

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

**GINA ARANTXA ARBELÁEZ HERNÁNDEZ**

A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO  
INTERPRETATIVA DO *PASILLO* ANDINO-COLOMBIANO "*SINCOPANDO*":  
SEMI-EXPERIMENTO COM TRÊS FLAUTISTAS BRASILEIROS

Porto Alegre  
2017

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

**GINA ARANTXA ARBELÁEZ HERNÁNDEZ**

A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO  
INTERPRETATIVA DO *PASILLO* ANDINO-COLOMBIANO "*SINCOPANDO*":  
SEMI-EXPERIMENTO COM TRÊS FLAUTISTAS BRASILEIROS

Trabalho conclusivo submetido ao Programa  
de Pós-Graduação em Música da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Música.  
Área de Concentração:  
Práticas Interpretativas - Flauta

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

Porto Alegre  
2017

CIP – Catalogação da Publicação

Arbeláez Hernández, Gina Arantxa  
A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DO  
*PASILLO ANDINO-COLOMBIANO "SINCOPANDO"*: EXPERIMENTO CON TRÊS FLAUTISTAS  
BRASILEIROS

Gina Arantxa Arbeláez Hernández. - - 2017.

118 f.

Orientador: Leonardo Loureiro Winter.

Dissertação (Mestrado) - - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de  
Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Análise de gravações 2. Análise musical 3. Construção interpretativa 4. *Pasillo andino-colombiano*  
"Sincopando". I. Winter, Leonardo Loureiro, orient. II. Título.

**GINA ARANTXA ARBELÁEZ HERNÁNDEZ**

**A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO  
INTERPRETATIVA DO *PASILLO* ANDINO-COLOMBIANO "*SINCOPANDO*":  
SEMI-EXPERIMENTO CON TRÊS FLAUTISTAS BRASILEIROS**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Flauta

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, Orientador.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Any Raquel Carvalho – UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Antunes Teixeira dos Santos – UFRGS

---

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos - UFRGS

*À memória do meu pai,  
eternizado no amor e no conhecimento,  
valores infinitos...*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelas suas Bênçãos ao longo da minha vida.

À minha família, meus grandes mestres de vida, à minha mãe Maria Eugenia e à minha irmã Leyla Oriana por acompanhar cada dia da minha vida, por acreditar em cada um dos meus passos e pelo amor inesgotável que me dão. Ao meu pai Wilfer pelo seu amor inquebrantável e importantes ensinamentos.

Aos meus amados amigos Pablo Arturo Pulido por me indicar este Programa de Pós-Graduação, por me motivar a fazer música juntos, por cuidar de mim em Porto Alegre, por ser meu irmão de alma e coração e Julián David Enriquez cuja a distância só conseguiu fortalecer ainda mais nossa amizade.

A Rosalía Trejo León e a Jenny por serem respectivamente minha irmã e minha mãe em Porto Alegre.

Ao Professor Leonardo Winter por acreditar em mim, pelo conhecimento compartilhado, pela confiança, paciência, compreensão e constante motivação.

A todos os professores do programa pelo profissionalismo, bom exemplo e por me inspirar em cada aula.

Aos colegas pela amizade e pelos papos no RU.

Aos flautistas do convivo em Porto Alegre pela parceria e amizade.

Aos três flautistas e os três avaliadores participantes da pesquisa, ao flautista Ignacio Ramos e ao compositor León Cardona por doar seu tempo, disposição e confiança no trabalho.

Ao PPG-Música da UFRGS por me proporcionar a oportunidade mais importante e transformadora da minha vida e profissão.

À CAPES pela Bolsa de estudos sem a qual meu estudo não seria possível.

Ao Brasil por expandir minha mente e estado de consciência.

À música por ser meu meio para me relacionar com o mundo.

*“O performer deve entender o que toca”*

Tovey (1931)



## RESUMO

A presente pesquisa investigou a utilização da análise musical e de uma gravação na construção interpretativa do *pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*” para flauta solo por três flautistas brasileiros. A obra, composta por León Cardona originalmente para *trío típico colombiano* - constituído por *bandola*, *tiple* e *guitarra* - foi adaptada para flauta solo pelo flautista e compositor colombiano Ignacio Ramos. Os participantes da pesquisa foram três flautistas brasileiros de diferentes formações e atuações com nenhuma prática interpretativa em música tradicional colombiana. Cada flautista recebeu a partitura da obra para flauta solo e, após sessões de estudo individuais, realizaram uma gravação sem interferência ou referência externa seguido de uma entrevista semiestruturada. Em seguida cada flautista recebeu uma referência distinta (uma análise musical; uma gravação e uma análise e gravação da obra) para auxiliar o processo interpretativo individual. Posteriormente uma nova gravação e entrevista foram realizadas com o intuito de averiguar como estas referências poderiam ter influenciado ou modificado a interpretação dos flautistas. Os registros sonoros do semi-experimento foram enviados a três avaliadores externos - professores de flauta transversal com ampla experiência - para determinar possíveis diferenças entre o registro sonoro anterior e posterior à utilização da referência. Como conclusão a pesquisa observou resultados positivos na utilização de referências na construção interpretativa da peça bem como a possível influência do perfil artístico e do *background* de cada flautista no resultado final.

**Palavras-chave:** Análise de gravações; Análise musical; Construção interpretativa; *Pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*”.

## RESUMEN

En el presente trabajo se investigó el uso de análisis musical y de una grabación de audio en la construcción interpretativa del pasillo andino colombiano “*Sincopando*” para flauta sola por tres flautistas brasileños. La obra fue compuesta originalmente para trio típico colombiano – conformado por bandola, tiple y guitarra - por León Cardona y adaptada para flauta sola por el flautista y compositor colombiano Ignacio Ramos. Los participantes fueron tres flautistas brasileños de formación y perfil artístico diferentes sin ninguna práctica previa de música tradicional colombiana. Cada flautista recibió la partitura de la obra e después de estudio individual sin ningún tipo de interferencia o referencia cada uno realizó una grabación de la obra, seguido de una entrevista semiestructurada. Posteriormente, cada flautista recibió una referencia distinta (un análisis musical de la obra, una grabación de la obra, y un análisis musical y grabación de la obra) para apoyar la construcción interpretativa de la misma. Seguidamente, se realizó una nueva grabación y entrevista a cada flautista con la intención de averiguar cómo estas referencias podrían haber influenciado sus interpretaciones. Los registros sonoros del semi-experimento fueron entregados a tres evaluadores externos para determinar posibles diferencias entre los dos registros de cada flautista, antes y después de la referencia. Como conclusión de la investigación se observaron resultados positivos en la utilización de referencias en la construcción interpretativa de la pieza, así como la posible influencia del perfil artístico y *background* de cada flautista en el resultado final.

**Palabras clave:** Análisis de grabaciones; Análisis musical; Construcción interpretativa; Pasillo andino colombiano “*Sincopando*”.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the use of musical analysis and recording in the interpretative construction of the Colombian *pasillo* “Sincopando” by three Brazilian flutists. This work was composed by Leon Cardona for the traditional Colombian trio – constituted by *bandola*, *triple* and guitar – and adapted to solo flute by the Colombian composer and flutist Ignacio Ramos. The participants in this research were three Brazilian flutists with different professional backgrounds and without any background on traditional Colombian music. The flutists studied the piece on his own and recorded it without any reference or information about it. Afterwards, they participated in a semistructured interview. Each player then received different information about the musical piece (a musical analysis, a recording and an analysis and recording) in order to support the interpretation. The players recorded it again and participated in a second interview. The aim was to know how the information given could have influenced their interpretation. The recordings were delivered to three external professors to evaluate the differences between the recordings. The conclusions point out positive results on the use of external references through the interpretative construction of the piece, as well as possible influences of the profile and artistic background of the flutists in the final result.

**Keywords:** Colombian *pasillo* “Sincopando”; interpretative construction; musical analysis; recording analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa regiões naturais da Colômbia.....	22
Figura 2. Célula rítmica da valsa	
Figura 3. Célula rítmica do pasillo .....	25
Figura 4. Célula rítmica de acompanhamento e final de seção do pasillo (MONTALVO e PEREZ, 2006, p.17) .....	29
Figura 5. Variações da célula rítmica de acompanhamento do pasillo (GARCÍA, 2004, p. 313).....	29
Figura 6. Célula rítmica recorrente nos começos de frase no pasillo (MONTALVO e PEREZ, 2006, p.21).....	30
Figura 7. Pasillo “Constelación” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p, 75) .....	30
Figura 8. Pasillo “Radio SantaFé” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p, 97).....	30
Figura 9. Pasillo “Bodas de Oro” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p, 119) .....	30
Figura 10. Cromatismo no começo de frase. Pasillo “Los Mochuelos” de Jerónimo Velásco (LEÓN, 2003 apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p.21) .....	31
Figura 11. Cromatismo como motivo principal. Pasillo “Ecos de Colombia” de Plinio Herrera (MONTALVO e PEREZ, 2006, p.21).....	31
Figura 12. Cromatismo como ponte entre o primeiro e segundo período, seção B. Pasillo “Toño” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p, 131).....	31
Figura 13. Bordadura sobre o 1°. Pasillo “Fita Chiquita” de Oriol Rangel (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 28).....	32
Figura 14. Bordadura sobre o 4°. Pasillo “El Colombiano” de Antonio Silva (LEÓN, 2003 apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 29).....	32
Figura 15. Arpejo em começo de frase. Pasillo “Coqueteos” de Fulgencio García (MONTALVO e PEREZ, 2006, p.33).....	32
Figura 16. Arpejo como elemento temático da frase. Pasillo “Anita la bogotana” de Terig Tucci (MONTALVO e PEREZ, 2006, p.34) .....	32
Figura 17. Síncope no pasillo “Lejos de la Patria” de Pedro Morales Pino (Transcrição de PULIDO, 2015) .....	33
Figura 18. Síncope no pasillo “Aires de mi tierra” de Gustavo Gómez Ardila.....	33
Figura 19. Síncope no “Atardecer” de Carlos Vieco Ortiz.....	34
Figura 20. Seção A, trío típico colombiano .....	41
Figura 21. Seção A, Flauta solo .....	42
Figura 22. Períodos, frases, semi-frases, membros de frase e motivos principais, seção A. ....	44
Figura 23. Versão flauta solo, baixos harmônico-melodicos, articulações idiomáticas, ornamentações, célula rítmica pasillo, seção A .....	46
Figura 24. Melodia original da seção A na Bandola (trío típico) .....	47
Figura 25. Baixos escritos por Ignacio Ramos no arranjo para flauta solo e melodia original.....	48
Figura 26. Articulações idiomáticas para a Bandola escritas por León Cardona, seção A....	49
Figura 27. Articulações idiomáticas para a Flauta escritas por Ignacio Ramos, seção A .....	49
Figura 28. Compasso 1 versão para trío típico Bandola .....	50
Figura 29. Compasso 1 versão para trío típico Violão .....	50
Figura 30. Compasso 1 versão para Flauta.....	50

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Estrutura harmônica no <i>pasillo</i> em tonalidade maior.....	344
Quadro 2. Estrutura harmônica no <i>pasillo</i> em tonalidade menor.....	344
Quadro 3. Participantes.....	644
Quadro 4. Participante A – Primeira gravação .....	83
Quadro 5. Participante A – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural .....	84
Quadro 6. Participante B – Primeira gravação .....	855
Quadro 7. Participante B – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural e Gravação.....	876
Quadro 8. Participante C – Primeira gravação .....	887
Quadro 9. Participante C – Segunda gravação – Referência: Gravação .....	898

## SUMARIO

INTRODUÇÃO .....	18
CAPÍTULO 1 – O <i>PASILLO</i> ANDINO COLOMBIANO .....	21
1.1. O <i>pasillo</i> na música andina colombiana.....	21
1.2. O <i>pasillo</i> andino colombiano: características principais .....	24
1.2.1 Caraterísticas rítmicas do <i>pasillo</i> .....	29
1.2.2 Caraterísticas melódicas do <i>pasillo</i> .....	31
1.2.4 Caraterísticas harmônicas do <i>pasillo</i> .....	34
1.3 O <i>pasillo Sincopando</i> : a composição da obra e sua versão para flauta solo.....	35
1.3.1 <i>Pasillo “Sincopando”</i> : Análise da seção A.....	40
1.3.2 Comparação das duas versões: <i>Trío típico</i> e flauta solo .....	47
CAPÍTULO 2- REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO .....	52
CAPÍTULO 3- DELINEAMENTOS DA PESQUISA.....	59
3.1- Critérios de escolha dos Participantes, Tipo de Referência e Avaliadores.....	60
3.1.1- Flautistas Participantes .....	60
3.1.2- Tipo de Referência da Peça .....	60
3.1.3- Avaliadores Externos.....	61
3.2- Metodologia da pesquisa .....	62
CAPÍTULO 4- RESULTADOS DO SEMI-EXPERIMENTO: DEPOIMENTOS DOS PARTICIPANTES E DOS AVALIADORES .....	64
4.1- Participante A.....	64
4.1.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça....	64
4.1.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após a referência .....	67
4.2- Participante B.....	68
4.2.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça....	68
4.2.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após a referência .....	71
4.3- Participante C.....	73
4.3.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça....	73
4.3.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após da referência .....	75
4.4- Avaliadores Externos .....	76
4.4.1 Avaliador 1 .....	77
4.4.2 Avaliador 2.....	77
4.4.3 Avaliador 3.....	77

4.5 Reflexões dos avaliadores .....	78
4.6 Comparações entre os participantes .....	80
4.7 Sobre o perfil dos participantes .....	81
4.8 Sobre a transformação após o estudo da referência .....	81
4.9 Avaliações organizadas por categorias.....	82
CONCLUSÃO .....	91
REFERÊNCIAS .....	98

## **APÊNDICES**

APÊNDICE A – Roteiro para a Primeira Entrevista Semiestruturada.....	102
APÊNDICE B – Roteiro para a Segunda Entrevista Semiestruturada.....	103
APÊNDICE C – Análise musical da peça para os Participantes.....	104
APÊNDICE D – Guia para os avaliadores.....	108
APÊNDICE E – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	110



## **ANEXOS**

ANEXO A – Sincopando versão original para <i>trío típico</i> colombiano.....	112
ANEXO B – Sincopando versão para flauta solo.....	116

## INTRODUÇÃO

Desde que assumi o caminho da pesquisa pela primeira vez na minha vida no mestrado em práticas interpretativas (flauta) no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tive claro que devia realizar uma investigação que, de alguma forma, estivesse relacionada com a tradição musical do meu país, Colômbia. Esta ideia estava baseada em dois princípios: por uma parte, minha vontade de abordar um estudo em torno da música andina colombiana – que já tocava anteriormente e que abrange a região onde nasci – e por outra, transmitir conhecimento acadêmico que pudesse ser útil para pessoas interessadas no tema.

Através de propostas, discussões e reflexões em seminários de pesquisa decidi realizar um semi-experimento com uma peça colombiana e com flautistas brasileiros cujo objetivo fosse investigar como três flautistas brasileiros interpretariam um trecho de uma peça escrita em um ritmo tradicional colombiano apoiados em sua experiência artística, e como as suas interpretações poderiam ser afetadas por referências da peça entregue a eles, ou seja, uma análise musical e uma gravação da obra.

O *pasillo* andino-colombiano “*Sincopando*” do compositor colombiano León Cardona é uma peça frequentemente escolhida por intérpretes no repertório de concursos e concertos de música andina colombiana por apresentar desafios interpretativos em harmonias e melodias que dialogam entre a modernidade e a tradição. Um reflexo da sua popularidade entre artistas da música andina colombiana são as diversas versões e gravações que existem da peça. Uma destas gravações é a versão para flauta solo do *pasillo* “*Sincopando*” arranjada e interpretada pelo flautista colombiano Ignacio Ramos, gravada em 2005 no CD “*A Paso de León*” da agrupação *Guafa Trio*<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Destacada agrupação fundada e dirigida pelo flautista, compositor e arranjador Ignacio Ramos. Esta agrupação “assume obras instrumentais das regiões andina e oriental da Colômbia reinventando-as desde um formato musical não tradicional (flauta, *cuatro llanero* - cordofone de quatro cordas- e baixo), desenvolvendo uma nova linguagem na qual a tradição colombiana se conserva e dialoga com correntes musicais de diversas origens.” Disponível em: <http://guafatrio.com/> Acesso em: 16 de fevereiro, 2017.

constituindo-se na primeira vez que se adaptou e gravou<sup>2</sup> uma peça para flauta solo sobre um ritmo tradicional andino colombiano<sup>3</sup>. Assim, esta peça foi o ponto de partida desta pesquisa pela sua importância no repertório da flauta transversal na música tradicional colombiana.

Para realizar o semi-experimento com a peça escolhida e com os três flautistas se levantaram as seguintes questões: Como foi realizada a versão para flauta solo do *pasillo* “*Sincopando*” a partir da versão original para *trío típico*? Como estes flautistas brasileiros interpretam uma peça da tradição musical colombiana sem procurar referências e se baseando na sua experiência artística? Como estes flautistas brasileiros abordam os desafios que a peça lhes apresenta? Como o uso de referências externas como análise musical e gravação pode auxiliar a construção interpretativa da peça? Como a interpretação da peça pode ser influenciada pelo uso de referências externas como análise musical e gravação?

O semi-experimento para responder aos questionamentos foi o seguinte: Os três flautistas brasileiros receberam a partitura do *pasillo* “*Sincopando*”, foi solicitado que eles estudassem a seção A da peça para ser gravada, sem contar com referências externas, somente com a sua intuição e conhecimento musical no momento. Após a gravação e entrevista semiestruturada, cada um deles recebeu uma referência diferente sobre a peça: análise musical; gravação da peça; e análise musical e gravação da peça. Posterior ao estudo da referência por cada flautista foram então solicitados para que regravassem o mesmo trecho da música, seguido de entrevista semiestruturada.

Os registros sonoros resultantes das duas sessões de gravação com os participantes foram entregues a três avaliadores externos – experientes professores de flauta - para avaliar as diferenças entre a primeira e segunda gravação de cada flautista.

---

<sup>2</sup> A gravação permitiu sua popularização entre flautistas, entrando no repertório de muitos deles.

<sup>3</sup> Peças para flauta solo sobre ritmos tradicionais já foram escritas em outros países, podemos citar do flautista e compositor venezuelano Omar Acosta o “*Solo de Pajarillo*” em ritmo de *pajarillo* e o arranjo do *vals venezolano* “*Natalia*”. Também há os *6 Estudios Tanguisticos* do compositor argentino Astor Piazzola, entre, provavelmente, outras peças mais recentes nestes e outros países que ainda não estão tão popularizadas quanto estas. Sabemos, informalmente, que estudos flautísticos sobre outros ritmos tradicionais da Colômbia foram escritos pelo próprio Ignacio Ramos e pelo flautista colombiano León Alberto Rengifo, mas ainda não estão difundidos.

Assim, esta pesquisa semi-experimental utilizou a análise aural de gravações e a entrevista semiestruturada como procedimentos de pesquisa.

No primeiro capítulo apresento aspectos historiográficos e principais características do *pasillo* andino-colombiano. Posteriormente faço uma contextualização do *pasillo* “*Sincopando*” e da sua versão para flauta solo através de uma entrevista ao compositor e ao flautista/arranjador da peça, finalizando com uma análise da seção a ser trabalhada no semi-experimento.

No segundo capítulo será abordado o referencial bibliográfico onde estarão expostos postulados de autores sobre construção interpretativa e da performance e a utilização de gravações e análise musical em dita construção, temas que dialogam no desenvolvimento do semi-experimento.

No terceiro capítulo será apresentada a metodologia utilizada que inclui os critérios de escolha: dos participantes, dos tipos de referência aplicadas no semi-experimento e dos avaliadores externos e suas condições de avaliação, bem como as etapas da pesquisa.

No quarto capítulo serão expostos os resultados dos depoimentos dos flautistas participantes: formação, trajetória artística e estratégias para abordar a peça antes e depois da referência, bem como os pareceres dos professores avaliadores sobre as gravações do semi-experimento.

Por último nas conclusões serão discutidos e refletidos os resultados obtidos com a literatura sobre o tema.

## CAPÍTULO 1 – O PASILLO ANDINO COLOMBIANO

### 1.1. O *pasillo* na música andina colombiana

“O *pasillo* e o *bambuco* são dois dos ritmos populares mais representativos da Colômbia e têm sido cultivados praticamente na totalidade da zona andina desde o século XIX”<sup>4</sup> (GARCÍA, 2014, p. 17, tradução da autora). Cabe mencionar que “o *torbellino*, a *guabina*, o *bunde*, a *danza*, o *vals*, o *fox-trot* e a *marcha*” (URIBE, 2010, p. 18), entre outros, também fazem parte dos ritmos representativos da região, não obstante, o *pasillo* e o *bambuco* têm sido os mais interpretados. “Sua alternância esteve também presente em transmissões de rádio e programas de apresentações ao vivo”<sup>5</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 1).

Colômbia é um país sul-americano que tem seis regiões naturais<sup>6</sup>, definidas pelas suas diferenças geográficas, climáticas, étnicas, atividades econômicas, costumes e cultura dos seus habitantes. Uma destas divisões é a região andina colombiana<sup>7</sup> que deve seu nome ao fato de estar perpassada pela Cordilheira dos Andes (Figura 1.). Nela “prevalece a “cultura mestiça” com um notável predomínio das sobrevivências espanholas sobre as indígenas. [...] A maioria das suas danças, cantos e ritmos têm origens hispânicas (ou europeias em geral), com adaptações e criações autóctones colombianas”<sup>8</sup> (URIBE, 2010, p. 18).

---

<sup>4</sup> El pasillo y el bambuco son dos de los aires populares más representativos de Colombia y han sido cultivados prácticamente en la totalidad de la zona andina colombiana desde el siglo XIX. (GARCÍA, 2014, p. 17)

<sup>5</sup> Su alternancia estuvo también muy presente en emisiones radiales y programas de presentaciones en vivo. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 1)

<sup>6</sup> Região Andina, Região Caribe, Região Pacífica, Região Insular, Região *Orinoquia* e Região Amazônica.

<sup>7</sup> A região andina abarca os departamentos (Estados) de Caldas, Risaralda, Quindío e Antioquia (Região Cafeteira), Nariño, Huila, Tolima, Cundinamarca, Bogotá D.C., Boyacá, Santander, Norte de Santander, Valle del Cauca, Cauca e Nariño.

<sup>8</sup> [En el folklore Andino] prevalece la cultura mestiza, con predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas. [...] La mayoría de las danzas, cantos y ritmos de la región andina, tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones y creaciones autóctonas colombianas. (URIBE, 2010, p. 18)



Figura 1. Mapa regiões naturais da Colômbia<sup>9</sup>

Na região andina colombiana está localizada a capital da Colômbia, Santa Fé de Bogotá D.C. onde desde o século XIX se tomaram decisões políticas e de tendências culturais que influenciaram e se replicaram em outras importantes capitais do país como Medellín, Cali, Ibagué, por mencionar algumas, assim como afirma Rodríguez (2012) “A partir da independência<sup>10</sup> os usos da elite *bogotana* se replicaram em cidades de outras regiões da mesma forma que em Bogotá”<sup>11</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 9).

Entre essas decisões na primeira metade do século XX estava a discussão da elite política sobre a identidade nacional, que procurava definir certos parâmetros sociais e culturais que diferenciaram e distinguiram o país dentre os outros países vizinhos. Neste processo o *pasillo* foi relegado a um lugar menos privilegiado que o *bambuco*, mesmo que os dois estivessem presentes lado a lado em reuniões, festividades e comemorações privadas e públicas.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36272267> Acesso em: 9 de dez., 2016.

<sup>10</sup> 20 de Julho de 1810. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Independencia\\_de\\_Colombia](https://es.wikipedia.org/wiki/Independencia_de_Colombia) Acesso em: 16 de fevereiro, 2017.

<sup>11</sup> ...A partir de la independencia, los usos de la élite bogotana se replicaron en ciudades de otras regiones y de la misma forma que en Bogotá. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 9)

Este deslocamento do *pasillo* para um segundo plano se deve a duas razões. Indo um pouco atrás na história, de acordo com Rodríguez (2012) “a expansão da cultura europeia foi um dos projetos com mais sucesso levados a cabo no continente americano desde a conquista”<sup>12</sup>. Em dito processo, a valsa que posteriormente dera origem ao *pasillo* chegou como parte da expansão da cultura desse continente (*ibidem*). Uma vez que a valsa chegou não somente à Colômbia, senão a todo o continente sul americano e que esta foi uma dança de salão com grande acolhida, foi adotada e/ou adaptada em vários países como El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colômbia, Venezuela, Equador, Perú<sup>13</sup>, Brasil, Argentina, Uruguai, e até “em regiões como Quebec, no Canadá, ou países como a Guyana francesa”<sup>14</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 4), com nomes como valsa, *vals*, *vals criollo* e *pasillo*. Como podemos observar, o *pasillo* não era exclusivo da Colômbia e, por essa razão, não entrava nos discursos de identidade nacional.

Por outra parte, “a adoção da valsa e sua identificação como *pasillo*, são processos paralelos à reacomodação da categoria “povo” e a progressiva “folclorização” discursiva de seus costumes”<sup>15</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 2). Isto quer dizer que o debate e projeto da elite política não só estava definindo referências de identidade nacional, senão também usos e categorias sociais para estas músicas.

Por um lado, o *bambuco*, que pela sua origem crioula, produto de mestiçagem cultural entre o indígena, o africano e o hispânico, foi usado como música militar na campanha libertadora nos tempos de Simón Bolívar (GARCÍA, 2014, p. 197) e “consagrado como música própria e mestiça”<sup>16</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 1), identificando-se como sinônimo de elite. Por outro lado, “o *pasillo* é reconhecido como um gênero europeu, fundacional do colombiano, que se arraigou sem mestiçagem, este não é resultado de uma

<sup>12</sup> La expansión de la cultura europea fue una de las empresas más exitosas llevadas a cabo para el caso americano, desde la conquista. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 9)

<sup>13</sup> Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo\\_%28m%C3%BAsica%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_%28m%C3%BAsica%29) Acesso em: 10 de dez., 2016.

<sup>14</sup> ...en regiones como Quebec en Canadá y países como Guayana Francesa. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 4)

<sup>15</sup> La adopción del vals y su identificación como pasillo, son procesos paralelos a la reacomodación de la categoría “pueblo” y la progresiva “folclorización” discursiva de sus costumbres. (Ibid, p. 2)

<sup>16</sup> ...consagraron al bambuco como fundador de una música nacional propia y mestiza. (Ibid, p. 1)

hibridação senão de uma reinterpretação”<sup>17</sup> (RODRÍGUEZ, 2012, p. 2) e pela sua alta demanda e popularidade, foi mais relacionada ao popular/povo.

Musicalmente esta categorização se refletiu da seguinte maneira, o *pasillo* pela sua célula rítmica mais simples que a do *bambuco*, era mais executado entre os músicos amadores. Também, embora tanto o *pasillo* quanto o *bambuco* tenham gênero vocal e instrumental, o *pasillo* era mais interpretado no gênero instrumental enquanto no ritmo do *bambuco* temos um destacado repertório de canções (RODRÍGUEZ, 2012, p. 2). Desta forma, estes foram marcados com etiquetas como *bambuco* -música/texto, texto/intelecto, intelecto/elite- e *pasillo* -música/dança dança/diversão, diversão/povo-.

## 1.2. O *pasillo* andino colombiano: características principais

O *pasillo* colombiano da região andina tem sua origem nas músicas de salão dos séculos XVIII e XIX e foi desenvolvido a partir da difusão das valsas europeias (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 13). Segundo García (2014, p. 69):

[A valsa] é uma peça claramente seccionada com contrastes harmônicos evidentes entre suas seções, escrita em compasso ternário (3/4) e usualmente tocava-se no piano ou em pequenos conjuntos de cordas. Posteriormente, o *pasillo* aparece como peça de salão [no século XIX] herdando traços melódicos, harmônicos e rítmicos da valsa europeia no surgimento do repertório e da estética nacional.<sup>18</sup> (GARCÍA, 2014, p. 69)

A transformação da valsa em *pasillo* acontece quando “se começa a tocar certas partes da valsa mais rápido”<sup>19</sup> (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 15). “O *vals* colombiano era composto de duas partes: a primeira parte de 16 compassos nos quais os casais dançavam tomando as pontas dos dedos e realizando posturas sofisticadas. A segunda tinha o nome de *Capuchinada*, na

<sup>17</sup> Lo reconocemos como un género europeo, fundacional de lo colombiano, que se arraigó sin mestizajes, el pasillo no es el resultado de una hibridación sino una reinterpretación. (Ibid, p. 2)

<sup>18</sup> El vals: una pieza claramente seccionada con contrastes armónicos evidentes entre sus secciones, desarrollada en metro ternario y que usualmente se tocaba en piano o pequeños ensambles de cuerda. Posteriormente, el pasillo aparece como pieza de salón heredando rasgos melódicos, armónicos y rítmicos del vals europeo en el surgimiento de un repertorio y una estética nacional. (GARCÍA, 2014, p. 69)

<sup>19</sup> La transformación del vals en pasillo se comienza a dar cuando se empiezan a tocar ciertas partes del vals más rápido. (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 15)



qual os dançarinos bailavam uma dança mais livre e exuberante”<sup>20</sup> (CORDOVEZ apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 13-14). Era costume tocar mais rápido a última repetição da peça, desta forma os dançarinos sabiam que a dança ia terminar.

A figura rítmica da valsa (três semínimas e um compasso de 3/4) teve uma modificação suficiente para ser considerada reinterpretação e ser denominada *pasillo*. A mudança na valsa se apresentou no segundo tempo do compasso (o tempo fraco do compasso), trocando a semínima por um silêncio de colcheia e uma colcheia (Figuras 2. e 3.), o que cria uma pequena síncope nesta célula rítmica.



Figura 2. Célula rítmica da valsa

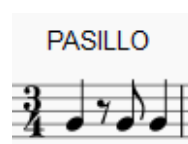


Figura 3. Célula rítmica do *pasillo*

Na interpretação do *pasillo* encontram-se dois tipos representativos: por um lado o *Pasillo Fiestero* instrumental, que se toca num andamento rápido e é o mais conhecido nas festas populares, sendo o mais tocado pelas bandas de música das cidades do interior. Por outro lado encontra-se o *Pasillo Lento* vocal e instrumental, o qual é característico dos cantos de aspectos românticos como o amor, as desilusões, etc. (OCAMPO apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17).

Quanto à estrutura formal do *pasillo* - de acordo com García (2014) e Montalvo e Pérez (2006) - o compositor Pedro Morales Pino<sup>21</sup> ao final do século XIX o estruturou com as três seções que conhecemos hoje, introduzindo a forma ternária com trio ao estilo do minueto clássico com trio. Esta estrutura foi herdada pelos compositores posteriores e mantida até hoje. Morales Pino

<sup>20</sup> El vals colombiano se componía de dos partes, la primera parte era de 16 compases donde las parejas bailaban tomándose las puntas de los dedos realizando posturas elegantes y académicas. La segunda tenía el nombre de *Capuchinada*, en la cual los danzantes se dejaban transformar por un baile más libre y extravagante. (CORDOVEZ apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 13-14)

<sup>21</sup> Pedro Morales Pino (1863 – 1926) Músico e compositor colombiano que foi peça chave no desenvolvimento do que hoje se conhece como música andina colombiana.

também estruturou a forma de outras danças colombianas como o *bambuco*, a *danza* e a *guabina*.

Segundo Montalvo e Pérez (2006, p. 15), outras das suas grandes contribuições foram estabelecer o formato instrumental de Trio Típico (*tiple*, *bandola* e violão) para interpretar a música andina colombiana, compor repertório para esta formação e reestruturar a *bandola*<sup>22</sup> andina colombiana, resultando na melhora e desenvolvimento do instrumento em suas possibilidades técnicas, dando liberdade aos compositores para escrever repertório mais complexo e, neste caso, “compor *pasillos* mais virtuosísticos” (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 15).

O *Trío* Típico Colombiano é a formação instrumental mais tradicional e representativa da música andina colombiana. Os instrumentos que a compõem são *bandola*, *tiple*<sup>23</sup> e violão. Segundo Londoño e Tobón (2004):

Em meados do século XIX surge o trio instrumental típico andino. Cordofones trazidos da Ásia e da Europa adquirem uma nova dimensão: o violão hispano-árabe vira parte da cotidianidade; o violão de quatro cordas se transforma em *tiple* para amenizar o trabalho do camponês, e a *bandola* foi adaptada pra expressar realidades próprias de terras tropicais. Este tipo de conjunto já era mencionado em 1878, e aparece associado com a interpretação de gêneros nacionais crioulos como o *pasillo* e o *bambuco*.<sup>24</sup> (LONDOÑO e TOBÓN, 2004, p. 45)

Esta afirmação de Londoño e Tobón (2004) mostra que a formação já existia antes de Morales Pino, porém, este compositor que era amplamente respeitado e influente, o formalizou através de repertório, performances e turnês dentro e

<sup>22</sup> *Bandola* andina colombiana: instrumento de corda pulsada que se toca com plectro, com registro médio e agudo tem um papel melódico dentro de um conjunto. (CORTÉS e BERNAL, 1998. p. 2).

<sup>23</sup> O *tiple* é um instrumento derivado do violão. Possui doze cordas metálicas agrupadas em quatro ordens de três cordas, sendo a corda do meio das três cordas de cada ordem afinada uma oitava abaixo, com exceção da primeira ordem, na qual as cordas são iguais. É considerado o instrumento nacional da Colômbia e dá o som característico à música andina, principalmente nos gêneros de *bambuco* e *pasillo*. O *tiple* cumpre a função de acompanhar a melodia e marca o ritmo de 6/8. Toca-se com rasgueado e dedilhado. (PULIDO, 2016, p, 16)

<sup>24</sup> Surge el trio instrumental típico andino, hacia mediados del siglo XIX. Cordófonos traídos desde Asia y Europa adquieren una nueva dimensión: la guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en tiple para acompañar el trabajo campesino, y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales. Este tipo de conjunto ya se menciona en 1878, y aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco. (LONDOÑO e TOBÓN, 2004, p. 45)

fora do país. Segundo Pulido (2015, p. 15) “alguns dos conjuntos instrumentais mais destacadas do século XX são o *Trío Hermanos Hernández*, o *Trío Morales Pino*, o *Trío Instrumental Colombiano*, o *Trío Joyel*, o *Trío Luis A. Calvo*, o *Trío Instrumental Ancestro*, adicionando também o *Trío Bacatá*”.

Durante o século XX outros compositores fizeram contribuições na forma, conjuntos instrumentais e escrita idiomática para violão e piano, desenvolvendo também uma escrita mais detalhada do *pasillo*, entre eles estão Álvaro Romero Sánchez, Oriol Rangel, Luis Uribe Bueno, Adolfo Mejía, Fernando León, Gentil Montaña e León Cardona (MONTALVO e PEREZ 2006, p. 16-17).

Com o passar do tempo, a estética da música da região andina recebeu algumas influências, por exemplo, “herdou alguns traços do romantismo como o emprego de acordes diminutos e o uso da região de subdominante menor que aparece no léxico de Álvaro Romero Sánchez”<sup>25</sup> (GARCÍA, 2014, p. 122), entre outros compositores.

A partir da segunda metade do século XX temos outros exemplos como “o compositor Luis Uribe Bueno, que introduziu de maneira definitiva no repertório tradicional o virtuosismo instrumental e o cromatismo harmônico” (SANTAMARÍA, 2006, p. 4), ou León Cardona, - compositor de “*Sincopando*” - que recebeu uma forte influência de gêneros populares de outros países como o jazz e materializou isso no tratamento melódico e harmônico em suas composições (URIBE, 2010, p. 22). Particularmente, desde meados dos anos 90, estas mudanças têm sido muito evidentes e relevantes nas composições, arranjos e formações instrumentais.

De acordo com Ochoa (1997):

Nos últimos anos os festivais de música andina colombiana tem lotado de jovens músicos portadores de novas sonoridades: *bambucos*, *pasillos*, *guabinas* e demais gêneros musicais andinos têm se revestido de harmonias nunca antes escutadas neles, há novos tipos de agrupações vocais e instrumentais, as melodias vão

---

<sup>25</sup> [La estética de la música de la región andina] heredó algunos rasgos del romanticismo. El empleo de acordes disminuidos y la región de subdominante menor hacen parte del léxico romántico que usa Álvaro Romero Sánchez. (GARCÍA, 2014, p. 122)

por caminhos inesperados para os adeptos destas músicas.<sup>26</sup>  
(OCHOA,1997, p. 35)

Este fenómeno que é chamado “*Nueva Música Colombiana*”<sup>27</sup>, pode se explicar por duas razões: “por um lado, nos anos 90, a Colômbia reformou a sua constituição política redefinindo-se como uma nação multicultural e pluriétnica”<sup>28</sup> (SANTAMARIA, 2006, p. 3) contrário ao anterior conceito de uma Colômbia mestiça que generalizava a diversa população do país; por outro lado, a globalização e sua ruptura de fronteiras culturais *sem diluir* - necessariamente- *os limites de identidades nacionais* (SANTAMARIA, 2006, p. 8). A movimentação dos músicos dentro e fora do país, a influência de músicas estrangeiras e a curiosidade e desejo criativo dos músicos fazem parte deste processo de transformação da música andina colombiana. Podem-se mencionar alguns dos mais destacados artistas desta corrente como os compositores Antonio Arnedo, Germán Darío Perez e seu *Trio Nueva Colombia*, os irmãos Saboya com seu *Trío Palos y Cuerdas Ensemble Trípico*, Carrera Quinta, *Guafa Trío*, entre muitos outros representantes desta geração.

Sobre as características meramente musicais deste ritmo, conforme Montalvo e Perez (2006, p. 17) o *pasillo* apresenta as seguintes características:

- Compasso ternário ( $\frac{3}{4}$ )
- Forma ternaria (ABCABC) ou forma rondo (ABACA)<sup>29</sup>
- Seções de 16 compassos (na maior parte dos casos)
- Modulações harmônicas entre as partes

Os motivos rítmicos característicos do *pasillo* das quais se deriva os padrões de acompanhamento são:

---

<sup>26</sup> En los últimos años los festivales de música andina colombiana se han poblado de jóvenes músicos portadores de nuevas sonoridades: bambucos, pasillos, guabinas y demás géneros musicales andinos se han revestido de armonías nunca antes escuchadas en ellos, hay nuevos tipos de agrupaciones vocales e instrumentales; las melodías – y en ocasiones los textos- se van por caminos inesperados para los adeptos a estas expresiones. OCHOA (1997, P, 35)

<sup>27</sup> “Nueva Música Colombiana” é um termo que está sendo usado faz uns anos para se referir a uma marcada tendência entre os músicos jovens por recuperar e reinterpretar as músicas locais. (GARAY apud SANTAMARÍA, 2006, p. 2). Este fenómeno não só abrange a música andina colombiana senão a renovação ou reinterpretação de diversas manifestações musicais do país.

<sup>28</sup> ...En los años 90 Colombia reformó su constitución política redefiniéndose como una nación multicultural y pluriétnica.

<sup>29</sup> Algumas outras variantes da forma mencionadas por GARCIA (2014, p, 304) são AABBC, AABBAACC, ABBAC. O que indica que o *pasillo* não se escreve ou interpreta numa única forma só.

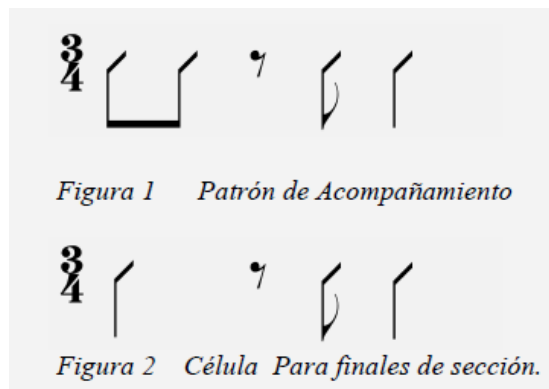


Figura 4. Célula rítmica de acompanhamento e final de seção do *pasillo* (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17)

Patrón de Pasillo (de Bodas de Oro-Sección A)

Patrón de Pasillo (de Toño-Sección B)

Figura 5. Variações da célula rítmica de acompanhamento do *pasillo* (GARCÍA, 2004, p. 313)

### 1.2.1 Características rítmicas do *pasillo*

Uma característica comum no ritmo das melodias do *pasillo* é o começo de frase anacrúsico e também acéfalo chamadas neste texto como compasso anacrúsico<sup>30</sup>, num ritmo de silêncio de colcheia e cinco colcheias (Figura 6.), que aparece na melodia principal e pode estar desacompanhado ou reforçado pelo baixo como uma segunda voz. Este mesmo ritmo é usado também como ponte entre seções.

<sup>30</sup> Utilizaremos a expressão “compasso anacrúsico” para nos referir a este tipo de inícios de frase ou seção, porque se trata de anacruses que vão muito além de uma simples anacruse (*de levare*), estas são anacruses que praticamente preenchem o compasso inteiro, são compassos acéfalos, o que significa uma síncope no início da seção ou da frase quando aparece.



Figura 6. Célula rítmica recorrente nos começos de frase no *pasillo* (compasso anacrúsico) (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 21)

Estes, como recurso estilístico, aparecem constantemente no repertório, no entanto, este tipo de compasso anacrúsico tem diversos usos. Às vezes fazem parte da estrutura da frase de quatro compassos, e se reafirmam aparecendo de novo nas frases dentro da peça (exemplo *pasillos* “*Bodas de oro*” e “*Toño*” GARCÍA, 2014). Outras vezes, aparecem como motivo central da peça, sendo que as frases se constroem através da repetição deste motivo (exemplo *pasillos* “*Constelación*” e “*Radio SantaFé*” GARCÍA, 2014). Também, como no caso de “*Sincopando*” (assim como no *pasillo* “*Humorismo*” GARCÍA, 2014) estes compassos anacrúsicos são elementos isolados ou membros de frase<sup>31</sup> que são usados como pontes que conectam as frases e seções.

Outra característica a mencionar sobre o ritmo nas melodias do *pasillo* é que este é construído principalmente por colcheias (e seu respectivo silêncio), o que dá movimento e fluidez às melodias. É claro que figuras rítmicas como as mínimas pontuadas, mínimas e semínimas (e seus respectivos silêncios) são usadas em pontos de repouso ou em frases de caráter mais lírico.

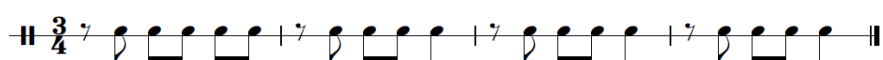


Figura 7. *Pasillo* “*Constelación*” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p. 75)



Figura 8. *Pasillo* “*Radio SantaFé*” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p. 97)



Figura 9. *Pasillo* “*Bodas de Oro*” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p. 119)

<sup>31</sup> Unidades ou ideias musicais de um compasso só.

### 1.2.2 Características melódicas do *pasillo*

Montalvo e Pérez (2006) definiram três características que identificam e descrevem o comportamento melódico do *pasillo*, estes são: cromatismos, bordaduras e arpejos. Estes podem estar em destaque nos motivos principais do tema ou somente aparecer no *corpus* das melodias como elemento constitutivo (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 19)

Segundo, Montalvo e Pérez (2006, p. 19) o uso de cromatismos pode-se encontrar de três formas:

- Começos de frase
- Temas ou motivos
- Unidades conectoras de frases



Figura 10. Cromatismo no começo de frase. *Pasillo* “*Los Mochuelos*” de Jerónimo Velásco (LEÓN, 2003 apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 21)



Figura 11. Cromatismo como motivo principal. *Pasillo* “*Ecoss de Colombia*” de Plinio Herrera (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 21)



Figura 12. Cromatismo como ponte entre o primeiro e segundo período, seção B. *Pasillo* “*Toño*” de Álvaro Romero Sánchez (GARCÍA, 2004, p. 131)

Segundo Montalvo e Pérez (2006, p. 23), em vários *pasillos* é comum o uso de bordaduras. Pode-se observar que na maioria dos casos se apresentam mudanças e contornos melódicos similares, estes podem ser:

- Bordadura sobre o 1° (9-1-7-1) do acorde
- Bordadura sobre o 5° (13-5-#11-5) do acorde
- Bordadura sobre o 3° (4-3-9-3) do acorde
- Bordadura sobre o 4° (3-4-5-4-3) do acorde



Figura 13. Bordadura sobre o 1°. *Pasillo* “*Fita Chiquita*” de Oriol Rangel (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 28)



Figura 14. Bordadura sobre o 4°. *Pasillo* “*El Colombiano*” de Antonio Silva (LEÓN, 2003 apud MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 29)

Os arpejos podem aparecer nos começos de frase, ou no *corpus* destas como motivo ou como recurso da construção melódica. De acordo com Montalvo e Pérez (2006, p. 35) é comum que em algumas ocasiões uma das seções, principalmente a C, esteja construída total ou parcialmente com arpejos. Na maioria dos casos não iniciam com a nota fundamental, se dão em inversões ou por meio de saltos de oitava ou quarta e mantêm a mesma figuração rítmica.



Figura 15. Arpejo em começo de frase. *Pasillo* “*Coqueteos*” de Fulgencio García (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 33)



Figura 16. Arpejo como elemento temático da frase. *Pasillo* “*Anita la bogotana*” de Terig Tucci (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 34)



Outra característica observada em vários *pasillos* é que os recursos usados na primeira anacruse da peça, seja cromatismo, arpejo ou outro intervalo, muitas vezes vira motivo ou material temático e reaparece no transcurso da seção A.

Com respeito à síncope, esta certamente é usada no *pasillo* andino colombiano mesmo que não seja um recurso característico como é no *bambuco*. Segundo Pulido (2015, p. 21), “uma das características mais representativas do *bambuco* é a síncope que se forma entre a última colcheia do compasso com a primeira do compasso seguinte localizada principalmente no final de cada frase.” Aqui alguns exemplos do uso de síncope em *pasillos*:

D Do A7/C# D/C G/B A7

Original en Eb

8 § D D/A D/F# D/A D<sup>6</sup> B<sup>7</sup>/D# Em

Figura 17. Síncope no *pasillo* “*Lejos de la Patria*” de Pedro Morales Pino (Transcrição de PULIDO, 2015)

GUSTAVO GÓMEZ ARDILA.

Aires de mi Tierra

Allegro

*mf*

*f*

*mf*

34

Figura 18. Síncope no *pasillo* “*Aires de mi tierra*” de Gustavo Gómez Ardila<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Partituras de Música Colombiana. Disponível em: <https://es.scribd.com/doc/90385242/Partituras-Musica-Colombiana> Acesso em: 12 de março, 2017.



Figura 19. Síncopa no *pasillo* “Atardecer” de Carlos Vieco Ortiz<sup>33</sup>

#### 1.2.4 Características harmônicas do *pasillo*

Segundo García (2004, p. 304) e Montalvo e Pérez (2006, p. 58), os esquemas harmônicos mais comuns no *pasillo* andino colombiano são:

Seções	A	B	C
Tonalidade	I	I	IV / IVm / VIb

Quadro 1. Estrutura harmônica no *pasillo* em tonalidade maior

Seções	A	B	C
Tonalidade	i	III / i	I

Quadro 2. Estrutura harmônica no *pasillo* em tonalidade menor

É pertinente dizer que todas as características anteriormente descritas são os elementos mais recorrentes e conseqüentemente representativos do *pasillo* andino colombiano. O que não quer dizer que estes sejam obrigatórios para as ideias de compositores e arranjadores (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 55). No repertório “existem *pasillos* de uma ou duas seções, ou com modulações diferentes às convencionais” (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 58)

<sup>33</sup> *Ibid.*

o “*Sincopando*” é um exemplo disto<sup>34</sup>. No capítulo de análise da peça isto será observado com mais detalhe.

### **1.3 O *pasillo Sincopando*: a composição da obra e sua versão para flauta solo**

O *pasillo* andino colombiano “*Sincopando*” é uma peça comumente interpretada que faz parte do repertório dos circuitos da música andina colombiana. Nesta pesquisa ela atua como eixo de vários aspectos: foi escrita na segunda metade do século XX, o que significa que faz parte de uma geração de peças escritas em ritmos tradicionais colombiano com influências de músicas de outros países; foi composta para um formato tradicional da música andina colombiana como é o *trío típico* colombiano, por um dos compositores mais influentes da segunda metade do século XX como é o compositor León Cardona e sobre esta peça se escreveu o primeiro arranjo para flauta solo sobre um ritmo tradicional colombiano. Aqui faremos uma contextualização sobre o compositor -León Cardona-, o flautista-arranjador – Ignacio Ramos- da versão para flauta solo e o processo da ideia e a construção do arranjo.

O compositor León Cardona, nascido no ano 1927 em Yolombó, Antioquia (Colômbia), faz parte de uma geração de compositores que incluíram detalhes renovadores à música andina colombiana. A sua contribuição foi inserir nestas músicas tradicionais harmonias modernas com influências do *jazz* e da *bossa nova*. Cardona foi permeado por estes sons, pois entre os anos 1945 e 1965 morou na cidade de Bogotá D.C., onde foi o guitarrista solo nas orquestras dos hotéis e clubes noturnos de maior prestígio da capital, que investiam nos melhores músicos em prol da exclusividade e alta qualidade. Nestas orquestras, muitas vezes, Cardona era o único integrante colombiano

---

<sup>34</sup>Se bem esta ampla descrição do *pasillo* andino-colombiano não terá um escopo evidente na realização do experimento, foi preciso coletar estas informações para abordar o tema com um sério fundamento teórico-conceitual e se optou por apresentar este material para o leitor tratando-se de um ritmo tradicional de fora do Brasil.

(CARDONA, 2016)<sup>35</sup> o que significou um convívio e troca constante com músicos e músicas de outros países.

León Cardona, antes de entrar plenamente no mundo da composição musical numa idade mais madura, ao redor dos seus 40 anos, já tinha percorrido um longo caminho como intérprete e arranjador. Com toda essa bagagem e o desejo de fazer suas próprias criações pensou para si mesmo: porque não tentar fazer música andina colombiana, que tinha uma harmonia básica e tradicional, aplicando todas as possibilidades do universo harmônico que ele conhecia? Nas palavras de Cardona, compor “*respeitando 100% o ritmo e a melodia (tradicional) e harmonizando com influencias do jazz*”<sup>36</sup>. Naquele tempo foi acusado por alguns dos seus contemporâneos de ter “acabado” com a música andina colombiana<sup>37</sup>.

Cardona, nos seus tempos de intérprete, entre 1945 e 1965, sempre se destacou com os instrumentos rítmico-harmônicos. Como resultado dessa experiência o papel destes instrumentos nas suas obras e arranjos sempre superou a simples função de base rítmico-harmônica, dando muitas vezes a estes - *especialmente ao violão nos arranjos de música andina colombiana* - os temas principais. Esta característica do estilo de Cardona (cantos do baixo) de alguma forma se reflete na versão para flauta solo de Ignacio Ramos.

Em 1964 León Cardona compôs o *pasillo* “*Sincopando*”. Ele relata com humor, em uma entrevista concedida ao jornalista de cultura Diego Fernando Tabares<sup>38</sup>, que em uma conversa com um sujeito não especificado (provavelmente um músico) este comentou com o compositor que o *pasillo* era um ritmo simples, carente de síncope<sup>39</sup> e de qualquer dificuldade técnica.

---

<sup>35</sup> Estas informações foram fornecidas pelo próprio compositor em entrevista concedida à autora desta dissertação em Abril de 2016.

<sup>36</sup> CARDONA, L. *Habla la Experiencia*: depoimento. [11 de agosto, 2014] Entrevista concedida a Clara Marcela Mejía. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iO0XMCH6PCo>. Acesso em: 15 de abril, 2016.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> \_\_\_\_\_. *Historias de un León, Maestro León Cardona García*: depoimento. [Julho, 2015] Entrevista concedida a Diego Fernando Tabares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXg2Pz0s5tU> Acesso em: 15 de abril, 2016.

<sup>39</sup> A síncope geralmente ocorre em linhas, nas quais os batimentos fortes não recebem articulação. Isso quer dizer que eles são silenciosos ou que cada nota é articulada em uma batida fraca (ou entre dois batimentos) e ligada ao próximo batimento. (Texto original: Syncopation usually occurs in lines, in which the strong beats receive no articulation. This means either that they are silent, or that each note is articulated on a weak beat (or between two beats) and tied over to the next beat.) (SADIE, 2001, p. 850)

Cardona, discordando daquela opinião, e com sua criatividade, conhecimento e respeito pelos ritmos andinos colombianos, decidiu escrever um *pasillo* cujo motivo melódico-rítmico principal fosse a síncope e assim mostrar que tudo é possível na música. Hoje em dia, “*Sincopando*” é um dos *pasillos* mais interpretados em festivais e concursos de música andina colombiana.

Ignacio Ramos, relevante flautista, arranjador e compositor de músicas colombianas, andina e *llanera*<sup>40</sup>, é um dos eixos desta pesquisa como arranjador e intérprete da versão para flauta solo de “*Sincopando*”. Este artista, durante os últimos quase vinte anos, tem sido visível por suas destacadas performances em concursos, festivais e concertos de música andina colombiana com diversas agrupações e com seu reconhecido conjunto instrumental *Guafa Trio* desde 1998, do qual é membro fundador e diretor.

Ramos vem fazendo um trabalho sólido e renovador com a música tradicional colombiana da região andina<sup>41</sup>, incluindo solos de flauta extensos e elaborados, dando um papel de protagonismo à flauta nestas músicas, harmonias influenciadas pelo jazz (sendo um continuador desta corrente), ornamentações e variações nas melodias e improvisações nas performances ao vivo. Cabe dizer que Ramos não é o único músico em investir nestas renovações, mas sim o primeiro em assumir estes caminhos com a flauta transversal. Nas suas interpretações ele inclui a utilização de técnicas expandidas como *glissandos*, *slaps* de língua e chaves, *frullato* e tons residuais.

Na década de noventa, quando ele começou na flauta transversal, não existiam as ferramentas e meios virtuais de massificação da informação e novidades musicais que temos hoje<sup>42</sup>, pelo menos na Colômbia o acesso à internet era ainda limitado. Em entrevista concedida em abril de 2016, Ramos relata:

“Um amigo que estava fora do país e que sabia que eu estava iniciando na flauta transversal, me trouxe uma fita cassete com diversas músicas interpretadas por flautistas de vários cantos do

---

<sup>40</sup> Música desenvolvida, interpretada e dançada na região fronteira entre a Colômbia e a Venezuela denominada Região *Llanera* (*Orinoquia*)

<sup>41</sup> É preciso mencionar que Ignacio Ramos e seu conjunto instrumental *Guafa Trio* destacam-se também na interpretação de música dos *llanos* orientais da Colômbia, mas essa questão não será aprofundada pois não faz parte do foco desta pesquisa.

<sup>42</sup> Pode-se mencionar o canal Youtube, para citar um entre múltiplos exemplos.

“mundo. Ele me disse que naquela compilação incluiu um flautista que achou um pouco rústico, mas que tal vez eu poderia curtir. Esse flautista era da Jethro Tull (Ian Anderson), eu fiquei impressionado com esse som, me senti identificado, descobri que muitos dos efeitos que ele fazia e que já estavam consolidados em outras estéticas, eu fazia intuitivamente e incluía nas minhas interpretações de música colombiana.” (RAMOS, 2016)

Outra grande referência que tem influenciado o trabalho de Ramos é o flautista venezuelano Luis Julio Toro<sup>43</sup> que desde a década dos 80s, fez turnês pela América Latina, Estados Unidos, Caribe, Europa, Oriente Médio e Japão<sup>44</sup> com as músicas tradicionais da Venezuela, inspirando Ramos a dar esse lugar de solista à flauta transversal na música andina (e *llanera*) colombiana.

Ignacio Ramos, nas suas buscas para complementar sua formação musical, obteve bolsas de estudos do Ministério da Cultura da Colômbia para estudar em 2002 com o flautista Luis Julio Toro e em 2006 com o compositor León Cardona.

A versão de “*Sincopando*” para flauta solo é a primeira peça deste tipo baseada num ritmo tradicional colombiano, sendo esta a peça pioneira para flauta solo do repertório tradicional colombiano. Posteriormente, em 2015, Ramos publicou três estudos para flauta solo sobre ritmos da região *llanera*, desenvolvendo assim repertório original para flauta solo em músicas tradicionais colombianas e certamente inspirando outros músicos a criar e interpretar peças deste tipo.

Em princípio, Ignacio Ramos decidiu fazer este arranjo partindo da base de que, até aquele momento, não existia uma obra para flauta sola baseada em algum ritmo andino colombiano e escolheu esta peça por sua popularidade, musicalidade e adaptabilidade.

“Para mim, León Cardona é e será para a história um dos grandes visionários da música tradicional colombiana, não só andina, senão em geral, ele faz parte da lista dos grandes visionários da música andina colombiana. Sua peça “*Sincopando*” era recorrente entre solistas a duo ou trio. Como sempre tenho estado inquieto por produzir repertório para a flauta na sua execução como solista, queria escolher algo *llanero* e algo andino para desenvolver minha ideia. Não tinha tocado “*Sincopando*” em grupo e, de fato, a primeira vez

<sup>43</sup> Destacado flautista venezuelano tanto em música erudita quanto em músicas folclóricas do seu país, integrante do Ensamble Gurrufio.

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.coleccioncisneros.org/es/authors/luis-julio-toro> Acesso em: 10 de dez., 2016.

que o toquei foi na minha versão para flauta solo, me pareceu que a peça tinha os elementos suficientes para brincar com a textura contrapontística, característica de peças de músicos emblemáticos como Bach, Telemann, Paganini, Piazzola, e até os grandes pedagogos da flauta como Moyse.” (RAMOS, 2016)

Em 2004, o flautista e sua agrupação *Guafa Trio* tiveram a ideia de gravar um CD com as obras mais reconhecidas e representativas do estilo de León Cardona como homenagem ao seu aporte à música andina colombiana. Quando socializaram este projeto com o compositor, ele entregou à agrupação manuscritos das melodias acompanhadas com as cifras harmônicas, dando assim o material básico para eles desenvolverem suas próprias ideias nos arranjos. “O processo foi dialogado com o compositor, mas sempre por meio de conselhos ou sugestões, a agrupação tinha a decisão final nos arranjos, conceito e repertório”<sup>45</sup>. O resultado desta ideia foi o CD “*A Paso de León*” lançado em 2005, onde está gravada a versão para flauta solo de “*Sincopando*” que inspirou esta pesquisa e que é usada no semi-experimento como referência.

Com respeito ao impacto desta peça no repertório da flauta transversal na música tradicional colombiana, Ramos relatou em entrevista:

“Um semestre depois que saiu o CD “*A Paso de León*” a Professora Gloria Millán<sup>46</sup>, que foi uma flautista muito importante na cena da música tradicional, sobretudo em músicas de câmara e em formatos com instrumentos sinfônicos, conheceu a peça, me parabenizou por ter arriscado e feito este arranjo e achou uma excelente obra para incluir no repertório de seus estudantes. Mesmo que o arranjo que esteja escrito para flauta, ele pode ser tocado em outro instrumento de sopro, desde que fique confortável às questões de tonalidade e registro no instrumento, e claro, dependendo da “sagacidade” do *performer* que a assumia.” (RAMOS, 2016)

“Flautistas que têm uma vida artística ativa dentro e fora da Colômbia e de outros países como Omar Acosta (que é especialista em escrever músicas tradicionais venezuelanas para flauta solo), interpreta a peça nas suas turnês. Por outra parte considero que a pesquisa que você realiza com o meu arranjo, é outro dos logros da peça.” (RAMOS, 2016)

<sup>45</sup> RAMOS, Ignacio. Entrevista concedida via Skype, 1 de abril de 2016.

<sup>46</sup> Pedagoga Musical, *Universidad Pedagógica Nacional*. Flautista, *Universidad Nacional de Colombia*. Especialista em Docencia Universitaria, *Universidad El Bosque*. Professora do Projeto Curricular de Artes Musicais da Faculdade de Artes ASAB, *Universidad Distrital Francisco José de Caldas* Disponível em: <https://sites.google.com/site/conocimientosmusicales/res%C3%BAmenes> Acesso em: 20 de dez., 2016.

### **1.3.1 *Pasillo* “*Sincopando*”: Análise da seção A**

No subcapítulo anterior, expusemos as características principais do *pasillo* andino colombiano para contextualizarmos nos aspectos básicos deste ritmo e assim ter os recursos necessários para compreender e analisar as características particulares da seção A do *pasillo* “*Sincopando*”, entender como a peça está construída, comparar a versão original para *trío típico* com a versão para Flauta solo e determinar quais foram os recursos usados e as decisões tomadas por Ignacio Ramos na escrita do seu arranjo.



# Sincopando

(Pasillo)

León Cardona G

Bandola

Tiple

Guitarra (Violão)

6 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B C

11 C D<sup>b</sup> D<sup>b</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C **FIN**

17 G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B

Figura 20. Seção A, trío típico colombiano

## Sincopando

versão para flauta solo

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

Figura 21. Seção A, Flauta solo

Sobre a tonalidade, observamos que León Cardona escreveu sua versão original para *trío típico* do *pasillo* “*Sincopando*” na tonalidade de Dó. Ignacio Ramos no seu arranjo para flauta solo escolheu a tonalidade de Lá Maior, pelas vantagens que esta lhe oferecia para a escrita idiomática do instrumento, em suas palavras, “Eu quis fazer uso do maior registro do instrumento pela textura que ia utilizar, a textura polifônica para instrumento solo, e Lá Maior me oferecia essa possibilidade”<sup>47</sup> (RAMOS, 2016).

Nesta pesquisa tivemos a possibilidade de dialogar com o arranjador e, ao perguntar-lhe se considerava sua versão de “*Sincopando*” para flauta solo um arranjo ou adaptação, ele respondeu o seguinte:

“Considero que é um arranjo. Não modifico a linha melódica que o maestro León escreveu no *score* original, também utilizo uma variação que ele escreveu na sua versão para clarinete e violão e a cadencia final também é do maestro. No entanto, o movimento dos baixos na seção A e os grupetos que uso na seção B, foram pensados levando em consideração o idiomatismo da flauta. O movimento dos baixos na seção C faz parte do arranjo, salvo a frase de intervalos de décima que tomei do violão por sugestão do compositor.”<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Quise hacer uso del mayor registro del instrumento por la textura que iba a utilizar, el acercamiento a lo polifónico en un solo instrumento y La mayor me ofrecía eso. Entrevista concedida o dia 27 de Julho de 2016.

<sup>48</sup> Considero que es un arreglo. No modifico la línea melódica que el maestro León planteó en su *score* original, también hago uso de una variación que él escribió en su versión para clarinete y guitarra y la cadencia final es del maestro, pero el movimiento de los bajos en A y los grupetos que uso en B son pensado para el carácter idiomático de la flauta. El movimiento de los bajos en C son parte del arreglo, salvo el juego de décimas que tomé de la parte de guitarra de la versión para clarinete y guitarra por sugerencia del maestro León. (*Ibid*).

Sobre o comportamento harmônico do *pasillo* andino colombiano, de acordo com García (2004, p. 49) “A música colombiana da zona andina é tonal, e neste ponto de vista tem que se explicar seu comportamento”. As cifras harmônicas vão estar presentes na partitura da flauta apenas como guia dos pontos de tensão e repouso da seção e pela clareza da mesma. Sendo a flauta transversal um instrumento melódico, Ramos focou-se nos elementos rítmico-melódicos da soprano (a *Bandola*) para construir esta versão e nos melódico-harmônicos do baixo (o Violão)- do conjunto, tendo como resultado uma peça polifônica a duas vozes na qual a harmonia está implícita nos elementos melódicos da peça. Sobre textura polifônica numa peça para flauta solo Martinez (2013) diz:

Na *Partita* (de J. S. Bach) há uma grande presença de intervalos disjuntos, arpejos de quatro notas e intervalos compostos. “O compositor os utilizou como recurso para o desenvolvimento melódico-harmônico da obra e também para poder obter uma ideia de textura polifônica apesar da natureza monódica do instrumento” (p. 89)... “Bach, na sua *Partita*, propôs um desenvolvimento intervalar que dava uma sensação de polifonia como se fosse contraponto ou duas linhas melódicas (MARTINEZ, 2013, p. 342).

Trazemos esta citação de Martinez (2013) pois, como anteriormente mostramos, Ramos mencionou que um dos seus modelos a seguir foi a textura polifônica ou contrapontística de peças para flauta solo de Telemann e J. S. Bach.

Sobre a estrutura, o *pasillo* “*Sincopando*” está escrito em forma rondó, mesmo que analisemos apenas seção A da peça, é pertinente saber qual a forma musical León Cardona escolheu para esta composição. Sobre a forma rondó Caplin (1998) explica:

No Rondó a cinco partes (tradicionalmente ABACA), o refrão do início retorna duas vezes, alternando-se com dois episódios que contrastam com conteúdo musical e organização diferente. Algumas vezes uma coda é adicionada à forma. O refrão aparece todas as vezes na tonalidade principal, e as dois episódios são escritos em diferentes regiões tonais.<sup>49</sup> (CAPLIN, 1998, p. 231)

---

<sup>49</sup> In *the five-part rondo* (traditionally ABACA), an opening refrain returns twice, alternating with two couplets of contrasting musical content and organization. A coda is sometimes appended to the form. The refrain appears at all times in the home key, and the two intervening couplets are set in different tonal regions. (CAPLIN, 1998, p. 231)

Já que a seção A ou Refrão, pelo seu papel na forma rondó, aparece várias vezes na peça, esta foi escolhida para a análise da pesquisa e para o semi-experimento com os flautistas pois se considerou a seção mais representativa da peça.

Na delimitação dos termos para a análise da peça, temos nos baseado no vocabulário que Caplin (1998) propõe nas suas análises de repertório do período clássico já que a peça analisada corresponde a um modelo de forma do período clássico como é o rondó a cinco partes. Para facilitar a compreensão das marcações com cores nas partituras temos a seguinte descrição:

- **Verde:** semi-frases e membro de frase<sup>50</sup>
- **Azul:** frase
- **Vermelho:** período
- **Amarelo:** compasso enunciativo do refrão
- **Laranja:** contracantos no baixo
- **Marrom:** célula rítmica característica de final de frases do *pasillo*.

Período —  
 Frase —  
 Semi-frase ou membro de frase —  
 Motivo enunciativo do período/da seção —  
 Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo* —

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

### Sincopando

versão para flauta solo

$\text{♩} = 170$

Figura 22. Períodos, frases, semi-frases, membros de frase e motivos principais, seção A

<sup>50</sup> Nesta categoria Verde, consideramos “semi-frase” as ideias musicais compostas por dois compassos e “membros de frase” as unidades ou ideias musicais menores a dois compassos.

- **Períodos:** Esta seção está composta por dois períodos de oito compassos cada um. O primeiro do compasso 1 ao 8 e o segundo do compasso 9 ao 16.

- **Frases:** Estas não respondem à tradicional simetria de frases de quatro compassos. Cada período está formado por uma frase de cinco compassos e outra de três. Sendo que no primeiro período, a primeira frase é do compasso 1 ao 5 e a segunda do compasso 6 ao 8. No segundo período a primeira frase do compasso 9 ao 13 e a segunda do 14 ao 16.

- **Semi-frases e membros de frase:** Nesta categoria temos estas duas divisões dado à assimetria das frases. Os compassos 1, 9 e 17 (primeira casa) são membros de frase identificados como compassos anacrúsicos que dão início a cada período sendo membros independentes, mas constitutivos da frase<sup>51</sup>. Quando a seção A está no contexto da peça completa (escrita em forma rondó), este membro de frase ou compasso anacrúsico é importante porque anuncia o retorno à seção.

A primeira frase de cada período está formada pelo mencionado membro de frase e duas semi-frases de dois compassos cada uma (compassos 1 ao 5, e 9 ao 13). A segunda frase do primeiro período (compassos 6 ao 8) é uma pequena sequência de três membros de frase de um compasso cada um. Finalmente, a segunda frase do segundo período (compassos 14 ao 16), é um bloco completo de três compassos, sendo esta a frase cadencial da seção que contém a célula rítmica de final de frase/seção característica do *pasillo*<sup>52</sup>.

Para a clareza das duas vozes – a melodia principal original e o baixo harmônico-melódico escrito pelo arranjador– Ramos utiliza articulações estratégicas para diferenciá-las.

<sup>51</sup> Este tipo de “compassos anacrúsicos” são idiomáticos ou estilísticos na música andina colombiana principalmente no ritmo de *pasillo*. GARCÍA (2014) demonstra alguns exemplos nas suas análises dos *pasillos* “Constelación”, “Radio Santafé”, “Bodas de Oro”, “Toño” e “Mi colino” do compositor Álvaro Romero Sanchez (1909-1999).



Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo*.

Baixos harmônico-melódicos ———  
 Articulações idiomáticas ———  
 Ornamentações ———  
 Célula rítmica característica de final de frase do pasillo ———

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

## Sincopando versão para flauta solo

$\text{♩} = 170$

Figura 23. Versão para flauta solo, baixos harmônico-melódicos, articulações idiomáticas, ornamentações, célula rítmica *pasillo*, seção A

- Pode-se observar que todas as notas marcadas de cor laranja correspondem à voz do baixo harmônico-melódico. Esta voz foi escrita pelo arranjador para conduzir e esclarecer a harmonia da peça. Todas as notas que estão por fora das marcações de cor laranja são literalmente a melodia original da peça.

- As marcações de cor roxa correspondem às articulações escritas pelo arranjador, colocadas para beneficiar a polifonia e/ou articulações idiomáticas.

- Mesmo que pareça óbvio, o arranjador escreveu os *staccatos* para afirmar que estas notas devem ser curtas, sendo estas articulações idiomáticas que evitam prolongações fora do estilo da peça e que garantem a síncope. Na versão original para *trío típico*, estes *staccatos* não estão escritos.
- Os *tenutos* dos compassos 1, 9 e 17 (primeira casa), foram escritos para beneficiar a polifonia e auxiliar no destaque deste baixo no registro grave.
- As ligaduras que estão marcadas em cores foram escritas para beneficiar a polifonia, as de cor roxa para destacar a voz da melodia principal (original), e as que estão dentro das marcações de cor laranja para auxiliar a voz do baixo harmônico-melódico.

- As ligaduras que não estão marcadas, são articulações conservadas da versão original para *trío típico*.

- As marcações de cor azul celeste, são ornamentações idiomáticas da flauta agregadas pelo arranjador.

- A marcação de cor marrom é a célula rítmica de final de frase/seção do *pasillo*. Tendo em vista que a textura polifônica em um instrumento melódico carece de célula rítmica de acompanhamento característico do *pasillo*<sup>53</sup>, o surgimento desta célula ao final da seção confirma que a peça está escrita em este ritmo.

### 1.3.2 Comparação das duas versões: *Trío típico* e flauta solo

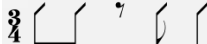
#### 1.3.2.1 Melodia principal original

**Sincopando**  
(Pasillo)

León Cardona G

Bandola

Figura 24. Melodia original da seção A na *Bandola* (*trío típico*)

<sup>53</sup>  Célula rítmica de acompanhamento do *pasillo* (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17)

## Sincopando

versão para flauta solo

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

Figura 25. Baixos escritos por Ignacio Ramos no arranjo para flauta solo e melodia original

Na Figura 24. podemos observar a melodia principal, original da seção A do *pasillo* “Sicopando” na voz da *Bandola*. Comparando com esta mesma seção na versão para flauta solo Figura 25., temos marcado de cor laranja todas as notas agregadas por Ignacio Ramos, todas elas são baixos harmônico-melódicos com exceção das notas dos compassos 15 e 16 que são pequenas apojeturas. As outras notas que não estão marcadas correspondem à melodia original inalterada. A única mudança na melodia principal está no compasso 16, os três La da célula rítmica da final do *pasillo* não estão na mesma altura, o último La está uma oitava abaixo, o que é uma modificação dentro do estilo.



### 1.3.2.2 Articulações idiomáticas

**Sincopando**  
(Pasillo)

Bandola León Cardona G

Figura 26. Articulações idiomáticas para a *Bandola* escritas por León Cardona, seção A

**Sincopando**  
versão para flauta solo

León Cardona  
Arr. Ignacio Ramos  
Original para:  
Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

Figura 27. Articulações idiomáticas para a Flauta escritas por Ignacio Ramos, seção A

Nas Figuras 26. e 27. temos marcado de cor roxa as ligaduras da melodia principal idiomáticas dos instrumentos de cada versão, da *Bandola* e da Flauta respectivamente. Podemos ver que a única ligadura em comum entre as duas versões está no compasso 8 marcada de azul. Na versão para flauta

há outros tipos de articulação como *tenutos* e *staccatos* e, como vimos anteriormente, estes foram escritos por Ignacio para favorecer a polifonia.

O único lugar na seção A onde Ramos aproveitou-se de recursos das outras vozes foi no primeiro compasso da seção. Este compasso é de importância na peça porque, como já mencionamos, ele é o membro de frase que anuncia o retorno à seção A e é compasso anacrúsico, característico do *pasillo* andino colombiano.

Ramos, na versão para flauta solo, logrou uma engrenagem entre as vozes externas do trio utilizando a figuração rítmica do baixo, ou seja, duas colcheias por cada tempo em oitavas ascendentes (Figura 29.), e conduzindo a linha melódica em movimento cromático descendente como na melodia principal da soprano (Figura 28.).



Figura 28. Compasso 1 versão para *trío típico Bandola*



Figura 29. Compasso 1 versão para *trío típico Violão*



Figura 30. Compasso 1 versão para Flauta

Neste capítulo, observamos que o *pasillo* andino-colombiano, mesmo sendo um ritmo que pertence a uma tradição musical de caráter nacional como a música andina colombiana, com menor abrangência que outras tradições de caráter nacionalista mais globalizadas como o tango, bossa nova ou jazz, para mencionar alguns, é um ritmo de considerável complexidade e escopo histórico, teórico-estrutural e interpretativo. Observando que este ritmo

responde a fatores como tradição e transformação da estética musical/cultural de um país, se reforça a ideia da importância do performer entender todos os aspectos possíveis que envolvem o repertório que interpreta, nutrindo-se da riqueza que há detrás de cada tradição musical.

## CAPÍTULO 2- REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

A construção interpretativa é o processo intelectual mediante o qual o *performer* aborda uma peça na busca do seu entendimento, criando conceitos e esquemas mentais da mesma, complementando sua prática motora-instrumental na construção da performance. Para Winter e Silveira (2006):

A interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra (WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 67)

Neste processo, o *performer* utiliza diversas ferramentas para fundamentar suas decisões interpretativas sobre a obra musical abordada, como afirma Winter (2007):

Assim sendo, seria desejável que o executante, no processo de construção interpretativa, fundamentasse essas decisões através de um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam estes teóricos, instrumentais, histórico-sociais, estilísticos, analíticos, baseados em práticas interpretativas de época e/ou em conhecimentos sobre organologia, iconografia, entre outros. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam o processo de interpretação de uma obra, tendo reflexos na execução musical. (WINTER, 2007, p. 4)

Segundo Clarke (2004, p. 84), “O que torna expressiva uma performance é o que o intérprete traz para a peça além do que o compositor especificou na partitura”<sup>54</sup>. Nesta afirmação Clarke além de fazer menção à experiência do intérprete, leva em consideração as especificações do compositor na partitura como outro elemento construtor da performance.

O *background* de um *performer* e as especificações da partitura são bons indicativos para a construção de uma interpretação a partir do qual um artista consegue expressar uma ideia. Todavia, estas possibilidades podem ser insuficientes para alcançar uma interpretação e performance estilisticamente

---

<sup>54</sup>What makes a performance expressive is what the performer brings to the piece beyond what the composer has specified in the score. (CLARKE, 2004, p. 84)

adequada e convincente, dado que cada gênero ou tradição responde a uma série de demandas estéticas relacionadas a questões históricas, estilísticas, estruturais e interpretativas. Winter e Silveira (2006) comentam a respeito:

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. (WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 64)

Levando em conta que dentro do entorno de interpretação musical é preciso “atingir um nível de qualidade aceita no cânone das interpretações” (FREITAS, 2013, p. 5), é fundamental realizar o processo de construção interpretativa fazendo uso de referências externas da peça para acrescentar e/ou contextualizar o conhecimento artístico do intérprete e complementar sua prática instrumental, ainda mais quando se trata de repertório de uma tradição alheia ao *performer* como é o caso desta investigação.

A análise e comparação de gravações - que nesta pesquisa foi aplicada na fase experimental como estratégia de estudo na construção interpretativa dos participantes assim como na obtenção de dados para analisar - é um dos instrumentos de estudo e reflexão mais utilizados por músicos tanto em buscas artísticas pessoais quanto em pesquisas acadêmicas formais.

Desde a década de 1930 com Seashore se iniciou o caminho de pesquisa empírica através do uso de gravações. Posteriormente, autores como Todd (1985,1992), Clarke (1988, 2002), Repp (1990), Davidson (1993), Bowen (1996), Cook (2004, 2009, 2014), Sapp (2011) fizeram estudos comparando gravações analisando mudanças no estilo interpretativo com o passar dos anos, oscilações de andamento, *rubato* e dinâmica. No Brasil, também foram realizadas pesquisas utilizando este recurso.

Sobre o efeito da análise de gravações na construção da interpretação, a pesquisa de Freitas (2013) de alguma forma se aproxima a esta pesquisa mesmo com um olhar e objetivo diferente. A autora no seu estudo de modelação utiliza a análise de gravações como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos em estudantes de piano. Ela afirma que:

A escuta de gravações como parte da preparação de uma interpretação é uma prática bastante disseminada. Podemos ouvir gravações para entender como outros músicos compreendem determinada obra e discernir quais as decisões interpretativas foram tomadas” (FREITAS, 2013, p. 5).

Em 2015, Sherman Yep, no seu estudo sobre andamento e caráter na interpretação de uma peça para piano de compositor mexicano, concluiu que “A elaboração de análise estrutural, análise retórica (no seu caso) e a escuta analítica e comparativa de gravações são formas de estudo que ajudam na compreensão de uma obra e influenciam a interpretação, constituindo-se em fundamentos sistemáticos para a tomada de decisões interpretativas” (SHERMAN YEP, 2015, p. 96).

Observando a análise de gravações do ponto de vista de quem avalia e não de quem estuda a partir dela, Gerling (2000), ao estudar o *tempo rubato* nas interpretações da mesma peça por vários violinistas, observou, além da oscilação do tempo nestas interpretações, aspectos de “sotaque” parafraseando a Bowen (1996a) referindo-se a peças com viés nacionalista erudito/popular nas quais podem se perceber elementos estilísticos de uma tradição. A este respeito ele diz que “esta questão do “sotaque” é muito apropriada ao estudo de obras com características nacionalistas, pois podemos estudar como vários interpretes imprimem “sotaques” diferentes, dependendo de sua formação ou de estilos próprios” (GERLING, 2000, p. 10). Complementando também sobre as possibilidades da análise de gravações neste tipo de pesquisa: “...ao estudar textos musicais, nós dificilmente podemos determinar o “sotaque” particular que teria matizado uma execução, mas as gravações antigas ou de diferentes épocas e culturas oferecem uma variedade de “sotaques” para comparação.” (*ibid*)

Para Clarke (2004, p. 157) “existem propriedades importantes do som que não podem ser captadas diretamente a partir da partitura, mas que podem ser inferidas se o leitor [avaliador] puder traçar um paralelo entre as propriedades acústicas do som”<sup>55</sup> e complementa afirmando que “é interessante notar que a maioria das qualidades perceptuais desses sons não são notáveis numa partitura e só podem ser identificadas por escuta

---

<sup>55</sup>There are important properties of sound that cannot be gleaned directly from the score but that may be inferred if the reader can bring to bear knowledge of the acoustic properties of sound (CLARKE, 2004, p. 157)

concentrada ou por exame visual de análises acústicas como o espectrograma”<sup>56</sup> (CLARKE, 2004, p. 159).

Sendo esta uma pesquisa que assumiu como meio de obtenção de dados a análise aural de gravações por avaliadores externos, fazemos uso da afirmação de Barros e Lehfeld (2004, 223-24) sobre observação, substituindo o termo observação por escuta para aplicar a este caso: “[observar] escutar significa aplicar atentamente os sentidos a um objeto para dele adquirir um conhecimento claro e preciso” (BARROS e LEHFELD, 2004, 223-24).

Agrupando aqui as condições da análise aural de gravações e as suas possibilidades em relação à psicologia cognitiva da escuta musical, para Sloboda (1985) “o sucesso na discriminação na tarefa experimental pode ser o resultado do sujeito ser capaz de se concentrar na dimensão em questão por um breve período”<sup>57</sup> (SLOBODA, 1985, p. 152), razão pela qual se escolheu um trecho curto da peça (16 compassos) para ser trabalhado tanto pelos participantes quanto pelos avaliadores. Também afirma que “falhas de discriminação na tarefa experimental podem ser devido à falta de pistas que foram fornecidas por um contexto mais extenso”<sup>58</sup> (*ibid*, p. 153). Assim os avaliadores receberam as informações necessárias para serem contextualizados na tarefa, mas não com um excesso delas que pudessem influenciar seus critérios de avaliação.

Ainda, o mesmo autor sustenta que “a maneira como se ouve a música é crucialmente dependente do que pode se lembrar de um evento passado na música”<sup>59</sup> (*ibid*, p. 174). Esta ideia também apoiou a decisão de trabalhar com um trecho musical não muito extenso auxiliando os avaliadores a lembrar dos detalhes de cada gravação. Em relação a isto, Sloboda afirma “um tema é escutado como transformado somente se alguém pode lembrar-se da versão

---

<sup>56</sup>It is interesting to note that most of the perceptual qualities of these sounds are not notable in a score and can only be identified by concentrated listening or by visual examining acoustic analyses such as the spectrogram.(CLARKE, 2004, p. 159)

<sup>57</sup>Success at discrimination in the experimental task may be a result of the subject`s be able of focus on the dimension concerned for a brief period. (SLOBODA, 1985, p. 152)

<sup>58</sup>Failures of discrimination in the experimental task may be due to lack of cues that would be supplied by a more extended context (*Ibid*, p. 153)

<sup>59</sup>The way one hears music is crucially dependent upon what one can remember of past event in the music. (SLOBODA, 1985, p. 174)

original a partir da qual foi transformada”<sup>60</sup> (*ibid*, p. 175). Desta forma se tomaram os cuidados necessários para que a avaliação, dentro da sua possibilidade de ser subjetiva por ter só dados qualitativos, fosse a mais objetiva e ética possível.

Por outra parte, bem sabemos que a partitura é uma representação de ideias sonoras através de símbolos, mas não é a música como tal. No entanto, também se sabe que através da sua análise musical pode-se obter informações que auxiliam a construção interpretativa. “Do conjunto de conhecimentos que auxiliam a interpretação e performance de uma obra, a análise musical fornece princípios objetivos pelos quais a execução pode ser informada, contribuindo na solução de problemas específicos. ” (WINTER, 2006, p. 4)

Sobre análise musical diversos autores como Lerdahl e Jackendoff (1983), Eugene Narmour (1988), Wallace Berry (1989), John Rink (1990), Joseph Kermann (1994), Joel Lester (1995), William Rothstein (1995), Nicholas Cook (1999), Leo Treitler (1999), Jerrold Levinson (2001) e Janet Schamalfeldt (2002) discorreram sobre o papel da análise musical e sua influencia na performance.

Winter (2007) expõe e categoriza duas correntes de análise musical em relação à performance referenciando seus respectivos autores:

O entendimento “estruturalista” afirma que a qualidade e transparência da obra estão presentes na estrutura da música e não na performance. Nesse sentido, é a obra em si que contém elementos que conduzem para o que chamamos de expressividade ou contribuição do intérprete. Como consequência há um questionamento do papel do intérprete na expressão musical: a expressão musical é qualidade inerente da obra. Os principais teóricos desta corrente são Lerdahl e Jackendoff, Schenker e Treitler. (WINTER, 2007, p.5)

Na corrente de pensamento denominada “performance estruturalmente informada”, a análise é considerada como ferramenta essencial para as decisões a serem tomadas pelo executante havendo, porém, um “diálogo” entre análise e performance.[...] Entre os principais teóricos destaque Wallace Berry, Eugene Narmour, Tim Howell, Jerrold Levinson, Janet Schamalfeldt, Nicholas Cook [e Joel Lester]. (WINTER, 2007, p. 6)

---

<sup>60</sup>A theme is heard as transformed only if one can remember the original version on of which it is a transformation (*Ibid*, p. 175)



Segundo Berry (1989) “[...] a experiência musical é mais rica quando elementos funcionais de forma, continuidade, vitalidade e direção tenham sido claramente discernidos na análise e interpretados como uma base para a consciência intelectual que precisa embasar interpretações verdadeiramente esclarecedoras” (BERRY, 1989 apud WINTER, 2006, p. 6)

Lester (1995), na sua preocupação sobre o tema diz que “ocasionalmente, os teóricos sugerem ou mesmo insistem em performances com direções específicas baseadas em suas análises”<sup>61</sup> (p. 197), e com uma perspectiva igualitária entre teórico e *performer*, além de um olhar pedagógico sobre a análise musical, o que é contrário à ideia da corrente “estruturalista” onde o *performer* recebe passivamente “instruções” através da análise, diz “proponho aqui desafiar a suposição de que a comunicação precisa ter lugar somente quando os analistas dão instruções para os artistas e argumento que um discurso mais recíproco reforçaria nossa compreensão das questões teóricas da música, bem como das questões da performance.”<sup>62</sup> (p. 198).

Nesse sentido, Winter e Silveira (2006) colocam:

O conhecimento da estrutura musical por parte do intérprete é um requisito básico nas escolhas a serem tomadas, fazendo com que decisões analíticas e *performance* dialoguem entre si, uma informando e complementando a outra. (WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 69)

Certamente não colocamos em dúvida a capacidade criativa e expressiva do performer, mas, sim, consideramos que a experiência e intuição deste podem ficar limitadas na interpretação de uma peça se não forem complementadas por outras referências externas da peça, entendendo assim a análise musical e análise de gravações como alguns dos recursos que podem contribuir para uma interpretação mais informada e, conseqüentemente, mais convincente e contextualizada.

Entretanto é importante esclarecer que no momento em que se realizou o semi-experimento tínhamos uma visão estruturalista sobre a análise musical

---

<sup>61</sup>Occasionally, theorists suggest or even insist on specific performance directions based on their analyses. (LESTER, 1995, p.197)

<sup>62</sup>I propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analysts give directions to performers, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music-theoretical issues as well as performance issues. (Ibid, 1995, p.198)

e uma das referências entregues a dois dos participantes foi, justamente, uma análise estrutural pronta. Através das leituras abordadas na pesquisa, a nossa visão da mesma avançou do olhar estruturalista ao olhar da análise estruturalmente informada, na qual o *performer* tem um papel participativo e reflexivo na realização da análise musical da obra. Isto cria uma contradição entre a nossa postura teórica e a realização do semi-experimento, no entanto esta reflexão fez parte do processo da pesquisa e consideramos importante que ficasse registrada no trabalho.

## CAPÍTULO 3- DELINEAMENTOS DA PESQUISA

A presente pesquisa semi-experimental foi realizada analisando um fenômeno numa situação criada para ser observada com uma posterior intervenção deliberada e controlada para determinar resultados. Segundo William, Cook e Campbell (2002):

Em semi-experimentos, a causa é manipulável e ocorre antes que o efeito seja medido. No entanto, as características de projetos semi-experimentais geralmente criam um suporte menos convincente para inferências contrafactuais. Por exemplo, os grupos de controle semi-experimentais podem diferir da condição de tratamento em muitas formas sistemáticas (não aleatórias) diferentes da presença do tratamento.<sup>63</sup> (WILLIAM, COOK e CAMPBELL, 2002, p, 14)

Assim, esta pesquisa é considerada semi-experimental tendo em consideração que os participantes não receberam o mesmo tipo de estímulo ou referência, fato que ampliou as variáveis a serem observadas. Sobre experimentação em pesquisa artística López-Cano e Opazo (2014, p. 173) argumentam:

Experimentar, finalmente, significa observar o desenvolvimento de um fenômeno inserido num contexto controlado. Esta observação pode ser direta e/ou auxiliada de registros audiovisuais, informáticos, técnicas de medição, etc., e pode estar sujeita a interpretações e análises posteriores.<sup>64</sup> (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 173)

Sobre entrevista semiestruturada que foi um dos instrumentos de coleta de dados, de acordo com Manzini (1990/1991):

Na entrevista semiestruturada, a resposta não está condicionada a uma padronização de alternativas formuladas pelo pesquisador. [...] Geralmente a entrevista semiestruturada está focalizada em um objetivo sobre o qual confeccionamos um roteiro. [...] E mais adequada quando desejamos que as informações coletadas sejam fruto de associações que o entrevistado faz, emergindo assim, de forma mais livre. (MANZINI, 1990/1991, p. 154)

---

<sup>63</sup> In quasi-experiments, the cause is manipulable and occurs before the effect is measured. However, quasi-experimental design features usually create less compelling support for counterfactual inferences. For example, quasi-experimental control groups may differ from the treatment condition in many systematic (nonrandom) ways other than the presence of the treatment. (WILLIAM *et al*, 2002, p, 14)

<sup>64</sup> Experimentar, en última instancia, significa observar el desarrollo de un fenómeno inserto en un contexto controlado. Esta observación puede ser directa y/o auxiliada de registros audiovisuales, informáticos, técnicas de medición, etc., y será sujeta a interpretaciones y análisis posteriores. (LÓPEZ-CANO, R., OPAZO, U. 2014, p. 173)

### **3.1- Critérios de escolha dos Participantes, Tipo de Referência e Avaliadores**

Em seguida, serão expostas as considerações que fundamentaram os critérios de escolha dos participantes, do tipo de referência a utilizar e dos avaliadores envolvidos na pesquisa.

#### **3.1.1- Flautistas Participantes**

Para uma maior riqueza nos dados da pesquisa se optou por escolher três flautistas com perfis diferentes. Entre eles, dois bacharéis e um mestre, os quais manifestaram sua disponibilidade e aceitação ao convite de participar na pesquisa. Os perfis eram os seguintes:

- O participante A com pouca experiência em música popular e mais focado na música erudita.
- O participante B que equilibrasse na sua prática profissional a música popular e a música erudita.
- O participante C com vasta experiência em música popular.

#### **3.1.2- Tipo de Referência da Peça**

Para ampliar a possibilidade de variáveis a serem observadas no semi-experimento de forma controlada, decidiu-se fornecer diferentes tipos de referência da peça com o intuito de observar qual o resultado de cada tipo de referências nas interpretações e se alguma destas pudesse ser mais significativa dando um resultado mais evidente no final do semi-experimento. Nesta distribuição se procurou alinhar o tipo de referência com o perfil de cada participante, assim estas foram entregues da seguinte forma:

- O participante com pouca experiência em música popular e mais focado na música erudita recebeu uma análise musical da peça<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Os participantes A e B receberam a mesma análise estrutural da peça como referência, esta se encontra no Apêndice C.

- O participante que equilibrava a prática de música popular e a música erudita recebeu uma análise musical e uma gravação da peça<sup>66</sup>.
- O participante com vasta experiência na música popular recebeu uma gravação da peça.

A distribuição das referências entre os participantes não significa que consideramos que o músico erudito nunca analisou uma gravação ou que o músico popular nunca analisou uma partitura: sabemos que estas práticas são comuns em ambas áreas, no entanto, temos conhecimento do histórico enfoque à análise de partituras no entorno da música erudita (LESTER, 1995, p. 197) e da prática generalizada de analisar registros sonoros entre músicos populares (DA SILVA PEREIRA, s/d, p. 2).

### 3.1.3- Avaliadores Externos

Para uma maior objetividade e ética na pesquisa, dado que a pesquisadora conhecia o perfil dos participantes e as referências trabalhadas por cada um deles, optou-se por que a avaliação e a análise aural das gravações coletadas fossem realizadas por avaliadores externos. Dessa maneira foram escolhidos três avaliadores que fossem experientes professores de flauta e que estivessem vinculados ou já tivessem experiência docente em Instituições Federais de Ensino Brasileiras (IFES). Cada um deles tem um perfil profissional particular o qual será descrito no capítulo IV. Para os avaliadores foi feita a seguinte solicitação no guia de avaliação:

No seu depoimento você deverá focar nos seguintes aspectos: fraseado, articulação, acentuação, tempo e sua oscilação, fluência da interpretação, ginga/organicidade da execução, e/ou outros aspectos que você ache relevantes nas gravações. Também, se encontrar características em comum, algum destaque e/ou diferença entre os participantes não hesite em mencioná-las no seu depoimento de avaliação por mais subjetivas ou informais que pareçam.

---

<sup>66</sup> Os participantes B e C receberam a mesma gravação como referência, a gravação de *Sincopando* para flauta solo de Ignacio Ramos, incluída no CD "A Paso de León" de *Guafa Trío*.

### 3.2- Metodologia da pesquisa

Esta pesquisa semi-experimental se desenvolveu em varias etapas:

A primeira etapa da pesquisa foi a coleta de dados sobre o *pasillo* andino colombiano e, especificamente, sobre o *pasillo* “*Sincopando*” através de entrevista semiestruturada com o compositor León Cardona e com flautista Ignacio Ramos para obter informações preliminares e obter as partituras para trio típico e para flauta solo.

Com os dados anteriormente coletados, realizou-se um exame das decisões de Ignacio Ramos na construção da versão para flauta solo do *pasillo* “*Sincopando*”, com objetivo de analisar a estrutura da seção A da peça e posteriormente comparar a versão de *trío típico* e de flauta solo para determinar elementos como polifonia, articulações idiomáticas, ornamentações e verificar as convergências e divergências entre as duas versões.

Inicialmente foi realizado um estudo piloto no qual participou um bacharel em flauta e que serviu para testar e refletir sobre a coleta de dados a ser realizada posteriormente. Neste estudo piloto foi solicitado ao participante estudar e gravar a seção A da peça. Após esta etapa, o flautista recebeu uma gravação da peça e fez uma segunda gravação. O participante do estudo piloto teve plena liberdade no tempo de estudo para cada fase e todo o processo ocorreu em pouco mais de um mês. O resultado do estudo piloto evidenciou uma clara influência da gravação na sua interpretação. Na segunda gravação o participante melhorou em aspectos como: fraseado, acentuação, articulação e também tocou num tempo mais adequado para o caráter da peça. Desta forma, o estudo piloto demonstrou que era possível observar os resultados da referência fornecida sobre a interpretação do trecho.

Uma vez realizada a contextualização da peça, a análise da seção A e o estudo piloto, procedemos a realizar o semi-experimento.

Tendo escolhido e convidado os flautistas participantes da pesquisa, estes receberam a partitura da peça para flauta solo sendo solicitado que estudassem a seção A da peça (16 compassos)<sup>67</sup> sem referências externas, ou seja, somente com seu atual conhecimento e prática musical. Nesta etapa os

---

<sup>67</sup> Os participantes receberam a partitura completa da peça e foi solicitado para que estudassem a seção A para ser gravada nas duas seções do semi-experimento, procurando que o material a ser analisado posteriormente não fosse tão extenso.

flautistas contaram com duas semanas para estudar a partitura. Passadas duas semanas, a pesquisadora gravou cada um dos participantes com uma câmara SONY HDR-CX190, vídeos dos quais posteriormente extraiu somente os áudios para preservar a imagem dos participantes. Nesta mesma sessão foi realizada com cada participante uma entrevista semiestruturada na qual se investigou sua formação e experiência artística, bem como possíveis aproximações com músicas tradicionais de outros países ou da Colômbia e sobre a sua experiência com a peça em questão. Na mesma sessão, os flautistas receberam a referência da peça para estudo. Passados dois dias a pesquisadora gravou e entrevistou novamente cada flautista. A entrevista enfocou a experiência obtida com a referência recebida.

Após esta etapa de coleta de gravações e entrevistas com os flautistas, os registros sonoros das duas sessões - antes e depois da referência - foram entregues aos três professores que assumiram o papel de avaliadores dos registros para determinar as diferenças entre o registro anterior e posterior de cada flautista. As entrevistas foram transcritas e analisadas pela pesquisadora.

Os avaliadores externos não conheciam o perfil dos participantes nem o tipo de referência recebida pelos mesmos. Os avaliadores não receberam referência alguma da peça como gravação, análise estrutural ou partitura. O objetivo destas restrições foi que as análises aurais dos avaliadores não tivessem nenhum tipo de influência além dos registros de áudio a avaliar.

Finalmente com as entrevistas e as avaliações dos professores foram cruzadas e analisadas.

## CAPÍTULO 4- RESULTADOS DO SEMI-EXPERIMENTO: DEPOIMENTOS DOS PARTICIPANTES E DOS AVALIADORES

Participante	A	B	C
<b>Idade</b>	23 anos	30 anos	28 anos
<b>Formação acadêmica</b>	Bacharelado em flauta	Licenciatura em violão Bacharelado em flauta Mestrado em flauta	Bacharelado em flauta
<b>Perfil artístico<sup>68</sup></b>	Pouca experiência em música popular em relação aos outros dois participantes, maior foco em música erudita.	Experiência equilibrada em música erudita e música popular.	Ampla experiência em música popular, sendo o que ele mais exerce na sua prática profissional.
<b>Dificuldade apresentada</b>	Dificuldade na compreensão do fraseado e a polifonia do trecho.	Dificuldades técnicas com os saltos de oitava.	Dificuldades técnicas com os saltos grandes em geral.
<b>Referência recebida</b>	Análise Musical	Análise Musical Gravação	Gravação

**Quadro 3. Participantes**

### 4.1- Participante A

#### 4.1.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça

**A** é o mais jovem dos participantes, quem mais recentemente se formou em Bacharelado em Música (ênfase em flauta transversal) e tem 23 anos de idade. Aos 11 anos começou sua formação musical num destacado projeto social da sua cidade, instituição na qual continuou até se formar aos 18 anos. Durante esses primeiros anos de formação, foi solista em duas orquestras e com uma delas gravou CD e fez duas turnês por várias cidades do Rio Grande do Sul.

“Comecei aos 11 anos na Escola de Música, fiz flauta doce na época, não como musicalização, mas como instrumento principal. Quando

<sup>68</sup> Mesmo que os três participantes tivessem experiência tanto com música popular quanto com música erudita, certamente cada um deles teve um foco diferente na sua carreira.



comecei eu ia fazer cello, depois violino, depois viola, mas sempre perdia a vaga, daí a flauta estava me abraçando, então era para ser flauta. Dois anos depois de ter começado na escola passei para a flauta transversal. Na época comecei a integrar a orquestra jovem da escola, fiz um par de turnês com eles e gravei CD. Passei no concurso de jovens solistas da Orquestra de Câmara da Fundarte aos 18 anos. Na época, a orquestra da minha escola também tinha um projeto de solos, então também solei com eles. A gente viajou pelo Estado todo mostrando o trabalho. Depois entrei na faculdade com 19 anos, fiquei dois anos me preparando para entrar.”

Sobre a sua formação complementar **A** contou:

“...fiz vários cursos intensivos de férias, entre esses Suzuki, o Festival de Pelotas e vários encontros de orquestras jovens do RS, esses foram cursos que me ajudaram bastante no desenvolvimento da minha técnica.”

Ao falar da sua rotina de estudo o participante **A** afirmou:

“Diariamente eu tento fazer entre 4 ou 5 horas, depende do dia. Entre técnica e repertório vejo o que mais está precisando. Às vezes eu foco mais no repertório e a técnica como aquecimento para o repertório e quando é final de semana eu foco na técnica mesmo. Domingo não costumo estudar.”

Em relação ao repertório, **A** toca principalmente música erudita, mas disse ter contato com música popular e ter incursionado nela um pouco mais desde 2015.

“Ao longo da minha carreira eu tenho tocado coisas variadas. Dizer que só toquei erudito não é o certo. Por ser flauta a gente acaba tocando choro, jazz, bossa nova, música brasileira no geral, mas toquei bastante repertório baseado no erudito, sobretudo na estética francesa e também na barroca, porque na escola de música a gente tinha um grupo de música barroca e se pesquisava bastante sobre o estilo e a interpretação, pensar como tocar barroco. Por ter aprofundado um pouco mais nesta estética eu me sinto mais à vontade nela.”

“Improvisar é uma coisa nova para mim, agora eu recém estou entrando nesse mundo. Na faculdade a gente fica só no repertório e agora que eu me formei estou começando com um lado mais popular, por enquanto não é um lado que eu tenha muito forte.”

“Agora tenho o trio que começou em 2015 na cadeira de música de câmara, aí a gente toca mais que tudo bossa nova e, em geral, música brasileira, daí eu estou sendo obrigado a experimentar com improvisação, pois para mim o estudo da música popular não faz parte do meu estúdio diário. Dentro da minha rotina de música de concerto uso mais ela para quebrar a rotina, para dar uma

diferenciada. É uma estratégia para não ficar tanto numa coisa só. Agora estou estudando um pouco mais estes gêneros para ter um pouco mais de bagagem na interpretação.”

À pergunta: você tem proximidade com músicas populares de outras culturas? Quais? **A** respondeu:

“Já toquei alguma coisa de música latina, os próprios tangos, Piazzola, algumas danças que o Bartok traz, mas não profundamente. Bom, no Festival de Pelotas, teve um maestro argentino que colocou no repertório músicas típicas da Colômbia e da Argentina, coisas bem diferentes para tocar fora dos clichês latinos que a gente toca.”

**A** teve na faculdade um colega flautista colombiano e através dele realizou uma pequena aproximação com a música tradicional colombiana

“Uma vez eu toquei com um colega colombiano, mas de brincadeira numa festa colombiana, dessa vez, sobretudo, escutei a música colombiana que tocaram na festa. Tocaram músicas para flauta e violão e algumas tinham uma percussão. Ele também me compartilhou alguma vez uns links de música colombiana.”

Ao relatar sua experiência com a peça, **A** contou sobre quanto tempo e como trabalhou ela, assim como sobre as suas dificuldades com ela que estiveram relacionadas à compreensão da peça e às condições do semi-experimento.

“Estudei a peça um dia antes da gravação num bloco de duas horas, fiz uma leitura de solfejo rítmico-melódico, daí li, tentei botar no metrônomo, comecei lento e tentei tocar um pouco mais rápido, depois toquei ela inteira para ver o quê ia sair. No dia da gravação, a relembrar no aquecimento.”

“Por mais que sejam só 16 compassos, às vezes é muito melhor tocar a música inteira a só tocar 16 compassos porque daqui a pouco tu corrige algo em outra página.”

“Demorei em entender ela no geral porque metricamente ela não é igual como a gente põe o swing e liberdade, por isso demorei em senti-la mais natural, mais orgânica, porque a estava pensando bem métrica. A dificuldade foi que ela sai do tradicional, assim como no choro a gente não toca exatamente o que está escrito, então a gente tem que tentar entender como soaria isso. E isso é um pouco demorado. O que me fez pensar um pouco mais gingado foi lembrar as referências que tinha ouvido antes para de verdade ter uma noção de como tocar essa música. A ginga que é diferente, que é peculiar de cada lugar, e também eu tinha uma consciência que devia ser gingada e não tão métrica.”

#### 4.1.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após a referência

Para a segunda fase do semi-experimento o participante **A** recebeu uma análise estrutural da seção A da peça (16 compassos), na qual se detalhavam aspectos como harmonia, períodos e frases, diferenciação das vozes da polifonia, ornamentos e o uso de articulações estratégicas para benefício da polifonia. Esta referência foi entregue para **A** pelo seu perfil atual próximo ao ambiente erudito e acadêmico, casualmente, coincidiu com as suas dificuldades ao abordar a peça, que foram de índole conceitual mais do que técnica.

Para **A**, a análise estrutural foi uma ferramenta de grande utilidade no entendimento da seção, esclareceu e simplificou suas ideias, o que claramente influenciou a sua interpretação do trecho.

“Com a análise eu pude perceber a questão do destaque dos baixos, eu estava pensando outros baixos, quando eu tocava ela eu sentia outros baixos, e que aí foi levantado os baixos com a cifra cordal bem clara, daí eu pude ter uma outra ideia de como levar a frase, onde repousar e onde não, e vi que a ideia dos baixos era muito mais simples do que eu estava pensando, então as cifras me deram uma ideia melhor de como conduzir a frase.”

“Após estudar a análise, modifiquei a síncope, tentei deixá-la mais leve a partir do conceito que estava aí, não tentei fazê-la tão métrica, tentei fazê-la mais quebrada, não somente como um deslocamento matemático senão mais com o swing da música.”

“Poderia ter feito uma brincadeira com a peça, poderia ter tocado as vozes separadas com um colega”

A análise ajudou na superação das dificuldades que **A** teve para compreender o fraseado e a polifonia da seção.

“Consegui superar porque a análise me deu uma boa visão geral da peça e orientou na própria questão do fraseado assim como na questão matemática e métrica, e ter uma noção mais clara de como tocar a peça. A análise abre mais, dá para enxergar mais detalhes da peça.”

“A análise era simples e clara, me deixou muito mais esclarecido em muitos termos, rendeu mais o estudo porque foi um estudo guiado, não tão com dúvidas, um estudo mais direcionado.”

Após estudar a análise, o participante **A** modificou a abordagem de estudo da seção, pensou mais na condução harmônica, nas frases, na acentuação e na leveza que precisava.

“Tentei pensar nos acordes, na questão da condução harmônica dentro e da condução do baixo, na questão dos deslocamentos dos acentos, tentei fazer um pouco mais de acentos que não tinha feito antes, o baixo, a parte rítmica um pouco mais gingada e não tão matemática, e soltar ela para que fosse mais natural, que não fosse um estrangeiro tocando música colombiana.”

## 4.2- Participante B

### 4.2.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça

**B** é o participante que dialoga mais equilibradamente com a música erudita e a popular no seu exercício profissional. **B** tem 30 anos, é licenciado em violão, Bacharel e Mestre em flauta transversal. É *spalla* de uma banda e toca em diversos conjuntos de música popular. Aos 9 anos de idade começou a fazer musicalização, por volta dos 15 anos começou na flauta transversal e o estudo da música cada vez mais sério e estruturado. Posteriormente ingressou na faculdade onde realizou a Licenciatura em violão, o Bacharelado em flauta transversal e finalmente o Mestrado em Práticas Interpretativas com ênfase em flauta transversal.

“Eu comecei na música aos 8 anos de maneira informal em casa, tocando flauta doce por influência da minha família, depois com 9 anos entrei no programa de extensão da Universidade Federal fazendo aula de canto, flauta doce, musicalização. Comecei com a flauta doce e depois passei para o violão. Essa fase foi muito importante para mim. Depois passei para uma escola da orquestra sinfônica da cidade, aí comecei com teoria e depois na flauta transversal mais ou menos com 15 anos. Depois entrei na Faculdade, fiz licenciatura em violão, depois Bacharelado em flauta transversal e recentemente terminei o Mestrado em práticas interpretativas em flauta. Também toco já há uns 10 anos em banda sinfônica com uma experiência de música sinfônica. Também tenho experiência com música popular.”

“Também tem os grupos nos quais eu toquei como violonista acompanhando música popular brasileira, acompanhando cantores, projetos com duo, com trio, com banda maior. E com a flauta tocando

choro, música popular brasileira... música instrumental no geral. Também cantando em grupo vocal... experiências bem variadas. Até fiz curso de choro com Eduardo Neves no Festival de Pelotas, me passou muito conhecimento. Conhecer a música, os acordes, as possibilidades rítmicas é preciso para a leveza.”

**B** por vários anos da sua carreira equilibrou seu estudo entre o violão e a flauta, mas desde que começou o Bacharelado dedicou-se mais à flauta transversal:

“Isso varia muito, depende da época, quando começou com a flauta dividia o tempo em partes iguais entre o violão e a flauta, duas horas para cada um, depois na faculdade quatro horas para cada e aumentando a carga horária quando tinha prova ou recital. Desde 2009 quando comecei o Bacharelado em flauta meu estudo é mais focado na flauta. Atualmente dedico no mínimo 10 horas semanais para me manter.”

Na vida do participante **B** o popular e o erudito sempre estão presentes, chegando ele mesmo à conclusão de que o repertório no qual se sente mais à vontade é naquele que é erudito e que conta com elementos populares.

“Na minha vida acadêmica meu repertório de música de concerto foi bem variado em momentos históricos e estilos, música barroca, clássica, francesa, peças solo. Fora desse mundo acadêmico, já toquei bastante música popular em grupos de choro e também o repertório de banda sinfônica que abrange varias estéticas desde música erudita até música norte-americana de cinema ou jazz. Eu me sinto mais a vontade com o choro, com música de câmara e músicas eruditas que tem um flerte com o popular, por exemplo. Nos meus dois recitais de mestrado a banca achou que a minha melhor peça foi aquela que tinha uma relação com isso, no caso, no primeiro toquei uma peça para flauta solo que tinha uma influência de *dirty blues*, de flautas étnicas sul-americanas, explorava *beat box*, e para a banca foi a peça que mais convenceu, eu a toquei rítmica, com *groove*. No segundo recital uma peça de Radamés Gnattali para flauta e violão. Comparando Gnattali com Mozart a banca disse que o Gnattali foi mais fluido.”

“Na música popular costumo improvisar, mas não estudei improvisado de uma forma sistemática como quem toca jazz. O fato da vivência com a música popular através do violão e do universo da canção, tem me dado ferramentas para me arriscar. Para mim o ouvido harmônico é fundamental, é algo eu que trabalho bastante, é uma vivencia polifônica quando estou cantando e tocando mais vozes, eu gosto de cantar e me acompanhar com o violão. ”

À pergunta “você tem proximidade com músicas populares de outras culturas? Quais?” **B** respondeu:

“Sim, música sul-americana, por exemplo, Piazzola. Vem-me à mente compositores que pegam elementos folclóricos do seu país e os colocam em música de concerto, o próprio Bartok, por dar um exemplo.”

**B** declarou ter pouco contato com a música colombiana anterior a este exercício. Contudo, as poucas referências que tem lhe fazem pensar no repertório “latino-americano” em geral.

“Com a música colombiana não muito. Já tenho escutado alguma coisa, algum colega tocando alguma peça, lembro de ter escutado alguma peça para violão, para dueto, na minha caixa mental tem alguma semelhança com o repertório latino-americano, do Brasil tem o choro, tem o tango da Argentina, tem esses gêneros bem rítmicos que tem esses elementos. Tocando a peça me remeteu a esse universo.”

Com respeito à seção A de “*Sincopando*”, **B** relatou como abordou o estudo dela e sua busca pela leveza e ginga:

“Consegui construir uma certa concepção dela, mesmo sabendo que eu poderia amadurecê-la mais, sobretudo com respeito à leveza, ela deve ter uma ginga, eu acho que comecei a vislumbrar essa ginga, mas ainda não cheguei nela, estava aqui lendo, talvez se tivesse tocando de cor soaria melhor. Por exemplo, ela é 3/4, mas eu tentei pensar em 1, não pensar cada tempo. Algo dançante, com swing, gingado, leve.”

“O trabalho não foi tão sistemático, trabalhava uns compassos um dia, no outro adiantava outros. Eu fiquei curioso de trabalhar o resto dela, eu dei uma olhadinha nas outras seções, talvez se eu conhecesse melhor ela, a informação que iam me trazer as outras seções, ia me dar mais subsídio na questão de contrastes. Mas eu acabei estudando só o trecho que tinha que gravar.”

“Peguei a peça mais lento e pensando em três, para pegar o básico, as notas e o ritmo. Depois que eu tinha isso tentei colocá-la no andamento, 170, mas deu uma assustada, é um pouco rápido. Mas já imaginando a ideia, tem que pensar em um. Daí tocava com o metrônomo no andamento, por seções e essa característica dançante

dela apareceu mais. Também a toquei com o metrônomo marcando só o compasso, alternava a marcação em três e em um, daí quando voltava ao metrônomo em três e depois tirava ele, a leveza dela ia para trás, ficava um pouco mais pesada, mais dura. Também tive minhas dúvidas com a articulação, se usar simples ou duplo nas oitavas.”

**B** expôs que teve dificuldades técnicas com a peça, particularmente com os intervalos grandes e alguns questionamentos sobre a articulação.

“O desafio nela foram os intervalos de oitava, estavam me “quebrando”, também vi que estava fazendo algumas articulações que não estavam escritas, por exemplo, estava ligando as oitavas, depois parei e pensei em fazer o que estava escrito, também cuidei para destacar mais algumas notas.”

Ao final da entrevista **B** quis compartilhar uma reflexão que a peça trouxe para ele:

“Com este exercício tive uma reflexão que sempre que a gente pega um elemento popular ou folclórico e transforma numa peça de concerto, essa transformação já traz um peso e uma rigidez, então só por eu sentar na frente de uma partitura e olhar semínima 170, é demais, talvez se eu estivesse num bar e pegasse a mesma peça com uma galera e tocasse sem compromisso, de boa, eu acessasse a uma expressão, uma fluidez mais natural que ela pede mesmo. É uma reflexão que tenho agora, e que é o caso desses repertórios que trazem influências da música popular para música de concerto. A essência dessa música esta na rua, no bar, no povo. Mas a gente sabe também que o refinamento que essa especificidade nos traz, ele pode contribuir à expressão da música, mas ele pode atrapalhar também quando a gente coloca tudo de uma maneira mais fechada.”

#### **4.2.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após a referência**

Posto que **B**, dentre os participantes, é quem tem o perfil que mais dialoga entre o erudito e o popular, recebeu as duas referências anteriormente mencionadas: a gravação e a análise estrutural da seção A da peça. O objetivo com ele era observar qual das duas referências teria maior impacto na sua interpretação do trecho.

**B** descreveu sua experiência com cada referência e como cada uma delas pode tê-lo influenciado:

“Eu tinha uma expectativa de ouvir algo muito diferente, daí quando ouvi a gravação não era tão diferente do que eu estava fazendo. O que realmente foi legal da gravação foi ouvir a peça toda, quando tu consegue ouvir toda ela além dessa parte, parece que os elementos das outras partes te dão subsídio para tocar aquela primeira parte. Ouvir toda a peça ou estudar toda a peça faz com que tocar aqueles 16 compassos seja diferente do que só conhecer esses 16 compassos, isso faz muita diferença<sup>69</sup>. Quando eu ouvi a gravação achei um pouco lento, depois conferi com o metrônomo e até estava um pouco mais rápido que 170. O que eu percebi de diferente na gravação foi um ornamento no fim que ele não fazia as oitavas senão que fazia um trinado ou um mordente, e também no início do segundo compasso que não fazia o baixo no tempo forte, ele tocava na mesma oitava os do sustenido. Em geral, o legal foi perceber detalhes do estilo mesmo dele, e ouvir as outras seções para conhecer toda ela.”

“E na análise, eu achei interessante a diferenciação do baixo da melodia e das frases, mas para análise acho que teria um sentido maior na minha performance se eu tivesse um estudo baseado na minha análise, mas não fiz isso, só li a análise, foi legal para pesar sobre ela, na questão também dos baixos, das articulações, diferenciar a polifonia, saber que era originalmente para um trio, isso foi legal para eu conhecer até porque eu imaginava ela com acompanhamento quando tocava então realmente faz sentido agora. O como tudo isso mudou a minha performance não sei te dizer, mas com certeza esses recursos alimentaram a ideia na minha cabeça.”

Certamente as referências exerceram um efeito na interpretação e na solução de dificuldades na performance da peça tomando alguns detalhes da gravação e se permitindo uma maior leveza na sua interpretação.

“Basicamente as mudanças que eu fiz a partir da gravação foram duas ou três: o mordente do final, tocar os dois do sustenido entre o primeiro e segundo compasso na mesma oitava e fazer algumas ligaduras que eu não estava fazendo.”

“Talvez uma preocupação muito grande que eu estava tendo com o som, com a perfeição, depois que eu ouvi a gravação foi meio que “vai, toca!”, eu abandonei certo preciosismo assim com o som e com a perfeição, meio que pensei mais na fluidez, na frase, na leveza, coisa do compasso, pensei mais nisso e deixei fluir mais.”

A estratégia de estudo de **B** esteve diretamente relacionada com o registro de áudio. Ele alternou entre escutar o registro e tocar, e finalmente tocou com a gravação.

---

<sup>69</sup> Observamos que tanto o participante A quanto o participante B manifestaram sentir uma falta de ter estudado a peça completa, no entanto, esta “limitação” pode ter sido produto de um problema de comunicação ou entendimento, dado que para eles foi solicitado preparar a seção A para fins do semi-experimento, mas não foi proibido estudar a peça completa.



“Daí eu ouvi a gravação e fui tocar, aí eu ficava tocando e ouvindo a gravação, e ia procurando ver coisas de fraseado, coisas... tentar pegar algumas coisas daí da frase, de ornamentação, de articulação que fosse interessante e que eu não estivesse fazendo. Até toquei junto com a gravação.”

Ao perguntar para **B** “Qual referência influenciou mais sua performance?” ele não teve dúvida em afirmar que foi a gravação, para o qual tem uma explicação.

“A gravação exerceu uma influência maior, claramente, não que a análise não tenha, mas pela minha ação efetiva, se eu pegasse a análise e a partir dela estruturasse uma forma de estudar. Uma coisa legal que eu poderia ter feito a partir da análise e não fiz é tocar só a melodia, e também tocar só os baixos, ou dividir as vozes com um colega, como tenho feito com as fantasias de Telemann, por exemplo, só enquanto eu analisava lendo a análise isso ia ficando na minha cabeça, imaginando a melodia sem os baixos. E eu estava bem curioso por ouvir a gravação, então escutar somente uma vez a gravação não ia ser suficiente, eu ouvi ela inteira uma vez e com calma colocando atenção nas seções, nas modulações, e repetindo o trecho várias vezes. Me permitir influenciar-me mais pela gravação que pela análise foi uma escolha, o processo com a análise é mais intelectual, um processo mais longo, a gravação é efetiva, mais direta.”

### 4.3- Participante C

#### 4.3.1 Primeira entrevista: Trajetória, repertório que interpreta e abordagem da peça

**C** é o participante que mais concentra sua atividade artística na música popular e também é músico de banda, tem 28 anos. Seu pai também é músico, razão pela qual teve contato direto com a realização musical desde criança. Aos 9 anos de idade começou estudos musicais formalmente no conservatório da sua cidade, posteriormente fez Bacharelado em Música (com ênfase em flauta transversal) em Universidade Federal.

“Desde bem novo eu já brincava bastante com instrumentos, meu pai é músico, e eu frequentava os ensaios dele na banda. Sempre o repertório foi muito variado, então escutava todo tipo de música. Com uns 9 anos entrei no conservatório e comecei na música mais sério, aí comecei na flauta. Depois passei direto para a faculdade.”

“Também participei nos Festivais que tem em Vale Vêneto e em Pelotas, e em festivais na área do popular como os de Itajaí e

Curitiba, enfim, vários cursos. Estudei muito também essa parte popular não numa instituição senão em aulas particulares em Pelotas e Porto Alegre e fui também para o Rio, de fato vou constantemente. ”

A rotina de estudo de **C** é plenamente voltada ao estudo da técnica e a elementos que dão subsídio às suas improvisações na música popular:

“Eu começo estudando sonoridade, articulação, escalas, arpejos, Taffanel, Moyse... sí depois vou para o estudo mais popular, começo a estudar encadeamentos, alguma sequência harmônica, penso em escalas que são mais voltadas para improvisação e pratico diversas articulações com elas. Daí passo para repertório que é todo popular, sempre tem um choro, um tema de jazz, alguma coisa que estou estudando ou que eu vou tocar. Alguma coisa que vai me exigir ou tecnicamente, ou harmonicamente, que eu possa improvisar e que eu possa desenvolver algumas ideias.”

Sabemos que **C** é o participante que mais experiência tem na música popular, pois foca quase toda sua atividade artística nela. **C** comenta que durante a faculdade conciliou a música erudita e a música popular, e ao se formar da faculdade concentrou seu estudo em gêneros populares.

“Eu foquei na música popular mesmo foi em 2011, quando me formei na faculdade. Até eu terminar a graduação eu tive um estudo paralelo entre erudito e popular, toquei bastante música erudita, cheguei a tocar com a orquestra sinfônica da minha cidade, fazia recitais, mas, quando terminei a faculdade, sim, meu foco foi total para o popular. Trabalho ainda em músicas eruditas, mas muito menos, o que toco na banda.”

“Por fora da banda só com música popular. Tenho um quarteto de choro, trabalho com diversos instrumentistas do gênero, acompanho cantores de samba, e alguma coisa de música instrumental brasileira que seria o jazz brasileiro, ou bossa nova, ou o próprio samba, mas a maneira de tocar é diferente, com muita improvisação, com mistura de ritmos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti. ”

À pergunta “Você tem proximidade com músicas populares de outras culturas? Quais?” **C** mostrou uma clara afinidade tanto na escuta quanto a prática de alguns gêneros musicais de outras culturas.

“Tenho contato com música popular de fora, escuto muito música cubana, gosto muito de salsa, escuto muito jazz, música uruguaia como o candombe e música argentina, ritmos influenciados pela herança africana. Antigamente eu já toquei mais músicas de fora. Quando morava em Pelotas acompanhava um músico uruguaio, um percussionista, tocávamos candombe, boleros, etc. Já toquei também em alguns projetos de salsa nesta cidade”

Sobre proximidade à música colombiana **C** diz:

“Há um tempo escutava um grupo de salsa colombiano, que conheci numa viagem ao Chile, mas só isso.”

Em relação à seção A de “*Sincopando*” **C** descreveu seu processo e as dificuldades que teve ao abordá-la.

“Trabalhei a peça uma hora diária durante uma semana. Fiz uma pequena análise estrutural, tentando identificar os principais motivos dela, tentando ver esse caminho de vozes, todo o sincopado, tentando ver quais notas eu poderia dar mais destaque, onde teria uma voz principal caminhando nela, trabalhava no começo bem lento, procurando identificar todo isso. Interiorizando esse contratempo que tem que acho que é o mais rico nesse trecho, e conforme foi passando fui acelerando.”

“Tive dificuldade, a peça tem intervalos muito longos, e isso é algo que fazia tempo não trabalhava.”

#### **4.3.2 Segunda entrevista: Abordagem da peça após da referência**

Para a continuação da segunda fase do semi-experimento, **C** recebeu uma gravação da peça devido ao seu perfil focado na música popular. A escuta e análise de gravações é uma prática comum entre intérpretes de música popular por várias razões: muitas vezes não se tem acesso às partituras e é preciso aprender as músicas de ouvido, também porque é um bom caminho para analisar estilos de intérpretes, compositores e arranjadores pela flexibilidade e a liberdade criativa que permite a música popular, que mesmo tendo a partitura, provavelmente na gravação não vai soar exatamente o que está escrito.

Ao perguntar para **C** qual foi a sua primeira impressão ao escutar a gravação, ele manifestou que contrário à sua expectativa de encontrar uma informação diferente da sua ideia, a gravação era fiel à partitura, fato que o surpreendeu tratando-se de música popular.

“Surpreendeu-me muito porque eu achava que ia ter um impacto bem maior, pensei que ia ser muito diferente, acentos diferentes, mas não, achei que na gravação está sendo muito fiel à partitura. Claro, tem alguns detalhes que são bem diferentes que ele fez, mas eu achei que ia ser bem mais.”

No entanto, **C** aplicou à sua interpretação as poucas diferenças que eram perceptíveis entre a partitura e a gravação, evidenciando que o registro teve um impacto na sua interpretação.

“Modifiquei, sim. No final tem umas apojaturas na partitura e ele não faz, aí ele faz um trinado, e achei mais interessante, talvez fiz algumas coisas mais *staccato* do que estava fazendo, e pensei também em soar mais os graves que os dele são bem sonoros, mudei a articulação no compasso 5 em *la* susenido, *si*, *mi*, na partitura está ligado e ele faz separado, achei melhor assim.”

A referência não foi significativa na solução de dificuldades para **C**, dado que as que se apresentaram foram técnicas e não interpretativas.

“Eu acho que não me auxiliou a superar dificuldades. Na primeira vez tive dificuldades com os intervalos, mas esse foi mais um problema técnico. Desta vez para a segunda gravação soou melhor porque eu estava mais acostumado à peça.”

Sobre as suas estratégias de estudo após receber a referência **C** relatou:

“Eu trabalhei principalmente os intervalos do grave para o agudo, fiquei procurando ter muito mais foco e mais volume, toquei muito lento, assim como já havia estudado, mas desta vez cuidando mais dos graves.”

#### **4.4- Avaliadores Externos**

A fase experimental da pesquisa deu como resultado duas gravações de cada flautista participante, uma antes e outra depois da referência estudada. As gravações foram analisadas auditivamente pelos avaliadores externos e neste capítulo serão expostos e analisados estes dados coletados. Nos depoimentos dos avaliadores veremos que eventualmente eles se referem à referência como “a gravação”, isto é porque quando eles receberam o convite antes de realizar o semi-experimento, foi informado para eles que todos os participantes iam receber uma gravação da peça. No entanto, tempo depois este ponto foi revisto, e foi decidido utilizar diferentes tipos de referências para ampliar a pesquisa. Esta mudança não foi informada aos avaliadores para não influenciar as suas avaliações.

À continuação, apresentamos uma breve descrição do perfil dos avaliadores seguido de seus depoimentos.

#### **4.4.1 Avaliador 1**

Professor adjunto de IFES (Instituição Federal de Ensino Superior), com experiência docente de 20 anos, conta com ampla experiência em música popular. Participante em pesquisas e publicações científicas brasileiras.

#### **4.4.2 Avaliador 2**

Professor adjunto do IFES, com mais de 15 anos de experiência na docência. Participante de pesquisas sobre pedagogia da flauta, performance musical e avaliação de vídeos. Docente de flauta, música de câmara, apreciação musical, orquestra e banda sinfônica. Tem atuado como solista dentro e fora do Brasil. Participação em eventos científicos e publicações científicas de pesquisa em música.

#### **4.4.3 Avaliador 3**

Professor substituto na área de música de câmara em IFES no período de 2008 a 2009, com 10 anos de experiência docente na flauta transversal, principalmente em festivais de música dentro e fora do Brasil. Com ampla experiência como flautista de orquestra e música de câmara com participações constantes no Brasil e em outros países. Conta com participação em pesquisas de performance musical e musicologia.

Os três avaliadores, nos seus depoimentos, além de examinar os itens solicitados (fraseado, articulação, acentuação, tempo e sua oscilação, fluência da interpretação, gíngua/organicidade da execução), compartilharam reflexões sobre interpretação musical tanto popular como erudita, assim como inevitavelmente algumas comparações entre os participantes. Também, nas suas avaliações, sem que fosse um propósito da pesquisa, os professores conseguiram detectar o perfil dos participantes. A partir das suas experiências como flautistas e docentes os avaliadores passaram a especular sobre a experiência dos participantes em música popular e claramente acertaram.

Lembrando que os avaliadores não conheciam os flautistas participantes, nem o tipo de referência que estes receberam para não influenciar nas avaliações.

#### 4.5 Reflexões dos avaliadores

O avaliador 1, realiza uma reflexão sobre a importância da articulação, acentuação e clareza do fraseado na interpretação de música popular comparando a construção do discurso musical com o discurso em figuras literárias como a poesia, a crônica e a prosa, estudando o sentido das frases, das palavras e da estrutura do texto, para poder interpretá-lo de uma forma convincente e expressiva:

“A primeira coisa que me veio quando ouvi as gravações foi a questão do conceito de leitura que cada um teve, e eu fico pensando que conceito seria esse? Eu penso que uma leitura musical tem que ser uma leitura como um texto, falar uma coisinha, uma crônica, uma prosa, então é preciso ter uma fluência para que essa performance aconteça de uma maneira expressiva, a gente busca a expressividade. O que eu não ouvi de uma maneira tão convincente nas três gravações embora cada um atenha sua qualidade. Eu acho que é importante pensar nisso aí. Senti muito a falta de um fluxo de ar, ficou muito cortado nas gravações, não senti contrastes de voz. Uma coisa muito importante que Sloboda fala no seu livro, A mente musical, são as unidades estruturais significativas, penso que isso é fundamental para o entendimento de uma leitura seja ela qual for, executada tanto na música erudita quanto na música popular que é o caso dessa.”

“O que eu penso é que talvez eles precisem pensar num conceito de articulação, pensar nisso e executar. É como pensar na poesia, você preparar, entender e conduzir aquelas ideias, para que elas tenham um entendimento. Então nesse sentido é que eu faço minha avaliação, salientando no final que cada um apresentou diferenças nas suas performances, naturalmente.”

O avaliador 1, manifesta nas suas reflexões uma preocupação sobre qual o conceito de leitura musical dos participantes. Em termos gerais ele considerou que os participantes poderiam ter uma melhor compreensão fraseológica, assim como uma maior clareza do sentido e propósito da articulação e da acentuação para poder produzir interpretações mais expressivas e convincentes, em suas palavras. Mesmo assim, ele declarou ter percebido uma transformação através do estudo das referências salientando, em sua opinião, que o participante C foi quem mais evoluiu:

“Depois que eles estudaram a referência naturalmente, isso aí é inevitável, algum tipo de influencia sofre, e eu achei que quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C”

O avaliador 2 reflete em geral sobre a sonoridade mais apropriada ao estilo da interpretação de música popular:

“...penso que talvez seria interessante buscar uma sonoridade com mais ruídos característicos e ataques mais incisivos e curtos nas síncopes” Sobre A

“Seria interessante solidificar um pouco mais a técnica de som com relação ao foco e intensificar um pouco os parâmetros citados (articulação, acentuação, fraseado, ginga) para uma gravação definitiva e contundente.” Sobre B

“...com relação à sonoridade, poderia ser uma sonoridade mais brilhante, mais excitante e expressiva, com mais ginga” Sobre C

O avaliador 2 encontrou nos três participantes, de diferentes formas, que poderiam aprimorar a sonoridade, podendo ser mais incisivo e rústico no participante A, mais focado no B, e mais brilhante no C, sendo que seus comentários sobre sonoridade não só atingem a qualidade do som, atingem também a qualidade da articulação, acentuação, ginga e expressividade.

O Avaliador 3 faz uma reflexão sobre a fluência e a leveza da interpretação, ele afirma que a fluência não deve ser afetada pela velocidade do tempo mesmo que este seja lento, e que a leveza e simplicidade numa interpretação na medida certa pode torná-la mais interessante:

“[Peças como] Bach, com a *Partita*, por exemplo, com coisas muito ligadas, ou uma Fantasia de Telemann, ou C.P.E. Bach talvez, isso pode ser fluente também, mesmo uma música com andamento lento e notas mais longas, a fluência não é deteriorada por isso, então podemos ser fluentes de qualquer forma”. Sobre A

“Tocou de uma maneira mais simples, o que é uma coisa complicada de dizer, que às vezes as pessoas confundem com simplório, que é uma coisa não tem nada a ver. Simples às vezes pode ser mais genial do que algo muito rebuscado, então ficou mais simples, ficou mais interessante para este tipo de música, mais articulado, mais curto.” Sobre A (segunda gravação)

## 4.6 Comparações entre os participantes

Ao escutar o mesmo trecho interpretado duas vezes por três flautistas, é inevitável fazer comparações entre os participantes. Embora a comparação não fosse um ponto prioritário, os avaliadores estavam à vontade para mencionar aspectos que achassem relevantes entre os flautistas. Os avaliadores fizeram comparações em relação ao tempo, à sonoridade e a um ornamento:

### Avaliador 1

“A letra **C** é menos movida em relação à letra **B**, mas eu não estou nem comparando, ela se aproxima à **A**, novamente não estou com intenção de comparar, mas é inevitável por outro lado”

“...a gente busca a expressividade, o que eu não ouvi de uma maneira tão convincente nas três gravações embora cada um atenha sua qualidade. ”

“A letra **B** (B2) ao tocar de novo apresentando um trilha, um elemento comum que todos apresentaram na segunda vez, um trilha que ouvi na gravação. ”<sup>70</sup>

### Avaliador 2

“Em comparação a **A**, a primeira versão de **B** está um pouco mais rápida, mais afobada, apesar da ginga apropriada na parte "b".”

“As sonoridades entre os flautistas **A** e **B** são próximas.”

“**C** apresenta uma sonoridade mais escura (ressalta mais o espectro dos graves) em relação a **A** e **B**”

### Avaliador 3

“O flautista de letra **B**, a interpretação dele no áudio B2 com influência, se aproximou da interpretação do flautista **A**, só que eles vieram de pontos opostos. [...] os dois chegaram a um ponto em comum assim, vindo de regiões opostas.”

“...outra coisa óbvia é o trilha que ele incorporou aí, provavelmente seja da gravação, de algum flautista colombiano, então isso é bem óbvio. ”

É interessante observar que os avaliadores encontraram pontos em comum entre os participantes **A** e **B**, que têm um maior desempenho em música erudita em relação ao participante **C** (que prioriza a música popular).

---

<sup>70</sup> O trilha foi um elemento que somente **B** e **C** incluíram na sua segunda interpretação, o trilha era tocado na gravação de referência por Ignacio Ramos, e estes dois participantes receberam a gravação como referência e adotaram esse ornamento.



## 4.7 Sobre o perfil dos participantes

Os avaliadores perceberam nas suas apreciações o tipo de perfil de cada flautista. Eles especularam e acertaram comentando sobre o perfil dos participantes, detectando que A tem menos experiência em música popular com relação a B e C.

### Sobre A

Avaliador 2

“A sonoridade está muito próxima de uma execução como um flautista educado na tradição erudita tentando tocar uma peça com ginga e ritmos de origem folclórica ou popular colombianos.”

“A necessita de mais contato e compreensão do estilo”

Avaliador 3

“Provavelmente é um flautista de orquestra, [...] tem essa preocupação a vida inteira tocando repertório tradicional, de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte.”

### Sobre B

Avaliador 1

“Demonstrou (na primeira gravação) um pouco mais de compreensão procurando trazer um pouco essas ideias propostas por você: fraseado, articulação acentuação, a organicidade”

Avaliador 2

“O flautista já domina, de certa forma, a maneira de tocar com ginga os ritmos sincopados e inclusive coloca mordentes na segunda versão.”

“O flautista parece estar acostumado a tocar peças com ginga.”

“B já apresenta uma vivência do estilo (ou similar) e uma sonoridade e expressividade mais próxima de chegar a sua versão definitiva.”

### Sobre C

Avaliador 3

“Provavelmente seja um flautista que já tenha um conhecimento prévio de música popular, mesmo que seja brasileira, talvez sirva para música colombiana, então ele já vinha fazendo essas notas curtas e manteve”

## 4.8 Sobre a transformação após o estudo da referência

Cada avaliador teve pareceres diferentes influenciados pela sua experiência e preferências estéticas. Pode-se dizer que, segundo o perfil de

cada avaliador, cada um destes pôde observar um destaque em cada participante na segunda fase do semi-experimento. Assim, o avaliador 1 destacou o participante C (avaliador e participante com experiência em música popular), o avaliador 2 destacou o participante B (avaliador e participante com perfis versáteis), e o avaliador 3 destacou o desempenho do participante A (avaliador e participante com perfil erudito).

No entendimento dos três avaliadores, a interpretação dos participantes foi modificada através do estudo da referência.

Avaliador 1

“Eu achei que quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C [...] a letra C acabou me surpreendendo na finalização depois de ouvir.”

Avaliador 2

“Entre todos, me parece que B já apresenta uma vivência do estilo (ou similar) e uma sonoridade e expressividade mais próxima de chegar à sua versão definitiva.”

Avaliador 3

“O flautista da letra A, provavelmente é um flautista de orquestra, a gente quando toca em orquestra tem essa preocupação [...] de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte, então isso é uma preocupação desse flautista no áudio A, e no áudio A2 isso mudou totalmente.”

“... é como se tivesse mudado de cenário, antes era um cenário mais tradicional e erudito, e agora esta num cenário mais popular.”

## 4.9 Avaliações organizadas por categorias

### Participante A – Primeira gravação

<b>Categoria/Avaliador</b>	<b>Avaliador 1</b>	<b>Avaliador 2</b>	<b>Avaliador 3</b>
<b>Articulação e acentuação</b>	“O tempo arrastado... compromete o fraseado, compromete a articulação, a acentuação”	“Talvez seria interessante buscar uma sonoridade com mais ruídos característicos e ataques mais incisivos e curtos nas síncopes”	“Tem essa preocupação [...] de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte.”
<b>Tempo e sua oscilação</b>	“Eu senti ela com um tempo muito arrastado.”		
<b>Fraseado</b>	“As frases muito fragmentadas.”		
<b>Fluência</b>	“Enfim, o tempo ficou muito arrastado		

	comprometendo também a fluência da interpretação.”		
<b>Ginga/Organicidade</b>	“Não ouvi na primeira leitura com essa organicidade.”	“A sonoridade está muito próxima de uma execução como um flautista educado na tradição erudita tentando tocar uma peça com ginga e ritmos de origem folclórica ou popular colombianos.”	
<b>Comentário livre</b>	“Não ouvi um pensamento de vozes que interferem na condução, no fluxo.”	“A sonoridade ainda está muito limpa [...] Precisa de mais aproximação ao estilo.”	“Provavelmente é um flautista de orquestra, [...] tem essa preocupação a vida inteira tocando repertório tradicional, de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte.”

**Quadro 4. Participante A – Primeira gravação**

Na primeira gravação do participante A os avaliadores coincidiram em que este é um flautista pouco experiente na linguagem da música popular. Comentaram que o tempo estava muito lento, o que comprometeu a clareza do fraseado, a articulação estava muito longa o que a torna fora do estilo e que a sonoridade estava consideravelmente distante da adequada ao estilo.

É pertinente lembrar que este participante declarou ter estudado a peça somente no dia antes da gravação, o que nos deixa sem saber se o seu “baixo” desempenho se deve à sua pouca experiência com música popular ou à falta de estudo do trecho.

#### **Participante A – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural**

<b>Categoria/Avaliador</b>	<b>Avaliador 1</b>	<b>Avaliador 2</b>	<b>Avaliador 3</b>
<b>Articulação e acentuação</b>		“A articulação fica mais apropriadamente mais curta; o ritmo fica mais acentuado, ressaltando as síncopes.”	“As notas ficaram muito mais curtas, mais acentuadas, o que mudou totalmente o caráter da música.”
<b>Tempo e sua oscilação</b>		“O tempo fica mais rápido, com um pouco mais de agógica (acelerando	“O tempo variou também, a música ficou mais rápida, talvez seja mais

		no desenvolvimento da frase e diminuindo no final), acompanhando o arco da frase.”	caraterístico desse tipo de música.”
<b>Fraseado</b>		“Há mais direção das frases para o clímax na nota mais aguda Mi da 3ª oitava, [...], intensificação das dominantes individuais e relaxamento no Lá maior [...]; mais forma de arco do fraseado, separando e enfatizando com tenutos e acentos o contraponto entre as duas vozes, aguda e grave.”	
<b>Fluência</b>			“O tempo ficou mais rápido, o que eu não diria que ficou mais fluente, porque fluência a meu ver não quer dizer que seja mais rápido ou mais andado, nem mais orgânico, então a gente pode tocar lento e fluente também.”
<b>Ginga/Organicidade</b>		“Portanto há mais ginga, organicidade e mais fluência que na interpretação (A1).”	“Articulação, acentuação e a ginga é como se tivesse mudado de cenário, antes era um cenário mais tradicional e erudito, e agora esta num cenário mais popular.”
<b>Comentário livre</b>	“O A2 não me convenceu então não gostaria de trazer mais referência à execução”		“Ficou mais simples, - não confundir com simplório-, ficou mais interessante para este tipo de música, mais articulado, mais curto.”

**Quadro 5. Participante A – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural**

Na segunda gravação do flautista A, o avaliador 1 preferiu não fazer comentários ao considerar que este “não o convenceu”, provavelmente considerando que este participante não melhorou notavelmente. Por outro lado, os avaliadores 2 e 3 declararam ter identificado melhoras no tempo, na

articulação, no fraseado, na ginga e organicidade. O avaliador 3, particularmente, manifestou seu agrado nas melhorias da segunda gravação.

### Participante B – Primeira gravação

<b>Categoria/Avaliador</b>	<b>Avaliador 1</b>	<b>Avaliador 2</b>	<b>Avaliador 3</b>
<b>Articulação e acentuação</b>	“A articulação ainda que seja um pouco pastosa acho que poderia ter um pouco mais de expressividade, de alma, de vida nessa articulação que eu considero muito importante.”	“A articulação está curta e apropriada nas duas versões.”	“...tudo muito curto.”
<b>Tempo e sua oscilação</b>	“O andamento realmente é melhor, mais convincente em questão de andamento, as vezes se apresentam um pouco mais.”	“Em comparação com A, a primeira versão de B está um pouco mais rápida, mais afobada, apesar da ginga apropriada na parte "b".”	“O flautista B estava muito mais afobado, mais rápido e tudo muito curto, que o A.”
<b>Fraseado</b>	“Ele esboça alguma coisa em que dá para perceber uma ideia um pouco mais na tentativa de buscar um fraseado. ”		
<b>Fluência</b>			
<b>Ginga/Organicidade</b>	“...precisa de ter mágica a ginga que eu não ouvi, embora seja a que eu gostei. ”	“O contraponto entre agudos e graves poderia ser ainda mais intensificado, aliás, a ginga poderia ser mais intensificada.”	
<b>Comentário livre</b>		“A primeira versão está sem a compreensão e devida separação da forma, principalmente nas introduções e fechamentos.”  “O flautista já domina, de certa forma, a maneira de tocar com ginga os ritmos sincopados e inclusive coloca mordentes na segunda versão.”	

**Quadro 6. Participante B – Primeira gravação**

Na primeira gravação do participante B, dois dos avaliadores consideraram que a sua interpretação estava um pouco “afobada”, num tempo um pouco ansioso. Tem opiniões diferentes sobre a articulação, consideram que poderia aprimorar o gingado, mas, coincidem em que este é um participante que provavelmente já tem experiência com música popular.

### **Participante B – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural e Gravação**

<b>Categoria/Avaliador</b>	<b>Avaliador 1</b>	<b>Avaliador 2</b>	<b>Avaliador 3</b>
<b>Articulação e acentuação</b>		“A articulação está curta e apropriada nas duas versões.”	“As notas ficaram pouco, mas ficaram mais longas.”
<b>Tempo e sua oscilação</b>		“O tempo continua um pouco estático (sem agógica, oscilação) e afobado como na primeira versão; poderia ser ainda agógico e tranquilo (soar tranquilo, mas com caráter) na segunda.”	“O andamento ficou mais lento, o que tornou aí sim mais fluente, a sensação que dava era que o flautista estava com esse passo rítmico na cabeça o tempo todo, e aí isso resolve e ajuda na ginga, na organicidade da coisa, está menos preocupado com as notas e sim com a música com o tempo, e isso foi bem determinante.”
<b>Fraseado</b>		“O fraseado e a forma estão mais claras e definidas, com intensificação dos arcos e separação mais nítida das partes.”	“Acaba que terminou com fraseado mais interessante.”
<b>Fluência</b>			“...nesse caso eu diria que ficou mais fluente também, mesmo sendo mais lento e mais longo.”
<b>Ginga/Organicidade</b>		“A ginga melhorou e ficou mais apropriada, com destaques nas síncopes.”  “O flautista parece estar acostumado a tocar peças com ginga, mas perde um	“Um gingado mais interessante, ficou mais orgânico...”

		pouco de foco em alguns saltos (na repetição)."	
<b>Comentário livre</b>	"Eu estava esperando mais da letra B, que foi melhor, que demonstrou um pouco mais de compreensão procurando trazer um pouco essas ideias [...] de fraseado, articulação acentuação, a organicidade, mas não me convenceu muito."	"A segunda execução está com as variáveis musicais todas um pouco mais próximas do estilo que pensaria para esta peça."	

**Quadro 7. Participante B – Segunda gravação – Referência: Análise estrutural e Gravação**

Na segunda gravação do participante B, o avaliador 1 declarou ter “esperado mais” dado que já na primeira gravação considerou sua performance boa (em comparação ao participante A). O avaliador 2 considerou que a sua articulação já era boa desde a primeira gravação, enquanto que o avaliador 3 considerou que a articulação foi mais apropriada nesta segunda gravação. Em geral os avaliadores 2 e 3 consideraram que este participante melhorou em aspectos como tempo/andamento, fraseado, fluência, ginga e organicidade.

### **Participante C – Primeira gravação**

<b>Categoria/Avaliador</b>	<b>Avaliador 1</b>	<b>Avaliador 2</b>	<b>Avaliador 3</b>
<b>Articulação e acentuação</b>		"...mas a articulação está muito longa e a acentuação poderia ser maior e mais característica."	"...um pouco mais acentuado e [...] a articulação muito pouco mais curta"
<b>Tempo e sua oscilação</b>	"A letra C é menos movida em relação a letra B."		
<b>Fraseado</b>		"A primeira versão demonstra um entendimento da forma, do fraseado e, de certa forma da ginga."	
<b>Fluência</b>			
<b>Ginga/Organicidade</b>			

<b>Comentário livre</b>	“Ela apresenta um discurso que às vezes fica um pouco monótono embora seja mais movido. Eu acho que é importante ter um conceito de leitura mesmo que seja à primeira vista, para ter uma ideia mais inteira da peça, para a execução sair mais próxima do que se está pensando.”	“A execução poderia ser mais excitante e expressiva, está muito controlada.”  “Apresenta uma sonoridade mais escura (ressalta mais o espectro dos graves) em relação a A e B, e por vezes perde o foco nos saltos para os agudos (às vezes nos graves, às vezes nos agudos), mais na primeira versão.”	“Provavelmente seja um flautista que já tenha um conhecimento prévio de música popular.”
-------------------------	---	--	--

**Quadro 8. Participante C – Primeira gravação**

Os avaliadores, ao analisarem as gravações do participante C, já estavam bastante influenciados pelas gravações dos dois anteriores participantes<sup>71</sup>. Nesta primeira gravação os avaliadores tiveram opiniões diferentes sobre a acentuação e articulação. Por outro lado, o avaliador 2 considera que o participante demonstra um entendimento da estrutura, das frases e da gíngua, assim como o avaliador 3 considera que o participante demonstra ter experiência com música popular. Entretanto, os avaliadores 1 e 2 consideram que C poderia ser mais expressivo na sua interpretação.

### **Participante C – Segunda gravação – Referência: Gravação**

Categoria/Avaliador	Avaliador 1	Avaliador 2	Avaliador 3
<b>Articulação e acentuação</b>			“Mostrou uma influência menor na questão da articulação, porque ele já vinha fazendo as notas mais curtas.”
<b>Tempo e sua oscilação</b>			“Me pareceu um pouco mais lento, mas em minha opinião não significa também que seja

<sup>71</sup> No guia entregue aos avaliadores foi sugerida para cada avaliador uma ordem diferente de análise dos participantes (A-B-C / B-C-A / C-A-B), pretendendo evitar que ao chegar à análise do participante C eles tivessem critérios tendenciosos ou influenciados pelas gravações dos participantes A e B. No entanto, os avaliadores ignoraram esta instrução e analisaram na ordem A-B-C. Mesmo assim, não consideramos que isto tenha tido um impacto negativo nas avaliações, pois desta forma elas ganharam certa uniformidade.



			uma coisa de influência, porque depende de tocar alguns minutos depois a mesma coisa, ou no dia seguinte, isso vai... a gente não está com o mesmo bit na cabeça, então pode ser que seja da influência ou não, mas aconteceu.”
<b>Fraseado</b>			
<b>Fluência</b>			
<b>Ginga/Organicidade</b>		“Poderia ser [...] com mais ginga; está um pouco "modo gravação" demais, muito tranquila, desapegada de um contexto, teria que ser como uma apresentação ao vivo, para um público.”	“Sinto um pouco mais longas as frases, o tempo mais andado, como se fosse um passo mais lento, e conseqüentemente mais gingado, mais tempo para interpretar, mais para gingar”
<b>Comentário livre</b>	<p>“Eu achei que quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C”</p> <p>“Letra C acabou me surpreendendo”</p>	<p>“A segunda execução apresenta um aprimoramento em todos os parâmetros, principalmente com relação à sonoridade, mas poderia ser mais excitante e expressiva.”</p> <p>“Está correta a interpretação, mas poderia ser mais expressiva, menos "limpa" (mas com foco), exagerando nos parâmetros como ginga, acentuação, articulação, fraseado, contraponto, fluência e uma sonoridade mais brilhante, para torná-la mais excitante e influenciada pela música popular ou folclórica colombiana.”</p>	

**Quadro 9. Participante C – Segunda gravação – Referência: Gravação**

Na segunda gravação do participante C as opiniões dos avaliadores divergem bastante. O avaliador 1 considera que C foi quem mais melhorou. O avaliador 2 manifesta que o participante melhorou, no entanto, ainda considera que a interpretação poderia ser mais expressiva e gingada. O avaliador 3 considera que o participante melhorou o gingado, mas que mostrou uma menor influência.

A sensibilidade do músico profissional esculpida com anos de experiência e treinamento, não demanda de um conhecimento muito específico numa área para poder expressar uma opinião. Os três avaliadores, professores de flauta brasileiros, também desconheciam os padrões estilísticos do *pasillo* andino-colombiano, não obstante, isso não foi impedimento para eles realizarem suas avaliações, se baseando na sua intuição e na sua experiência sobre conceitos genéricos da música popular como: gingado, leveza na articulação, sonoridade apropriada, fluência e clareza no fraseado (estes dois últimos são conceitos da música em geral). Claramente, no meio de algumas divergências nas opiniões, os avaliadores consideraram que os três participantes aprimoraram suas interpretações do trecho na segunda gravação.

## CONCLUSÃO

No desenvolvimento da pesquisa tivemos as seguintes reflexões:

Uma tradição musical, por pouco que seja conhecida ou influente fora do seu circuito como é o caso da música andina colombiana, sempre traz consigo aspectos históricos, teórico-musicais e estilísticos relevantes que deveriam ser do conhecimento do *performer* que a aborda, para que este possa realizar interpretações conscientes e informadas da mesma.

A escolha de usar no semi-experimento um recorte da peça, como foi a seção A (16 compassos), trouxe um conflito de interesses e/ou desinformação entre dois dos participantes e a pesquisadora. Esta escolha estava baseada na ideia de facilitar e focar o trabalho tanto dos flautistas participantes quanto dos avaliadores externos. No entanto, dois dos participantes manifestaram um desconforto ao ter trabalhado só a seção A e não a peça completa embora não tenham sido proibidos de estudarem a peça em sua totalidade. Porém, ainda assim eles tenham se sentido limitados. Consequentemente, este foi considerado um contratempo de comunicação e não de metodologia.

Nos critérios de uso das referências determinou-se que a análise musical seria entregue ao participante com perfil de músico erudito e a gravação ao participante com perfil de músico popular, tentando ser consequentes com as tradições ou hábitos dos músicos mencionadas por Lester (1995) e Da Silva Pereira (s/d) mesmo que não tivéssemos uma visão fechada do uso destas ferramentas. No semi-experimento, observamos que o uso destes dois tipos de recursos, análise musical e escuta de gravações, não depende do perfil do músico, mas da sua escolha pessoal. Exemplos disto são:

- O participante **C** (músico popular) declarou na sua primeira entrevista ter realizado uma análise estrutural da seção A, como parte da preparação do trecho para a primeira gravação.
- Por outro lado, o participante **B** que teve acesso às duas referências, escolheu a gravação como ponto de apoio para a sua construção interpretativa sentindo que com esta poderia ter resultados mais imediatos. Também considerou que a análise musical teria sido mais

efetiva se ele mesmo a tivesse feito e não como foi o caso, que já estava pronta<sup>72</sup>.

Analisando as entrevistas com os participantes foi manifestada uma melhora nas condições de estudo e no entendimento da peça nos três casos:

- O participante **A** relatou ter uma maior clareza no entendimento da peça e conseguir resultados mais rápidos ao realizar um estudo direcionado com o auxílio da análise musical.
- O participante **B** - que recebeu a análise musical e a gravação - manifestou uma maior clareza e confiança no entendimento da obra ao conseguir escutar a peça completa e ao descobrir que a interpretação do flautista da gravação não era tão diferente à sua ideia da peça.
- O participante **C**, ao escutar a gravação, teve a mesma vivência do flautista **B**: ficou surpreso e mais confiante ao considerar que a interpretação do flautista da gravação não era tão distante do que havia imaginado.

Como podemos observar, os participantes **B** e **C** - que estudaram com o auxílio da gravação - tiveram a mesma impressão ao ter contato com a referência: se sentiram mais confiantes e à vontade ao perceber que a sua ideia pessoal da peça não era tão distante da interpretação do flautista da gravação (o próprio arranjador da peça). Cabe lembrar que os participantes **B** e **C** já tinham experiência na música popular, o que poderia ter facilitado sua performance neste estilo musical.

Por outro lado, observamos que a análise musical, na opinião dos participantes que a estudaram (**A** e **B**), foi uma ferramenta considerada adequada e que poderia ter sido ainda mais produtiva caso fosse aplicada a exercícios durante a construção interpretativa como afirmado abaixo:

#### Participante A

“Poderia ter feito uma brincadeira com a peça, poderia ter tocado as vozes separadas com um colega.”

---

<sup>72</sup> O que reforçou nossa reflexão sobre a análise estruturalista e a análise estruturalmente informada.

## Participante B

“...se eu pegasse a análise e a partir dela estruturasse uma forma de estudar. Uma coisa legal que eu poderia ter feito a partir da análise e não fiz é tocar só a melodia, e também tocar só os baixos, ou dividir as vozes com um colega, como tenho feito com as fantasias de Telemann, por exemplo.”

Quanto às performances da obra podemos afirmar que “...cada performance é uma realização específica de uma obra musical, e não há razão para que duas dessas realizações devam convergir na identidade”<sup>73</sup> (CLARKE, 2004, p. 85) e que “... uma performance é necessariamente somente uma única opção para essa peça, delineando alguns aspectos, excluindo outros – assim como uma única análise.”<sup>74</sup> (LESTER, 1995, p. 199). Da mesma maneira podemos afirmar que cada flautista apresenta experiências pessoais e artísticas únicas, diferentes formações acadêmicas, preferências musicais no repertório e influências que conduzem a conceitos e maneiras de materializar e expressar suas ideias musicais. Como resultado, podemos afirmar que cada intérprete cria inevitavelmente uma versão única de uma ideia musical a partir do seu entendimento e abordagem, resultando em interpretações exclusivas das quais se podem extrair informações particulares de cada uma.

É importante mencionar a subjetividade implícita no estudo, dado que foi baseado em opiniões e juízos individuais de pessoas, sendo natural que existam divergências nos seus depoimentos assim como em alguns pontos haja um consenso nas suas apreciações.

Na análise dos depoimentos dos avaliadores sobre a transformação da interpretação dos participantes nas gravações se observaram vários pontos:

- Os três participantes aprimoraram em geral sua interpretação do trecho na segunda gravação.
- Os avaliadores identificaram o perfil dos participantes (sem que fosse um objetivo da pesquisa) realizando especulações sobre a possível experiência que estes tinham com a música erudita e popular. As especulações coincidiram com o perfil de cada

---

<sup>73</sup>Each performance is a specific realization of a piece of music, and there is no reason why any two such realizations should converge toward identity.(CLARKE, 2004, p. 85)

<sup>74</sup>A performance is necessarily only a single option for that piece, delineating some aspects while excluding others – just like a single analysis.(LESTER, 1995, p. 199)

participante, o que poderia revelar a influência do perfil individual e tipo de formação na execução musical.

- Foi observado que a interpretação do participante **A** - que tinha uma experiência menor com a música popular em relação aos outros participantes e que utilizou a análise musical como referência - teve uma transformação mais notória em relação aos outros dois participantes, dado que a sua interpretação na primeira gravação estava consideravelmente fora do estilo da peça segundo os avaliadores. Isto mudou na segunda gravação conforme os avaliadores 2 e 3. O que não foi possível determinar foi a razão desta considerável transformação. Lembremos que o participante declarou ter estudado só no dia anterior à primeira gravação. Não sabemos se a sua primeira gravação teve um “baixo” desempenho por falta de estudo ou falta de experiência com este tipo de peça. Todavia, é pertinente lembrar que o participante declarou na entrevista que a análise musical justamente ajudou a resolver suas dúvidas teóricas de compreensão da peça.
- Não foi possível determinar qual tipo de referência teve uma maior influência. O tipo de referência estudada por cada participante não foi comunicada aos avaliadores com o intuito de não influenciar seus critérios de avaliação, deixando aberta a possibilidade dos avaliadores perceberem alguma(s) performance(s) destacada(s) na segunda gravação. Isto aconteceu com o participante A, mas como já sabemos não foi possível definir a causa da sua evidente melhora na segunda gravação.
- Quanto mais próximo do estilo era o participante menos evidente foi a transformação, dado que na primeira gravação já estava bastante aproximado ao estilo da peça. Nas avaliações sobre o participante **C** somente o avaliador 1 considerou que “...quem teve um pouco mais de ganho foi a letra **C**”, mas, sem especificar quais foram as mudanças. Os outros dois avaliadores fizeram poucos comentários na sua segunda avaliação ao respeito deste participante, sendo que o avaliador 3 salientou que “...mostrou uma influência menor na

questão da articulação porque ele já vinha fazendo as notas mais curtas.”

Outro fenômeno observado - sem que fosse um objetivo da pesquisa - foi que fatores como perfil artístico e preferências estéticas dos avaliadores se manifestaram de modo não intencional, porém de modo implícito nos seus depoimentos. Alinhando-se o perfil do avaliador com o perfil do participante da seguinte forma:

Avaliador 1 e Participante C: Ambos são praticantes ativos de música popular:

“Eu achei que quem teve um pouco mais de ganho foi a letra C [...] a letra C acabou me surpreendendo na finalização depois de ouvir. ”

Avaliador 2 e participante B: Ambos com perfis versáteis.

“Entre todos, me parece que B já apresenta uma vivência do estilo (ou similar) e uma sonoridade e expressividade mais próxima de chegar a sua versão definitiva.”

Avaliador 3 e Participante A: ambos com uma maior trajetória na música erudita em relação à música popular:

“O flautista da letra A provavelmente é um flautista de orquestra, a gente quando toca em orquestra tem essa preocupação [...] de tocar as notas exatamente do tamanho que estão escritas na parte, então isso é uma preocupação desse flautista no áudio A, e no áudio A2 isso mudou totalmente. ”

“... é como se tivesse mudado de cenário: antes era um cenário mais tradicional e erudito e agora está num cenário mais popular. ”

Isto de alguma maneira, mesmo nesta amostra com poucos participantes, evidencia que aspectos como critério e juízos de valor são subjetivos, influenciados e susceptíveis às nossas escolhas, gostos e conceitos estéticos pessoais.

Segundo Clarke (2004, p. 85) “a performance é um ato criativo em vez de reprodutivo”<sup>75</sup>. Esta afirmação, de alguma forma, pode questionar o uso de referências externas na construção interpretativa de uma peça, porém se a

---

<sup>75</sup>Performance is a creative, rather than reproductive act.(CLARKE, 2004, p. 85)

referência é observada não como um objeto a ser imitado ou reproduzido senão como recurso pedagógico que fornece ideias e contextualiza ao *performer* dentro do estilo da peça trabalhada, esta não é vista como um condicionador da criatividade senão como uma ferramenta que pode fornecer subsídios ao processo interpretativo.

Assim, pode-se dizer que interpretações nutridas ou complementadas através de referências externas como a análise musical ou escuta de gravação podem ter resultados mais contextualizados ao estilo e, possivelmente, mais convincentes. Dessa maneira, pode-se enfatizar a importância pedagógica da utilização de referências variadas na construção interpretativa e performática de uma obra, pois, a partir dela, novas conexões e saberes podem ser acionados no intérprete, provocando novas descobertas e verificações no texto musical ao invés de uma mera tentativa de influência reprodutiva. Para Winter e Silveira (2006):

Uma interpretação crítica poderá ser originária de um estudo analítico da obra, de escolhas intuitivas ou das duas combinadas desde que o intérprete consiga fundamentar suas escolhas (WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 69).

Já Freitas (2013) afirma que:

Cada interpretação requer a demonstração de um ponto de vista. Mas, primeiramente, é necessário que a linguagem do texto seja identificada e compreendida para que seja possível interpretá-la. (FREITAS, 2013, p. 2)

A pesquisa aponta à responsabilidade do *performer* em buscar os meios necessários para compreender a música que interpreta e, assim, embasar suas decisões interpretativas.

Como foi observado nos resultados, os três participantes declararam uma sensação favorável na sua abordagem de estudo do trecho, assim como uma maior confiança ao realizar a segunda gravação. Estas apreciações dos participantes foram conferidas nos depoimentos dos avaliadores, os quais consideraram que os três participantes tiveram um melhor desempenho na segunda gravação confirmando, dessa forma, a influência positiva que o uso de



referências teve na construção interpretativa dos três participantes da pesquisa.

Esta pesquisa deixa margem para futuros estudos sobre a influência de referências externas no processo de construção interpretativa, assim como a importância do perfil e *background* do *performer* na interpretação de uma peça.

## REFERÊNCIAS

BARROS, A. J. P.; LEHFELD, N. A. S. Projeto de pesquisa: propostas metodológicas. 15. Ed. *Petrópolis: Vozes*, 2004. Em: DALBERIO, Osvaldo; DALBERIO, Maria Cecília Borges. **Metodologia científica, desafios e caminhos**. São Paulo: Paulus, 2009. – (Coleção Educação Superior).

CAPLIN, William E. ***Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven***. Oxford University Press, 1998.

CARDONA, León. **Sincopando**. Partitura. Versão para *trío típico* colombiano. 1964.

\_\_\_\_\_. **Sincopando**. Partitura. Versão para flauta solo. Arr. RAMOS, Ignacio. 2014.

\_\_\_\_\_. ***Habla la Experiencia***: depoimento. [11 de agosto, 2014] Entrevista concedida a Clara Marcela Mejía. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iO0XMCH6PCo>. Acesso em: 15 de abril, 2016.

\_\_\_\_\_. ***Historias de un León, Maestro León Cardona García***: depoimento. [Julho, 2015] Entrevista concedida a Diego Fernando Tabares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXg2Pz0s5tU>. Acesso em: 15 de abril, 2016.

\_\_\_\_\_. depoimento. [Abril, 2016] Entrevista concedida a Gina Arantxa Arbeláez Hernandez.

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. ***Empirical musicology: Aims, methods, prospects***. Oxford University Press, 2004.

CORTÉS, Jaime; BERNAL, Manuel. ***La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional***. En *Actas del IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. 1998

DA SILVA PEREIRA, Marcio. **Proposta de metodologia para estudo comparado de performances nas gravações de Carinhoso, de Pixinguinha, na primeira metade do século XX**. s/d.

FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de. **Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso**. Porto Alegre, 2013. 119 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013 [Orientadora: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling].

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

GERLING, Fredi Vieira. **O tempo rubato na Valsa de Esquina No. 2 de Francisco Mignone**. Claves. Universidade Federal de Paraíba, n, 5, 2008. p. 7-19.

**GUAFA TRIO**. Disponível em: <http://guafatrio.com/> Acesso em: 16 de fevereiro, 2017.

**Independência da Colômbia**. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Independencia\\_de\\_Colombia](https://es.wikipedia.org/wiki/Independencia_de_Colombia) Acesso em: 16 de fevereiro, 2017.

LESTER, Joel. *Performance and analysis: interaction and interpretation*. In: RINK, John. **The practice of performance: Studies in musical interpretation**. Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

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

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona, 2014.

MANZINI, Eduardo José. **A entrevista na pesquisa social**. Didática, São Paulo, V. 26/27, 1990/1991. p. 149-158.

**Mapa de regiões naturais da Colômbia**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36272267> Acesso em: 9 de dez., 2016.

MARTINEZ, Sofía. **El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX: Historia, análisis y proyección**. Barcelona, 2013. Tesis (Doutorado em Historia, teoría e crítica) – Universidad de Barcelona, 2013 [Orientador: Dr. Xosé Aviñoa Pérez].

MONTALVO, Francy. PEREZ SANDOVAL, Javier. **Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana**. Beca Nacional de Investigación en Música Ministerio de Cultura. Bogotá, 2006.

OCHOA, Ana María. **Tradición, género y nación en el bambuco. A contratiempo**. Bogotá, 1997, vol. 9. p. 35-44.

**Partituras de Música Colombiana**. Disponível em: <https://es.scribd.com/doc/90385242/Partituras-Musica-Colombiana> Acesso em: 12 de março, 2017.

**Pasillo**. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo\\_%28m%C3%BAsica%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_%28m%C3%BAsica%29) Acesso em: 10 de dez., 2016.

PULIDO, Pablo Arturo. **O bambuco florecita del camino para violão solo de Jaime Romero: uma análise para a interpretação a partir da versão original para trio típico colombiano**. Porto Alegre, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016 [Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho].

RAMOS, I. depoimento [1 de abril, 2016] Entrevista concedida a Gina Arantxa Arbeláez Hernández.

\_\_\_\_\_. depoimento [27 de julho, 2016] Entrevista concedida a Gina Arantxa Arbeláez Hernández.

Resenha Luis Júlio Toro. Disponível em: <http://www.coleccioncisneros.org/es/authors/luis-julio-toro> Acesso em: 10 de dez., 2016.

Resenha Profa. Gloria Millan. Disponível em: <https://sites.google.com/site/conocimientosmusicales/res%C3%BAmenes> Acesso em: 20 de dez., 2016.

RODRIGUES, Martha Enna. **Música Nacional: El Pasillo Colombiano**. Bogotá, 2012.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press. 2001.

SANTAMARÍA, Carolina. **La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music**. Bogotá, 2006.

SHERMAN YEP, Arturo. **Noche e Huarache de Miguel Bernal Jiménez: análise e comparação de gravações baseadas no estudo do andamento e do caráter**. Porto Alegre, 2015. 154 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013 [Orientadora: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling].

SLOBODA, John A. **The musical mind: The cognitive psychology of music**. Oxford University Press, 1985.

**Tipos de pesquisa considerando os procedimentos utilizados**. Disponível em: <http://www.ergonomia.ufpr.br/Tipos%20de%20Pesquisa.pdf> Acesso em: 20 de fevereiro, 2017.

URIBE, Jaime. **Antología de Obras para Clarinete de Música Andina Colombiana: Análisis y Recomendaciones Interpretativas**. Medellín, Colombia, 2010. Dissertação [Mestrado em Música] - Universidad EAFIT, 2010 [Orientador: M.e Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán].

WILLIAM, R. Shadish; COOK, Thomas D.; CAMPBELL, Donald Thomas. **Experimental and quasi-experimental designs for generalized causal inference**. Wadsworth Cengage learning, 2002.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. **Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical.** *Per Musi, Belo Horizonte*, no. 13, 2006. p. 63-71.

WINTER, Leonardo Loureiro. **Interfaces da análise musical na interpretação e execução musicais: estudo sobre “Trégua” op. 93b, “Ondina” op. 134 e “Paisagem Baiana IV” op. 149 de Ernst Widmer.** 2006.

\_\_\_\_\_. **Interfaces da análise musical na interpretação e execução e suas aplicações no estudo da flauta transversal.** 2007.

## APÊNDICE A

Roteiro para a primeira entrevista semiestruturada, antes da referência.

Dados Biográficos

Idade

### BACKGROUND

- 1) Você poderia me contar sobre a sua formação profissional? Como começou seus estudos de flauta? Teve formação acadêmica? Algum outro tipo de formação que você considera importante?
- 2) Você poderia comentar sobre seu número médio de horas diárias de estudo na flauta? E por semana?

### QUANTO AO REPERTÓRIO

- 3) Que tipo de repertório tem interpretado ao longo da sua carreira? Especializou-se em algum tipo de repertório?

### QUANTO A PRÁTICA DE MÚSICA POPULAR

- 4) Costuma tocar música popular ? Qual tipo de música? Com que frequência? Costuma improvisar?
- 5) Você tem proximidade com músicas populares de outras culturas? Quais?
- 6) Você poderia comentar se houve alguma prática com música colombiana anterior a esta experiência? Já escutou ou praticou música colombiana? Em caso positivo poderia citar alguma?

### QUANTO A GRAVAÇÃO

- 7) Desde que começou a estudar a peça, quanto tempo decorreu para você se sentir confiante para realizar esta primeira gravação? Quais as suas estratégias de estudo para abordar a peça?
- 8) Teve algum tipo de dificuldades com a peça? Qual ou quais?

## APÊNDICE B

Roteiro para a segunda entrevista semiestruturada, após o uso da referência.

1) Quando escutou a gravação/analise a peça qual foi sua primeira impressão? Achou muito diferente à imagem sonora/estrutural que você tinha construído da peça? Quais aspectos lhe chamaram atenção na gravação/na análise?

2) Você se sentiu influenciado pela gravação/análise? Como a escuta da gravação/a análise influenciou a sua interpretação e performance da obra? Fez modificações na sua segunda gravação? Que tipo de modificações fez? Quais aspectos musicais procurou enfatizar?

3) A referência oferecida na gravação/análise auxiliou na superação da/das dificuldade/es que você teve anteriormente com a peça? Quais e como auxiliou?

4) Quais as suas estratégias para abordar a peça após a escuta da gravação/a análise?

## APÊNDICE C

### Análise de baixos harmônico-melódicos, articulações e ornamentações

Baixos harmônico-melódicos —  
 Articulações idiomáticas —  
 Ornamentações —  
 Célula rítmica característica de final de frase do pasillo —

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

### Sincopando

versão para flauta solo

♩ = 170

Considerando-se que o *pasillo* “Sincopando” foi originalmente escrito para um conjunto instrumental –*Trío típico* colombiano- e arranjada para instrumento melódico solo<sup>76</sup>, o resultado das decisões do arranjador é uma peça polifônica a duas vozes – A melodia principal original e o baixo harmônico-melódico escrito pelo arranjador–.

- Pode-se observar que todas as notas marcadas de cor laranja correspondem à voz do baixo harmônico-melódico. Esta voz foi escrita pelo arranjador para conduzir e esclarecer a harmonia da peça. Todas as notas que estão por fora das marcações de cor laranja são literalmente a melodia original da peça.

<sup>76</sup> O arranjo foi feito e pensado para a flauta transversal, no entanto em palavras do arranjador, pode ser interpretado em qualquer instrumento melódico sempre que o interprete tenha as habilidades para abordar a peça.



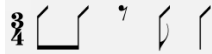
- As marcações de cor roxa correspondem às articulações escritas pelo arranjador, colocadas para beneficiar a polifonia e/ou articulações idiomáticas.

- Mesmo que pareça óbvio, o arranjador escreveu os *staccatos* para afirmar que estas notas devem ser curtas, sendo estas articulações idiomáticas que evitam prolongações fora do estilo da peça e que garantem a síncope. Na versão original para *trío típico*, estes *staccatos* não estão escritos.
- Os *tenutos* dos compassos 1, 9 e 17 (primeira casa), foram escritos para beneficiar a polifonia e auxiliar no destaque deste baixo no registro grave.
- As ligaduras que estão marcadas em cores foram escritas para beneficiar a polifonia, as de cor roxa para destacar a voz da melodia principal (original), e as que estão dentro das marcações de cor laranja para auxiliar a voz do baixo harmônico-melódico.
- As ligaduras que não estão marcadas, são articulações conservadas da versão original para *trío típico*.

- As marcações de cor azul celeste, são ornamentações idiomáticas da flauta agregadas pelo arranjador.

- A marcação de cor marrom é a célula rítmica de final de frase/seção do *pasillo*. Tendo em vista que a textura polifônica em um instrumento melódico carece de célula rítmica de acompanhamento característico do *pasillo*<sup>77</sup>, o surgimento desta célula ao final da seção confirma que a peça está escrita em este ritmo.

---

<sup>77</sup>  Célula rítmica de acompanhamento do *pasillo* (MONTALVO e PEREZ, 2006, p. 17)

## Análise estrutural da seção A

Período —  
 Frase —  
 Semi-frase ou membro de frase —  
 Motivo enunciativo do período/da seção —  
 Célula rítmica característica de final de frase do pasillo —

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

### Sincopando versão para flauta solo

$\text{♩} = 170$

- **Períodos:** Esta seção está composta por dois períodos de oito compassos cada um. O primeiro do compasso 1 ao 8 e o segundo do compasso 9 ao 16.

- **Frases:** Estas não respondem à tradicional simetria de frases de quatro compassos. Cada período está formado por uma frase de cinco compassos e outra de três. Sendo que no primeiro período, a primeira frase é do compasso 1 ao 5 e a segunda do compasso 6 ao 8. No segundo período a primeira frase do compasso 9 ao 13 e a segunda do 14 ao 16.

- **Semi-frases e membros de frase:** Nesta categoria temos estas duas divisões dado à assimetria das frases. Os compassos 1, 9 e 17 (primeira casa) são membros de frase identificados como compassos anacrúsicos que dão início a cada período sendo membros independentes, mas constitutivos da frase<sup>78</sup>. Quando a seção A está no contexto da peça completa (escrita em

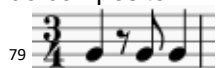
<sup>78</sup> Este tipo de “compassos anacrúsicos” são idiomáticos ou estilísticos na música andina colombiana principalmente no ritmo de *pasillo*. GARCÍA (2014) demonstra alguns exemplos nas

forma rondó), este membro de frase ou compasso anacrúsico é importante porque anuncia o retorno à seção.

A primeira frase de cada período está formada pelo mencionado membro de frase e duas semi-frases de dois compassos cada uma (compassos 1 ao 5, e 9 ao 13). A segunda frase do primeiro período (compassos 6 ao 8) é uma pequena sequência de três membros de frase de um compasso cada um. Finalmente, a segunda frase do segundo período (compassos 14 ao 16), é um bloco completo de três compassos, sendo esta a frase cadencial da seção que contém a célula rítmica de final de frase/seção característica do *pasillo*<sup>79</sup>.

---

suas análises dos *pasillos* “Constelación”, “Radio Santafé”, “Bodas de Oro”, “Toño” e “Mi colino” do compositor Álvaro Romero Sanchez (1909-1999).



Célula rítmica característica de final de frase do *pasillo*.

## APÊNDICE D

Prezado Professor (1, 2 e 3)

Neste e-mail anexo uma pasta de OneDrive que contém os 6 áudios a serem avaliados. Os arquivos de áudio estão nomeados como A - A2, B - B2 e C - C2.

Estas letras correspondem a participantes (o participante A, B e C), sendo que, por exemplo, **A** foi gravado só com a referência da partitura, e **A2** foi gravado após de receber outra referência, e assim com os outros dois participantes.

No seu depoimento você deve focar por itens nos seguintes aspectos: fraseado, articulação, acentuação, tempo e sua oscilação, fluência da interpretação, ginga/organicidade da execução, e/ou outros aspectos que você ache relevantes nas gravações. Também se encontrar características em comum, algum destaque e/ou diferença entre os participantes não hesite em mencioná-las no seu depoimento de avaliação por mais subjetivas ou informais que pareçam.

A ideia do exercício é a seguinte: após escutar os dois áudios *de cada participante*, você grava sua avaliação num depoimento em áudio, podendo ser no celular. Isto quer dizer, gravar um depoimento de avaliação por cada participante. Ao final teremos três depoimentos. Como o mesmo trecho foi gravado por três pessoas, recomendo fazer uma pausa depois de avaliar a cada participante, para evitar saturação mental ou perda de sensibilidade auditiva nos detalhes.

Para evitar que as avaliações sejam feitas na mesma ordem de participantes, vou recomendar para cada avaliador uma ordem, para você será (A - A2, B - B2 e C - C2), (B - B2, C - C2 e A - A2) e (C - C2, A - A2 e B - B2).

Também anexo neste e-mail o termo de consentimento para sua participação nesta pesquisa.

Agradeço sinceramente a sua participação.

Atenciosamente,

Gina Arantxa Arbeláez Hernández

Mestranda em Práticas Interpretativas – Flauta transversal

PPG-Música / UFRGS

## APÊNDICE E

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE

Você está sendo convidado para participar, de maneira voluntária, de uma pesquisa realizada no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho, intitulado **A UTILIZAÇÃO DE ANÁLISE MUSICAL E GRAVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DO PASILLO ANDINO-COLOMBIANO "SINCOPANDO": SEMI-EXPERIMENTO CON TRÊS FLAUTISTAS BRASILEIROS**, é desenvolvido por GINA ARANTXA ARBELAEZ HERNANDEZ sob orientação do prof. Dr LEONARDO LOUREIRO WINTER e tem como objetivo investigar a influência de três tipos de referências diferentes –análise da partitura, registro sonoro e análise da partitura e registro sonoro- na interpretação de uma peça do folclore colombiano –o *pasillo* andino colombiano “Sincopando” para flauta solo- por três flautistas brasileiros. Os procedimentos utilizados na coleta de dados serão a gravação de um trecho da peça antes e depois da referência, a entrevista semi-estruturada aos três flautistas e avaliação das gravações pela pesquisadora e por três professores de flauta.

Os dados da pesquisa – oriundos de duas gravações de cada flautista, antes e depois da referência, fala dos participantes/flautistas em entrevista semi-estruturada e depoimento dos participantes/professores após avaliar as gravações- serão registradas por gravação de áudio para posterior análise e escrita do texto. O anonimato dos participantes será preservado e os dados obtidos serão usados na pesquisa e divulgados na dissertação, em eventos e/ou revistas científicas.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será o de aumentar o conhecimento científico na área da performance musical.

Você receberá uma cópia desse termo, no qual consta o e-mail do pesquisador e de seu orientador, podendo esclarecer dúvidas sobre o projeto e sua participação a qualquer momento.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017

Eu, \_\_\_\_\_, declaro aceitar o convite para a participação na presente pesquisa, estando ciente dos processos metodológicos e informações da mesma, assim como da garantia do anonimato e sigilo dos dados obtidos e liberdade para desistir a qualquer momento.

---

**Assinatura do participante**

Email: \_\_\_\_\_

Celular: ( \_\_\_\_ ) \_\_\_\_\_

## ANEXO A

**Sincopando**

(Pasillo)

León Cardona G

G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B  $\frac{3}{4}$  C C C<sup>+</sup> F Dm

Bandola  
 Tiple  
 Guitarra (Violão)

6 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B C

B.  
 T.  
 G.

11 C Db Db Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C FIN

17 1. G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B 2. Eb<sup>7</sup> Ab Ab



2

22

B.  $A^b$   $Cm^7$   $E^7/B$   $B^bm^7$   $B^bm^7$   $E^b7$

T.

G.

29

B.  $B^bm^7$   $E^b7$   $B^bm^7$   $E^b7$   $A^b$

T.

G.

35

B.  $Fm/D$   $G^7$   $E^bm/C$   $F^7$   $D^bm/B^b$   $E^b7$

T.

G.

40

B.  $B^bm^7$   $E^b7$   $A^b$   $E^b7$   $G^7$   $Adim$   $G^7/B$

T. To

G. To

Al  $\text{S}$  y  $\Phi$

45  $\Phi$  F Am7 B $\flat$  Gm7 3

B.  
T.  
G.

50 C $^7$  C $^7$  F F F

B.  
T.  
G.

55 F Am Am Dm/B E $^7$

B.  
T.  
G.

60 Am7 Ab $^7$  Gm7 Gb $^7$  F Am7 B $\flat$

B.  
T.  
G.

4

65 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F F

B.

T.

G.

70 F Am<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Bdim F

B.

T.

G.

75 C<sup>7</sup> D<sup>b</sup>7 Gm<sup>7</sup>/D C<sup>7</sup>/E F C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Adim G<sup>7</sup>/B

B.

T.

G.

*rall.*

Al  $\text{S}$   
hasta FIN

## ANEXO B

# Sincopando

versão para flauta solo

León Cardona  
 Arr. Ignacio Ramos  
 Original para:  
 Trío Típico Colombiano

$\text{♩} = 170$

7

13  $\text{♩} = 130$  tranquilo  
 Cresc. ....

20

26 *p* *pp* Cresc. .... *mf*

33 *mf* *p* *pp* *accel.* .... *mf* *mf*

39  $\text{♩} = 170$   
*f* *p* *pp* *rall.* .... *A tempo*

45 *f* *p* *f*

51

56 *p* *p*

61 *mf* *f* 3

66 DS al Coda *p* *accel.*.....

72 *A tempo* *subp* *accel.*.....

78 *A tempo*

83 *f*

89 *ad lib.* *rall.*.....

96 3 3 3 3 3

100 *p*

105 2

Musical score for two staves, measures 108-112. The key signature is one sharp (F#). The first staff (measures 108-111) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second staff (measures 108-111) features a harmonic accompaniment with chords and rests. Measure 112 is a final measure with a double bar line, containing a few notes and rests.