

**ANÁLISE DE GRAVAÇÕES COMO
RECURSO PARA O DESENVOLVIMENTO
DA ORNAMENTAÇÃO:** um estudo
aplicado à Suíte para violoncelo n° 2, em
Ré menor, de J. S. Bach

**RECORDING ANALYSIS AS A RESOURCE FOR
DEVELOPING ORNAMENTATION:** a study applied to the
Cello Suite No. 2 in D minor by J. S. Bach

William Teixeira¹

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS
william.teixeira@ufms.br
<https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>

Guilherme Ferreira²

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS
guilherme.s.ferreira@ufms.br
<https://orcid.org/0009-0009-0351-4625>

Submetido em 114/05/2024

Aprovado em 25/07/2024

Resumo

Este artigo explora o papel da ornamentação na prática musical atual, utilizando como estudo de caso a Suíte para violoncelo n° 2 em Ré menor (BWV 1008) de Johann Sebastian Bach. Baseado em observações de Carl Philipp Emanuel Bach e Daniel Leech-Wilkinson, o estudo analisa 17 gravações de 13 artistas diferentes, abrangendo um período de 78 anos, para compreender como os músicos contemporâneos abordam a ornamentação. A metodologia adotada envolve uma análise comparativa das gravações e da notação escrita da fonte de Anônimo D, destacando a importância da escuta atenta e do estudo das interpretações passadas. Conclui-se que a ornamentação não apenas enriquece a expressão musical, mas também reflete a criatividade do intérprete. A discussão sobre a pedagogia da ornamentação destaca a necessidade de os músicos desenvolverem sua própria linguagem interpretativa, em vez de se pautarem estritamente por normativas históricas.

Palavras-chave: performance historicamente informada, musicologia histórica, práticas interpretativas, violoncelo, retórica musical

Abstract

This article explores the role of ornamentation in contemporary musical practice, using Johann Sebastian Bach's Suite No. 2 in D minor for cello (BWV 1008) as a case study. Based on observations by Carl Philipp Emanuel Bach and Daniel Leech-Wilkinson, the study analyzes 17 recordings by 13 different artists, spanning a period of 78 years, to understand how contemporary musicians approach ornamentation. The methodology involves a comparative analysis of recordings and written notation, highlighting the importance of attentive listening and studying past interpretations. It is concluded that ornamentation not only enriches musical expression but also reflects the creativity of the performer. The discussion on the pedagogy of ornamentation emphasizes the need for musicians to develop their own interpretative language rather than strictly adhering to historical conventions.

Keywords: historical informed practice, historical musicology, performing practice, cello, musical rhetoric

1 William Teixeira é Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde 2016. Atuou como pesquisador visitante na Universidade de Harvard (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) e no IRCAM (ERC-CONFAP-FUNDECT 2023). É Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012) e completou seus estudos de Pós-Graduação sob a orientação do compositor Silvio Ferraz, sendo bolsista FAPESP. Obteve os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), realizando estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha). Prosseguiu sua formação por meio de Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS, concentrando-se na pesquisa sobre filosofia analítica da arte. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>.

2 Guilherme da Silva Ferreira é aluno da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, cursando Licenciatura em Música desde 2022. Atua como bolsista de Iniciação científica do CNPQ desde 2022, desenvolvendo pesquisas relacionadas ao Violoncelo e à Filosofia da Música, sob orientação do Professor William Teixeira. No ano de 2023, realizou um intercâmbio acadêmico, onde estudou na Universidade de São Paulo, aperfeiçoando seus estudos de Violoncelo com André Micheletti. Iniciou seus estudos no ano de 2017 com Henrique Lucena e Marcelo Geronimo. Começou suas atividades profissionais na Orquestra Sinfônica de Campo Grande, atuando como concertino convidado. Realizou masterclass com violoncelistas como André Micheletti, Kayami Satomi, Fábio Presgrave, entre outros. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-0351-4625>

Introdução

A música do século XVIII foi marcada como um momento onde a escrita musical passou por rápidos desenvolvimentos, rumo a uma elaboração cada vez mais sofisticada, onde decisões criativas outrora outorgadas aos intérpretes passaram a ser delimitadas na composição. Entretanto, mesmo em meio a esse contexto de profunda atividade intelectual manifesta sobre o suporte notacional, a escuta e a tradição oral ainda desempenhavam um papel fundamental. Nesse momento, a ornamentação musical permaneceu como uma prática crucial, expandindo as formas de improvisação e fornecendo ferramentas aos compositores e intérpretes, possibilitando uma liberdade atrelada à essa escrita cada vez mais elaborada.

Como indicado por Carl Philipp Emanuel Bach, a composição musical era não apenas uma habilidade admirada, mas uma expectativa dentro dessa cultura, como ilustrado por sua observação de que “hoje em dia parece ser vergonhoso não saber compor” (BACH, 1753, p. 21). Essa tradição valorizava não apenas a criação, mas também a escuta ativa e o estudo do trabalho de outros músicos, como enfatizado por C.P.E. Bach ao criticar a tendência de se concentrar exclusivamente em si mesmo. Como ele destacava, “é bom que se procure ouvir músicos solistas, bem como conjuntos completos de musicistas” (BACH, 1753, p. 136), e “ao ouvir boa música, o aluno define um gosto mais refinado” (BACH, 1753, p. 22).

Notamos, nesse contexto, que a ornamentação não era apenas uma prática decorativa, mas uma forma de expressão musical que refletia o diálogo entre o compositor, o intérprete e a audiência. Esse sentido já está presente no termo latino *ornare*, que significa, além do ato de uma decoração com fins estéticos, também a ideia de se equipar para o desempenho de uma função. Ligada à *elocutio* retórica, a ornamentação dizia respeito a uma amplificação oratória, isto é, da performance do discurso, de um *pathos* latente no texto que o orador procura enfatizar (TARLING, 2004, p. 189).

Compreendendo o lugar da ornamentação dentro da prática musical barroca, este artigo propõe explorar o seu papel nas práticas interpretativas atuais, tomando como objeto de estudo a Suíte para violoncelo nº 2 em Ré menor (BWV 1008), de Johann Sebastian Bach. Os objetivos deste estudo incluem compreender como os músicos atuais se relacionam com essa prática no repertório barroco, mapeando as ornamentações realizadas em gravações desses instrumentistas e identificando os tipos de ornamentos utilizados, deduzindo assim uma conduta geral de cada músico em relação à prática e, por fim, resultando em diretrizes mais abrangentes.

Além disso, este trabalho contextualiza a importância da tradição oral na transmissão e desenvolvimento da ornamentação, reconhecendo o renascimento de seu estudo sistemático a partir do estudo de tratados musicais por pesquisadores da área

de *Aufführungspraxis* nos anos de 1960³. No entanto, ao considerar as observações de C.P.E. Bach sobre a importância da escuta na formação dos músicos no período barroco, destaca-se a necessidade de explorar essa via de aprendizado como um aspecto essencial na compreensão da prática da ornamentação.

Metodologia

Como visto, C. P. E. Bach apresenta o hábito de se ouvir atentamente bons intérpretes como uma fator crucial para a formação do gosto de um músico e de suas capacidades expressivas, dentre elas a ornamentação. Ainda que a definição do que quer que seja uma “boa música” seja problemática, sua recomendação abre o espaço para que, na contemporaneidade, tal processo inclua também a escuta de intérpretes por meio de gravações. Daniel Leech-Wilkinson, nessa mesma direção, propõe que tal recurso é não apenas relevante para a formação interpretativa, mas fundamental para que o músico esteja ligado ao produto sonoro da música. Segundo ele:

“As gravações nos mostram que a música que pensamos conhecer intimamente soava bem diferente no passado. Quando a música soa diferente, ela é diferente, porque o significado da música depende, em grande medida, do seu som” (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 246)

Quando o objeto musical em questão tem sua origem temporalmente distante, esse problema se amplia, na medida em que lidamos não apenas com um registro notacional distante, mas também com séculos de estilos interpretativos divergentes, que nos colocam em um campo hermenêutico bastante complexo. Leech-Wilkinson (2009, p. 253) pontua que no caso da interpretação do repertório barroco na contemporaneidade, as gravações se apresentam como um registro importante para análise, já que passando-se mais de meio século desde o início dos estudos para interpretações historicamente orientadas, muitas descobertas e diretrizes foram absorvidas pela prática comum, estando presentes na performance de músicos não necessariamente ligados a um estudo teoricamente fundamentado de tais questões.

Longe de diminuir seu valor, essa constatação nos aproxima da realidade do século XVIII, onde muitos músicos práticos jamais seriam educados por tratado ou método algum, senão por sua própria vivência com outros músicos (BARTEL, 2003). Por essa razão adotamos aqui a metodologia proposta por Leech-Wilkinson (2009) de uma análise comparada de interpretações por meio de gravações. Considerando os métodos para análise de gravações apresentados por Nicholas Cook (2009), adotaremos a estratégia de comparar a notação escrita com a ornamentação por meio da transcrição da reali-

3 Para um histórico da pesquisa sobre práticas interpretativas historicamente informadas e suas implicações práticas, ver LAWSON, STOWELL, 1999.

zação feita pelo performer, descrevendo textualmente possíveis variações ou ênfases, quando for o caso.

Como introduzido, elegemos como objeto de análise a Suíte para violoncelo nº 2 em Ré menor (BWV 1008), de Johann Sebastian Bach, tomando como base o manuscrito Anônimo D, por conter todos os ornamentos dos manuscritos de Anna Magdalena Bach, Johann Peter Kellner e de Anônimo C, mais alguns outros que se tornaram praxe nas práticas interpretativas atuais. A suíte foi escrita durante o período que Bach residiu em Köthen, entre 1717 e 1723, e apresenta uma síntese do que era a Suíte francesa de seu tempo, sobretudo em sua conotação cosmopolita, tal qual sistematizada por compositores como Johann Jakob Froberger. Da Suíte, optaremos por focar seus movimentos com menor e maior quantidades de ornamentações, respectivamente, a *Courante* e a *Sarabande*, por razões logicamente ligadas a seus andamentos, rápido no caso da primeira, e lento no caso da segunda. Acrescentamos como um caso intermediário a *Allemande*, de modo a oferecer um parâmetro médio acerca do acréscimo de ornamentações por parte dos intérpretes.

Em relação às gravações, foram analisados 17 álbuns, de 13 artistas de nacionalidades distintas. Atualmente, segundo o levantamento do portal *J S BACH Cello Suites*, mais de 200 gravações comerciais já foram lançadas, razão pela qual um recorte deve ser realizado. Adotamos aqui as gravações de maior relevância, segundo enquête realizada pelo mesmo portal com 331 violoncelista (DUMMAS, 2024). Em geral, não foram escolhidas gravações dos anos de 1950 e 1960 pelo fato de que as abordagens desse período estavam mais associadas a uma tendência de intérpretes tocarem suas próprias edições do repertório – como é o caso das influentes edições publicadas por Paul Tortelier e Pierre Fournier – sem executarem ornamentação alguma que não estivesse escrita. Começando pela primeira gravação registrada na história das Suítes de Bach em 1939 com Pablo Casals, até a gravação de 2017 feita por Yo-Yo Ma, contamos com aproximadamente 78 anos de história da interpretação desta peça. De Yo-Yo Ma e Pieter Wispelwey analisamos as 3 gravações até aqui lançadas por ambos. A lista (Quadro 1) das gravações segue:

Quadro 1 – Gravações analisadas

Ano da gravação	Violoncelista
1939	Pablo Casals
1979	Anner Bylsma
1983	Yo-Yo Ma
1985	Heinrich Schiff
1990	Pieter Wispelwey
1991	Roel Dieltiens
1997	Yo-Yo Ma
1998	Boris Pergamenschikow
1998	Pieter Wispelwey

Ano da gravação	Violoncelista
1999	Mischa Maisky
2006	Jaap Ter Linden
2007	Jean Guihen-Queyras
2008	Steuart Pincombe
2010	Enrico Dindo
2011	Ophélie Gaillard
2012	Pieter Wispelwey
2017	Yo-Yo Ma

Fonte: Elaboração dos autores.

Resultados

Antes de adentrarmos a análise da ornamentação nas gravações das três danças da Suíte de Bach, interessa notar como decisões interpretativas mais gerais também afetam as condições de performance que podem acarretar menor ou maior presença de acréscimos interpretativos. Neste quadro (Quadro 2), vemos uma primeira apresentação da afinação e dos andamentos escolhidos pelos violoncelistas estudados:

Quadro 2 – Afinação e andamentos das gravações

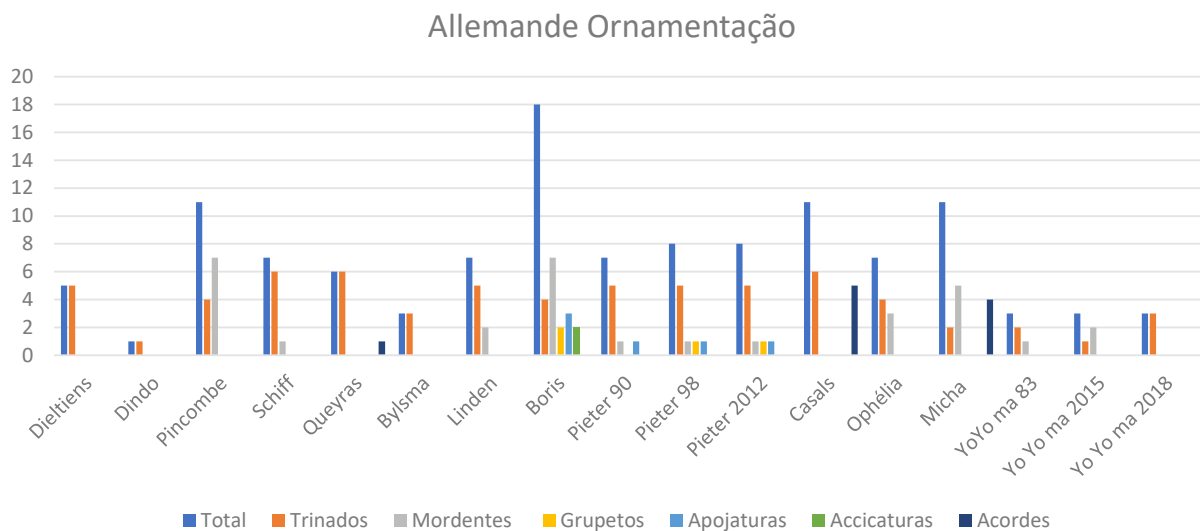
Violoncelista	Afinação aproximada	Andamento médio - Allemande	Andamento médio - Courante	Andamento médio - Sarabande
Pablo Casals	440 Hz	55 Bpm	75 Bpm	50 Bpm
Anner Bylisma	430 Hz	45 Bpm	85 Bpm	55 Bpm
Yo-Yo Ma 1983	440 Hz	70 Bpm	95 Bpm	60 Bpm
Heinrich Schiff	440 Hz	70 Bpm	85 Bpm	50 Bpm
Pieter Wispelwey 1990	415 Hz	55 Bpm	95 Bpm	50 Bpm
Roel Dieltiens	415 Hz	70 Bpm	95 Bpm	45 Bpm
Yo-Yo Ma 1997	440 Hz	70 Bpm	85 Bpm	50 Bpm
Boris Pergamenschikow	440 Hz	60 Bpm	88 Bpm	50 Bpm
Pieter Wispelwey 1998	415 Hz	60 Bpm	85 Bpm	50 Bpm
Mischa Maisky	440 Hz	58 Bpm	95 Bpm	50 Bpm
Jaap Ter Linden	415 Hz	72 Bpm	90 Bpm	45 Bpm
Jean Guihen-Queyras	440 Hz	50 Bpm	100 Bpm	50 Bpm
Steuart Pincombe	440 Hz	72 Bpm	85 Bpm	45 Bpm

Violoncelista	Afinação aproximada	Andamento médio - Allemande	Andamento médio - Courante	Andamento médio - Sarabande
Enrico Dindo	440 Hz	75 Bpm	100 Bpm	60 Bpm
Ophélie Gaillard	415 Hz	65 Bpm	85 Bpm	50 Bpm
Pieter Wispelwey 2012	392 Hz	65 Bpm	90 Bpm	50 Bpm
Yo-Yo Ma 2018	440 Hz	78 Bpm	100 Bpm	50 Bpm

Fonte: Elaboração dos autores.

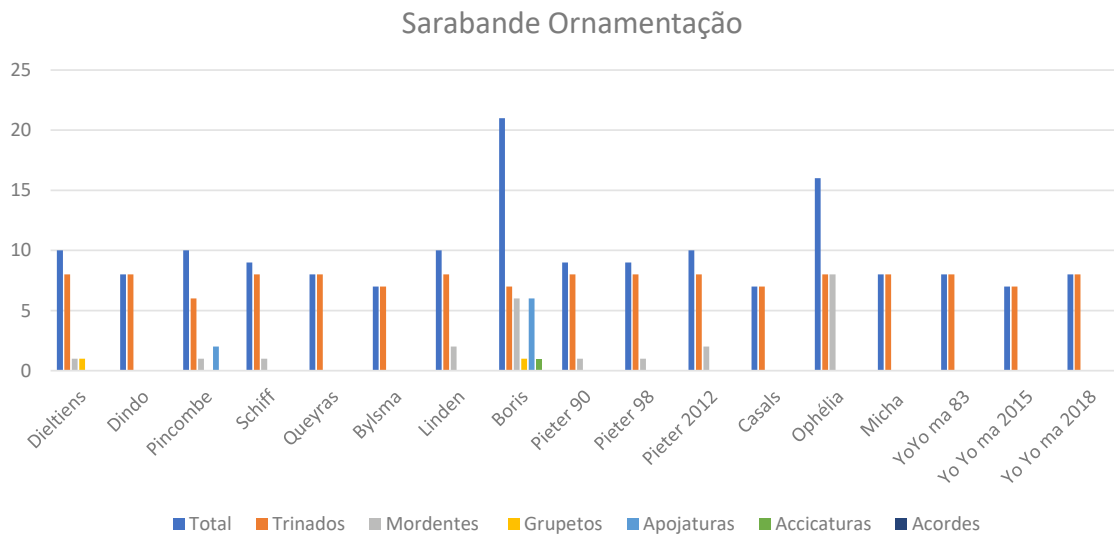
Tratando especificamente das danças, como anteriormente mencionado, a expectativa era que a *Courante* fosse uma das que teria menor número de ocorrências, o que de fato se confirmou. De todos os analisados, apenas Boris Pergamenschikow realizou alguma ornamentação que não constava no manuscrito (três ocorrências), enquanto outro três (Pincombe, Schiff e Maisky) realizaram os ornamentos escritos. Todos os demais mantiveram a dança sem qualquer ornamento, tanto na primeira vez quanto na repetição de ambas as partes. A *Courante* é uma variante que aplica o estilo francês à dança italiana *Corrente*, adotando sua hierarquia métrica geralmente ternária com uma anacruse para o tempo forte, mantendo a dança “no ar” (LITTLE, CUSICK, 2001). Dessa forma, o andamento ágil é necessário para que a dança permaneça leve – correndo –, o que não possibilita espaço para grande profusão de ornamentação. Já as outras duas danças analisadas, por possuírem andamentos mais lentos, proveem oportunidades favoráveis para o acréscimo de ornamentos de acordo com a conduta de cada intérprete, como observamos no caso da *Allemande* (Gráfico 1) e da *Sarabande* (Gráfico 2).

Gráfico 1 – Comparação quantitativa das ocorrências de ornamentação nas gravações analisadas da *Allemande*



Fonte: Elaboração dos autores.

Gráfico 2 – Comparação quantitativa das ocorrências de ornamentação nas gravações analisadas da *Sarabande*



Fonte: Elaboração dos autores.

Em relação à *Allemande* e à *Sarabande*, os gráficos apresentam preliminarmente que a expectativa se confirma ao serem danças mais receptivas à ornamentação. A *Allemande* é uma dança alemã, como seu nome indica em francês, geralmente com dois pulsos, onde o apoio do dançarino recai sobre o primeiro tempo, enquanto o segundo recebe um passo lateral, geralmente requerendo um levar para que o gesto preparatório de suspensão do corpo no ar ocorra (LITTLE, CUSICK, 2001). Já a *Sarabande* possui origem controversa, provavelmente oriunda de uma dança aprendida por espanhóis durante as explorações das Américas e levada para a corte. Entretanto, sua incorporação na suíte instrumental se deu com uma forma estilizada bastante lenta, sem relação direta com uma coreografia, a não ser pela hierarquia métrica peculiar, onde o apoio recai sobre o segundo tempo de sua estrutura ternária (HUDSON, LITTLE, 2001).

Passamos então para a análise de nosso primeiro caso, a gravação de Jaap Ter Linden, violoncelista neerlandês nascido em 1947 e conhecido por ser um dos pioneiros na performance historicamente informada do violoncelo. Aqui foi analisada sua segunda gravação, lançada em 2006, sendo a primeira de 1997. Esta gravação foi realizada em uma igreja, a *Doopsgezinde Remonstrantse Kerk Deventer*, utilizando um violoncelo de autoria de Giovanni Grancino, feito em Milão no ano de 1703. Apresentamos portanto a análise de sua performance da *Allemande* (Quadro 3) e da *Sarabande* (Quadro 4).

Quadro 3 – Ornamentação realizada por Jaap Ter Linden na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6 (ambas as vezes)		
8		
9		 na 2x faz trinado
12		
13		Como escrito
17		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 4 – Ornamentação realizada por Jaap Ter Linden na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6		
8		
16		

Compasso	Figura	Ornamentação
21		
23		
25		

Fonte: Elaboração dos autores.

A próxima gravação analisada foi lançada pelo violoncelista estadunidense Stuart Pincombe em 2008. Em entrevista, Pincombe diz que considera a Suíte 2 como sendo a mais “errante” entre todas, de modo que suas direções estão sempre em aberto para o instrumentista que a toca. Sobre a *Sarabande*, em específico, Pincombe diz que “ela possui uma reverência em si, como se fosse a memória de algo muito belo” (PINCOMBE, 2018). Finalmente, o violoncelista diz que a propriedade das Suites que as tornam tão especiais para si é justamente sua abertura à improvisação, tornando-as novas a cada performance. A seguir, apresentamos as análises de sua ornamentação na *Allemande* (Quadro 5) e na *Sarabande* (Quadro 6).

Quadro 5 – Ornamentação realizada por Stuart Pincombe na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
1 Compasso Ele não faz ornamentação na primeira repetição		
3		
7		
8		

Compasso	Figura	Ornamentação
9		
13		Como escrito
14		
17		Como escrito
18		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 6 – Ornamentação realizada por Steuart Pincombe na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
13		 O trinado é feito na nota inferior (Mi bemol)
14		
20		

Fonte: Elaboração dos autores.

O próximo violoncelista analisado é Boris Pergamenschikow, nascido em Leningrado (atual São Petersburgo), na então União Soviética, em 1948. Pergamenschikow aprendeu

o violoncelo com seu pai e posteriormente teve aulas com Emmanuel Fischmann, no Conservatório de Leningrado, onde também estudou composição, um fato interessante aos nossos fins. Ele teve uma carreira notável, tendo ganhado a medalha de ouro da Competição Tchaikovsky em 1974 e, sendo uma voz crítica ao regime totalitário soviético, emigraria do país em 1977. Sua gravação das suítes foi lançada em 1998, poucos anos antes de sua morte em 2004 (ORON, 2019). As análises de sua profusa ornamentação na *Allemande* (Quadro 7) e na *Sarabande* (Quadro 8) seguem:

Quadro 7 – Ornamentação realizada por Boris Pergamenschikow na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
1 Somente na repetição		
5 Somente na repetição		
6 Ambas as vezes		
8		
8 Somente na repetição		
9 Ambas as vezes		
11 Somente na repetição		
12 Somente na repetição		

Compasso	Figura	Ornamentação
13 Faz igual o manuscrito		Como escrito
16 Somente na repetição		
16 Somente na repetição		
17 Somente na repetição		
17		Está no manuscrito, porém ele não faz
17 Somente na repetição		
24 Somente na repetição		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 8 – Ornamentação realizada por Boris Pergamenschikow na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
1		
3		
5		


Compasso	Figura	Ornamentação
6		
8		
12		
14		
16 Somente na repetição		
19		
20		
26		
27		
28		

Fonte: Elaboração dos autores.

A gravação seguinte é a do violoncelista italiano Enrico Dindo, nascido em 1965, e formado no Conservatório "G. Verdi" de Turino, sob orientação de Egidio Roveda e Antonio Janigro. Dindo foi o primeiro lugar da Competição Rostropovich em 1997 e







possui uma carreira notável, tendo gravado as suítes em 2010 no auditório da *Chiesa di San Cristoforo Piacenza*, com seu violoncelo Pietro Giacomo Rogeri de 1717, outrora pertencente a Alfredo Piatti. A análise de sua ornamentação da *Allemande* (Quadro 9) e da *Sarabande* (Quadro 10) segue:

Quadro 9 – Ornamentação realizada por Enrico Dindo na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
13		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 10 – Ornamentação realizada por Enrico Dindo na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6		
8 Acorde somente na segunda vez		
16		

Fonte: Elaboração dos autores.

A próxima ornamentação analisada é da lendária gravação do violoncelista neerlandês Anner Bylsma, lançada em 1979. Além de ser um pioneiro da performance historicamente informada, Bylsma possui uma visão muito particular sobre o papel do intérprete em relação à ornamentação, não apenas em Bach, mas em relação ao repertório barroco em geral (LAIRD, 2004, p. 81). Quando perguntado em 1998 sobre sua conduta, a resposta foi a seguinte:

“Não vou ornamentar até saber mais sobre isso. Por enquanto, estou tentando reproduzir o que está escrito. Muito pode ser feito com o que já existe. Nas repetições, você pode tentar uma “pronúncia” diferente em vez de adicionar ornamentos, caso não queira tocar exatamente a mesma coisa duas vezes.” (BYLSMA, 1998)

Sobre a *Allemande* (Quadro 11), Bylsma (2001, p. 60) frisa sua relação com a voz falada, resultando em um foco na articulação das notas ao invés de um legato ligado ao canto. Em relação à *Sarabande* (Quadro 12), Bylsma (2001, p. 87) enfatiza a importância de se manter a hierarquia métrica com apoio no segundo tempo sempre presente no discurso, sem comprometer, contudo, a conexão melódica na voz superior.

Quadro 11 – Ornamentação realizada por Anner Bylsma na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6 Ambas as vezes		
13		Como escrito
17		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 12 – Ornamentação realizada por Anner Bylsma na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
8		 Fez somente na primeira vez

Fonte: Elaboração dos autores.

A próxima gravação analisada é a do violoncelista belga Roel Dieltiens, nascido em 1956 e atualmente professor da *Musikhochschule* de Zurique. A gravação em questão foi lançada em 1991, antecedendo uma segunda feita em 2010. Seguem as análises da *Allemande* (Quadro 13) e da *Sarabande* (Quadro 14):

Quadro 13 – Ornamentação realizada por Roel Dieltiens na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6		
8 Somente na primeira vez		
9 Ambas as vezes		
13 Ambas as vezes		Como escrito
Ambas as vezes		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 14 – Ornamentação realizada por Roel Dieltiens na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
13 Transição para a repetição	Esse compasso, Dieltiens o cria	
16		

Compasso	Figura	Ornamentação
23		

Fonte: Elaboração dos autores.

Heinrich Schiff foi um violoncelista austríaco nascido em 1951 e falecido em 2016. Schiff foi um dos grandes violoncelistas de sua geração, sendo conhecido por sua performance enérgica. Tendo como principal mestre André Navarra, Schiff lançou sua gravação das suítes em 1985, de onde analisaremos a ornamentação feita na *Allemande* (Quadro 15) e da *Sarabande* (Quadro 16):

Quadro 15 – Ornamentação realizada por Heinrich Schiff na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6 Somente nas segunda vez		
8 Ambas as vezes		
9 Ambas as vezes		
12 Ambas as vezes		
12		Como escrito
17		Como escrito
19 1 e 2 vezes		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 16 – Ornamentação realizada por Heinrich Schiff na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6		
8		
16		
23		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

A gravação seguinte foi feita pelo violoncelista francês Jean-Guihen Queyras, nascido em 1967 e tendo estudado na *Musikhochschule* de Freiburg, onde atualmente é professor. Sua gravação das suítes foi lançada em 2007, tendo sido realizada na *Eglise Saint-Cyriak*, na cidade alemã de Sulzburg, o que adiciona uma grande quantidade de reverberação ao seu som. Esse disco se tornou um grande sucesso entre violoncelistas e o público, levando Queyras a realizar múltiplas performances da integral das suítes, incluindo uma série de vídeos em seu website onde discute sobre todos os prelúdios e danças com convidados. Do ponto de vista da ornamentação, apresentamos aqui uma análise de sua realização da *Allemande* (Quadro 17) e da *Sarabande* (Quadro 18):

Quadro 17 – Ornamentação realizada por Jean-Guihen Queyras na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6 Ambas as vezes		
3		

Compasso	Figura	Ornamentação
8 Ambas as vezes		
9 Ambas as vezes		
12 Ambas as vezes		Com escrito
17 Ambas as vezes		Como escrito
19 Ambas as vezes		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 18 – Ornamentação realizada por Jean-Guihen Queyras na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
8 Apenas na segunda vez		
16		

Compasso	Figura	Ornamentação
25 Mudança de nota em ambas as vezes		
26 Mudança de nota em ambas as vezes		

Fonte: Elaboração dos autores.

A gravação seguinte foi lançada em 2011, pela também francesa Ophélie Gaillard, sucedendo sua primeira gravação de 2001. Nascida em 1974, a violoncelista francesa destaca-se por sua versatilidade, atuando tanto com o violoncelo moderno, quanto com o barroco, instrumento que ela adota na gravação aqui analisada. Sua notável ornamentação pode ser vista conforme aplicada tanto na Allemande (Quadro 19) quanto na Sarabande (Quadro 20).

Quadro 19 – Ornamentação realizada por Ophélie Gaillard na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6, ambas as vezes		
8		
9		
12 Somente na repetição		
13		Como escrito
17		Como escrito

Compasso	Figura	Ornamentação
19		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 20 – Ornamentação realizada por Ophélie Gailalrd na *Sarabande*

1 Somente na segunda vez		
5		
16 Mordente apenas na segunda vez		
19		
20 Somente na repetição		
23 Somente na primeira vez		
26		
28 Somente na repetição		

Fonte: Elaboração dos autores.

Pieter Wispelwey é um violoncelista neerlandês nascido em 1962 que estabeleceu-se como um dos principais intérpretes contemporâneos das Suítes de Bach. Ao longo de sua carreira, Wispelwey gravou três interpretações das Suítes, cada uma revelando novas camadas de significado da peça. Apesar de ter sido aluno de Bylsma e ter tocado um violoncelo com cordas de tripa desde o início da sua formação, Wispelwey afirma jamais ter sequer tocado as Suítes para o professor, inclusive discordando de seus vieses interpretativos (WISPELWEY, 2002). Sua primeira gravação foi lançada em 1990, tornando-se emblemática pela grande virada interpretativa que trouxe ao paradigma então vigente. A gravação seguinte, lançada em 1998, consolidou seu prestígio como intérprete de Bach, ao expandir suas contribuições criativas ao mesmo tempo em que exibiu uma precisão técnica sem equivalentes, sendo considerada por ele próprio como “mais livre e muito mais expressiva” do que a primeira (WISPELWEY, 2002). Finalmente, sua gravação de 2012 mais uma vez revolucionou a interpretação das suítes ao propor uma afinação nunca antes utilizada em uma gravação desta peça, em 392Hz, o que modificou radicalmente seus andamentos, sonoridades e a própria ornamentação utilizada. Dentro desse projeto, além da gravação integral, integrava o volume um documentário no qual Wispelwey discute sua abordagem interpretativa junto aos musicólogos Laurence Dreyfus e John Butt. Sua habilidade excepcional de equilibrar a estrutura arquitetônica das peças com uma expressão visceral o tornam reconhecido como o grande mestre contemporâneo das Suítes de Bach. Apresentaremos nos quadros a seguir uma síntese das três gravações, o que além de prover uma posterior análise de sua conduta geral, irá possibilitar uma leitura da consistência de sua abordagem da ornamentação, tanto na *Allemande* (Quadro 21), quanto na *Sarabande* (Quadro 22).

Quadro 21 – Ornamentação realizada por Pieter Wispelwey na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
6 Primeira vez um mordente Na repetição uma apoiatura		
8 Ambas as vezes		Como escrito
9 Somente na gravação de 1998 e 2012		

Compasso	Figura	Ornamentação
9 1 e 2 vezes		
Manuscrito 1 e 2 vezes		Como escrito
Manuscrito 1 e 2 vezes		Como escrito
19 1 e 2 vezes		

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 22 – Ornamentação realizada por Pieter Wispelwey na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
8		
16		
5		



Compasso	Figura	Ornamentação
23		

Fonte: Elaboração dos autores.

As próximas gravações analisada possivelmente sejam as mais célebres, feitas pelo grande nome do violoncelo no século XX, Yo-Yo Ma. Nascido em 1955, ele é renomado por suas interpretações das Suítes para Violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach, que já venderam mais de 10 milhões de cópias ao redor do mundo, razão pela qual sua abordagem é tão influente e as suítes estão tão associadas a seu nome. Ao longo de sua carreira, Ma gravou as Suítes três vezes, em 1983, 1997 e 2017. Sua abordagem interpretativa combina uma técnica virtuosística com uma profunda compreensão da estrutura e do significado emocional das obras de Bach, fato sem dúvida devido à sua intimidade com as peças, no caso da Suite 1, por ele aprendida quando tinha apenas 4 anos de idade (MA, 2018). Destaca-se a acentuada mudança que há entre a gravação de 1983, mais ligada à abordagem dos anos de 1970 de Tortelier e outros violoncelistas conhecidos por aplicarem muitas ligaduras e um som mais homogêneo, e a gravação de 1997, na qual Ma atentou-se aos desenvolvimento recentes da Performance Historicamente Informada, inclusive recebendo instruções sobre estilo do violoncelista Jaap Ter Linden (LAIRD, 2004, p. 130). Devido ao grande intervalo de tempo entre as gravações e às significativas mudanças em suas abordagem interpretativa nesses períodos, apresentamos a análise de sua ornamentação na *Allemande* por meio de quadros separados para as gravações de 1983 (Quadro 23), 1997 (Quadro 24) e 2018 (Quadro 25). Curiosamente, a *Sarabande*, a mais lenta e, em geral, mais ornamentada das danças, permaneceu consistente aos padrões utilizado, conforme aqui apresentado (Quadro 26).







Quadro 23 – Ornamentação realizada por Yo-Yo Ma (1983) na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
8		
9		
12		Como escrito

Compasso	Figura	Ornamentação
18		 Não toca o ornamento escrito





Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 24 – Ornamentação realizada por Yo-Yo Ma (1997) na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
1		Não é uma ornamentação, mas uma ligação, entre a primeira nota ao acorde no mesmo arco, gerando algo único dentre as performances
9		
10		
13		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 25 – Ornamentação realizada por Yo-Yo Ma (2018) na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação
9		
14		Como escrito
18		Como escrito

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 26 – Ornamentação realizada por Yo-Yo Ma na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
8 No manuscrito está escrito o trilo, porém ele faz o acorde na segunda vez. Em 1997 e 2018 ele não faz acordes.		
13 O trilo é descrito no manuscrito, porém ele faz na nota mi.		
16		

Fonte: Elaboração dos autores.







Depois de tratarmos das célebres gravações de Yo-Yo Ma, a única outra gravação que poderíamos mencionar seria a pioneira e fundamental gravação feita pelo violoncelista catalão Pablo re, o grande descobridor das Suítes. Considerada até então como uma obra de interesse meramente didático, as Suítes retornaram triunfalmente ao repertório do violoncelo apenas com o lançamento da gravação de Casals em 1939, cujo primeiro encontro com a obra ocorreu aos 13 anos de idade, levando a estudá-la por 12 anos antes de tocá-la em público pela primeira vez (BLUM, 1977, p. 141). Nesse seu empreendimento artístico, Casals encontrou nas Suítes um campo para a criatividade do violoncelista. Dentre outros recursos, essa liberdade poderia ser expressa através da ornamentação, muito valorizada por ele e manifestada, sobretudo, através dos acordes inseridos em sua interpretação da *Allemande* (Quadro 27) e da *Sarabande* (Quadro 28).

Quadro 27 – Ornamentação realizada por Pablo Casals na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação	Acordes
3			
4			
4			
6			
8			
9			
13			
17 Na repetição			
19			
20			
22			

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 28 – Ornamentação realizada por Pablo Casals na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
8		
1 Ele toca as duas notas ao mesmo tempo, apertando o outro ré na corda sol		

Fonte: Elaboração dos autores.

Finalmente, a última gravação analisada é a segunda do violoncelista letão Mischa Maisky, lançada em 1999 e sucedendo sua primeira de 1985. Mischa Maisky viveu um período de transição, no qual uma tradição interpretativa guiada por uma abordagem mais estilizada, ligada a uma estética mais associada ao romantismo, dava lugar a uma abordagem preocupada com a interpretação a partir dos manuscritos, mais ou menos influenciada pela performance historicamente informada. No entanto, ele é categórico em afirmar sua opinião de que tais esforços representam uma regressão na história da música e do violoncelo, dizendo que Bach “se reviraria no túmulo” (MAISKY, 2014) ao ver a forma com tocam suas suítes a partir de tais postulados. Sobre sua própria abordagem, Maisky afirma não ter a pretensão de fazer nenhuma revolução interpretativa (NG, 2018), admitindo que uma parte considerável de sua interpretação foi influenciada por Pablo Casals, com quem teve aulas sobre a obra pouco tempo antes do violoncelista catalão falecer. Desse encontro, Maisky inclusive cita as palavras a ele ditas por Casals: “Meu jovem, pessoalmente não creio que o que você faz tenha qualquer relação com Bach. Entretanto, você está tão convencido pelo o que faz, que chega a soar convincente” (MAISKY, 2007). A ornamentação por ele utilizada pode ser examinada em ambas as danças, *Allemande* (Quadro 29) e *Sarabande* (Quadro 30).

Quadro 29 – Ornamentação realizada por Mischa Maisky na *Allemande*

Compasso	Figura	Ornamentação	Acordes
4			
5			
3			
6 Somente na repetição			
8			
9			
13 Somente na repetição			
14		Como escrito	
18		Não faz	
21			
Somente na segunda vez 25			

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 30 – Ornamentação realizada por Mischa Maisky na *Sarabande*

Compasso	Figura	Ornamentação
5		
8		
15		

Fonte: Elaboração dos autores.

Discussão

A partir da análise da ornamentação executada por cada violoncelista, podemos empreender o esforço de inferir uma conduta geral de cada um relativamente a esse parâmetro de expressão musical. Daniel Leech-Wilkinson propõe o conceito de “estilo de performance” como critério de avaliação, entendendo que:

artistas que têm controle técnico e imaginação musical suficientes desenvolvem maneiras de produzir sons em seus instrumentos e relações entre sons adjacentes em suas performances que os identificam, os colocam em relação aos seus antecessores e contemporâneos, e são impressionantes o suficiente para que outros sejam influenciados por eles (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 248)

Ainda que a ornamentação sem dúvida contribua para a construção da identidade de um performer, esse parece ser, entretanto, um efeito secundário de uma ação anterior, isto é, da ação de um músico se expressar através dos ornamentos escolhidos e tocados, bem como dos locais onde irá optar por adicioná-los e em como irá tornar sonoros tais padrões. A proposição de Leech-Wilkinson refere-se a uma consequência da expressão musical que quando colocada em primeiro plano corre o risco de tornar-se um mero dispositivo de mercado em um contexto capitalista de comércio de identidades, sendo o suficiente para justificar e promover uma nova gravação ou um novo intérprete, apenas com o objetivo de torná-los mais vendáveis.

Ao contrário, nos interessa entender não os efeitos das escolhas ligadas à ornamentação, mas as suas causas, resultando assim em uma análise que amplie o repertório de inflexões e padrões expressivos do analista, oferecendo ideias para a construção de novas ornamentações. Sendo assim, o conceito de “conduta musical”, tal qual proposto pelo musicólogo francês François Delalande, parece ser mais condizente com esse objetivo do que a noção de estilo, na medida em que Delalande define a conduta como aquilo que “designa um conjunto de atos elementares coordenados para um propósito” (DELALANDE, 2013, p. 45). No caso da análise de uma conduta do tipo musical, Delalande entende que ela deve considerar a função musical de terminada ação, tendo como parâmetros de análise não apenas sua base normativa ou simbólica, isto é, sua origem dentro de um determinado sistema de regras como apresentavam os tratados antigos e como possibilitava o hermetismo cultural das cortes europeias nas quais essas estruturas ocorriam, mas mais amplamente, compreendendo a satisfação senso-motora, nos níveis do som e do gesto, que esses padrões oferecem ao anseio expressivo do músico que as toca e, finalmente, à própria escuta. Passamos assim para uma análise da conduta geral de cada violoncelista, a partir de sua utilização da ornamentação musical.

Em sua performance de 2006, Jaap Ter Linden deixa evidente sua opção pela completa ausência de vibrato e a escolha por valorizar a sonoridade grave que afinação em 415 Hz permite. Ele sempre acentua as notas no primeiro tempo de cada grupo de semi-colcheias, o fazendo por meio da velocidade do arco, apesar do tempo ser lento, o que resulta em certos momentos em um timbre metálico gerado pela falta de contato do arco com a corda. Na segunda parte da *Allemande*, é importante reiterar que ele cresce nas notas agudas, e acentua as dissonantes. Não há grandes respirações em sua performance, mantendo o fluxo métrico sempre contínuo. Em suas repetições, as alterações de andamento, dinâmica ou acentuação são nulas, de modo que as duas vezes soam praticamente iguais. Em relação à ornamentação, ele emprega o total de seis nessa dança, sendo que duas já estão escritas. Sendo assim, ele não procura inovar ou fazer algo diferente em relação à ornamentação. Na performance da *Sarabande* ele aplica pouco vibrato apenas nas notas longas, e na ornamentação permanece acrescentando pouco, adicionando apenas quatro ocorrências além daquelas escritas. A dinâmica permanece quase o tempo todo em um *mezzo forte*, havendo algumas mudanças ocasionais para o *piano* e o *forte*. Sua gravação dessa dança está entre os andamentos mais lentos, em aproximadamente 46 Bpm. Na *Courante* por ser um movimento mais rápido, Linden não faz ornamentação alguma e toca as notas de forma estritamente fiel ao manuscrito. O andamento permanece do começo ao fim da interpretação em aproximadamente 80 Bpm.

Em seu álbum lançado em 1998, Boris Pergamenschikow inova ao acrescentar uma grande quantidade de ornamentos em sua performance, cerca de dezoito na *Allemande*, sendo o violoncelista que mais ornamenta dentre os analisados. Sua forma de pensar a Suíte é de fato a mais divergente, pois nas repetições ele transforma a música, entregando um caráter totalmente novo ao trecho. Àquilo que Pincombe irá fazer anos mais tarde, Pergamenschikow abre caminhos a uma nova forma de pensar, sem se restringir

a partitura. Ele constrói uma casa e a habita completamente no ritornello, adotando a imagem proposta pelo compositor Silvio Ferraz (2005, p. 35). Fica claro que sua performance é única entre as gravações, estando aparentemente preocupado apenas com o que soaria bem para ele, e não necessariamente com a expectativa de uma audiência mais ou menos especializada. Na *Courante*, ele é o único dentre todos os analisados que inclui alguma ornamentação, incluindo uma apoiatura no compasso 21:

Figura 1 – Apojatura feita por Boris Pergamenschikow no compasso 21 da *Courante*



Fonte: Transcrição dos autores.

Enrico Dindo, em sua performance de 2010, grava seu álbum em uma igreja, sendo possível ouvir sua reverberação de modo muito presente, proporcionando uma sonoridade peculiar à gravação. Ao todo, Dindo inclui sete ornamentações nas três danças, de fato um número baixo, sendo o que menos acrescenta ornamentos dentre os analisados. A *Allemande* é um grande exemplo, onde ele faz apenas um ornamento, deixando de fora até mesmo um ornamento escrito por Bach. Na *Sarabande* ele acrescenta apenas dois ornamentos além dos escritos por Bach, e na *Courante* não faz ornamentação alguma.

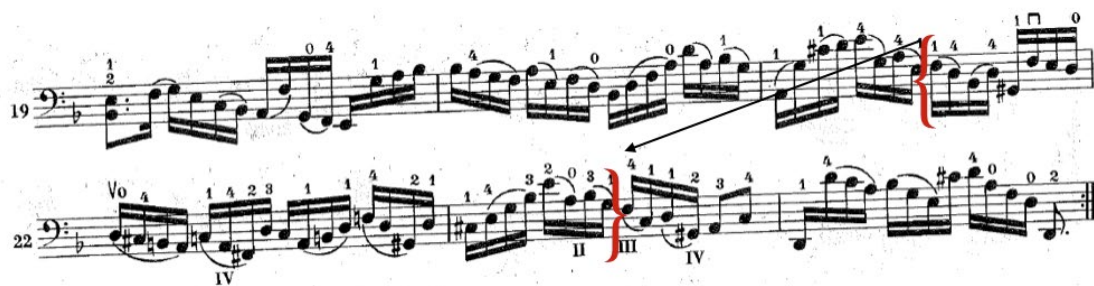
É interessante mencionar a conduta de Pablo Casals em sua gravação histórica, a primeira registrada em 1939. Casals se torna pioneiro em vários aspectos, sobretudo na forma como ele irá influenciar diversas gerações com sua performance. Ele é o violoncelista que acrescenta a maior quantidade de acordes e cordas dupla. Casals constrói nas três danças uma performance cheia de vibrato, e um contato constante do arco na corda, mantendo um som forte quase o tempo todo. Por ter sido o responsável por levar a Suíte de Bach a ser conhecida, Pablo Casals toca de uma forma que até hoje ressoa com nossa memória dessa peça. A quantidade de vibrato fica especialmente evidente na *Courante*, o movimento mais rápido, mas que mesmo assim conta com o vibrato todas as notas.

A influência de Casals é muito perceptível na gravação de Mischa Maisky, também utilizando bastante vibrato. Vale ressaltar, na *Allemande*, que os acordes são os mesmos de Casals em ambas as repetições, sendo que Mischa acrescenta exatamente a mesma quantidade de ornamentação. Sua performance deixa bem claro a similaridade e é uma prova definitiva do grau de influência que uma gravação pode ter nas práticas interpretativas de uma peça. Essa gravação lida exatamente com a problemática desta pesquisa, na medida em que Mischa Maisky deixa clara sua construção interpretativa a partir da escuta de uma gravação, ressoando a citação de C. P. E. Bach sobre o ouvir músicos solistas.

Considerando a gravação de Steuart Pincombe, é notório dizer que seu atrativo se dá pela utilização do ritornello como momento de expressão pessoal. A mesma influência

que Casals possui na interpretação de Mischa Maisky, Boris Pergamenschikow parece ter tido em Pincombe. Ele acrescenta vários ornamentos na repetição, agregando outras características à música, colocando sua própria linguagem à prova. Um ponto interessante de ser mencionado é na *Courante*, onde Pincombe arpeja os acordes do agudo para o grave. Pincombe protagoniza o excerto mais divergente das gravações (Fig. 2). Ele opta, na *Allemande*, por tocar o compasso 20 inteiro, depois apenas os dois primeiros tempos do compasso 21, dando continuidade nos dois últimos tempos do compasso 23, deixando de tocar os compassos 22 e os dois primeiros tempos do 23. Isso é algo único, cuja motivação e justificativa permanecem desconhecidas.

Figura 2 – Salto feito por Pincombe entre os compassos 21 e 23



Fonte: Elaboração dos autores.

Em relação à gravação de Jean-Guihen Queyras, há pouco o que se pontuar. Queyras utiliza pouca ornamentação e mantém o arco sempre em contato com a corda, gerando um som constante sem respirações longas, com um vibrato moderado, porém contínuo, acentuando apenas algumas dissonâncias. No geral, a sonoridade e a interpretação mantêm-se homogêneas, sem nenhum empreendimento expressivo mais notável.

Henrich Schiff também adota o arpejar invertido dos acordes, assim como Pincombe na *Courante*. Energia é o que descreve a sua *Allemande*, pela forma vigorosa com que executa os acordes, realizando acentuações com um certo peso. É interessante que a sua performance é enérgica, porém os ornamentos são feitos sempre com leveza, geralmente em piano, de forma muito sutil, de forma que funcionam como um alívio à tensão causada pela energia imposta por sua forma de tocar. Na *Sarabande* ele opta por uma interpretação lenta, com bastante vibrato, respirações longas e uma região dinâmica quase sempre em torno do piano, contrastando com a energia empregada na *Allemande* e na *Courante*.

Tratando da gravação de Ophélie Gaillard, sua *Sarabande* é a segunda que mais possui ornamentos. Sua gravação explora a sonoridade da afinação grave e sua forma de lidar com o som é deixando as notas soarem, sempre muito claras e destacadas. Todos os movimentos possuem a característica de notas nítidas, grandes respirações e pausas, respeitando o andamento, porém não de uma forma pautada pelo metrônomo,

mantendo sempre com uma oscilação de tempo. Os ornamentos são equilibrados, não possuindo nenhum exagero entre o não fazer e o fazer. Ela os emprega em pontos específicos, especialmente em terminações de frases, como forma de enfatizar um afeto.

Em relação a Yo-Yo Ma, suas gravações possuem uma característica em suas performances do compasso 13 da *Sarabande*, onde fazer o trinado na nota Mi ao invés do Lá (Fig. 3). Um ponto a se destacar na forma de tocar desta dança é, na gravação de 2019, onde, no compasso 17, Yo-Yo Ma utiliza do pizzicato ao tocar o acorde, tocando com a mão esquerda as cordas Sol e Ré, e aliviando toda a pressão do arco para tocar o acorde, o que foi único dentre as três gravações, e dentre todos os artistas. Finalmente, ele utiliza de vibrato constante em todos os movimentos.

Figura 3 – Compasso 12 da *Sarabande*, onde Yo-Yo Ma realiza o trinado na nota Mi bemol



Fonte: Transcrição dos autores.

O violoncelista Pieter Wispelwey é amplamente reconhecido por sua interpretação singular das obras de Bach, um legado que se reflete em três álbuns gravados ao longo de sua carreira, lançados em 1990, 1998 e 2012. Embora a gravação de 1990 apresente um número reduzido de ornamentos na *Allemande* e, em ambas as gravações de 1990 e 1998, na *Sarabande*, a verdadeira marca distintiva de Wispelwey vai além da ornamentação. Sua interpretação é permeada por nuances tão sutis que desafiam uma descrição adequada. Em particular, destaca-se sua gravação de 2012, na qual ele lida com o silêncio de maneira tão magistral que este se torna uma parte integral da própria música. Nesse caso, notamos como identidade do intérprete pode ser construída mais por suas micro-articulações do que pela ornamentação.

Tratando da gravação lendária de Anner Bylisma, ela também não se define por uma grande quantidade de ornamentos inseridos na performance – na realidade, ele está entre os que menos acrescentam ornamentação. Bylisma acrescenta quatro ornamentos na *Allemande*, e a toca no andamento mais lento dentre todos os artistas analisados, optando por uma execução sem vibrato e com um legato permanente. Quando se trata em sonoridade, sua abordagem se define por grandes respirações, pela utilização de uma grande quantidade arco e pelo contato constante com a corda.

Igualmente, Roel Dieltiens utiliza poucos ornamentos, sendo a *Sarabande* a dança na qual que ele mais os realiza. É notória a articulação utilizada por Dieltiens, que adota uma abordagem de manter as notas audivelmente destacadas umas das outras, sendo a *Courante* um exemplo claro disso, porém seguindo esse padrão também no restante

da Suite. Também é notável seu acréscimo de uma escala de transição na repetição da segunda parte da *Sarabande*, ocorrência singular dentre as gravações.

Conclusões

É evidente que a contribuição de múltiplos artistas é essencial para a evolução de uma composição musical. No caso de Bach, suas obras continuam a ressoar por séculos, sendo consideradas peças fundamentais no repertório violoncelístico. Os resultados das gravações e a habilidade de reconhecer padrões demonstram que a vitalidade de uma música está intrinsecamente ligada à sua exploração, audição e improvisação por seus intérpretes, cuja musicalidade manifesta-se mais nitidamente em suas capacidades de ornamentação.

Através da análise das três danças escolhidas, é possível perceber a riqueza e a profundidade deste mundo musical, ao mesmo tempo que nota-se um valioso espaço para a expressão individual. Finalmente, ao depreendermos uma conduta geral de cada intérprete, essa análise nos oferece parâmetros para avaliarmos nossos próprios projetos de ornamentação, enriquecendo o repertório de ornamentos que possuímos não apenas por sua taxonomia, mas sobretudo por sua função musical.

A título de conclusão para esta reflexão sobre o papel da ornamentação nas práticas atuais de interpretação da música antiga, podemos retomar algumas considerações sobre essa temática escritas pelo eminente musicólogo Paul Henry Lang, fundador da disciplina de musicologia histórica nas universidades estadunidenses. Em seu ensaio "Ornamentação e Improvisação", Lang problematiza se é possível aferir a correção da ornamentação, enquanto tantas fontes primárias divergem entre si, apenas concordando sobre o fato de que as formas de se ornamentar mudavam a todo momento e variavam consideravelmente entre regiões.

Para além de questões de estilo, Lang questiona a pedagogia da ornamentação na segunda metade do século XX, extremamente atenta aos tratados, mas pouco interessada em outorgar ao intérprete um lugar para sua própria criatividade, que é a própria razão de ser da ornamentação e do espaço para sua prática no repertório. Ele afirma incisivamente que:

Os intérpretes atuais dependem em grande parte do que os musicólogos lhes transmitem e só podem usar a imaginação dentro de certos limites. Eles correm duplo risco, pois se forem partidários dóceis e aceitarem e executarem todos os embelezamentos estritamente de acordo com o "livro", poderão receber apenas os aplausos dos seus correligionários; se eles afirmarem sua própria musicalidade e escolherem, eles podem ser denunciados como não-conformistas (LANG, 1997, p. 230)

Dessa forma, retomando a proposta de Leech-Wilkinson, de que o estudo de gravações auxilia no resgate da vida sonora da música, é possível se concluir que, no que tange à ornamentação, esse estudo é um recurso valioso a ser acrescentado às fontes primárias, de modo a resultar não apenas em um acúmulo de informação, mas no enriquecimento da imaginação musical do performer. Mais uma vez endossando Lang (1997, p. 231), "intérpretes devem transliterar fórmulas atávicas em sua própria linguagem", libertando-se para servirem tão somente à música.

Referências

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

BACH, Johann Sebastian. *Six Suites*. Edited by Edmund Kurtz. Nova Iorque: International Music Company, 1983.

BARTEL, Dietrich. Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1885, pp. 15-19, 2003.

BLUM, David. *Casals and the Art of Interpretation*. Nova Iorque: Holmes & Meuer Publishers, 1977.

BYLSMA, Anner. *Bach, The Fencing Master*: Amsterdam: SCL, 2001.

_____. *Conversation with Anner Bylsma*. Entrevista feita por Tim Janof, 1998. Disponível em: <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm>

COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DELALANDE, François. *Las Conductas Musicales*. Tradução de Terencia Silva Rojas e Maria Inmaculada Cárdenas Serván. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2013.

DUMMAS, Marianne. *J. S. Bach Cello Suites, 2024*. Disponível em <https://www.jsbachcellosuites.com/>. Acesso em 27 de julho de 2024.

FALTA, Oskar. Pablo Casals and the Bach Cello Suites: Journey to a masterpiece. *The Strad*, Outubro de 2023.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

HUDSON, Richard; LITTLE, Meredith Ellis. "Sarabande". *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acesso em 7 de maio de 2024,. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>

LAIRD, Paul R. *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Oxford: Scarecrow Press, 2004.

LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1997.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Recordings and histories of performance style. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LITTLE, Meredith Ellis; CUSICK, Suzanne G.. "Courante." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acesso em 7 de maio de 2024,. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006707>

_____. "Allemande." *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Acesso em 7 de maio de 2024,. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>

MA, Yo-Yo. *Entrevista com Yo-Yo Ma*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yng8M2iACXo>

MAISKY, Mischa. 'Bach is turning in his grave'. Disponível em: <https://www.elbowmusic.org/post/2014/10/20/mischa-maisky-bach-is-turning-in-his-grave> , 2014.

_____. *Conversation with Mischa Maisky*. Entrevista feita por Tim Janof, 2007. Disponível em: <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/maisky/maisky.htm>

NG, Kevin W. *Evolution, not revolution: Mischa Maisky interviewed*. Disponível em: <https://bachtrack.com/interview-mischa-maisky-istanbul-music-festival-april-2018> , 2018.

ORON, Aryeh. *Boris Pergamenschikow (Cello)*. Bach Cantatas Website. Disponível em: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Pergamenschikow-Boris.htm>

PINCOMBE, Stuart. *Pincombe on Bach Cello Suite no. 2 in D minor BWV 1008*. Netherland Bach Society, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibKISzyV8Tk>

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: A guide for musicians and audiences*. St. Albans: Corda Music, 2004.

WISPELWEY, Pieter. *Conversation with Pieter Wispelwey*. Entrevista feita por Tim Janof, 2002. Disponível em: <https://www.cellobello.org/cello-blog/artistic-vision/conversation-with-pieter-wispelwey-april-2002/>

Gravações

BYLSMA, Anner. *Johann Sebastian Bach, Unaccompanied Suites for Cello*. LP Vinil. Pro Arte – PAD 230, 1979.

CASALS, Pablo. *J. S. Bach: The Six Cello Suites*. LP Vinil. HMV, D.B.6538-44, 1939.

DIELTIENS, Roel. *Johann Sebastian Bach, Complete Cello Suites*. CD. Accent CD ACC 9171/72, 1991.

DINDO, Enrico. *Johann Sebastian Bach, The Cello Suites*. Decca, 4764226, 2010.

GAILLARD, Ophélie. *Bach Cello Suites*. CD. Aparte, APO17, 2011.

LINDEN, Jaap Ter. *Bach Cello Suites*. CD, Brilliant Classics, 93132, 2006.

MA, Yo-Yo. *Bach Cello Suites*. CD. Sony Classical, 88697547232, 1983.

_____. *Bach Cello Suites*. CD. Sony Classical, S2K 63203, 1997.

_____. *Six Evolutions: 6 Suites For Unaccompanied Cello*. CD Sony Classical, 19075854652, 2017.

MAISKY, Mischa. *Johann Sebastian Bach 6 Cello-Suiten*. CD. Deutsche Grammophon, 463 314-2, 1999.

PERGAMENSCHIKOW, Boris. *Johann Sebastian Bach, Suites for Solo Cello BWV 1007-1012*. Hänssler Classic – CD 92.120, 1998.

PINCOMBE, Stuart. *Johann Sebastian Bach, The Complete Cello Suites*. Streaming, Independente, 2008.

QUEYRAS, Jean-Guihen. *Bach Cello Suites*. Harmonia Mundi, HMC 901970.71, 2007.

SCHIFF, Heinrich. *Bach Cello Suiten Nos. 1-6*. LP Vinil. EMI 270077 3, 1985.

WISPELWEY, Pieter. *Bach Cello Suites*. Channel Classics CD CCS10901/2, 1990.

_____. *Bach Cello Suites*. CD. Channel Classics CCS 12298, 1998.

_____. *J. S. Bach, 6 Cello Suites For Cello Solo*. CD. Evil Penguin, EPRC 0012, 2012.