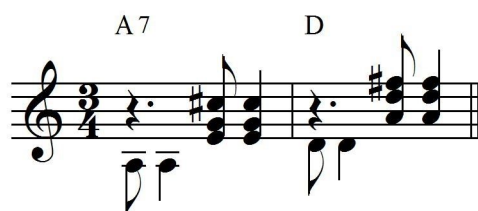
B. Variação 1 (Baixo longo)



Uma variação do exemplo anterior utilizando notas longas nos baixos

Figura 17: Notação para violão - pasillo2

C. Variação 2 (Baixo duplo)



O baixo duplo é uma variação utilizada geralmente nos andamentos rápidos, acentuando a sincopa

Figura 18: Notação para violão - pasillo3

D. Variação 3 (Baixo duplo longo)



Uma variação do exemplo anterior utilizando notas longas nos baixos

Figura 19: Notação para violão - pasillo4

2.1.2 Notação para Tiple do Pasillo

A. Cifra e ritmo no Pasillo lento



Cifra e ritmo para os andamentos lentos, apoiando a levada do violão

Figura 20: Notação para tiple - pasillo1

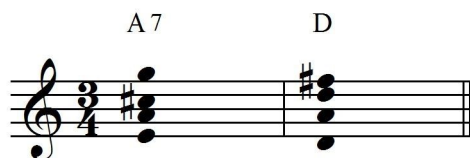
B. Cifra e ritmo no Pasillo Rápido



Cifra e marcação rítmica em colcheias. Essa subdivisão é mais comum andamentos rápidos

Figura 21: Notação para tiple - pasillo2

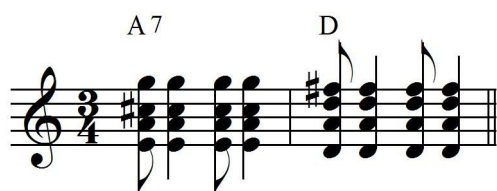
C. Cifra e inversão do acorde



Neste caso o compositor ou arranjador especifica as vozes do acorde

Figura 22: Notação para tiple - pasillo3

D. Acorde, inversão e ritmo no Pasillo lento



É a forma mais detalhada para escrever o *pasillo* lento, dando indicações do ritmo e das vozes do acorde

Figura 23: Notação para tiple - pasillo4

E. Acorde, inversão e ritmo no Pasillo rápido



É a forma mais detalhada para escrever o *pasillo* rápido, dando indicações do ritmo e das vozes do acorde

Figura 24: Notação para tiple - pasillo5

F. Acorde, inversão, ritmo e acento



É como no exemplo anterior, mas com especificações dos acentos rítmicos da levada

Figura 25: Notação para tiple - pasillo6

2.2 Bambuco

No início do século XIX surgiu na região do *Gran Cauca* um fenômeno sociocultural que, seguindo o curso dos rios Cauca e Magdalena, se espalhou por todos o país e, em menos de cinquenta anos, se converteu em música e dança nacional. Assim comenta o pesquisador Carlos Miñana sobre o surgimento do *bambuco* em seu livro “*Los caminos del tiple en el siglo XIX*” (1997). A origem do nome *bambuco* é desconhecida, sendo esta uma manifestação cultural mestiça, onde não há consenso se tem raízes africanas, espanhola ou indígena. O primeiro registro histórico confiável que faz referência ao *bambuco* está numa carta do general Francisco de Paula Santander, no ano de 1819. O *bambuco* era utilizado pelas bandas militares como música de guerra na época da independência da América espanhola, convertendo-se em símbolo musical dos crioulos contra os espanhóis.

La contradanza servía para lograr esa “oposición musical” pues se asociaba al aliado inglés. Pero se necesitaba de algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percutiva para enardecer los ánimos en batalla, que no se tuviera ese “sabor” de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o los indígenas. (MIÑANA, 1997, p. 10)

Sobre o aspecto musical, o *bambuco* surgiu como um ritmo escrito em 3/4 e, ao passar dos anos, mais precisamente na segunda metade do século XX, se consolidou como um ritmo em 6/8. Quanto à forma, é majoritariamente formada por três partes, embora existam alguns *bambucos* com duas partes.

El bambuco tiene ente nosotros un sentido de tan rotunda afirmación nacionalista, que hace parte de nuestra épica. Las campañas libertadoras se movieron al compás de los bambucos nativos. El himno verdadero de nuestra nacionalidad es ese nostálgico aire que enardece los sentimientos que nos ligan al terruño, y a todo lo que significa Colombia. (ABADÍA, 1970, p. 87)

Dentro da comunidade musical colombiana até hoje não existe consenso quanto a notação musical do *bambuco*, se esta deve ser feita em 3/4 ou 6/8. Dado a complexidade do problema, este fato não será aprofundado nessa pesquisa. Embora Álvaro Romero não tenha escrito tantos *bambucos* como *pasillos*, sua obra mais conhecida internacionalmente é um *bambuco* chamado “*Los doce*”. Segundo a sua biografia, escrita por Marulanda (1993), o compositor escreveu cerca de trinta *bambucos*.

A seguir, ilustra-se um manuscrito de um *bambuco* chamado “Club Yano” (fig. 26). Nota-se que está escrito em 3/4, mas a gravação feita pelo Trio Morales Pino no LP “*De mi tierra*”, claramente está interpretada em 6/8.

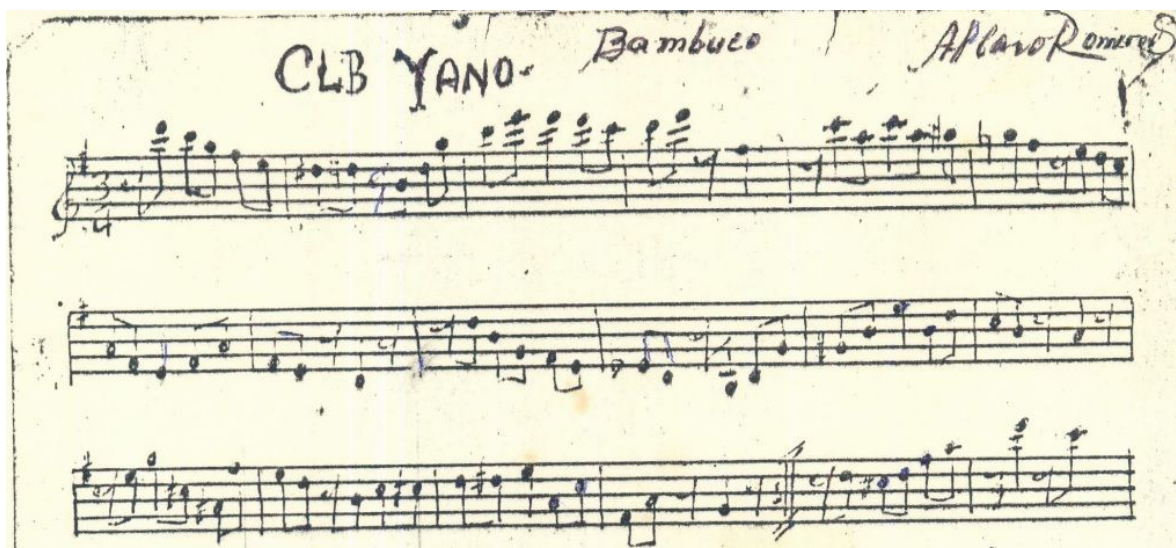


Figura 26: *Bambuco "Club Yano"* de Álvaro Romero compassos 1-18

Como se pode observar, na partitura só aparece a melodia, não existe cifra harmônica nem indicações de fraseado, tempo ou dinâmica. Neste caso, não existe partitura para violão nem para *tiple* por razões expostas anteriormente.

2.2.1 Notação para Violão do Bambuco

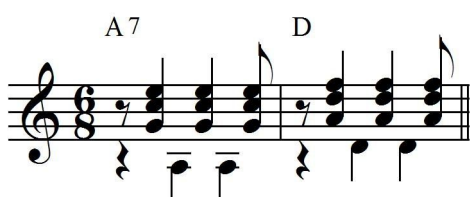
A. Notação base



Nesta notação o compositor ou arranjador tem a possibilidade de entrar ao detalhe da inversão do acorde e o ritmo

Figura 27: Notação para violão - bambuco1

B. Notação duas vozes

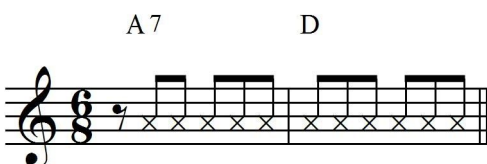


É igual que o exemplo anterior, só que nesta faz diferença das duas vozes do violão, haste abaixo dedão, haste acima demais dedos

Figura 28: Notação para violão - bambuco2

2.2.2 Notação para Tiple do Bambuco

A. Cifra e ritmo



Cifra e ritmo detalhado do *bambuco*

Figura 29: Notação para tiple - bambuco1

B. Cifra e inversão do acorde



Neste caso o compositor ou arranjador detalha a inversão do acorde

Figura 30: Notação para tiple - bambuco2

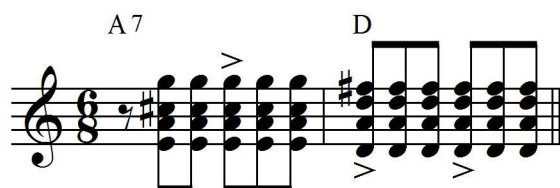
C. Acorde, inversão e ritmo



Além do ritmo detalha a inversão do acorde

Figura 31: Notação para tiple - bambuco3

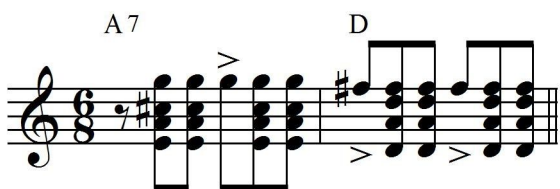
D. Acorde, inversão, ritmo e acento



É como no exemplo anterior, com o acréscimo dos acentos da levada do *bambuco* no *tiple*

Figura 32: Notação para tiple – bambuco4

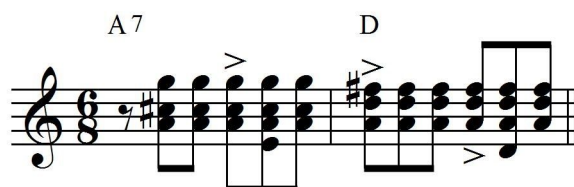
E. Acorde, inversão, ritmo e acento (variação 1)



É uma variação de cor na condução rítmica, fazendo que o acento seja tocado só pela primeira corda do instrumento

Figura 33: Notação para tiple - bambuco5

F. Acorde, inversão, ritmo e acento (variação 2)



Nesta variação o *tiple* só toca todas suas cordas na quinta colcheia, gerando um apoio ao violão no ultimo baixo dele

Figura 34: Notação para tiple - bambuco6

2.3 Danza

Para entender a *danza* colombiana é preciso falar da *contradanza* europeia. Esse ritmo foi trazido pelos espanhóis para Cuba, onde foi apropriado pela cultura musical caribenha, dando origem à *Habanera*. À *Habanera*, ao chegar a América do Sul passa por novas transformações e dá origem a novas manifestações musicais em diversos lugares, exemplos disso é o tango surgido na Argentina, que podia ter andamentos mais rápidos; e o tango

brasileiro, tendo sua maior expressão no compositor Ernesto Nazareth. Na Colômbia, este processo resultou no surgimento da *danza*.

La danza fue, pues uno de los tantos ritmos que Cuba irradió en el continente sudamericano, como lo fueron mucho más tarde la "rumba", la "guaracha" y el "mambo". (MARULANDA, 1994, p. 40)

Álvaro Romero, segundo Marulanda (1993), compôs dez *danzas*, muitas delas nunca foram gravadas, como o caso da *danza* "Estelita", ilustrada abaixo em seu manuscrito original (fig. 35).



Figura 35: Danza "Estelita" de Álvaro Romero compassos 1-19

Neste caso, pode-se observar na partitura da melodia, escrita para *bandola*, que existem indicações para interpretação como trêmolos, mordentes e fermatas.

A seguir temos um exemplo do arranjo para violão (fig. 36), com especificações da condução harmônica e com linhas de baixo contrapontísticas.



Figura 36: Danza "Estelita" de Álvaro Romero (parte do violão) compassos 1-26

2.3.1 Notação para Violão da Danza

A. Notação base



Notação que detalha o ritmo e inversão do acorde

Figura 37: Notação para violão - danza 1

B. Variação vozes intermediarias



Nesta notação faz uma variação nas vozes intermediarias, logrando uma levada mais sutil

Figura 38: Notação para violão - danza 2

C. Variação do baixo

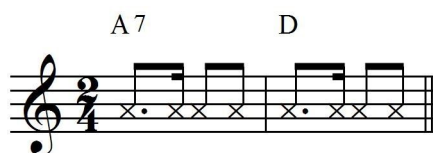


Figura 39: Notação para violão - danza3

É igual que o exemplo anterior, mais neste o baixo muda de nota de acordo à condução desejada

2.3.2 Notação para Tiple da Danza

A. Cifra e ritmo



Cifra e ritmo detalhado da *danza*

Figura 40: Notação para tiple - danza1

B. Cifra e inversão de acorde



Neste caso o compositor ou arranjador detalha a inversão do acorde

Figura 41: Notação para tiple - danza2

C. Acorde, inversão e ritmo



Além do ritmo detalha a inversão do acorde

Figura 42: Notação para tiple - danza3

D. Variação rítmica



Esta notação faz uma variação muito utilizada pelos *tiplistas* para acentuar a sincopa

Figura 43: Notação para tiple - danza4

2.4 Guabina

As primeiras referências históricas conhecidas da *guabina* são datadas do final do século XVIII, localizadas no sul da região andina. Assim como os ritmos já citados, não se sabe concretamente a origem do seu nome nem uma data de origem precisa. A *guabina* nasce com música cantada e apenas posteriormente se estabelece como um ritmo instrumental. É sempre escrita em 3/4 e o andamento geralmente lento ou moderato.

O maestro Romero, segundo Marulanda (1993), compôs poucas *guabinas*, em torno de cinco. Dentre elas, se encontra a *guabina Inecita* (inédita).

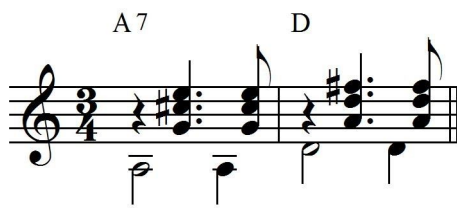


Figura 44: Guabina "Inecita" de Álvaro Romero compassos 1-37

Na partitura, além da melodia da *bandola*, se encontra alguns contrapontos para o acompanhamento do violão.

2.4.1 Notação para Violão da Guabina

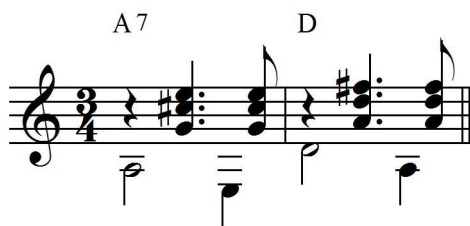
A. Notação base



Notação que detalha o ritmo e inversão do acorde

Figura 45: Notação para violão - guabina1

B. Variação do baixo

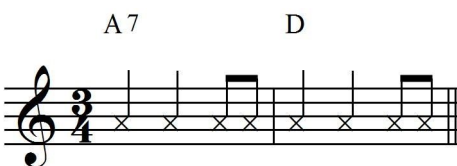


É igual que o exemplo anterior, mais neste o baixo muda de nota de acordo à condução desejada

Figura 46: Notação para violão - guabina2

2.4.2 Notação para Tiple da Guabina

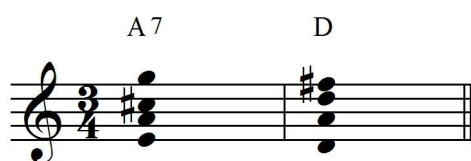
A. Cifra e ritmo



Cifra e ritmo detalhado da *guabina*

Figura 47: Notação para tiple - guabina1

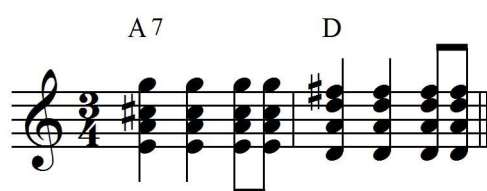
B. Cifra e inversão do acorde



Neste caso o compositor ou arranjador detalha a inversão do acorde

Figura 48: Notação para tiple - guabina2

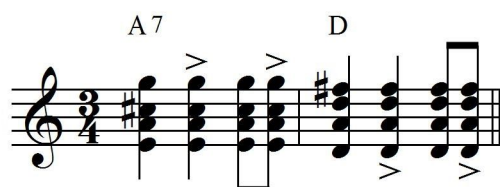
C. Acorde, inversão e ritmo



Além do ritmo detalha a inversão do acorde

Figura 49: Notação para tiple – guabina3

D. Acorde, inversão, ritmo e acento



É como no exemplo anterior, mas com especificações dos acentos rítmicos da levada

Figura 50: Notação para tiple - guabina4

2.5 Polka

A *polka* (ou polca em português), foi uma dança europeia muito popular no século XIX, originada da Bohemia e adotada em Praga na década de 1830, onde posteriormente se dispersou para as grandes cidades europeias como Paris e Londres. Neste movimento expansivo, a *polka* chegou ao continente americano, tanto em Nova York como na América Latina, estando presente desde o México, Porto Rico, Nicarágua e Panamá até o Peru, Chile, Uruguai, Argentina e Brasil. Assim como na Europa, a *polka* latino-americana se diversificou na medida em que se misturava com a cultura local.

En Viena durante la década de 1850 coexistieron varios tipos distintos de polca como la Schnell-Polka, una variante particularmente viva y rápida similar al galop; la polka française, una versión más lenta y elegante; y la polka-mazurka, en compás de 3/4 (LATHAM, 2008, p. 1203)

Na Colômbia, a *polka*, diferente do *bambuco*, *pasillo*, *danza* e *guabina*, é um gênero exclusivamente instrumental. Facilmente reconhecida por seu caráter alegre e jocoso, costuma ser uma música tecnicamente exigente para o intérprete. Diferente de outros lugares, onde a *polka* pode ser interpretada com as colcheias e semicolcheias com *rubato* ou de uma forma mais sincopada, a *polka* colombiana é mais tradicional, com o fraseado de colcheias e semicolcheias bem preciso e claro.

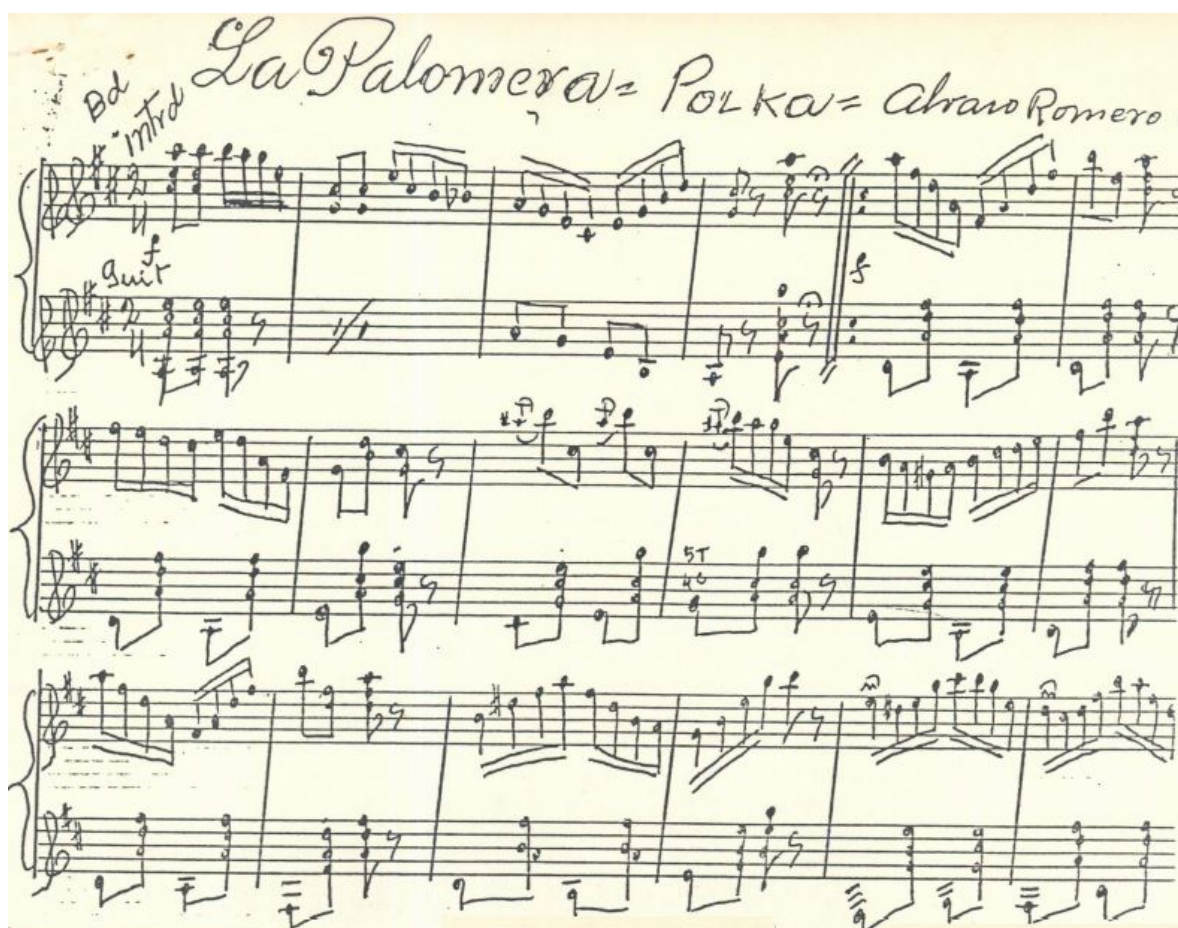


Figura 51: Polka "La palomera" de Álvaro Romero compassos 1-18

Segundo Marulanda (1993), sabe-se que o maestro Romero escreveu apenas duas *polkas*. Por outro lado, durante a compilação dos manuscritos, foi descoberta uma terceira *polka* chamada "La palomera". A partitura está escrita para *bandola* e violão, sendo um exemplo de arranjo com alto nível de detalhes para a execução.

2.5.1 Notação para Violão da Polka

A. Notação base



Notação que detalha o ritmo e inversão do acorde

Figura 52: Notação para violão – polka1

B. Variação rítmica

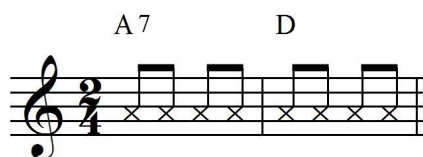


É uma variação rítmica utilizada no fim das frases musicais. Podem aparecer a cada 2, 4 a 8 compassos, seguindo o desenho melódico

Figura 53: Notação para violão – polka2

2.5.2 Notação para Tiple da Polka

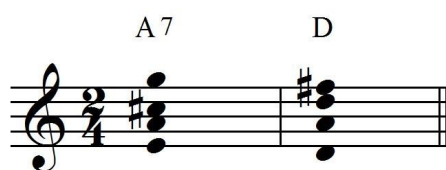
A. Cifra e ritmo



Cifra e ritmo detalhado

Figura 54: Notação para tiple – polka1

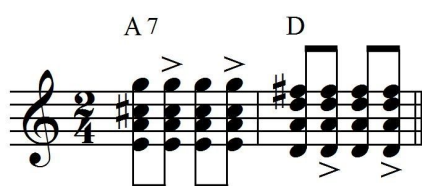
B. Cifra e inversão do acorde



Neste caso o compositor ou arranjador detalha a inversão do acorde

Figura 55: Notação para tiple – polka2

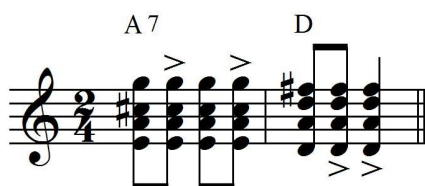
C. Acorde, inversão, ritmo e acento



Além do ritmo detalha a inversão do acorde e os acentos

Figura 56: Notação para tiple – polka3

D. Variação rítmica



É uma variação rítmica utilizada no fim das frases musicais. Podem aparecer a cada 2, 4 a 8 compassos, seguindo o desenho melódico

Figura 57: Notação para tiple – polka4

CAPÍTULO 3

Obras inéditas do Álvaro Romero: Seleção, digitalização e harmonização

O processo metodológico para a realização do repertório inédito encontrado foi dividido em quatro estágios: Seleção, digitalização, harmonização e criação de arranjos para o formato característico estabelecido. A seguir, descreve-se cada um destes estágios.

3.1 Seleção de obras

No desenvolvimento da busca e recopilação de manuscritos inéditos de Álvaro Romero em diferentes fontes e centros de documentação musical do departamento do *Valle del Cauca*, como o “Centro de documentação *Hernan Restrepo Duque*” da fundação *Canto por la vida* de *Ginebra*, se encontrou uma grande variedade de partituras. Algumas destas obras estão incompletas (uma única seção, somente a guitarra acompanhante ou melodias inconclusas), outras sem o respectivo título e algumas ilegíveis. Assim, o número de obras consideradas inéditas se reduz a 92.

Como se esperava, entre os ritmos encontrados (17 ritmos em total) a maior porcentagem do repertório (34%) inclina-se ao ritmo do *pasillo*, somando 36 obras. Também há um número considerável de *boleros* (11), *pasodobles* (8), *vases* (7), *danzas* (6) e *marchas* (5). Além disso, há obras numa grande variedade de ritmos em menor quantidade, tanto colombianos como estrangeiros, tais como *pasaje*, *porro*, *guabina*, *bambuco*, *joropo*, *gavota*, *mazurka*, *polka*, *fox*, *suin*, *canción*, *buleria*, *tango*, *estilo balalaika* e *blue*.

Lista detalhada das obras inéditas recopiladas segundo seu ritmo:

Ritmo	Número	Nome
Pasillo	34	<i>Abri el ojo, Aires andinos, Alberto Rosero, Alejandra Maria, Cascarrabias, Cromatizando, Cuarteto Olarte, Diego Roldan, Don Octavio, Don Ruperto, Doña Graciela, Doña Luz de Mora, El atravesao, El descompuesto, El Farmacéutico, El negro Helio, Enrique Nieto, Hoy lunes, Los Sanabrias, Luz de Colombia, Lyla, Marina, Nancy, O.T.E., Peregrino, Que sol tan berraco, Recuerdos, Rosita, Ruiseñor, Santana, Señor Cardenas, Solita, Su majestad la bandola, Yolanda.</i>
Boleros	11	<i>Aquel recuerdo, Desprecio, Luz Stella, Luz Angela, Luz Marina, Madre España, Margarita, Martica, Mero y lejos, Sacrificio, Silvia.</i>
Pasodoble	8	<i>Alejandro, El boricua, Luis Sanchez en la arena, Maria Elvira, Mito Ortega, Ole torero, Veronica Vera, Zagalillo</i>
Vals	7	<i>Cuando pasan las horas, Divina mujer, Lo que no muere, Mercedes, Norma, Sarita, Susita</i>
Danza	6	<i>Albita, Consuelo, Estelita, Iris, Leonorcita, Marcela</i>
Marcha	5	<i>Boca Junior F.C., Marcha I, Roldanillo, San Andres, Voces de Occidente</i>
Fox	4	<i>Granero el avión, Holguín Vélez, Ilusiones, Juan Fernando</i>
Polka	2	<i>La palomera, Plinio Herrera</i>
Pasaje	2	<i>Adolfo Leal, Patty</i>
Porro	2	<i>Alicia, Onover</i>
Mazurka	1	<i>Angelita</i>
Suin	1	<i>Bailando el suin</i>
Guabina	1	<i>Inecita</i>
Canción	1	<i>Invocación filial</i>
Bulerias	1	<i>La instancia de Clara Sierra</i>
Estilo balalaika	1	<i>Recuerdos de Moscú</i>

Bambuco	1	<i>Recuerdos</i>
Tango	1	<i>Rosario</i>
Blue	1	<i>Rosarito</i>
Joropo	1	<i>Sentimiento llanero</i>
Gavota	1	<i>Soledad</i>

Tabela 2: Lista de obras inéditas

3.2 Justificativa e critérios de seleção das músicas

Depois de considerar as 92 peças inéditas achadas no processo de recopilação, o passo seguinte foi o da escolha de 12 delas. A metodologia estabelecida para depurar o trabalho de seleção das obras continha quatro fases ou etapas: tipo de ritmo, desenho melódico, potencial harmônico e tonalidade.

3.2.1 Tipo de ritmo

Esta é a primeira etapa e foi onde se descartaram a maior quantidade de obras. Consistiu em filtrar ritmos como boleros, tangos, *pasodobles*, marchas, etc. Permitindo assim priorizar os ritmos que se compõem e interpretam na região Andina¹¹ do país nos formatos tradicionais como: *pasillos*, *polkas*, *danzas*, *guabinas*, *bambucos* e *gavotas*.

3.2.2 Desenho melódico

Em segunda instância está a qualidade da melodia, desenho e originalidade da obra. É o filtro mais importante das músicas dos ritmos que estiveram afins ao primeiro item. Um dado importante que deve ser considerado é que sendo Álvaro Romero um compositor com tantas obras, é normal que algumas apresentem similaridades em algumas seções ou tempos e, por esta razão, este processo foi muito detalhado e rigoroso.

3.2.3 Tonalidade

¹¹ Ver capítulo 2

A terceira fase entra no plano harmônico. Por ser esta uma música onde os instrumentos de corda pulsada são predominantes, as tonalidades das músicas estão sempre dirigidas ao que chamaremos tonalidades de cordas soltas¹², como DÓ maior, RÉ maior, FÁ maior, SOL maior e LÁ maior e nas menores LÁ menor, RÉ menor, MI menor e SOL menor. Por esse motivo, este filtro procura dar uma variedade sonora ao trabalho em geral, tendo em conta as tonalidades e modulações das diferentes seções de cada obra, tentando repetir o menos possível obras com tonalidades e modulações similares.

3.2.4. Potencial harmônico

Devido à grande maioria de manuscritos encontrados que tinham uma única linha melódica, a importância de harmonizar se torna fundamental. Assim, este critério escolha foi o de selecionar obras com as possibilidades mais interessantes de harmonização, sempre respeitando a melodia e o estilo tradicional característico do compositor.

3.3 Obras selecionadas

Depois de realizar detalhadamente o processo anteriormente descrito com os diferentes manuscritos inéditos, foram selecionadas 12 obras em 6 diferentes tipos de ritmo, sendo estas: 7 *pasillos*, 1 *polka*, 1 *bambuco*, 1 *gavota*, 1 *guabina* e 1 *danza*.

A seguir se apresenta uma tabela das obras selecionadas e suas características (ritmo, tonalidade, modulações e número de tempos entre seções).

¹²Tonalidades nas que por comodidade para o interprete, predominam o uso das cordas soltas em instrumentos como o violão, *tiple* e *bandola*.

Obra	Ritmo	Tonalidade	Parte A	Parte B	Parte C
Su majestad la bandola	Pasillo	LÁ maior	I A: (16 comp)	I A: (16 comp)	-VI F: (32 comp)
Plinio Herrera	Polka	RÊ maior	I D: (16 comp)	I D: (16 comp)	IV G: (16 comp)
Aires andinos	Pasillo	MI maior	I E: (16 comp)	I E: (16 comp)	IV A: (32 comp)
Recuerdos	Bambuco	RÊ menor	i Dm: (16 comp)	I D: (16 comp)	
Peregrino	Pasillo	LÁ maior	I A: (16 comp)	I A: (16 comp)	IV D: (32 comp)
Soledad	Gavota	LÁ maior	I A: (16 comp)	IV D: (16 comp)	
Don Octavio	Pasillo	FÁ maior	I F: (16 comp)	I F: (16 comp)	IV Bb: (32 comp)
Alberto Rosero	Pasillo	LÁ maior	I A: (16 comp)	I A: (16 comp)	IV D: (16 comp)
Inecita	Guabina	SOL maior	I G: (16 comp)	I G: (16 comp)	IV C: (32 comp)
El descompuesto	Pasillo	LÁ menor	i Am: (16 comp)	III C: (16 comp)	I A: (16 comp)
Estelita	Danza	FÁ maior	I F: (16 comp)	I F: (16 comp)	IV Bb: (32 comp)
O.T.E.	Pasillo	LÁ maior	I A: (32 comp)	I A: (16 comp)	-VI F: (32 comp)

Tabela 3: Quadro de tonalidades das obras selecionadas

3.4 Digitalização

O processo de digitalização esteve presente desde o início da seleção das músicas pois, embora fosse possível ter uma ideia geral das obras interpretando elas em algum instrumento, ouvir a reprodução no software de edição de partituras contribuiu na discriminação das 12 músicas. O software usado foi *Finale* 2014, no que foram elaboradas aproximadamente 34 digitalizações, para finalmente escolher um total de 12.

É importante esclarecer que tanto na digitalização da melodia com cifra como no arranjo para trio colombiano, não se considerou nenhum tipo de ornamento melódico, embora este

apareça indicado no manuscrito; como é o caso do *tremolo*, *pizzicato*, *mordentes*, etc. Tampouco nenhum tipo de indicação de dinâmica ou fraseio foi considerado¹³.

3.4.1 Notação dos acordes

Para a notação de acordes ao estilo americano *Lead sheet* foi necessário criar uma fonte própria. As duas opções predeterminadas no software são limitadas para o resultado esperado. Assim, a fonte criada para os acordes foi: *Font: Lucida sans Unicode, Size:28, Style: Bold*

3.5 Harmonização

O processo de harmonização das 12 obras digitalizadas em Finale 2014 foi pensado inicialmente ao estilo *Lead sheet*, melodia e cifrado americano, como é trabalhado usualmente nos diferentes livros, recopilações e coleções de choro publicados nos últimos 20 anos no Brasil. Exemplos disto são os “cadernos de composição de Jacob do bandolim” Vol.1 e Vol.2 realizados pelo músico Marcílio Lopes, o Instituto Jacob do bandolim e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Para esta recopilação, foi a principal referência porque, os dois livros juntos contém as 127 obras compostas por Jacob incluindo várias inéditas, descobertas durante a pesquisa e catalogação.

Outro referencial importante foram os três volumes publicados pelo instituto Moreira Lima IMS em homenagem aos 150 anos do nascimento do grande compositor Ernesto Nazareth. Neste trabalho os músicos Marcílio Lopes e Paulo Aragão fizeram um trabalho de síntese convertendo a música original para piano ao formato melodia e cifra, com a motivação de enriquecer o repertório dos conjuntos de choro atuais.

Aliais, se pesquisou outros três trabalhos: “O melhor do choro Brasileiro” Vol.1 e Vol.2; e “O melhor de Pixinguinha” melodias e cifras. Esses trabalhos foram publicados pela editora Os Irmãos Vitale em 1997.

Outros grandes referentes e possivelmente os mais usados nas práticas e rodas de choro da atualidade, são os três volumes publicados por Almir Chediak no ano 2007: “Songbook Choro” Vol.1, Vol.2 e Vol.3. Estes volumes contém um compêndio significativo de obras dos

¹³Este esclarecimento é importante devido a que os arranjos de música colombiana geralmente são escritos ‘ao detalhe’, isto é, num estilo mais erudito.

compositores com maior relevância e as músicas que se converteram em emblemas do choro ao serem interpretadas pelos grandes mestres da velha-guarda como Pixinguinha e Benedito Lacerda, Jacob do bandolim e época de ouro ou Waldir Azevedo, entre outros. Sobre este último, tem que se destacar que além de ter a melodia e cifrado americano como os mencionados anteriormente, também tem uma linha adicional, para o que é chamado popularmente entre os músicos de “baixarias”. Esta linha está escrita em clave de Fá e é tocada geralmente pelo violão 7 cordas ou por instrumentos de sopro com registro grave que tradicionalmente fazem contracantos, tais como o trombone ou saxofone tenor. Ao contar com esta linha adicional, estes *songbooks* trabalham mais detalhadamente e se assemelham ao tipo de arranjo proposto para este projeto que mais adiante será explicado detalhadamente.

3.5.1 Aspectos gerais e metodológicos para a harmonização

Como compositor, Álvaro Romero conseguiu algo que, se acredita, todos os praticantes desta arte buscam: criar e consolidar um estilo próprio. Acredita-se que essa identidade própria que se dá à música de Álvaro Romero é devida a dois fatores principais: o desenho melódico característico, principalmente nas terceiras partes que consiste em criar melodias *cantábiles*, de notas longas em constantes amálgamas de 2 contra 3 e a harmonia implícita, um tipo de utilização que, embora fosse “genérica” na época nas distintas *danzas* que compunham o repertório colombiano do século passado, ele conseguiu se apropriar desses fatores até o ponto que se converterem no seu selo pessoal.

Para conseguir uma harmonização de acordo como estilo do compositor, foi necessário submergir, de forma rigorosa e detalhada, no repertório gravado e publicado principalmente por ele mesmo e seu trio Morales Pino. Neste repertório, 49 faixas dentro dos seus 23 LPs (ver tabela 1) são da autoria de Álvaro. Vale a pena mencionar que o estudo da música de Romero não começou unicamente durante a presente pesquisa, mas é o resultado de aproximadamente 20 anos de prática, análise e arranjo do seu repertório nos distintos formatos: trio colombiano, Banda Sinfônica, estudantina e diferentes grupos de câmara.

Tendo sido interprete de violão, Romero conseguiu deixar nas suas composições um estilo de harmonização característico que se converteu em um elemento referencial para os músicos e interpretes deste instrumento nos anos futuros. Um caso similar acontece no Brasil com Dino 7 cordas no conjunto “Época de ouro”, que serve como referência para os violonistas de choro.

3.5.2 Materiais harmônicos característicos da música de Álvaro Romero

A. Ritmo harmônico

Dentro da música, uma das características é a de sempre procurar mudar de inversão ou acorde em cada pulso (de acordo ao ritmo harmônico da obra), fazendo saltos pequenos e tentando criar sequências com sentido melódico que deem consistência à harmonização.

B. Condução de baixos melódicos

Ao se fazer isso, tenta-se criar ligações melódicas com os baixos em direção ascendente ou descendente, segundo o caso. Como podemos apreciar no seguinte exemplo do *pasillo* “*Bodas de Oro*” do álbum “*El sueño de un artista*”. Na seção C, observa-se como o violão cria uma condução melódica descendente na apresentação do motivo em mi bemol maior.

The musical score shows the first 8 measures of the third part of "Bodas de Oro". The tempo is "Lento expresivo". The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The instruments are Banjo (Ban.) and Guitar (Gtr.). The guitar part features a descending melodic line in the bass register, with arrows indicating the direction of the notes. The chords are Eb, Bb7/D, Cm, G7/B, Ab, C7/G, and Fm.

Figura 58: Primeiros 8 compassos da terceira parte de “*Bodas de oro*” de Álvaro Romero. Transcrição do autor

C. Baixos melódicos sobre um mesmo grau

A utilização de um baixo descendente sobre um mesmo grau, principalmente na tônica em modo maior, criando, no seu andar, acordes como primeiro grau com sétima maior ou com sexta. Isto pode se apreciar no seguinte fragmento da terceira parte do *pasillo* “*Arco Iris*” publicado no álbum mencionado anteriormente “*El sueño de um artista*” pelo trio Morales Pino.

Figura 59: Primeiros 4 compassos da terceira parte de "*Arco iris*" de Álvaro Romero. Transcrição do autor.

D. Uso do V7/V no modo maior

Na obra *Arco Iris*, também se pode encontrar um giro harmônico muito comum no choro e no samba, o uso de um segundo grau maior. Realmente, falando em termos acadêmicos, trata-se de uma dominante secundária, quinto sete do quinto grau (V7/V). Este movimento harmônico gera expectativa pois o ouvinte espera um movimento diatônico, isto é, um segundo grau menor (ii), principalmente neste exemplo onde na primeira frase do motivo apresenta esta concatenação harmônica (I-ii-V). Deve-se agregar que a melodia está na nona com função de retardo gerando, na soma, ainda mais tensão através de um acorde de E7(9); movimento muito comum nas terceiras partes das obras de Romero.

Figura 60: Primeiros 12 compassos da terceira parte de "*Arco iris*" de Álvaro Romero. Transcrição do autor

E. Uso do V7/V no modo menor

Este caso é similar ao anterior, porém, este exemplo é em tonalidade menor. Este é o motivo da primeira parte (A) do *pasillo* “*Bodas de Oro*”. Observa-se aqui como usa o dominante secundário do quinto do quinto (V7/V na primeira inversão), para gerar um movimento cromático ao seguir o baixo à sétima do quinto grau (V7 na terceira inversão) para finalmente chegar à tônica na primeira inversão. Este movimento harmônico é bastante surpreendente e gera um clima de “instabilidade”, devido ao fato de que não é fácil perceber em qual tonalidade está a obra até concluir a frase. Além do uso do V7/V na inversão, é importante destacar o uso do V2, pois abre a possibilidade de usar acordes de quatro notas com a sétima no baixo.

The musical score shows the first four measures of the first part of "Bodas de Oro". The guitar part (Gtr.) is in the bass clef, and the banjo part (Ban.) is in the treble clef. The guitar part features a chromatic descending line in the bass, while the banjo part features a chromatic ascending line. The chords are F#7/A# (measure 2), B7/A (measure 3), and Em (measure 4).

Figura 61: Primeiros 4 compassos da primeira parte de “*Bodas de oro*” de Álvaro Romero. Transcrição do autor

CAPÍTULO 4

Elaboração de arranjos

Para a criação dos 12 arranjos das obras selecionadas se optou pela formação mais importante na música andina colombiana, o trio colombiano: *bandola*, *tiple* e violão, formação a qual Álvaro Romero dedicou a maior parte do seu trabalho como arranjador, compositor e intérprete. Para mim, é muito confortável trabalhar com esse formato pois dediquei mais de uma década ao estudo e produção, tanto com o trio de *Ida y Vuelta*, onde atuo como diretor e intérprete desde 2005, além de diversos grupos de câmara que tenho atuado como arranjador e diretor musical.

Nas últimas décadas, devido a formação acadêmica de vários músicos integrantes de trios com destaque nacional, o formato de trio colombiano tem evoluído em termos de arranjos e textura musical. Os arranjos e composições passaram a ter uma textura polifônica, evitando-se a forma mais tradicional de melodia e acompanhamento. Para esse trabalho optei por uma forma de arranjo mais tradicional, tomando como referência o Trio Morales Pino, que possui grande importância histórica, como aponta Montenegro (2016)

El trío morales pino contribuyo notablemente a afianzar los roles de los instrumentos dentro del formato, la bandola teniendo como rol principal llevar la melodía, la guitarra a cargo de la armonía y las conducciones melódicas en el registro grave o “bajeos” y el tiple, llevando la armonía a través del “aplatillado” y el “guajeo”, característico del ritmo (MONTENEGRO, 2016, 37)

Embora a opção por uma textura musical de melodia e acompanhamento vá na direção oposta ao trabalho que tenho feito como arranjador e compositor, ela se justifica por tentar se aproximar da estética do Trio Morales Pino. Além disso, no plano da interpretação, a textura de dois planos sonoros bem definidos cria um espaço para o instrumento solista fazer variações e improvisos. Nesse aspecto, a interpretação será baseada na sonoridade do choro, especificamente de Jacob do Bandolim e o seu conjunto regional Época de Ouro. Assim como no trio Morales Pino, o regional de choro trabalha fundamentalmente com dois planos musicais: melodia e acompanhamento. Esta questão interpretativa será aprofundada no capítulo 5.

Por não existir nenhuma indicação de andamento nos manuscritos, optou-se por escrever na partitura os andamentos sugeridos pelo autor da dissertação entre colchetes []. A seguir, a legenda utilizada para descrever os arranjos:

Legenda da análise

	Vermelho para descrição de contrapontos
	Azul para ressaltar contrapontos e frases originais do manuscrito
	Verde para justificar a relação da harmonia com a melodia e ressaltar determinados eventos harmônicos
	Roxo para a descrição de aspectos formais
	Para ressaltar a condução melódica do baixo
3	Descrição intervalar entre duas vozes (sem distinção entre intervalos maiores e menores)
3*	Ajuste enarmônico do intervalo
T	Trítono

4.1 Su majestad la bandola

Em ritmo de *pasillo*, esta obra é composta em homenagem ao principal instrumento melódico da música andina colombiana. A forma da música consiste em: **Intro - AA - BB - Ponte1 - CC - Ponte2 - A - B - Ponte1 - C** além de uma pequena *coda* de 2 compassos.

No primeiro compasso, o compositor apresenta o motivo da seção **A** no instrumento solista. Em seguida, a melodia continua com graus conjuntos e arpejos até concluir com uma fermata no acorde dominante (E7). Nos compassos 2 e 3 o *tiple* executa uma segunda voz em terças paralelas com a *bandola*. O violão reforça a harmonia com acordes e, no compasso 3, executa uma melodia estabelecida pelo compositor.

A seção **A** é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos¹⁴. O motivo, de caráter arpejado, é apresentado na tônica e em seguida na dominante. O *tiple* e o violão cumprem uma função rítmica e harmônica, pontuando o final da primeira e segunda frase com um compasso *homoritmico*.

¹⁴ Análise de frase musical baseado em Joaquín Zamacois (2002)

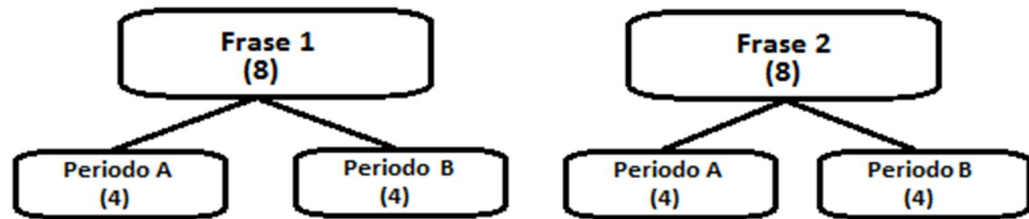


Figura 62: Análise da forma da seção A de “Su majestad la bandola”

Partitura musical para Bandola, Tiple e Guitarra de “Su majestad la bandola”. A partitura está dividida em três sistemas. O primeiro sistema mostra a introdução com a Bandola tocando uma melodia em 3/4, com uma caixa vermelha destacando uma sequência de notas e uma caixa azul destacando a guitarra. O segundo sistema mostra a Bandola tocando uma melodia com uma caixa vermelha destacando uma sequência de notas e uma caixa verde destacando uma nota. O terceiro sistema mostra a Bandola tocando uma melodia com uma caixa vermelha destacando uma sequência de notas e uma caixa verde destacando uma nota. A partitura inclui acordes como Bm7, E7, A, F#m7/C#, E9, E9/D, A/C#, C7/A/C#, A, F#m7, G#m7, C#7, F#m7, B7(b9), E Eb7 E7/D e indicações de ritmo como Lento e [♩ = 133].

Figura 63: Grade de “Su majestad la bandola” pag.1

Harmonicamente, a melodia do antecedente gera um acorde de LÁ maior com sexta (A6), permitindo a condução dos acordes (A - F#m) apresentada nos compassos 6 e 7. Na consequente, a melodia desenha um acorde com dominante com nona (E9), que é reforçado no acompanhamento. Para concluir na primeira execução da seção, a melodia sugere um acorde dominante com nona menor que termina em MI maior, confirmando uma semicadência no quinto grau (região da dominante). Em seguida, os acordes em fermata direcionam para a dominante da tonalidade original, repetindo a seção.

A seção **B** mantém a estrutura de 16 compassos. Duas frases de 8 compassos dividida em dois períodos de 4, retornando na tonalidade original de LÁ maior. Nesta seção, o violão e o *tiple* seguem utilizando o recurso da *homoritmia*¹⁵ na pontuação das frases, porém utilizando um ritmo diferente.

Harmonicamente, a melodia utiliza as sextas e nonas dos acordes, permitindo o uso dessas notas no acompanhamento. O *tiple* nesta parte tem o ritmo do acompanhamento especificado. Além disso, na terceira frase, a segunda voz em terças (c. 32-34) executada pelo *tiple* ajuda a reforçar a tensão criada pelo quarto grau menor com sexta (c. 35). Em seguida, conclui com um contraponto em movimento contrário em relação a melodia.

O manuscrito original possui apenas partes para a *bandola* e violão. Assim, o arranjo se manteve bastante fiel a versão original, especialmente no caráter rítmico, alterando-se apenas algumas inversões de acordes.

Para chegar à seção **C**, o compositor escreve uma ponte de quatro compassos onde ocorre modulação de LÁ maior (I) para FÁ maior (-VI). Esta modulação foi amplamente utilizada em *pasillos* e *bambucos* pelos compositores do início do século XX como Fulgencio Garcia, Emilio Murillo ou "El Ciego" Escamilla entre outros. Para fazer a modulação, o compositor utiliza a escala de tons inteiros descendente e, em seguida, sobrepõe duas tríades arpejadas de DÓ sustenido menor e SI bemol maior. Para concluir, utiliza o acorde dominante da tonalidade de FÁ maior.

A terceira parte (**C**) é composta por duas frases de 16 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 8 compassos, totalizando 32 compassos. Na tonalidade de FÁ maior, a melodia, em estilo característico de Álvaro Romero, tem um grande lirismo. Com

¹⁵ Textura musical em que todas as vozes procedem simultaneamente com os mesmos valores rítmicos, embora com melodias diferentes

um desenho cantábile que joga com o amálgama de 2 contra 3, a melodia enfatiza notas as sextas, sétimas e nonas dos acordes.

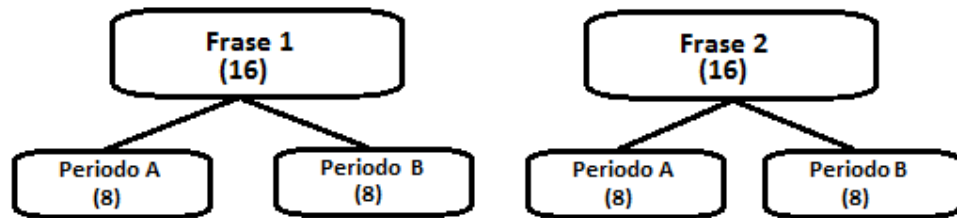


Figura 64: Análise da forma da seção C de “Su majestad la bandola”

Partitura musical para Banjo (Ban.), Típica (Tip.) e Guitarrão (Gtr.) de "Su majestad la bandola" (página 2). A partitura mostra três sistemas de música. O primeiro sistema (measures 22-28) tem acordes E9, E9/D, A/C# e Bm7. O segundo sistema (measures 29-35) tem acordes E9, A6, E7/G#, C#7(b9), F#m7 e Dm6. O terceiro sistema (measures 36-42) tem acordes A6, B9, E9, A, C#9 e C9. Há marcações de ritmo original em azul e ritmos de 3 e 3*3 em vermelho. Há também uma marcação de 'rit.' (ritardando) no final do terceiro sistema.

Figura 65: Grade de “Su majestad la bandola” pag.2

O *tiple*, na maior parte do tempo, está executando uma condução de *pasillo* e só muda quando termina cada uma das quatro frases. Na primeira frase (c. 43-50) realiza um contraponto nos compassos 47 – 48 e, no c.50, uma segunda voz em sextas em relação ao baixo do violão. Nos dois últimos compassos da segunda frase (c. 51- 58) realiza um cromatismo rítmico ascendente para alcançar a dominante e entrar na terceira frase (c. 59-66), na qual faz um contraponto melódico brincando com o violão no compasso 66 e em seguida, executa uma frase não convencional no instrumento.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Banjo (Ban.), Tiple (Tip.), and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 43-50):

- Chords:** F, Fmaj7/E, Dm7, Dm7/C, F/A, F, A^b°7, Gm6.
- Annotations:**
 - Contraponto:** Highlighted in red boxes in the Tiple and Guitar staves at measures 47-48.
 - Baixo melódico:** Indicated by arrows pointing to the bass line in the Guitar staff.
 - Contraponto baixaria:** Highlighted in a red box in the Guitar staff at measure 50.

System 2 (Measures 50-58):

- Chords:** Gm, Gm(maj7)/F#, Gm7/F, Gm6/E, Gm7/D, Bbm6/Db.
- Annotations:**
 - Baixo melódico:** Indicated by arrows pointing to the bass line in the Guitar staff.
 - 6 6 6 6 6 6*:** A sequence of six notes in the Tiple staff, highlighted in a red box.
 - 7M, 7m, 6:** Fingerings indicated in green boxes in the Banjo staff.

System 3 (Measures 57-66):

- Chords:** F/C, C9, Fmaj7, Fmaj7/E, Fmaj7, Dm7/A, Cm7.
- Annotations:**
 - Cromatismo harmônico:** Highlighted in red boxes in the Tiple and Guitar staves at measures 57-58.
 - Variação do acompanhamento:** Highlighted in a red box in the Guitar staff at measures 60-62.
 - Cromatismo harmônico:** Highlighted in a red box in the Guitar staff at measures 64-66.

Figura 66: Grade de “Su majestad la bandola” pag.3

Nos compassos 67 até 70 o *tiple* faz uma condução em graus conjuntos dos baixos melódicos descendentes enquanto continua com a levada do ritmo. Na primeira casa o *tiple* faz uma segunda voz em sextas e terças com o violão para concluir a primeira rodada e repetir a parte.

The figure displays a musical score for three instruments: Ban. (Bandola), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The score is divided into three systems, each with a red box highlighting specific melodic and harmonic elements.

System 1 (Measures 64-70):

- Chords:** F9/B, Bbmaj7, Eb9, Bbm6/Db, F/C, Dm7/A.
- Annotations:**
 - Contraponto:** Indicated by a red box around the guitar part in measures 64-67.
 - Baixo melódico:** Indicated by a red box around the tiple part in measures 64-67.
 - Scale:** 4 6 3 3 3 5 (written in red).

System 2 (Measures 71-76):

- Chords:** G7 (labeled V7/N), C9/E, F, C9, F, Bm7, B°7.
- Annotations:**
 - Contraponto:** Indicated by a red box around the guitar part in measures 71-74.
 - Baixo melódico:** Indicated by a red box around the tiple part in measures 71-74.
 - Scale:** 6 6 6 3 3 3 3 (written in red).
 - Contraponto:** Indicated by a red box around the bandola part in measures 75-76.
 - Scale:** 3 3 3 3* 3 3* (written in red).

System 3 (Measures 77-79):

- Chords:** B7(b9), F7, E7.
- Annotations:**
 - Contraponto:** Indicated by a red box around the guitar part in measures 77-79.
 - Scale:** 3 4 6 6 (written in red).

Figura 67: Grade de “Su majestad la bandola” pag.4

Na ponte 2 (c. 76-79) o *tiple* faz uma segunda voz à melodia da *bandola* nos quatro compassos de transição para a parte A, retornando para a tonalidade de LÁ maior.

O violão começa executando uma condução de baixos melódicos descendentes na primeira frase (c. 43-50), partindo da tônica até chegar ao segundo grau, fazendo um contraponto para encadear a próxima frase, onde faz um movimento semelhante, mas desta vez

no segundo grau. Nos compassos 57-58 e 62, além do contraponto, o violão executa um movimento cromático em acordes. No primeiro caso, para a ligar a frase 2 com 3, e, no segundo, para fazer a preparação do quarto grau. A chegada ao quarto grau (c. 65-66) é acompanhada por um contraponto que liga quarta e última frase, que segue o padrão descrito acima até chegar à casa 1 (c.73-74), fazendo um contraponto para fechar a frase e chamar a repetição.

Na segunda ponte (c. 76-79) o violão realiza um fundo harmônico em notas longas e só acelera seu ritmo harmônico perto da cadência.

Seção	Intro	A	B	Ponte 1	C	Ponte 2	Coda
No. Compassos	4	16	16	4	32	4	2
Tonalidade	Lá M.	Lá M.	Lá M.	Lá M.–Fá M.	Fá M.	Lá M.	Fá M.

Tabela 4: Forma de "*Su majestad la bandola*"

4.2 Plinio Herrera

Em ritmo de *polka*, esta obra é composta em homenagem ao *bandolista* e compositor Plinio Herrera Timarán¹⁶. A forma da música consiste em: **Intro - AA - BB - Ponte - CC - A - B - Ponte - C - Coda**

A **Intro** (c. 1-4) está na dominante de RÉ Maior e o fraseado vai em direção ao segundo tempo dos compassos 1, 2 e 4, que são reforçados harmonicamente pelo *tiple* e pelo violão. O compasso 3 contém um contraponto de sextas entre a melodia e os baixos.

A seção **A** está em tonalidade de RÉ Maior e é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos.

¹⁶ Plinio Herrera Timarán (1904 - 1994) compositor e *bandolista* de destaque integrante do trio Morales Pino antes da incorporação do Diego Estrada

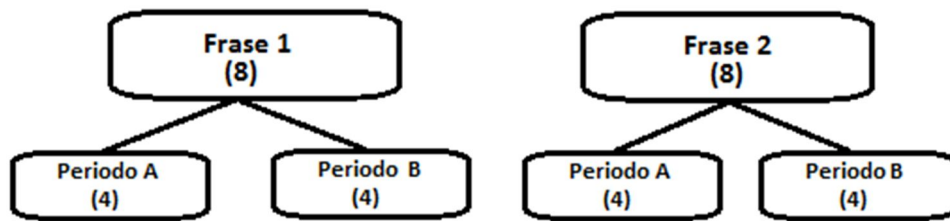


Figura 68: Análise da forma da seção A de “Plinio Herrera”

A partitura musical para Bandola, Tiple e Guitarra, em 2/4, com uma velocidade indicada de 111 batidas por minuto. A análise destaca os seguintes elementos:

- Bandola:**
 - Acordes: A7, A7/C#, Em7, A7, D6.
 - Figurações: O trecho entre os compassos 3 e 4 é circulado em vermelho, com a notação $6\ 6\ 6\ 6\ 6\ 6\ 6\ 6$ embaixo.
- Tiple:**
 - Figuras rítmicas: Os compassos 1, 2 e 4 possuem figuras circeladas em azul, rotuladas como "Ritmo característico".
- Guitarra:**
 - Figuras rítmicas: Os compassos 1, 2 e 4 possuem figuras circeladas em azul, rotuladas como "Ritmo característico".
- Seção 2 (a partir do compasso 7):**
 - Acordes: Em7, A7, Em7, A7, D6.
 - Figuras rítmicas: Os compassos 7 e 8 possuem figuras circeladas em azul, rotuladas como "Ritmo característico".
- Seção 3 (a partir do compasso 13):**
 - Acordes: A, A6, Bm7.
 - Figuras rítmicas: O compasso 14 possui uma figura circelada em azul, rotulada como "Ritmo característico".
 - Figuras rítmicas: Os compassos 15 e 16 possuem figuras circeladas em vermelho, rotuladas como "Mudança do ritmo".
 - Figuras rítmicas: O compasso 16 possui uma figura circelada em vermelho, rotulada como "Contraponto a 3 V".

Figura 69: Grade de “Plinio Herrera” pag.1

Durante os três primeiros períodos (c 5-16), o *tiple* e o violão realizam um acompanhamento característico de *polka*. No quarto período (c. 17-20) há uma mudança no acompanhamento. Primeiro há acorde que soa um compasso inteiro e, em seguida, um contraponto a três vozes para chegar a casa um, repetindo a seção.

The musical score is divided into three systems, each featuring three staves: Banjo (Ban.), Tiple (Tip.), and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 19-24): The first system shows measures 19 to 24. A red box highlights measures 19-20, which are marked with a first ending bracket and a key signature change to A major. The second ending (measures 21-24) is marked with a second ending bracket. The guitar part in measures 21-24 is labeled 'Baixo melódico' (Melodic bass) with arrows indicating the bass line.

System 2 (Measures 25-30): The second system shows measures 25 to 30. A red box highlights measures 26-29, which are marked with a key signature change to A major. The guitar part in measures 26-29 is labeled 'Mudança de ritmo' (Change of rhythm). A green box highlights measure 30, which is marked with a key signature change to B major (B7#5). The guitar part in measure 30 is labeled 'Contraponto' (Counterpoint).

System 3 (Measures 31-36): The third system shows measures 31 to 36. A red box highlights measures 32-35, which are marked with a key signature change to A major. The guitar part in measures 32-35 is labeled 'Contraponto' (Counterpoint). A red box highlights measure 36, which is marked with a key signature change to A major. The guitar part in measure 36 is labeled 'Contraponto' (Counterpoint).

Annotations include: 'Baixo melódico' (Melodic bass), 'Harmonicos naturais' (Natural harmonics), 'Mudança de ritmo' (Change of rhythm), and 'Contraponto' (Counterpoint).

Figura 70: Grade de “Plinio Herrera” pag.2

A seção **B** mantém a mesma estrutura da anterior, 16 compassos com duas frases de oito compassos, tendo cada frase dois períodos de 4 compassos. Cada período tem um ambiente

sonoro distinto. No primeiro período (c. 22-25), o *tiple* faz uma levada enquanto o violão a complementa com uma condução melódica dos baixos. No segundo período (c. 26-29), o *tiple* faz uma condução da harmonia de ii- V7- I utilizando a textura dos harmônicos naturais do instrumento. O violão o reforça durante três compassos até que finalmente realiza um contraponto em semicolcheias para seguir para a segunda frase.

O terceiro período (c. 30 – 33) é similar ao primeiro. A melodia é exatamente a mesma, mas a harmonia enfatiza o relativo menor (vi). No quarto período (c. 34 – 37) a melodia da *bandola* está sempre acompanhada por uma segunda voz, executada pelo *tiple* nos compassos 34 e 35 e pelo violão no compasso 36, direcionando para uma conclusão característica da *polka* utilizando três colcheias.

A seguir, uma ponte (c. 38 – 41) faz a transição para a tonalidade de sol maior. O arranjo apresenta uma mesma melodia executada pelo violão e pelo *tiple* em oitavas diferentes. Em seguida, a melodia desenha a escala de RÉ maior, concluindo na dominante da nova tonalidade.

A terceira parte (C) mantém basicamente a mesma estrutura de 16 compassos das duas seções anteriores. Porém, o terceiro período (c.50-52) aqui é constituído de apenas 3 compassos, sendo uma assimetria como esta extremamente rara dentro do estilo do compositor. Na repetição da seção, a casa dois apresenta esse mesmo período com 4 compassos, completando a seção com 16 compassos.

Durante os dois períodos iniciais (c. 42-49) o *tiple* realiza exclusivamente a levada característica da polca. O violão segue a mesma lógica, porém realizando algumas conduções melódicas no segundo período. Para amenizar a assimetria da segunda frase (c. 50-56), há uma mudança de andamento logo na entrada do último período. Tanto o *tiple* como o violão ficam no acorde dominante durante dois compassos. A *bandola* realiza um arpejo descendente de RÉ maior com sexta. Na segunda repetição, após a solução da assimetria na forma, a harmonia segue para outro caminho. Em vez de ir para o quinto grau, o compositor utiliza um movimento harmônico muito característico do seu estilo: V7/IV – IV – iv.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Plinio Herrera". Each system consists of three staves: Banjo (Ban.), Tipi, and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 37-42):**
 - Measures 37-38: Chord **D**.
 - Measure 39: Chord **D7**.
 - Measure 40: Chord **G** and **Gmaj7** (circled in green).
 - Annotation: **Contraponto a 3V** (red text) points to the guitar staff in measures 39-40.
- System 2 (Measures 43-48):**
 - Measure 43: Chord **G6** (circled in green).
 - Measures 44-45: Chord **Am7**.
 - Measure 46: Chord **D7**.
 - Measure 47: Chord **Am7**.
 - Measure 48: Chord **D7**.
 - Annotation: **Ritmo característico** (blue text) with arrows pointing to the guitar staff in measures 44-48.
 - Annotation: **Baixo melódico** (red text) with an arrow pointing to the guitar staff in measure 46.
- System 3 (Measures 49-54):**
 - Measure 49: Chord **Gmaj7**.
 - Measures 50-53: Chords **G**, **Gmaj7**, **G6**, and **D** (grouped by a purple oval labeled **Frase não simétrica**).
 - Measure 54: Chord **D6**.
 - Annotation: **Ritmo característico** (blue text) with arrows pointing to the guitar staff in measures 49-50 and 53-54.
 - Annotation: **Mudança de ritmo** (red text) with an arrow pointing to the guitar staff in measure 54.

Figura 71: Grade de "Plinio Herrera" pag.3

A **coda** utiliza material dos últimos 4 compassos (c. 65-68), repetindo o trecho mais duas vezes (um total de três vezes). Esse tipo de encerramento é comum no choro e se observa em diversas música de Jacob do Bandolim, tais como: Diabinho Maluco, Nosso Romance, Simplicidade, Bole-Bole e Assanhado.

55 Em7 A7 D9 2 G7 Cmaj7 Cm6 G

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Contraponto

61 Am7 D9 D.S. al Coda G Cm6 G

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

67 Am7 D9 1. G 2. G

Ban.

Tip.

Gtr.

Figura 72: Grade de “Plinio Herrera” pag.4

Seção	Intro	A	B	Ponte	C	Coda
No. Compassos	4	16	16	4	16*	4
Tonalidade	Ré M.	Ré M.	Ré M.	Ré M.	Sol M.	Sol M.

Tabela 5: Forma de "Plinio Herrera"

4.3 Recuerdos

Essa música foi incluída no repertório por ser a única composição no ritmo de *bambuco* encontrada na pesquisa, ritmo pouco utilizado pelo compositor. A princípio, a música se assemelha a uma canção, entretanto nenhuma letra foi achada para essa música. Optou-se por respeitar o compasso de 3/4 que consta no manuscrito, embora atualmente os *bambucos* são escritos e tocados em 6/8. A forma é de canção: **Intro - A – Intro - A – Intro2 – B1 – B2 - Intro - A – Intro2 – B1 – B2 – coda.**

A **intro** (c.1-9) está na tonalidade de ré menor e consiste em um ciclo de vi – i - V7 – i que se repete duas vezes enquanto a *bandola* realiza uma melodia composta, predominantemente, de arpejos. O *tiple* faz a levada durante toda a seção. O violão, na segunda metade (c.5-8) troca a levada por um contraponto motivico. O compasso 9 consiste numa pequena ponte para a segunda seção, onde o *tiple* e o violão realizam uma melodia de apogiaturas cromáticas sobre um acorde dominante com nona bemol e nona aumentada.

A seção **A** está em tonalidade de RÉ menor e é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos. Nos primeiros dois compassos (c. 10-11), os três instrumentos realizam um contraponto a três vozes. No resto da seção tanto o *tiple* como o violão executam a levada de *bambuco*, com exceção do compasso 18 e 19, onde há um contraponto de violão; e do compasso 21, onde há um contraponto de *tiple*. Na finalização da parte (c. 21-24) o violão volta a executar um contraponto motivico similar ao contraponto da **intro**.

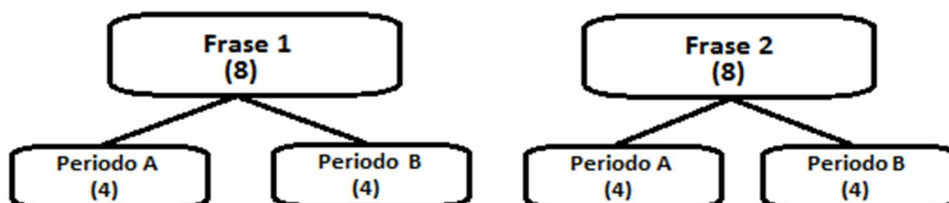


Figura 73: Análise da forma da seção A de “*Recuerdos*”

The musical score is divided into three systems, each featuring three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra.

System 1 (Measures 1-7):

- Bandola:** Chords Gm6, Dm, A7(#5) (highlighted in green), Dm, Gm6, Dm, A7(#5).
- Tiple:** Chords Gm6, Dm, A7(#5), Dm, Gm6, Dm, A7(#5).
- Guitarra:** Chords Gm6, Dm, A7(#5), Dm, Gm6, Dm, A7(#5).

System 2 (Measures 8-14):

- Bandola:** Chords Dm, Dm6, Em7(b5), A7, Dm, Am7, Ab7(b5) (highlighted in green).
- Tiple:** Chords Dm, Dm6, Em7(b5), A7, Dm, Am7, Ab7(b5) (highlighted in green).
- Guitarra:** Chords Dm, Dm6, Em7(b5), A7, Dm, Am7, Ab7(b5) (highlighted in green).

System 3 (Measures 15-21):

- Bandola:** Chords Gm7, C9, Fmaj7, Bbmaj7, Em7(b5), A7, Dm.
- Tiple:** Chords Gm7, C9, Fmaj7, Bbmaj7, Em7(b5), A7, Dm.
- Guitarra:** Chords Gm7, C9, Fmaj7, Bbmaj7, Em7(b5), A7, Dm.

Annotations:

- Baixo motivico:** Indicated by arrows pointing to the right in measures 7, 14, and 21.
- Contraponto 3V:** A red box highlights the Tiple and Guitarra staves in measures 8-10.
- Contraponto:** A red box highlights the Tiple and Guitarra staves in measures 15-17.
- 3 3 4 4 3 T:** A red box highlights the Tiple staff in measures 8-10.

Figura 74: Grade de “Recuerdos” pag.1

A **intro 2** se diferencia da primeira pela resolução no modo maior.

A seção **B** mantém a organização de frases e períodos da seção **A**, porém na tonalidade de RÉ Maior. No manuscrito original, Álvaro Romero opta por não utilizar o ritornelo e escreve duas vezes a seção. Isso é justificado pelo uso de variações melódicas realizadas na repetição. O arranjo do violão e do *tiple* se mantém inalterado nas duas repetições.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Banjo (Ban.), Triângulo (Tip.), and Guitarra (Gtr.).

System 1 (Measures 22-28):

- Measures 22-23: Chords Gm6 and Dm. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measure 24: Chord A7. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 25-26: First ending (1.) with chord Dm. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 27-28: Second ending (2.) with chords Dm, Gm6, and Dm. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.

System 2 (Measures 29-35):

- Measures 29-30: Chords A7(5) and Dm. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 31-32: Chords Gm6 and Dm. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 33-34: Chords A7(5) and D. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measure 35: Chord A6. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.

System 3 (Measures 36-42):

- Measures 36-37: Chords Dmaj9 and Bm9. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 38-39: Chords Em and B7(5). The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measures 40-41: Chords Em and A7. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.
- Measure 42: Chord F#m7Fm7. The Banjo staff has a melodic line. The Triângulo staff has chords. The Guitarra staff has a bass line.

Annotations in the score include:

- Baixo motivico:** Indicated by arrows pointing to the bass line in measures 22-24 and 29-31.
- Contraponto:** Indicated by a red box around the guitar part in measures 25-26.
- Red boxes:** Highlight specific melodic lines in the Banjo and Triângulo parts.
- Green box:** Highlights the final chord F#m7Fm7 in measure 42.

Figura 75: Grade de “Recuerdos” pag.2

Na primeira frase (c. 35-42) o *tiple* realiza, em alguns trechos, uma segunda voz com a melodia da *bandola* (c. 35-36 e 35-40). O violão realiza um contraponto nos compassos 35 e 46. No resto da seção ambos os instrumentos cumprem a função rítmica, executando a levada característica de *bambuco*.

Harmonicamente cabe destacar o trecho dos compassos 42 e 43. Se realiza um movimento de tônica – Dominante por um cromatismo harmônico: F#m7-Fm7-Em7-Eb9.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Banjo (Ban.), Tipi, and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 43-49):

- Chords: Em7 Eb9, A7, D6, Am7, D7, Gmaj7, C9/E, D, Em7, A7.
- Measure 45 (Gtr.): A red box highlights a melodic line with the label "Contraponto" below it.

System 2 (Measures 50-56):

- Chords: D, A7, Dmaj9, Bm9, Em, B7(#5), Em.
- Measure 51 (Ban.): A red box highlights a melodic line with fingerings "3 6 6 6 6" and "3 6" below it.
- Measure 55 (Ban.): A red box highlights a melodic line with fingerings "T 6 6 6 6" and "6 6" below it.

System 3 (Measures 57-63):

- Chords: A7, F#m7 Fm7, Em7, Eb9, A7, D6, Am7, D9, Gmaj7, C9/E.
- Measure 61 (Gtr.): A red box highlights a melodic line with the label "Contraponto" above it.

Figura 76: Grade de "Recuerdos" pag.3

No **coda**, assim como na obra anterior, se utiliza material dos últimos 4 compassos (c. 67-70) repetidos mais duas vezes.

D.C. al Fine

The musical score is for the piece "Recuerdos" and is divided into two systems. The first system, starting at measure 64, features a banjo (Ban.) part with a melody in treble clef, and guitar (Gtr.) and tiples (Tip.) parts with chords in treble clef. The chord progression for the first system is D, Em7, A7, D, C9/E, D, Em7, A7, D. A purple box highlights the banjo melody from measure 68 to 70. The second system starts at measure 71 and includes a second ending for the banjo part, marked with a "2." and a "D" chord. The guitar and tiples parts continue with chords. A red box labeled "Contraponto" highlights a section from measure 71 to 73, with the numbers 3, 3, and 4 written below the notes in the guitar and tiples parts. The final chord for the second system is Dmaj9.

Figura 77: Grade de “Recuerdos” pag.4

Seção	Intro	A	Intro2	B1	B2	Coda
No. Compassos	8	16	8	16	16	6
Tonalidade	Ré m.	Ré m.	Ré m.	Ré M.	Ré M.	Ré M.

Tabela 6: Forma de "Recuerdos"

4.4 Soledad

Em ritmo de *gavota*, esta obra é uma das quatro músicas compostas por Álvaro Romero neste ritmo. A forma da música consiste em: **AA - BB - A - B**

A seção A está em tonalidade de LÁ maior e é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos.

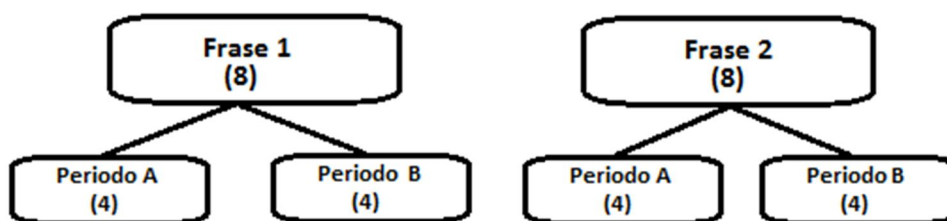


Figura 78: Análise da forma da seção A de “Soledad”

Na maior parte da seção o *tiple* está realizando a levada característica de *gavota*. No final da frase 1 (c. 8) há um contraponto executado junto com o violão. Na frase 2 o *tiple* executa uma segunda voz com a *bandola* entre os compassos 11 e 13 e nos compassos 15 e 16, concluindo a seção.

O violão inicia o primeiro período da frase 1 fazendo dois contrapontos em resposta a melodia (c. 3 e 6). No segundo período realiza a levada característica, criando uma condução de baixos onde predominam os graus conjuntos descendentes (c. 6-8). Na frase 2 realiza dois contrapontos (c. 13 e 15).

Harmonicamente, os acordes com sétima e/ou nona são utilizados juntamente com o movimento melódico, como se evidencia no motivo (c. 2-3).

The musical score is divided into three systems, each featuring three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as [♩ = 106].

System 1 (Measures 1-5):

- Bandola:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Chords: A⁺7, E9, A6, A⁺7, C^o7 Bm7.
- Tiple:** Harmonic accompaniment with chords: A⁺7, E9, A6, A⁺7, C^o7 Bm7.
- Guitarra:** Harmonic accompaniment with chords: A⁺7, E9, A6, A⁺7, C^o7 Bm7. Red boxes highlight melodic motifs in measures 3 and 5, labeled "Contraponto motivico".

System 2 (Measures 6-10):

- Ban. (Bandola):** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Chords: E9, Bm7, E9, A6, A⁺7 G#7/E.
- Tip. (Tiple):** Harmonic accompaniment with chords: E9, Bm7, E9, A6, A⁺7 G#7/E. Red box highlights a melodic motif in measure 8, labeled "3 4 3 3".
- Gtr. (Guitarra):** Harmonic accompaniment with chords: E9, Bm7, E9, A6, A⁺7 G#7/E. Red box highlights a melodic motif in measure 8, labeled "3 4 3 3".

System 3 (Measures 11-15):

- Ban. (Bandola):** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Chords: A6, Em7, A7, D6, Dm6, G7, C#m7, F#7. Red boxes highlight melodic motifs in measures 11, 12, 13, 14, and 15, labeled "3 3 3", "3 3 3 3 3 3", "3 4", "3 3 3", and "3 3 T".
- Tip. (Tiple):** Harmonic accompaniment with chords: A6, Em7, A7, D6, Dm6, G7, C#m7, F#7. Red box highlights a melodic motif in measure 13, labeled "3 3 3".
- Gtr. (Guitarra):** Harmonic accompaniment with chords: A6, Em7, A7, D6, Dm6, G7, C#m7, F#7. Red box highlights a melodic motif in measure 13, labeled "3 3 3".

Additional annotations include "Baixo melódico" with arrows pointing to the guitar part in measures 6 and 11, and "Contraponto" in measure 14.

Figura 79: Grade de “Soledad” pag.1

A seção **B** está na tonalidade de Ré maior e mantém a estrutura da anterior (A). O *tiple* realiza uma segunda voz com a melodia (c. 26-28) e um contraponto (c. 31-32), cumprindo a função de ritmo e harmonia no resto da seção. A respeito do violão, pode-se destacar o contraponto do compasso 26 e do compasso 34.

The musical score is for the piece "Soledad" on page 2. It consists of three systems of staves for Banjo (Ban.), Tiple, and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 20-24):

- Measures 20-21:** Chords B9 and E7. A red box highlights a melodic passage in the Banjo part with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A3

30

Bm7 Bbm7 Am7 D7/F# G6 Em7(b5) D6 E9 A9 Θ

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

3 8 3 6 6 6 6

34

1. D 2. D D.C. al Coda Θ D

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

The musical score is for the piece "Soledad". It features three staves: Banjo (Ban.), Tripple (Tip.), and Guitar (Gtr.). The key signature has two sharps (F# and C#). The score begins at measure 30. The first system shows a chord progression: Bm7, Bbm7, Am7, D7/F#, G6, Em7(b5), D6, E9, A9, and a Coda symbol. A red box highlights a contrapuntal section starting at measure 31, with the word "Contraponto" written in red. Below the Tripple staff in this section are the numbers "3 8 3 6 6 6 6". The second system starts at measure 34 and shows a first ending (1. D) and a second ending (2. D) leading to a Coda (D.C. al Coda). A red box highlights a contrapuntal section in the Guitar staff at measure 34, with the word "Contraponto" written in red. The score ends with a Coda symbol and a final D chord.

Figura 81: Grade de “Soledad” pag.3

Seção	A	B
No. Compassos	16	16
Tonalidade	Ré M.	Ré m.

Tabela 7: Forma de "Soledad"

4.5 Inecita

Em ritmo de *guabina*, esta obra é composta em tonalidade de SOL maior com dedicatória ao Rafael Mayorga¹⁷. A forma da música consiste em: **Intro - AA - BB - Ponte - CC**.

A **intro** (c.1-8), nos primeiros quatro compassos, expõe um jogo de pergunta e resposta entre e a *bandola* e os instrumentos acompanhantes. Os próximos quatro compassos iniciam um acelerando até chegar a uma semicadência (c.8).

A seção **A** é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos.

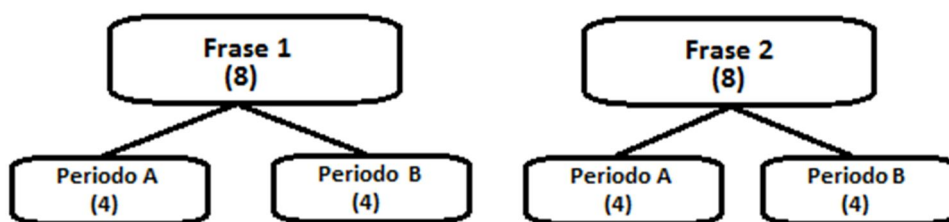


Figura 82: Análise da forma da seção A de “*Inecita*”

O tiple na frase 1 (c.9-16) realiza varios contrapuntos en respuesta a la bandola (c.10, 12, 14 e 16). Na frase 2 cumpre a função de acompanhamento, executando a levada de *guabina*.

Além de executar a levada, o violão executa uma segunda voz em relação em diversos trechos. (c. 9, 13, 15, 21 e 22).

¹⁷ Cantor e fundador da “*estudiantina Colombia*” em 1962

The musical score for "Inecita" page 1 is presented in three systems. The first system features three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Lento". The Tiple and Guitarra staves also have treble clefs and a key signature of one sharp. The first system includes markings for "Lento", "accel.", and "rit.". The second system shows a section with "Contraponto" markings. The third system shows a section with "Contraponto" markings. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, time signatures, and chord symbols (D7, G, B7, Em, C, Am). Red and blue boxes highlight specific musical phrases and contrapoints. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 6. A tempo marking "Lento" is present at the beginning, and "accel." and "rit." are also present. A measure rest of 124 measures is indicated.

Figura 83: Grade de "Inecita" pag.1

A seção **B** é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos.

A frase 1 (c.25-32) é completamente interpretada com harmônicos artificiais nos três instrumentos, onde a *bandola* executa a melodia e o *tiple*, junto com o violão executam um contraponto a duas vozes (a parte do violão foi extraída do manuscrito original).

Na frase 2 (c.33-40) a música volta para a textura habitual de melodia e acompanhamento até o fim da seção. A ponte (c. 41-44) faz a modulação para DÓ Maior, com o seguinte caminho harmônico: I – V7/ii – ii – V7.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Banjo (Ban.), Tip, and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 22-28):

- Chords:** G, D7(b9), D7, G, B7, Em, B7, Em.
- Measure 22:** Banjo has a melodic line. Tip and Guitar have a chordal accompaniment. Tip and Guitar have red fingerings: 3 3 3 3 4 6.
- Measures 23-28:** A section labeled "Contraponto" (Counterpoint) is enclosed in a red box. It features a complex interplay between the instruments, with many triplets and sixteenth notes. Red fingerings are provided for the Tip and Guitar parts.

System 2 (Measures 29-35):

- Chords:** A7, D, A7, D, C, G, D7.
- Measures 29-35:** A section enclosed in a red box. It continues the counterpoint theme with various chords and melodic lines. Red fingerings are provided for the Tip and Guitar parts.

System 3 (Measures 36-42):

- Chords:** G, C, G, Eb7, D7, G, C, A7, Dm, G7.
- Measure 36:** Banjo has a melodic line. Tip and Guitar have a chordal accompaniment.
- Measures 37-42:** A section labeled "Original" is enclosed in a blue box. It features a different arrangement of the chords, with a melodic line in the Banjo and chordal accompaniment in the Tip and Guitar.

Figura 84: Grade de "Inecita" pag.2

A seção C está na tonalidade de DÓ maior e é composta por duas frases de 16 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 8 compassos, totalizando 32 compassos.

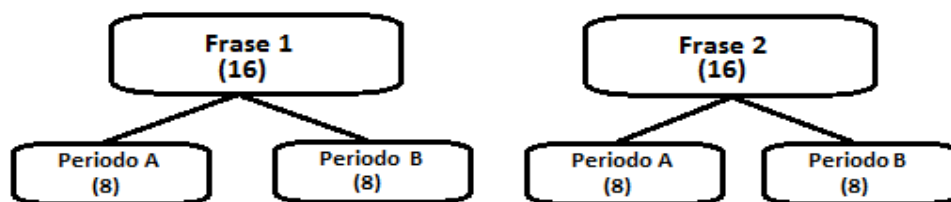


Figura 85: Análise da forma da seção C de “*Inecita*”

O *tiple*, durante a frase 1 (c.45-59), cumpre a função ritmo harmônica com a levada característica de *guabina*. Contrastando com a seções anteriores, o ritmo harmônico dessa seção é diferente, sendo predominante o uso de dois acordes por compassos. No compasso 52 executa uma segunda voz com o violão e no compasso 60 com a *bandola*. O violão, além de executar a levada, realiza três contrapontos. O primeiro, no início da parte (c. 45-47), é uma continuação do contraponto exposto na **ponte**. O segundo contraponto (c. 51-53), tem a função de unir os dois períodos da primeira frase. O terceiro contraponto (c. 53-55) é exatamente igual o primeiro pois o começo de ambos os períodos é igual.

A frase 2 da seção C se inicia da mesma forma que a frase 1 nos cinco compassos iniciais (c. 61-65). No compasso se inicia um *ritardando* de três compassos onde há uma mudança do acompanhamento (extraído do manuscrito original). No compasso 70, a música volta *a tempo* até concluir a seção. O *tiple* executa um contraponto no compasso 71 e uma segunda voz com o violão (c. 76) para concluir a primeira repetição da seção. O violão conduz *ritardando*, executando um contraponto e impondo o pulso durante a mudança de andamento. No final da primeira repetição (c. 75-76), o violão realiza um contraponto de dois compassos.

The image displays three systems of musical notation for the piece "Inecita". Each system includes staves for Banjo (Ban.), Tripele (Tip.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 43-48):** Chords: C, A7 Dm, G7, C, A7 Dm, G7, C, A7 Dm, G7, C, Am7. The guitar part has a blue box labeled "Original" (measures 43-44) and a red box labeled "Contraponto" (measures 45-46).
- System 2 (Measures 50-56):** Chords: D7, G, G7, C, A7 Dm, G7, C, A7 Dm, A7. The guitar part has two red boxes labeled "Contraponto" (measures 51-52 and 55-56). The tripele part has a red box labeled "Contraponto" (measures 51-52) with the sequence "6 6 6 3 4 4" written below it.
- System 3 (Measures 57-62):** Chords: Em, F#m7(b5), B7, Em, Dm, Dm7(b5), G7, C, A7 Dm, G7. The guitar part has a red box labeled "Contraponto" (measures 58-59) with the sequence "6 6 6 6" written below it, and another red box labeled "Contraponto" (measures 61-62).

Figura 86: Grade de "Inecita" pag.3

Para finalizar, (c.77-82), optou-se por repetir os últimos quatro compassos da parte C (c.72-75) com uma pequena variação melódica, repetindo a ideia utilizada nas obras anteriores "Plinio Herrera" e "Recuerdos".

63 C A7 Dm G7 C G F ^{rit.} Em A7 B^b7

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Contraponto

Mudança de ritmo original

a tempo

70 C9 Fmaj7 A^bmaj7 C G7 C

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Contraponto

3 3 3 3 3

77 C A^bmaj7 C G7 C G7 C

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Figura 87: Grade de “Inecita” pag.4

Seção	Intro	A	B	Ponte	C
No. Compassos	8	16	16	4	32
Tonalidade	Sol M.	Sol M.	Sol M.	Dó M.	Dó M.

Tabela 8: Forma de “Inecita”

4.6 Estelita

Em ritmo de *danza*, esta obra foi composta no ano 1988 e dedicada à Estela Muñoz. A forma da música consiste em: **Intro - AA - BB - CC**.

Na **intro** a *bandola* apresenta o motivo melódico da primeira parte. O *tiple* e o violão fazem acordes em mínimas até chegar na semi-cadência no quarto compasso.

A seção **A** está em FÁ Maior é composta por duas frases de 8 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 4 compassos, totalizando 16 compassos.

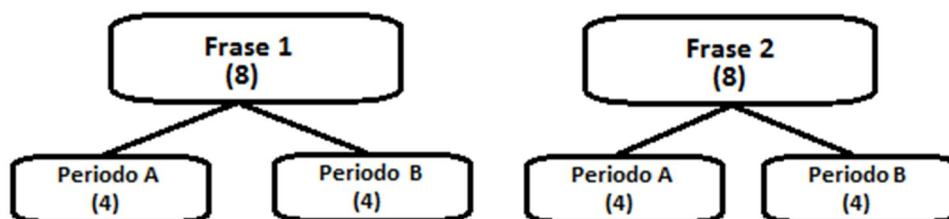


Figura 88: Análise da forma da seção A de “*Estelita*”

O *tiple* executa a levada característica da *danza* e nos compassos 15 a 17 faz uma segunda voz com a melodia da *bandola*. O violão cumpre uma função parecida, adicionando contrapontos e conduções de baixo durante toda a seção.

The musical score is for the piece "Estelita" and is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a Bandola staff with a melody, a Tiple staff with chords, and a Guitarra staff with chords. The second system (measures 7-12) continues the melody and includes a "Baixo melódico" (melodic bass) line in the guitar part, indicated by a red arrow. The third system (measures 13-18) also continues the melody and includes a red box highlighting a specific melodic phrase in the guitar part, with fingerings 6 6 6 6 6 3 and 3* 3 3 3 indicated below the notes.

Figura 89: Grade de “Estelita” pag.1

A seção **B** mantém a estrutura de 16 compassos da seção anterior (**A**).

O *tiple* novamente se mantém na levada de *danza*, realizando um contraponto junto com o violão nos compassos 28 e 29. Contrastando com o *tiple*, o violão realiza diversos contrapontos ao longo da seção. Na frase 1 se inicia um contraponto sequencial a duas vozes no registro grave, simulando a sonoridade característica dos violões nos regionais de choro¹⁸.

¹⁸Recurso onde dois violões do conjunto regional realizam contraponto a duas vozes, geralmente em intervalos de terças ou sextas na região grave do instrumento. Esse tipo de textura foi amplamente utilizado por Jacob do Bandolim e pelo Conjunto Época de Ouro.

The musical score for "Estelita" page 2 consists of three systems of staves for Banjo (Ban.), Tripe (Tip.), and Guitar (Gtr.).

System 1 (Measures 19-24):

- Measures 19-20: Chords Gm7, C7, F.
- Measure 21: Chord C7.
- Measure 22: Chord C7/E.
- Measure 23: Chord F/A.
- Measure 24: Chord F/A.

System 2 (Measures 25-30):

- Measure 25: Chord F.
- Measure 26: Chord Gm7.
- Measure 27: Chord C7.
- Measure 28: Chord F/A. A red box highlights a triplet in the guitar part with notes 4, 4, 3, 4, 3, 3.
- Measure 29: Chord Gm7.
- Measure 30: Chord Gm7.

System 3 (Measures 31-36):

- Measure 31: Chord A7.
- Measure 32: Chord Dm.
- Measure 33: Chord Bbm6.
- Measures 34-36: A green box highlights a sequence of chords: Am7, Abm7, Gm7, Gbm7(b5), and F.

Figura 90: Grade de "Estelita" pag.2

No compasso 28 o *tiple* e o violão fazem um contraponto para conectar as frases da seção. A frase 2 é concluída com o mesmo recurso mencionado anteriormente, com o violão fazendo um contraponto de terças descendentes (c. 32-36).

37 B $\flat$ F7/E $\flat$ B $\flat$ /D Gm

Ban. Tip. Gtr.

43 D7 Gm G7 Cm G7/B Cm

Ban. Tip. Gtr.

49 C9 F B $\flat$

Ban. Tip. Gtr.

3 2 3 3 3 3* 3 3

Figura 91: Grade de “Estelita” pag.3

A seção C está na tonalidade de SI bemol maior e é composta por duas frases de 16 compassos. Cada frase, por sua vez, é dividida em dois períodos de 8 compassos, totalizando 32 compassos.

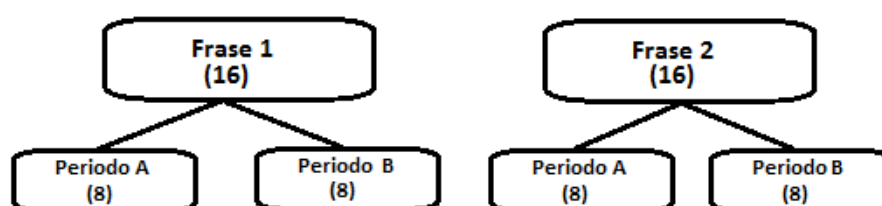


Figura 92: Análise da forma da seção C de “Estelita”

Como nas seções anteriores, o *tiple* segue cumprindo a função ritmo harmônica com a levada característica de *danza*. Além disso, realiza um contraponto com a *bandola* e o violão nos compassos 37 e 41. No último compasso da primeira frase (c. 52) realiza uma segunda voz ao contraponto do violão, no qual cumpre a função de unir as duas frases da parte. Entre os compassos 44 e 45 há uma aceleração do ritmo harmônico, enfatizando o segundo grau da tonalidade.

The musical score is divided into three systems, each featuring three staves: Ban. (Bandola), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

System 1 (Measures 55-60):

- Measures 55-56: Chord **F7**
- Measure 57: Chord **B $\flat$**
- Measures 58-59: Chord **Cm**
- Measure 60: Chord **G7/B**
- Measure 61: Chord **Cm**

System 2 (Measures 61-66):

- Measures 61-62: Chord **E m 7($\flat$ 5)**
- Measure 63: Chord **A7**
- Measures 64-65: Chord **D m 7($\flat$ 5)**
- Measure 66: Chord **G m 7/B $\flat$**
- Measure 67: Chord **C m 7($\flat$ 5)**

System 3 (Measures 67-70):

- Measures 67-68: Chord **F7**
- Measures 69-70: Chord **B $\flat$** (first ending)
- Measures 71-72: Chord **B $\flat$** (second ending)

Figura 93: Grade de “Estelita” pag.4

Seção	Intro	A	B	C
No. Compassos	4	16	16	32
Tonalidade	Fa M.	Fa M.	Fa M.	Si bemol M.

Tabela 9: Forma de "*Estelita*"

A seguir, uma breve análise dos 6 pasillos (*Aires andinos*, *Peregrino*, *Don Octavio*, *Alberto Rosero*, *El descompuesto* e O.T.E.), destacando suas particularidades.

4.7 Aires Andinos

Pasillo dedicado à estudantina Aires Andinos. O manuscrito original está formatado para estudantina (3 *bandolas*, *tiple* e violão). Está na tonalidade de Mi maior e sua forma da música em: **A – A – B – B – A – C – C – Coda**.

A respeito do arranjo, é importante ressaltar o contraponto da última seção (**C**) entre os compassos 40 e 64. O *tiple* e o violão executam contrapontos motivico continuamente, criando um jogo de pergunta e resposta entre os dois instrumentos.

[♩ = 120]

39 E7 Amaj7 Amaj7/E A6 A6/E F#7

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto motivico

Contraponto

Contraponto motivico

Contraponto

Contraponto

45 F#7/A# Bm Bm7 E7/G# E9 E9/B

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Contraponto

Contraponto

Contraponto

3 4 3 3

51 E9 Bm7/F# E7(9)/G# A E7 Amaj7

Ban.

Tip.

Gtr.

Contraponto

Contraponto

Contraponto

Contraponto

3 3 3 3 3 3

Figura 94: Grade de “Aires andinos” compassos 39 - 56

57 A_{maj7}/E $A6$ $A6/E$ E_{m7} $A7$ $D6$

Ban.

Tip. *Contraponto*

Gtr. *Contraponto*

63 B_{m7} $G7$ $C\sharp_{m7}$ $F\sharp_{m7}$ B_{m7}

Ban.

Tip. *Contraponto*

Gtr.

69 $E9$ A A *rit.* $A_{maj7}(add13)$

Ban.

Tip.

Gtr. 3 3 3 5 5 4 6 6 3 3 3 5 5 4 6 6

Figura 95: Grade de “Aires andinos” compassos 57 – 74

Seção	A	B	C	Coda
No. Compassos	16	16	32	2
Tonalidade	Mi M.	Mi M.	La M.	La M.

Tabela 10: Forma de “Aires Andinos”

4.8 Peregrino

Pasillo composto em 1958 e dedicado ao seu companheiro de trio, Peregrino Galindo. Está na tonalidade de Lá maior e sua forma consiste em A – A – B – B – A – C – C.

O arranjo tem como particularidade um deslocamento do tempo nos compassos 51 e 52 da seção C, recurso já utilizado no *pasillo* “*Su majesta la bandola*”.

Figura 96: Grade de “Peregrino” compassos 43 - 54

Seção	A	B	C
No. Compassos	16	16	32
Tonalidade	La M.	La M.	Re M.

Tabela 11: Forma de “Peregrino”

4.9 Don Octavio

Pasillo dedicado a Octavio Marulanda. Está na tonalidade FÁ maior e sua forma consiste em A – A – B – B – C – C – A – B – C.

Na seção A, a segunda exposição do motivo (c. 8-10) é acompanhada por um contraponto criado a partir de uma retrogradação rítmica da melodia. Essa sobreposição rítmica cria um efeito já observado anteriormente (“*Su majesta la bandola*” e “*Peregrino*”).

[♩ = 133]

Bandola

Tiple

Guitarra

Ban.

Tip.

Gtr.

6 6 6 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Figura 97: Grade de “Don Octavio” compassos 1 -12

Na seção C, violão faz uma condução de baixos descendentes entre os compassos 39 e 49, cobrindo um intervalo de décima em 11 compassos.

37 **B $\flat$ 6 F9 B $\flat$ B $\flat$ maj7/A Gm7 Gm7/F Cm/E $\flat$**

Ban. Tip. Gtr.

44 **G 7($\flat$ 9)/D Cm Cm(maj7)/B Cm7/B $\flat$ Cm/A C9/G G $^{\circ}$ 7**

Ban. Tip. Gtr.

Figura 98: Grade de “Don Octavio” compassos 37 - 50

Seção	A	B	C
No. Compassos	16	16	32
Tonalidade	Fa M.	Fa M.	Sib M.

Tabela 12: Forma de “Don Octavio”

4.10 Alberto Rosero

Pasillo dedicado ao violonista do trio “*tres de copas*”, *Alberto Rosero*. Está na tonalidade de LÁ maior e sua forma consiste em **Intro – A – A – B – B – C – C – A – B – C – Coda**.

Na terceira seção (C), entre os compassos 56 e 58, se observa mais uma vez o recurso de sobreposição de figuras rítmicas, ao mesmo tempo que o *tiple* utiliza um efeito de harmônicos naturais.

The musical score for measures 55-59 of 'Alberto Rosero' is shown. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 55 contains the chords Em7, A7(#5), and Dmaj7. Measures 56-58 are enclosed in a red box labeled 'Amalgama' and contain the chords D6 and D. Measure 59 is enclosed in a red box labeled 'Contraponto'. The Tiple part in measures 56-58 features a sequence of natural harmonics, specifically Am VII. The Banjo and Guitar parts provide harmonic support throughout the measures.

Figura 99: Grade de “*Alberto Rosero*” compassos 55 – 59

Para a elaboração do **coda** (c.74-83), criou-se uma variação melódica dos últimos oito compassos da terceira parte (C). Das 12 músicas, este recurso foi utilizado apenas nesta obra.

70 **D** **D** **D.S. al Coda**

Ban.

Tipi.

Gtr.

76 **Gmaj7** **Gm6** **Dmaj9** **B7** **F9**

Ban.

Tipi.

Gtr.

84 **A7** **D** **D6**

Ban.

Tipi.

Gtr.

Contraponto

Variação melódica

Contraponto

Contraponto

Am VII

Am XII

Figura 100: Grade de “*Alberto Rosero*” compassos 70 – 83

Seção	Intro	A	B	C	Coda
No. Compassos	4	16	16	32	8
Tonalidade	Lá M.	Lá M.	Lá M.	Ré M.	Ré M.

Tabela 13: Forma de "*Alberto Rosero*"

4.11 El descompuesto

Pasillo datado de 1962, originalmente se chamava “*Estudio de pasillo*” e, posteriormente, o nome foi alterado para “*El descompuesto*”. Está na tonalidade de Lá menor e sua forma consiste em **Intro – A – A – B – B – A – C – C**.

Na apresentação do motivo da terceira parte (c. 48-51), optou-se por respeitar o ritmo de acompanhamento escrito pelo compositor no manuscrito original.

The musical score for "El descompuesto" measures 43-54 is presented in two systems. The first system (measures 43-48) includes a Banjo part with a melodic line, a Tripe part with chords, and a Guitar part with a bass line. The second system (measures 49-54) continues the arrangement with different chords and a more complex melodic line for the Banjo. Blue boxes highlight the original rhythm in measures 43-48 and 49-54.

Figura 101: Grade de “*El descompuesto*” compassos 43 – 54

Seção	Intro	A	B	C
No. Compassos	4	16	16	16
Tonalidade	Lá m.	Lá m.	Dó M.	Lá M.

Tabela 14: Forma de “*El descompuesto*”

4.12 O.T.E.

Pasillo escrito originalmente para piano. Está na tonalidade de LÁ maior e sua forma consiste em **Intro – A – A – B – B – A – Ponte – C – C**

Na sessão **B**, em cada começo de frase (c. 39-44 e 47-50), a melodia está na mão esquerda do piano. Para o arranjo, optou-se por adicionar um efeito percussivo executado pelo *tiple*.

The figure displays three systems of musical notation for the piece "O.T.E.", measures 37 through 54. Each system includes staves for Banjo (Ban.), Tiple (Tip.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 37-42):** The key signature is E major (three sharps). The tempo is marked [♩ = 166]. The original score (blue) features a melodic line in the left hand of the piano. The arranged version (red) adds a percussive effect on the tiple, labeled "Efeito percussivo" and "Ritmo percussivo sobre las cuerdas". The tiple part includes fingerings 6, 6, 7.
- System 2 (Measures 43-48):** The key signature remains E major. The original score (blue) shows a melodic line in the left hand. The arranged version (red) adds a percussive effect on the tiple, labeled "Efeito percussivo".
- System 3 (Measures 49-54):** The key signature changes to D major (two sharps). The original score (blue) shows a melodic line in the left hand. The arranged version (red) adds a percussive effect on the tiple, labeled "Efeito percussivo". The tiple part includes fingerings 6, 6, 7.

Chord symbols are provided above the staves: E7, A, D#7, A/E, E7/B, E7/G# A.

Figura 102: Grade de "O.T.E." compassos 37 – 54

Seção	Intro	A	B	Ponte	C
No. Compassos	4	32	16	3	32
Tonalidade	Lá M.	Lá M.	Lá M.	Lá M.– Fá M.	Fá M.

Tabela 15: Forma de "O.T.E"

4.13 Considerações parciais

Conhecendo em profundidade o repertório de Romero gravado pelo “Trio Morales Pino” (Tabela 1) e demais agrupações (Tabela 16), pode-se afirmar que as obras inéditas abordadas conservam os mesmos padrões de desenho formal e estrutura musical. Nos *pasillos* “*Su majestad la bandola*”, “*Aires Andinos*”, “*Peregrino*”, “*Don Octavio*”, “*Alberto Rosero*” e “*O.T.E*”, observa-se nas terceiras partes (C) a utilização dos mesmos padrões nos desenhos melódicos. Estes padrões se converteram numa assinatura pessoal do seu estilo de composição, que consiste em criar melodias *cantábiles*, de notas longas em constantes amálgamas de 2 contra 3, como em seus *pasillos* mais conhecidos “*Humorismo*” ou “*Toño*”. Em contrapartida, o *bambuco* “*Recuerdos*” não segue os padrões de outros *bambucos* reconhecidos como “*Los Doce*” ou “*Dical*”. Devido a sua forma, tudo parece indicar que “*Recuerdos*” é uma canção, porém isto não pode ser demonstrado, pois não existe evidência da letra.

Harmonicamente, na quase totalidade das obras, se usaram acordes com extensões agregadas, sendo os mais comuns a sétima maior e sexta entre os acordes maiores com função de tônica e a nona nos acordes com função de dominante. Como já mencionado no capítulo 3, o uso deste tipo de harmonia não era comum nas interpretações de Álvaro Romero, porém, acredito que o uso adequado pode enriquecer o arranjo sem descaracterizá-lo.

A eleição dos andamentos das obras está baseada nas gravações do “Trio Morales Pino”, e como foi mencionado anteriormente, por ser uma sugestão do autor da dissertação, optou-se por escrevê-lo entre colchetes [].

Sobre o desenho formal, decidiu-se sempre terminar com a última seção C, do mesmo jeito que era feito pelo “Trio Morales Pino”. Nas obras com repetição *Da capo*, volta-se a interpretar cada seção de maneira linear até chegar à C e terminar. Nesse aspecto, essa manifestação difere do choro que sempre tem como final o retorno à seção A à tonalidade principal.

CAPÍTULO 5

Gravação e abordagem interpretativa

Após o processo de seleção de obras e elaboração dos arranjos, o próximo passo foi gravar as 12 obras em estúdio. Por razões de tempo e praticidade, o autor da presente dissertação optou por ele mesmo gravar os três instrumentos (violão, *tiple* e bandola) nos estúdios da escola *Canto por la vida*¹⁹.

5.1 Metodologia de gravação

Em primeira instância, foi criada uma guia MIDI para cada música. A partir da guia, iniciou-se a captação dos instrumentos: primeiro o violão e, em seguida, o *tiple*. Finalizada as gravações dos instrumentos de acompanhamento nas 12 obras, iniciou-se a gravação da bandola. No âmbito da música Colombiana, existem dois trabalhos fonográficos com uma metodologia de gravação parecida. Um deles é o LP “*Colombia 3x3x3 - Gabriel Uribe multiplicado por sí mismo*”²⁰, onde o multi-instrumentista Gabriel Uribe gravou 2 clarinetes, 2 flautas e 2 saxofones, acompanhado de um conjunto de base (cordas arcadas, piano, trompete, *tiple* e percussão).



Figura 103: Capa do LP Colombia 3x3x3 "Gabriel Uribe Multiplicado por sí mismo"

¹⁹ Escola de música de Ginebra (Valle del cauca), Colombia

²⁰ Não foram encontradas informações sobre o ano de lançamento do disco pois o selo "Sonolux" não colocava essa informação nos discos.

O outro foi o trabalho “*Antología de compositores Santandereanos*” (fig. 104) realizado em 2008 por Fernando Remolina que, assim como na presente pesquisa, gravou *bandola*, *tiple* e violão. Um álbum em homenagem a compositores do estado de *santander* como Luis Antonio Calvo e “Pacho” Benavides entre outros.

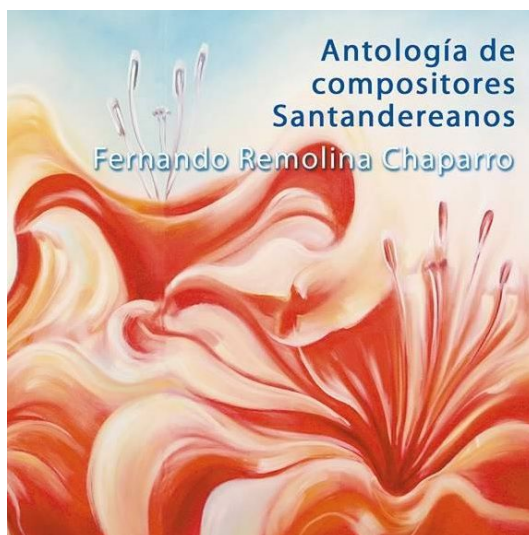


Figura 104: Capa do CD “*Antología de compositores Santandereanos*” do Fernando Remolina

5.2 Outras gravações das obras de Álvaro Romero

Como mencionado em capítulos anteriores, o principal difusor de suas composições foi ele mesmo, por meio do trio Morales Pino. Mesmo quando o trio encerra suas atividades por problemas de saúde, que afetaram o *tiplista* Peregrino Galindo e, depois, o próprio Álvaro Romero, Álvaro seguiu ativamente como compositor. Seu vasto catálogo de obras é uma fonte para vários músicos admiradores de seu trabalho. Um dos exemplos significativos desse fato se deu no ano 2004, quando se publicou um álbum de obras inéditas chamado “*Cosas de mi vida*”. (fig. 105)

Antonio Giraldo, um melômano e admirador do trabalho de Romero, decidiu produzir um trabalho com 16 obras inéditas até então. Para a interpretação das obras, reuniu-se em 2003 quatro grupos de destaque que, até então, residiam em Bogotá: *Cuatro Palos* (2 *bandolas*, *tiple* e violão, *Palos Y Cuerdas* (*bandola*, *tiple* e violão), Quinteto Marca Acme (flauta transversal, *bandola*, *tiple*, violão e violão baixo) e o duo *Barrockófilo* (flauta transversal e violão). Além disso, criou-se a Estudantina Álvaro Romero, exclusivamente para o projeto. As obras selecionadas foram *Diego Estrada*, *Cosas de mi vida*, *Natalia*, *Maribel*, *Albita*, *Jeraldo*, *Adolfo*

Vera, Amelia Mora, Alejandro, Los Quinteritos, Alma, Caldon, Notas del alma, Parol, Stella e Toñito Giraldo.

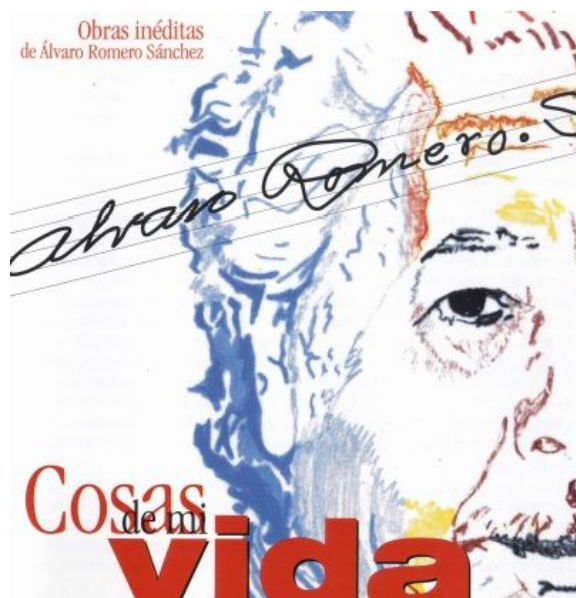


Figura 105: Capa do CD de obras inéditas de Álvaro Romero "Cosas de mi vida" (2004)

Na tabela a seguir, se detalham 29 obras de Álvaro Romero gravadas por diferentes artistas.

No.	Obra	Ritmo	Interprete
1	Adolfo Vera	Polka	Palos y cuerdas
2	Albita	Danza	Estudiantina Álvaro Romero
3	Alejandro	Pasodoble	Cuatro palos
4	Alma	Fox-blues	Estudiantina Álvaro Romero
5	Amelia Mora	Pasillo	Duo Barrockófilo
6	Cache	Pasodoble	Trío de Cámara Colombiano
7	Caldono	Bambuco	Trío Espiritu Colombiano
8	Caleritos	Bambuco	Estudiantina Colombia
9	Cosas de mi vida	Vals	Quinteto marca acme
10	Diego Estrada	Pasillo	Palos y cuerdas

11	El gago	Pasillo	Trío Espíritu Colombiano
12	El índio Julio	Pasillo	Trío de los amigos pá los amigos
13	Gladys	Pasillo	Conjunto granadino
14	Improntu	Vals	Ruth Marulanda Trío
15	Jeraldo	Pasillo	Cuatro Palos
16	Jerovel	Bambuco	Jaime Llano y conjunto
17	La indiecita	Guabina	Opus III
18	Los Quinterito	Pasillo	Cuatro palos
19	Maribel	Bambuco	Duo Barrockófilo
20	Natalia	Fox-trot	Cuatro palos
21	Nostalgia	Vals	Hector Raul Ariza
22	Notal del Alma	Danza	Cuatro palos
23	Parol	Pasillo	Palos y cuerdas
24	Romería	Guabina	Conjunto Luis A. Calvo
25	Siluetas	Pasillo	Trío Espíritu Colombiano
26	Sonsón	Pasillo	Rio Cali
27	Stella	Bambuco	Cuatro palos
28	Tocayito	Pasillo	Trío Cedeño
29	Toñito Giraldo	Pasillo	Estudiantina Álvaro Romero

Tabela 16: Obras de Álvaro Romero gravadas por outros artistas

5.3 Abordagem interpretativo

Como comentado no capítulo 1, a música popular colombiana da região andina tem como formato original a estudantina. Por ser um grupo grande, seu desenvolvimento através dos anos focou-se cada vez mais em conceitos utilizados pela “música erudita”, apesar de suas

raízes camponesas e populares. O predomínio de texturas polifônicas e tratamentos orquestrais nas estudantinas é cada vez maior com o avanço do século XX²¹.

Esta aproximação com a música erudita tem como consequência uma elevação do nível técnico dos músicos. Por outro lado, eles se tornam mais distantes de um aspecto de maior descontração presentes no choro e na improvisação.

É precisamente a improvisação e a espontaneidade da linguagem do choro que foram estudadas durante estes dois anos de pesquisa no Brasil e aplicados na obra de Romero, sempre tendo como referência os procedimentos do músico Jacob do Bandolim. Na interpretação das 12 obras inéditas, buscou-se somar à toda essa experiência de música andina colombiana o estilo de interpretação com a presença de deslocamentos de acento no tempo forte, fraseado que inclui grupetos e apoiaturas, como aponta Piedade (2011), chegando num estilo que chamei de bandola “jacobiana”.

O universo de tópicos época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo que se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apoiaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira. (PIEADADE, 2011, p. 108)

A tabela abaixo apresenta as obras interpretadas por Jacob do bandolim estudadas durante a pesquisa a fim de incorporar as características musicais mencionadas:

NO.	Obra	Compositor
1	A ginga do mané	Jacob do bandolim
2	Aguenta seu fulgêncio	Lourenço Lamartine
3	Assanhando	Jacob do bandolim
4	Assim mesmo	Luiz Americano
5	Benzinho	Jacob do bandolim
6	Biruta	Jacob do bandolim
7	Bola preta	Jacob do bandolim
8	Bole bole	Jacob do bandolim
9	Cadência	Juventino Maciel
10	Carinhoso	Pixinguinha

²¹ Devido a esse processo, atualmente muitas estudantinas optam por se chamar de orquestras de cordas dedilhadas.

11	Carolina	Chico Buarque
12	Ciumento	Jacob do bandolim
13	Cochichando	Pixinguinha
14	Confidências	Ernesto Nazareth
15	Coralina	Albertino Pimentel
16	Cristal	Jacob do bandolim
17	Diabinho maluco	Jacob do bandolim
18	Doce de coco	Jacob do bandolim
19	É do que há	Luiz Americano
20	Eu e você	Jacob do bandolim
21	Expansiva	Ernesto Nazareth
22	Falta-me você	Jacob do bandolim
23	Feia	Jacob do bandolim
24	Feitiço “choro”	Jacob do bandolim
25	Floraux	Ernesto Nazareth
26	Gloria	Pixinguinha
27	Gostosinho	Jacob do bandolim
28	Implicante	Jacob do bandolim
29	Ingênuo	Pixinguinha
30	Lamentos	Pixinguinha
31	Língua de preto	Honorino Lopes
32	Mágoas	Jacob do bandolim
33	Meu chorinho	Jonas Pereira da Silva
34	Meu segredo	Jacob do bandolim
35	Mexidinha	Jacob do bandolim
36	Migalhas de amor	Jacob do bandolim
37	Murmurando	Fon-fon
38	Naquele tempo	Pixinguinha
39	Nenê	Ernesto Nazareth
40	Noites cariocas	Jacob do bandolim
41	Nostalgia	Jacob do bandolim
42	O despertar da montanha	Eduardo Souto
43	O vôo da mosca	Jacob do bandolim
44	Paraty dançante	Eduardo Souto
45	Por que sonhar?	Jacob do bandolim
46	Primas e bordões	Jacob do bandolim
47	Receita de samba	Jacob do bandolim
48	Remeleixo	Jacob do bandolim

49	Reminiscências	Jacob do bandolim
50	Reverendo o passado	Freire Junior
51	Salões imperiais	Jacob do bandolim
52	Santa morena	Jacob do bandolim
53	Saudade	Ernesto Nazareth
54	Saxofone, por que choras?	Ratinho
55	Sentimento oculto	Pixinguinha
56	Serpentina	Nelson Alves
57	Simplicidade	Jacob do bandolim
58	Só tu não sentes	Costa Junior
59	Sofres porque queres	Pixinguinha
60	Suite retratos – I mov. Pixinguinha	Radamés Gnattali
61	Suite retratos – II mov. Ernesto Nazareth	Radamés Gnattali
62	Tatibitate	Jacob do bandolim
63	Tenebroso	Ernesto Nazareth
64	Ternura	Jacob do bandolim
65	Teu beijo	Nelson Alves
66	Turbilhão de beijos	Ernesto Nazareth
67	Vésper	Ernesto Nazareth
68	Vibrações	Jacob do bandolim

Tabela 17: obras interpretadas por Jacob do bandolim estudadas durante a pesquisa

Por meio do estudo do repertório e da vivência com outros músicos em rodas de choro, festivais e palestras, foi possível assimilar as diferenças e as semelhanças entre a escola colombiana de *bandola*, encabeçada por Diego Estrada e a do bandolim brasileiro, de Jacob do Bandolim²². Desta forma, o autor pôde complementar ambas escolas, neste caso por meio da música de Álvaro Romero.

5.4 Álbum “Su majestad la bandola”

Como resultado final da pesquisa, foi realizado o álbum “*Su majestad la bandola -12 obras inéditas de Álvaro Romero*”. *Su majestad la bandola* é o nome da faixa que abre o disco e que coincide perfeitamente com a proposta interpretativa onde a *bandola* é a protagonista.

²² Pretendo desenvolver de maneira mais formal um estudo baseado nas referências das pesquisas já realizadas sobre o estilo interpretativo do Jacob do bandolim em publicações posteriores.



Figura 106: Desenho final da capa do CD “Su majestad la bandola”



Figura 107: Desenho final da contracapa do CD “Su majestad la bandola”

Conclusões

A perspectiva apresentada na introdução deste trabalho propõe que o modo de interpretação do choro brasileiro poderia se aplicar perfeitamente com a música colombiana, dando como resultado uma sonoridade inovadora para brindar novas opções de abordagem interpretativa para este tipo de repertório. Um fato que propicia essa aproximação também se dá pela aproximação das características dos instrumentos (*bandola* e bandolim). Isto foi tentado no CD de “*Su Majestad la bandola*”, no entanto, se tratando de um tema subjetivo não podemos confirmar ou negar essa premissa. Mas, isto se pode confirmar no futuro, quiçá, quando um número significativo de pesquisas e projetos similares ocorrerem.

A oportunidade de desenvolver uma pesquisa sobre música colombiana no Brasil foi um acerto por múltiplas razões. Primeiramente, este estudo permitiu ampliar a perspectiva, que em geral é fechada em estudos sobre músicas nacionais. Mas, também, conseguiu comprovar o fato que a música tradicional da região andina da Colômbia e o Choro brasileiro estão relacionados e são tanto compatíveis como complementares.

Viver a experiência de aprender choro da sua fonte principal e abordar esta linguagem num instrumento como a *bandola*, significou um crescimento muito valioso como intérprete. Como músico com uma formação focada na aprendizagem formal, sempre dei maior importância ao papel escrito, à partitura e ao arranjo sobre a interpretação. Isto também é refletido no imaginário coletivo de pretender aproximar a música colombiana ao status da música clássica do país. Mas com este trabalho pode-se aventar a possibilidade de outros caminhos (como o que transita o choro brasileiro na atualidade) que poderiam enriquecer substancialmente a música colombiana. Finalmente, com esta pesquisa aprendi a ver a partitura e o arranjo como veículos de transporte e não como um fim. Entendi que um dos elementos mais importantes da musicalidade de Jacob do bandolim não se encontram tangíveis na partitura que escreveu, mas também na abordagem da sua interpretação.

Referências bibliográficas

- _____. La bandola andina Colombiana reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución. [s.1] [s.e]. 10° Ciclo La mandolina a través del tiempo. 2013.
- ABADÍA, Guillermo. La música folklórica Colombiana. Dirección de divulgación cultural, Universidad nacional de Colombia, Bogotá. 1973
- ADLER, Samuel. The study of the orchestration. Third edition. New York: Norton and company, Inc. 2002.
- BEDOYA, Samuel. Regiones, músicas y danzas campesinas (primera parte). A contratiempo. Vol. 1. P 3 – 17. 1985
- BERMÚDEZ, Egberto. Adolfo Mejía: Equilibrio de la música regional academica. Colombia: Revista Credencial História. 1999.
- BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia: entre el nacionalismo y universalismo. Colombia: Biblioteca virtual del Banco de la República. 2005.
- BERNAL, Manuel. Cuerdas más cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana. Bogotá: Universidad nacional de Colombia. 2003
- BERNAL, Manuel. Del bambuco a los bambucos. Bogotá: Academia superiores de artes de Bogotá. 2004.
- CADERNO de composicoes de Jacob do bandolim. Rio de Janeiro: Irmaos Vitale. 2011
- CÔRTES, Almir. O estilo interpretativo do Jacob do Bandolim. Dissertação (mestrado em música). Universidade estadual de Campinas. 2006
- D ´ALEMAN, Telesforo. Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del tiple. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas. 1877.
- GARCIA, Manuel. Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Bogotá: Ministerio de cultura. 2014
- HERRERA, Enric. Tecnicas de arreglos para la orquesta moderna (Vol.1). Barcelona: Anotoni Bosch editor. 1998.
- HERRERA, Enric. Teoria musical y armonia moderna (Vol.1). Barcelona: Anotoni Bosch editor. 1995.
- LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Mexico: Fondo de cultura economica, 2008.

- MARULANDA, Octavio. Alvaro Romero Sánchez una partitura sin fin. Fundación promusica nacional de Ginebra, Funmusica, 1993
- MARULANDA, Octavio. Lecturas de música colombiana Volumen I. Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá. 1989.
- MARULANDA, Octavio. Un concierto que dura 20 años. Colombia: Fundación promusica nacional de Ginebra, Funmusica, 1994
- MIÑANA, Carlos. Los caminos del bambuco en el siglo XIX. No. 9. P 7 – 11.1997
- MONTENEGRO, Jhon. Bandola, tiple y guitarra en movimiento, ocho obras originales para trio andino colombiano. Dissertação (mestrado em música). Universidad Javeriana. Bogotá. 2016.
- PEREZ, Juliana. Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000). Colombia: Ediciones Universidad Nacional de Colombia. 2010.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi. Belo Horizonte, n23, 2011, p.103-112.
- PUERTA, David. Por los caminos del tiple. Bogotá: Ediciones Amp, Danel. 1988
- RENDÓN, Héctor. De liras a cuerdas. Colombia: Ediciones Universidad Nacional de Colombia. 2009
- RENDÓN, Hector. De liras a cuerdas: una historia social a través de las estudiantinas en Medellín en los años 1940-1980 (mestrado em historia). Facultad de ciencias humanas y económicas, Universidad Nacional
- RESTREPO, Hernán. A mi cánteme un bambuco. Colombia: editorial eafit. 1986.
- RESTREPO, Hernán. La música popular en Colombia. Colombia: Ediciones especiales secretaria de educación y cultura de Antioquia. 1998.
- SANTAMARÍA, Carolina. El bambuco, los sabers mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. In: Latin American Music Review, Vol 28, No. 1, p 1-23
- TOCANDO com Jacob: Partituras & playbacks. Rio de Janeiro: Irmaos Vitale. 2006
- VALENCIA, José Robinson. O bambuco e o choro: uma análise comparative a partir da perspectiva das praticas interpretativas. Dissertação (mestrado em música). Programa de pós-graduação em música, centro de letras e artes, Universidade federal do Rio de Janeiro. 2015.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona: Editorial idea música. 2002

Anexos

Partituras dos arranjos das 12 obras inéditas

- Su majestad la bandola
- Plinio Herrera
- Aires andinos
- Recuerdos
- Peregrino
- Soledad
- Don Octavio
- Alberto Rosero
- Inecita
- El descompuesto
- Estelita
- O.T.E.

Score

Su majestad la bandola

(Pasillo)

Alvaro Romero

Arr: Samuel Ibarra Conde

Lento **A** **Bm7** **E7** $\text{[}\text{♩} = 133\text{]}$ **A** **F#m7/C#**

Bandola

Tiplo

Guitarra

Bm7 **E9** **E9/D** **A/C#** **C°7** **A/C#** **A**

Ban.

Tip.

Gtr.

F#m7 **G#m7** **C#7** **F#m7** **B7(b9)** **E Eb°7 E7/D**

Ban.

Tip.

Gtr.

Su majestad la bandola

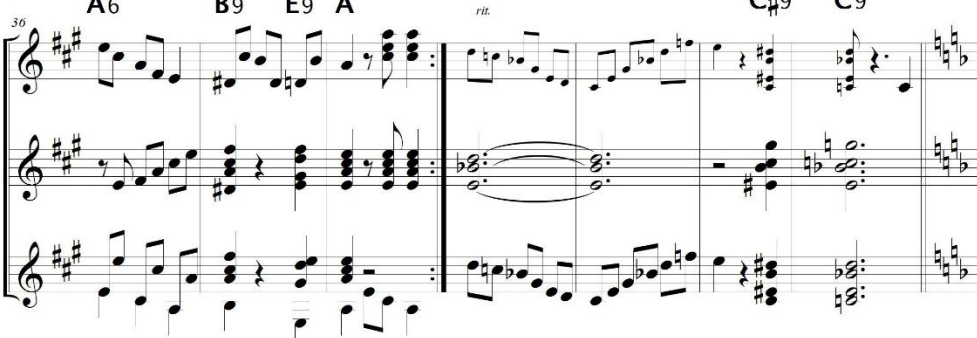
22 **E** **E9** **E9/D** **A/C#** **Bm7**

Ban. 
 Tip. 
 Gtr. 

29 **E9** **A6** **E7/G#** **C#7(b9)** **F#m7** **Dm6**

Ban. 
 Tip. 
 Gtr. 

36 **A6** **B9** **E9** **A** *rit.* **C#9** **C9**

Ban. 
 Tip. 
 Gtr. 

Su majestad la bandola

a tempo

43 F Fmaj7/E Dm7 Dm7/C F/A F A^b7 Gm6

Ban.

Tip.

Gtr.

50 Gm Gm(maj7)/F# Gm7/F Gm6/E Gm7/D B^bm6/D^b

Ban.

Tip.

Gtr.

57 F/C C9 Fmaj7 Fmaj7/E Fmaj7 Dm7/A Cm7

Ban.

Tip.

Gtr.

Su majestad la bandola

64 **F9/B** **Bbmaj7** **Eb9** **Bbm6/Db** **F/C** **Dm7/A**

Ban.

Tip.

Gtr.

71 **G7** **C9/E** $\emptyset$ **F** **C9** **F** **Bm7** **B°7**

Ban.

Tip.

Gtr.

78 **B7(b9)** **F7** **E7** D.S. al Coda $\emptyset$

Ban.

Tip.

Gtr.

"Su majestad la bandola"

Score

Plinio Herrera

(Polka)

Alvaro Romero

Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 111]

A7 A7/C# Em7 A7 D6

Bandola

Triple

Guitarra

Em7 A7 Em7 A7 D6

Ban.

Tip.

Gtr.

A A6 Bm7

13

Ban.

Tip.

Gtr.

19 E7 1. A 2. Em7 A6 D6

25 Em7 A7 D B7(#5)

31 C#m7(b5) F#7 Bm7 G#o7 D Em A7

Ban. Tip. Gtr.

Am XII XII VII VII

Detailed description: This musical score is for a three-piece band consisting of Banjo (Ban.), Tipi (Tip.), and Guitar (Gtr.). The music is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) on the treble clef. The score is divided into three systems of measures. The first system (measures 19-24) features a Banjo melody with a first ending (marked '1.' and 'A') and a second ending (marked '2.'). The Tipi and Guitar parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The second system (measures 25-30) continues the Banjo melody, with the Tipi and Guitar parts featuring specific fretting instructions: 'Am XII', 'XII', and 'VII' for the Tipi, and 'VII' for the Guitar. The third system (measures 31-36) concludes the piece with a final Banjo melody and supporting Tipi and Guitar parts. Chord symbols are placed above the corresponding staves to indicate the harmonic structure.

37 **D** **D7** **G Gmaj7**

Ban. **G6** **Am7** **D7** **Am7** **D7**

43 **Gmaj7** **G Gmaj7 G6** **D** **D6**

49

The musical score is written for three instruments: Banjo (Ban.), Triangles (Tip.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 37-42) features chords D, D7, and G Gmaj7. The second system (measures 43-48) features chords G6, Am7, D7, Am7, and D7. The third system (measures 49-54) features chords Gmaj7, G Gmaj7, G6, D, and D6. The Banjo part is in the treble clef, and the Triangles and Guitar parts are in the bass clef. The Triangles part uses a simplified notation with vertical lines and dots. The Guitar part uses a simplified notation with vertical lines and dots.

53

Ban. $E m 7$ $A 7$ $D 9$ $^2 G 7$ $C^{maj} 7$ $C m 6$ G

Tip.

Gtr.

61

Ban. $A m 7$ $D 9$ $\oplus$ D.S. al Coda

Tip.

Gtr.

67

Ban. $A m 7$ $D 9$ $^1 G$ $^2 G$

Tip.

Gtr.

*"Dedicado al bandolista y compositor
Plinio Herrera Timarán"*

Score

Aires Andinos

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 111]

E6 **F#m7** **B7**

Bandola

Tiplo

Guitarra

B7/A **E6/G#** **B7(b9)** **E6** **E7/D** **A6/C#**

rit. *a tempo*

A6/C **E** **F#m7** **B9** **E** **E**

13 2

Ban.

Tip.

Gtr.

2

Aires Andinos

[♩ = 170]

19 **B7** **B7/A** **E[♯]maj9** **E[°]7** **F[♯]m7** **B9**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

26 **E[♯]maj9** **B9** **G[♯]7/C** **C[♯]m7** **A[♯]m6/C** **E6/B**

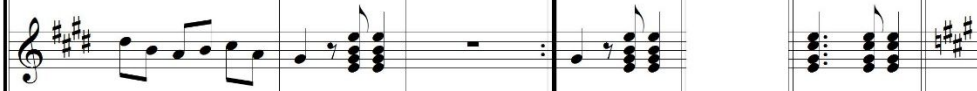
Ban. 

Tip. 

Gtr. 

33 **F[♯]m/A** **B9/F[♯]** **1. E** **2. E** **D.C. al Coda** **⊕ E**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

Aires Andinos

3

[♩ = 120]

39 E7 Amaj7 Amaj7/E A6 A6/E F#7

Ban.

Tip.

Gtr.

45 F#7/A# Bm Bm7 E7/G# E9 E9/B

Ban.

Tip.

Gtr.

51 E9 Bm7/F# E7(#5)/G# A E7 Amaj7

Ban.

Tip.

Gtr.

4

Aires Andinos

57 **A^{maj7}/E** **A⁶** **A⁶/E** **E^{m7}** **A⁷** **D⁶**

Ban.

Tip.

Gtr.

63 **B^{m7}** **G⁷** **C^{#m7}** **F^{#m7}** **B^{m7}**

Ban.

Tip.

Gtr.

69 **E⁹** **A** **A** **A^{maj7}(add13)**

Ban.

Tip.

Gtr.

"Dedicado a la estudiantina
Aires Andinos"

Score

Recuerdos

(Bambuco)

Alvararo Romero

Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 124]

Gm6 Dm A7(#5) Dm Gm6 Dm A7(#5)

Bandola

Tiplo

Guitarra

Dm Dm6 Em7(b5) A7 Dm Am7 Ab7(b5)

Ban.

Tip.

Gtr.

Gm7 C9 Fmaj7 Bbmaj7 Em7(b5) A7 Dm

Ban.

Tip.

Gtr.

2

Recuerdos

22 **Gm6 Dm A7** 1. **Dm** 2. **Dm Gm6 Dm**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

29 **A7(#5) Dm Gm6 Dm A7(#5) D A6**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

36 **Dmaj9 Bm9 Em B7(#5) Em A7 F#m7 Fm7**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

Recuerdos

3

43 Em7 Eb9 A7 D6 Am7 D7 Gmaj7 C9/E D Em7 A7

Ban.

Tip.

Gtr.

50 D A7 Dmaj9 Bm9 Em B7(#5) Em

Ban.

Tip.

Gtr.

57 A7 F#m7 Fm7 Em7 Eb9 A7 D6 Am7 D9 Gmaj7 C9/E

Ban.

Tip.

Gtr.

Score

Peregrino

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 133] **A6 A6/C# Bm7 Bm7/A E9**

Bandola

Tiple

Guitarra

E9/D A6/C# A6 F#7/A# Bm

Ban.

Tip.

Gtr.

Bm7(b5) A6 E7 A ∅ E9

13

5

2

Peregrino

E9/D A6/C# G#m7(b5) C#7 F#m7

Ban. ¹⁹

Tip.

Gtr.

F#7(b9) D6 C°7 C#m7/B F#7/A# Bm7/A

Ban. ²⁵

Tip.

Gtr.

E9/G# 1. A 2. A D.C. al Coda Ø

Ban. ³¹

Tip.

Gtr.

Ø

Peregrino

3

37 **D** **A7(13)** **D** **Bm** **F#7**

Ban. **Bm** **Gmaj7** **Gm6** **Dmaj7**

43 **E9** **E7(b9)** **A** **Amaj7** **A7** **D6** **A6**

49

The musical score is written for three instruments: Banjo (Ban.), Triangles (Tip.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (37, 43, and 49). Above the Banjo staff, chords are indicated for measures 37-42: D, A7(13), D, Bm, and F#7. Above the Triangles staff, chords are indicated for measures 43-48: Bm, Gmaj7, Gm6, and Dmaj7. Above the Guitar staff, chords are indicated for measures 49-54: E9, E7(b9), A, Amaj7, A7, D6, and A6. The Banjo part features a mix of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The Triangles part consists of chords and some melodic lines. The Guitar part provides a rhythmic foundation with chords and some melodic lines.

4

Peregrino

55 **D** **Bm** **F#7** **F#m7(b5)** **B7**

Ban.

Tip.

Gtr.

61 **Em** **Gm6** **D6** **B7** **E9** **A7**

Ban.

Tip.

Gtr.

67 **D**

Ban.

Tip.

Gtr.

*"Dedicado a su compañero de trío,
el tiplista Peregrino Galindo "*

Score

Soledad (Gavota)

Alvaro Romero

Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 106] **A⁺7** **E⁹** **A⁶** **A⁺7** **C[°]7** **B^m7**

Bandola

Tiple

Guitarra

E⁹ **B^m7** **E⁹** **A⁶** **A⁺7** **G⁷/E**

A⁶ **E^m7** **A⁷** **D⁶** **D^m6** **G⁷** **C[♯]7** **F⁷**

Ban.

Tip.

Gtr.

16 B9 E7 1. A 2. A D Em7

Ban. Tip. Gtr.

21 A9 D6 F#m7 Fm7 Em7

Ban. Tip. Gtr.

25 A9 Dmaj9 A6 Dmaj7 Em7 C#m7(b5) F#7

Ban. Tip. Gtr.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Soledad'. It is arranged for three instruments: Banjo (Ban.), Triangles (Tip.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems. The first system starts at measure 16 and includes a first and second ending for measures 18 and 19. The second system starts at measure 21. The third system starts at measure 25. Chord symbols are placed above the Banjo staff to indicate the harmonic structure. The key signature has two sharps (F# and C#).

Soledad

3

Bm7 Bbm7 Am7 D7/F# G6 Em7(b5) D6 E9 A9 Φ

30
 Ban.

Tip.

Gtr.

34
 Ban.

Tip.

Gtr.

1. D 2. D D.C. al Coda Φ D

"Soledad"

Score

Don Octavio

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 133]

Bandola

Tiples

Guitarra

7

C9/E F6 F6/C F6 Fmaj7 Am

13 Am/G Bm7(b5)/F E7 1. Am C7 2. Am

Don Octavio

3

37 $B\flat 6$ $F 9$ $B\flat$ $B\flat \text{maj} 7 / A$ $G m 7$ $G m 7 / F$ $C m / E\flat$

Ban.

Tip.

Gtr.

44 $G 7 (\flat 9) / D$ $C m$ $C m (\text{maj} 7) / B$ $C m 7 / B\flat$ $C m / A$ $C 9 / G$ $G \circ 7$

Ban.

Tip.

Gtr.

51 $F 7$ $F 7 (\sharp 5) / E\flat$ $B\flat / D$ $F 7 (13) / C$ $B\flat \text{maj} 9$ $B\flat \text{maj} 7 / A$ $F m / A\flat$

Ban.

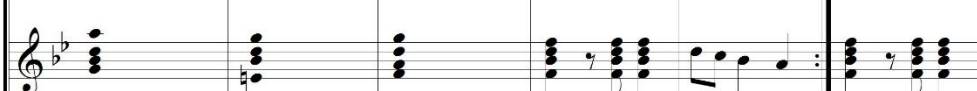
Tip.

Gtr.

58 **B $\flat$ 9/F** **E $\flat$ 6** **E $^{\circ}$ 7** **A7** **B $\flat$ 6/D**

Ban.  Tip.  Gtr. 

64 **Gm9/B $\flat$** **C9** **F7(13)/A** Φ **B $\flat$** **F7(13)** **B $\flat$**

Ban.  Tip.  Gtr. 

70 **C9** **D.C. al Coda** Φ **Bmaj7** **B $\flat$ maj7(add13)**

Ban.  Tip.  Gtr. 

*"Dedicado al escritor e investigador
Octavio Marulanda Morales"*

Score

Alberto Rosero

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

Lento **A6** **E7** **A[♯]** **A[♯]7**

Bandola

Tiple

Guitarra

B[♭]7 **E7** **A6**

Ban.

Tip.

Gtr.

A[♯]7 **F[♯]7** **C[♯]m** **C[♯]7/E** **D[♯]7(b5)**

13

19 **G#7** **C#m** **E7** **C#m** **B9**

25 **E7** **A maj7** **Bm7** **E7** **A maj7**

31 **B9** **C#7(b9)** **F#m7** **Dm6** **A6**

Ban. Tip. Gtr.

Detailed description: This musical score is for three instruments: Banjo (Ban.), Tipi (Tip.), and Guitar (Gtr.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three systems. The first system (measures 19-24) features a Banjo melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). The Tipi and Guitar parts provide harmonic support with chords and some melodic lines. The second system (measures 25-30) continues the Banjo melody and includes a double bar line. The third system (measures 31-37) concludes the piece with a final Banjo melody and supporting chords for the other instruments.

37 E9 A Dmaj7 D6 D

Ban. Tip. Gtr.

43 Dmaj7 D6 Bm7 Em7 A7 Em7

Ban. Tip. Gtr.

49 A7 Em7 A7 Em7 A7 F#m7(add11) F7(b5)

Ban. Tip. Gtr.

Detailed description: This musical score is for three instruments: Banjo (Ban.), Tipi, and Guitar (Gtr.). It consists of three systems of staves. The first system (measures 37-42) features a Banjo melody with notes like G4, A4, B4, and C5, and a Tipi/Gtr. accompaniment of chords. Chords E9, A, Dmaj7, D6, and D are indicated above the Banjo staff. The second system (measures 43-48) continues the Banjo melody with notes like D5, E5, F#5, and G5. Chords Dmaj7, D6, Bm7, Em7, A7, and Em7 are indicated. The third system (measures 49-50) shows the Banjo playing a descending line. Chords A7, Em7, A7, Em7, A7, and F#m7(add11) F7(b5) are indicated. The guitar part in the third system includes a complex chord F#m7(add11) F7(b5) in measure 50.

55 **Em7 A7(#5) Dmaj7 D6 D**

Ban.

Tip.

Gtr.

Am VII

60 **Am7 D9 Gmaj7 B7(#5) Em9**

Ban.

Tip.

Gtr.

65 **Gm6 Dmaj9 B9 Em6 A7 $\emptyset$**

Ban.

Tip.

Gtr.

70

1. **D** 2. **D** **D.S. al Coda** $\emptyset$ **B 7(#5)**

Ban.

Tip.

Gtr.

76

G maj7 **Gm6** **D maj9** **B7** **E9**

Ban.

Tip.

Gtr.

81

A7 **D** **D6**
Am XII
Am VII
Am XII

Ban.

Tip.

Gtr.

"Alberto Rosero"

Score

Inecita

(Guabina)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

Lento *accel.* *rit.*

Bandola

Tiplo

Guitarra

8 **D7** **D7** **G** **D7** **G** **B7** **Em**

13 **B7** **Em** **C** **G** **D7** **G** **Am**

2

Inecita

22 **G D7(b9) D7 G** **B7 Em B7 Em**

Ban. *Arm*

Tip. *Arm*

Gtr. *Arm*

29 **A7 D A7 D C G D7**

Ban.

Tip.

Gtr.

36 **G C G Eb7 D7 G C A7 Dm G7**

Ban.

Tip.

Gtr.

Inecita

3

Chords: C A7 Dm G7 C A7 Dm G7 C A7 Dm G7 C Am7

43

Ban.

Tip.

Gtr.

Chords: D7 G G7 C A7 Dm G7 C A7 Dm A7

50

Ban.

Tip.

Gtr.

Chords: Em F#m7(b5) B7 Em Dm Dm7(b5) G7 C A7 Dm G7

57

Ban.

Tip.

Gtr.

4

Inecita

Chord progression: C A7 Dm G7 C G F *rit.* Em A7 B^b7

63

Ban. Tip. Gtr.

a tempo

Chord progression: C⁹ Fmaj7 A^bmaj7 C G7 C

70

Ban. Tip. Gtr.

Chord progression: C A^bmaj7 C G7 C G7 C

77

Ban. Tip. Gtr.

"Dedicado a Rafael Mayorga"

Score

El descompuesto

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

Lento Am Dm Bm7(b5) E7 $[\text{♩} = 142]$ Am

Bandola

Tiplo

Guitarra

7 Am/C E7/B E7 $\text{E/G\#}$ E7/B Am

Ban.

Tip.

Gtr.

13 Em7(b5) A7 Dm Dm7

1.

2

El descompuesto

19 **Bm7(b5)** **E7** **Dm** **C**

25 **E7** **Am** **E** **Am** **G7** **G7/F** **C/E**

31 **C** **G/D** **G7** **C/E** **G7**

The musical score is arranged for three instruments: Banjo (Ban.), Triangles (Tip.), and Guitar (Gtr.). It consists of three systems of music. The first system (measures 19-24) features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system (measures 25-30) continues the piece, and the third system (measures 31-35) concludes the section. Chord symbols are placed above the corresponding measures. The Banjo part is written in a treble clef, the Triangles part in a treble clef, and the Guitar part in a treble clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords.

El descompuesto

3

37 E7 A^m D[♯]7 C/E G⁷/D C^{1.}

43 C D[♯]7 E7 D.S. al Coda ⊕ [♩=157] A

49 A⁶ B^m7 E⁷/G[♯] E⁷/B A

The musical score is arranged for three instruments: Banjo (Ban.), Triangles (Tip.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into three systems. The first system (measures 37-42) features a Banjo melody with chords E7, A^m, D[♯]7, C/E, G⁷/D, and C^{1.}. The Triangles and Guitar provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The second system (measures 43-48) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a Coda. The Banjo melody continues with chords C, D[♯]7, and E7. The Triangles and Guitar play chords and rhythmic patterns. The third system (measures 49-54) features a Banjo melody with chords A⁶, B^m7, E⁷/G[♯], E⁷/B, and A. The Triangles and Guitar provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score includes a tempo marking of [♩=157] and a Coda symbol (⊕).

4

El descompuesto

55

Ban. E7 A A7/G D6/F# F#°7 A/E

Tip.

Gtr.

61

Ban. E7/B 1. A E7 2. A E7 A

Tip.

Gtr.

"El descompuesto"

Score

Estelita

(Danza)

Alvaro Romero

Arr: Samuel Ibarra Conde

[♩ = 60]

Gm B♭6 C7 F

Bandola

Tiple

Guitarra

F/A Gm7 C7 C7/B♭ F°7 F

Ban.

Tip.

Gtr.

F F7/E♭ B♭maj7 B°7 Dm7

¹³

2

Estelita

19 **Gm7 C7 F C7 C7/E F/A**

Ban.

Tip.

Gtr.

25 **F Gm7 C7 F/A Gm7**

Ban.

Tip.

Gtr.

31 **A7 Dm Bbm6 Am7 Abm7 Gm7 Gb7(b5) F**

Ban.

Tip.

Gtr.

Estelita

3

37 **B $\flat$** **F7/E $\flat$** **B $\flat$ /D** **Gm**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

43 **D7** **Gm** **G7** **Cm** **G7/B** **Cm**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

49 **C9** **F** **B $\flat$**

Ban. 

Tip. 

Gtr. 

4

Estelita

55 **F7** **B $\flat$** **Cm** **G7/B** **Cm**

Ban.

Tip.

Gtr.

61 **Em7($\flat$ 5)** **A7** **Dm7($\flat$ 5)** **Gm7/B $\flat$** **Cm7($\flat$ 5)**

Ban.

Tip.

Gtr.

67 **F7** **B $\flat$** **B $\flat$**

Ban.

Tip.

Gtr.

"Dedicado a Estela Muñoz"

Score

OTE

(Pasillo)

Alvaro Romero
Arr: Samuel Ibarra Conde

Lento [♩ = 115] **Amaj7**

Bandola

Tiplo

Guitarra

accel. **E9** **Amaj7** **A/C#** **Amaj7** **A/C#** **Bm** *a tempo*

E7/B **E7** *accel.* **E7** **E7/D**

13

Ban.

Tip.

Gtr.

2

OTE

a tempo

A^o7/C A/C# E7 Amaj7 E7(#5) Amaj7

Ban. *19*

Tip.

Gtr.

accel.

A7 A7/G D6 a tempo Bm7

Ban. *25*

Tip.

Gtr.

Dm6 A F#7 Bm7 E9 1. A

Ban. *31*

Tip.

Gtr.

37 **E7** **A** [$\text{♩} = 166$]

Ban.

Tip.

Gtr.

Ritmo percusivo sobre las cuerdas

43 **E7** **A**

Ban.

Tip.

Gtr.

49 **D[♯]7** **A/E** **E7/B** **E7/G[♯]** **A**

Ban.

Tip.

Gtr.

4

OTE

tempo primo

53 **D.S. al Coda** Θ **F**

Ban.

Tip.

Gtr.

61 **Fmaj7 Gm Gm7 C9 E7/B F/C**

Ban.

Tip.

Gtr.

67 **Am7 G#°7 Gm7 C9 F Fmaj7 Am Am/E B7(b9)**

Ban.

Tip.

Gtr.

OTE

5

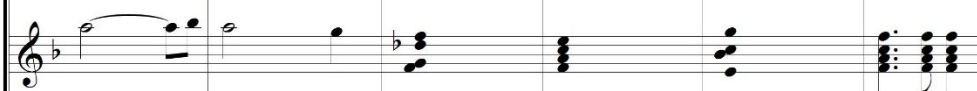
73 *E7(b9)* *Am7 B $\flat$ /A $\flat$ G7* *rit. G $\flat$ 7(b5)* *a tempo F* *Fmaj7* *Gm*

Ban.  Tip.  Gtr. 

79 *Gm7* *C9/B $\flat$* *E7/B* *F/C* *Cm7*

Ban.  Tip.  Gtr. 

85 *F9* *B $\flat$ maj7* *B $\flat$ m6* *Fmaj7* *rit. C7/G* *¹F*

Ban.  Tip.  Gtr. 

6

OTE

9/

Ban.

Tip.

Gtr.

2

F

o.

o.

o.

o.

"O.T. E"