

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Actio et Elocutio: A ornamentação livre elaborada e improvisada

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

PPGMUS-USP Incentivo CAPES

roger.ribeiro@usp.br

Resumo

A ornamentação livre, um dos mais importantes diferenciais do estilo musical italiano do século XVIII, é uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos em uma melodia. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. O assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas dentre as quais destacam-se Quantz, Tartini e Geminiani e em diversas edições setecentistas de sonatas solo com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Fontes secundárias costumam enfatizar esse ornato e sua ênfase patética aos efeitos da surpresa e da escolha dos ornatos apropriados ao sabor do momento, tendo o decoro não só mediado pelo cerne do discurso musical, mas também por fatores do próprio concerto. Embora esse pensamento vá ao encontro de fontes primárias seiscentistas e setecentistas que demonstram a naturalidade e a difusão da prática segundo esses princípios em seus meios geográficos e temporais, muitas vezes, nos dias atuais, a elaboração escrita da ornamentação italiana é relegada a um plano inferior, essencialmente didático esquecendo-se das possibilidades de adequação e comoção ao combinar ornamentos notados e o improvisado.

Palavras-chave: ornamentação livre; estilo italiano; improvisação musical; música antiga; *Ornatus*.

Abstract

Actio et elocutio: The Elaborate and Improvised Free Ornamentation.

Free ornamentation, one of the most important differentials of the 18th century Italian musical style, is a technique used to enrich the melodic discourse of a work, through the insertion of ornaments in a melody. In most cases, the ornaments are not previously indicated by the composer in the score, but added by the performer's initiative. The subject was approached in detail in theoretical precepts, among which Quantz, Tartini and Geminiani stand out, and in several 18th century editions of solo sonatas with extensively decorated versions, which already at the time fulfilled an important didactic role. Secondary sources tend to emphasize this embellishment and its pathetic emphasis on the effects of surprise and the choice of embellishments appropriate to the mood of the moment, with decorum not only mediated by the core of the musical discourse, but also by factors of the concert itself. In fact, primary sources from the 17th and 18th agree with its thought and demonstrate the naturalness and diffusion of the practice according to these principles in their geographical and temporal environments, but they also show us possibilities beyond an essentially didactic level. Nowadays, frequently the written elaboration of Italian ornamentation is relegated to a lower level, forgetting the possibilities of adequacy and emotion when combining noted ornaments and improvisation.

Keywords: free ornamentation; Italian style; musical improvisation; early music; *ornatus*.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Ribeiro, R. (2022). *Actio et Elocutio*: A ornamentação livre elaborada e improvisada. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 89-101.

Introdução

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, [1739]1996 p.) e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz,[1752] 1983). Considerando essa relação, é possível compreender a música barroca no espectro mais amplo da retórica e das virtudes elocutivas.

Dentre essas virtudes, temos o *ornatus* ao lado de *puritas latinitas, perspicuitas* e “decorum”. Quintiliano ([séc I] 2017, p.225) compara o *ornatus* com o brilho de uma arma ou o relâmpago: segundo o retor, o que assusta as pessoas é o brilho, e não o potencial de ferir ou matar. Assim, o brilho é que comove o público, e um discurso sem ornamentos é como um raio sem brilho. Para Cícero ([46 A.C.] 1991) em meio às principais necessidades e habilidades que envolvem um bom orador também se encontra essa virtude. Em tempo, o verbo “ornamentar” é derivado do verbo latim *ornare*, que significa guarnecer um exército ou uma frota. Toda essa definição contraria o senso comum do século XXI que tem o ornamento como um enfeite acessório.

Lausberg (2004) compara a virtude do *ornatus* às artes e afirma que nela reside boa parte da arte do discurso:

O ornatus, corresponde à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o ornatus, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas. (p. 138)

As artes elevadas que Lausberg compara ao *ornatus* têm em seus domínios a intenção do artista da formação mimética de conteúdo, que aclaram a existência e das mais altas aspirações da natureza humana. Ou seja, reside aqui o princípio aristotélico ligado à arte como imitação idealizada da natureza. Se as virtudes da clareza, precisão e decoro conferem inteligibilidade, coerência e adequação ao discurso, a alma do princípio retórico de convencimento é essencialmente atingida pela surpresa lógica ou patética (emocional) do ornamento.

Quintiliano divide o ato de ornamentar em dois aspectos: “que tipo de elocução queremos e de que maneira exporemos” (Quintiliano,[séc I] 2017, p. 245). Assim temos a ornamentação com

um repertório de figuras e tropos a serem escolhidos juntamente com sua ordenação, o que segundo Chico-Rico (2003, p. 10) interage com os argumentos recolhidos na *Inventio*¹ bem como com a Ordenação macro-estrutural da *Dispositio*², e no outro aspecto o sentido patético que o discurso deve tomar estando no domínio da *Actio*³ de maneira que o orador deva escolher entre “falar de modo arrebatado ou calmo, com suavidade ou com severidade, ampla ou suscintamente, áspera ou brandamente, com magnificência ou sutileza, com gravidade ou espirituosidade.” (Quintiliano, [séc I] 2017, p. 245). Desta maneira a virtude do *ornatus* transpassa a fronteira entre a elaboração e a reprodução do discurso.

No discurso musical a virtude do *ornatus* pode ser emulada por meio de tropos e figuras específicos da música poética, principalmente a de tradição Luterana, mas também por meio de todo e qualquer recurso que possa enaltecer o discurso, incluindo a ornamentações francesa e italiana, esta última conhecida como ornamentação livre. Na música barroca italiana a ornamentação livre é um componente essencial desta ‘Virtude’ estando associada não somente ao trabalho do compositor, mas principalmente ao do intérprete.

Bartel (2007) refere à música composta na Itália entre os séculos XVI e XVIII como uma “música afetiva”, visão corroborada por fontes primárias como Quantz ([1752]1983) e Raguenet ([1700]2014) que apontam o estilo italiano como patético e pungente. Os recursos que causam essa comoção incluem uma grande exuberância e a surpresa causada sobretudo pela ousadia de seus intérpretes, o que fica muito claro no relato de Raguenet ([1702] 2014).

Dessa maneira o discurso eloquente da música italiana deve comover por meio da ornamentação (*ornatus*), sendo claro (*perspicuitas*), respeitando (ou desrespeitando de acordo com a adequação) as regras da gramática musical (*puritas latinitas*), ter decoro, com uma interpretação adequada (*decorum*), o que inclui um respeito ao estilo da escrita do que está sendo tocado, de forma que um trecho pode não comportar qualquer ornamentação e outro praticamente exigir. Dentro do estilo italiano na segunda categoria, que inclui na maior sorte dos casos os movimentos lentos, mas não só estes, deve-se adicionar a ornamentação livre.

¹ *Inventio*: primeira etapa da retórica apontada pelos principais tratados como o recolhimento dos argumentos a serem utilizados no discurso.

² *Dispositio*: Segunda fase da retórica, quando os argumentos recolhidos na *inventio* são dispostos ao longo do discurso. A maneira e a ordem deles segundo a tradição pode tornar o discurso mais ou menos convincente.

³ *Actio*: última fase da retórica, normalmente atrelada ao intérprete e ao orador. Reflete na escolha de gestos, tom de voz adequados, bem como andamentos e outras questões interpretativas.

Seta (1980) compara a música italiana da virada do século XVII para o XVIII com a arquitetura: “A música, mesmo a instrumental, recebia um apreço mais elevado por parte da nobreza papal, que via essa arte como uma arte mais próxima da arquitetura.” (p.123)

Saviani (2014) enfatiza como os tratados de arquitetura versam sobre o ornamento e seu correto desenho na construção e através de fotos tirada da restauração de uma igreja setecentista brasileira (Figura 1) que após um incêndio parcial teve o altar reconstruído apenas com a estrutura, demonstra como o discurso reproduzido com a ausência de ornamentação está distante da eloquência de sua concepção:



Figura 1: Igreja de Nossa Senhora do Carmo restaurada após o incêndio de 1998. À esquerda uma parte do altar não atingida pelo fogo e à direita uma parte reconstruída. Saviani (2014, p.78)

No segundo livro da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles ([350ac] 2018) argumenta que a virtude é a média entre dois vícios opostos. Seguindo essa linha, Lausberg (2004, p. 139) coloca o *ornatus* entre os vícios da insuficiência, *oratio inornata*, (discurso sem ornamentos) e a demasia, *mala affectatio*, (discurso obscurecido pelo excesso de ornamentos). Encontrar essa medida muitas vezes é um desafio para o intérprete da música barroca italiana no século XXI que encontra em

fontes primárias como tratados e modelos de ornamentação proposto por compositores, intérpretes e editores contemporâneos uma poderosa ferramenta e em muitos casos a única saída para essa questão interpretativa. Entretanto um debate não muito explícito, que ocorre tanto entre as fontes primárias como na literatura setecentista, sobre a ornamentação se dá em torno da espontaneidade e a elaboração dos ornatos. Até que ponto um ornamento elaborado deve ser encarado como algo apenas didático? Em nossa pesquisa de Mestrado (Ribeiro, 2020) chegamos à conclusão de que a ornamentação livre é uma questão interpretativa tão essencial quanto as que permeiam as outras virtudes elocutivas. O improviso desses ornatos, muitas vezes eram o objetivo final da preceptiva e dos modelos que envolvem o assunto no século XVIII, mas até que ponto idealizar a improvisação pode tornar a ornamentação elaborada (não improvisada) e/ou notada como algo proibitivo? Essas dúvidas motivaram a pesquisa e a escrita deste presente artigo.

A ornamentação livre improvisada

No século XVIII, a ornamentação foi abordada em preceptivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz ([1752]1983), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756). Além dessas ricas fontes tratadísticas, é possível identificar e reunir diversas edições de sonatas para violino e baixo contínuo, e no caso de Telemann até trio-sonatas, com versões extensamente decoradas. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

Para Rónai (2008), a motivação para a edição nesse modelo era didática, já que a prática de ornamentação livre em movimentos lentos era normalmente um processo puramente interpretativo. Ela cita Weitzler:

com relação aos ornamentos, acho recomendável escrevê-los apenas quando são passagens comuns rápidas; com outras que surgem parcialmente da natural facilidade dos dedos, parcialmente de invenção luxuriante, é inútil fazer isso. Ou não podem ser indicados por notas, ou então o bom-gosto irá rejeitar tais ornamentos logo que percebermos que deveriam ser esses e não quaisquer outros, desta maneira e não de outra em um dado lugar; em resumo, logo que se perca a espontaneidade tão essencial a eles. Uma pessoa

dotada musicalmente, com bons poderes interpretativos jamais irá tocar da mesma maneira, mas sempre fará modificações de acordo com o estado de seus sentimentos. (Weitzler, 1756 citado por Rónai, 2008, p. 223)

Zaslaw (1996, p.109) também sugere uma motivação didática, neste caso para a publicação da referida terceira edição das sonatas de Corelli.

O senso comum sugere, portanto, que qualquer ornamento que Corelli enviou a Amsterdam para ser publicado teria sido um exemplo mínimo, que poderia servir para muitos tipos de violinistas em uma sorte de locais. Isso teria sido destinado primariamente a músicos inexperientes que precisavam ver o que era desejado neste tipo de música, não para virtuosos, que seriam capazes de cuidar de si mesmos nesse assunto. (p. 109)

O autor prossegue dizendo que essa teoria não surgira apenas de um “entendimento geral das funções das edições ornamentadas” (p. 109), mas também dos anúncios publicados pelo próprio editor Estienne Roger enquanto preparava sua edição dos ornamentos na época:

Ele está transcrevendo os ornamentos dos adágios dessas sonatas, que o próprio senhor Corelli tem sido bom o suficiente para compor uma vez mais, completamente como ele os toca. Estes serão verdadeiras lições de violino para todos os amadores (1996 p. 109).

Harnouncourt (1988) vai um pouco além em uma defesa da ornamentação livre improvisada:

quando a ornamentação não é fixada: caso fosse ser escrita, estar-se-ia limitando a fantasia criativa do músico; e esta é exatamente exigida na ornamentação livre (para tocar bem um adágio, nos séculos XVII e XVIII, um músico deveria improvisar livremente ornamentos que correspondessem à expressão da peça e a reforçassem.). (p. 36)

Numa leitura estrita dos tratados e fontes primárias de fato verificamos tudo o que até aqui foi escrito. Quantz ([1752]1983) em seu tratado dedica um capítulo inteiro à ornamentação italiana e entende o fenômeno da *cadenza ad libitum* como extensão desta. Em uma passagem afirma:

A improvisação súbita das cadências é aqui o meu principal interesse. Quero, portanto, adicionar alguns exemplos como modelo, que devem ser considerados um esboço em que serão dadas as diferentes maneiras de imitação, bem como a preparação e resolução das dissonâncias que devem servir a isto aqui. Os ornamentos, todavia, que fluem da força

inventiva, e não podem ser restringidos em alguns poucos exemplos, entrego ao gosto pessoal e à invenção de cada um. (p.137)

C.P.E. Bach ([1753] 2014) em seu tratado sobre instrumentos de teclas dedica um extenso capítulo ao assunto da ornamentação. Embora a maior parte seja dedicada aos ornamentos de gosto francês (preferencialmente utilizados em suas próprias composições) há uma discussão sobre o fenômeno da *cadenza ad libitum* que o autor, assim como Quantz ([1752]1983), categoriza como extensão da ornamentação livre. Sobre o caráter improvisado da ornamentação livre ou da *Cadenza ad libitum* em seu caso, C.P.E. Bach (1753) escreve:

As cadências ornamentadas são também composições de improviso. [...] A pausa nessas notas brancas deve ser feita de maneira a imitar uma cadência realizada por duas ou três pessoas, que não combinaram antes, imaginando ao mesmo tempo que cada pessoa presta atenção nas outras para saber se elas terminaram sua frase. (p.147)

Entretanto alguns fenômenos como a obra de J.S. Bach, seu pai, sugerem que a improvisação dos ornamentos apesar de ser uma meta almejada por muitos músicos, não era vista necessariamente como o único caminho a ser percorrido.



Figura 2: Adagio da sonata BWV 1001 em G menor para violino solo

J.S. Bach notava em suas partituras tanto a ornamentação livre, como no exemplo do primeiro movimento da sonata BWV 1001 (figura 2) bem como a ornamentação francesa o que deixou para nós um riquíssimo repertório de ornamentação livre a ser explorado pelos estudiosos do tema como afirma Neuman (1983). Mas esse pensamento composicional que dividia a fronteira entre o trabalho de um compositor controlador e do intérprete que não o inspirava confiança poderia ir além da crença do compositor de “peruca preta” e refletir-se inclusive em outras passagens do próprio filho Carl Philipp:

O tamanho da utilidade dos ornamentos está diretamente relacionado ao tamanho do dano que podem causar quando mal escolhidos, ou quando bons ornamentos são mal tocados, ou tocados em lugares não apropriados ou em número inconveniente. Por isso sempre agiram com mais segurança os compositores que indicaram claramente em suas peças os ornamentos que deveriam ocorrer, em vez de deixarem suas peças sujeitas ao discernimento de executantes desajeitados. (C.P.E. BACH, [1753] 2014, p.69)

Essa passagem, bem como o que veremos a seguir, levanta a discussão sobre a ornamentação notada ser algo além do didático e muitas vezes ser o exequível, mesmo entre os contemporâneos do repertório estudado.

Além do didático? A Ornamentação livre notada

A passagem do filho de J.S. Bach acima, demonstra também a predileção de Carl Philipp pela ornamentação francesa, entretanto a influência e as possíveis queixas de seu pai em relação aos intérpretes desventurados ou sem inventividade podem ter influenciado esse mesmo gosto por este tipo de ornamentação em detrimento da ornamentação livre, preferindo-a apenas na ornamentação de fermatas, nome que o autor dá ao fenômeno da *cadenza ad libitum*.

À parte desta discussão, temos em outro tratadista germânico dos anos 1750, Quantz ([1752]1983), duas passagens que demonstram a possibilidade da ornamentação notada, ou melhor, elaborada, como um recurso de exequibilidade na preparação de uma peça. Na primeira ele escreve: “Entre os cantores, a maioria dessas mesmas cadências são estudadas com antecedência, e decoradas: uma vez que é uma grande raridade reunir dois cantores juntos, que entendem algo de harmonia ou de composição” (p. 136)

Numa leitura estrita podemos pensar que a notação, ou a pré-elaboração, da ornamentação livre, além de um recurso didático tem seu uso recomendado apenas para intérpretes menos qualificados. Porém, a segunda passagem deixa claras as possibilidades que ela pode oferecer à performance de nível profissional: “Se as duas partes têm a mesma melodia, uma contra a outra, em sextas ou em terças, nada deve ser adicionado, a menos que tenha sido combinado realizar as mesmas variações.”(Quantz, [1752] 1983 ,p.136)

Ao se referir ao uso de cadências duplas a passagem acima indica a possibilidade de a ornamentação livre ser uma questão de ensaio tanto quanto outras relacionadas as outras virtudes elocutivas como a afinação e a articulação bem como deixa inegável a possibilidade de se combinar esses ornamentos.

Além da preceptiva, um documento referente a uma das maiores performers do século XVIII, Anna Maria dal Violino, discípula de Antonio Vivaldi e primeira violinista da *Ospedale della Pietà*, também nos faz revelações interessantes sobre o mesmo assunto. Em um caderno, foram encontrados diversos espécimes de *cadenzas* e de ornamentação livre notadas, conforme podemos ver na figura 3 um exemplo:



Figura 3: Movimento ornado e notado no livro de Anna Maria dal Violino

As razões para essa notação podem ser inúmeras, incluindo o estudo, mas a parte desta discussão, mesmo que fosse assumido ou comprovado um caráter meramente didático para esse documento, estaríamos diante de uma ornamentação voltada para intérpretes de nível extremamente profissional e não mais amadores como nas edições vendidas por Estienne Roger ou Telemann.

Outro intérprete reconhecido que abraçava o recurso de elaborar e notar seus ornamentos se encontra na figura de J.G. Pisendel, mestre de capela em Dresden que interpretou obras de contemporâneos como Telemann e Vivaldi. No documento abaixo, Figura 4, encontramos uma ornamentação elaborada para a sinfonia RV 192. Temos no manuscrito referente à parte de primeiro violino a seguinte passagem:

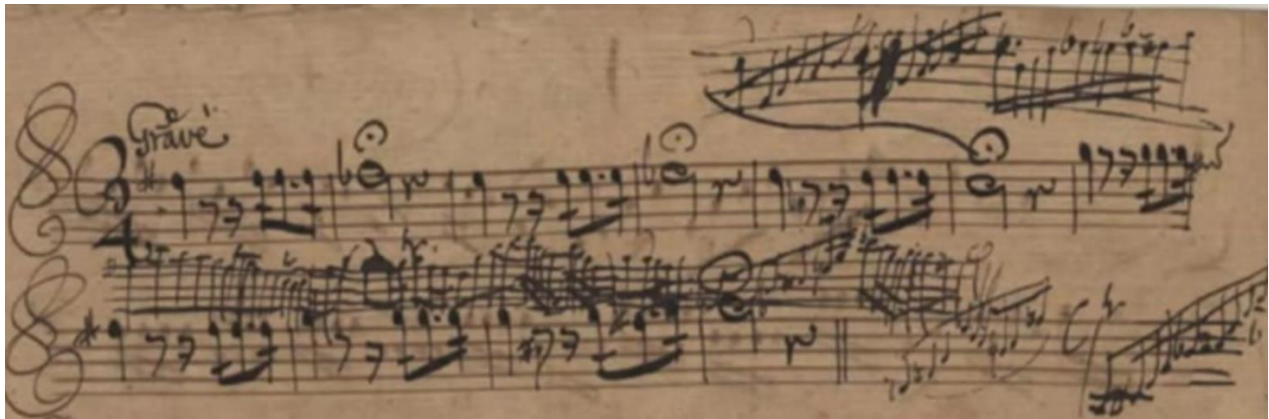


Figura 4: Ornamentação notada na parte de orquestra de Pisendel do segundo movimento (grave) do concerto RV 192

Pisendel nos fornece ainda outro exemplo, desta vez sobre o concerto RV 228 (figura 5) e inúmeros outros espécimes de ornamentação em manuscrito que com uma maior chance foram realmente utilizados em performance de nível profissional. Acalorando a discussão acima.

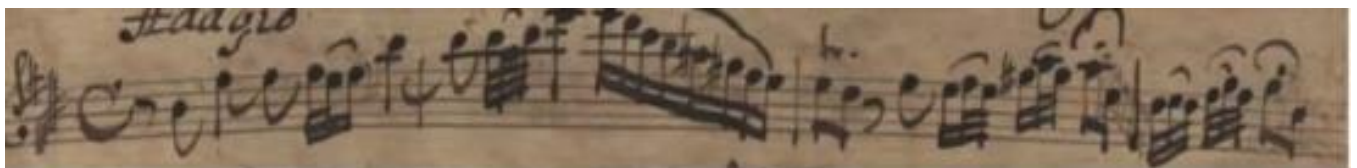


Figura 5: Ornamentação notada na parte do violino solista do segundo movimento (grave) do concerto RV 228.

Conclusão

Ao pensar na práxis da música de concerto do século XXI e no fenômeno da música antiga nos vem imediatamente à mente não só o envelhecimento das plateias, como também seu esvaziamento e os constantes ataques e cortes realizados por políticas públicas dos mais diversos espectros. Sem querer abrir uma nova discussão, temos na seguinte frase do renomado guitarrista e improvisador Derek Bailey (1992), um pensamento que possivelmente reflete como nossos ritos de palco podem ser vistos por quem não se encontra na seita: “Formal, precioso, egocêntrico, pomposo, abrigando convenções rígidas e suas obras-primas atemporais, evitando o acidental e o inesperado, o mundo da música clássica fornece um cenário improvável para a improvisação.” (p. 19).

Bruce Haynes (2007) dedicou um livro inteiro a esta questão e nos traz, no capítulo sobre os ritos românticos que se encontram engessados nas salas de concertos, duas citações bastantes contrastantes, a primeira de um autor do século XIX, Crelle, que reflete um cânone que se agrava ao longo dos 200 anos que nos separam: “Na verdade, é perversamente presunçoso para um interprete alterar uma obra de arte de acordo com seu humor, uma vez que, ao fazer isso, ele sugere que entende a obra melhor do que o compositor que a inventou” (pág 86).

A segunda citação é de um renomado autor setecentista em uma carta destinada à sua irmã, uma habilidosa e prodigiosa pianista da época chamada Maria Anna Mozart. Por sinal, Wolfgang Amadeus Mozart, o ultimo autor selecionado por Haynes, nos deixou diversos espécimes de *cadenzas ad libitum* notadas principalmente para o uso dela ao performar seus concertos de piano quando precisava. Haynes(2007) muito bem contrasta o canônico pensamento de Crelle com o de Mozart que em 1778 escreveu: “[O intérprete deve tocar] para que se acredite que a música foi composta pela pessoa que a está tocando” (pág 86).

Concluimos assim que a prática do improviso e da elaboração da ornamentação livre, coexistiu, coexiste e sempre coexistirá, nos restando o dever, como oradores musicais, de buscar o brilho deste ornato com autoridade. Ainda devemos não utilizar uma distância temporal ou cultural, bem como qualquer habilidade de improvisar ainda não adquirida como desculpa para a *oratio inornata* (o discurso desprovido de ornamento onde a matéria exige) nos aplicando na imitação, reprodução e principalmente composição de modelos de ornamentação e, conforme

Pisendel nos demonstra, ainda podemos ir além de nossas habilidades de improvisar, sejam naturais ou adquiridas, ao combinarmos o recurso da notação com as mais desenvolvidas habilidades que tenhamos. Por fim, mesmo nos casos de estarmos reproduzindo algo escrito, devemos fazê-lo- sempre! - como oradores de nosso próprio discurso, conforme recomenda Mozart a sua irmã.

Bibliografia

- Bach, Carl Philipp Emanuel. ([1753]2014). Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado. Campinas, Brasil: Editora Unicamp. Tradução de Fernando Cazarini.
- Bailey, Derek.(1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Ashborune, Inglaterra: Da cappel press.
- Bartel, Dietrich. (1984). *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque*. E-book: Google books.
- Cicero, Marco Tulio. ([46 A.C.] 1991). *EL ORADOR (A MARCO BRUTO)* Madrid, Espanha: Alianza. Tradução para o Castelhana de Marcelino Menéndez Pelayo.
- Chico-Rico, Francesco e Tellegen-Couperus, Olga (organizadora). (2003). *Some (semiotic) aspects of elocutio. Quitiliano and the law: The Art of Persuasion in Law and Politics*. Leuven, Bélgica: Leuven university press.
- Lausberg, Heinrich. (2004). *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de R. M. Rosado Fernandes.
- Mattheson, Johann. ([1739] 1996). *Der Volkommene Capellmeister*, Fac-simile. Kassel, Alemanha: Bärenreiter.
- Neumann, Frederick. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special emphasis on J. S. Bach*. New Jersey, Estados Unidos da América: Princeton University Press.
- Haynes, Bruce. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Harnoncourt, Nikolaus. (1988). *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar. Tradução de Marcelo Fagerlande.
- Quantz, Johann Joachim. ([1752] 1983). *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. Leipzig, Alemanha: Deutscher Verlag für Musik.

- Quintiliano, Marcus Fabius. Instituição oratória TOMO III (2015) Campinas, Editora da UNICAMP. Tradução de Bruno Bassetto.
- Raguenet, François e Köhl, Paulo. ([1702]2014). A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Raguenet e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, 14(1), 147-195. Acessado de: <https://doi.org/10.11606/rm.v14i1.115251>
- Ribeiro, Roger Lins de Albuquerque Gomes. (2020). Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: O Opus III de Arcangelo Corelli (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Rónai, Laura. (2008). Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro, Brasil: Topbooks.
- Saviani, Benjamim. (2014). Arquitetura religiosa em mariana: reflexões para um restauro. em: IX Colóquio luso-brasileiro de História da Arte Belo Horizonte, Brasil: Anais do Colóquio luso-brasileiro de História da Arte.
- Seta, Fabrizio dela. (1980). La musica in Arcadia al tempo di Corelli em Nuovissimi studi corelliani. Fusignano, Italia: Atti del congresso Internazionale.
- Zaslaw, Neal. (1996) Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5. *Early music* v. 24, n. 1.

ROGER RIBEIRO: Doutorando (bolsista CAPES) e Mestre em musicologia pela USP, Licenciado em Música pela UFRJ (2016) e formado em violino barroco na classe do professor Luís Otávio Santos pela EMESP (2015). Estudou na Oficina de Música Antiga da Escola Municipal de Música de São Paulo com Nicolau de Figueiredo e integrou a classe da professora Amandine Beyer em diversos cursos intensivos no Brasil e na Europa.