

ARTHUR BENCKE ERMEL DA SILVA

**TRADIÇÕES INTERPRETATIVAS NA SUÍTE III PARA VIOLONCELO SOLO DE JOHANN
SEBASTIAN BACH (BWV 1009):** Discutindo performance via análise de gravações

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**Florianópolis
2018**

S586t Silva, Arthur Bencke Ermel da
Tradições interpretativas na Suíte III para violoncelo solo de Johann
Sebastian Bach (BWV 1009): discutindo performance via análise de gravações
/ Arthur Bencke Ermel da Silva. - 2018.
156 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi

Bibliografia: p. 123-128

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Violoncelo. 2. Performance (Arte). 3. Suites (Violoncelo). 4. Johann
Sebastian Bach. I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 787.4 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

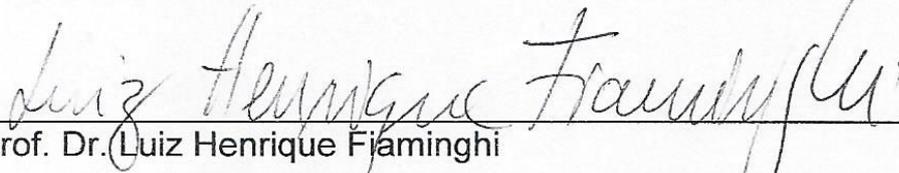
ARTHUR BENCKE ERMEL DA SILVA

TRADIÇÕES INTERPRETATIVAS NA SUÍTE III PARA VIOLONCELO SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH (BWV 1009): Discutindo performance via análise de gravações

Dissertação submetida ao programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Luiz Henrique Framinghi

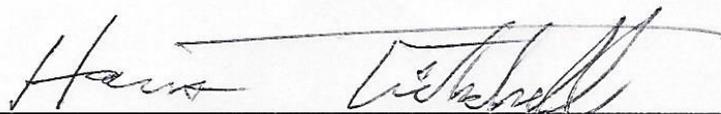
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro Externo:

PARTICIPAÇÃO VIA WEBCONFERÊNCIA - PARECER ESCRITO

Profa. Dra. Teresa Cristine Rodrigues Silva

Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia da Paraíba (IFPB)



Prof. Dr. Hans Brandon Twitchell

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma pesquisa das tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III para Violoncelo Solo em Dó Maior, de Johann Sebastian Bach, BWV 1009. Especificamente, pretende-se responder a seguinte pergunta: De que forma e em que medida se desenvolveram as tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III para violoncelo de Johann Sebastian Bach? Este trabalho está estruturado em três capítulos específicos e complementares, os quais julga-se importantes para a estruturação de uma resposta satisfatória para a pergunta exposta acima. Primeiramente é explorado o papel do intérprete no presente panorama da Música Erudita Ocidental (MEO). Em seguida, uma contextualização histórica da Suíte III é construída, de forma a compreender a formação do gênero de suíte instrumental e as práticas interpretativas que o envolvem. Finalmente o trabalho mapeia o desenrolar das tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III via análise de gravações, procurando observar aspectos estilísticos, suas fronteiras e intersecções. Este capítulo também fornece aos intérpretes interessados diversas abordagens e ferramentas de performance. Ao longo dos processos descritos, este trabalho procura relacionar as tradições interpretativas às mudanças de paradigma criativo-musical que se deram no âmbito da performance, com destaque para as discussões da segunda metade do séc. XX até os dias atuais.

Palavras-chave: Performance musical. Violoncelo. J. S. Bach.

ABSTRACT

This dissertation has as its goal to present the underlying interpretative traditions on Johann Sebastian Bach's Suite III in C major for unaccompanied cello, BWV 1009. Specifically, this work seeks to answer the following question: In what way, and to which extent were developed the cello's underlying interpretative traditions on Johann Sebastian Bach's Suite III? To that end, this dissertation is structured in three specific and complementary chapters, which were deemed important to the elaboration of a satisfactory answer to the aforementioned question. Firstly, the role of the performer in the current Western Art Music (WAM) scene is examined, observing the reconstruction of the concept of performance in the last decades. The historical background of the Suite then is explored, seeking to comprehend the formation of the instrumental suite genre and the interpretative practices that are involved in it. Finally, this dissertation examines the development of the interpretative traditions of Suite III, analyzing recordings of the work, observing their stylistic features, similarities and interactions. This section also provides data sources of a variety of performance approaches and technical features, for performers who seek this information. Throughout the dissertation, the interpretative traditions are examined in relation to changes in creative and musical that took place between the second half of the 20th century and the present.

Keywords: Musical performance. Violoncello. J. S. Bach.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A EMANCIPAÇÃO DO INTÉRPRETE: aspectos históricos e estéticos	17
1.1 Debatendo performance	17
1.2 Analisando e ressignificando performance	25
1.3 O papel das gravações	28
2 A SUÍTE INSTRUMENTAL – processos de formação e influências do repertório de J.S. Bach.....	33
3 ANÁLISES.....	43
3.1 Duração, tempo médio e relação com as danças.....	44
3.1.1 Dados históricos.....	45
3.1.2 Dados empíricos.....	47
3.2 Articulação.....	49
3.2.1 Dados históricos.....	49
3.2.2 Dados empíricos.....	51
3.3 Acordes.....	54
3.3.1 Dados históricos.....	56
3.3.2 Dados empíricos.....	58
3.4 Ornamentação.....	66
3.4.1 Dados históricos.....	67
3.4.2 Dados empíricos.....	74
3.4.3 Uso de <i>vibrato</i> e portamento	85
3.5 Fraseado.....	89
3.5.1 Dados históricos.....	90
3.5.2 Dados empíricos.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS.....	131

INTRODUÇÃO

No presente trabalho procuro apresentar uma pesquisa das tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III para Violoncelo Solo em Dó Maior, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), BWV 1009.

Minha motivação para a construção deste trabalho surgiu de experiências próprias com a Suíte III. Ao longo deste contato, indaguei-me de onde vinham as noções estilísticas que eu estava empregando. Mais especificamente, quais ferramentas estavam sendo utilizadas para a construção da performance e quais as possibilidades que permaneciam inexploradas devido ao meu desconhecimento. Explorei parcialmente esse assunto no meu Trabalho de Conclusão de Curso, onde abordo o tema utilizando a Suíte I (BWV 1007). Penso, porém, que ainda existe margem para ampliação e aprofundamento do tema de tradições interpretativas nas suítes. Tal trabalho colocou em evidência um panorama muito mais amplo do que o imaginado no início da pesquisa, no qual constatei que o surgimento da performance historicamente orientada ao longo do séc. XX modificou não somente a interpretação do repertório histórico dos sécs. XVII, XVIII e anteriores, mas todo o universo das performances. Tais mudanças desafiaram intérpretes a reestruturar conceitos bem estabelecidos, como os de autonomia musical e fidelidade à Obra, permeando-os com outros mais fluidos como os de subjetividade sociocultural e hermenêutica. Além disso, essas transformações foram também influenciadas por um intenso debate acadêmico envolvendo a performance de música erudita ocidental (MEO¹), o uso de fontes históricas como fonte para performance, a questão da autenticidade e a própria problematização do papel do intérprete como cerne das práticas interpretativas na atualidade.

O interesse em entender o que ocorreu neste momento de mudança de paradigmas, desta maneira, se ampliou. Limitei meu campo, porém, para a maneira como essas mudanças afetaram as interpretações ao violoncelo, instrumento com o qual atuo profissionalmente como intérprete e professor. O ponto de partida para este trabalho surgiu, portanto, em uma dimensão pessoal. No entanto, acredito que o mesmo poderá ser útil para outros intérpretes que buscam esse tipo de informação para suas próprias performances.

¹ Do inglês, “*Western Art Music*”. Termo retirado de COOK (2001), tradução de Fausto Borém.

A obra que motivou a construção deste trabalho traz outro peso para esta equação, pois encontra-se entre as mais importantes no repertório para violoncelo. Sabe-se da existência de grande quantidade de produção científica e artística relacionada a J.S. Bach, especificamente em relação as suítes para Violoncelo Solo, que tem diversas interpretações e inúmeras edições impressas. Como identifica Borém, elas passaram por uma “grande popularização na segunda metade do século XX.” (BORÉM, 2004, p. 48). Em 2009, foram estimadas por volta 50 gravações deste repertório (SIBLIN, 2009). Seu atribuído status de peças icônicas do período barroco para o violoncelo, juntamente com a canonização da figura de J. S. Bach como compositor central na música europeia, as colocam em uma posição ao mesmo tempo privilegiada e problemática para o intérprete.

Sabe-se que as suítes sobreviveram apenas em 4 cópias coevas que serviram de base para as edições posteriores. Tais cópias, entretanto, divergem entre si em questão centrais como articulação e mesmo notas (LEDBETTER, 2009; SZABÓ, 2014). São elas: a) A cópia manuscrita do compositor Johann Peter Kellner, que foi provavelmente escrita em 1726); b) A cópia manuscrita feita pela segunda esposa de J. S. Bach, Anna Magdalena Bach, que foi escrita entre 1727 e 1730; c) Uma cópia manuscrita que foi feita por dois copistas anônimos; e d) Outra cópia manuscrita de autor anônimo feita por somente um copista² (WINOLD, 2007; LEDBETTER, 2009).

O movimento de performance historicamente orientada³ (daqui em diante HIP), chamado até a década de 1990 de movimento de música antiga (BUTT, 2002), por sua vez, merece destaque neste universo de tradições e tendências interpretativas devido ao impacto e a reconfiguração que causou neste universo. Como colocam os autores Sung e Fabian, tal movimento “promoveu a noção de que obras deveriam ser tocadas em instrumentos ‘de período’ e de acordo com as percebidas convenções técnicas e estilísticas prevaletentes na época da composição da obra⁴.” (SUNG; FABIAN, 2011, p. 20, tradução minha). Embora tenha angariado boa aceitação do público desde o início, esta abordagem ganhou força no período de virada do séc. XX-XXI. Como identifica o historicista John Butt, esse movimento “tornou-se um

² Todos estes manuscritos estão disponíveis para consulta na biblioteca online IMSLP. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian)).

³ *Historically Informed Performance*. Traduzido de Fabian, 2015.

⁴ [...] *has promoted the notion that works should be performed on “period” instruments and according to the perceived technical and stylistic conventions prevalent at the time of a work’s composition.*

verdadeiro fenômeno de público no final da década de 1960⁵.” (2002, p. 3, tradução minha). Muitos trabalhos a respeito do sucesso do movimento HIP já foram realizados no meio acadêmico. Butt aponta que o ideal de restauração das práticas interpretativas antigas que surgiu na segunda metade séc. XX atendia a uma demanda cultural do período:

Movimentos historicistas como a HIP não são parte de um regime antigo que os novos públicos estão relegando, eles são uma consequência direta de um novo paradigma historicista na cultura popular. Essa é a indústria da tradição [...], algo que é uma reação ao acelerado desenvolvimento tecnológico e no entanto somente possível devido a esses mesmos avanços⁶. (BUTT, 2002, p. 39, tradução minha).

Entende-se então que as práticas HIP surgem envolvidas por viés modernista e hermenêutico das práticas musicais, ponto de vista defendido veementemente também por Taruskin (1995). O movimento se transforma, porém, e por volta da década de 1990, como coloca Butt, “um fenômeno que nasce de uma preocupação tipicamente modernista, com a perda de profundidade histórica e subjetiva do indivíduo, é um [fenômeno] que agora em si é um aspecto de uma situação pós-moderna^{7 8}.” (BUTT, 2002, p. 144, tradução minha). Percebe-se então que as práticas HIP se transformam em um movimento mais plural e multifacetado no final do séc. XX.

A abordagem HIP opõe-se ao que Fabian denomina “performance tradicional⁹” (daqui em diante MSP), que detém como ideal um caráter sonoro “essencialmente [moldado] pela pureza e homogeneidade de som, alcançado através [do uso] de *vibrato* e arco *legato* a serviço de potência [sonora] e projeção da melodia¹⁰.” (FABIAN,

⁵ [...] *became a truly public phenomenon in the late 1960s.*

⁶ *Historicist movements like HIP are not part of an ancien régime that new audience practices are eroding, they are a direct consequence of a new historicist stance in public culture. This is the heritage industry, [...], something that is both a reaction to precipitous progress in technology but also something which is itself enabled by these same advances.*

⁷ [...] *a phenomenon born of a typically modernist concern with the loss of one's historical and subjective depth, and one that is itself now a feature of a postmodern situation*

⁸ A noção de pós-modernismo é múltipla e complexa, e uma definição satisfatória deste conceito foge do escopo deste trabalho. Baseando-se nos comentários de Fabian entende-se como pós-moderno um meio de raciocínio que valoriza o relativismo e o pluralismo, assim como a cultura e seus produtos. Beard e Gloag identificam, dentre as inúmeras definições de pós-modernismo, consistência na questão da relativização da realidade, em uma reação à visão modernista de verdades universais. Como os autores colocam, “não podemos mais acreditar nas grandes metanarrativas do modernismo e assim o foco muda para as micronarrativas (‘as pequenas narrativas’) do pós-modernismo: do grande para o pequeno, do singular para o plural.” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 106, tradução minha).

⁹ *Mainstream Performance*. Traduzido de Fabian, 2015.

¹⁰ [...] *essentially a purity and evenness of tone (achieved through vibrato and seamless bowing) in service of power and projection of the melody.*

2015, p. 21, tradução minha). Como será visto no capítulo de análises, essa abordagem é um amálgama de práticas interpretativas dos sécs. XIX e XX, carregando consigo marcas estilísticas tanto românticas quanto modernas¹¹.

Apesar de serem colocadas em pólos opostos, existem evidências de uma disseminação das práticas de performance historicamente orientada na direção de áreas mais tradicionais da performance, criando intersecções e múltiplas abordagens. Lawson e Stowell identificaram tal tendência no final da década de 1980, apontando para uma erosão do conceito de música antiga, com abordagens de período sendo utilizadas em vieses antes dominados pela MSP (LAWSON e STOWELL, 1999). Os autores Sung e Fabian, em uma análise empírica que discute o panorama das performances do repertório de J.S Bach no violoncelo, detectam esta tendência em performances ao violoncelo no final do século XX:

Os resultados indicam que ao final da década de 1990 uma interação crescente entre práticas de performance Tradicional e Historicamente Orientada resultou em uma maior variedade de performances distintas e isso pode ser sintomático da condição pós-moderna que se tornou prevalente desde a última década do século XX¹². (SUNG; FABIAN, 2011, p. 20, tradução minha).

Pode-se constatar que os dois autores citados acima apontam para uma multiplicidade de abordagens nas performances em função das interações entre as diferentes tradições interpretativas, caracterizando esse fator como parte de uma perspectiva pós-moderna colocada em evidência após a década de 1990.

Este trabalho se insere neste contexto, buscando então localizar, discutir e analisar este panorama em um objeto específico de pesquisa, sendo este a Suíte III para violoncelo solo de J.S. Bach.

Apesar das discussões a respeito de tradições interpretativas HIP e MSP serem extensas em número e aprofundamento, os estudos empíricos destes fenômenos são escassos no caso das suítes para violoncelo de J. S. Bach. A revisão de literatura conduzida trouxe à tona apenas um artigo com esta temática específica, sendo este o artigo previamente citado dos autores Sung e Fabian. Trabalhos que tem seu interesse voltado para as abordagens interpretativas de uma performance foram

¹¹ Para um panorama mais detalhado do surgimento e relacionamento das práticas HIP, MSP romântica e MSP moderna, recomenda-se a leitura de BUTT (2002) e HAYNES (2007).

¹² *The results indicate that by the 1990s increased interaction between MS and HIP practices has resulted in a wider variety of differing performances and that this can be seen to be symptomatic of the postmodern condition that has become prevalent since the last decade of the 20th century.*

encontrados, porém abordando temáticas diversas e com uma estruturação bastante variada.

Desta forma, nota-se que apesar de muita atenção ser dada aos diversos estilos de interpretação e de muito se questionar atualmente a respeito do papel da performance na MEO, o estudo de dados empíricos que evidenciem a influência que esses fatores exercem no ato da performance e nas abordagens interpretativas é pouco explorado no caso das suítes. Vilela visualiza cenário semelhante nos estudos de música popular:

Tornou-se corriqueiro a prática de realizar estudos musicológicos tomando como fonte única a literatura que existe a respeito, esquecendo-se da mais atávica de todas as fontes: a música em si. Ouvir a música em estudo é artefato imprescindível na elaboração de algum texto sobre música popular. No entanto, repito, reparamos que cada vez mais surgem artigos musicológicos que têm na literatura a respeito as principais bases de conteúdo de seus trabalhos. (VILELA, 2009, p. 102).

Entende-se da fala de Vilela, desta forma, que para se pesquisar música, é necessário ouvir e analisar o fenômeno sonoro propriamente dito. A argumentação do autor pode ser prontamente estendida para o campo da MEO. Esse tipo de verificação empírica de estilos de performance é um campo de pesquisa recente, que vem sendo desenvolvido sob uma área ampla denominada Musicologia Empírica¹³. Tal abordagem procura valorizar os dados que podem ser obtidos diretamente do ato da performance, entendendo que eles deveriam ser parte essencial de qualquer pesquisa musicológica quando grandes quantidades de dados empíricos estão à disposição para serem analisados (CLARKE; COOK, 2004, p. 4)

Este trabalho visa, desta forma, contribuir para as discussões musicológicas a respeito da performance, seu papel e o contexto, levando em conta aspectos extratextuais e as tradições interpretativas envolvidas neste cenário. Logo, pretende-se responder a seguinte pergunta: De que forma e em que medida se desenvolveram as tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III para violoncelo de Johann Sebastian Bach?

Pesquisar tradições interpretativas no viés pretendido por este trabalho pode levar a inúmeras questões relevantes no meio acadêmico. Inicialmente, pode ser citado o fornecimento de possibilidades técnicas e interpretativas através de análise

¹³ Para um panorama detalhado desta área de pesquisa, ver CLARKE; COOK (2004).

e pesquisa histórica. O violoncelista Felipe Aquino, também defende aplicação da pesquisa musicológica como ferramenta para uma interpretação em alto nível:

Reflexão, análise, pesquisa musicológica, além, obviamente, do estudo dos problemas técnicos inerentes a cada instrumento, são etapas essenciais para se alcançar o nível de excelência artística [...]. Paralelo ao que ocorre nos projetos de pesquisa, o produto final da produção artística está diretamente relacionado ao nível e aprofundamento das análises, bem como dos estudos previamente realizados. (AQUINO, 2003, p. 104).

Como o autor expõe, aliar ferramentas de pesquisa e análise à performance no contexto da MEO pode gerar resultados muito além da resolução de desafios técnicos do instrumento, sendo possível intervir em aspectos estilísticos de uma interpretação.

Além desse fator, a compreensão do desenrolar das tradições interpretativas pode evidenciar pontos de ruptura e mudança em tradições interpretativas, dos quais surgem diversas possibilidades estilísticas a respeito de fatores que determinam uma escolha na interpretação. O movimento HIP, citado anteriormente, é um exemplo deste tipo de ruptura com uma determinada tradição interpretativa. Borém destaca este argumento e expõe que:

O estudo de tratados, tutoriais, métodos de ensino de instrumentos e canto, textos críticos, materiais iconográficos e, mesmo, a restauração e reconstrução de instrumentos e acessórios de performance antigos levaram a uma revolução na maneira de tocar a dita música “autêntica”. (BORÉM, 2004, p. 47).

Independentemente das implicações que o termo autêntico pode gerar (como o próprio autor destaca ao citar a *dita* música autêntica), as práticas acima citadas pelo autor de fato modificaram a maneira de se encarar certos fatores da performance. Conhecer e debater estas mudanças se torna, desta forma, um fator de localização histórica e cultural.

O papel do intérprete neste contexto é outro fator de central importância, e existe uma extensa discussão musicológica a respeito deste tema desde o fim do séc. XX. Cook identifica que ocorre neste período, sob a influência da “Nova” Musicologia¹⁴, uma mudança de foco nas pesquisas musicológicas, que passa a valorizar mais efetivamente o momento real da performance e seu envolvimento social. Como o autor expõe:

¹⁴ Para mais informações, consultar o verbete *New Musicology*, em BEARD; GLOAG (2005).

Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da idéia (stravinskiana) de que a música era certo tipo de produto autônomo. No centro do palco, os assim chamados “novos” musicólogos se concentraram na impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer outro produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida. (COOK, 2006, p. 6).

Assim, essa perspectiva passa a encarar o intérprete como um agente atuante no interior da relação performance/pesquisa, participante de um processo criativo, em detrimento de percebê-lo como um reproduzidor de ideias exclusivamente alheias contidas em uma partitura.

Finalmente, é importante destacar que muito pouco se discute a respeito do papel das gravações no contexto da MEO. No caso deste trabalho, o uso de gravações oferece um vasto material de análise, como consequência das diversas abordagens interpretativas das suítes de J. S. Bach registradas em gravações. Ao mesmo tempo, o manuscrito autógrafo de J. S. Bach é inexistente, implicando na ausência de tudo o que este poderia representar para os intérpretes de hoje. Esse aspecto também favorece uma discussão a respeito do papel do intérprete na performance e sua relação com o material interpretado.

Nesse sentido, deve-se considerar também que a própria determinação do violoncelo como instrumento *sine qua non* para interpretação das suítes é contestado pelas pesquisas musicológicas que corroboram a hipótese de que J. S. Bach teria escrito esta obra não para o violoncelo, mas para *violoncelo da spalla*, *violoncelo piccolo* ou *viola pomposa*¹⁵. De fato, este instrumento foi utilizado por J. S. Bach em algumas árias de cantatas com figurações extremamente elaboradas na linha instrumental de baixo. Estas demandam, na sua transcrição para o violoncelo, um esforço virtuosístico ainda maior, sobretudo nas digitações de acordes, cordas duplas e efeitos em *bariolage*¹⁶.

Pode-se notar, dessa forma, que o cenário destacado até agora suscita diversas questões de interesse musicológico. Para explorar estes tópicos de forma a construir uma resposta satisfatória para a pergunta proposta por este trabalho, o mesmo está

¹⁵ Estes nomes se referem a um híbrido de violoncelo e viola que mantém a tessitura de baixo em clave de Fá do primeiro, mas por ter quase a metade das dimensões deste, é tocado na posição “*da spalla*” e não “*da gamba*”, mantendo a digitação diatônica característica da família dos instrumentos “*da braccio*”.

¹⁶ Alternância rápida entre duas vozes em um instrumento solo, sendo uma delas uma corda solta e a outra um contorno melódico, geralmente em semicolcheias ou fusas (ELLENDERSEN, 2012). Um exemplo é fornecido na categoria 3.3.

estruturado em três capítulos específicos e complementares. Primeiramente, foi examinado o papel do intérprete no presente panorama da MEO, procurando entender a relação do intérprete com o repertório e as transformações pelas quais passou o conceito de performance nos sécs. XX e XXI. Essa problematização foi conduzida no capítulo um. A seguir, o segundo capítulo dois uma contextualização histórica da peça a ser analisada, procurando traçar suas origens e influências para compreender seu processo de formação.

O terceiro capítulo então mapeia o desenrolar das tradições interpretativas do violoncelo na Suíte III para Violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach, BWV 1009 via análise de gravações¹⁷, procurando-se observar aspectos estilísticos, suas fronteiras e intersecções. É importante ressaltar que, no imenso universo de práticas musicais que podem ser identificadas como performance, este trabalho vai focar suas discussões no contexto da MEO. Esta escolha, assim como a escolha da peça a ser analisada, se deve ao fato de minha posição como músico/pesquisador envolver o violoncelo e este repertório.

Para esta análise, foram selecionadas quatro gravações de intérpretes de renome na área da performance, e que exemplifiquem tanto a variedade de abordagens que existem na interpretação das suítes como as transformações pelas quais passaram as tradições interpretativas que envolvem sua performance. As gravações escolhidas, então, são as seguintes.

A gravação do violoncelista catalão Pablo Casals, de 1939, em um violoncelo Gofriller de 1733. Casals é um nome que é diretamente relacionado com as suítes pois é atribuído a ele a redescoberta deste repertório no violoncelo, sendo ele o primeiro intérprete a gravar esse repertório. Casals associa-se com o estilo romântico de interpretação, uma vez que, como coloca Richard Taruskin, ele esteve alheio ao debate histórico que se seguiu nas décadas seguintes e não precisou “se localizar historicamente¹⁸.” (TARUSKIN, 1995, p. 302, tradução minha). Devido a esse posicionamento histórico, sua gravação é uma fonte de dados importante nas tradições interpretativas da Suíte III ao violoncelo.

A gravação feita pelo violoncelista franco-americano Yo-Yo Ma em 1983 em um violoncelo Stradivarius. Yo-Yo Ma é reconhecido como um dos violoncelistas mais

¹⁷ Esta abordagem pode ser encontrada tanto definida como um método de análise quanto como uma técnica de coleta de dados. Para os efeitos desta pesquisa, a análise de gravação será considerada uma técnica de coleta de dados.

¹⁸ [...] *nor did he have to place himself in history.*

versáteis da atualidade, uma vez que entrou em contato com diversos estilos musicais em sua carreira. Sua abordagem em relação à J. S. Bach é geralmente localizada junto as práticas MSP, apesar de ser clara certa consciência das práticas HIP em sua interpretação (SUNG; FABIAN, 2011).

A gravação da violoncelista francesa Ophélie Gaillard, de 2001, em um violoncelo anônimo da primeira metade do séc. XVIII. Gaillard é conhecida por sua abordagem HIP na música barroca de modo geral, ou seja, utiliza recursos técnicos pertinentes ao repertório abordado, cordas de tripa pura, arco barroco e sustenta o violoncelo sem o apoio do espigão. É também criadora do grupo de câmara *Pulcinella*, especializado em música dos sécs. XVII e XVIII.

A gravação do violoncelista holandês Pieter Wispelwey, de 2012, utilizando um violoncelo Pieter Rombouts de 1710. Pieter Wispelwey é também associado as práticas HIP de interpretação (SUNG; FABIAN, 2011). Sua abordagem da música de J. S. Bach é frequentemente associada à essas práticas, sendo que a gravação aqui selecionada teve consultoria dos musicólogos historicistas Lawrence Dreyfus e John Butt.

A estrutura de análise adotada por este trabalho é semelhante à encontrada na abordagem da autora Dorothy Fabian em seu livro intitulado *Musicology of Performance* (2015). Este tem seu foco geral de pesquisa em análises de gravação envolvendo a música de J. S. Bach para violino¹⁹. A autora propõe uma técnica mista, que faz uso tanto de análise auditiva, através de fones de ouvido, quanto de um software de análise de gravações chamado *Sonic Visualiser*²⁰. Este software foi desenvolvido pelo Centro de Música Digital da *Queen Mary University of London*, e foi especialmente construído para a análise de gravações musicais. Como suporte metodológico, serão também utilizadas as orientações do site do CHARM²¹, um projeto que guia pesquisadores interessados em trabalhar com gravações de modo geral, e com o software *Sonic Visualiser* especificamente.

Finalmente, nas considerações finais, é construído um relacionamento destas três áreas discutidas ao longo do trabalho, evidenciando a influência que cada uma

¹⁹ Esta formatação pode ser encontrada também em FABIAN; ORNOY (2009), FABIAN (2015).

²⁰ CANNAM; LANDONE; SANDLER. *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. Disponível gratuitamente em <<http://sonicvisualiser.org/>>

²¹ *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. Londres: AHRC (Arts & Humanities Research Council), 2004. Site da organização. CHARM. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>> Acesso em: 13 jun. 2017.

delas exerce sobre as outras e procurando compreender o equilíbrio que se estabelece entre performance e musicologia.

1 A EMANCIPAÇÃO DO INTÉRPRETE: aspectos históricos e estéticos

1.1 Debatendo performance

A concepção de performance na MEO nos séculos XIX e XX reflete uma perspectiva formalista de obra musical e o conceito de lealdade à Obra, expresso pelo termo *Werktreue*, cunhado a partir dos escritos sobre música do romancista E. T. A. Hoffmann, admirador e biógrafo de Beethoven (GOEHR, 2007). Pode-se depreender isto das falas de algumas figuras musicais emblemáticas do século XX. Schoenberg teria dito “O performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa.” (NEWLIN, 1980 *apud* COOK, 2006 p. 5). Schenker parecia compartilhar desta visão do papel secundário do intérprete, ao colocar que “uma composição não necessita de uma performance para existir [...]. A leitura da partitura é o suficiente²².” (SCHENKER, 2000, p. 3, tradução minha). Quando o ato de interpretar não era julgado dispensável, deixava-se claro que sua posição era secundária a outros aspectos da obra musical. Leonard Bernstein apontou algo neste sentido, ao alegar que o maestro “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de *glamour*, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor.” (BERNSTEIN, 1959 *apud* COOK, 2006, p. 5). É emblemática a fala de Stravinsky, que acentua o caráter subalterno do intérprete: “o segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando.” (STRAVINSKY, 1947 *apud* COOK, 2006, p. 5, grifo do autor).

Dois aspectos merecem discussão nestas falas. Primeiramente, elas refletem a noção de que a performance é um meio transmissor de obras musicais. Sua função seria, nesta perspectiva, a de reproduzir as ideias dos compositores, que seriam os verdadeiros criadores musicais. Tanto a “humildade” citada por Bernstein quanto a necessidade dos intérpretes de reconhecer a “lei que lhe é imposta pela obra” destacada por Stravinsky denotam este aspecto. O outro aspecto, que pode ser depreendido das falas de Schoenberg e de Schenker, diz respeito à noção do *texto*

²² “a composition does not require a performance in order to exist [...]. The reading of the score is sufficient”

musical como a autoridade máxima da obra. A necessidade do intérprete viria, desta forma, da inabilidade da plateia de entender os códigos inscritos na partitura.

Ambos aspectos têm uma longa trajetória convergente com a musicologia, que pode ser traçada desde o seu surgimento no século XIX, conforme exposto por Nicholas Cook:

... em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no status e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários. [...] ... somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. (COOK, 2006, p. 7).

Vê-se então que a musicologia, baseando-se em disciplinas adjacentes, desenvolveu já em seus primórdios uma relação de submissão da performance para com o texto escrito. O musicólogo Gary Tomlinson argumenta que a noção da importância do texto escrito é evidente nos escritos de um dos precursores da disciplina, Johann Nikolaus Forkel em sua obra *Allgemeine Geschichte der Musik*, de 1788. Segundo Tomlinson, além de colocar o desenvolvimento musical como paralelo ao da linguagem (já em si uma comparação problemática), Forkel difundiu a ideia de que o progresso musical se desenrolaria em relação direta com a notação musical. Ele argumentou que a “linguagem e a escrita sempre procederam em um ritmo uniforme em seu desenvolvimento; desta forma música e notação pode-se presumir que fizeram a mesma coisa²³.” (FORKEL, 1788 *apud* TOMLINSON, 2003, p. 36, tradução minha). Tomlinson depreende do discurso de Forkel que a escrita era tida como um ápice do progresso e da sofisticação intelectual, pois exigia um grau acentuado de abstração somente atingido pelas sociedades desenvolvidas. A notação musical, por sua vez, sendo o registro de corpos etéreos e invisíveis, deveria possuir um alto nível de abstração, assim como o alfabetismo. A relação, desta forma, seria direta: “Sociedades com o alfabeto podem se aproximar da arte musical perfeita; aquelas sem [o alfabeto] devem se mover para outro lugar ou não se mover²⁴.” (TOMLINSON, 2003, p. 37, tradução minha). Nota-se então que a relação entre partitura e obra implícita nas falas de personagens importantes do mundo musical do

²³ *Language and writing always proceeded at an equal pace in their development; therefore, music and notation can be presumed to have done the same.*

²⁴ *Societies with the alphabet can move closer to a perfect musical art; those without must move elsewhere or not move at all.*

século XX tem sua origem na fetichização do texto escrito, assim como na valorização do nível de abstração que a notação musical contém, como será discutido adiante.

O conceito de abstração citado por Tomlinson também é importante para se compreender o desenrolar das ideias sobre o papel da performance. Neste caso, o que se denomina abstração seria o desligamento da música de seu contexto e de seus meios de produção. Segundo o autor, as bases epistemológicas dessa abstração na música instrumental europeia podem ser encontradas no discurso do filósofo Immanuel Kant e sua obra *Crítica do Juízo*, de 1790. Segundo o autor, Kant via a música instrumental como bela em um sentido puro e diferente de qualquer outra beleza, pois era desconectada de sentimento e morais humanas (TOMLINSON, 2003, p. 35). Nota-se aqui que Kant valoriza o aspecto não referencial da música instrumental e sua abstração do contexto social, ou seja, o discurso retóricamente regrado²⁵ deixou de ser um parâmetro ubíquo para a Arte musical. Kant, desta forma, prepara o terreno para o surgimento do conceito de música absoluta que emerge com Hanslick.

Nota-se a partir da argumentação de Tomlinson, então, como a noção de música absoluta, aliada ao discurso de Forkel que enfatiza a importância central da notação para a evolução musical, determinaram a visão europeia de música durante o século XIX em diante. Deste modo, a ideia de que a obra musical estava incorporada na partitura, não sendo nada mais necessário para a sua compreensão, foi aceita como uma concepção naturalizada (TOMLINSON, 2003). A fetichização do texto aprofunda-se, uma vez que este passa a ser considerado não como um registro de uma obra musical, mas sim o centro da mesma, a obra em si. Neste contexto, consolida-se também o conceito de *Werktreue* (GOEHR, 2007), ou o conceito de fidelidade a obra. O surgimento da análise musical pode ser considerado, dentro deste ponto de vista, uma evolução natural deste pensamento. Richard Taruskin comenta, em sua coletânea de ensaios *Text and Act* (1995), o quanto o pensamento musical se moldou a partir do *Werktreue*, permeando todas as áreas da música e impondo etiquetas de comportamento entre intérpretes, compositores e ouvintes:

O “work-concept” [*Werktreue*], como Lydia Goehr mostra tão precisamente no seu recente tratado sobre a filosofia da cultura museológica-musical, regula não apenas nossas atitudes musicais mas também nossas práticas sociais. Dita o comportamento de todos os membros da comunidade de música

²⁵ O conceito de retórica será revisado ao longo das análises na categoria 3.2.

clássica, sejam compositores, intérpretes ou ouvintes. Impõe uma etiqueta estrita, por exemplo, sobre o público. Nos intérpretes, inflige um regime verdadeiramente sufocante através do endurecimento e controle do que foi anteriormente uma fronteira fluida e facilmente transitável entre a performance e a composição²⁶. (TARUSKIN, 1995, p. 10, tradução minha).

A noção de fidelidade à obra adquire contornos ainda mais dramáticos na alvorada do modernismo em pleno século XX. Como coloca Tomlinson:

A música notada começou a ser vista menos como um *script* preliminar para a performance e mais com o centro da verdadeira revelação das intenções do compositor, o único e completo registro do espírito expressivo do compositor que estava em outro lugar [...] somente parcialmente revelado²⁷. (TOMLINSON, 2003, p. 39, tradução minha).

Denota-se da fala do autor que dentro do ideal modernista de ruptura com as tradições e da busca incessante pelo progresso, a partitura, que já era considerada como a totalidade do conceito de obra musical adquire também um status de fonte das ideias do compositor. As ideias ali contidas eram, dessa forma, as mais importantes e únicas a serem transmitidas, pois revelavam as “verdadeiras intenções” do autor, como uma espécie de herança incorruptível que deveria ser teleologicamente transmitida. Além disso, o que se revela é uma submissão ainda maior do que a vista anteriormente da performance para com a partitura, considerando que neste momento a performance estaria também imbuída da necessidade de ser fiel às intenções do compositor.

As ideias de grandes figuras do mundo musical apresentadas no início deste capítulo tornam-se menos surpreendentes quando observadas à luz da origem dos conceitos de obra e o papel da notação musical na história da música ocidental. Vê-se claramente que tais afirmações têm como base uma epistemologia enraizada na abstração do contexto no qual a música de fato ocorre e na submissão da criatividade do intérprete.

²⁶ *The “work-concept”, as Lydia Goehr so excellently shows in her recent treatise of musical museum-culture, regulates not only our musical attitudes but also our social practices. It dictates the behavior of all members of the classical music community, whether composers, performers, or listeners. It imposes a strict etiquette, for instance, on audiences. On performers it inflicts a truly stifling by radically hardening and patrolling what had formerly been a fluid easily crossed boundary between the performing and composer roles.*

²⁷ *The notated music came to be viewed less as a preliminary script for performance than as the locus of the truest revelation of the composer’s intent, the unique and full inscription of the composer’s expressive spirit which was elsewhere—in any one performance— only partially revealed.*

O panorama começa a se modificar no último quartênio do século XX, quando as abordagens musicológicas têm seus paradigmas de performance e das noções de obra musical abalados, passando a associar-se e se inter-relacionar ontologicamente a etnomusicologia, a antropologia e a história cultural. Um autor que contestou a posição formalista da musicologia até aquele período foi Joseph Kerman. Em seu livro *Contemplating Music*, de 1985, o autor critica a preocupação excessiva dos estudos musicológicos com o texto e sua estrutura, ao invés de considerar aspectos estéticos e artísticos da obra musical. Pode-se notar essa visão em sua crítica às abordagens de análise musical da época:

Juntamente com a preocupação com a estrutura se encontra a desatenção com outros aspectos vitais – não somente a totalidade do complexo histórico referida anteriormente, mas também tudo mais que faz a música ser afetiva, comovente, emocionante, expressiva. Removendo apenas a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como um organismo autônomo, o analista remove esse organismo da ecologia que o sustenta²⁸. (KERMAN, 1985, p. 73, tradução minha).

Essa crítica, assim como algumas discussões gerais a respeito da objetividade e do positivismo na musicologia, evidencia que uma visão mais contextual era buscada pelo autor. Apesar de Kerman ter sido contestado por sua abordagem relativamente vaga no quesito metodológico, o autor aponta para uma direção que a musicologia vai seguir nas décadas seguintes. Como coloca Cook:

Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da ideia (stravinskiana) de que a música era certo tipo de produto autônomo. No centro do palco, os assim chamados “novos” musicólogos se concentraram na impossibilidade de se compreender a música (ou qualquer outro produto cultural) como sendo verdadeiramente autônoma, independente do mundo dentro do qual é gerada e consumida. (COOK, 2006, p. 6).

Importante na construção desta perspectiva, como foi colocado no início do desta seção, foram os novos aportes epistemológicos propostos pela área da etnomusicologia. Pode-se encontrar no trabalho de John Blacking a defesa dessa perspectiva contextual da música. Como ele propõe, “os símbolos e os sistemas

²⁸ *Along with preoccupation with structure goes the neglect of other vital matters- not only the whole historical complex referred to above, but also everything else that makes music affective, moving, emotional, expressive. By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism, the analyst removes that organism from the ecology that sustains it.*

musicais são socialmente construídos, a comunicação musical se torna possível não pelas estruturas musicais *per se*, mas pelo sentido musical que as pessoas encontram nela.” (BLACKING, 2007, p, 215). É notável que a abordagem de Blacking coloca em evidência o contexto de um evento musical, com ouvintes, intérpretes e suas atribuições e transmissões de significado. Apesar de não se encontrarem em uma mesma abordagem metodológica, é possível perceber que os apontamentos de Blacking e da Nova Musicologia tem preocupações em comum, pois procuram desconstruir ideologias semelhantes.

Como é exposto pelos autores Beard e Gloag em *Musicology: The Key Concepts*, o que é denominado Nova Musicologia não seria na verdade um movimento ideológico em si, mas sim o trabalho bastante diverso de alguns autores que compartilham perspectivas filosóficas semelhantes. Tais perspectivas estariam em convergência com um

[...] amplo movimento pós-moderno para deslocar o positivismo e o conceito de obra musical autônoma. Isso é manifestado em uma intenção de se relacionar com disciplinas fora da musicologia, em particular as que fazem parte das ciências sociais e humanas, e um desejo de alterar a estrutura das discussões musicológica²⁹. (BEARD e GLOAG, 2005, p. 92, tradução minha).

Pode-se argumentar, dessa forma, que a intenção dos autores relacionados a Nova Musicologia era de inaugurar uma musicologia mais reflexiva, subjetiva e interdisciplinar, que muda completamente a visão que tem de suas subáreas e de seus objetos de pesquisa. O foco interpretativo com viés hermenêutico, em oposição à descrição objetiva de dados fora de seu contexto histórico, uma característica da musicologia positivista, permeia a base dessas abordagens discutidas. A performance, por sua vez, é também potencializada por esse enfoque, o qual desloca o intérprete de uma posição periférica para uma posição central, ativa e criadora no processo dos estudos musicológicos. Tanto Cook quanto Blacking, assim como a Nova Musicologia e a Etnomusicologia, encaram o momento da performance como um processo cultural, localizado contextualmente e determinado por fatores

²⁹ [...] wider post-modern [...] movement to displace positivism and the concept of the autonomous [...] musical work [...]. This is manifested in a will to engage with disciplines outside musicology, in particular those in the humanities and social sciences, and a desire to alter the framework of musicological discussion.

intrínsecos a seus participantes, em oposição a um produto autônomo, ligado ao conceito de obra.

É importante ressaltar que a performance, nesta argumentação, não deixa de ter características de um produto cultural. Como qualquer instância de uma realidade social, a performance é a tradução e a manifestação de um determinado contexto na forma de um evento musical. O que se procura mostrar é que o papel da mesma vai além disso. Como coloca Blacking, “a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.” (BLACKING, 2007, p. 201). Logo, a música e sua performance são também transformadores sociais e culturais, influentes no processo de construção de uma noção de contexto e sociedade. Nota-se então que os autores citados acima buscaram, em um viés claramente pós-estruturalista, desconstruir a noção de produto cultural que dentro desta abordagem não se sustenta.

Esse novo paradigma de performance, pode-se notar, modificou profundamente o papel dos seus participantes. Nas palavras de Cook, “a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses daqueles que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional.” (COOK, 2006, p. 8). A fala do autor evidencia que, em uma perspectiva atual da performance, o intérprete ganha voz própria para manifestar suas tendências e inferências sobre o que ele mesmo executa.

Além disso, pode-se observar que com essa visão mais contextual da performance na MEO, alguns aspectos práticos de sua construção tornam-se mais coesos com o discurso musicológico a seu respeito. Um desses aspectos, que entra em debate no âmbito das obras musicais, seria a variedade de possibilidades interpretativas que uma obra musical pode gerar. Cook aponta esse aspecto ao dizer que “nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da MEO, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades.” (COOK, 2006, p. 9-10). Desta forma, não existem versões corretas (ou autênticas) de interpretação de certa obra musical. Blacking expõe o mesmo argumento quando destaca que “...as múltiplas gravações de uma sinfonia de Beethoven mostram que há tantas leituras quantas são as orquestras e os regentes.” (BLACKING, 2007, p. 201). Pode-se aplicar este conceito a qualquer tipo de música e performance musical.

Ainda relacionado à questão das possibilidades em aberto da performance, existe o fator referente aos aspectos não notados na partitura. Enquanto em algumas práticas musicais esse fator está implícito na própria linguagem musical, como o caso do uso de *lead sheets* no Jazz ou a construção do baixo contínuo, no caso da MEO este fator é menos claro, porém igualmente importante. Como aponta Cook,

Há decisões de dinâmica e timbre que o performer precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura. Na música de conjunto, estes elementos que, apesar de sua relevância musical, não constam grafados, são negociados entre os performers (esta negociação corresponde a boa parte do que acontece nos ensaios). (COOK, 2006, p. 10).

Observando esse aspecto da prática em conjunto exposto por Cook, nota-se que a obra musical em execução está sujeita a um processo de modificação e reconstrução, pois os intérpretes a desenvolvem em um constante processo criativo (não reprodutivo) de tomada de decisões. Estes processos de decisão e negociação sempre estiveram presentes na construção de uma performance, e são decisões necessárias, uma vez que as partituras, como coloca Blacking, “são prescritivas e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical.” (BLACKING, 2007, p. 207). O autor expõe a impossibilidade da partitura de registrar todos os aspectos que de fato são ouvidos durante a performance. A partitura, neste caso, torna-se uma espécie de *script*, uma base na qual será construída a performance e uma possível interpretação.

Esse ponto exposto acima levanta a questão da diferença entre performance e interpretação musical. Almeida faz esta distinção, colocando que

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. (ALMEIDA, 2011, p. 64).

Entende-se então que a performance na MEO é imbuída de um processo interpretativo, porém não deve ser reduzido ao mesmo. Não observada essa distinção, corre-se o risco de (mais uma vez) resumir o momento da performance a uma transmissão de ideias alheias. Almeida ressalta, porém, que “a noção de interpretação

musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado.” (ALMEIDA, 2011, p. 64). Essa noção é importante no âmbito da MEO, devido à proximidade desta prática com a música escrita. Cook (2006) também argumenta que desconsiderar a partitura seria uma simplificação da relação entre performance e notação. As partituras possuem, de fato, relevância na construção de uma obra musical. O que deve ser esclarecido é sua posição e função em relação a performance. Tomando como exemplo as partituras da Nona Sinfonia de Beethoven, Cook expõe:

[...] enquanto estes textos [as diversas partituras existentes da Nona Sinfonia] têm um significado e autoridade dentro do campo compreendido pela Nona Sinfonia, não são ontologicamente distintos dos demais; afinal, não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos. (COOK, 2006, p. 13).

Dissolve-se então a dicotomia entre performance e partitura. Cook sintetiza o argumento acima exposto, colocando que “ao invés de uma simples obra localizada ‘verticalmente’ em relação às suas performances, o que temos é um número ilimitado de **instâncias** ontologicamente equivalentes, todas existindo no mesmo plano ‘horizontal’.” (COOK, 2006, p. 13). O autor oferece evidência empírica deste argumento em seu artigo que analisa as diferentes versões das Doze Sonatas para Violino Op. 5 de Corelli, apontando que a coexistência de múltiplas versões baseadas na mesma “obra” evidencia a ambiguidade existente entre obra e performance no âmbito da MEO, sobretudo no que concerne as práticas musicais oitocentistas. (COOK, 1999, p. 217).

De modo geral, pode-se notar que houve uma transformação na concepção de performance e de seu papel no âmbito da MEO. Da posição de transmitir ideias exclusivamente alheias, passou a ser entendida como um ato criativo. Este trabalho busca reforçar esta ideia, utilizando a performance como principal fonte de dados para entender o desenvolvimento estilístico de uma determinada tradição interpretativa.

1.2 Analisando e ressignificando performance

A reinterpretção do papel da performance musical modifica, obviamente, a abordagem para se falar da mesma. Retomando a argumentação do item anterior, os estudos em performance têm de fato deslocado o foco de atenção para o que a música significa no momento que é executada e ouvida. Blacking é um defensor deste foco

de estudo para toda a área musicológica. Ele escreve que a “tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido em ‘música’, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais.” (BLAKING, 2007, p. 201).

Além de defender que a musicologia deve procurar entender como se produz sentido em música, a perspectiva aberta por Blacking também implica a noção de que o significado musical é aderido à música e, portanto, contextualmente construído, sendo a música em si um fenômeno não-referencial. O musicólogo Lawrence Kramer defende esta visão, argumentando que qualquer discussão a respeito de música utiliza uma linguagem que não tem capacidade de traduzir os eventos e significados musicais. O autor aponta que as palavras “são específicas enquanto música é sugestiva. Palavras carregam mais significado do que a música, que ‘não tem significado do qual se falar’, pode suportar³⁰.” (KRAMER, 2003, p. 124, tradução minha). Kramer segue argumentando que, devido à esta característica da música, tudo o que se fala e argumenta a seu respeito é subjetivo. Nas palavras do autor:

[...] devido à pobreza semântica da música, qualquer tentativa de falar o que a mesma significa não é somente subjetiva mas não ocorre de outra maneira. Não faz diferença se a fala subjetiva é meramente depreciada ou qualificada como “pessoal” ou “poética”. De qualquer forma, o significado musical frustra antecipadamente qualquer afirmação que julga possível representar conhecimento musical³¹. (KRAMER, 2003, p. 125, tradução minha).

O que ocorre no momento que se argumenta sobre significado musical, nesse viés que Kramer denomina hermenêutico, é uma espécie de aproximação metafórica do discurso musical e da música, pois existe uma “falha entre o que é dito sobre música e o que pode ser dito que está “dentro” dela. A música por si não é somente não-semântica, mas ‘insemantizável’³².” (KRAMER, 2003, p. 126, tradução minha).

A dimensão subjetiva deste tipo de interpretação é contestada por críticos da Nova Musicologia³³. Kramer, entretanto, argumenta que este aspecto não invalida as discussões nesse sentido. Para o autor, esse impasse entre música e significado

³⁰ *They are specific where music is suggestive. Words carry more meaning than music, which "has no meaning to speak of," can bear.*

³¹ [...] *given music's semantic poverty, any attempt to say what it means is not just subjective but hopelessly so. It makes no difference whether the subjective utterance is merely depreciated or valued as "personal" or "poetic." Either way, musical meaning forfeits in advance any possible claim to represent musical knowledge.*

³² [...] *a gap between what is said about the music and what can be said to be "in" it. Music per se is not only nonsemantic, but "unsemanticizable";*

³³ Ver o verbete “*New Musicology*”, em Beard e Gloag (2005, p. 92).

musical, que ele caracteriza como falhas hermenêuticas, é a condição que possibilita a própria existência de um significado musical, sendo o espaço onde a relação entre música e cultura é mais efetivamente concretizado (KRAMER, 2003). O autor propõe então que as falas sobre significado musical, que ele denomina construções descritivas, são em si invenções, uma vez que se referem a algo que não se consegue traduzir com precisão. Apesar disso, segue o autor, falar sobre significado musical é uma atividade intrínseca ao que se chama música e inevitável em seu universo cultural.

Para o escopo deste trabalho, as ideias de Kramer suportam o valor do significado musical que pode ser produzido ao se ouvir e discutir performance em um âmbito musicológico. O musicólogo Jean-Jacques Nattiez aponta nessa mesma direção a respeito, apontando que “a musicologia se insere, portanto, nesse desvão entre linguagem e música. Ela é, antes de tudo, uma busca de conhecimento, e não deve ter vergonha de sê-lo.” (NATTIEZ, 2005, p. 7). É importante também ressaltar que entender significado musical como um tipo de invenção não significa invalidar seu papel ou sua importância, mas sim compreender que tais significados são construídos em um determinado contexto através de debate e interação entre diferentes discursos, performances ao vivo, gravações, partituras, entre outros. Não parece ser possível, nem desejável, reduzir significado musical a nenhuma destas instâncias em particular, mas sim atribuir à todas certa relevância. Pode-se entender, então, o valor de se ouvir, analisar, debater e escrever sobre música. Todas estas atividades constituem parte do fazer musical em um determinado contexto e são decisivas na formação deste fazer musical. Tomlinson, já na década de 80, argumentava sobre a importância de se conhecer o contexto do qual faz parte determinado fazer musical. Ele aponta que “significados surgem das conexões de um ato significante com outros. Significado [...] não existe em signos individuais, mas ao invés disso é determinado por sua interação com outros signos³⁴.” (TOMLINSON, 1988, p. 118, tradução minha).

Apesar dos autores citados defenderem que as atividades acadêmicas de fato fazem parte de se fazer música, a questão que surge para o propósito deste trabalho é: por onde começar? Como escapar de comparações entre o que está registrado nas diversas versões existentes das suítes para violoncelo solo e o que os intérpretes de fato executam? Como foi colocado no início desta seção, centrar o foco de pesquisa

³⁴ *Meaning, that is, does not inhere in individual signs but instead is determined by their interactions with other signs.*

na performance em si parece ser uma direção promissora. Leech-Wilkinson coloca que:

Significado musical pode ser gerado, também, observando-se a qualidade do som, detalhes de *timing*, frequência e amplitude que não estão indicados pela notação do compositor e que podem variar largamente entre instâncias da peça. E os significados gerados por esse tipo de escuta – escutando como os intérpretes escutam (quando eles realmente se concentram) – são potencialmente tão ricos, talvez mais ricos, que os significados que aplicamos através da interpretação da partitura³⁵. (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 9, parágrafo 11, tradução minha).

O autor observa que escutar atentamente o material musical de uma performance (o que neste trabalho foi denominado análise aural), atentando para aspectos que não estão notados na partitura, pode trazer à tona uma nova camada de especificidades estilísticas antes pouco exploradas. Tal perspectiva pode ser considerada tanto em relação à uma performance específica quanto a uma tradição interpretativa contendo diversas performances. Esse novo grau de entendimento da performance forneceria então uma maior quantidade de material empírico com o qual se pode discutir significado musical.

A próxima seção discute o papel desempenhado pelas gravações no cenário da MEO e evidencia que a busca por significado musical além da notação musical pode ser relevante uma vez que se compreende que significado em música possui uma dimensão local e subjetiva. Desta forma, a proposta de analisar gravações que este trabalho procura desenvolver corrobora neste processo. O uso de gravações, entretanto, também traz questões que necessitam de discussão.

1.3 O papel das gravações

Existem muitas argumentações a respeito das gravações no âmbito da MEO. Eric Clarke aponta que ainda não existe consenso sobre como deve-se entender uma gravação: um registro de uma performance ou uma criação de estúdio. Enquanto alguns defendem que gravações são de fato um registro de uma performance, outros

³⁵ *Musical meaning can be generated, too, by attending to the quality of sound, to details of timing, frequency and amplitude that are not indicated by the composer's notation and that may vary widely between instances of the piece. And the meanings generated by listening that way—by listening the way performers listen (when they're really concentrating)—are potentially just as rich, perhaps richer, than the meanings we apply through interpretation of the score.*

apontam que devido as inúmeras diferenças entre estas duas atividades, gravações devem ser encaradas como manifestações musicais distintas (CLARKE, 2002). A autora Naomi Waltham-Smith também argumenta no mesmo sentido. Ela aponta que a não diferenciação destas duas experiências gera uma desvalorização das gravações, entendendo-as como uma mera cristalização de uma performance ao vivo. Uma vez que as gravações não possuem o contato direto com o momento da performance, a consequência seria um empobrecimento da experiência do ouvinte. A autora argumenta, porém, que as gravações têm sua própria gama de possibilidades como fonte de experiência para o ouvinte, e que não devem ser hierarquizadas em relação a performances ao vivo (WALTHAM-SIMTH, 2006).

Outro fator que necessita ser destacado é a inegável importância das gravações no cenário da MEO, tanto no âmbito musicológico quanto performático. Como coloca Johnson, gravações “fornecem um modo alternativo de produção musical, de comprovado valor para performances e suas audiências e para acadêmicos e compositores³⁶.” (JOHNSON, 2002, p. 197, tradução minha). No caso da pesquisa em performance, como expõe Waltham-Smith, gravações tendem a ser valorizadas como fonte de dados primários de onde pode-se discutir a respeito de performance (WALTHAM-SMITH, 2006). A importância destes registros sonoros, entretanto, vai além de seu papel como fonte de dados. De fato, Leech-Wilkinson observa que o advento e a disseminação da música gravada pode reconfigurar a maneira de se entender performance e auxiliaram na desconstrução da ideia da obra musical nas últimas décadas. Como o autor coloca:

Mais do que qualquer outra coisa, a disponibilidade moderna da reedição em CD de 100 anos de performances gravadas que desafiou essas crenças [de imutabilidade das obras musicais]. Agora podemos ouvir que obras que pensávamos serem fixas [...] tem na verdade mudado radicalmente na performance ao longo do último século; é muito mais fácil pensar em obras como abertas – campos de possibilidades, indeterminadas pela notação, que parecem se modificar a todo momento³⁷. (LEECH-WILKINSON, 2009, parágrafo 38, tradução minha).

³⁶ [...] *provide an alternative mode of musical production, of proven value for performers and their audiences and for scholars and composers.*

³⁷ *It is more than anything else the modern availability in CD reissue of 100 years of recorded performances that has upset those beliefs. Now we can hear that works we thought were fixed [...] have actually changed radically in performance over the past century, it's much easier to think of works as open—fields of possibilities, underdetermined by notation, that seem to change all the time.*

Entende-se então que a disponibilidade e a reprodutibilidade de performances na MEO modificaram o panorama da pesquisa sobre performance, ao demonstrar uma constante transformação das abordagens interpretativas ao longo do tempo. As gravações evidenciam que a performance de MEO está em constante transformação ao longo de sua existência, contrariando a perspectiva de que as obras musicais (e por consequência, suas interpretações) são objetos imutáveis que apenas necessitam reprodução.

Além disso, vale também ressaltar o papel das gravações como documento de debate, já que elas circulam rotineiramente entre músicos, estudantes de música e interessados. Pode-se caracterizar essa realidade através do conceito que a autora Ingrid Monson denomina intermusicalidade. A autora, baseando-se no conceito de intertextualidade, coloca a intermusicalidade como uma corrente de associações que envolve o ouvinte e o une à uma comunidade de indivíduos que compartilham seu ponto de vista musical. Tais indivíduos reconhecem e reproduzem referências e materiais musicais que possuem certo sentido para eles como grupo. Monson aponta que o papel das gravações (CD's, LP's, etc.) na difusão dessas referências e na construção do contexto intermusical é central no Jazz, prática musical pesquisada pela autora (MONSON, 1996).

Esse cenário se desenrola também no âmbito da performance na MEO. Apesar de as partituras serem de fato um aspecto importante no âmbito da performance na MEO, pode-se observar que a circulação e as discussões a respeito de gravações são constantes também entre intérpretes na MEO. A influência do trabalho de outros intérpretes, assim como o conhecimento ou não de certas “gravações de referência”, desempenham um papel importante na inserção de um indivíduo nesse campo. Nesta perspectiva, as gravações se tornam documentos imprescindíveis para a compreensão das práticas musicais na MEO. Resgata-se aqui a argumentação de Cook sobre o valor equivalente das diversas instâncias que formam as chamadas obras musicais (partituras, performances ao vivo, gravações).

Alguns autores apontam, entretanto, que muito do que se discute sobre performance ainda não envolve suficientemente os registros sonoros, preocupando-se muito mais com a dimensão teórica de pesquisa. Como Monson coloca no final de seu livro, “a vestimentas da linguagem, ao que parece, muito atuam no sentido de

silenciar os sons da música³⁸.” (MONSON, 1996, p. 218, tradução minha). Clayton também parece enxergar esse impasse no meio acadêmico quando detecta o que ele chama de “colapso da experiência dentro do discurso³⁹.” (CLAYTON, 2003, p. 59, tradução minha). Ingrid Pearson conjectura se a musicologia estaria preparada para “admitir que, em um mundo largamente dominado pelo texto escrito, talvez as instâncias atuadas/interpretadas/gravadas deste repertório [da MEO] têm sido mais influentes do que qualquer academicismo que o envolve⁴⁰.” (PEARSON, 2012, p. 11, tradução minha). Os autores tentam alertar, como pode ser visto, para a tendência de alienar-se do material sonoro quando se pesquisa música, desconsiderando o que tais fontes poderiam acrescentar, em especial no caso de trabalhos sobre performance.

Vilela ainda adiciona que “fazer musicologia somente a partir de livros pode ser perpetuar, desavisadamente, equívocos que foram registrados por outros musicólogos, anteriores.” (VILELA, 2014, p. 130). O autor entende que a falta de contato do pesquisador com o material musical pode levar o mesmo a suprimir sua própria argumentação em detrimento da opinião de pesquisadores anteriores. Como finaliza Vilela, corre-se o risco de “mais que o acontecimento musical, perpetua-se a percepção de alguns sobre esse acontecimento.” (VILELA, 2009, p. 102).

Como foi colocado ao longo deste capítulo, assim como é importante considerar o contexto envolvido nos processos de execução musical, não se deve ignorar o contexto histórico em que se inserem as obras musicais. A compreensão das práticas interpretativas que envolvem a Suíte III seria parcial se ignorado a dimensão histórica desta peça. De fato, como será visto ao longo das análises, tais dados influenciam o panorama da performance de MEO significativamente. De modo a compreender esta relação, então, discute-se no capítulo a seguir a formação da suíte instrumental como gênero, assim como o panorama de influências que envolveram a música de J. S. Bach e, conseqüentemente, as suítes para violoncelo solo.

³⁸ *The clothes of language, it seems, do much to mute the sounds of language...*

³⁹ [...] *the collapse of experience into discourse.*

⁴⁰ [...] *to admit that in a world overwhelmingly dominated by text that perhaps the enacted/performed/recorded embodiments of this repertoire have been more influential than any underpinning scholarship?*

2 A SUÍTE INSTRUMENTAL – processos de formação e influências do repertório de J.S. Bach

As aplicações da palavra “suíte” variaram muito durante sua existência. Uma definição mais geral desse termo é fornecida por Fuller, classificando-a como “qualquer conjunto ordenado de peças instrumentais destinado a ser realizado em uma única execução⁴¹.” (FULLER, 2001a). No período de J. S. Bach a suíte tinha uma configuração mais específica, sendo “um gênero instrumental consistindo em vários movimentos em uma mesma tonalidade, alguns ou todos os quais eram baseados em formas e estilos de danças⁴².” (FULLER, 2001a).

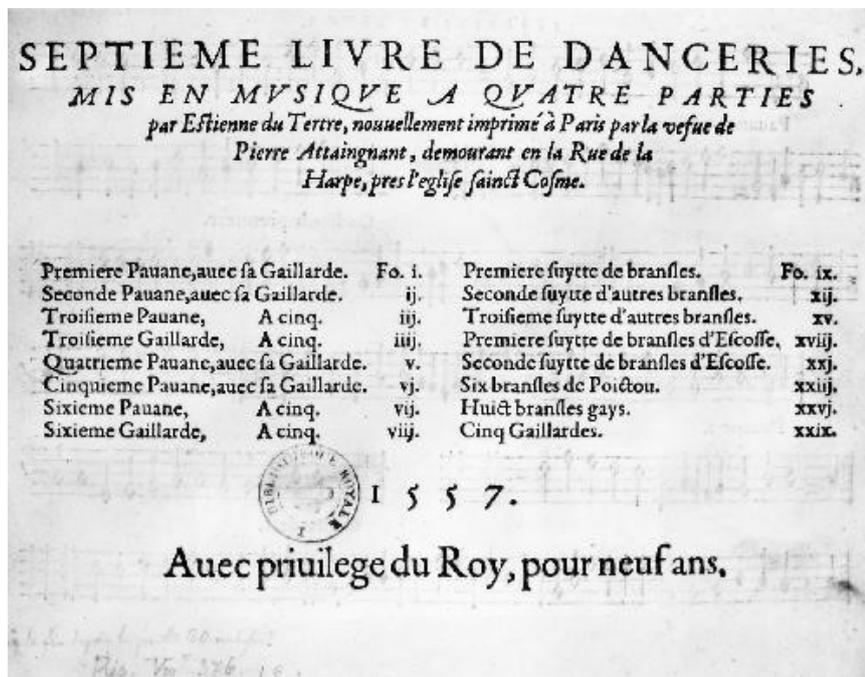
O primeiro uso do termo suíte aplicado à música é documentado no séc. XVI, sendo utilizado para se referir a músicas escritas para acompanhar um grupo de danças (FULLER, 2001a). Estas seriam as *suyttes de bransles*, que se encontram no *Septième livre de dancieries* (1557, figura 1) de Estienne du Tertre⁴³. Entretanto, esse material não consistia do material finalizado da performance. Músicos teriam utilizado a música impressa como um guia para a performance, adaptando a sequência, estilo e conteúdo musical usando seus próprios materiais memorizados. Mudanças também poderiam ser feitas por solicitação dos dançarinos, ou para adequar a performance ao gosto da época ou local (FULLER, 2001a).

⁴¹ [...] *any ordered set of instrumental pieces meant to be performed at a single sitting...*

⁴² [...] *an instrumental genre consisting of several movements in the same key, some or all of which were based on the forms and styles of dance music.*

⁴³ Datas do compositor não disponíveis.

Figura 1 – Página frontal das suyttes de bransles no Septième livre de dancieries (1557)



Fonte: Grove Music Online.

A inclusão de prelúdios nas suítes pode ser vista por volta do fim do séc. XVI. Na Itália, França e Inglaterra, a suíte passou por transformações devido ao desenvolvimento de atividades de entretenimento envolvendo dança teatral e social (FULLER, 2001a).

Naquela época as suítes eram formadas usando danças escolhidas dentre as danças sociais estabelecidas na época, que seriam precedidas por uma *inrada* ou *entrée*. De acordo com Fuller e Downey, *inradas* eram músicas instrumentais que poderiam servir como uma abertura em um evento festivo ou para iniciar as suítes (FULLER; DOWNEY, 2001). Logo, tais movimentos de abertura seriam os antecessores do que mais tarde foi chamado de prelúdio.

Ledbetter e Ferguson confirmam que o uso da palavra prelúdio não era muito comum fora do norte e centro da Alemanha naquele período, e mesmo lá os chamados *praeludia* eram realmente uma tradição diferente de escrita de prelúdio. Os *praeludia* na Alemanha eram composições para instrumentos de teclas (especialmente para órgão) que seriam usados para abrir eventos religiosos (LEDBETTER; FERGUSON, 2014).

Esses *praeludia* foram compostos no que é chamado o *stylus phantasticus*, classificados por Schulenberg como um “estilo fantasia”, caracterizado por surpresas

harmônicas, mudanças de textura dramáticas, e escrita virtuosa, geralmente justapostos com passagens de contraponto imitativo⁴⁴.” (SCHULENBERG, 2014, p. 248, tradução minha). O *stylus phantasticius* pode ser rastreado até as *toccatas* de compositores como Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e Johann Jacob Froberger (1616-1667), e o uso do *praleudium* atingiu um pico de complexidade com Dietrich Buxtehude (1637-1707). J. S. Bach é um sucessor direto desta tradição e seus prelúdios exemplos do refinado e variado estilo instrumental desenvolvido pelos compositores alemães.

É notável que já em seus primórdios a suíte era permeada por práticas improvisatórias devido ao seu papel funcional como um acompanhamento para danças, que requeria mudanças e adaptações constantes. Especificamente o prelúdio, em suas formas diversas, parece ter tido um componente improvisatório significativo desde o início da formação do gênero da suíte.

O desenvolvimento da suíte instrumental em sua forma Barroca pode ser datado no início do séc. XVII, especificamente em Londres e Paris (FULLER, 2001a). Schulenberg aponta que o período Barroco foi marcado por um crescimento exponencial da importância da música instrumental (SCHULENBERG, 2014). Essa tendência coincide com o processo pelo qual passa a suíte, que gradualmente torna-se um gênero instrumental independente, e não exclusivamente um acompanhamento para danças. Ao longo dessa transformação, a escrita idiomática para cordas e instrumentos de tecla acabaram por transformar a suíte em um conjunto de movimentos de dança estilizados, unificado por uma tonalidade, e precedidos por um prelúdio.

Na década de 1620 a giga ainda estava para ser adicionada a suíte, que por sua vez tinha como parte central a alemã, a courante e a sarabanda (FULLER, 2001a). Esses movimentos poderiam ser utilizados juntamente com outros movimentos de dança, e eram geralmente precedidos por um prelúdio. Este prelúdio ainda preservava em sua estrutura características de improvisação da suíte do início do séc. XVI. Fuller e Schulenberg reconheceram a importância do alaúde francês e seu repertório nesse processo, fornecendo vários exemplos de suítes contendo as danças principais e os prelúdios improvisatórios, ou *prélude non mesuré* (SCHULENBERG, 2014; FULLER, 2001a). A músicas para cravo da metade do séc.

⁴⁴ [...] ‘fantasy style’, characterized by harmonic surprises, dramatic changes of texture, and virtuosic writing, often juxtaposed with passages of imitative counterpoint.

XVII na França também precisa ser mencionada, visto que seu desenvolvimento teve uma estreita relação com o repertório para alaúde. Deste repertório destacam-se as contribuições do cravista e organista François Couperin (1668-1733), seus dois livros de suítes para diferentes formações em estilo francês e italiano, o *Les goûts réunis* (Os estilos reunidos, 1724), já evidencia o caráter internacional da suíte neste período.

A giga gradualmente se tornou parte da suíte por volta de 1650, provavelmente assimilada por alaudistas franceses que trabalharam na Inglaterra por volta de 1640. De fato, a primeira obra impressa com a estrutura tradicional da suíte foi na Inglaterra, sendo essa as *Court Ayres* (1655) que levam o nome de John Playford (1623-1686/7), mas que consistiam de um grupo de suítes de vários compositores. Froberger precede a publicação de suítes de Playford com um manuscrito de seis suítes no estilo francês para alaúde de 1649 (figura 2), uma dessas sendo a primeira suíte que pode ser datada utilizando o formato P-A-C-S-G (prelúdio-alemanda-courante-sarabanda-giga). Foi também na França no final do séc. XVI que a prática de adicionar danças emparelhadas (*gavotte I/gavotte II*) na suíte foi vista pela primeira vez (FULLER, 2001a; WINOLD, 2007).

Figura 2 – Página frontal do *Libro secondo* (1649) de Froberger



Fonte: IMSLP/Petrucci Music Library.

É notável que as práticas musicais francesas contribuíram significativamente com a formação da suíte do séc. XVII. Essa é uma característica que pode ser percebida nos movimentos de dança de J. S. Bach, visto que muitos deles eram baseados em danças francesas. De acordo com Little, danças de corte francesas eram altamente requisitadas na Alemanha e pela Europa no período barroco. Tais danças teriam sido uma parte do cotidiano J. S. Bach em cortes onde ele trabalhou ou visitou, onde mestres de danças francesas eram contratados como instrutores (LITTLE, 2001). Pode-se depreender a importância desta atividade social dos comentários do mestre de dança alemão Gottfried Taubert (1679-1746), em seu *Rechtschaffener Tantzmeister* (1717):

A dança sendo aquilo que dá movimentos graciosos à toda a vida, e acima de tudo masculinidade, e torna-se confiança para jovens crianças; eu penso que não há como ser aprendida muito cedo, depois que elas atingem uma idade e força capazes de dançar⁴⁵. (TAUBERT, 1717 apud DALEN, 2013, p. 14, tradução minha).

Entende-se então que a dança era de fato uma parte da educação esperada de um indivíduo da corte neste período. Tormod Dalen, violoncelista que desenvolveu um trabalho de envolvimento das suítes para violoncelo solo de J. S. Bach com treinamento de danças de corte francesas, expõe que esta prática era carregada de significado e *status* social:

Este estilo de dança [do francês, *la belle danse*], desenvolvido na corte de *Louis le Grand* nas décadas de 1650-60, era tida como uma expressão dos critérios morais, sociais e estéticos que o Rei Sol [Luís XIV] procurava impor como uma imagem ideal de seu reino. Da mesma forma que a natureza deveria ser cultivada no *Jardin à la française*, o corpo deveria ser guiado pela razão e força de vontade, de acordo com os ideais contemporâneos de elegância, graça, majestade e nobreza⁴⁶. (DALEN, 2013, p. 16, tradução minha).

Estes ideais de comportamento social que permeavam as práticas das danças de corte na França, coloca Dalen, se tornaram uma forte influência na Europa no séc.

⁴⁵ *Dancing being that which gives graceful motions all the life, and above all things manliness, and a becoming confidence to young children, I think it cannot be learnt too early, after they are once of an age and strength capable of it.*

⁴⁶ *This style of dance, developed at the court of Louis le Grand in the 1650–60s, was seen as an expression of the moral, social and aesthetic criteria that the Sun King wanted to impose as an ideal image of his reign. In the same way as nature was cultivated in the Jardin à la française, the body was to be tempered by reason and will, conforming to the contemporary ideals of elegance, grace, majesty and noblesse.*

XVII e início do séc. XVIII, se propagando pelo continente juntamente com as danças (DALEN, 2013). Além desta via de entrada, as danças francesas também chegavam a Alemanha juntamente com músicos franceses que tomavam posições em bandas da corte, ou com alaudistas virtuosos que executavam “versões altamente estilizadas e abstratas de gêneros de dança⁴⁷.” (LEDBETTER, 2009, p. 47, tradução minha). Donington também observa esta transformação, assinalando que as “danças que tenham deixado o salão e se tornado formas musicais quase inevitavelmente submeteram-se a modificações, geralmente consideráveis⁴⁸.” (DONINGTON, 1992, p. 392). De fato, alguns movimentos de dança se tornaram tão estilizados que não eram mais relacionados à sua dança original. De acordo com Little e suas pesquisas em movimentos de dança do repertório de J. S. Bach, esse seria o caso da alemã, da siciliana (LITTLE, 2001). Schulenberg afirma que a alemã das suítes instrumentais da metade do séc. XVIII era lenta e altamente estilizada em comparação à sua dança de origem, que seria em um tempo moderado e em metro duplo regular (SCHULENBERG, 2014).

Também se atribui a propagação do estilo francês na Europa à aceitação generalizada da música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) no continente (LEDBETTER, 2009). O organista alemão Georg Muffat (1653-1704), aluno de Lully, é tido como um catalisador deste processo na Alemanha com sua coletânea de peças para orquestra de cordas (suítes) em dois volumes, os *Florilegium Primum* e *Secundo* (1695 e 1698). Tal coletânea é acompanhada de explicações minuciosas sobre o estilo interpretativo e composicional da música Lully contribuindo significativamente para a disseminação deste estilo na Alemanha.

Outro fluxo importante de influências estilísticas que permeiam as suítes de J. S. Bach vem da tradição italiana de sonatas e concerto virtuosísticos, principalmente trazido para a Alemanha por violinistas e cantores que seriam contratados por cortes locais. Ledbetter identifica Arcangelo Corelli (1653-1713) como uma influência central do estilo italiano na Alemanha, também atribuindo isso à publicação generalizada de sua música na Europa (LEDBETTER, 2009).

Especificamente no caso de J. S. Bach, Wolff e Emery ressaltam que uma influência italiana ainda mais proeminente no compositor foi a música de Antonio

⁴⁷ [...] *highly stylised and abstracted versions of dance genres.*

⁴⁸ [...] *dances which have once left the dance-floor and become musical forms in their own right almost inevitably undergo some modification, and usually a considerable transformation.*

Vivaldi (1678 - 1741), a qual ele teve acesso em Weimar por volta de 1712-13 (WOLFF; EMERY, 2001). Ambos os estilos seriam formadores do que Ledbetter denomina de “estilo misto alemão”, envolvendo ambos estilos francês e italiano e uma preferência alemã pela “harmonia cheia e lógica contrapontística,” estilo que pode ser identificado em mestres-de-capela alemães como Johann Christoph Pez (1664-1716), George Muffat e finalmente J. S. Bach (LEDBETTER, 2009). O autor aponta que “seria natural que um estilo misto se desenvolvesse na Alemanha ao longo do séc. XVII já que as cortes que eram os centros de atividade musical empregavam músicos franceses e italianos⁴⁹.” (LEDBETTER, 2009, p. 62, tradução minha). Nesse momento no séc. XVIII a suíte já havia se estabelecido como um gênero instrumental Barroco, sendo composta e executada por toda Europa em uma variedade de instrumentações.

Além das influências das danças francesas e do estilo instrumental italiano, a lógica contrapontística apontada por Ledbetter também é um fator relevante de discussão a se abordar nas suítes para violoncelo, uma vez que as técnicas de contraponto eram centrais para a composição ao longo do período Barroco. Neste sentido, o testemunho de Forkel pode evidenciar o valor que continha o pensamento contrapontístico no período:

Enquanto a linguagem musical tiver apenas expressões melódicas, ou somente conexões sucessivas de tons musicais, ainda será chamada de pobre. Com a adição de notas de baixo, pela qual a relação com os modos e os acordes que contém se torna menos obscura, ganha menos em riqueza do que ganha em precisão [...]. Muito diferente é o caso quando duas melodias estão tão entrelaçadas uma com a outra que elas, por assim dizer, conversam juntas, como duas pessoas do mesmo nível e igualmente informadas^{50 51}. (apud WINOLD, 2007, p. 7, tradução minha).

É importante observar que Forkel defende um estilo composicional que vinha perdendo espaço com adoção do “novo” estilo galante, momento em que a música de compositores como Georg Philipp Telemann (1681-1767) e Carl Philipp Emanuel Bach

⁴⁹ *It was natural that a mixed style should develop in Germany during the seventeenth century since the courts that were the centres of musical activity employed both French and Italian musicians.*

⁵⁰ *So long as the language of music has only melodious expressions, or only successive connection of musical tones, it is still to be called poor. By the adding of bass notes, by which its relation to the modes and the chords in them becomes rather less obscure, it gains not so much in richness as in precision [...]. Very different is the case when two melodies are so interwoven with each other that they, as it were, converse together, like two persons of the same rank and equally well informed.*

⁵¹ Como foi debatido no primeiro capítulo, é relevante observar no discurso de Forkel a noção de graus de complexidade da linguagem e sua relação com sociedades mais ou menos evoluídas, evidenciada neste caso pela ideia de que dois indivíduos se comunicam no “mesmo nível” quando são “igualmente informados” pelo mesmo tipo de linguagem.

(1714-1788, filho de J. S. Bach) era largamente mais aceita pelo público em comparação ao estilo “antigo” do qual J. S. Bach era adepto. Em todo caso, sabe-se que o compositor era proficiente na manipulação deste artifício composicional. C. P. E. Bach, em uma carta para Forkel datada de 1774, fala sobre esta habilidade do pai:

Quando ele [J. S. Bach] escutava uma fuga rica e com muitas vozes, ele podia logo dizer, após as primeiras entradas dos sujeitos, quais artifícios contrapontísticos eram possíveis de serem aplicados, e quais deles os compositores por direito poderiam aplicar [...]. Em contrapontos e fugas ninguém era mais disposto do que ele em todos os tipos de gosto e figuração, e em variedade de ideias no geral⁵². (C.P.E. BACH, 1774 *apud* DAVID; MENDEL, 1966, p. 266-7).

Além do domínio do contraponto ao teclado ou em múltiplos instrumentos, Forkel também exalta as habilidades de J. S. Bach em aplicar estes preceitos em seu repertório para instrumentos solo, o que é conhecido atualmente como contraponto implícito ou polifonia latente:

Ele [J. S. Bach] não somente plenamente satisfaz a regra em figurações para duas, três e quatro partes, mas também tentou estender essa prática para uma parte única. Deste gênero eu reconheço seis solos para violino e seis outros para o violoncelo, que são sem acompanhamento e absolutamente não admitem uma segunda voz. Com viradas específicas na melodia, ele combinou em uma única parte todas as notas necessárias para fazer uma modulação completa de modo que uma segunda parte não é necessária nem possível⁵³. (*apud* WINOLD, 2007, p. 7, tradução minha).

Deve-se levar em conta algum exagero da parte de Forkel ao afirmar que não é possível adicionar partes aos solos para violino e violoncelo, já que o próprio J. S. Bach reaproveitava e arranjava materiais já escritos⁵⁴. Vale também citar novamente a decisiva influência do repertório instrumental de tradição italiana na formação dos processos composicionais de J. S. Bach, com destaque para seu conhecimento da obra de Vivaldi e Corelli.

⁵² *When he listened to a rich and many voiced fugue, he could soon say, after the first entries of the subjects, what contrapuntal devices it would be possible to apply, and which of them the composers by rights ought to apply [...]. In counterpoints and fugues no one was as happy as he in all kinds of taste and figuration, and variety of ideas in general.*

⁵³ *He not only fully satisfied this rule in settings for two, three, and four parts, but also attempted to extend it to a single part. To this attempt I am indebted for six solos for the violin and six others for the violoncello, which are without any accompaniment and which absolutely admit of no second singable part set to them. By particular turns in the melody, he has so combined in a single part all the notes required to make the modulation complete that a second part is neither necessary nor possible.*

⁵⁴ Winold cita a adição de partes de orquestra à melodia do prelúdio da Terceira Partita feita na Cantata 120a, *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*, e a adição de linhas de baixo e partes harmônicas na sua versão para alaúde da Quinta Suíte para violoncelo. (WINOLD, 2007, p. 7).

Nota-se então que os trabalhos de J. S. Bach com o gênero da suíte eram cercados por uma complexa rede de estilos e influências, o que provavelmente teve um impacto relevante em seu processo criativo e finalmente em sua produção como compositor. Nesse sentido, em vez de atribuir sua maestria e artisticidade à pura genialidade, pode-se reconhecer as longas tradições e diversos estilos musicais que se incorporaram a sua música. Tal visão fornece a possibilidade de uma compreensão mais detalhada do estilo bachiano e, conseqüentemente, da interpretação da sua música.

3 ANÁLISES

As categorias de análise serão baseadas em aspectos que destaquem a abordagem interpretativa de cada performance. Tais categorias serão utilizadas tendo como parâmetro as categorias utilizadas no já supracitado livro de Fabian (2015). A autora realizou a análise aural de 40 gravações das Seis Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach (BWV 1000-1006). Fabian sintetiza os resultados de sua pesquisa em um quadro que relaciona categorias e características interpretativas das práticas HIP e MSP, quadro este que será a base para as categorias de análise deste trabalho. Apesar de esta abordagem ter sido utilizada para o repertório de violino, sua aplicação nas suítes para violoncelo é plausível, como exemplifica o trabalho de Sung e Fabian (2011). Este artigo e a dissertação de Ellendersen (2012), serão utilizados de maneira complementar na categorização e na análise de dados. As categorias utilizadas, então, são as citadas no quadro 1:

Quadro 1 – Categorias de análise de dados

<u>Categorias de análise</u>
- DURAÇÃO, TEMPO MÉDIO e relação com as danças
- ARTICULAÇÃO
- ACORDES
- ORNAMENTAÇÃO
- FRASEADO

Fonte: Produção do próprio autor.

Como exposto por Fabian, a definição de categorias de análise deste tipo pode ser problemática. Tais categorias muitas vezes carregam um alto nível de subjetividade, uma vez que esta terminologia é largamente utilizada no âmbito da pesquisa em performance, por vezes significando aspectos diferentes (FABIAN, 2015). Entretanto, conforme discutido no primeiro capítulo, crê-se que a subjetividade do debate sobre performance não seja um empecilho para a validade de pesquisas deste tipo. Para evitar impasses de terminologia e definição, cada categoria será explicada e definida ao longo deste capítulo, com base na pesquisa dos autores já citados. Cada categoria de análise também apresenta dados históricos e estilísticos

que envolvem sua interpretação, os quais auxiliam na compreensão das diferenças e semelhanças de abordagem das práticas HIP e MSP.

Os dados obtidos serão então compilados e cruzados, procurando estabelecer tendências e diferenças entre as abordagens interpretativas. Pretende-se finalmente relacionar estes dados às discussões feitas no primeiro e segundo capítulos, entendendo como os conceitos em destaque se apresentam e modificam as interpretações analisadas.

As partituras da Suíte III serão utilizadas apenas como suporte, especificamente para uma localização das formas e trechos de cada movimento, uma vez que os dados que serão analisados neste trabalho dizem respeito ao conteúdo gravado da abordagem dos intérpretes⁵⁵.

3.1 Duração, tempo médio e relação com as danças

A pesquisa de Fabian mostra que não existem tendência específicas de práticas MSP ou HIP no que diz respeito a escolhas de tempo, sendo esse um aspecto de gosto pessoal dos intérpretes. A autora procura rebater alegações de que as performances barrocas vêm aumentando de velocidade nos últimos anos. Ela coloca que tais afirmações desconsideram as diferentes dimensões do repertório para instrumentos solo e o conhecimento cada vez maior sobre as danças do período barroco (FABIAN, 2015).

Como já foi visto no segundo capítulo, as danças de corte do período tiveram um impacto significativo no processo de formação das suítes instrumentais, gênero no qual se inclui a Suíte III de J. S. Bach. Em uma tentativa de entender essa relação entre as escolhas de tempo e as danças antigas que dão nome aos movimentos da Suíte III, foi feita uma contextualização histórica de cada uma das danças encontradas na peça. Procurou-se cruzar esses dados às escolhas de tempo de cada intérprete, buscando relações ou falta de relações entre os dados históricos e as escolhas de tempo.

⁵⁵ As figuras que contém trechos dos movimentos das suítes que não são das partituras manuscritas, foram retiradas de uma partitura sem marcações disponível na biblioteca online IMSLP ou redigidas no site de notação musical online www.noteflight.com. Os números de compasso incluídos em exemplos ao longo das análises também se baseiam na partitura citada acima, que se encontra disponível para consulta nos anexos. (Anexo 1)

3.1.1 Dados históricos

Como já foi colocado anteriormente, o prelúdio da suíte barroca tinha a função de abertura da peça e estabelecimento da tonalidade (tanto para o intérprete quanto para a audiência), sendo estruturalmente ligada a práticas improvisatórias. Como expõe Lutterman, uma vasta quantidade de tratados evidencia que se praticava a construção de prelúdios (entre outras peças) baseando-se em fórmulas harmônico-estruturais de conhecimento comum, as *schematas* (LUTTERMAN, 2006). Pouca informação foi encontrada a respeito do tempo em que se executava os prelúdios de suítes instrumentais. Percebe-se então que a escolha de tempo do prelúdio, assim como a definição do andamento exato de uma performance moderna, é algo bastante individual e de difícil generalização.

Os movimentos de dança, por outro lado, possuem maior literatura com a qual as escolhas de tempo podem ser relacionadas. A alemã, uma das danças da Suíte III, surge em seus primórdios no sul da Alemanha por volta da metade do séc. XVI, tornando-se popular até a chegada do séc. XVII, quando perdeu sua importância. Os tratados de dança evidenciam uma peça moderadamente lenta e de caráter imponente, geralmente dançada por pares em procissão (DALEN, 2013) Apesar de desaparecer dos salões de dança, viu-se que alemã foi absorvida pelas práticas instrumentais como uma dança padrão da suíte, chegando à época de J. S Bach com um caráter estilizado, descrito como “sério e grave⁵⁶.” (WALTHER, 1732 *apud* DALEN, 2006, p. 31).

Apesar de o movimento seguinte da Suíte III ser nomeado courante, uma dança francesa do início do séc. XVII de andamento lento e caráter elegante e sério, autores mostram que as courantes das suítes para violoncelo são na verdade baseadas nas correntes italianas, com exceção da courante da Suíte V. Essas peças eram dançadas na Europa no fim do séc. XVII e início do XVIII, mas eram largamente difundidas no repertório instrumental (LITTLE, 2001; DALEN, 2006). A corrente italiana tinha caráter vivo e virtuosístico, sugerindo um tempo rápido. Como expõe Mattheson, a corrente “no violino (não excluindo a viola da gamba) quase não possui limites, mas busca justificar completamente o seu nome correndo perpetuamente; ainda assim o faz de

⁵⁶ [...] *seriously and gravely*.

um modo charmoso e gentil⁵⁷.” (MATTHESON, 1739 *apud* DALEN, 2006, p. 30, tradução minha).

A sarabanda tem sua provável origem no Novo Mundo, segundo relatos históricos que fazem, além de associações com danças autóctones do México. Esta dança, assim como a chacona e a folia chegou a Europa via Espanha, transformando-se na Itália no início do séc. XVII em uma dança tempestuosa e exótica, geralmente acompanhada por castanholas e violão, tocada em variações harmônicas contínuas e destacadas em cada mudança de acorde. A dança chegou a ser rotulada “lasciva”. (LITTLE, 2001, p. 92). A tradição francesa, porém, modifica o caráter da sarabanda quando esta chega a corte. Little aponta que nesta forma nobre francesa a dança se torna “calma, séria e algumas vezes tenra, porém ordenada, balanceada e sustentada⁵⁸.” (LITTLE, 2001, p. 92, tradução minha). A sarabanda chega em sua forma instrumental, desta forma, sendo entendida por compositores como “grave” e “cerimoniosa”, além de “séria” e “majestosa”, sugerindo um tempo mais lento (LITTLE, 2001; DALEN, 2006).

As *bourées* do séc. XVIII estão, segundo Little, entre as de ritmo mais simples e pouco figurado dentre as danças francesas de corte do período, sendo classificada como alegre e leve, com a maioria dos tratados a classificando como uma dança rápida (LITTLE, 2001). Mattheson a descreve com características essenciais como “contentamento, simpatia, despreocupação, relaxamento, fluída, confortável, e ainda prazerosa⁵⁹.” (MATTHESON, 1739 *apud* LITTLE, 2001, p. 36, tradução minha). Dalen aponta que coreografias mais tardias possuíam maior ocorrência de saltos e movimentos ornamentais rápidos (DALEN, 2006).

A giga do período barroco, descrita como uma dança leve e alegre, denomina uma infinidade de danças de diferentes estilos. Segundo Dalen, porém, as variadas gigas têm como ancestral comum a dança inglesa *jig*, que na segunda metade do séc. XVII já se transformara em uma vasta gama de diferentes danças (DALEN, 2006). Little aponta que a giga da Suíte III é de influência italiana, seu estilo sendo adotado na maioria das suítes para violoncelo solo. A autora aponta que as gigas das suítes para violoncelo de J. S Bach têm andamento moderado e uma forte influência de

⁵⁷ [...] *on the violin (the viola da gamba not excluded) it has almost no limits, but seeks to fully justify its name by perpetually running: yet in a way that it be done charmingly and gently.*

⁵⁸ [...] *calm, serious, and sometimes tender, but ordered, balanced, and sustained.*

⁵⁹ [...] *contentment, pleasantness, unconcern, relaxed, easy going, comfortable and yet pleasing,*

práticas instrumentais envolvida em seu processo de ornamentação e figuração⁶⁰ (LITTLE, 2001).

3.1.2 Dados empíricos

Para evidenciar as tendências de cada intérprete e relacioná-las com os tempos de dança, foram analisadas suas escolhas de tempo médio em todos os movimentos. Nesta análise foram excluídos os *rit.* de final de movimento, uma vez que os mesmos alteram significativamente a amostra dos dados. No caso do prelúdio, a seção final de acordes, que compreende os c.79 a 88, não foi considerada no tempo médio, uma vez que as pausas entre os acordes deste trecho o tornam de difícil contabilização em um dado de média de tempo. A duração do prelúdio foi mantida em sua totalidade. O quadro 2 a seguir mostra os resultados da análise:

Quadro 2 – Duração (min/seg) e tempo médio⁶¹ (bpm) das interpretações da Suíte III. (Valores aprox.)

Movimento	Casals (1939)	Yo-Yo Ma (1983)	Gaillard (2001)	Wispelwey (2012)
Prelúdio	3:29 ♩ = 81	3:08 ♩ = 90	3:20 ♩ = 86	2:45 ♩ = 101
Alemanda	3:45 ♩ = 52	3:34 ♩ = 55	3:48 ♩ = 53	4:12 ♩ = 47
Courante	3:14 ♩ = 54	2:24 ♩ = 72	2:39 ♩ = 65	2:58 ♩ = 58
Sarabanda	3:29 ♩ = 42	3:36 ♩ = 40	4:08 ♩ = 36	4:07 ♩ = 36
Bourée I e II (duração)	3:24 ♩ = 81	3:21 ♩ = 85	3:32 ♩ = 80	3:17 ♩ = 85
Bourée II (somente tempo médio)	♩ = 77	♩ = 78	♩ = 70	♩ = 78
Giga	3:02 ♩ = 73	2:59 ♩ = 74	3:05 ♩ = 71	3:05 ♩ = 72

Fonte: Produção do próprio autor.

⁶⁰ Esse aspecto ornamentativo de alguns movimentos da suíte será discutido na seção 3.4 e 3.5.

⁶¹ A duração e o tempo médio foram verificados auralmente e visualmente com o uso do programa *Sonic Visualiser* e com o auxílio de um metrônomo online. Disponível em: <<https://www.all8.com/tools/bpm.htm>>

A análise do tempo médio e duração evidencia que de fato a escolha destes fatores não pode ser diferenciada por preceitos de práticas HIP ou MSP, sendo uma escolha que tem dimensões pessoais. Entretanto, tendências generalizadas podem ser observadas em certos aspectos do quadro 2. Inicialmente vê-se que a sarabanda foi abordada levemente mais rápida pelos intérpretes MSP. O caso da courante também vale ser citado, uma vez que possui a maior variedade de escolha de andamento. De modo geral, entretanto, há poucos extremos de escolhas de andamento entre as gravações analisadas. Wispelwey apresenta o dado mais relevante nesse sentido, com o seu prelúdio sendo significativamente mais rápido que o dos outros intérpretes. Fora estes, alguns dados específicos podem ser citados. Yo-Yo Ma opta por um andamento mais rápido na courante, o que é consistente com outras escolhas interpretativas que serão observadas mais adiante. Gaillard, por sua vez, executa a *bourée* II mais lenta do que os outros intérpretes. Essa pode ser considerada uma ferramenta de variação entre as *bourées*, algo que é explorado pela intérprete com outros aspectos interpretativos.

A comparação dos dados históricos das danças com as escolhas de andamento evidencia que de fato os intérpretes aplicam estas informações em suas interpretações. De modo geral as escolhas de andamento aderem às indicações encontradas em tratados ou em pesquisas sobre as danças do período. A courante foi geralmente executada em um andamento moderado, mais rápido que os movimentos considerados lentos, sendo estes a alemã e a sarabanda. Casals é o intérprete que menos explora essa diferenciação, sendo que sua courante é mais lenta dentre as analisadas.

Aqui vale ressaltar a questão da impressão de tempo médio em relação ao seu tempo no metrônomo. Apesar de a diferença metronômica entre Casals e os outros intérpretes não ser extrema, sua gravação passa tal impressão. Tal fenômeno pode ser também identificado nas sarabandas das performances MSP, que não passam a impressão de um andamento mais rápido que as gravações HIP, mas que de fato tem tempo médio mais alto. Como aponta Fabian, a relação entre diferentes categorias é que constrói essa impressão. A autora ressalta que dados como articulação e fraseado alteram a percepção de tempo (FABIAN, 2015). Essa interrelação entre categorias é um aspecto central deste capítulo de análise e será discutido recorrentemente.

Retornando aos dados do quadro 2, nota-se que as *bourées* são as danças mais rápidas da Suíte III, com exceção da *bourée* II de Gaillard. As gigas, finalmente, têm um tempo médio de rápido a moderado, entre a courante e as *bourées*. Esse delicado equilíbrio de escolhas de tempo entre as danças parece ter sido mantido, mesmo através de diferentes práticas interpretativas e estilos pessoais.

3.2 Articulação

Esta categoria visa recolher dados a respeito do tipo articulação utilizada nas gravações. Entende-se por articulações a maneira com que o arco é utilizado nas interpretações no que diz respeito ao espaçamento entre as notas, assim como acentos e outros efeitos de arco. Fabian aponta a articulação como um dos “parâmetros decisivos na criação de um estilo interpretativo⁶².” (FABIAN, 2000, p. 92, tradução minha).

3.2.1 Dados históricos

Como assinala Fabian, performances HIP tendem a utilizar articulações curtas e espaçadas, tanto a cada nota como em grupos de notas, evidenciando uma preocupação com hierarquia e estruturas métricas e harmônicas (FABIAN, 2015). A recorrência desta prática tem raízes na estética e técnica instrumental barroca. A articulação era o principal meio técnico de evidenciar partes e micro-estruturas de um discurso musical e de tornar, através da maior ou menor acentuação, as notas diferentes umas das outras. Nicholas Harnoncourt comenta sobre esse assunto:

[...] a música antes de 1800 fala, a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo o que é dito pressupõe compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas. (HARNONCOURT, 1988, p. 49).

Entende-se então que na estética do período barroco formou-se um paralelo entre o enunciado musical e o enunciado falado, ambos dirigidos pelos preceitos da retórica⁶³. Especificamente no âmbito de orientação Luterana onde trabalhava J. S.

⁶² [...] *decisive parameters in creating the style of an interpretation...*

⁶³ Preceitos de construção eloquente e convincente de um discurso, advindos da oratória da Grécia e Roma antigas, especialmente nos escritos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. George Buelow aponta que tais preceitos eram a base educacional do período barroco, e que a partir do séc. XVII a relação

Bach, a retórica era tida como conhecimento básico na formação educacional. Como destacado por Butt, a retórica, juntamente com a lógica, eram “fundamentais para o sistema educacional tradicional e eram obviamente consideradas como os meios pelos quais os alunos poderiam disseminar o seu aprendizado e religião⁶⁴.” (BUTT, 1990, p. 11, tradução minha). Butt aponta que este paralelo pode também ser notado no papel central que a música cantada exercia no período Barroco nas esferas educacionais e religiosas (BUTT, 1990). Mais do que isso, a música cantada e o texto permeavam toda a construção do pensamento musical, de composição à estilos interpretativos. Mattheson expõe sobre o assunto:

[...] um instrumentista ou alguém que compõe para instrumentos deve observar o que é necessário para uma boa melodia e harmonia ainda mais assiduamente que um cantor ou alguém que compõe para vozes, já que esse possui o auxílio das mais claras palavras no canto, enquanto instrumentistas as tem sempre em falta⁶⁵. (MATTHESON, 1739 *apud* BUTT, 1990, p. 11, tradução minha).

Mattheson expõe que o uso de texto no canto constitui uma vantagem para compositores e cantores, evidenciando o status privilegiado que o discurso falado possuía no período e, conseqüentemente, sua influência na música. O músico e teórico Johann J. Quantz (1697-1773) também escreve sobre o tema:

Execução musical pode ser comparada com a performance de um orador. O orador e o músico têm, no fundo, a mesma meta no que diz respeito tanto a preparação quanto a execução final de suas produções, sendo esta se fazerem mestres dos corações de seus ouvintes, de despertar ou acalmar suas paixões, e transportá-los ora para este sentimento, ora para aquele. Assim é vantajoso para ambos, se cada um tem algum conhecimento dos encargos do outro⁶⁶. (QUANTZ, 1752 *apud* TARLING, 2004, p. 47. tradução minha).

entre música e retórica permeava todas as instâncias do pensamento musical. A adaptação dos conceitos retóricos à música pode ser encontrada em *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson (1681-1764), onde o escritor liga conceitos musicais aos tradicionais estágios da argumentação retórica: *inventio*, *dispositio*, *decoratio* e *pronunciatio*. (BUELOW, 2001). Para mais detalhes sobre música e retórica, ver WILSON; BUELOW; HOYT (2001) e TARLING (2004).

⁶⁴ [...] *fundamental to the traditional education system and were obviously considered as the means by which the pupils could disseminate their learning and religion.*

⁶⁵ [...] *an instrumentalist or one who composes for instruments must observe that which is required for a good melody and harmony even more assiduously than a singer or one who composes for voices, since one has the aid of the clearest words in singing, while the instruments are always lacking these.*

⁶⁶ *Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. Thus it is advantageous to both, if each has some knowledge of the duties of the other.*

Vê-se que Quantz considera as artes musicais e a oratória próximas em prática e teoria. Como discutido, este pensamento reflete uma tendência geral do período. Ellendersen aponta que a influência dos preceitos retóricos especificamente sobre a articulação musical pode ser observada em diversos tratados do período barroco. Leopold Mozart, em seu tratado sobre técnica violinística do séc. XVIII, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, aponta como senso comum a prática de criar espaços entre as notas. Ele diz que “toda a nota, mesmo a mais forte, inicia com uma quase imperceptível fraqueza: senão não seria uma nota, seria apenas um som desagradável e incompreensível. Essa mesma fraqueza se percebe no final da nota.” (MOZART, 1756 *apud* ELLENDERSEN, 2012, p. 84, tradução do autor). Tal abordagem foi perdendo força no fim do séc. XVIII, quando um estilo mais voltado para a potência e uniformidade sonora, com o foco em linhas melódicas maiores começa a se estabelecer (ELLENDERSEN, 2012).

Fabian expõe que a prática MSP é herdeira desta tradição virtuosística pós séc. XVIII, dando preferência ao arco *legato* ou *portato* e à sonoridade homogênea. As notas são espaçadas uniformemente e o uso de acentuação é regular. De modo geral, estas interpretações são melodicamente orientadas, moldando linhas melódicas através da acentuação e de dinâmicas⁶⁷ (FABIAN, 2015).

3.2.2 Dados empíricos

Nesta categoria, procurou-se identificar o uso de articulações específicas à cada tradição, ou seja, o uso de *legato* e sonoridade homogênea, destacando as linhas melódicas (MSP); e articulações curtas e espaçadas, com maior variedade na sonoridade e com destaque para estruturas métricas e harmônicas (HIP). Exemplos auditivos foram fornecidos, com indicação da seção do movimento ou número de compasso. Em exemplos mais específicos, foi inserido a localização da passagem na gravação no formato min:seg. Recomenda-se que se dê preferência aos exemplos auditivos, uma vez que não contém as informações que serão discutidas nesta categoria não estão assinaladas na partitura.

Casals apresenta uma articulação ligada as tradições MSP. O *legato* uniforme é predominante ao longo dos movimentos da suíte, por vezes sendo identificada o uso de arcada mais espaçada. Estes momentos de variação de arcada podem ser

⁶⁷ As dinâmicas serão discutidas na categoria 3.5.

identificados especialmente na courante e na *bourée* I, já no início de ambos os movimentos. Ocorrências esparsas também podem ser identificadas na *bourée* II e na giga. A articulação de modo geral evidencia um claro foco nas linhas melódicas. Acentos são utilizados frequentemente para dar destaque a inícios de frase ou para momentos de intensa produção de som. Este tipo de acentuação é recorrente nos movimentos de andamento mais rápido, com um bom exemplo sendo a seção inicial do prelúdio. Na sarabanda, um movimento lento, os acordes substituem os acentos na função de moldar as linhas melódicas. Os mesmos são, porém, acentuados nas notas superiores em sua maioria, como será visto na categoria de acordes.

A gravação de Yo-Yo Ma apresenta uma abordagem típica das performances MSP em relação à articulação. Apesar de haver ocorrências do uso de articulações curtas em certos momentos, de maneira geral a gravação apresenta um *legato* constante ao longo dos movimentos da suíte, destacando as linhas melódicas e a homogeneidade sonora. Nota-se também que Yo-Yo Ma, assim como Casals, faz uso recorrente de acentos para dar forma a longas linhas melódicas. Este aspecto pode ser identificado, por exemplo, na parte inicial da giga entre os c. 1 e 20 e na courante entre os c. 36 e 40 (00:30-00:34). A sarabanda é um movimento que exemplifica a abordagem de Yo-Yo Ma de maneira clara. O intérprete valoriza as linhas melódicas do movimento, mantendo um som constante com pouco espaço entre as notas, como pode ser identificado já no início do movimento. A *bourée* I apresenta-se como exceção, pois pode ser identificada na mesma o uso de *staccato* em momentos recorrentes, como também fica evidente já nos primeiros compassos do movimento. O *bourée* II retorna ao estilo *legato* que domina a suíte em sua gravação.

Wispelwey apresenta uma indubitável inclinação em direção às práticas HIP na categoria articulação. Sua preferência é por articulações curtas ao longo de todos os movimentos da suíte, de tal forma que certos pontos da performance podem ser considerados como passagens em *staccato*. Exemplos podem ser identificados na courante nos c. 36 a 40 (00:31-00:37) e na giga entre os c. 33 e 40 (01:05-01:12). Desta forma, Wispelwey destaca células rítmicas e padrões harmônicos, em detrimento de linhas melódicas de longa duração. A sarabanda pode ser considerada uma exceção à esta regra, pois neste movimento Wispelwey procura destacar linhas melódicas de duração mais alongada. Um bom exemplo desta abordagem pode ser observado na segunda seção da sarabanda (01:14-01:48) No entanto, o espaço entre as notas ainda se faz presente, uma vez que intérprete não mantém a sonoridade

identificada no exemplo ao longo de todo o movimento. A variedade de sonoridade também pode ser percebida na gravação de Wispelwey, sendo essa outra marca das performances HIP. Nota-se que o intérprete busca alterar a sonoridade para realçar o fraseado e para criar variedade na interpretação. Um exemplo emblemático deste aspecto pode ser observado na giga nos c. 57 a 64 (01:25-01:32).

Gaillard também faz uso extensivo de articulações curtas em sua performance, alinhando a sua gravação às performances HIP no que diz respeito às articulações. Diferentemente de Wispelwey, no entanto, a intensidade das articulações é reduzida, não chegando ao *staccato*. Pode-se observar esta diferença ao escutar na gravação de Gaillard os mesmos trechos citados na gravação de Wispelwey, na courante (00:25-00:32) e na giga (01:06-01:13). Mesmo sendo a arcada preferencial de modo geral nesta gravação, a frequência com que as articulações curtas são utilizadas também é menor comparada com a gravação de Wispelwey, ocasionando em linhas melódicas mais alongadas. Identifica-se, desta forma, uma gravação HIP com balanço diferente da gravação anterior. As *bourées* I e II constituem um bom exemplo desta abordagem, pois a intérprete utiliza articulações distintas para cada um deles. O *bourée* I faz uso recorrente de articulações curtas, enquanto o *bourée* II já apresenta linhas melódicas mais longas, como pode ser identificado na primeira seção deste movimento (01:25-01:37). No entanto, não é possível identificar essa articulação como *legato*, pois ainda pode-se identificar claramente o espaço entre as notas, o que distancia esta abordagem do estilo homogêneo das performances MSP. A courante é um exemplo que foge à regra de equilíbrio desta gravação, pois neste movimento Gaillard faz uso de uma articulação mais curta e recorrente, muito próxima da arcada *staccato*, e que pode ser ouvida ao longo de todo o movimento. Entende-se então que, assim como Wispelwey, a variedade de sonoridade pode ser percebida na gravação de Gaillard, que não mantém uma homogeneidade sonora ao longo da suíte.

Vê-se que na categoria articulação as gravações se alinham com as práticas interpretativas de acordo com o exposto na introdução. Casals e Yo-Yo Ma aproximam-se mais da linha MSP, enquanto Gaillard e Wispelwey fazem mais uso de técnicas e abordagens comuns nas performances HIP. Fica evidente, porém, que existe variedade nas escolhas de todos os intérpretes. Gaillard exemplifica este argumento, uma vez que sua abordagem de articulações explora um equilíbrio entre articulação curta e *legato*. Wispelwey também explora o uso de uma articulação mais conectada na sarabanda. As performances MSP, por sua vez, fazem uso de arcadas

curtas em alguns momentos da suíte, mesmo que optem pelo uso do *legato* a maior parte do tempo. Yo-Yo Ma, que foi identificado como adepto das práticas MSP de modo geral na categoria de articulação, opta por se afastar (até certo ponto) desta abordagem em sua interpretação do *bourée* I. Assim também o fez Casals, porém em menor grau. Pode-se associar este dado ao que Fabian chama de “tendências globais”. Segundo a autora, podem ser identificadas na análise das interpretações da obra solo de J. S. Bach para violino certas escolhas interpretativas que abarcam ambas as práticas, sendo uma delas a da abordagem articulatória em certos movimentos de dança ser ritmicamente orientada. Ela atribui esta tendência identificada nos dados à influência das práticas HIP sobre as performances MSP, especialmente em performances das últimas décadas, uma vez que suas pesquisas evidenciam pouca ou nenhuma abordagem de articulação orientada nos preceitos barrocos no período que precede a década de 1980 (FABIAN, 2000; 2015).

3.3 Acordes

Esta seção trata de identificar a abordagem utilizada no tratamento dos acordes da Suíte III. Entende-se por acordes aqui qualquer grupo de duas ou mais notas que são notadas como sons simultâneos. A figura 3 apresenta exemplos de acordes analisados nesta categoria.

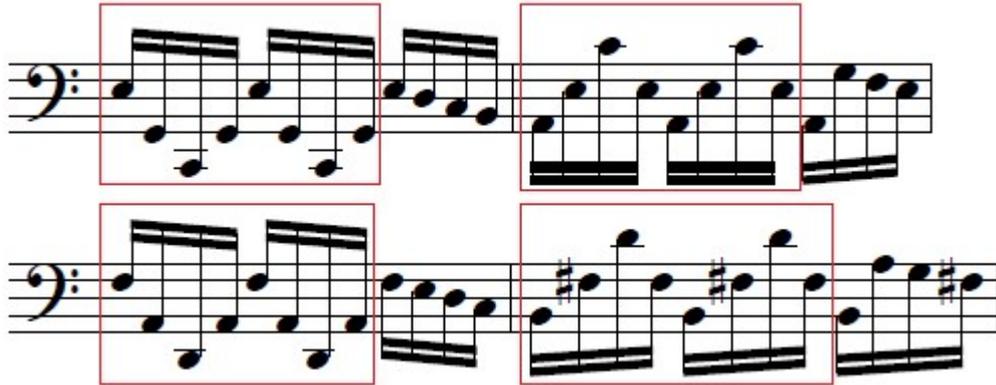
Figura 3 – Exemplos de acordes de dois, três e quatro sons na Suíte III.



Fonte: Produção do próprio autor.

A Suíte III, assim como toda a obra solo de J. S. Bach, explora diversas abordagens de execução de acordes além das exemplificadas acima. Identifica-se acordes notados na forma de arpejo, seções com pedal simultâneo e uso de *bariolage*, como demonstram as figuras 4 a 6.

Figura 4 – Seção do prelúdio da Suíte III com uso de acordes arpejados



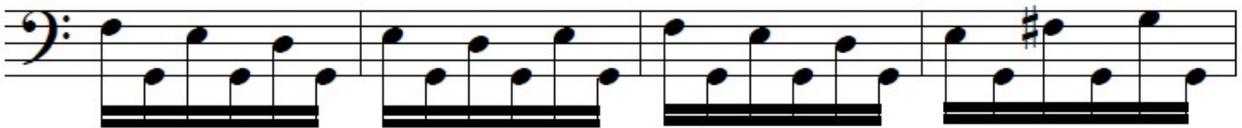
Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 5 – Seção da giga da Suíte III com uso de pedal simultâneo



Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 6 – Seção da giga da Suíte III com uso de *bariolage*



Fonte: Produção do próprio autor.

Entende-se que estes usos de acordes não cabem nesta categoria de análise pois os mesmos não possuem o mesmo tipo de dados que os acordes escritos em formato simultâneo (figura 3) oferecem. Os tipos de acordes da figura 3, como será exposto na seção seguinte, estão sujeitos a constantes variações interpretativas. Isso se dá devido ao fato de que o violoncelo (assim como a maioria dos instrumentos de cordas friccionadas) possui um número limitado de possibilidades na execução de acordes de três ou mais sons. Devido a construção curva do cavalete, não é possível a execução de certos acordes da maneira como os mesmos são notados. As formas expostas nas figuras 4 a 6, porém, são executáveis como notado na partitura, o que leva os intérpretes a seguirem as fontes manuscritas. Desta forma, estas passagens são levadas em consideração de modo geral em outras categorias de análise.

Vale ressaltar que os acordes simultâneos demonstram, na prática, a problemática exposta no primeiro capítulo: a incapacidade da partitura de registrar e orientar a totalidade de informações necessárias para execução de uma obra musical. As decisões a respeito de como acordes devem ser executados cabem totalmente aos envolvidos no momento da performance ou gravação, em especial o intérprete. Tais decisões envolvem as tradições interpretativas em discussão ao longo das análises.

3.3.1 Dados históricos

Fabian aponta que as performances HIP tendem a tratar acordes usando a técnica de arpejamento, que constitui tocar as notas do acorde separadamente em sucessão. O arpejamento das práticas HIP utiliza pouca pressão de arco, podendo ser tanto rápido quanto lento e geralmente iniciando com a nota inferior do acorde em direção às notas superiores. Fabian também identifica a tendência de não sustentação do som do acorde, que varia em intensidade e timbre (FABIAN, 2015). Assim como outros aspectos das práticas HIP, essa abordagem vem da técnica instrumental barroca. Antes de adereçar tais fontes, porém, é importante compreender como se dava a relação intérprete/partitura no período.

Ellendersen, por sua vez, argumenta que a escrita de acordes no séc. XVIII não buscava o registro exato do modo de execução, sendo aproximada no que diz respeito a sustentação de cada nota (ELLENDERSEN, 2012). Boyden argumenta que:

“... em tempos mais antigos muitas partituras eram simples esboços da intenção do compositor [...]. A notação rítmica teria de ser aproximada em certos aspectos, pois seria algumas vezes fisicamente impossível, com qualquer cavalete ou arco, tocar ou sustentar as notas como escrito⁶⁸.” (BOYDEN, 1990, p. 272, tradução minha).

Dessa forma, como já foi exposto anteriormente, o intérprete era o responsável por decidir a maneira de executar acordes, uma vez que não era esperado que o mesmo realizasse exatamente o que constava na partitura.

No caso das práticas interpretativas barrocas, autores sugerem que este tipo de prática era comum, pois a escrita do período seria o que Haynes denomina “escrita

⁶⁸ [...] *in older times many scores were simply sketches of what the composer intended [...]. The rhythmic notation must have been approximated in certain respects, because it is sometimes physically impossible with any bridge or bow to play or sustain the notes as written.*

descritiva⁶⁹.” Em outras palavras “é o intérprete que é responsável pelos detalhes práticos da performance⁷⁰.” (HAYNES, 2007, p. 103, tradução minha). Boyden também identifica essa tendência no período em questão, colocando que “as tradições performáticas anteriores [pré-séc. XIX] deixaram muito para o julgamento e arte do intérprete⁷¹.” (BOYDEN, 1990, p. 272, tradução minha).

Existem, porém, tratados de técnica instrumental barroca que evidenciam o arpejo como uma solução dentre as mais utilizadas na execução de acordes. Uma das primeiras evidencias deste fato está no tratado de Christopher Simpson sobre viola da gamba do séc. XVII:

Quando duas, três, ou mais notas estão sobrepostas [...] elas não de ser tocadas como uma, deslizando o arco sobre aquelas cordas que expressam o som das ditas notas. [...] certifique-se de acertar primeiro a corda mais grave (lá permanecendo o tempo que for preciso) e deixe o arco deslizar dela até a mais aguda, tocando, na sua passagem, naquelas que se encontram no meio. (BOYDEN, 1965, p. 275, apud ELLENDERSEN, 2012, p. 93, tradução do autor).

Pode-se encontrar instruções semelhantes no *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, de 1768:

Existem alguns instrumentos com os quais só se consegue tocar acordes cheios arpejando-os, tal como o violino, o violoncelo, e a viola [da gamba], e todos aqueles que se toca com um arco; porque a convexidade do cavalete impede o arco de conseguir tocar em todas as cordas de uma só vez. (BOYDEN, 1965, p. 437, apud ELLENDERSEN, 2012, p. 95, tradução do autor).

Ellendersen aponta que a preferência pelo arpejamento de acordes pode ser identificada em outros instrumentos do período, tais como o alaúde, teorba, viola da gamba e cravo (ELLENDERSEN, 2012). Vale ressaltar mais uma vez a importância das tradições interpretativas na formação desta tendência generalizada, uma vez que as formas de registro desta técnica, partituras e tratados, são escassas em informações.

A prática de arpejamento pode ser identificada até o final do século XVIII (ELLENDERSEN, 2012). A partir daí ocorre uma gradual mudança no gosto estético, começando a surgir a quebra de acordes, sendo este caso uma separação do acorde

⁶⁹ “*Descriptive writing*” (HAYNES, 2007).

⁷⁰ *It is the performer who is responsible for the practical details of the performance...*

⁷¹ [...] *previous performing traditions left much to the judgment and artistry of the player.*

em grupos de notas bem definidos, ao invés da passagem do arpejo. Chega-se então no território estético das performances MSP. As mesmas tendem a adotar o uso de acordes em blocos de notas com pressão de arco constante, podendo ter agrupamentos variados (por exemplo 2+2 ou 3+1) e acentuações. Nesta tradição interpretativa, ao contrário das referências encontradas nos tratados do séc. XVII e XVIII, a direção da quebra do acorde não necessariamente começa com a nota inferior (FABIAN, 2015).

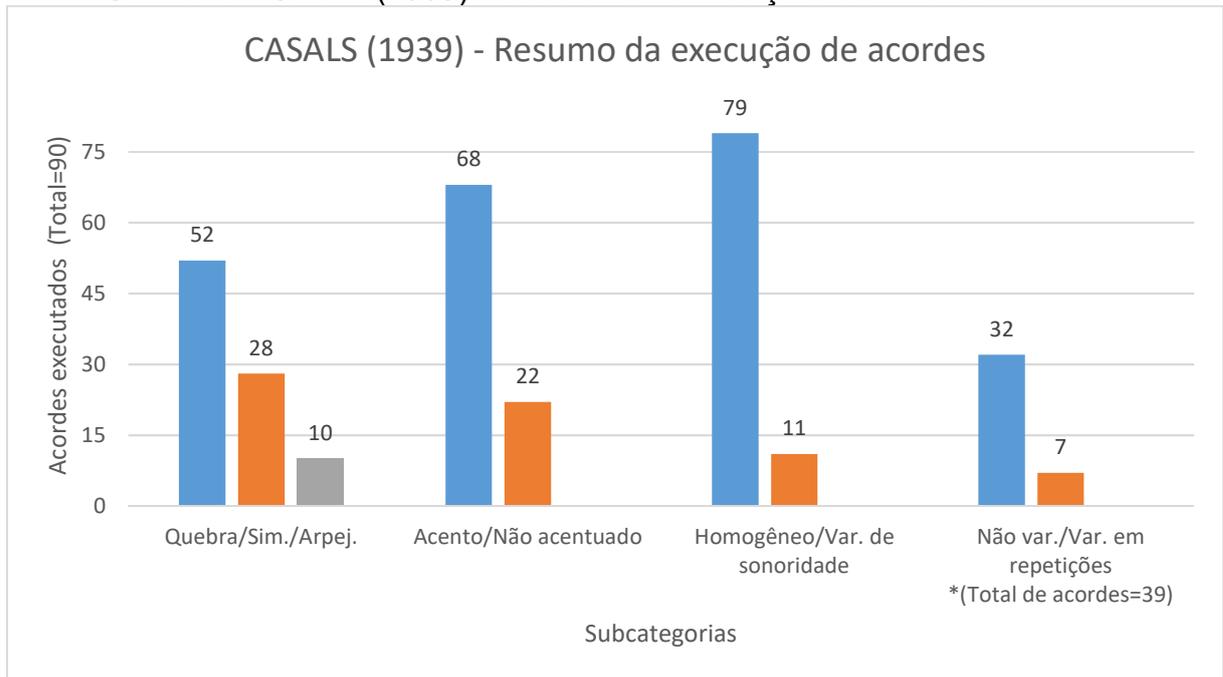
3.3.2 Dados empíricos

Nesta categoria de acordes, procurou-se identificar em cada gravação a abordagem utilizada para o tratamento dos acordes, sendo essa classificada como arpejamento, quebra ou simultâneo (para acordes com somente duas notas) e com uso ou não de acentuação. Foram analisados um total de cinquenta e um acordes. Quando ocorreu quebra de acordes, foi identificado o tipo de agrupamento utilizado. Além disso, os acordes foram também analisados no que diz respeito a sustentação ou não do som; ocorrência de variação de dinâmica e sonoridade e variação do acorde em repetição de seções ou movimentos⁷². A identificação dos acordes foi feita através da análise aural, com posterior comparação com as versões manuscritas disponíveis da Suíte III. Acordes que não constam nas partituras, ou seja, foram adicionados pelos intérpretes, estão identificados com asteriscos. A análise foi registrada em forma de quadro (Anexo 2) e, posteriormente, sintetizada e formato de gráficos⁷³ (gráficos 1 a 4). Tais gráficos são acompanhados do cruzamento dos dados com as respectivas práticas MSP e HIP, assim como comentários mais específicos da abordagem de cada intérprete.

⁷² Esta subcategoria observou somente quarenta dos cinquenta e um acordes identificados, uma vez que onze acordes encontram-se no prelúdio da Suíte III e não podem ser repetidos. São também excluídos desta subcategoria acordes não realizados.

⁷³ Uma vez que existem adições e omissões de acordes que divergem de intérprete para intérprete, assim como acordes que mudam de classificação em repetições de seções, os gráficos 1 a 4 consideram o total de acordes executados ao invés do número de acordes existentes. Desse modo, apesar de a quantidade de acordes não ser idêntica em cada gráfico nem coincidir com o quadro (Anexo 2), os mesmos mostram o número real de realizações de acordes em cada subcategoria, dado este que é mais importante para este trabalho do que os totais de acordes. Apenas a subcategoria de variação em repetições contabiliza os acordes existentes, já que esta avalia justamente se existe variação ou não em repetições. Todos os gráficos deste trabalho foram construídos nesse formato.

Gráfico 1 – Casals (1939) – Resumo da execução de acordes



Fonte: Produção do próprio autor.

Casals, na categoria de acordes, alinha-se de modo geral às práticas MSP. Como pode ser observado no gráfico 1, a grande maioria dos acordes utiliza a prática de quebra mencionada por Fabian e Ellendersen. A totalidade dos acordes classificados como utilizando o arpejamento se encontram na sarabanda. Vê-se que Casals busca nesse movimento variar a execução de acordes. Pode-se notar isso também por se concentrarem neste movimento cinco dos sete acordes que variam na repetição de seção ou movimento.

Além disso, a grande maioria dos acordes recebe acentuação, outra característica marcante das performances MSP. Os acentos utilizados por Casals são, via de regra, na parte superior dos acordes, ocorrendo tanto nas duas notas superiores quanto somente na nota superior. Esse aspecto é outra marca das práticas MSP, uma vez que enfatiza a continuidade da linha melódica (FABIAN, 2015).

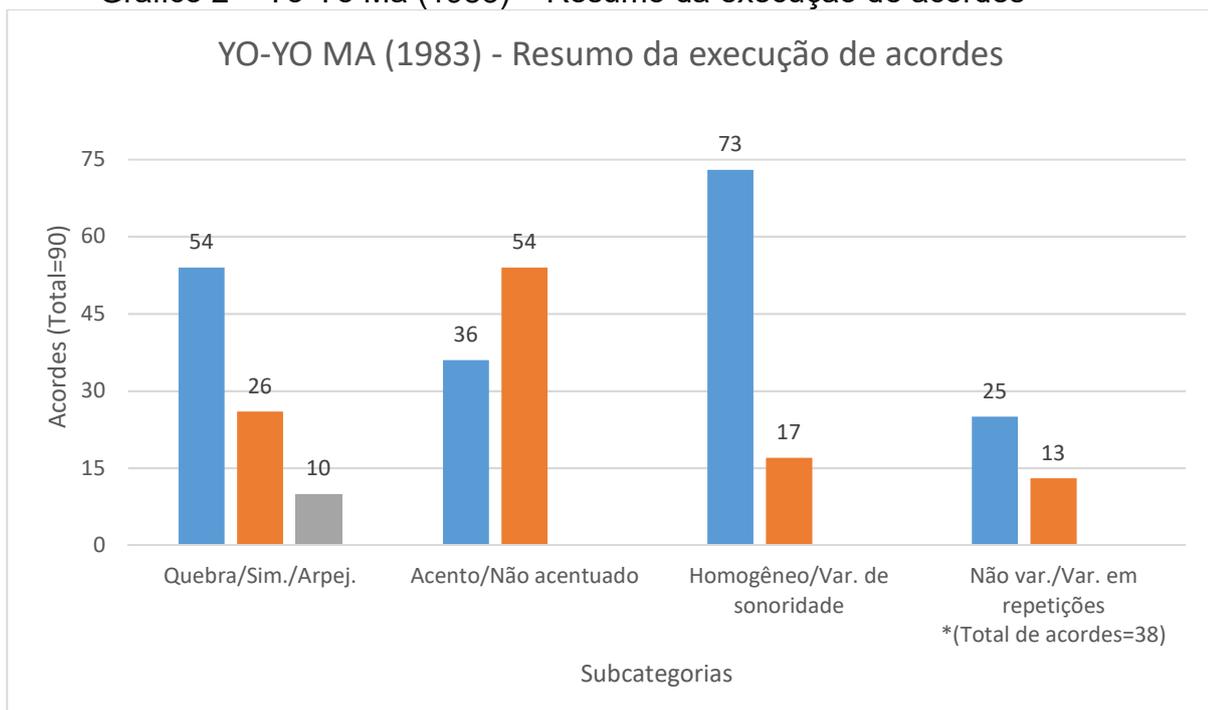
A sustentação dos acordes também segue esta tendência. De modo geral, Casals tende a manter o som forte, constante e homogêneo nas notas superiores dos acordes, fazendo pouco uso de variações de sonoridade ou dinâmica. Foram identificados acordes onde uma das notas superiores era interrompida durante a sustentação do acorde, porém a nota que dava seguimento ao contorno melódico via de regra era sustentada. Esta prática de interromper notas dos acordes pode ser identificada em todos os intérpretes, e geralmente se deve à já mencionada

impossibilidade técnica do instrumento de sustentar todas as notas com igual duração. Acordes que são de fato não sustentados geralmente se encontram em passagens rápidas onde não há espaço para o uso de *legato*, tais como os acordes 41 e 42 na sarabanda e 48 a 50 na giga.

Foram identificadas onze realizações de acordes que utilizam variações de dinâmica ou sonoridade. Todas estas realizações fazem uso de *decrescendo*. Destas, dez realizações são acordes que fecham partes de seções ou movimentos, onde um relaxamento do contorno melódico geralmente ocorre. Além disso, duas realizações (ambas em um acorde que também faz uso de *decrescendo*) fazem uso de uma pausa que interrompe a linha melódica, porém sendo também um acorde de fechamento. Logo, a variação de dinâmica identificada nestes acordes trabalha no sentido de valorizar a frase melódica, reforçando o caráter das práticas MSP nesta gravação. Na sarabanda foram identificadas duas realizações (ambas do acorde 21) que de fato fazem uso de variação de sonoridade ao longo da linha melódica.

Logo, a variação de sonoridade e dinâmica ao longo dos movimentos, apesar de identificada na gravação, não é uma ferramenta que Casals utiliza de modo recorrente, mais uma vez alinhando-o as práticas MSP. A consistência interpretativa de Casals pode também ser observada na subcategoria de variação de acordes em repetições, onde apenas sete acordes são variados.

Gráfico 2 – Yo-Yo Ma (1983) – Resumo da execução de acordes



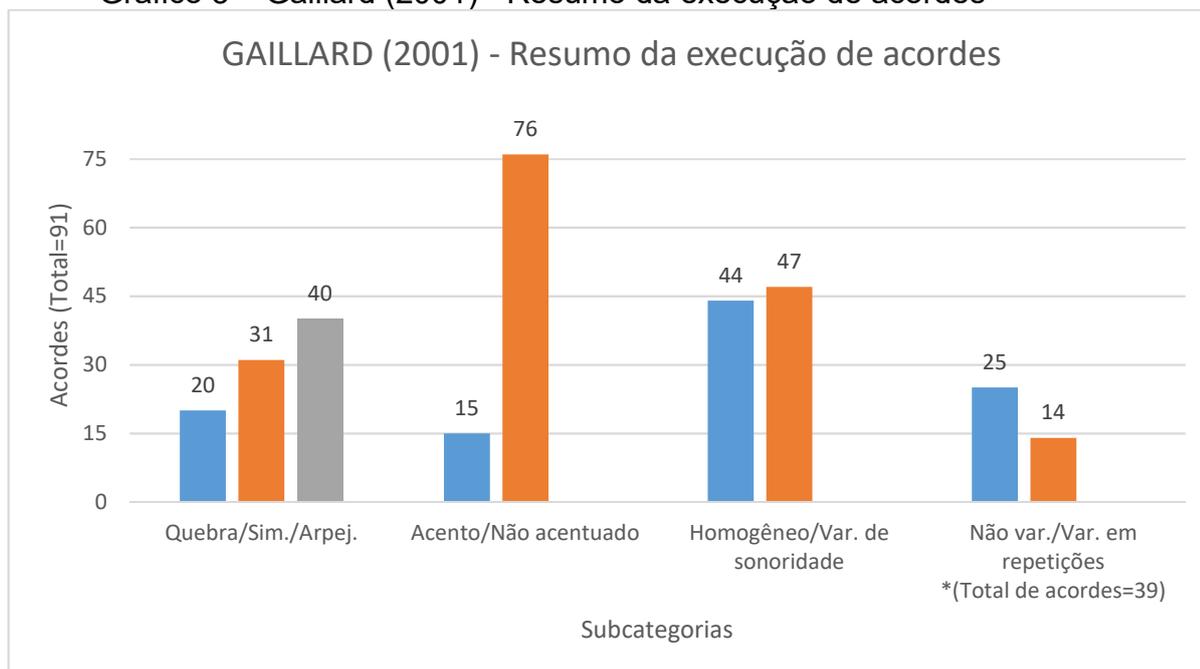
Fonte: Produção do próprio autor.

A gravação de Yo-Yo Ma também se alinha de modo geral às práticas MSP na categoria acordes. Há, porém, maior variedade de interpretação em algumas subcategorias em comparação à abordagem MSP de Casals. Como mostra o gráfico 2, a preferência de Yo-Yo Ma também é pela quebra de acordes. Assim como Casals, nota-se que a gravação de Yo-Yo Ma reserva a variação desta abordagem para a sarabanda. Neste caso, sete das dez realizações arpejadas de acordes se encontram nesse movimento. Tais acordes, porém, ainda tendem a valorizar a linha melódica, com poucas ocorrências do formato de arpejamento que se encontra nas práticas HIP, onde o baixo geralmente é mais evidente e valoriza a harmonia ou as estruturas métricas.

A acentuação desta gravação evidencia a variedade citada anteriormente, porém ainda dentro das práticas MSP. Trinta e seis realizações de acordes recebem a acentuação nas notas superiores, valorizando o contorno melódico, sendo típico das práticas MSP, enquanto cinquenta e quatro realizações não recebem tal tipo de acentuação. Essa variedade, porém, não se estende à sonoridade e dinâmica, subcategoria na qual a preferência é dada ao som homogêneo e constante das performances MSP. Logo, estes acordes não acentuados, aliados às quebras e sonoridade homogênea nas notas superiores, ainda trabalham no sentido de destacar o contorno melódico. Assim como no caso de Casals, a maioria das realizações de acordes nas quais foram identificadas variações de dinâmica e sonoridade se encontram em locais de relaxamento da melodia. No caso de Yo-Yo Ma, estes são quinze das dezessete realizações contabilizadas nesta subcategoria, que se dividem entre dez realizações de *crescendo* e sete de *decrescendo*, sem pausas ou outras alterações de dinâmica.

Finalmente, foi identificada maior ocorrência de variações do mesmo acorde em repetições de seções ou movimentos em comparação à gravação de Casals. Desta forma, nota-se que Yo-Yo Ma também dá preferência às práticas MSP na categoria de acordes, porém insere maior variabilidade na interpretação quando comparado a Casals, que prefere escolhas interpretativas mais restritas.

Gráfico 3 – Gaillard (2001) - Resumo da execução de acordes



Fonte: Produção do próprio autor.

Na gravação de Gaillard são identificadas uma maioria de abordagens que apontam para às práticas HIP na categoria acordes. Inicialmente, o gráfico 3 evidencia que a quebra não é a abordagem mais recorrente nas realizações de acordes, e sim o arpejamento, seguida das realizações simultâneas. De fato, identifica-se um equilíbrio maior entre as abordagens em comparação com as gravações alinhadas à execução de acordes no estilo MSP.

A execução dos arpejos desta gravação geralmente cria um movimento “de baixo para cima”, onde as notas superiores não recebem mais destaque que as notas do baixo. Fabian identifica que esta prática comum em performances HIP “cria um pequeno acento nas notas inferiores no início [do acorde] [...] integrando mais a harmonia⁷⁴.” (Fabian, 2015, p. 192, tradução minha). Logo, vê-se que esta abordagem não favorece o contorno melódico, mas sim cria um equilíbrio entre harmonia e linha melódica.

Como foi visto nas gravações anteriores, a relação entre a abordagem de quebra ou arpejo e a de acentuação fornece dados a respeito de que práticas influenciam a categoria de acordes. No caso da gravação de Gaillard, a acentuação de acordes buscando o destaque do contorno melódico é pouco frequente. Dessa

⁷⁴ [...] creates a little accent on the lower pitches at the beginning (whether played arpeggio or as fast chord / “sliding-up” to the top note) and thus integrates the harmony more.

forma, os acordes parecem ser tratados em sua maioria como pontos de afirmação harmônica e estrutural, uma abordagem típica das práticas HIP. Mesmo as realizações que fazem uso de quebra se encaixam na descrição das práticas HIP, pois sem o uso constante da acentuação das notas superiores as quebras de acordes perdem intensidade e são menos eficazes no direcionamento melódico que buscam as performances MSP. De fato, foram identificadas apenas quatro realizações de acordes que associam a quebra e a acentuação.

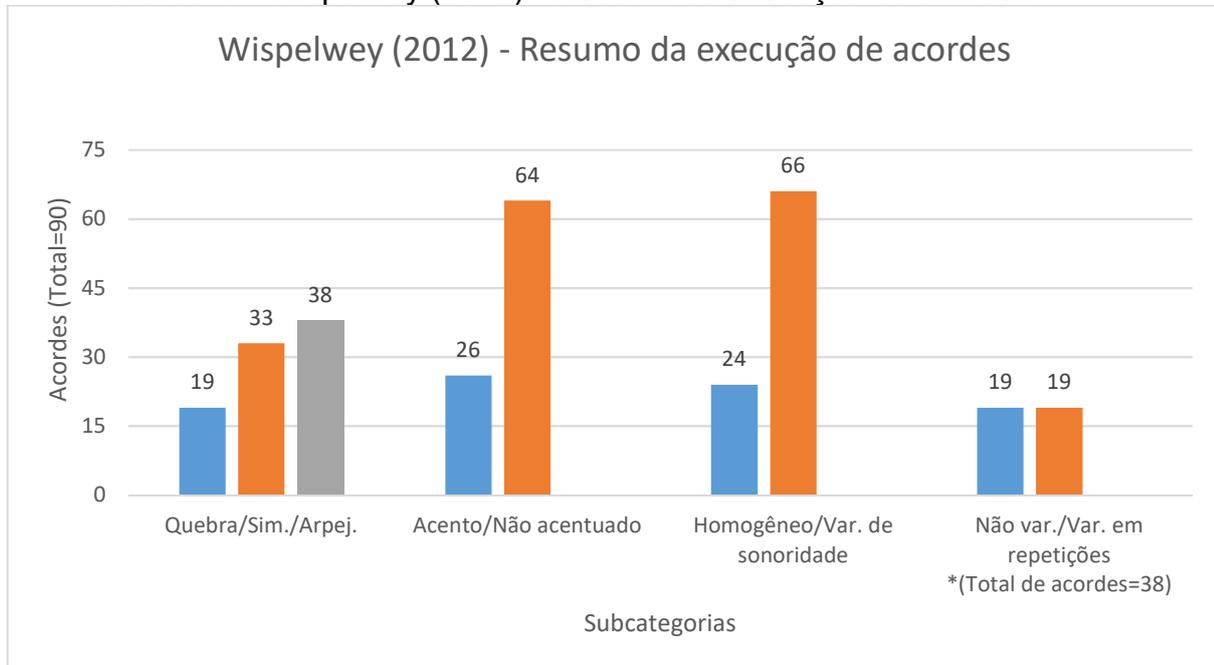
Como foi observado na categoria de articulação, porém, Gaillard não deixa de sustentar as notas superiores e de trabalhar passagens melodicamente. A subcategoria de homogeneidade corrobora esta tendência. Como pode ser visto no gráfico 4, o uso de sustentação homogênea do som encontra-se em equilíbrio com as realizações de acordes que utilizam variações de dinâmica ou sonoridade. Entretanto, pode-se argumentar que a homogeneidade e a constância de som não são uma preocupação central nesta gravação. Há maior ocorrência de variações em passagens que não finalizam movimentos ou seções, evidenciando que a intérprete procurou inserir variações de sonoridade ao longo dos movimentos. A preferência de Gaillard nesta subcategoria é pelo uso de *decrescendo*, sendo identificadas vinte e sete realizações. Em seguida, 11 realizações utilizaram a prática da *messa di voce*⁷⁵, típica de interpretações HIP segundo Fabian (2015) e Ellendersen (2012). Além disso, foram observadas nove realizações de *crescendo* e duas realizações de pausa antes do acorde (ambas no acorde 31). Nota-se então que a intérprete faz uso recorrente de variações de dinâmica para criar espaço entre os acordes e a linha que segue, algo que, como foi visto na categoria de articulação, é característico das práticas HIP. De fato, as gravações que nas categorias de acordes e articulação se identificaram com as práticas MSP fizeram pouco uso deste artifício. Casals optou pelo uso de *decrescendo* somente em acordes de fechamento, enquanto Yo-Yo Ma também optou por reservar as variações, tanto *decrescendo* quanto *crescendo*, para estes momentos.

Finalmente, foram identificadas na gravação de Gaillard um número considerável de acordes que são variados em repetições de seções ou movimentos. Assim como Yo-Yo Ma, Gaillard busca inserir variedade em sua interpretação nesta

⁷⁵ Técnica que consiste na manipulação da dinâmica de notas longas, iniciando-a com um *crescendo* e seguida de um *decrescendo*. Essa prática originou-se da técnica de canto italiana dos sécs. XVII e XVIII, sendo posteriormente apropriada por intérpretes de instrumento. (HARRIS, 2001).

categoria. Como foi colocado, entretanto, suas realizações de acordes de modo geral alinham-se às práticas HIP.

Gráfico 4 – Wispelwey (2012) - Resumo da execução de acordes



Fonte: Produção do próprio autor.

Wispelwey também pode ser considerado um adepto das práticas HIP na categoria de acordes, mas com um balanço de subcategorias diverso da abordagem HIP de Gaillard. Inicialmente, vê-se no gráfico 4 que a preferência do intérprete é pelos acordes arpejados seguidos pelos acordes simultâneos e finalmente pelas quebras. Assim como Gaillard, as ocorrências de quebras não são utilizadas como uma ferramenta para destacar a melodia, e sim para introduzir variedade nos acordes. Nota-se isso, como anteriormente mencionado, observando-se a baixa associação de quebras com acentuações. Apenas nove realizações de acordes unem acentuações e quebras em toda a suíte. Além disso, o total de realizações de acordes acentuados também é reduzido, mais uma marca das práticas HIP.

A análise aural também evidenciou que Wispelwey utiliza o arpejamento de forma diversa de Gaillard. Pode-se também identificar um maior equilíbrio entre notas inferiores e superiores, porém Wispelwey tende a deixar menos espaço entre as notas do acorde ao longo do arpejo, criando um acorde com maior potência de som em comparação a Gaillard, que opta por arpejos mais espaçados.

As duas últimas subcategorias do gráfico 4 evidenciam que Wispelwey, dentre os intérpretes analisados, é o que mais introduz variedade em sua interpretação na categoria de acordes. Na subcategoria de homogeneidade sonora, observa-se que a grande maioria dos acordes recebe algum tipo de variação. Das sessenta e seis realizações com variação nesta gravação, trinta e oito são *decrecendo*, seguidas de dezesseis realizações de *crescendo*, seis realizações de *messa di voce* e cinco realizações de pausas. A grande quantidade de *decrecendo* nas realizações de Wispelwey alia-se ao que foi exposto na categoria de articulações a respeito do recorrente espaço que é colocado pelo intérprete entre as notas. Wispelwey tende a utilizar o *decrecendo* ao final do acorde e rapidamente, de forma a criar uma rápida supressão do som, quase como um corte no acorde. Essa prática cria o mencionado efeito de espaço sem gerar acentuações. Nota-se então que, assim como Gaillard, o intérprete busca destacar o papel estrutural e harmônico dos acordes, em detrimento de uma abordagem mais melódica.

De modo geral, a categoria de acordes resultou em categorizações semelhantes às observadas na análise de articulação. As gravações de Casals e Yo-Yo Ma se alinham às práticas MSP, com acordes intensos e com potência sonora, trabalhando no sentido de valorizar a linha melódica. Por outro lado, as gravações de Gaillard e Wispelwey foram classificadas como mais próximas das práticas HIP, com acordes que variavam em sonoridade e buscavam destacar ou equilibrar harmonia e linha melódica.

Um aspecto pouco observado nesta categoria foi a adição de acordes. Apenas dois acordes adicionados foram identificados ao longo de toda suíte, o acorde 13 na alemã e o acorde 17 na corrente. Ambos constituem a adição da nota sol uma oitava abaixo da escrita nas partituras. O primeiro deles é somente utilizado por Casals, enquanto o segundo é utilizado por Casals, Yo-Yo Ma e Gaillard⁷⁶. A omissão de acordes foi identificada uma vez no caso de Yo-Yo Ma e três na gravação de Casals, sendo que uma delas o acorde é executado na repetição. Casals é então o intérprete que toma a maior liberdade neste quesito, sendo este um dos únicos

⁷⁶ O uso do acorde 17 por Gaillard tem conotações interessantes. A intérprete realiza tal acorde apenas na repetição da seção e com acentuação intensa, muito semelhante à maneira MSP de Casals. Sua inserção é feita em uma passagem de final de seção e que caminha para o relaxamento da dinâmica, tornando o uso de uma nota oitavada e acentuada ainda mais destacado. Pode-se conjecturar que Gaillard busca fazer uma referência à Casals, que é tradicionalmente visto como o redescobridor das suítes e, conseqüentemente, parte da tradição do repertório no instrumento.

aspectos de variabilidade encontrados na abordagem de Casals nas análises. Tais acordes foram substituídos pela execução somente do baixo nos dois casos ocorridos na sarabanda (acordes 36 e 43) ou substituídos por notas do acordes tocadas sucessivamente, no caso da realização na *bourée* I (acorde 46).

Em um grau mais elevado que na categoria de articulação, entretanto, observou-se o trânsito dos intérpretes entre práticas. Pode ser observado que nenhuma das subcategorias dos gráficos 1 a 4 teve valor zero, o que denota que as práticas analisadas puderam ser identificadas, com variações, em todas as interpretações. Gaillard é o exemplo mais claro deste trânsito entre práticas, sendo ela a intérprete que buscou o maior equilíbrio entre as práticas MSP e HIP na categoria de acordes. Apesar de ser observado este equilíbrio, trabalhos com uma maior base de dados (SUNG; FABIAN, 2011; ELLENDERSEN, 2012) identificam um aumento na execução de acordes arpejados (em diferentes graus) a partir da década de 1990 em comparação a décadas anteriores, evidenciando a influência das práticas HIP nas interpretações em geral na virada de século. O uso mais recorrente de variações em repetições de acordes nas gravações de Yo-Yo Ma, Gaillard e Wispelwey também pode ser atribuído a esta influência. O expediente de variar repetições de seção é uma ferramenta retórica comum das práticas instrumentais barrocas. Como coloca Ellenderson, a repetição era vista como uma oportunidade de ornamentar e variar um discurso já apresentado, ou “em termos retóricos dizer a mesma coisa de outra maneira.” (ELLENDERSEN, 2012, p. 132).

3.4 Ornamentação

Esta categoria abarca as abordagens de ornamentação escolhidas pelos intérpretes em suas gravações. Não é a meta deste trabalho encontrar uma definição satisfatória ou analisar a fundo a ornamentação barroca⁷⁷, mas sim exemplificar os usos e abordagens adotados pelos intérpretes selecionados para análise. As ornamentações discutidas nesta categoria são trilos, apojaturas, grupetos e mordentes. Estes tipos de ornamentação podem ser observados em um quadro que J. S. Bach construiu como parte do livro de peças para teclado para seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), como pode ser visto na figura 7.

⁷⁷ Já existem obras de grande porte que tratam deste assunto, tais como o livro *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (1969), de Arnold Dolmetsch; ver também DONINGTON (1992).

Figura 7 – Quadro de ornamentos e suas realizações no *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720)



Fonte: IMSLP.

Nota-se que J. S. Bach procura deixar registrado tanto a simbologia utilizada para representar os ornamentos quanto sua sugestão de realização. Uma dualidade muito presente ao longo do período em discussão. Este quadro, então, implica aspectos da ornamentação barroca que necessitam discussão antes de uma análise interpretativa.

3.4.1 Dados históricos

A ideia de ornamentação barroca é formada por uma complexa relação entre notação, compositores, intérpretes e teóricos musicais do período. Lutterman expõe que os conceitos de figuração musical, ou invenções, surgiram com teóricos alemães do início do séc. XVII que tentavam catalogar e classificar a ornamentação improvisada do canto (as *Manieren*) italiano da *seconda prattica*⁷⁸, caracterizadas no período como um novo e influente movimento estilístico, também chamado de *stil*

⁷⁸ *Seconda prattica* foi o nome dado à uma nova abordagem de composição de polifonia vocal no início do séc. XVII. A *seconda prattica* seria uma abordagem mais livre no uso do contraponto vocal tradicional, especialmente no tratamento de dissonâncias, permitindo a quebra de regras para dar mais expressividade e destaque ao texto. Esse era o principal ponto de divergência em relação às práticas anteriores, a *prima prattica*, que tinha como central na composição de polifonia vocal as regras do contraponto e a harmonia, com o texto ocupando um papel secundário. Ambas denominações surgiram em um debate escrito entre o teórico e compositor Giovanni Maria Artusi (c.1540-1613) e os irmãos Monteverdi Claudio e Cesare. Para mais detalhes, ver SCHULENBERG (2014).

moderno (LUTTERMAN, 2006). Um exemplo desta prática pode ser visto na figura 8, um trecho do madrigal ao estilo da *seconda prattica* “O Primavera” (1601), de Luzzasco Luzzaschi (1545-1607).

Figura 8 – Exemplos de ornamentação escrita do início do séc. XVII em “O Primavera”

The image shows a page of handwritten musical notation for a madrigal. At the top, it is labeled 'A vno Soprano.' The lyrics are written below the staves: 'Primavera O Primavera giouentu de l'an no Bella' and 'madre di Fiori D'herbe nouelle et di nouelli Amo ri Bella'. Two red rectangular boxes highlight specific passages in the soprano line: one in the first system and another in the second system, both containing dense, rapid sixteenth-note runs.

Fonte: IMSLP

As alegações do musicista e teórico Christoph Bernhard (1628-1692), em seu tratado *Ausführliche Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* (c. 1660) exemplificam este momento:

Como tem sido observado, cantores artísticos, e também instrumentistas... abandonam as notas escritas aqui e ali, e assim ocasionaram na invenção de alguns tipos de figuras prazerosas; e o que pode ser cantado com um grau razoável de eufonia pode, claro, ser escrito. Dessa forma compositores do último século já começaram a colocar uma ou outra dessas coisas [figuras] na escrita, algo anteriormente desconhecido, e que aparentava [ser] inaceitável para os não esclarecidos, porém muito prazeroso para aqueles com bons ouvidos e entendimento musical⁷⁹ ⁸⁰. (BERNHARD, 1660 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 156-157, tradução minha).

⁷⁹ *As it has been observed, artistic singers, and also instrumentalists...depart from the written notes here and there, and thus have occasioned the invention of some pleasant types of figures; for what can be sung with a reasonable degree of euphony, may also, of course, be written. Therefore composers of the last century already began to put one or another of these things into writing, something previously unknown, and which appeared unacceptable to the unenlightened, although it was quite pleasant to those with good ears and musical understanding.*

⁸⁰ Deve-se observar os comentários de Bernhard sobre os indivíduos “não esclarecidos” sob a luz do que ocorria entre adeptos das chamadas *prima* e *seconda prattica* no início do séc. XVII e da conhecida argumentação Monteverdi-Artusi que ocorreu na época. Para mais detalhes, ver SCHULENBERG (2014).

Os comentários de Bernhard demonstram o ponto exposto por Lutterman a respeito da notação na partitura de uma prática de ornamentação improvisada característica do novo estilo. Schulenberg identifica que esta tendência de notar ornamentos na partitura, tanto utilizando símbolos quanto notas, foi *crescendo* gradualmente entre compositores a partir do séc. XVII, mas que a improvisação destes ainda era uma indispensável habilidade musical (SCHULENBERG, 2014).

De fato, a fala de Bernhard explicita a ligação estreita da ornamentação barroca com práticas improvisatórias. Tratados apontam para a improvisação de ornamentos como uma habilidade básica, esperada de um musicista ou compositor nos séculos VII e XVIII. Mattheson, ao escrever o prefácio da segunda edição do *Handleitung zum variation* (1726), escrito originalmente em 1706 pelo compositor e teórico Friedrich Erhard Niedt (1674-1708), destaca que:

Eu acredito que o presente Guia pode de fato ser muito mais útil para compositores sem criatividade e organistas com dificuldade em improvisação [...] do que para aqueles que desejam embelezar o baixo-contínuo com alguma elegância. Mas Deus ajude aquele que necessita buscar conforto até este ponto, mesmo que ele talvez tenha o maior número [de componentes] em sua companhia. Estes, mais do que todos os outros, devem também ser ajudados⁸¹. (MATTHESON, 1721 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 252, tradução minha).

O organista e teórico Andreas Werckmeister (1645-1706), em seu *Harmonologia Musica, oder kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition* (1701), coloca que “[o musicista] deve assegurar que também consegue executar improvisadamente variações apropriadas sobre um tema ou uma canção⁸².” (WERCKMEISTER, 1701 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 130, tradução minha). Os comentários ácidos de Mattheson e o conselho de Werckmeister exemplificam a importância que era dada ao músico e ao compositor proficiente na improvisação. Mais do que isso, demonstra que a improvisação era parte do processo de criação musical como um todo. O compositor e professor italiano Francesco Gasparini, em seu tratado *L'armonico Pratico A I Cimbalo* (1708), coloca a respeito da abordagem didática desse aspecto:

⁸¹ *It is my belief that the present Guide can actually be of much more service to unimaginate composers and organists deficient in improvising [...] than to those who only wish to embellish the thorough-bass with some, elegance. But God help that person who must seek comfort this far, even though he might have the greatest number in his company. These, more than all the others, must also be helped.*

⁸² [...] *one should see to it that one can also extemporaneously perform proper variations on a theme or a song [...]*

O aluno, assim que ele for capaz de tocar mais do que eu pude colocar no papel, não terá, eu presumo, necessidade de tais exemplos, sendo capaz de trabalhar por si mesmo observando atentamente os melhores intérpretes e as composições dos mais celebrados compositores e mestres⁸³. (GASPARINI, 1708 apud LUTTERMAN, 2006, p. 129, tradução minha).

Nota-se então que era esperado dos musicistas e compositores a habilidade de variar e ornamentar a música escrita, que muitas vezes tinha um papel didático, uma espécie de base na qual músicos menos experientes poderiam aprender a arte de improvisar e compor. Nota-se também a importância atribuída a observação e apropriação do trabalho de outros compositores ou músicos, um conceito comum ao período que pode ser resumido pelo termo “emulação”, ou seja, imitar com superação. Ambos aspectos citados são também largamente associados a música de J. S. Bach (BUTT, 1990; LUTTERMAN, 2006; LEDBETTER, 2009; SCHULENBERG, 2014). Pode-se observar a relação de J. S. Bach com a improvisação em uma carta de 1741 de Theodor Leberecht Pitschel, cidadão da cidade de Leipzig:

O famoso homem que possui a maior consagração em música em nossa cidade, e a maior admiração de conhecedores, não chega ao ponto, como diz a expressão, de deleitar outros com a mistura de seus tons até que ele tenha tocado algo da página impressa ou escrita, e assim colocar seus poderes imaginativos em movimento [...]. Este homem habilidoso que eu mencionei geralmente tem de tocar algo da página que é inferior às suas próprias ideias. E ainda assim suas ideias superiores são uma consequência daquelas inferiores⁸⁴. (PITSCHER, 1741 apud WOLFF, 1991, p. 395, tradução minha).

Este comentário sugere que J. S. Bach utilizava material escrito como base para uma improvisação ou performance. Obviamente deve se ter o cuidado com a generalização das práticas do compositor, mas a prática de se utilizar de repertório notado para criação de outro repertório ou para improvisação é, como visto, comum ao período. De fato, Lutterman aponta que é possível identificar tal aspecto na “ênfase que tratados dos sécs. XVII e XVIII colocam no aprendizado de um vocabulário de ideias musicais culturalmente significativas emulando e respondendo ao trabalho de

⁸³ *The student, as soon as he is capable of playing more than I could put on paper, will, I assume, not have need of such examples, being able to fend for himself by observing attentively the best players and the compositions of the most celebrated composers and masters.*

⁸⁴ [...] *the famous man who has the greatest praise in our town in music, and the greatest admiration of connoisseurs, does not get into condition, as the expression goes, to delight others with the mingling of his tones until he has played something from the printed or written page, and has [thus] set his powers of imagination in motion... The able man whom I have mentioned usually has to play something from the page that is inferior to his own ideas. And yet his superior ideas are the consequence of those inferior ones.*

outros músicos.⁸⁵” (LUTTERMAN, 2006, p. 153). Esse vocabulário seria o que formam os chamados estilos nacionais ou locais, uma vez que representam as práticas compartilhadas por intérpretes e compositores (funções que, como visto, quase sempre se misturavam) de uma determinada região. Chama-se atenção aqui para a clara relação destas tendências estilísticas comuns com o conceito de intermuscalidade discutido no primeiro capítulo.

Nota-se que a improvisação de ornamentos (e no geral) era central para os processos musicais do período barroco. Com o estabelecimento da ornamentação barroca ao longo do séc. XVIII, se intensifica o debate a respeito de quanto dessa prática deve ser prescritiva, notada pelos compositores, e o quanto deveria permanecer no âmbito da improvisação dos intérpretes. Lutterman identifica nos tratados do período que ambas as práticas eram utilizadas e defendidas, mas que grande parte da responsabilidade de ornamentar e figurar a performance ainda era atribuída aos intérpretes (LUTTERMAN, 2006). Sabe-se, porém, que J. S. Bach tinha o costume de notar a ornamentação detalhadamente na partitura, além do que normalmente a maioria dos compositores o fazia em seu meio (FABIAN, 2015). Tal hábito gerou críticas de seu contemporâneo Johann Adolph Scheibe (1708-1776):

Por que ele julga pelo que seus dedos podem executar, suas peças são excessivamente difíceis de se tocar, uma vez que ele demanda que cantores e instrumentistas deveriam [ser capazes] de fazer as mesmas coisas com suas gargantas e instrumentos o que ele pode tocar no teclado. Mas isso é impossível. Todos os tipos de ornamentos, todos os tipos de trinados, e tudo o mais que é entendido como pertencendo à arte de interpretar, ele expressa com notas [escritas]⁸⁶. (SCHEIBE, 1737 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 166, tradução minha).

Scheibe critica J. S. Bach em seu abuso da ornamentação prescrita, apontando que a mesma suprime a autonomia do papel do intérprete ao notar todo o tipo de ornamentação em suas composições, sugerindo que ele ignora a natureza dos instrumentos para os quais ele escrevia. O mais grave, entretanto, é que Scheibe acusa J. S. Bach de infringir os próprios procedimentos da retórica, pois restringe o

⁸⁵ *The emphasis that seventeenth- and eighteenth-century treatises place on learning a vocabulary of culturally meaningful musical ideas by emulating and responding to the work of other musicians...*

⁸⁶ *Because he judges by what his own fingers can do, his pieces are exceedingly difficult to play, for he demands that singers and instrumentalists should be do the same things with their throats and instruments that he can play on the keyboard. But this is impossible. All kinds of ornaments, all kinds of graces, and everything else that is understood as belonging to the art of performing, he expresses in actual notes [...]*

orador de exercer sua arte performática e dependente da eloquência do momento, da *Actio* e de sua função de persuadir o ouvinte. J. S. Bach não o respondeu pessoalmente, mas foi defendido em debate público por diversos outros compositores e teóricos, entre eles Johann Abraham Birnbaum (1702-1748):

Ele [J. S. Bach] sempre compõe de acordo com a natureza idiomática de instrumentos e vozes. Ao mesmo tempo, entretanto, ele daria aos instrumentistas e cantores a oportunidade de tentar algo mais que o usual, de maneira a ensiná-los coisas que eles antes consideravam impossíveis, simplesmente por que eles não haviam ainda as experimentado⁸⁷. (BIRNBAUM, 1737 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 181-182, tradução minha).

Pode ser observado aqui que Birnbaum destaca o já discutido aspecto didático da música de J. S. Bach, enfatizando que o mesmo tinha a preocupação de escrever sua música em grande detalhe para seus estudantes. Birnbaum segue em sua defesa de J. S. Bach, desta vez respondendo à questão do abuso da ornamentação escrita, ou *Manieren*:

O compositor de corte [J. S. Bach] também deplora isso [o excesso de *Manieren*], e meu oponente nunca será capaz de provar que ele [J. S. Bach] fez muito neste quesito. [...]. Além disso, em minhas declarações a respeito da escrita das *Manieren* eu concordei, seguindo as razões e opinião do compositor de corte [J. S. Bach], que a escrita das *Manieren* são somente para o auxílio de cantores e instrumentistas inexperientes e não habilidosos, [...], se todas essas pessoas [cantores e instrumentistas] soubessem o meio correto de utilizar esse método sem instruções escritas, seria desnecessário, em todo caso, prescrever, novamente, o que eles já sabem. Assim, meu oponente poderia facilmente concluir que, sim, ele poderia até mesmo ver com seus próprios olhos que essas *Manieren* prescritas não se aplicam a todos os grandes cantores e instrumentistas⁸⁸. (BIRNBAUM, 1737 *apud* LUTERMANN, 2006, p. 181-182), tradução minha.

A argumentação de Birnbaum traz em evidência um grande dilema do pensamento contemporâneo a respeito de música de J. S. Bach. Como foi visto no primeiro capítulo, o conceito de Obra que emerge ao longo dos sécs. XIX e XX confere

⁸⁷ He [J. S. Bach] always writes according to the idiomatic nature of instruments and voices. At the same time, however, he would give instrumentalists and singers opportunity to attempt something more than usual, in order to bring out [to teach them] things that they first held to be impossible, simply because they had not yet tried them....

⁸⁸ The court composer [Bach] also deploras this, and my opponent will never be able to prove that he [Bach] has done too much in this matter [...]. Furthermore, in my remarks concerning the written expression of *Manieren* I have agreed, following the reasons and opinion of the court composer [Bach], that written *Manieren* are only for the sake of the inexperienced and unskilled singers and instrumentalists, [...] if all these people [singers and instrumentalists] knew the correct way to use this method without [written] instruction, it would be pointless, in any case, to prescribe, yet again, what they already know. Thus, my opponent could easily conclude, yes, he could even see with his own two eyes that these prescribed *Manieren* do not apply to all of the great singers and instrumentalists.

à música escrita um *status* de autoridade suprema e imutável da “verdadeira música”. Tal conceito entra em choque com a ideia exposta por Birnbaum, que coloca a música escrita como um guia para músicos menos experientes, sendo que uma parte importante do processo de criação musical se dá na performance e na improvisação. Muito pode ser debatido a respeito do significado das palavras de Birnbaum, algo que excede a capacidade deste trabalho, mas o que fica claro nesta discussão é que a natureza da escrita musical de J. S. Bach e sua interpretação são de fato mais complexas do que a simples leitura do que consta na partitura. Fabian identifica esse aspecto ao analisar as tradições interpretativas das Sonatas e Partitas para violino:

Na sua preocupação com o texto, a partitura notada de uma composição, e sua correta representação técnica, músicos modernos [contemporâneos] são facilmente induzidos ao erro pela representação visual da música. Notas de igual importância na página impressa serão provavelmente executadas com igual importância. Reconhecer a natureza ornamentativa da escrita musical de J. S. Bach é um primeiro passo na direção de abordar padrões rítmicos e grupos melódicos com alguma liberdade⁸⁹. (FABIAN, 2015, p. 150, tradução minha).

Não se pretende com isto, obviamente, desvalorizar o repertório escrito, pois como já foi discutido, as práticas MEO são atualmente indissociáveis da notação musical. A ideia é perceber que a música em análise neste trabalho surge de concepções diferentes das que são muitas vezes utilizadas para interpretar tal repertório. O impacto desse impasse é especialmente relevante na questão da ornamentação, pois como foi visto a mesma já era objeto de debate em seu surgimento e desenvolvimento nos sécs. XVII e XVIII, com as evidências apontando para um tratamento muito mais livre deste aspecto no período. Como coloca o violinista e musicólogo Frederick Neumann, “...devido à inerente flexibilidade de um ornamento, os exemplos transcritos não deveriam ser interpretados literalmente. Eles eram aproximações ou ilustrações representativas, ao invés de regras definidas e obrigatórias de execução⁹⁰.” (NEUMANN, 1963, p. 14, tradução minha).

⁸⁹ *In their concern for the text, the notated score of a composition, and its technically correct rendering, modern musicians are easily misled by the visual representation of music. Notes of equal significance in print will likely be played with equal importance. Recognizing the ornamental nature of Bach's notation practices is a first step toward rendering rhythmic patterns and melodic groups with some freedom.*

⁹⁰ *[...] because of the inherent flexibility of an ornament, the transcribed examples were not meant to be taken too literally. They were approximations or representative illustrations, rather than definite and binding rules of execution.*

3.4.2 Dados empíricos

O complexo processo de formação e uso das ornamentações a tornam uma categoria de difícil recorte e análise. Fabian expõe que a tendência analítica desta categoria tem sido identificar os aspectos que de fato diferenciem as abordagens, uma vez que é consenso que a ornamentação deve existir. Como a autora colocou anteriormente, a tendência de intérpretes MSP é a de executar os ornamentos com pouca ou nenhuma flexibilidade rítmica ou variação de articulação, geralmente sem práticas de improvisação envolvidas. A abordagem HIP, por sua vez, tende a flexibilizar estruturas de ornamentação, separando-as das notas essenciais e dando um caráter improvisatório para a ornamentação escrita. Também são identificadas o uso de improvisação real nas ornamentações, com figurações sendo adicionadas ou por vezes substituídas (FABIAN, 2015).

Outro desafio da análise desta categoria é identificar o que constitui ornamentação e o que seriam “notas essenciais” da música. Como foi visto nos tratados, as ornamentações poderiam ser o próprio processo composicional utilizado na criação de determinada obra. Uma maneira de tentar algum tipo de classificação seria observando as divisões e diminuições rítmicas nos movimentos. Neumann fornece uma ideia básica para essa abordagem:

Como regra geral [...] um adagio é esquelético [estrutural] se contém nenhuma, ou apenas poucas notas menores que colcheias; possui diminuições de primeiro grau se contém várias semicolcheias; possui diminuições de segundo grau se contém um grande número de fusas ou notas ainda menores⁹¹. (NEUMANN, 1993 *apud* FABIAN, 2015, p. 148, tradução minha).

Procura-se então identificar, através da quantidade de notas com valores menores das que formam as linhas estruturais da peça, o que constitui ornamentação. Abordagem semelhantes de separação de estruturas essenciais e não essenciais, sob rótulos diversos, são encontradas em Cook (1999) e Ellendersen (2012). Um exemplo deste tipo de diferenciação encontra-se na alemanda da Suíte III, como pode ser visto na figura 9.

⁹¹ *As a rule of thumb [...] an adagio is skeletal if it contains no, or only very few, notes smaller than eighths; it has first-degree diminutions if it contains many sixteenth notes; it has second-degree diminutions if it contains a wealth of thirty-second notes or smaller values.*

Figura 9 – Diminuições rítmicas na alemãda da Suíte III, c. 14-17

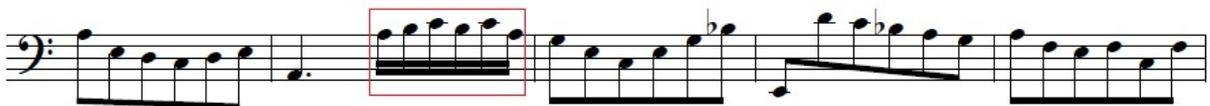


Fonte: Produção do próprio autor.

Nota-se que uma sequência de ornamentações semelhantes se forma nesta passagem. De acordo com o quadro feito por J. S. Bach (figura 7) este ornamento aproxima-se do denominado *cadence*, que seria a palavra francesa para trilo (ELLENDERSEN, 2012).

Para efeitos de análise, então, procurou-se primeiramente, via análise aural, identificar, quantificar e discutir as ocorrências de ornamentos notados nas gravações. Foram identificados dezoito ornamentos notados nos manuscritos. Estes incluem ornamentos notados via símbolos ou com o uso de notas.⁹² Esta parte da análise contém somente ornamentos em caráter “isolado”. Estes são os ornamentos notados com símbolos de ornamentação ou os ornamentos escritos (diminuições e figurações) que fujam da densidade de rítmica regular de cada movimento. Um exemplo deste tipo de ornamentação pode ser encontrado na courante, como mostra a figura 10.

Figura 10 – Exemplo de ornamentação escrita na courante da Suíte III, c.55-59



Fonte: Produção do próprio autor.

Como pode ser observado, a figuração no c.56 caracteriza-se como um ornamento pois foge a textura regular da courante, que é predominantemente formada por colcheias. Os ornamentos isolados foram analisados observando-se a abordagem de cada intérprete nos quesitos colocados por Fabian anteriormente, sendo estes o

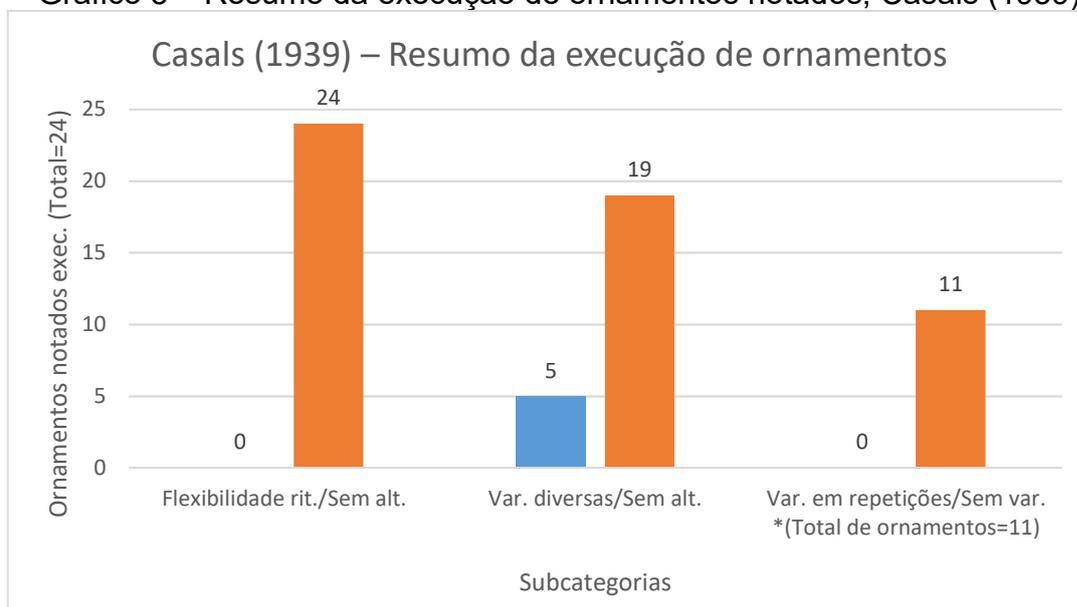
⁹² Como aponta Lutterman, apesar de discrepâncias recorrentes entre as versões manuscritas das suítes, poucas divergências rítmicas e de figuração são encontradas entre elas, facilitando a análise de ornamentação. (LUTTERMAN, 2006).

uso ou não de flexibilidade rítmica, variações diversas⁹³ e a variabilidade do uso de ornamentos em repetições⁹⁴.

O uso de ornamentação improvisada, outro aspecto relevante na discussão, foi também identificado e quantificado, com as realizações sendo transcritas e comparadas com a versão notada para discussão.

Assim como na categoria de acordes, os ornamentos notados e sua interpretação foram classificados em formato de quadro⁹⁵ (Anexo 4) e posteriormente sintetizados em gráficos (gráficos 5 a 8), seguido de comentários.

Gráfico 5 – Resumo da execução de ornamentos notados, Casals (1939)



Fonte: Produção do próprio autor.

Assim como em outras categorias já descritas anteriormente, Casals demonstra inclinação às abordagens MSP também no uso de ornamentação. Nota-se pelo gráfico 5 que não foi identificado o uso de flexibilidade rítmica na abordagem do intérprete. No geral a opção de Casals foi por trilos rápidos (superiores e inferiores) e métricos, sem alterações de modo geral. De fato, apenas cinco alterações de ornamentação foram catalogadas nesta gravação, como pode ser visto na

⁹³ Variações diversas incluem alteração do ornamento, uso de dinâmica, alteração de articulação, alteração de andamento. A subcategoria de flexibilidade rítmica foi separada das outras variações devido à sua relevância na categorização das práticas MSP e HIP, como visto em FABIAN (2015).

⁹⁴ Esta subcategoria observou apenas dezesseis dos dezoito ornamentos identificados, uma vez que dois ornamentos se encontram no prelúdio da Suíte III e não podem ser repetidos. Para mais detalhes na quantificação das subcategorias de análise, ver notas 52 e 53.

⁹⁵ Uma vez que as versões manuscritas divergem na notação de ornamentos, e para facilitar a análise, um segundo quadro foi construído com a ornamentação isolada de cada cópia manuscrita da Suíte III. Este quadro também se encontra nos anexos (Anexo 3) para fins de consulta e verificação.

subcategoria de variações diversas. Destas, duas são uso de pausa antes do ornamento (ambas realizações do ornamento 9) e outras três a modificação de andamento do ornamento em relação à do movimento (duas realizações do ornamento 8 e realização do ornamento 1). Destas cinco alterações, quatro se encontram na courante e uma no prelúdio. A courante da gravação de Casals é onde pode ser encontrada certa proximidade com as ideias ornamentativas das práticas HIP. Os dois ornamentos do movimento são destacados de alguma forma, e pode-se aliar isso a escolha de articulação mais espaçada que foi identificada na categoria 3.2. Apesar disso, a maior parte de suas escolhas na categoria de ornamentação ainda tende às práticas MSP.

Outro fator que contribui para esta visão é a ausência de ornamentação improvisada. Apenas uma ocorrência foi identificada, como pode notado no quadro 3, sendo esta uma substituição de um acorde de oitava por um arpejo descendente.

Quadro 3 – Casals (1939) - Ornamentações improvisadas⁹⁶ na Suíte III. (Aprox.)

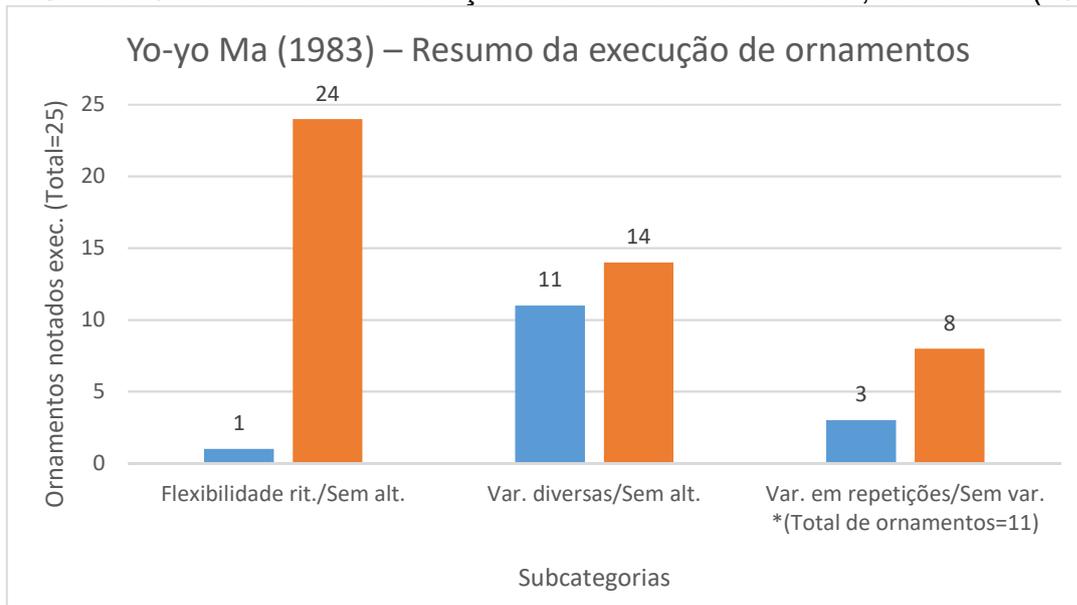
Casals (1939)	
<i>Bourée I</i> c.28 (somente primeira vez).	
Original	
Realização	

Fonte: Produção do próprio autor.

Nota-se então que Casals toma pouca liberdade com a interpretação das ornamentações de forma geral, fazendo uso recorrente do trilo e não utilizando improvisação (com exceção do caso exposto no quadro 3), alinhando-o com as práticas MSP. Observa-se também a consistência interpretativa de Casals que foi percebida em outras categorias na subcategoria de variação, na qual não foram identificadas ocorrências.

⁹⁶ As realizações expostas nos quadros 3 a 6 são em sua maioria aproximações das interpretações identificadas nas gravações, sendo uma ferramenta ilustrativa.

Gráfico 6 – Resumo da execução de ornamentos notados, Yo-Yo Ma (1983)



Fonte: Produção do próprio autor.

O gráfico 6 mostra que Yo-Yo Ma também se alinha às práticas MSP na categoria de ornamentação, mas com uma interpretação que opta por introduzir maior variabilidade de abordagens, como foi notado também em outras categorias. Na subcategoria de flexibilidade fica clara a inclinação de Yo-Yo Ma às práticas MSP. Apenas uma realização de ornamentos fez uso de alteração rítmica (realização do ornamento 14), sendo que as outras realizações mantêm o ritmo regular do movimento. A subcategoria de variações diversas reforça este argumento. Como já observado em outras categorias, Yo-Yo Ma demonstra variar constantemente sua abordagem interpretativa. A ornamentação não é exceção, com onze realizações de ornamentos sendo alteradas de alguma forma, e três ornamentos serem variados em repetições.

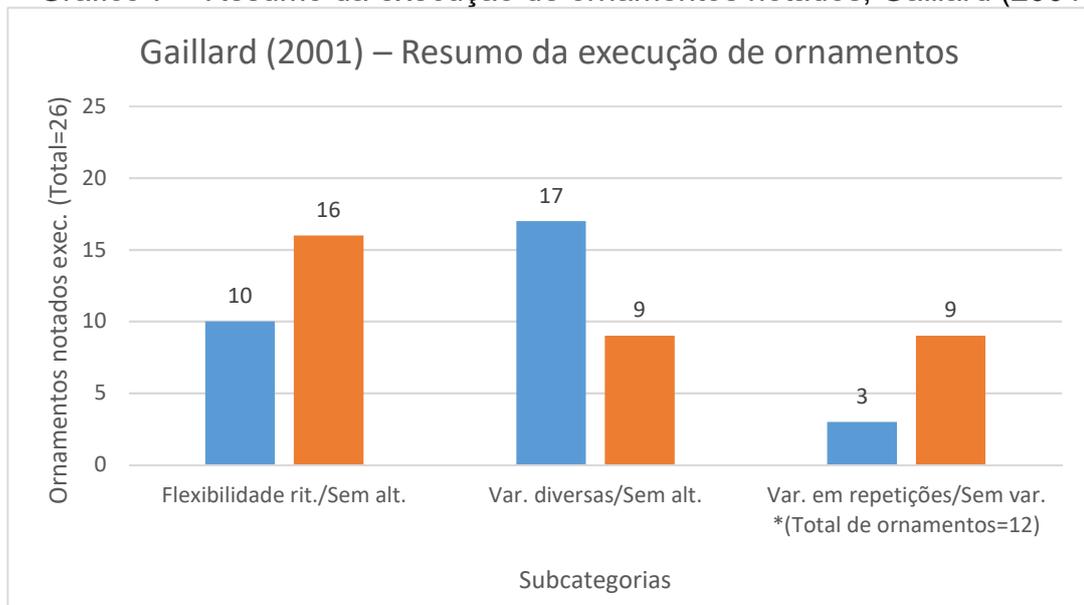
Pode-se argumentar que as alterações escolhidas mantêm Yo-Yo Ma no campo das práticas MSP, uma vez que a maioria delas (sete realizações) são alterações de dinâmica ou andamento. A falta de flexibilidade rítmica e alterações de articulação suprimem o “caráter improvisatório” que Fabian destaca como essencial para destacar a natureza ornamentativa da escrita barroca. Como coloca a autora:

... quando notas menores são tocadas com liberdade quase improvisatória; quando tais notas são adicionadas como ornamentos para suavizar ou decorar linhas melódicas; para preencher ou enfatizar saltos ou dissonâncias; para acionar energia ou peso para notas estruturalmente importantes; ou para variar voltas melódicas repetidas, é quando a música ganha afiliação estilística e personalidade pois soa mais livre, gestural, afeto-centrada,

impulsiva, possivelmente improvisada – todas características esperadas de acordo com a teorização em tratados do séc. XVIII. Quanto mais ricos são tais detalhes e [quanto mais] espontânea soa sua execução, mais eles parecem se adequar a estética performática do séc. XVIII como a entendemos hoje⁹⁷. (FABIAN, 2015, p. 121, tradução minha).

As alterações utilizadas pelo intérprete reforçam, dessa forma, a linha melódica e a horizontalidade, discutidas na categoria de articulação, e típicos da abordagem MSP, em detrimento das características expostas por Fabian. Além disso, não há ocorrências frequentes de ornamentação improvisada na gravação de Yo-Yo Ma, que também dá preferência ao uso do trilo na maioria dos casos, excetuando-se duas realizações (ambas no ornamento 6) que fazem uso de uma *appoggiatura* rápida ao invés do trilo que é notado.

Gráfico 7 – Resumo da execução de ornamentos notados, Gaillard (2001)



Fonte: Produção do próprio autor.

A gravação de Gaillard demonstra propensão ao uso de práticas HIP no quesito de ornamentação, como demonstra o gráfico 7. O primeiro aspecto que denota esta alegação pode ser visto na subcategoria de flexibilidade rítmica, onde dez realizações de ornamentos são identificadas. Estas alterações, como discutido anteriormente, são

⁹⁷ [...] when smaller note values are played with quasi improvisatory freedom; when such smaller notes are added as embellishments to smooth out or decorate melodic lines; to fill or emphasize larger leaps and dissonances; to add energy or weight to structurally important notes; or to vary oft repeated melodic turns, then the music gains stylistic affiliation and character because it sounds freer, more gestural, affect-centred, impulsive, possibly improvised—all desirable characteristics as theorized in eighteenth-century treatises. The richer such details are and the more spontaneous-sounding their delivery, the more they appear to match eighteenth-century performance aesthetics as we understand them today.

típicas das práticas HIP e fornecem aos ornamentos o caráter improvisatório que acredita-se ser característico do período barroco. Na subcategoria de variações diversas, assim como na gravação de Yo-Yo Ma, foram identificadas uma maioria de variações de dinâmica e andamento, com apenas uma realização (ornamento 6) que substitui o trilo por um mordente. Como já visto anteriormente, Gaillard transita rotineiramente entre uma abordagem melódica e uma abordagem estrutural na categoria de articulação. Uma vez que esta categoria está diretamente relacionada com a execução dos ornamentos, não é surpresa a identificação de certa ambiguidade em algumas subcategorias. O uso de flexibilidade rítmica é, porém, claramente um traço das práticas HIP. O mesmo pode ser dito do uso de ornamentação improvisada que pode ser identificado na gravação de Gaillard, como mostra o quadro 4:

Quadro 4 – Gaillard (2001) - Ornamentações improvisadas na Suíte III. (Aprox.)

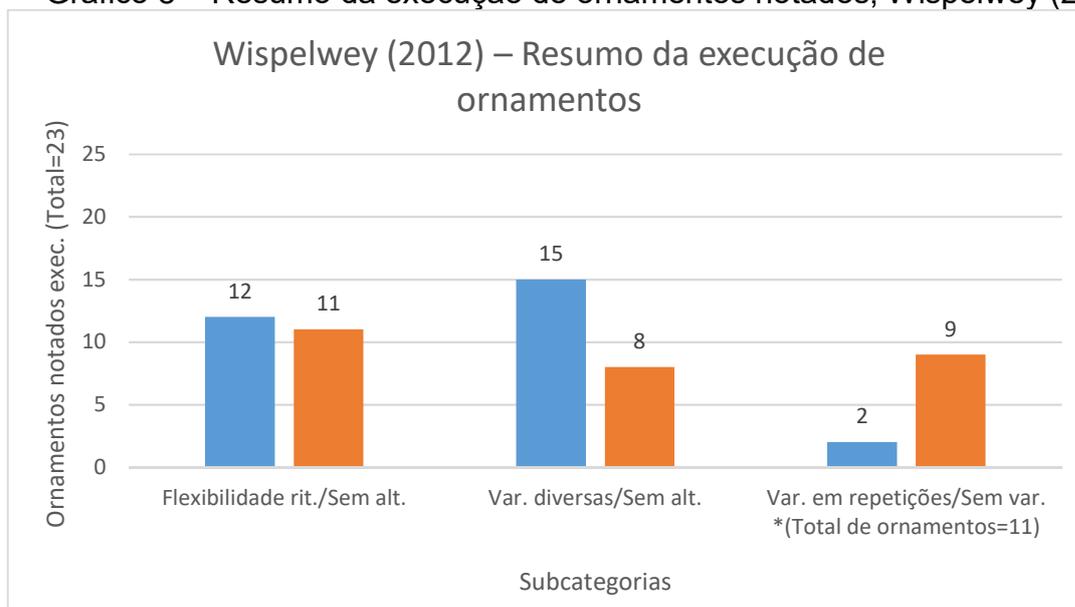
Gaillard (2001)	
Alemanda c.16 (repetição)	
Original	
Realização	
Sarabanda c.23 (repetição)	
Original	
Realização	
<i>Bourée</i> II c.1 (repetição)	

Original	
Realização	
<i>Bourée II c.5-7 (repetição)</i>	
Original	
Realização	
<i>Bourée II c.12 (repetição)</i>	
Original	
Realização	

Fonte: Produção do próprio autor.

O quadro 4 mostra que Gaillard improvisa uma variedade de ornamentos em sua interpretação, incluindo trilos, mordentes e figurações livres, como as identificadas na alemã e na sarabanda. Pode-se, desta forma, alinhar a performance de Gaillard as práticas HIP no que diz respeito à abordagem de ornamentação, observando-se, entretanto, certo trânsito entre as práticas.

Gráfico 8 – Resumo da execução de ornamentos notados, Wispelwey (2012)



Fonte: Produção do próprio autor.

Com base no gráfico 8, Wispelwey também pode ser classificado como adepto das práticas HIP na categoria de ornamentação. Wispelwey é o intérprete que faz mais uso de flexibilidade rítmica, sendo identificadas doze realizações nesta subcategoria contra onze ornamentos sem alteração. Na subcategoria de variações diversas ocorrem duas realizações que envolvem variações de dinâmica e andamento (ornamento 18). Além destas, tem-se duas realizações com articulação alterada (ornamento 8); duas onde o trilo marcado é substituído por mordente (ornamento 6); e uma realização livre de ornamento notado (ornamento 6), única do tipo identificada na análise. As outras oito alterações são adições de pausas entre o ornamento e as passagens que o envolvem. Apesar de todos os intérpretes utilizarem o recurso de pausa, Wispelwey o faz frequentemente e de forma a criar sua própria versão do carácter improvisatório da ornamentação. As pausas são frequentemente articuladas com alterações rítmicas nos ornamentos, criando uma sonoridade característica do intérprete. Pode-se adicionar a isso sua preferência por uma articulação bastante espaçada e curta, como visto na categoria 3.2. Finalmente, outro traço das práticas HIP desta gravação é o uso de ornamentação improvisada, como pode ser visto no quadro 5:

Quadro 5 – Wispelwey (2012) - Ornamentações improvisadas na Suíte III.
(Aprox.)

Wispelwey (2012)

Courante c.10 (repetição)

Original 

Realização 

Sarabanda c.2 (repetição)

Original 

Realização 

Sarabanda c.3 (repetição)

Original 

Realização 

Sarabanda c.5 (repetição)

Original 

Realização 

Sarabanda c.7 tempo 3-c.8 (repetição)	
Original	
Realização	
Bourée I c.8 (segunda repetição)	
Original	
Realização	
Bourée II anacruse inicial (repetição)	
Original	
Realização	
Bourée II c.12	
Original	
Realização	

Fonte: Produção do próprio autor.

Assim como Gaillard, Wispelwey introduz variadas formas de ornamentação improvisada em sua performance, incluindo trilos, mordentes, mordentes invertidos, *appoggiaturas* e figurações livres. Logo, tem-se a mesma divisão que vem sendo vista em outras categorias, com as gravações de Casals e Yo-Yo Ma alinhando-se com as práticas MSP e Gaillard e Wispelwey com as práticas HIP. Nota-se, entretanto, variadas abordagens dentro de cada práticas, assim como diferentes graus de

variabilidade nas escolhas interpretativas. Apesar da variedade de abordagens ser observada nas gravações, uma preferência geral pelo uso do tradicional trilo em ornamentos não alterados pode ser contabilizada. Resgata-se o conceito de tendências globais de Fabian que foi também observado na categoria de articulação em alguns movimentos de dança como a courante e as *bourées*. Ornoy tem uma visão menos otimista, apontando em sua pesquisa que escolhas estilísticas que são ordem geral entre práticas podem denotar o retorno do autoritarismo estilístico contra o qual as práticas HIP se opuseram na virada do século (ORNOY, 2006). Logo, apesar de se encontrar variedade na interpretação de ornamentos, parece que muito ainda pode ser explorado nesta categoria pelos intérpretes, uma vez que a gama de dados sobre o assunto é vasta e a ocorrência de variações e o uso de improvisação é moderado.

Como visto, a identificação e classificação de ornamentos isolados pode gerar dados relevantes para discussão de tradições interpretativas, mas não abrange efetivamente a noção de ornamentação do período (FABIAN, 2000; 2015). Logo, procurou-se também identificar movimentos e passagens da Suíte III que pudessem ser classificados como ornamentados de forma geral, com base na densidade de diminuições ou figurações, como observado na alemanda na figura 9. Identificou-se esse tipo de ornamentação na Suíte III no prelúdio⁹⁸, na alemanda, na sarabanda e na giga. Além da análise de ornamentos isolados estes movimentos foram também observados de forma mais aberta, procurando identificar os mesmos fatores de diferenciação aplicados nos ornamentos isolados. Como esta discussão envolve descrições mais abertas de interpretação, envolvendo também outras categorias, inclui-se esta parte da análise na categoria de fraseado (3.5).

Antes de discutir esta categoria mais ampla, a categoria a seguir analisa outras formas de ornamentação encontradas nas interpretações da Suíte III.

3.4.3 Uso de *vibrato* e portamento

Esta seção analisa as duas formas de ornamentação mais emblemáticas das performances MSP, sendo elas o *vibrato* e o portamento. Como coloca Haynes, o *vibrato* nas práticas HIP é largamente visto como um tipo de ornamentação que deve ser reservado para notas importantes e pode ser variado em amplitude e duração. As

⁹⁸ O prelúdio é incluído nesta lista devido ao seu conhecido caráter improvisatório e sua função de preparação e estabelecimento da tonalidade, como exposto no capítulo dois.

práticas MSP, por outro lado, adotam o *vibrato* de forma estrutural, e como um componente timbrístico, utilizando-o de forma constante e igual ao longo da interpretação (HAYNES, 2007; FABIAN, 2015). O uso constante do *vibrato* implica também em evitar as cordas soltas, visto que nestes casos o *vibrato* tecnicamente não pode ser aplicado. O uso de cordas soltas tende então a causar desequilíbrio timbrístico na linha melódica, que é refutado neste enfoque interpretativo.

Ellendersen identifica que o uso de *vibrato* na interpretação musical passa por um processo constante de aceitação e rejeição desde o séc. XVI. O uso de *vibrato* constante nas performances MSP, entretanto, é um fator que se intensifica durante o séc. XX (ELLENDERSEN, 2012; HAYNES, 2007). Intérpretes românticos ainda seguiam a orientação de manter o uso do *vibrato* para momentos especiais. Isso muda com a gradual transição em direção ao modernismo do séc. XX. Como o autor coloca, “no estilo moderno de interpretação, o *vibrato* é um elemento integrado da qualidade de timbre, utilizado continuamente e agressivamente, exultando em um constante sentimento de atividade e nervosismo⁹⁹”. (HAYNES, 2007, p. 55, tradução minha).

O portamento, que nos instrumentos de cordas caracteriza a mudança de posição com o deslocamento físico audível, pode ser identificado já ao fim do séc. XVIII nas interpretativas de violinistas italianos, sendo largamente utilizado por volta da metade do séc. XIX (ELLENDERSEN, 2012). Esse recurso, faz parte do estilo MSP romântico de interpretação, o qual foi perdendo espaço no decorrer do séc. XX (HAYNES, 2007). Sung e Fabian, que desenvolveram pesquisa semelhante à conduzida neste trabalho, descrevem esse momento de transição:

A sensibilidade estética moderna favorece mudanças de posição silenciosas, porém *glissandos* expressivos (portamento) eram comumente utilizados até a década de 1930 tanto por violinistas quanto por violoncelistas. É amplamente sustentado que a crescente dependência de *vibrato* desde o começo do séc. XX, juntamente com a rejeição da emoção subjetiva gradualmente reduziu o uso de portamentos expressivo completamente¹⁰⁰. (SUNG; FABIAN, 2011, p. 30, tradução minha).

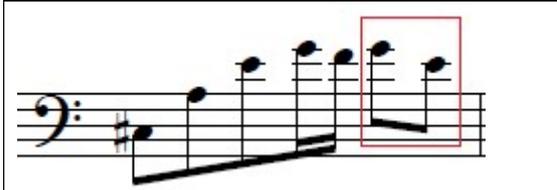
⁹⁹ *In Modern style, vibrato is an integrated element of tone quality, used continuously and aggressively, resulting in a constant feeling of activity and nervousness.*

¹⁰⁰ *Modern aesthetic sensibility favours silent shifting but expressive slides (i.e. portamento) were commonly used until the 1930s by both violinists and cellists. It is widely held that the increased reliance on vibrato since the beginning of the 20th century, together with a rejection of subjective emotionality gradually curtailed the use of expressive portamenti completely.*

Dada a importância do *vibrato* e do portamento para as práticas MSP de interpretação, procurou-se então identificar nas gravações o uso ou não destes dois artifícios ornamentativos.

No caso do uso de portamento, procurou-se identificar o uso ou não uso deste recurso nas gravações dos intérpretes. Dos intérpretes analisados, Casals e Yo-Yo Ma fazem uso desta ferramenta, enquanto Gaillard e Wispelwey não exploram tal recurso. Mesmo Casals e Yo-Yo Ma não fazem uso recorrente desta técnica, sendo identificados apenas dois usos do portamento, como pode ser visto no quadro 6. Os dados aqui obtidos são semelhantes à pesquisa feita por Sung e Fabian, que não encontrou nenhuma ocorrência deste ornamento em sua amostragem.

Quadro 6 – Realização de portamentos, Casals (1939) e Yo-Yo Ma (1983)

Sarabanda, c. 13 tempo 3 (somente Casals)

Sarabanda, c. 22 tempo 3 (Yo-Yo Ma somente primeira vez ¹⁰¹ e Casals ambas as vezes)


Fonte: Produção do próprio autor.

Apesar de Casals e Yo-Yo Ma não fazerem uso extensivo de portamentos, suas técnicas de execução permitem que mudanças de posição sejam audíveis ao longo da Suíte III, algo que se torna indesejável em gravações mais recentes. Na gravação de Yo-Yo Ma esse aspecto já é reduzido significativamente em relação à gravação de Casals. Esse dado reflete a mudança de estilo que se desenrolou entre o início e o fim do séc. XX e adiante, já que se observa um gradual desaparecimento de mudanças de posição audíveis no repertório barroco.

Na análise do uso de *vibrato*, diferenciou-se os intérpretes pelo uso ornamentativo de *vibrato*, quando os mesmos utilizam *vibrato* apenas para decorar

¹⁰¹ Assim como no caso de Gaillard e acentuação de um acorde específico que foi discutido na categoria 3.3, o uso deste portamento por Yo-Yo Ma também poderia representar uma referência a Casals, uma vez que não é consistente com sua abordagem interpretativa.

notas ou passagens específicas; uso estrutural, quando o *vibrato* é utilizado periodicamente e de uma maneira uniforme; ou não uso de *vibrato*. No caso do uso estrutural, diferentes gradações foram criadas, uma vez que a recorrência do uso de *vibrato* pode variar. Esta categoria se divide entre uso estrutural moderado, recorrente ou extensivo.

Quadro 7 – Uso de *vibrato* na Suíte III

Movimentos	Casals (1939)	Yo-Yo Ma (1983)	Gaillard (2001)	Wispelwey (2012)
Prelúdio	Uso estrutural recorrente	Uso ornamentativo (<i>vib.</i> uniforme)	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo
Alemanda	Uso estrutural recorrente	Uso estrutural moderado	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo
Courante	Uso estrutural moderado	Uso ornamentativo (<i>vib.</i> uniforme)	Não faz uso	Uso ornamentativo
Sarabanda	Uso estrutural extensivo	Uso estrutural extensivo	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo
Bourée I	Uso estrutural recorrente	Uso estrutural recorrente	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo
Bourée II	Uso estrutural recorrente	Uso estrutural extensivo	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo
Giga	Uso estrutural moderado	Uso estrutural moderado	Uso ornamentativo	Uso ornamentativo

Fonte: Produção do próprio autor.

O quadro 7 deixa claro as diferenças de abordagem entre intérpretes. Casals e Yo-Yo Ma fazem uso do *vibrato* de forma mais frequente do que Gaillard e Wispelwey. Apesar de o *vibrato* não ser ininterrupto ao longo da suíte, entende-se que Casals e Yo-Yo Ma utilizam o *vibrato* de forma estrutural devido ao seu modo de execução. Quando o *vibrato* é utilizado por estes intérpretes, o mesmo é uniforme e dura a totalidade da nota. Logo, este faz parte da estrutura sonora daquela passagem, não sendo encarado como um ornamento, mas sim como parte constituinte do timbre que se procura produzir. De fato, a textura de movimentos como o prelúdio e a alemanda tornam tecnicamente impossível o uso de *vibrato* em todas as notas. De todo o modo, quando o *vibrato* é executado nas gravações de Casals e Yo-Yo Ma, o mesmo possui as características emblemáticas das práticas MSP.

No caso de Casals, nota-se maior consistência no uso do *vibrato*, que é aplicado consistentemente ao longo da Suíte III, mesmo que em quantidade moderada

em alguns movimentos. Yo-Yo Ma já possui uma abordagem mais variada no que diz respeito a quantidade de *vibrato*. Em movimentos como o prelúdio e a courante o intérprete praticamente não utiliza *vibrato*, reservando-o para notas específicas. Pode-se argumentar que tal escolha se deve ao andamento destes movimentos, especialmente na courante. Como foi visto na categoria 3.1, Yo-Yo Ma executa este movimento significativamente mais rápido que os outros intérpretes, o que pode ter influenciado sua escolha de suspender o *vibrato*. Na sarabanda, entretanto, com sua textura menos densa e andamento lento, identifica-se o uso praticamente constante de *vibrato* por ambos os intérpretes, evidenciando sua preferência por essa abordagem onde a mesma é viável.

O *vibrato* de Gaillard e Wispelwey, por outro lado, tem variações constantes de amplitude e duração. Além disso, os intérpretes variam a duração do *vibrato*, que pode começar em pontos variados das notas que recebem o mesmo. Fica evidente que os intérpretes utilizam o *vibrato* como um ornamento, característica das performances orientadas por práticas HIP. O uso ornamentativo de *vibrato* é um dos aspectos das performances HIP que, de acordo com Sung e Fabian, vem sendo adotado de modo geral, inclusive por intérpretes geralmente associados às práticas MSP (SUNG; FABIAN, 2011). No caso das gravações aqui analisadas, pode-se observar este aspecto parcialmente, uma vez que se identifica uma diminuição cronológica do uso de *vibrato*, especialmente em movimentos de andamento rápido.

3.5 Fraseado

Esta categoria constitui a mais aberta desta análise, uma vez que observar a construção de frases das interpretações e a abordagem rítmica utilizada para esse fim envolvem uma série de aspectos interpretativos, alguns já discutidos anteriormente de forma mais específica. O fraseado constitui de modo geral o tipo de abordagem que os intérpretes utilizam na estruturação das frases musicais. Fabian expõe que a interpretação de fraseado das práticas HIP geralmente se orienta por estruturas hierárquicas e harmônicas, bem como motivos recorrentes e curtos. Tais efeitos são obtidos com a constante manipulação da métrica através de apoios agógicos e diferenciação entre tempos fortes e fracos. As práticas MSP, por sua vez, moldam a

frase orientando-se pela linha melódica, criando linhas longas com o uso de variação de dinâmicas e *rubato*¹⁰² (FABIAN, 2015).

3.5.1 Dados históricos

Fabian aponta que a abordagem rítmica barroca era organizada em torno de estruturas métricas e da harmonia implícita (FABIAN, 2015). Tais estruturas eram manipuladas de forma a adquirirem a expressividade procurada pelo intérprete. Como destacado pelo crítico e teórico Friedrich W. Marpurg (1718-1795), “tem sido observado que não é suficiente executar um certo número de sons prescritos em uma ordem simples, um após o outro de acordo com seu valor rítmico¹⁰³.” (MARPURG, 1755 *apud* LUTTERMAN, 2006, p. 175, tradução minha). Logo, nota-se que a manipulação rítmica era algo esperado do intérprete, algo que produziria um sentido fraseológico ao discurso musical. Essa convenção é semelhante a ideia do caráter improvisatório de passagens ornamentadas discutida na categoria 3.4, ou seja, suas prescrições são ditadas pela prática e transmitidas oralmente no contato entre mestre e discípulo, e raramente anotadas por escrito na partitura.

A manipulação rítmica do período barroco é geralmente discutida sob a convenção de desigualdade de notas – do francês, *inegalité*¹⁰⁴, prática que é solidamente estabelecida na França dos sécs. XVII e XVIII (FULLER, 2001b).

A *inegalité* no período barroco, segundo Fuller, procurava manipular notas de forma a valorizar tempos considerados importantes dentre de uma determinada

¹⁰² Agógica e *rubato* são termos que denominam técnicas de manipulação da métrica musical, muitas vezes utilizados de maneiras distintas. Mathias Thiemel traça as origens do conceito de agógica ao século XVI. No período o chamado *suspiratio* seria uma pausa de respiração ou hesitação na frase musical. Ao longo do séc. XVII e XVIII, o termo *rubato* era empregado, sob diversas formas, com a mesma função de indicar manipulação do metro ao longo da frase. Este tipo de *rubato* era mais localizado, não rompendo totalmente com a estrutura métrica da música, algo que se torna comum no *rubato* do séc. XIX e é associado em origem especialmente à música de Chopin. (Para mais detalhes, ver THIEMEL, 2001; HUDSON, 2001). Fabian parece adotar os termos para diferenciar a manipulação local e estrutural das práticas HIP (apoios agógicos) e a manipulação métrica essencialmente melódica das práticas MSP (*rubato*), orientação que este trabalho procura seguir.

¹⁰³ *It has been observed that it is not enough to play [toss off] a number of prescribed sounds in a simple series, one after another according to their rhythmic value....*

¹⁰⁴ Discussões extensas a respeito da aplicabilidade do conceito de *notes inégales* fora das práticas musicais francesas foram conduzidas na segunda metade do séc. XX. Neumann, por exemplo, aponta que teóricos que estudam as práticas interpretativas da música de Bach (especialmente R. Donington) foram de certo modo levianos com a atribuição desta prática a Alemanha do séc. XVIII (NEUMANN, 1963). Apesar de existir consenso a respeito da existência do uso de *notes inégales*, o debate revolve na questão de se a notação já continha ou não tal informação. Para mais detalhes, ver FULLER (2001b). Como este trabalho não tem espaço para explorar tal assunto, opta-se por seguir o exemplo de Fabian, utilizando o conceito de *inegalité* para práticas específicas de desigualdade rítmica.

métrica (FULLER, 2001b). De fato, é documentado o conceito de “notas boas” e “notas ruins” como um guia de interpretação métrica. O compositor Georg Muffat, baseando-se em conceitos da prática interpretativa italiana da época (1653-1704) elabora uma descrição destes dois tipos de notas:

De todas as notas encontradas em qualquer composição a ser tocada, existem as que são boas [...], e outras que são ruins [...]. Notas boas são aquelas que aparentam naturalmente dar ao ouvido um certo repouso. Tais notas são mais longas, aquelas que estão no tempo ou subdivisões essenciais do compasso, aquelas que possuem um ponto [de aumento] depois delas, e [entre notas pequenas de igual tamanho] aquelas que são ímpares e são comumente tocadas com arco para baixo. As notas ruins são todas as outras, que como nota de passagem, não satisfazem o ouvido tão bem, e deixam um desejo de prosseguir¹⁰⁵. (MUFFAT, 1698 *apud* HOULE, 1987, p. 82, tradução minha).

Vê-se então que a ideia de *inegalité* era ligada com a métrica do compasso. As notas “boas”, ou seja, os tempos principais do compasso e suas subdivisões, eram considerados repousos e deveriam ser longas ou alteradas de alguma forma neste sentido. O tempo era então reestabilizado com o encurtamento das notas “ruins”. A categorização detalhada encontrada no *Musikalisches Lexikon* (1728) do músico e teórico Johann G. Walther (1684-1748):

Tempo de buona é a parte boa do tempo. Sob o *tactus* igual, a primeira de duas mínimas, ou a primeira metade do tempo é boa; assim como a primeira e terceira de quatro semínimas, a primeira, terceira, quinta e sétima de oito colcheias e assim por diante, pois esses *tempi*, ou partes ímpares do tempo são adequadas para a colocação de uma cesura, uma cadência, uma longa sílaba, uma dissonância sincopada, e acima de tudo uma consonância (de onde vem o seu nome – *di buona*).

[...]

Tempo di cattiva, ou *di mala* [ital.] é a parte ruim do tempo. No *Tactu aequali*, ou tempo com duas batidas iguais, a segunda de duas mínimas ou a segunda parte do tempo é ruim; assim como a segunda e quarta de quatro semínimas, a sexta e oitava de oito colcheias, pois esses *tempi* ou partes pares do tempo são todas diferentes das partes mencionadas acima, e são os seus opostos¹⁰⁶. (WALTHER, 1728, *apud* HOULE, 1987, p. 83, tradução minha).

¹⁰⁵ *Of all the notes found in any composition to be played, there are those that are good [...], and others that are bad [...]. Good notes are those that seem naturally to give the ear a little repose. Such notes are longer, those that come on the beat or essential subdivisions of measures, those that have a dot after them, and [between equal small notes] those that are odd-numbered and are ordinarily played down-bow. The bad notes are all the others, which like passing notes, do not satisfy the ear so well, and leave after them a desire to go on.*

¹⁰⁶ *Tempo di buona [ital.] is the good part of the beat. Under the equal tactus, the first of two minims, or the first half of the beat is good; also the first and third of four quarter notes, the first, third, fifth and seventh of eight eighth notes and so forth, because these tempi, or odd-numbered parts of the beat are suitable for the placement of a caesura, a cadence, a long syllable, a syncopated dissonance, and above all a consonance (from which comes its name – di buona). [...] Tempo di cattiva, or di mala [ital.] is the bad part of the beat. In the Tactu aequali, or beat with two equal strokes, the second of two minims or*

As definições de Walther evidenciam a importância que era atribuída à clareza da distribuição métrica durante a performance. A construção desta clareza era baseada na relação entre os preceitos retóricos do período e a aplicação efetiva da *inégalité*. Esta prática, que manipula as notas tanto ritmicamente quanto em questões de articulação, faz parte de uma interpretação retoricamente construída, pois cria níveis e planos distintos que são essenciais neste tipo de abordagem. Tem-se na *inégalité*, desta forma, um misto de agógica e articulações, e um dos principais meios expressivos do período barroco.

Posteriormente, a *inégalité* como meio expressivo vai sendo substituída por ferramentas como o *vibrato* e o portamento¹⁰⁷. Tal queda de utilidade destes recursos pode ser atribuída, como aponta Ellendersen, ao contínuo enfraquecimento dos preceitos de retórica ao fim do séc. XVIII (ELLENDERSEN, 2012). Houle também identifica uma nova orientação estética na virada do séc. XIX que, como ele coloca, trouxe novos meios de evidenciar estruturas métricas na performance, em função de uma estética que favorecia um novo estilo musical (HOULE, 1987). Essa mudança, como discutida na categoria de articulação, dá preferência ao *legato*, ao som constante e homogêneo, ao contrário da orientação anterior, que prezava por mais espaço entre as notas. Beethoven teria considerado o estilo da época de Mozart “picado e muito curto¹⁰⁸.” (CZERNY *apud* HOULE, 1987, p. 96, tradução minha.). O compositor italiano Muzio Clementi (1752-1832) comenta sobre essa transição no repertório para teclado:

A melhor regra geral, é manter abaixadas as teclas do instrumento [ao longo] da duração total de cada nota [...]. Quando o compositor deixa o *legato* e *staccato* ao gosto do intérprete, a melhor regra é aderir principalmente ao *legato*, reservando o *staccato* para ocasionalmente dar espírito à certas passagens, e para libertar as belezas superiores do *legato*¹⁰⁹. (CLEMENTI, 1801 *apud* HOULE, 1987, p. 97, tradução minha).

the second half of the beat is bad; also the second and fourth of four quarters, sixth and eighth of eight eighth notes, because these tempi or even-numbered parts of the beat are all different from the above-mentioned parts, and are their opposites.

¹⁰⁷ Aspectos discutidos na seção 3.4.3

¹⁰⁸ [...] *choppy and cut-off short.*

¹⁰⁹ *The best general rule, is to keep down the keys of the instrument the full length of every note [...]. When the composer leaves the legato and staccato to the performer's taste, the best rule is to adhere chiefly to the legato, reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauties of the legato.*

Clementi defende o uso do estilo *legato* de modo geral, e aponta que o *staccato* deve ser reservado para momentos especiais de interpretação. Uma nítida mudança no discurso pode ser observada na observação de Clementi em comparação com tratados anteriores. Na introdução do conceito de beleza como algo superior e, por consequência, inalcançável, ressoa a estética que embasou o movimento romântico do séc. XIX, associada com as ideias do belo abstrato de Kant e da música abstrata de Hanslick, como discutido no primeiro capítulo. Esse estilo romântico de interpretação preza pela construção da expressividade do fraseado predominantemente através da manipulação dos contornos melódicos, utilizando para isso especialmente, como coloca Haynes, o *rubato*, flexibilidade rítmica e a homogeneidade sonora (*legato*). O estilo moderno é herdeiro desta tradição, e ao mesmo tempo uma reação à mesma, absorvendo a homogeneidade sonora e a primazia melódica, mas rejeitando a irregularidade rítmica, que perdeu espaço após as primeiras décadas do séc. XX (HAYNES, 2007). O musicólogo Robert Philip resume esse momento de mudança na abordagem de flexibilidade rítmica:

O ritmo [métrico] moderno não se tornou somente mais ordeiro. [O mesmo] perdeu muito de sua informalidade e imprevisibilidade das práticas interpretativas do início do séc. XX. A relação entre as notas é mais próxima de uma interpretação literal, e há menos ênfase de contrastes via variação de tempo ou pelas várias formas de *rubato* que costumavam ser aceitas. Flexibilidade [rítmica] moderna é muito menos volátil, tanto especificamente quanto ao longo de movimentos inteiros. O resultado geral dessas mudanças é que as performances são muito menos caracterizadas em seu ritmo do que o eram no início do século¹¹⁰. (PHILIP, 1992 *apud* HAYNES, 2007, p. 60, tradução minha).

Nota-se novamente aqui que a abordagem MSP se forma em um fluxo de práticas modernas e românticas. Esse fato, como será visto, torna-se relevante na análise de um aspecto abrangente da performance como o fraseado.

¹¹⁰ *Modern rhythm has not just become more orderly. It has lost much of the informality and rhetorical unpredictability of early 20th-century performing. The relationships between notes are closer to a literal interpretation, and there is less emphasising of contrasts by tempo variation or by the various forms of rubato which used to be acceptable. Modern flexibility is much less volatile, both in detail and across whole movements. The overall result of these changes is that performances are much less characterised in their rhythm than they were earlier in the century.*

3.5.2 Dados empíricos

Procurou-se, como já colocado anteriormente, focar a análise desta categoria em aspectos mais gerais de interpretação. Fabian e Schubert expõem que aspectos como articulação, flexibilidade rítmica e tempo são mais efetivos na classificação de estilos interpretativos do que detalhes extra quantificados, que seriam muitas vezes dados de suporte analítico¹¹¹ (FABIAN; SCHUBERT, 2010). A ideia, desta forma, é analisar auralmente o fraseado observando tendências gerais de cada intérprete, e por fim estruturar a classificação de acordo com os resultados obtidos.

Apesar de a análise aural ter sido feita nos movimentos completos da Suíte III na categoria de fraseado, optou-se por focar a exemplificação em trechos da peça. Procurou-se trechos que demonstrassem satisfatoriamente a abordagem do intérprete na categoria fraseado em diferentes momentos da suíte, assim como as diferentes abordagens entre as gravações.

Desta forma, selecionou-se dois trechos que exemplificassem a abordagem de fraseado em uma textura ornamentativa¹¹², sendo um do prelúdio e um da alemã, como mostram as figuras 11 e 12 a seguir:

Figura 11 – Trecho do prelúdio para análise de fraseado, c.7-13

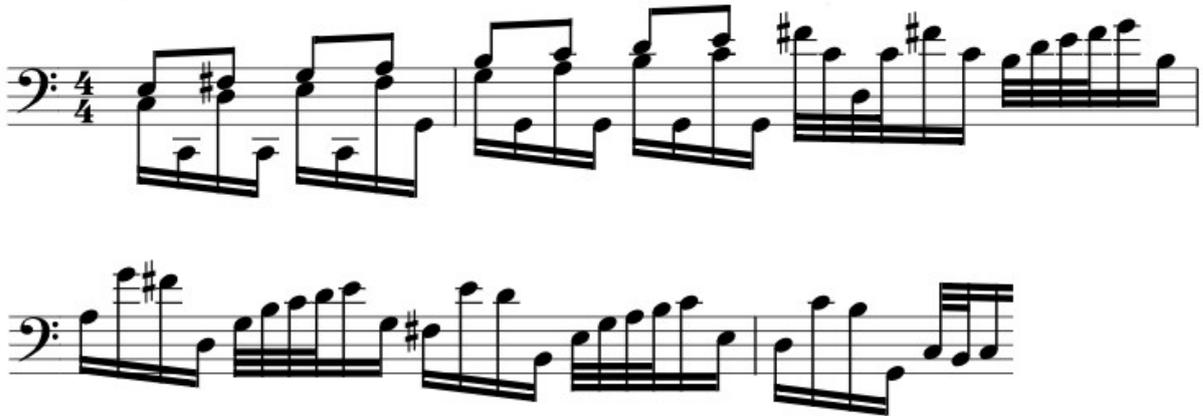


Fonte: Produção do próprio autor.

¹¹¹ Os autores exemplificam esta afirmação em uma pesquisa a respeito do reconhecimento aural de ritmos pontuados. De acordo com os resultados a percepção destes ritmos pela audiência, especializada e não-especializada, depende muito mais das abordagens gerais de tempo e articulação do que da proporção de alteração de notas pontuadas. (FABIAN; SCHUBERT, 2010).

¹¹² Para mais detalhes, rever categoria de ornamentação (3.4).

Figura 12 – Trecho da alemanda para análise de fraseado, c.6 tempo 3-c.9



Fonte: Produção do próprio autor.

Além de exemplificar este momento, buscou-se também dois trechos considerados menos ornamentados, com uma textura mais igual ao longo do movimento. Foram selecionados dois trechos, um da courante e um da *bourée* I, expostos nas figuras 13 e 14.

Figura 13 – Trecho da courante para análise de fraseado, c.1-c.8



Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 14 – Trecho da *bourée* I para análise de fraseado, c.20 tempo 4-c.28



Fonte: Produção do próprio autor.

Um trecho da sarabanda foi selecionado, de modo a evidenciar a construção de fraseado em andamento mais lento, como mostra a figura 15.

Figura 15 – Trecho da sarabanda para análise de fraseado, c.1-c.8



Fonte: Produção do próprio autor.

Finalmente, foram selecionados dois trechos onde pode-se observar a presença de polifonia implícita¹¹³ na estruturação da passagem, com o objetivo de observar se os intérpretes procuram evidenciar em seu fraseado a ocorrência de múltiplas vozes na Suíte III. A análise deste recurso foi realizada em dois trechos retirados da courante e da giga, como mostram as figuras 16 e 17.

Figura 16: Trecho da courante para análise de fraseado, c.17-c.25



Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 17: Trecho da giga para análise de fraseado, c.56 tempo 3-c.64



Fonte: Produção do próprio autor.

¹¹³ Para relembrar a ideia de polifonia implícita, rever segundo capítulo.

Foram observados em cada trecho das figuras 11 a 17 as características de fraseado debatidas na seção de dados históricos, sendo estas a abordagem de flexibilidade rítmica (uso ou não de *inégalité* ou *rubato*); e o uso da dinâmica para realçar longas linhas melódicas (MSP) ou o uso de dinâmica mais local (HIP). Fabian identifica a tendência recorrente das dinâmicas em forma de arco (*crescendo* e *accelerando* ao longo de linhas melódicas ascendentes e *decrescendo* e *rallentando* quando as mesmas descem) nas práticas MSP. Em abordagem oposta, a autora coloca que a dinâmica no fraseado das práticas HIP vale-se de diferenças entre tempos fortes e fracos (as notas *buona* e *cattiva*) em unidades motivicas reduzidas (FABIAN, 2015).

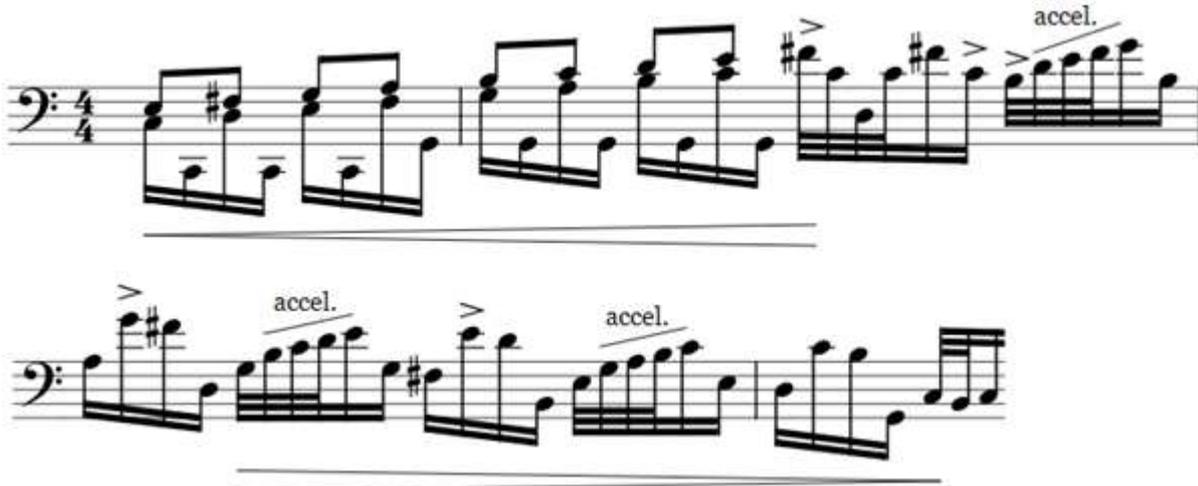
As análises de cada um dos quatro tipos de exemplo se encontram a seguir, separadas por intérprete. Uma abordagem mais visual foi escolhida para exemplificar esta categoria, utilizando figuras de realização aproximada das gravações (figuras 18 a 47) juntamente com descrições escritas. Para aspectos mais específicos, exemplos auditivos foram fornecidos no formato min:seg.

Figura 18: Realização aprox. de fraseado no prelúdio. Casals (1939), c. 7-13

The image displays a musical score for a bass clef instrument in 3/4 time. It consists of six measures of music. The first measure starts with a treble clef on the staff, followed by a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a specific performance interpretation, with 'rub.' (rubato) markings above the notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also some longer note values. The score is presented on a single staff with a bass clef.

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 19: Realização aprox. de fraseado na alemanda. Casals (1939), c.6 tempo 3-c.9



Fonte: Produção do próprio autor.

A abordagem de Casals nos movimentos de textura ornamentativa possui uma maioria de características das práticas MSP, como demonstram as figuras 18 e 19. Identifica-se o *legato* constante ao longo de ambos os trechos. No primeiro trecho, nota-se que nos grupos de semicolcheias que não se encontram em grau conjunto (tempo 3 dos c.7-12) o intérprete utiliza ligaduras de duas notas, de modo a manter a sonoridade constante ao longo da passagem. No trecho da alemanda (figura 19) a mesma tendência de uso de ligaduras é identificada. Um exemplo é o c. 7 tempo 3, um arpejo distribuído em três cordas, que é executado ao longo de uma ligadura, em uma clara tentativa de manter o som ininterrupto. Identifica-se também na gravação de Casals uma considerável liberdade rítmica na construção de suas frases, semelhante ao que Haynes identifica como estilo romântico de execução. O primeiro trecho é construído em sua maioria com essa liberdade, e exemplifica a abordagem do prelúdio de modo geral. O uso de *rubato* é recorrente, tanto ao fim de frases como no interior delas, destacando geralmente o topo da linha melódica ou o fim da mesma. No caso do prelúdio os *rubatos* são a principal ferramenta utilizada por Casals para dar forma às linhas melódicas. O trecho da alemanda (figura 19) apresenta maior regularidade métrica nas semicolcheias, e a acentuação das notas superiores na linha melódica é identificada de modo recorrente, à exemplo do c. 7. A execução das fusas, porém, tende a ser acelerada, de modo a destacar a chegada à estas notas mais agudas. Ambas essas práticas de valorização do contorno melódico, acentuação e *rubatos*, são características da abordagem MSP.

A dinâmica também é elaborada a exemplo das práticas MSP. O trecho do prelúdio é executado em um grande *decrescendo*, com mudanças de dinâmica ocorrendo em cada repetição do padrão melódico descendente de dois compassos que deste trecho, formando a mencionada dinâmica em forma de arco apontada por Fabian como comum nas performances MSP. O mesmo arco de dinâmica se observa no trecho da alemã, acompanhando o contorno melódico que culmina nos tempos 3 e 4 do c.7 e c.8 tempo 1. De modo geral Casals dá preferência a estes dois tipos de dinâmicas que seguem o contorno melódico, como exemplificam as figuras 18 e 19.

Figura 20: Realização aprox. de fraseado no prelúdio. Yo-Yo Ma (1983), c.7-13

The musical score for Figure 20 is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff begins with a 'rub.' (ruba) marking above the first measure. The music features a series of eighth-note patterns that generally descend in pitch. The second staff continues this pattern and ends with a 'rit.' (ritardando) marking above the final measure. There are slurs under the notes in both staves, indicating phrasing.

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 21: Realização aprox. de fraseado na alemã. Yo-Yo Ma (1983), c.6 tempo 3-c.9

The musical score for Figure 21 is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a '> rub. accel.' (accent, rubato, acceleration) marking above the final measure. The music features a series of eighth-note patterns that descend in pitch. The second staff continues this pattern and ends with a '> rub. accel.' marking above the final measure. There are slurs under the notes in both staves, indicating phrasing.

Fonte: Produção do próprio autor.

Yo-Yo Ma aborda as passagens de textura ornamentativa de forma representativa das práticas MSP, o que pode ser verificado nas figuras 20 e 21. Pode-se notar isso na consistente homogeneidade sonora que permeia ambas as passagens. Da mesma forma que Casals, Yo-Yo Ma procura conectar as notas com o uso extensivo de ligaduras. No trecho do prelúdio o intérprete introduz certa variedade de articulação em dois momentos (tempo 3 dos c.8,9,11). Isto não é surpreendente, já que a variedade de abordagem na gravação de Ma já foi observada em outras categorias. De modo geral, porém, nota-se a preocupação em manter a sonoridade constante e uniforme. O trecho da alemanda (figura 21) exemplifica esta abordagem, pois não são identificadas alterações nesse quesito. Dentre as gravações do prelúdio analisadas, a de Yo-Yo Ma é a que menos faz uso de flexibilidade rítmica, sendo a passagem do prelúdio um bom exemplo de sua abordagem. Com exceção de um *rubato* moderado em direção à nota mais alta da passagem (c.7 tempo 2) e uma pausa de respiração no início do c. 9, a passagem de prelúdio segue sem grandes modificações rítmicas. O final do trecho, como esperado, recebe também um relaxamento do tempo. Esse uso reservado de *rubato* na construção do fraseado é identificado ao longo de todo o movimento. A acentuação de notas é também pouco utilizada, tornando a dinâmica o principal instrumento de variação de frase no prelúdio. O trecho da alemanda (figura 21) é alterado ritmicamente de forma semelhante à Casals, com *accelerandos* nas fusas que se deslocam em direção às notas agudas das frases. Yo-Yo Ma também adiciona *rubato* nas notas que precedem este padrão, como pode ser observado na figura 21, algo que pode ser notado ao longo da alemanda de modo geral. O uso de acentuação é recorrente neste movimento, estabelecendo o pulso e moldando o fraseado. Na repetição do trecho da alemanda, porém, a passagem é executada de forma plana e intensa, perdendo o detalhamento da acentuação observado na primeira execução.

Vê-se que a abordagem rítmica de Yo-Yo Ma é de modo geral típica da MSP no caso dos movimentos de textura ornamentativa. Porém, o intérprete introduz variedade em sua abordagem transitando entre a práticas moderna, fazendo pouco ou nenhum uso de alterações rítmicas no caso do prelúdio, e a romântica, utilizando flexibilidade rítmica na construção do fraseado na alemanda. A giga também é um exemplo do uso da flexibilidade rítmica pelo intérprete, movimento no qual Yo-Yo Ma toma liberdades significativas na alteração da métrica.

A dinâmica também é utilizada para moldar as linhas melódicas que se formam a cada dois compassos na passagem do prelúdio, à exemplo de Casals, e um *decrescendo* se forma ao longo da passagem como um todo. O intérprete, desta forma, faz uso tanto de uma longa linha de dinâmica quanto da dinâmica de arco nesta seção. Como foi dito, as variações de dinâmica deste movimento são um fator central na construção o fraseado, já que o intérprete não faz uso recorrente de alterações rítmicas. No trecho da alemanda identifica-se um *crescendo* que acompanha a linha melódica até o c.7 tempo 3, seguindo para um *decrescendo* de menor abrangência ao fim da passagem. Assim como Casals, esta gravação usa a dinâmica para dar forma ao contorno melódico, que é a estrutura na qual a construção do fraseado é baseada. Pode-se identificar também momentos onde a dinâmica não é alterada, permanecendo intensa e planificando o fraseado, como foi notado na repetição do trecho da alemanda (figura 21). Pode-se atribuir isso à inclinação de Yo-Yo Ma às práticas MSP modernas.

Figura 22: Realização aprox. de fraseado no prelúdio. Gaillard (2001), c.7-13

* - Uso de *inégalité*

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 23: Realização aprox. de fraseado na alemanda. Gaillard (2001), c.6 tempo 3-c.9

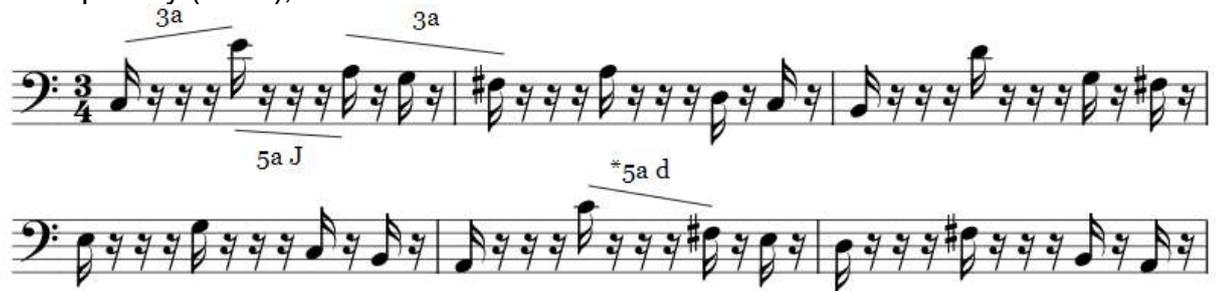
The image shows a musical score for a bassoon part in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system has a 'rub.' marking above the first measure. The second system has a 'rub.' marking above the first measure. A legend at the bottom right indicates '- Uso de inégalité'.

Fonte: Produção do próprio autor.

As figuras 22 e 23 evidenciam que a interpretação de Gaillard alinha-se às práticas HIP na construção do fraseado. Observando-se somente a variedade de articulações dos movimentos analisados, nota-se que é recorrente tanto a articulação curta e separada das práticas HIP quanto o *legato* observado nas práticas MSP. Não há, entretanto, predominância de *legato* e homogeneidade sonora, algo crucial nas performances MSP. Gaillard busca sempre variar o timbre de diferentes passagens, inclusive substituindo a articulação curta pelo *legato* em repetição de seções, como é o caso deste trecho da alemanda aqui exemplificado na figura 23. O uso de *inégalité* ao longo dos movimentos é recorrente, e aqui pode ser identificado em passagens que não são em graus conjuntos, tanto no trecho do prelúdio (tempo 3 dos c.7,9,11 e 12), quanto na alemanda (c.7 tempo 3). No caso do prelúdio, a segunda e quarta notas de cada grupo de quatro semicolcheias destes trechos (as notas *cattivas*) são encurtadas, juntamente com o uso de articulação curta, dando o efeito improvisatório que Fabian aponta como central nas performances HIP. O mesmo se aplica às fusas no c.7 tempo 3. Assim sendo, a interprete busca emular o caráter improvisatório destes movimentos de textura ornamentativa com este tipo de alteração rítmica.

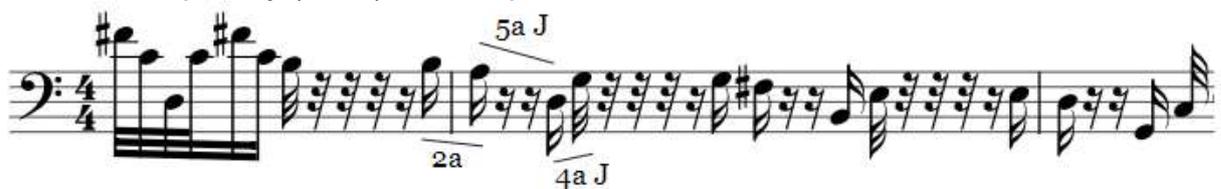
Notam-se também o uso de apoios agógicos em notas que movimentam relações harmônicas implícitas nos trechos, como mostram as figuras 24 e 25:

Figura 24: Apoios agógicos na harmonia implícita do prelúdio. Gaillard (2001) e Wispelwey (2012), c.7-13



Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 25: Apoios agógicos na harmonia implícita na alemanda. Gaillard (2001) e Wispelwey (2012), c.7 tempo 3-c.9



Fonte: Produção do próprio autor.

A ideia de abordagem estrutural surge deste tipo de acentuação, que busca destacar as relações harmônicas e as polifonias implícitas das passagens ao invés de sua linha melódica. O trecho da alemanda não é representativo deste tipo de acentuação estrutural. Porém, como pode ser notado na figura 25, a intérprete faz uso de apoios agógicos não nas notas que carregam a linha melódica superior, mas sim no baixo, linha que lidera as mudanças harmônicas, mesmo que de forma menos clara que a encontrada no trecho do prelúdio.

A dinâmica utilizada pela intérprete também segue o padrão encontrado nas performances de Casals e Yo-Yo Ma em ambos os trechos, com a formação de *decrescendo* ao longo das passagens. Nota-se também que os trechos são seccionados com arcos de dinâmica, algo típico das performances MSP. Chama-se atenção aqui, mais uma vez, para a importância da interrelação de categorias. Essa forma de arco não tem a mesma força das gravações dos intérpretes anteriores, uma vez que não é associado ao uso dos *rubatos* melódicos. De fato, o uso de *rubatos* na manipulação da linha melódica é pouco explorado na gravação desta intérprete. Nestes trechos, por exemplo, pode-se identificar somente um leve *rubato* na

passagem da alemanda (figura 23), no início da escala ascendente do c.6. Ao longo dos movimentos, as linhas melódicas são também constantemente interrompidas por variações de timbre e articulação, retirando o efeito de fraseado que é pretendido nas práticas MSP. Logo, nota-se que Gaillard busca sua abordagem interpretativa na relação entre práticas, mas com uso predominante de ferramentas das práticas HIP.

Figura 26: Realização aprox. de fraseado no prelúdio. Wispelwey (2012), c.7-13

* - Uso de *inégalité*

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 27: Realização aprox. de fraseado no prelúdio. Wispelwey (2012), c.6 tempo 3-c.9

alt. dinâmica (repetição) alt. dinâmica (repetição)

Fonte: Produção do próprio autor.

Wispelwey se alinha também as práticas HIP na construção do fraseado em textura ornamentativa de acordo com as figuras 26 e 27. Assim como Gaillard, Wispelwey varia sua articulação de acordo com a distribuição de graus conjuntos e saltos. O mesmo se aplica ao uso de *inégalité*, que pode ser identificado no trecho do prelúdio no tempo 3 dos c.7-12. A sua escolha de andamento neste movimento, mais

rápido do que as outras três gravações, também auxilia na impressão de uma articulação curta e espaçada, deixando as notas *cattivas* quase inaudíveis em certos trechos. O mesmo vale para o trecho da alemanda, que não faz uso da *inégalité*, porém é articulada de forma curta e espaçada nas semicolcheias e no arpejo do c. 7 tempo 3, com as fusas mais conectadas. Vê-se que Wisplewey, apesar de não fazer uso de *inégalité* em um senso estritamente rítmico, introduz extensiva desigualdade em sua abordagem rítmica por meio da articulação curta, um dos principais recursos do intérprete para construção do fraseado de modo geral, e característico das práticas HIP.

Assim como na gravação de Gaillard, percebe-se nos trechos selecionados a orientação harmônica de acentuação exposta nas figuras 26 e 27. A acentuação agógica de Wispelwey, entretanto, usa audivelmente maior velocidade de arco que as da Gaillard, dando a mesma um caráter diferente das acentuações anteriores. O uso de respirações é característico da gravação de Wispelwey, sendo utilizada para dividir a passagem no caso do prelúdio, no mesmo padrão de dois compassos identificados nas outras interpretações. Apenas uma respiração é identificada no trecho selecionado da alemanda, embora elas sejam recorrentes ao longo do movimento. Assim como Gaillard, Wispelwey inicia a passagem da alemanda com um *rubato* na primeira vez que a executa, sendo esta a única ocorrência do mesmo identificada nas passagens. A repetição da passagem não contém *rubato*, que de modo geral é pouco utilizado pelo intérprete.

A dinâmica utilizada por Wispelwey nesta passagem também se orienta pelo padrão de dois compassos no trecho do prelúdio (26), porém não se identifica alteração significativa de dinâmica no interior do padrão. Logo, o tratamento da dinâmica enfatiza a repetição de um padrão harmônico ao invés da linha melódica, caracterizando a abordagem estrutural das performances HIP que já foi abordada na categoria de articulação. Não há também o *decrescendo* contínuo na passagem do prelúdio que é observado nas outras gravações, uma vez que os dois compassos centrais são os mais intensos da passagem, com dinâmicas menos intensas no início e no fim da mesma. A dinâmica do trecho da alemanda também inicia com um *crescendo* e varia de acordo com padrões estruturais, como pode ser visto na figura 27. Wispelwey adota esta abordagem apenas na repetição como elemento de variação, sendo que na primeira execução o intérprete mantém dinâmica estável ao longo do trecho após o *crescendo* inicial. Assim como Gaillard, a soma de aspectos

interpretativos de Wispelwey imbui a performance do intérprete do caráter improvisatório que os tratados do período atribuem ao prelúdio.

Figura 28: Realização aprox. de fraseado na courante. Casals (1939), c. 1-8

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 29: Realização aprox. de fraseado na *bourée* I. Casals (1939) c.20 tempo 4-c.28

Fonte: Produção do próprio autor.

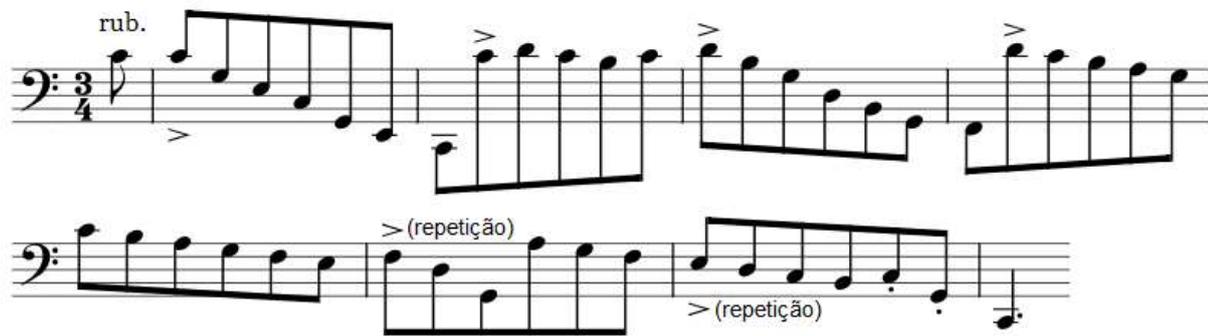
Depreende-se das figuras 28 e 29 que Casals segue mantendo-se na linha das práticas MSP em sua interpretação em texturas menos ornamentadas. Pode-se dizer, porém, que a courante recebe mais variações de articulação do que os movimentos com textura ornamentativa. Pode-se ver pela figura 28, que no caso da courante Casals procura inserir o *staccato* na execução dos arpejos notados nos c. 1 e 3, criando variedade em relação a linha melódica *legato* dos c. 2 e 4. Pode-se notar esta tendência em outros arpejos ao longo da courante. A *bourée* I recebe o mesmo tipo de tratamento, com maior ocorrência de articulações variadas em comparação com movimentos de estruturação diferente (texturas ornamentativas e andamentos mais lentos, por exemplo). O trecho da *bourée* I (figura 29) exemplifica o uso de acentuações para dar forma ao fraseado, característica comum das práticas MSP, mas que não tinha sido identificada como ferramenta predominante para dar forma ao

fraseado nos exemplos anteriores. Pode-se atribuir esta ocorrência mais frequente de acentuação, especialmente na *bourée* I no caso de Casals, à textura métrica das frases deste movimento, oriundas da sua dança de origem, e sem o uso predominante de diminuições e figurações notadas. Apesar desta textura, a liberdade rítmica ao estilo romântico de Casals, já identificada ao longo dos outros trechos, também está presente na courante e nas *bourées*, com o *accelerando* no c.3 da courante sendo um exemplo. Outra característica marcante da interpretação de Casals é exemplificada no trecho da *bourée* I, sendo essa o uso de *rubato* ao fim do movimento. O intérprete faz uso desta ferramenta expressiva recorrentemente. Os *rubatos* com função de destacar notas melodicamente importantes também são identificados. Como pode ser visto no trecho da courante (figura 28). Tais *rubatos* são menos recorrentes na *bourée* I, onde o intérprete opta pelos acentos para moldar sua linha melódica.

Apesar da sonoridade geral do fraseado de Casals ainda ser semelhante às encontradas nos outros trechos, as figuras 28 e 29 evidenciam certa manipulação de dinâmicas e articulação em favor de uma visão mais estrutural. Isso pode ser observado tanto no uso de articulação para separar arpejos e linhas melódicas do trecho da courante quanto na alteração súbita de dinâmica nos c. 21 e 22 do trecho da *bourée* I, que forma uma estrutura de repetição variada de um padrão. Estas são ferramentas que também são utilizadas nas performances HIP.

O uso da dinâmica segue a orientação melódica característica das performances MSP em ambos os casos exemplificados. No caso da courante, a mesma inicia intensa e perde intensidade ao longo da linha melódica descendente. Apesar de menos clara que nos trechos anteriores, a dinâmica em forma de arco, também típica das práticas MSP, pode ser identificada no trecho da *bourée* I nos c. 24 ao 26. Estas duas ocorrências de manipulação da dinâmica são as predominantes ao longo da courante e de ambas as *bourées*.

Figura 30: Realização aprox. de fraseado na courante. Yo-Yo Ma (1983), c. 1-8



Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 31: Realização aprox. de fraseado na *bourée* I. Yo-Yo Ma (1983), c.20 tempo 4-c.28



Fonte: Produção do próprio autor.

A abordagem de fraseado de Yo-Yo Ma nos movimentos com textura mais igual segue na linha das performances MSP de modo geral. As frases são construídas com uso de acentuações e *rubatos* e dinâmica orientada pelo contorno melódico, como mostram as figuras 30 e 31. Yo-Yo Ma varia a acentuação na repetição do trecho da courante, com a adição de acentos nos c. 6 e 7. Em ambos os trechos o intérprete encerra a frase com o relaxamento da dinâmica e notas mais curtas, também utilizando *rubato* nas duas primeiras execuções do trecho da *bourée* I. A última execução do trecho reduz o andamento ao longo de dois compassos. Nota-se mais uma vez a variabilidade na interpretação de Yo-Yo Ma. De fato, a *bourée* I é significativamente diferente dos outros movimentos neste quesito. Apesar de o trecho selecionado não demonstrar esta tendência, este movimento tem uso considerável em articulações curtas, o que pode ser identificados nas primeiras frases de cada seção, introduzindo uma variedade de fraseado que não ocorre em outros movimentos nesta gravação.

Como já colocado, a dinâmica é utilizada para valorizar a linha melódica na gravação de Yo-Yo Ma. No trecho da courante, tem-se o longo *decrescendo* que se forma com a linha descendente da melodia, e na *bourée* I a dinâmica varia também de acordo com a localização das notas mais agudas do trecho, abordagens que podem ser percebidas ao longo das frases da courante e das *bourées*.

Figura 32: Realização aprox. de fraseado na courante. Gaillard (2001), c. 1-8

* - Uso de *inégalité*

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 33: Realização aprox. de fraseado na *bourée* I. Gaillard (2001), c.20 tempo 4-c.28

alt. dinâmica

rub. (última repetição)

* - Uso de *inégalité*

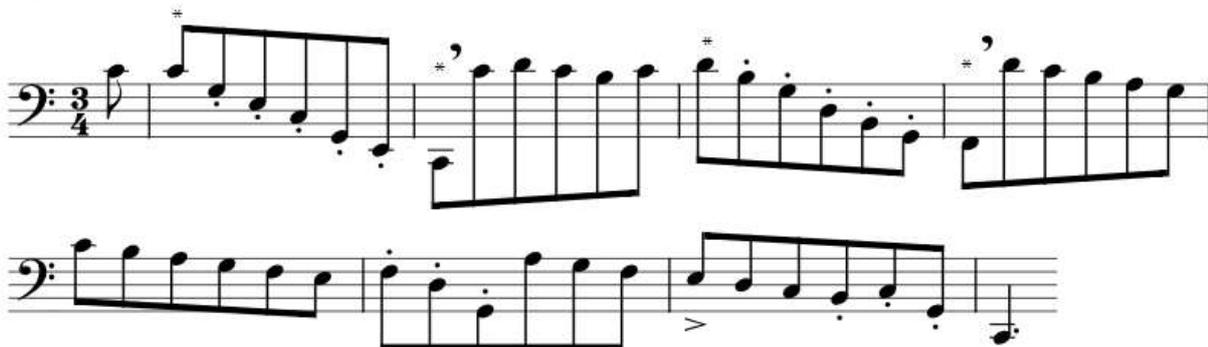
Fonte: Produção do próprio autor.

Gaillard constrói suas frases em uma abordagem característica das práticas HIP nos movimentos de textura menos ornamentada, como mostram as figuras 32 e 33. Apesar de a intérprete variar constantemente sua articulação ao longo da Suíte III, como foi visto nas análises anteriores, o fraseado segue orientações estruturais e com constante uso de *inégalité*. A primeira linha do trecho da courante (figura 32) evidencia que a intérprete contrapõe articulações curtas nos arpejos com *legato* nas linhas em graus conjuntos, algo identificado na interpretação de Casals. Gaillard, entretanto, procura alongar as notas de chegada mais graves nos c.2 e 4, algo pouco explorado

por Casals e Yo-Yo Ma. A valorização do baixo é recorrente na courante e na *bourée* I de Gaillard e também de Wispelwey, e pode ser vista como um aspecto importante na classificação de fraseado dos intérpretes, pois evidencia a intenção de trazer valorizar o baixo na passagem, uma preocupação associada às performances HIP. Além disso, Gaillard não toma como regra o uso de *legato* em linhas melódicas, como pode ser visto na linha descendente final do trecho da courante. A *bourée* I também é executada com variação constante de articulações, e uso especialmente recorrente de *inégalité* nas notas *cattivas* entre os c. 21 e 23. Embora o exemplo da *bourée* I (figura 33) não contenha tal informação, Gaillard varia a articulação escrita neste trecho ao repeti-lo a primeira vez, introduzindo variedade de articulação em sua interpretação. A repetição final volta à articulação que está notada no exemplo, mas um *rubato* é adicionado no meio da frase, algo incomum na abordagem de Gaillard. Outro elemento de variação é introduzido na gravação com a *bourée* II, que é predominantemente executada sem articulações curtas, valorizando a linha melódica do movimento.

As figuras 32 e 33 não evidenciam os recursos de dinâmica aplicados nos movimentos de textura menos figurada, pois ambos tendem a ter pouca variação deste aspecto. De modo geral, porém, a courante e a *bourée* I tendem a utilizar a dinâmica ao estilo das práticas HIP, com variações mais localizadas e estruturais. Um exemplo dessa abordagem pode ser observado na courante entre os c. 30 e 36 (01:01-01:08). A *bourée* II desta gravação, que evidentemente é concebida como um contraponto com o movimento anterior, faz uso recorrente da dinâmica de maior alcance, que acompanha a linha melódica, e é geralmente associada às práticas MSP.

Figura 34: Realização aprox. de fraseado na courante. Wispelwey (2012), c. 1-8



* - Uso de *inégalité*

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 35: Realização aprox. de fraseado na *bourée* I. Wispelwey (2012), c.20 tempo 4-c.28

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff contains measures 20-24, and the second staff contains measures 25-28. The notation includes various articulation marks: asterisks (*) above notes in measures 21, 22, 23, 25, and 26; a double asterisk (**) above notes in measure 25; and a 'rub.' marking with a greater-than sign (>) above the final note in measure 28. A legend at the bottom right indicates '* - Uso de inégalité'. A dynamic hairpin is visible at the end of the second staff.

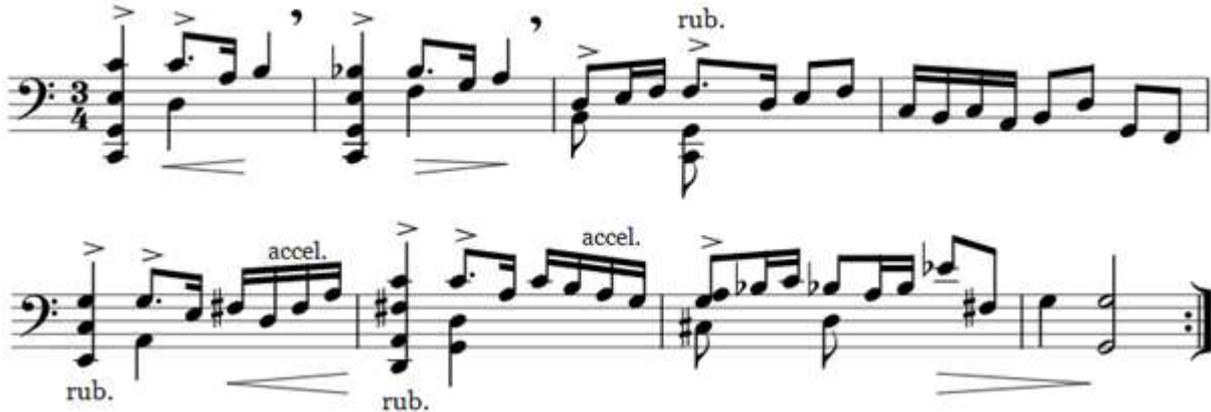
Fonte: Produção do próprio autor.

Nos movimentos de textura menos figurada, exemplificados pelas figuras 34 e 35, Wispelwey segue a maioria das diretrizes estabelecidas nas performances HIP para a construção de fraseado. Pode-se notar o uso de *inégalité* em ambos os trechos e de modo geral nas courantes e *bourées*. A articulação utilizada por Wispelwey, em geral mais curta do que os demais intérpretes analisados, é uma ferramenta para dar ao seu fraseado o caráter estrutural que o mesmo possui, ligando-o com as práticas HIP. Como mostram as figuras, Wispelwey não sustenta longas linhas melódicas em sua interpretação e raramente faz uso de *rubatos* e acentuação melódica. Na courante ocorre a separação de arpejos e linha melódica com o uso de articulação que foi identificada em todas as gravações exceto a de Yo-Yo Ma, enquanto na *bourée* I o intérprete faz uso a articulação para dar destaque a linha descendente do baixo nos c. 24 a 26. Esse destaque das linhas do baixo e sua importância nas práticas HIP já foi mencionado anteriormente. Um diferencial da interpretação de Wispelwey que é observado nos movimentos de textura menos ornamentada é o uso de pausas de respiração para moldar o fraseado, com os c. 1 a 4 da courante exemplificando tal prática. Esse recurso, já identificado anteriormente, auxilia o intérprete na secção de frases e passagens, deixando claro sua preocupação em evidenciar aspectos estruturais em sua construção de fraseado. Ao contrário de Gaillard, que modifica substancialmente sua abordagem da *bourée* I para a *bourée* II, Wispelwey aplica a maioria dos aspectos típicos das práticas HIP em ambas as danças, podendo-se argumentar que há ocorrência de linhas melódicas maiores do que as geralmente identificadas nos outros movimentos.

A dinâmica utilizada pelo intérprete, assim como visto nos trechos da gravação de Gaillard, não é exemplificada de forma clara nas figuras 34 e 35. Uma variação de

dinâmica foi detectada em ambos os trechos, sendo essa um *crescendo* na direção do fim da *bourée* I. Apesar disso, a análise da courante e das *bourées* como um todo evidencia a predominância da dinâmica estrutural, utilizada para variar trechos semelhantes e para evidenciar estruturas harmônicas. Um exemplo desta prática pode ser identificado na *bourée* II nos c. 9 ao 16 (1:45-1:55).

Figura 36: Realização aprox. de fraseado na sarabanda. Casals (1939), c.1-c.8



Fonte: Produção do próprio autor.

A sarabanda é um movimento emblemático da abordagem MSP de Casals, uma vez que reúne os recursos mais utilizados pelo intérprete de forma bastante clara, como mostra a figura 36. A intenção do intérprete de manter a homogeneidade sonora é notável na falta de variabilidade de articulação, algo presente ao longo de todo o movimento, as duas respirações realizadas nos c.1 e 2 representando uma exceção. A liberdade rítmica também é recorrente ao longo do movimento. Os *rubatos* indicados na figura 36 são uma referência de localização somente, uma vez que o ritmo é manipulado significativamente nestes trechos. Aliado a isso nota-se o recorrente uso de acentuação nos tempos 1 e 2 dos compassos da figura 36. A categoria de acordes já evidenciou preferência do intérprete por acordes acentuados. Aqui pode ser observado que essa preferência tem por objetivo dar forma a sua intenção de frase, uma vez que a articulação pouco é modificada ao longo do movimento. Esses acentos nos acordes são considerados melódicos pois a quebra de acorde que Casals adota geralmente valoriza as notas superiores, em detrimento das notas do baixo.

A dinâmica opera neste mesmo sentido. A figura 36 mostra duas ocorrências do arco de dinâmica, c. 1 ao 2 e c. 5 ao 8. Ambos acompanham linhas melódicas que estão presentes na passagem. Uma exceção à essa regra pode ser encontrada na segunda parte da sarabanda, onde o intérprete modifica tanto a acentuação quanto a

dinâmica intensa que geralmente domina o movimento, umas das únicas ocorrências de dinâmica estrutural que o intérprete executa na Suíte III.

Figura 37: Realização aprox. de fraseado na sarabanda. Yo-Yo Ma (1983), c.1-c.8



Fonte: Produção do próprio autor.

Yo-Yo Ma segue aderindo às práticas MSP na categoria de fraseado, como mostra a figura 37. A consistência e homogeneidade de som se fazem mais presentes em comparação com a gravação de Casals, em especial o segundo aspecto. Yo-Yo Ma faz pouco uso de acentuação na construção do fraseado neste movimento, preferindo utilizar o posicionamento dos acordes e a dinâmica para atingir sua intenção interpretativa. Alguns acordes, exemplos seriam os acordes dos c. 1 e 2 no tempo 2, recebem inclusive o mesmo tipo de apoio agógico geralmente encontrado nas performances HIP e pouco explorado pelo intérprete em outros movimentos. Tal evidência não modifica a classificação do fraseado do intérprete como alinhado as práticas MSP, uma vez que fatores como sonoridade e dinâmica não são modificados. Yo-Yo Ma também flexibiliza o ritmo para mover a linha melódica, a exemplo de Casals, porém sua abordagem é mais controlada neste sentido.

Pode ser observado certo uso de dinâmica incomum para a gravação de Yo-Yo Ma novamente nos c. 1 e 2 do trecho da figura 37, onde a dinâmica varia de acordo com uma estrutura em repetição. Como dito, essa não é a norma na gravação do intérprete, que faz uso recorrente das dinâmicas em forma de arco e dinâmicas de longo alcance para moldar o fraseado do movimento. O movimento de modo geral explora mais a dinâmica melódica quando comparado à outra gravação MSP nesta categoria, sendo esta a de Casals.

Figura 38: Realização aprox. de fraseado na sarabanda. Gaillard (2001), c.1-c.8

The musical score consists of two staves of music in bass clef, 3/4 time, and G minor. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is characterized by a complex phrasing with slurs, accents, and dynamic markings. A legend at the bottom right indicates that '*' denotes the use of 'inégalité'.

Fonte: Produção do próprio autor.

A figura 38 evidencia que a abordagem de fraseado da sarabanda na gravação de Gaillard é uma contraposição de práticas HIP e MSP, criando estruturas complexas de se registrar em uma partitura. A articulação escolhida pela intérprete neste movimento, como visto na análise desta categoria, é mais próxima do *legato* quando comparada a outros movimentos de sua gravação. A isso a intérprete adiciona recursos típicos das performances HIP, tais como o uso de *inégalité* e da dinâmica estrutural, a qual pode ser vista nos c.1 e 2 e nos c.5 e 6. Aspectos gerais, entretanto, como a falta da homogeneidade sonora e o constante arpejamento de acordes ao longo das frases, são fatores decisivos na classificação do fraseado da intérprete como alinhado às práticas HIP. Outro fator relevante para esta classificação é a não acentuação dos acordes à maneira das performances MSP. Gaillard opta pelos apoios agógicos na execução de seus acordes, algo comum nas performances HIP, que pode ser identificado na seção inicial da sarabanda, por exemplo. Tais apoios, como já discutido na categoria de acordes, geralmente trazem a linha do baixo em maior evidência ou em equilíbrio com as notas superiores, reorganizando a hierarquia melodia/harmonia que ocorre nas performances MSP.

Figura 39: Realização aprox. de fraseado na sarabanda. Wispelwey (2012), c.1-c.8



Fonte: Produção do próprio autor.

Wispeley tem a abordagem de fraseado com maior variedade de recursos utilizados no caso da sarabanda, como pode-se notar pela figura 39. A maior parte destes recursos é pertencente às práticas HIP. Apesar de a variação de articulação não ser tão frequente em comparação com outros movimentos, o uso de *inégalité* é extensivo, especialmente nas notas que são precedidas de ritmos pontuados. As pausas de respiração, recurso característico do intérprete, são frequentes ao longo do movimento. Como pode ser visto no trecho da figura 39, Wispeley as utiliza de forma a separar passagens estruturais (c. 1 e 2, c. 5 e 6), e para criar espaço entre notas pontuadas e o que se segue, dando ao seu fraseado um aspecto motívico, em detrimento da valorização de longas linha melódicas. A acentuação utilizada pelo intérprete é um misto de abordagens. Os apoios agógicos são de modo geral a escolha do intérprete para dar destaque aos acordes neste movimento. Entretanto, em momentos onde a dinâmica é intensa, como nos c. 2 e 6 por exemplo, o intérprete de fato acentua as notas do baixo, criando algo semelhante aos acentos geralmente identificados em performances MSP. O fato de a acentuação se dar no baixo, aliado ao arpejamento dos acordes na maioria dos casos, cria uma abordagem de certo modo ambígua, onde existe a acentuação e o apoio agógico em um mesmo acorde. Wispeley, deste modo, faz uso de recursos de ambas as práticas para a criação de um estilo pessoal na construção do fraseado que envolve acordes. A dinâmica deste movimento já é mais tradicional da abordagem HIP do intérprete, destacando predominantemente estruturas rítmicas e harmônicas, em detrimento das linhas melódicas abrangentes.

Figura 40: Realização aprox. de fraseado na courante. Casals (1939), c.17-c.25

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time. The top staff has the annotation 'alt. articulação' above it, with a line extending across the first two measures. The bottom staff has the annotation 'rub.' above it, with a line extending across the first three measures. The music consists of eighth and sixteenth notes, with various articulations and dynamics.

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 41: Realização aprox. de fraseado na giga. Casals (1939), c.56 tempo 3-c.64

The image shows a musical score for two staves in 3/8 time. The top staff has the annotation 'alt. dinâmica' above it, with a line extending across the last two measures. The bottom staff has the annotation 'alt. dinâmica' below it, with a line extending across the last two measures. The music consists of eighth and sixteenth notes with dynamic markings.

Fonte: Produção do próprio autor.

Como mostram as figuras 40 e 41, Casals explora pouco a polifonia implícita das passagens, utilizando somente alterações de dinâmica para contrapor as diferentes vozes que permeiam estes trechos. No trecho da courante Casals procura diferenciar duas linhas distintas nos c. 17 ao 20 com alterações de articulação, usando ligaduras nos c. 17 e 19 e *détaché* nos c. 18 e 20. O resto da linha, entretanto, é tratada como uma voz somente. Alterações rítmicas não são comuns nos trechos de polifonia implícita analisados na gravação de Casals. O *rubato* identificado no c.23 da courante é a única ocorrência encontrada nos dois trechos analisados. No trecho da giga (figura 41) Casals separa a passagem em dois motivos iguais com uma alteração de dinâmica no c. 60. O intérprete, porém, retorna subitamente a dinâmica anterior no c.63, antes que o padrão termine. Estes resultados se adequam com os demais encontrados na análise do fraseado, onde o intérprete busca a homogeneidade do som e valorização das linhas melódicas, em detrimento de relações harmônicas e estruturas rítmicas.

Figura 42: Realização aprox. de fraseado na courante. Yo-Yo Ma (1983), c.17-c.25

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff contains two measures of music. Above the first measure is the annotation 'alt. articulação (rep.)'. Above the second measure is another 'alt. articulação (rep.)'. The second staff contains five measures of music. Above the first measure is 'alt. art. (rep.)', above the second is 'alt. art. (rep.)', above the fourth is 'alt. art. (rep.)', and above the fifth is 'alt. dinâmica'. A double line is drawn under the first two measures of the second staff.

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 43: Realização aprox. de fraseado na giga. Yo-Yo Ma (1983), c.56 tempo 3-c.64

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/8 time. The first staff contains four measures of music. Above the second measure is 'accel.', above the third is 'accel.', and below the fourth is 'alt. dinâmica'. The second staff contains four measures of music. Above the second measure is 'accel.', above the third is 'accel.', and below the fourth is 'alt. dinâmica'.

Fonte: Produção do próprio autor.

Yo Yo Ma, assim como Casals, não explora a fundo as possibilidades de múltiplas vozes que os trechos de polifonia implícita das figuras 42 e 43 oferecem. A primeira execução da courante é executada sem alterações rítmicas ou de articulação. A repetição do trecho é executada com variações de articulação ao fim dos c.18,20,21,22, e 24, o que poderia destacar que existe uma repetição de padrão que ocorre nestes trechos. A dinâmica também é utilizada para dar um senso de estrutura na primeira linha, evidenciando o mesmo padrão de dois compassos que as articulações destacam na repetição. Estes artifícios perdem parte de seu efeito, porém, pois não há auxílio de variação de timbre ou de flexibilidade rítmica ao longo da passagem. O intérprete executa a passagem com uma sonoridade unificada e andamento rápido e metronômico, de forma a planificar as nuances de articulação e dinâmica, fazendo-as soar essencialmente melódicas. O trecho da giga (figura 43) já é executado em um andamento mais moderado e dá indicações de uma abordagem estrutural, com alterações de dinâmica paralelas nos c.59 e 63 e alterações rítmicas separando o que poderiam ser diferentes vozes dentro de cada padrão de quatro

compassos. Alterações de timbre ou articulações não são utilizadas. Nota-se que Yo-Yo Ma, desta forma, faz uso de mais recursos do que o intérprete anterior, porém a maneira como estes são aplicados e sobrepostos gera poucos resultados na divisão de vozes e valorização da polifonia implícita.

Figura 44: Realização aprox. de fraseado na courante. Gaillard (2001), c.17-c.25

alt. articulação

alt. articulação

alt. art.

alt. art.

alt. art.

alt. art.

alt dinâmica

alt dinâmica

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 45: Realização aprox. de fraseado na giga. Gaillard (2001), c.56 tempo 3-c.64

alt. art.

alt. art.

alt. dinâmica

alt. dinâmica

alt. dinâmica

rub.

alt. art.

Fonte: Produção do próprio autor.

Gaillard demonstra ter maior intenção de expor a polifonia implícita nesses trechos do que os intérpretes anteriores. As alterações tanto de articulação quanto de dinâmica têm a função de contrapor motivos ao longo dos trechos, como pode ser visto nas figuras 44 e 45. Na courante (figura 44) a intérprete faz uso dos dois métodos de separação de trechos vistos nas interpretações de Casals (c.17 ao 20) e Yo-Yo Ma (c. 17 ao 25). A segunda linha ainda é separada ao meio por uma alteração de dinâmica no c. 23. Além disso, Gaillard introduz diversas pausas de respiração ao longo do trecho, evidenciando os motivos paralelos da seção. Tais pausas são efetivas na criação de “espaço” entre as linhas e, conseqüentemente, a impressão de

mais de uma voz sendo executada. O trecho da giga (figura 45) é também executado com uma série de artifícios interpretativos que criam a impressão do de polifonia. Ambos as anacruses que iniciam o padrão repetido que se apresenta neste trecho (nos c.56 e 60) tem sua articulação alterada em relação ao resto do trecho, o segundo ainda executado com *rubato*, evidenciando o reinício do padrão de quatro compassos. A dinâmica também é subitamente alterada nos c. 59 e 63, a exemplo de Casals e Yo-Yo Ma. A soma de fatores na abordagem da intérprete, como já visto algo decisivo a se considerar no momento da classificação, potencializa a impressão de polifonia na passagem.

Figura 46: Realização aprox. de fraseado na courante. Wispelwey (2012), c.17-c.25

Fonte: Produção do próprio autor.

Figura 47: Realização aprox. de fraseado na giga. Wispelwey (2012), c.56 tempo 3-c.64

Fonte: Produção do próprio autor.

A gravação de Wispelwey também aparenta preocupação em sublinhar a polifonia implícita exposta nas figuras 46 e 47. O trecho da courante (figura 46) é semelhante ao que executa Gaillard com as mesmas escolhas de alteração de articulação e dinâmica. O grau de intensidade da articulação é diferente entre os

intérpretes, já que Wispelwey tende a executar sua articulação *staccato* ainda mais curta e espaçada do que Gaillard. Wispelwey também insere um maior número de pausas de respiração neste trecho, como a figura 46 exemplifica. Como já visto anteriormente, esta gravação faz uso recorrente deste recurso em uma variedade de passagens ao longo da Suíte III. O trecho da giga (figura 47) é executado de maneira incomum na gravação deste intérprete, sendo este um exemplo do uso da variação de sonoridade por Wispelwey, como foi visto na categoria de articulação. O primeiro padrão executado (c.56 a 60) é relativamente plano, com uso de arcada *détaché* e sem qualquer tipo de variação que evidencie múltiplas vozes. A partir da anacruse que inicia a repetição desta passagem (c.64 tempo 3), o caráter é subitamente modificado, com articulações curtas e com dinâmica menos intensa. Esse efeito de contraposição de estilos é efetivo na separação dos padrões, apesar de não evidenciar a polifonia interno de cada uma das passagens.

A análise de fraseado reforça os resultados encontrados até aqui, com Casals e Yo-Yo Ma mantendo-se predominantemente adeptos das práticas MSP e Gaillard e Wispelwey alinhando-se às práticas HIP. Estes dados não são surpreendentes, uma vez que esta categoria engloba a maioria das categorias anteriores. Mas assim como visto nas outras categorias, foi identificado trânsito constante dos intérpretes entre as duas práticas, MSP e HIP, com Gaillard sendo o exemplo mais emblemático deste fator. Além disso, a análise da abordagem em trechos de polifonia implícita evidenciou a importância de se considerar a soma de fatores interpretativos ao se analisar performance, uma vez que se viu intérpretes fazendo uso de ferramentas semelhantes e obtendo resultados diferentes.

De fato, o fator que fica evidente com este capítulo de análise de modo geral é a complexidade de categorização de aspectos interpretativos que envolvem uma performance ou uma gravação. Como foi exemplificado extensivamente ao longo da análise, o modo e o grau com que aspectos interpretativos interagem modifica sua classificação final. Uma subcategorização que desconsidera esta relação pode, desta forma, gerar resultados enganosos, o que é o perigo rotineiro de qualquer segmentação. Logo, um envolvimento prolongado tanto com os dados quanto com os processos técnicos do instrumento se faz necessário para que relações essenciais entre aspectos interpretativos não sejam ignoradas.

Apesar de não ser possível encontrar todas as conexões e relacionar todos os processos existentes em uma atividade complexa como a performance, espera-se que

esta análise tenha evidenciado o quanto os intérpretes são envolvidos e influenciados pelas práticas interpretativas que os cercam. Viu-se, como já era esperado, que Casals e Yo-Yo Ma seguem uma maioria de preceitos das práticas MSP de interpretação, enquanto Gaillard e Wispelwey aplicam uma maioria de preceitos das práticas HIP em suas performances. Entretanto esta é, em si, uma afirmação superficial, pois ignora a extensa variedade de abordagens que cada intérprete aplica em sua performance, assim como a miríade de diferentes artifícios técnicos que as produzem. Apesar de ser notável a influência das práticas HIP no panorama geral das performances, como expõe Fabian (2015), quando esse nível de detalhamento é analisado, torna-se insustentável a ideia de homogeneidade nas práticas interpretativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso que este trabalho se encerra longe de abordar o assunto proposto de modo ideal. A cada passo tomado na direção da finalização desta pesquisa, notei inúmeras possibilidades não exploradas, tratados não lidos, relações não construídas de modo a destacar o complexo equilíbrio de dimensões que permeiam uma performance musical.

Entretanto, como mostram as discussões no primeiro capítulo, essa é a realidade da pesquisa em música. Os debates do século passado evidenciaram que o significado em música é uma questão muito mais complexa do que a apresentação de asserções objetivas, e questões centrais da área foram desconstruídas. Dos assuntos tratados neste texto, posso citar a reconfiguração do conceito de performance, a revalorização da subjetividade do pesquisador/intérprete e a percepção da dependência da musicologia de áreas de pesquisa alheias. Como sintetizado por Nattiez, “o desmoronamento das visões totalizantes, para não dizer, em certos casos, totalitárias, nos fez reaprender o senso da complexidade inerente ao estudo das práticas e das obras humanas.” (NATTIEZ, 2005, p. 10). Fica clara então a noção de que esta pesquisa precisa do apoio da experiência de outras áreas, outros pesquisadores, outros intérpretes.

Neste cenário é também visível que o papel do intérprete mudou significativamente nas últimas décadas, em direção a uma maior independência criativa dos mesmos. As práticas acadêmicas envolvidas com o movimento HIP contribuíram para uma valorização da posição do intérprete/pesquisador na academia, acompanhando uma tendência de desconstrução do discurso estritamente objetivo. Como coloca Person, “a performance histórica está agora mais pertencente ao mundo da experiência. Isso sugere que o conhecimento mais útil sobre performance histórica se encontra principalmente com seus praticantes, devido à sua síntese de teoria e prática¹¹⁴.” (PEARSON, 2012, p. 10, tradução minha).

Essa perspectiva é congruente com a abordagem aqui tomada para analisar as performances selecionadas. Procurou-se trazer para este trabalho as dimensões históricas, subjetivas e acadêmicas que podem envolver uma performance. Apesar de

¹¹⁴ *Historical performance is now more embedded in the world of experience. This suggests that the most useful knowledge about historical performance rests primarily with its practitioners because of their synthesis of theory and practice.*

não alcançar todos os aspectos possíveis, creio que resultados relevantes foram produzidos.

Os dados históricos incluídos neste trabalho, que foram distribuídos juntamente com as categorias de análise, evidenciaram que muito do que se descobre através de pesquisas acadêmicas de fato chega à performance da Suíte III. As análises mostram que mesmo os intérpretes que optam por não aderir à informação revelada pelos tratados musicais dos sécs. XVII e XVIII, constroem suas abordagens com a interação das mais diversas práticas interpretativas. A ideia desta classificação não é, deste modo, rotular intérpretes HIP e MSP. Como as análises evidenciaram, algo deste tipo é uma simplificação das práticas de qualquer intérprete. Nenhuma das categorias foi unânime a respeito das classificações entre práticas MSP e HIP em nenhuma das gravações. Ao invés de entender isso como uma falha no processo analítico, acredito que esses dados mostram que a abordagem foi efetiva em tentar discutir algo complexo como uma performance musical. O que procurou-se evidenciar, desta forma, é que as práticas HIP e MSP são de fato uma influência significativa no processo artístico dos intérpretes de MEO, e que a relação que eles têm com tais preceitos varia constantemente.

Também creio que este trabalho mostra que, para aqueles que buscam dados históricos, tais informações nunca se encontraram mais acessíveis do que elas estão hoje. Como mostrado no segundo capítulo e ao longo das análises, estes dados modificaram significativamente o panorama das performances da Suíte III, especialmente se as mesmas forem encaradas de forma cronológica. Ainda mais relevante que os dados técnico-interpretativos que podem ser recuperados neste material são os dados que refletem o contexto no qual se inseriam as suítes para violoncelo. O gênero da suíte em si mudou constantemente de função e forma ao longo de sua existência, e a Suíte III mostrou-se sujeita a uma rede de influências estilísticas em sua construção, envolvendo estilos locais e nacionais, estruturas improvisatórias, danças e pedagogia. É notável que uma reconfiguração do modo com que este repertório é encarado ocorre quando se entra em contato com esses dados, pois os mesmos evidenciam que as tradições musicais Barrocas são uma complexa rede de práticas interpretativas em constante transformação.

Essa noção da intermusicalidade, que é visível neste cenário das práticas barrocas, é um ponto central a ser destacado no panorama da performance. Assim como classificar J. S Bach como um gênio, produtor autônomo de obras musicais,

gera uma simplificação de seu processo como compositor, ignorar o contexto histórico e a artisticidade compartilhada que existe entre os intérpretes gera uma visão empobrecida de suas práticas. Deste modo, o desenvolvimento das tradições interpretativas da performance da Suíte III se dá em uma complexa rede intermusical e simbiótica, na semiose decorrente do encontro entre experiência e teoria, oralidade e texto, prescrições e descrições, tradição e subjetividade, em um processo de mais de três séculos de práticas interpretativas.

REFERÊNCIAS

AQUINO, F. A. Práticas interpretativas e a pesquisa em música: dilemas e propostas. **OPUS**, Campinas, vol. 9, p. 103-112, 2003. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/9/files/OPUS_9_full.pdf> Acesso em: 21 mai. 2016.

ALMEIDA, A. Z. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

BACH, Johann Sebastian. **Suíte III para violoncello solo, BWV 1009**. [S.l.], Shin-Itchiro Yokoyama, 17--?. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))> Acesso em: 18 jul. 2018.

BACH, Johann Sebastian. Intérprete: Pablo Casals. In: CASALS. **The 6 Cello Suites**. Paris:EMI, p1938. 2 discos sonoros. Disco 1, faixa 1-6.

_____. Intérprete: Yo-Yo Ma. In: MA. **The 6 Suites for Solo Cello**. New York: SonnyClassical, p1983. 2 discos sonoros. Disco 1, faixa 1-6.

_____. Intérprete: Ophélie Gaillard. In: GAILLARD. **6 Suites a Violoncello Solo senza Basso**. Paris: Ambroisie, p2000-2001. 2 discos sonoros. Disco 1, faixa 1-6.

_____. Intérprete: Peter Wispelwey. In: WISPELWEY. **6 Suites a Violoncello Solo senza Basso**. Mechelen: EPR - Classic, p2012. 2 discos sonoros. Disco 1, faixa 1-6.

BEARD, D.; K. GLOAG. **Musicology: The key concepts**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n.16, p. 201-218, dez. 2007.

BORÉM, F. Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 9, 2004. Disponível em:<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_02.pdf> Acesso em: 16 jun.2016.

BOYDEN, David D. **The History of Violin Playing from its Origins to 1761: And its**

relationship to the violin and violin music. New York: Oxford University, 1990.

BUTT, J. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach.** Cambridge: Cambridge University, 1990.

BUTT, J. **Playing with history: The historical approach to musical performance.** 8. ed. Cambridge: Cambridge University, 2002.

CLARKE, E. Listening to performance. In: RINK, J. **Musical performance: A guide to understanding.** Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 185-196.

CLARKE, E.; COOK, N. **Empirical musicology: Aims, methods, prospects.** Nova Iorque: Oxford University, 2004.

CLAYTON, M. Comparing music, comparing musicology. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The cultural study of music: A critical introduction.** Nova Iorque: Routledge, 2003. cap. 4.

COOK, N. At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces. **Music Analysis**, Vol. 18, No. 2, jul. 1999, pp. 179-233. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/854480>> Acesso em: 10 out. 2016.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/index.htm>> Acesso em: 15 mai. 2016.

DAVID, H.; MENDEL, A. (eds.). **The Bach Reader: A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents.** New York: W.W Norton e Company, 1966.

FABIAN, D. Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.** Budapeste, v.41, n. 1-3, p. 77-106, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/902569>> Acesso em: out. 2017.

FABIAN, D. **A musicology of performance: Theory and method based on Bach's solos for violin.** Cambridge: Open Book Publishers, 2015.

FABIAN, D; SCHUBERT, 2010. A new perspective on the performance of dotted rhythms. **Early Music**, Oxford, v. 38, n. 4, 2010. Disponível em: <<https://academic.oup.com/em/article-abstract/38/4/585/394841>> Acesso em: 14 mai. 2018.

FABIAN, D.; ORNOY, E. Identity in violin playing on records: Interpretation profiles in recordings of solo Bach by early twentieth-century violinists. **Performance Practice Review**, Claremont, v. 1, n. 14, 2009. Disponível em: <<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol14/iss1/3>> Acesso em: 28. nov. 2016.

FULLER, D. Suite. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001a. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>> Acesso em: 23 abr. 2018.

FULLER, D. Notes Inégales. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001b. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.cmich.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020126#omo-9781561592630-e-0000020126-div1-0000020126.3>> Acesso em: 24 jul. 2018.

FULLER, D. DOWNEY, P. Intrada. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013870>> Acesso em: 30 abr. 2018.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music**. New York, Oxford University Press, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HARRIS, E. Messa di voce. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.cmich.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018491>> Acesso em: 03 ago. 2018.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music: A period performer's history of music for the twenty-first century**. New York: Oxford University, 2007.

HOULE, G. **Meter in Music, 1600-1800: Performance, perception, and notation**. Bloomington: Indiana University, 1987.

HUDSON, Richard. *Rubato*. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.cmich.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039?rskey=Cjux73&result=1>> Acesso em: 23 jul. 2018.

JOHNSON, P. The legacy of recordings. In: RINK, J. **Musical performance: A guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 197-211.

KERMAN, J. **Contemplating music: Challenges to musicology**. Cambridge: Harvard University, 1985.

KRAMER, L. Subjectivity rampant!: Music, hermeneutics, and history. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The cultural study of music: A critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 124-135.

LEDBETTER, D. **Unaccompanied Bach: Performing the solo works**. Scarborough: Yale University, 2009.

LEDBETTER, D; FERGUSON, H. Prelude. **Grove Music Online**. [S.l.], jul. 2014. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>> Acesso em: 26 mar. 2018.

LEECH-WILKINSON, D. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. London: CHARM, 2009. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>> Acesso em: 26 jun. 2017.

LITTLE, Meredith. **Dance and the Music of J. S. Bach: Expanded edition**. 2. ed. rev. aum. Bloomington: Indiana University, 2001.

LUTTERMAN, J. Works in Progress: J. S. Bach's Suites for Solo Cello as Artifacts of Improvisatory Practices. Tese. (Doutorado em Filosofia) – University of California, Berkeley, 2006.

MONSON, I. **Saying Something: Jazz improvisation and interaction**. University of Chicago: Chicago, 1996.

NATTIEZ, J.J. O desconforto da musicologia. Tradução: Luis Paulo Sampaio. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 11, n. 11, p. 5-18, jan. 2005. Disponível em:

<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_01.pdf> Acesso em: 16 abr. 2016.

NEUMANN, F. Problems of interpretation in the music of Bach — Part II. **American Music Teacher**, Cincinnati, V. 13, n. 2, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43536753>> Acesso em: 19 jul. 2018.

ORNOY, E. Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances. **Early Music**, Vol. 34, No. 2, mai. 2006, pp. 233-247. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3805843>> Acesso em: 16 jun. 2018.

PEARSON, I. E. By word of mouth: Historical performance comes of age. **Performance Practice Review**. Claremont, v. 17, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol17/iss1/5>> Acesso em: 28. nov. 2016.
SCHULENBERG, D. **Music of the Baroque**. Oxford: Oxford University, 2014.
SIBLIN, E. **The Cello Suites: J.S. Bach, Pablo Casals and the Search for a Baroque Masterpiece**. Melbourne: Allen and Unwin, 2009.

SUNG, A.; FABIAN, D. Variety in performance: A comparative analysis of recorded performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. **Empirical musicology review**. Columbus, v. 6, n. 1, p. 20-42, jan. 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1811/49760>> Acesso em: 21 mai. 2017.

TARLING, J. **The Weapons of Rhetoric: A guide for musicians and audiences**. Hertfordshire: Corda Music, 2004.

TARUSKIN, R. **Text and Act: Essays on music and performance**. New York: Oxford University, 1995.

THIEMEL, M. Agogic. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.cmich.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296>> Acesso em: 23 jul. 2018.

TOMLINSON, G. The historian, the performer and authentic meaning in music. In: KENYON, N. **Authenticity and early music: A symposium**. Oxford: Oxford University, 1988. p. 115 - 136.

_____. Musicology, anthropology, history. In: In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The cultural study of music: A critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 31 - 44.

VILELA, I. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em perspectiva**. Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/musica/issue/view/Issue/1963/197>> Acesso em: 27 jun. 2016.

WALTHAM-SMITH, N. Disruptive spatiality and the experience of recordings of Bach's solo cello suites. **Current Musicology**. Nova Iorque, n. 82, p. 39-59, 2006. Disponível em: <http://go.galegroup.com/cmich.idm.oclc.org/ps/retrieve.do?tabID=Journals&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CA161750007&docType=Critical+essay&sort=Relevance&contentSegment=&prodId=BIC&contentSet=GALE%7CA161750007&searchId=R1&userGroupName=lom_cmichu&inPS=true> Acesso em: 29 jun. 2018.

WILSON, B.; BUELOW, G.; HOYT, P. Rhetoric and music. **Grove Music Online**. [S.l.], jan. 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/cmich.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>> Acesso em: 24 jul. 2018.

WINOLD, Allen. **Bach's Cello Suites: Analyses and Explorations**. Vol. 1. Bloomington: Indiana University, 2007.

WOLFF, C. **Bach: Essays on his life and music**. Cambridge: Harvard University, 1991.

WOLFF, C.; EMERY, W. Johann Sebastian Bach. **Grove Music Online**. [S.l.], 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>> Acesso em: 1 mai. 2018.

ZSABÓ, Z. Precarious Presumptions and the "Minority Report": Revisiting the primary sources of the Bach Cello Suites. **Bach**. Berea, v. 45, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43489897>> Acesso em: 14 mai. 2018.

ANEXOS

ANEXO 1 – Cópia sem marcações de Shin-Itchiro Yokoyama (2013)

16

Suite 3 (Presto)

Prélude

4

7

10

13

17

21

24

27

30

33

37

Musical score for bass clef, measures 41-85. The score consists of 11 staves of music. Measure numbers 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 82, and 85 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 85.

Volli

18

Allemande B^{\flat} C

2 *tr*

8/ *tr* *tr*

5/

7

8/

10

11/

13/

14/

16

17/

19

20/

22

23/

Volti

20

Courante 3/8

5

10

15

20

25

30

35

This musical score is written for a bass clef instrument. It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 45 and 50, and then to one flat (Bb) between measures 60 and 65. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the eighth staff.

41

45

50

55

60

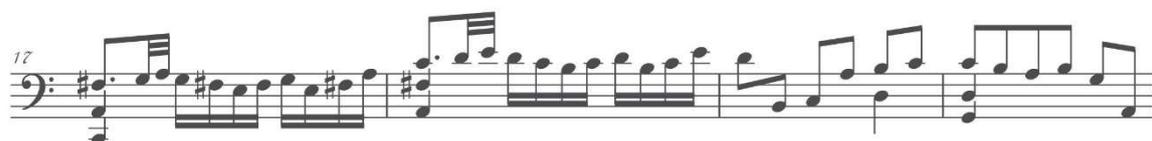
65

70

75

80

22



13

17

21

25

This block contains four staves of bass clef musical notation. The first staff (measure 13) features a sequence of eighth and sixteenth notes with a sharp sign. The second staff (measure 17) continues with similar rhythmic patterns. The third staff (measure 21) shows a steady eighth-note flow. The fourth staff (measure 25) concludes with a double bar line, a repeat sign, and a fermata over a final note.

Bourée

2de

pian

This block shows the beginning of a section titled "Bourée 2de" in bass clef. It starts with a treble clef and a common time signature. The music is marked "pian" and consists of four measures of eighth-note patterns.

4

9

This block contains two staves of bass clef musical notation. The first staff (measures 4-9) includes a flat sign and a trill marking. The second staff (measures 10-15) continues the eighth-note sequence.

13

17

This block contains two staves of bass clef musical notation. The first staff (measures 13-17) features a sharp sign and a fermata over a note. The second staff (measures 18-22) continues the eighth-note pattern.

17

21

This block contains two staves of bass clef musical notation. The first staff (measures 17-21) includes a fermata over a note. The second staff (measures 22-26) continues the eighth-note pattern.

21

25

This block contains two staves of bass clef musical notation. The first staff (measures 21-25) includes a fermata over a note. The second staff (measures 26-30) concludes with a double bar line, a repeat sign, and a fermata over a final note.

Bourée 1re Capo

This block shows the beginning of a section titled "Bourée 1re Capo" in bass clef. It starts with a treble clef and a common time signature. The music is marked "1re Capo" and consists of four measures of eighth-note patterns.

24

Gigue

7

14

21

27

33

41

47

53

tr

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Gigue". The music is written in bass clef with a 3/8 time signature. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with the title "Gigue" and a treble clef, but the notes are written in the bass clef. The piece starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/8. The first six staves (measures 1-27) feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh staff (measures 27-33) introduces a new rhythmic pattern with dotted eighth and sixteenth notes. The eighth staff (measures 33-41) continues with a similar pattern. The ninth staff (measures 41-47) features a repeat sign and a trill ornament. The tenth staff (measures 47-58) concludes the piece with a trill ornament. The key signature changes to one flat (Bb) at measure 27.

59

66

73

79

85

90

97

103

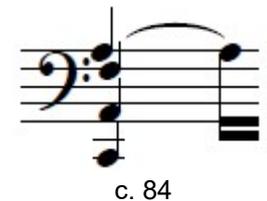
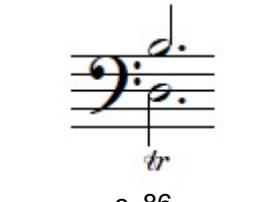
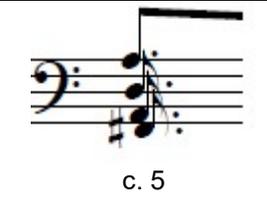
Fine

Detailed description: This image shows a musical score for a bass clef instrument, consisting of eight staves of music. The first staff begins at measure 59. The second staff starts at measure 66. The third staff starts at measure 73. The fourth staff starts at measure 79. The fifth staff starts at measure 85. The sixth staff starts at measure 90. The seventh staff starts at measure 97. The eighth and final staff starts at measure 103 and concludes with a double bar line, a repeat sign, and the word 'Fine' written in a decorative script.

ANEXO 2¹¹⁵ – Acordes da Suíte III e respectiva análise aural

Acordes	Casals (1939)	Yo-Yo Ma (1983)	Gaillard (2001)	Wispelwey (2012)	
Prelúdio					
1		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. <i>Messa di voce</i> nas notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.
2		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta, <i>cresc.</i> notas superiores.
3		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta, <i>cresc.</i> notas superiores.
4		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.
5		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.
6		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.

¹¹⁵ Algumas divergências de acordes existem entre as versões manuscritas da Suíte III. A versão de Kellner possui notas diferentes das expostas na tabela nos acordes 2, 8 e 43, assim como a cópia de copista anônimo no acorde 18 e a versão de Anna Magdalena no acorde 32. Além disso, a versão de Kellner possui uma nota extra no acorde 11 e não possui os acordes 36 e 37, que estão em uma seção de cinco compassos da sarabanda que é omitida. Nenhum dos intérpretes analisados acata à essas mudanças, sendo os acordes da tabela 1 os executados nas gravações.

7	 c. 83	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.
8	 c. 84	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.
9	 c. 85	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2- 2. Sustenta notas superiores.
1 0	 c. 86	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Simultâneo. Sustenta duas notas.	Simultâne o. Sustenta duas notas.
1 1	 c. 88	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.
Alemanda					
Parte A					
1 2	 c. 5	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta nota superior. <u>Repetição:</u> Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> nota superior.	Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.

1 3*	 c. 12	Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Não realizado. <u>Repetição:</u> Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Não realizado.
1 4	 c. 12	Acento. Quebra 1-2. Sustenta duas notas.	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 1-2. Sustenta duas notas.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas. <u>Repetição:</u> Acento. Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.
Parte B					
1 5	 c. 17	Acento. Quebra 1-2. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 1-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento rápido. Sustenta e interrompe nota do meio. <i>Messa di voce</i> na nota superior.	Acento. Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i> superiores. <u>Repetição:</u> Quebra 2-1. <i>Messa di voce</i> na nota superior.
1 6	 c. 24	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.
Courante					

Parte A					
1 7*	 c. 40	Simultâneo. Sustenta duas notas.	Não realizado.	Não realizado.	Não realizado.
Parte B					
1 8	 c. 84	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Acento Quebra 2-1- 2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento rápido. <i>Messa di voce</i> notas superiores.	Acento. Quebra 2- 2. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.
Sarabanda					
Parte A					
1 9	 c. 1	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento. Sustenta notas superiores.	Arpejamento lento. Sustenta e interrompe nota do meio (mi natural). <i>Messa di voce</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento. Sustenta e interrompe nota do meio (mi natural). Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.

2 0	 c. 1	Acento. Quebra 1-1. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>cresc.</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Sustenta e <i>cresc.</i> duas notas.	Simultâneo. Sustenta <i>decresc.</i> duas notas.
2 1	 c. 2	Acento. Arpejamento . Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Arpejamento lento. Sustenta e interrompe nota do meio (mi natural). Sustenta e <i>cresc.</i> nota superior.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.
2 2	 c. 2	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota superior Sustenta nota inferior.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.
2 3	 c. 3	Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Não sustenta.
2 4	 c. 3	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta nota superior.	Arpejamento rápido. Sustenta nota superior.	Arpejamento rápido. Sustenta nota superior.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.
2 5	 c. 5	Acento. Quebra 1-2. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Acento.	Quebra 1-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta e interrompe nota do meio. Sustenta e <i>decresc.</i>	Quebra 1-2. Sustenta duas notas superiores.

		Quebra 1-2. Sustenta nota superior.		nota superior. <u>Repetição:</u> Quebra 1-2. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	
2 6	 c. 5	Acento. Quebra 1-1. Sustenta duas notas.	Simultâneo. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Arpejamen to lento. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.
2 7	 c. 6	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e interrompe nota do meio (fá sustenido) superiores. Sustenta nota superior. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 2-2. Sustenta nota superior.	Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> duas notas superiores.
2 8	 c. 6	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Quebra 2-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Quebra 2- 1. <i>Messa di voce</i> na nota superior. <u>Repetição:</u> Arpejamen to rápido.

					<i>Messa di voce</i> na nota superior.
2 9	 c. 7	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Arpejamento rápido. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento rápido. Sustenta nota superior.
3 0	 c. 7	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta nota superior. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. Sustenta nota superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Simultâneo. Sustenta duas notas.
3 1	 c. 8	Pausa. Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.	Pausa. Simultâneo. <i>Messa di voce</i> duas notas.	Simultâneo. Sustenta e <i>cresc.</i> duas notas. <u>Repetição:</u> Simultâneo. <i>Messa di voce</i> duas notas.
Parte B					
3 2	 c. 9	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento.	Arpejamento rápido. Sustenta nota do meio. <u>Repetição:</u> Quebra 2-2. Sustenta e	Arpejamento rápido. Sustenta duas notas superiores. <u>Repetição:</u>

			Sustenta notas superiores.	<i>decresc.</i> notas superiores.	Quebra 2-2. Não sustenta.
3 3	 c. 9	Acento. Quebra 2-2. Sustenta nota do meio.	Quebra 2-2. Sustenta e interrompe nota superior. Sustenta nota do meio.	Arpejamento rápido. Sustenta e interrompe nota superior. Sustenta e <i>decresc.</i> nota do meio.	Arpejamento rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas superiores.
3 4	 c. 10	Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Arpejamento rápido. Sustenta nota do meio.	Arpejamento rápido. Sustenta duas notas superiores.
3 5	 c. 10	Acento. Quebra 2-2. Sustenta nota do meio.	Quebra 2-2. Sustenta e interrompe nota superior. Sustenta nota do meio.	Quebra 2-2. Sustenta e interrompe nota superior. Sustenta e <i>decresc.</i> nota do meio.	Arpejamento rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> nota do meio.
3 6	 c. 16	Não realizado.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.	Arpejamento lento. Sustenta e interrompe nota do meio (fá natural). Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Pausa. Arpejamento lento. Sustenta e interrompe nota do meio (fá natural). Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Pausa. Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i>

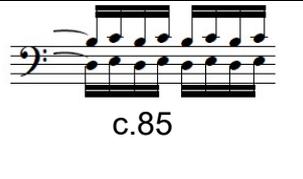
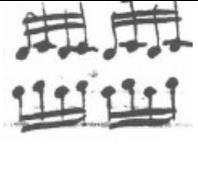
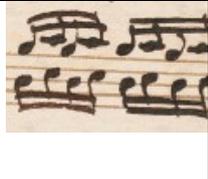
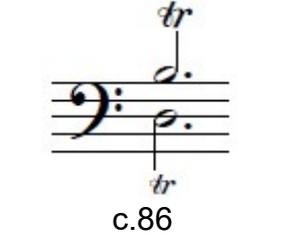
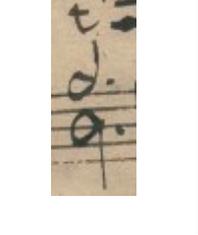
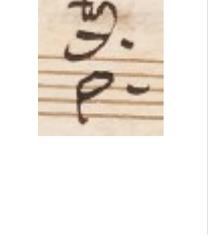
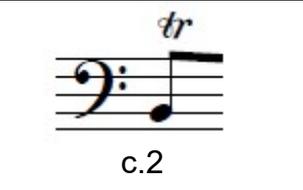
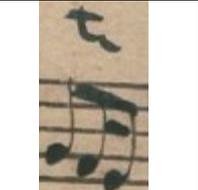
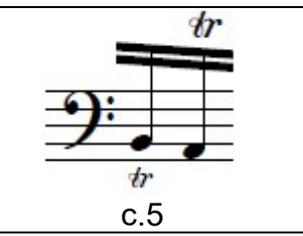
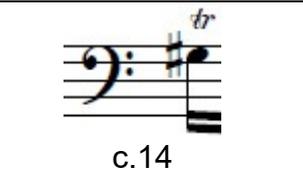
4 0	 c. 20	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Arpejamento rápido. Sustenta nota superior. <u>Repetição:</u> Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Quebra 2-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Arpejamen to rápido. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamen to rápido. <i>Messa di voce</i> na nota superior.
4 1	 c. 21	Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior.	Simultâne o. Sustenta e <i>decresc.</i> nota inferior.
4 2	 c. 22	Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Sustenta e interrompe nota inferior.	Simultâne o. Sustenta e <i>decresc.</i> nota inferior.
4 3	 c. 24	Não realizado. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.	Quebra 2-2. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.	Arpejamento lento. <i>Messa di voce</i> nas notas superiores.	Arpejamen to lento. Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores.
Bourée I e II					
Bourée I					

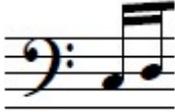
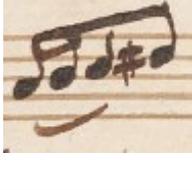
4 4	 c. 2	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.
4 5	 c. 4	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Quebra 2-1. Sustenta nota superior.	Acento. Quebra 2-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.
4 6	 c. 28	Não realizado. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas. <u>Segunda</u> <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 1-1. Sustenta duas notas.	Acento. Quebra 1-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 1-1. Sustenta nota superior. <u>Segunda</u> <u>repetição:</u> Quebra 1-1. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Acento. Simultâneo. <i>Messa di</i> <i>voce</i> nas duas notas. <u>Repetição:</u> Acento. Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas. <u>Segunda</u> <u>repetição:</u> Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Pausa. Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.
Bourée II					
4 7	 c. 24	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas.	Arpejamento lento. Sustenta e <i>decresc.</i> nota superior.	Arpejamento lento. <i>Messa di</i> <i>voce</i> nota superior.	Simultâneo. Sustenta e <i>decresc.</i> duas notas. <u>Repetição:</u> Simultâneo. <i>Messa di</i> <i>voce</i> nas duas notas.
Giga					

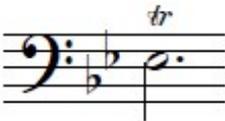
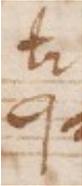
Parte A (Não contém acordes)					
Parte B					
4 8		Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Não realizado.	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Acento. Simultâneo. Não sustenta. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Não sustenta.
4 9		Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Não sustenta.	Simultâneo. Não sustenta.
5 0		Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Acento. Simultâneo. Não sustenta.	Acento. Simultâneo. Sustenta duas notas.	Acento. Simultâneo. Não sustenta. <u>Repetição:</u> Simultâneo. Não sustenta.
5 1		Acento. Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Quebra 2-2. Sustenta nota superior. <u>Repetição:</u> Acento. Quebra 2-2. Sustenta e <i>cresc.</i> notas superiores.	Acento. Arpejamento Sustenta e <i>decresc.</i> notas superiores. <u>Repetição:</u> Quebra 2-2. Sustenta notas superiores.	Acento. Arpejamento rápido. Sustenta e <i>cresc.</i> duas notas superiores.

Fonte: Produção do próprio autor.

ANEXO 3 – Ornamentos isolados notados em cada manuscrito da Suíte III

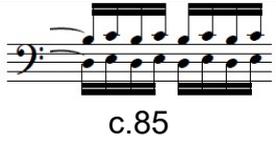
Ornamentos notados	Anna Magdalena	J. P. Kellner	Anônimo - 1 copista	Anônimo – 2 copistas	
Prelúdio					
1	 c.85				
2	 c.86				
Alemanda					
Parte A					
3	 c.2				
4	 c.5				
Parte B					
5	 c.14	Não contém		Não contém	Não contém
6	 c.18				
7	 c.22	Não contém	Não contém		
Courante					
Parte A					

8	 c.8				
Parte B					
9	 c.56				
Sarabanda					
Parte A					
1 0	 c.1	Não contém	Não contém		
1 1	 c.2	Não contém	Não contém		
Parte B					
1 2	 c.11				
1 3	 c.12				
1 4	 c.17		Não contém (seção omitida).		

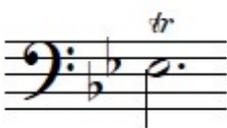
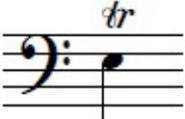
1 5	 c.18				
Bourée I e II					
Bouree I					
1 6	 c.2	Não contém.	Não contém.		
Bourée II					
1 7	 c.8	Não contém.			
Giga					
Parte A (Não contém)					
Parte B					
1 8	 c.56		Não contém.		

Fonte: Produção do próprio autor.

ANEXO 4 – Ornamentos isolados notados na Suíte III e suas realizações nas gravações selecionadas

Ornamentos notados	Casals (1939)	Yo-Yo Ma (1983)	Gaillard (2001)	Wispelwey (2012)	
Prelúdio					
1		Sem alterações. Andamento mais lento.	Uso de <i>accel.</i>	Uso de <i>rit.</i> Andamento mais lento.	Pausa. Alteração rítmica.
2		Sem alterações. Trilo rápido inferior.	Sem alterações. Trilo rápido inferior.	Uso de <i>accel.</i>	Alteração rítmica.
Alemanda					
Parte A					
3		Sem alterações. Trilo rápido inferior.	Uso de <i>rit.</i> Trilo médio inferior.	Uso de <i>dim.</i> Trilo rápido superior. <u>Repetição:</u> Uso de mordente.	Trilo curto e rápido superior.
4		Sem alterações. Trilo rápido superior. Apenas na nota lá.	Sem alterações. Trilo rápido superior. Apenas na nota si.	Uso de mordente.	Sem alterações. Trilo rápido superior. Apenas na nota lá.
Parte B					
5		Não executa.	Não executa.	Não executa.	Não executa.
6		Sem alterações. Trilo rápido superior.	Uso de appoggiatura rápida superior.	Uso de mordente.	Uso de mordente.
7		Não executa.	Não executa.	Não executa.	Não executa.
Courante					
Parte A					

8	 c.8	Pausa. Andament o mais rápido.	Alteração de articulação. Andamento mais rápido.	Alteração rítmica. Andament o mais lento.	Pausa. Alteração de articulação.
9	 c.56	Pausa. Andament o mais rápido.	Pausa. Andamento mais rápido.	Pausa. Sem alterações.	Pausa. Alteração rítmica.
Sarabanda					
Parte A					
1 0	 c.1	Não executa.	Não executa.	Não executa.	Não executa.
1 1	 c.2	Não executa.	Não executa.	Não executa.	Não executa. <u>Repetição:</u> Execução improvisad a (ver figura X).
Parte B					
1 2	 c.11	Sem alterações.	Sem alterações. <u>Repetição:</u> Uso de <i>rit.</i>	Sem alterações.	Sem alterações. <u>Repetição:</u> Pausa. Sem alterações.
1 3	 c.12	Sem alterações. Trilo rápido superior.	Sem alterações. Trilo rápido superior. <u>Repetição:</u> Uso de <i>dim.</i>	Alteração rítmica. Trilo curto superior.	Alteração rítmica. Trilo inferior.
1 4	 c.17	Sem alterações.	Sem alterações. <u>Repetição:</u> Alteração rítmica.	Alteração rítmica.	Pausa. Alteração rítmica.

1 5	 c.18	Sem alterações.	Sem alterações.	Uso de <i>rit.</i> <u>Repetição:</u> Alteração rítmica.	Pausa. Alteração rítmica.
Bourée I e II					
Bourée I					
1 6	 c.2	Sem alterações. Trilo rápido inferior.	Sem alterações. Trilo rápido superior.	Sem alterações. Trilo rápido superior.	Não executa.
Bourée II					
1 7	 c.8	Não executa.	Não executa.	Não executa. <u>Repetição:</u> Alteração rítmica. Trilo superior.	Não executa.
Giga					
Parte A (Não contém)					
Parte B					
1 8	 c.56	Não executa. <u>Repetição:</u> Sem alterações. Trilo rápido superior.	Sem alterações. Trilo rápido superior.	Alteração rítmica. Uso de <i>dim.</i> Trilo superior (fá natural).	Alteração rítmica. Uso de <i>dim.</i> Trilo superior.

Fonte: Produção do próprio autor.