



Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

Memory, rhetoric and improvisation in L'Art de Préluder..., by Jacques-Martin Hotteterre, Paris 1719 and in Versuch..., Berlin and Paris, 1752 by Johann Joaquim Quantz

Gabriel Pérsico* 

Universidad Nacional de las Artes
gabrielpersico@gmail.com

* Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Licenciado en Educación Musical por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina.

Submetido em: 11/01/2025.

Aceito em: 17/03/2025.

Resumen

Aspectos retóricos de la utilización de la memoria en la construcción del flautista galante y del flautista elocuente. Las estrategias de composición "en tiempo real" de preludios en el tratado de Hotteterre y del método de ornamentación e improvisación en el tratado de Quantz desde la perspectiva de la memoria.

Palavras-chave: Memoria. Retórica. Improvisación. Hotteterre. Quantz.

Abstract

Rhetorical aspects of the use of memory in the construction of the gallant flutist and the eloquent flutist. The "real-time" composition strategies of preludes in Hotteterre's treatise and the method of ornamentation and improvisation in Quantz's treatise from the perspective of memory.

Keywords: Memory. Rhetoric. Improvisation. Hotteterre. Quantz.

1 Introducción

Las dos últimas secciones de las cinco en que se divide el *Ars* tratan sobre la memoria y la recitación del discurso. La primera de estas partes se ocupa del problema de la memorización del discurso y por consiguiente, de los recursos mnemotécnicos a los que puede acudir el orador. La sección dedicada a la recitación, se suele denominar *pronuntiatio* y/o *actio*¹. Se ocupa de la puesta en escena del discurso en tiempo real, abordando el manejo de la voz y la gestualidad que el orador debe desplegar ante un auditorio.

Para la retórica clásica, ambas secciones están muy relacionadas y enlazadas con la composición y disposición del texto. Tienden a caer en desuso con la decadencia de la oralidad, cuando la retórica comienza a ser concebida como poética.² En la recuperación de la disciplina retórica durante el siglo pasado, centrada fundamentalmente en el problema de la lengua y la obra literaria, memoria y pronunciación son desvalorizadas. Barthes (1974, p. 79) lo expresa en el epílogo de su trabajo sobre la retórica clásica: "Así concluye la red retórica - puesto

¹ Quintiliano distingue entre estos dos términos. Estrictamente la *pronuntiatio* estudia el manejo de la voz y la *actio* se ocupa de la gestualidad.

² Aunque pervive, en las artes de representación, en los sermones, en la oratoria de los abogados y en todo evento que implique declamación pública.

que hemos decidido dejar de lado las partes de la *tejnē rhetorikē* propiamente teatrales, histéricas, ligadas a la voz: *actio* y *memoria*.³

En los tratados de retórica musical, estas secciones prácticamente no aparecen, centrándose fundamentalmente en los problemas de la *elocutio*. No podemos decir que los problemas que presentan *memoria*, *actio* y *pronuntiatio* no hayan estado presentes para la reflexión musical en un período tan altamente teatral como el de los siglos XVII y XVIII. Ya desde el Renacimiento comienzan a publicarse tratados y manuales referidos a las técnicas instrumentales³ y a las artes de la ornamentación. En ellos es menester estudiar los aspectos relacionados con *actio* y *pronuntiatio*, sobre todo, aunque también encontraremos tópicos ligados a una concepción retórica de la memoria. En el marco de la recuperación estilística de la música “antigua” encontramos autores que han abordado la problemática desde el punto de vista de la retórica⁴, aquí sólo destacaremos algunos puntos.

Quintiliano (2004) en sus “Instituciones Oratorias” aborda el problema de la memorización del discurso en el capítulo III del Libro undécimo. Recordemos que los discursos en el foro romano no podían ser leídos y debían ser declamados de memoria. Luego del proceso de composición del texto, el orador debe entonces memorizarlo para lo cual acude a recursos mnemotécnicos. El más difundido, ya preconizado por Cicerón, es la imaginación de un palacio o casa con diversas salas y ámbitos arquitectónicos. Cada uno de estos ámbitos es asociado por el orador a diferentes partes del discurso. Además puede también imaginar una palabra clave que ayude a recuperar el texto. Veamos cómo lo explica Quintiliano:

Para aprender de memoria algunos buscan lugares muy espaciosos, adornados de mucha variedad y tal vez una casa

³ Por supuesto, también hay tratados referidos al canto, a sus técnicas específicas y a la gestualidad.

⁴ En este sentido, son relevantes los autores que dirigen su interés a la renovación de prácticas performativas. Ver por ejemplo entre otros: Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 1994; *Baroque string playing for ingenious learners*. Corda Music, 2000; Tarling, J., & Oakshott, J. 2009; *Speaking with Quintilian: text, voice, performance*. Author House, 2009); Bruce Haynes, *The pathetick musician: moving an audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press, 2016; *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. 2007; Barthold Kuijken, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

grande y dividida en muchas habitaciones retiradas. Se imprime cuidadosamente en el alma todo cuanto hay en ella digno de notarse para que el pensamiento pueda sin detención ni tardanza recorrer todas sus partes. Y ésta es la dificultad primera, que la memoria no se quede parada en el encuentro de las ideas. Porque más que firme debe ser la memoria que ayuda a otra memoria. Además de esto distinguen con alguna señal lo que han escrito o lo que meditan para que les excite la memoria, lo cual puede ser o del total de la cosa, como de la navegación, de la milicia, o de alguna palabra. Pues aun aquellos que son flacos de memoria se acuerdan con sólo apuntarles una palabra. Sea por ejemplo la señal de la navegación un áncora, de la milicia alguna de las armas. Y así todo esto lo ordenan de este modo: el primer pensamiento o pasaje del discurso le destinan en cierto modo a la entrada de la casa, el segundo al portal de ella, después dan vuelta a los patios, y no sólo ponen señales a todos los aposentos por su orden o salas llenas de sillas, sino también a los estrados y cosas semejantes. Hecho esto, cuando se ha de refrescar la memoria comienzan a recorrer desde el principio todos estos lugares y se toman cuenta de lo que a cada uno fiaron y con la idea de ellos se excitán la memoria, para que por muchas que sean las cosas de que es preciso acordarse vayan encadenándose de una en una, a fin de que los que juntan las que se siguen con las primeras no se equivoquen con sólo el trabajo de aprenderlas. Esto que he dicho de una casa puede hacerse también en las obras públicas, en un viaje largo, como en la circunferencia de las ciudades y en las pinturas. También puede uno fingirse estas ideas (Quintiliano, 2004, Libro undécimo, cap. II, § III).

Este método topológico es realmente eficiente para el músico que pretende ejecutar de memoria. No necesariamente imaginando una casa o palacio, pero sí relacionando las secciones de la pieza con determinados marcadores de lugar que ayuden a recuperar las memorias kinestésicas de la ejecución.

Quintiliano además sugiere que es útil que la partición del discurso para su memorización coincida con las secciones de la *dispositio*, destacando en ellas puntos significativos:

Si se ofreciere haber de aprender de memoria una oración larga [discurso], será útil aprenderla por partes, porque se fatiga la memoria con la mucha carga, y estas partes no han de ser extremadamente cortas. Porque de otra manera serán excesivamente muchas y la dividirán y separarán. Y ciertamente yo no establezco otra regla que seguir los puntos en que se divide el

discurso, a no ser que sean tan largos que sea preciso dividirlos. Se deben señalar ciertos términos para que la frecuente meditación haya seguido el contexto de las palabras, que es el más dificultoso, y después el orden repetido junte las mismas partes (Quintiliano, 2004, Libro undécimo, cap. II, § III).

La experiencia demuestra que es más fácil memorizar una pieza musical a partir del seccionamiento por cadencias o teniendo en claro su forma particular. La *dispositio*, con su estructuración formal asociada al sentido del discurso es evidentemente de gran ayuda. Las aplicaciones de este tipo de investigación a la praxis artística puede fortalecer entonces los mecanismos mnemotécnicos del ejecutante, sobre todo a partir de la conciencia de la distribución y despliegue del contenido afectivo de cada sección.

Sin embargo, no encontramos referencias específicas a estos mecanismos de memorización en las fuentes asociadas a la ejecución. Quizás porque, en el período estudiado, los métodos educativos se basaron en la memorización de textos y en el estudio de la retórica como disciplina (ver *infra*), por lo cual se daba por sentado la competencia en el tema de cualquier persona medianamente instruida.

Por ejemplo, la memoria es abordada tangencialmente por Mattheson en *Der vollkommene Capellmeister* (1739) pero sólo centrándose en los procesos de la *inventio* del compositor. Para la elaboración de una melodía, Mattheson hace referencia a la memoria y a las fórmulas acumuladas en ella, relacionadas con el mecanismo de la *inventio*:

[...] El compositor, basándose en la experiencia y la escucha atenta de buenas obras, debe elegir aquí y allá, modulaciones, pequeños giros, ejemplos adecuados, pasajes y transiciones agradables, los cuales, aunque consistan enteramente en cosas aisladas, sin embargo son capaces de producir algo general y completo a través de una combinación adecuada [...] Estos elementos particulares, sin embargo, no deben considerarse de tal manera que se anote una suerte de catálogo de estos fragmentos [...] sino más bien de la misma manera en que continuamos agregando a nuestro inventario de frases y expresiones en el habla, no necesariamente en el papel sino más bien en la cabeza y la memoria (Mattheson, 1739, segunda parte, cap. 4, § 15 y 17, traducción nuestra).

Estas fórmulas acumuladas “en la cabeza y la memoria” que Mattheson propugna como tesoro de un vocabulario a recuperar con los mecanismos de la *inventio* para la composición, tienen sin embargo un correlato, por ejemplo, en los métodos propuestos por los tratados de ejecución para el aprendizaje de la ornamentación. Ya desde el siglo XVI, las habilidades para la ornamentación por disminución de intervalos y cadencias estaban expuestas de manera sistemática. Partiendo de fragmentos paradigmáticos como los diferentes intervalos, con diversas duraciones y direcciones, o los variados tipos de cadencias en los distintos modos, se consignaron numerosas posibilidades de disminuciones para cada caso. Sólo a modo de ejemplo podemos enumerar los tratados más notorios: Silvestro Ganassi (*“La Fontegara”*, Venecia, 1535); Diego Ortiz (“Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos [...]”, Roma, 1553); Girolamo Dalla Casa (*“Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti...”*, Venecia, 1584); Giovanni Battista Bovicelli (*“Regole, passaggi di música, madrigali e motetti passeggiati”*, Venecia, 1594); Aurelio Virgiliano (*“Il Dolcimelo”*, MS, ca. 1600); Francesco Rognoni (*“Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno...”*, Milán, 1620). El enfoque de estos métodos propugnaba la adquisición por el intérprete de las habilidades para realizar complicadas ornamentaciones “en tiempo real”. Para lo cual, la memorización y práctica de los ejemplos propuestos se hacía necesaria para la constitución “en la cabeza y la memoria” de cada músico práctico de un “inventario” al cual acudir para poder aplicar en situaciones particulares.

En las fuentes del siglo XVIII, estos mecanismos paradigmáticos y retóricos se conservan, con cambios originados en el diferente material musical al que hacen referencia.

2 *L'Art de Préluder...* La construcción del flautista galante

No encontramos en Francia tratados específicos sobre retórica musical como en Alemania.⁵ Sin embargo, las referencias a la relación entre retórica y música son múltiples en la medida de que, luego de la querella entre Antiguos y Modernos, todas

⁵ Para más abundancia ver Gibson (2008).

las artes son convalidadas compartiendo la función de persuadir a través de las pasiones y edificar al receptor (Giron, 2024). En 1675, Bernard Lamy publica en París *"La Rhétorique ou l'art de parler"* que alcanza una gran difusión con alrededor de 20 reediciones durante el siglo XVIII (Harwood, 1986). La semejanza con el título del tratado de Hotteterre es, por lo menos, significativa. Lamy, de inclinaciones cartesianas, hace énfasis en el aspecto comunicativo del lenguaje y en especial en la representación de las pasiones. Por lo tanto, el *Ars* será esencial en la tarea de persuadir al receptor a través de figuras retóricas, tropos y metáforas. El conocimiento de estos recursos implica, no necesariamente una memorización mecánica de los discursos –en la retórica “moderna” francesa se pone el acento en la búsqueda de la “naturalidad” de los mismos y en la imitación de la naturaleza- pero sí, un conocimiento de las reglas y mecanismos del habla para la declamación persuasiva.

François Fénelon publica en 1717, *"Dialogos sobre la elocuencia"*⁶, dos años antes de la aparición del tratado de Hotteterre. Para Fénelon la función de la elocuencia es persuadir sobre la verdad: la validez del discurso se basa en la verdad que trasmite a través de movilizar las pasiones y no en los artificios retóricos como ornamento bello del mismo. Es así que estará en contra de la memorización del discurso inclinándose a una búsqueda de lo natural. Para ello sugiere que existen modelos y ejemplos a seguir, citando en especial a los Padres de la Iglesia. Refiriéndose a la música, celebra que en su tiempo haya una vuelta a los antiguos a través de una “declamación patética que actúa poderosamente sobre el alma. Hay entonces un cierto tipo de elocuencia aún en la música” (Girón, 2024, p. 17). Esta búsqueda de modelos a imitar, es el móvil de los preludios en todas las tonalidades del tratado de Hotteterre. Cada preludio, como veremos representa un carácter, afecto o perfil representativo⁷ relacionado con la tonalidad y otros rasgos, como veremos más adelante. Es así que la memoria cumpliría un rol de identificación de estos modelos específicos.

⁶ *Dialogues sur l'eloquence en general et sur celle de la chaire en particulier; suivis d'une lettre écrite à l'Académie française.*

⁷ Recordemos el género de los retratos literarios surgidos en el salón de M. de Scudéry, o los célebres *Caractéres* de Jean de La Bruyère, por ejemplo.

Patricia Ranum (2014) postula una interesante manera de relacionar retórica y música en el ámbito francés. Estudiando la música de Marc-Antoine Charpentier. La autora hace referencia a un ejercicio de declamación empleado en la Sociedad de Jesús denominado "*Le Tons*", por medio del cual los novicios se ejercitaban en la declamación de un discurso escrito para la ocasión (Ranum, 2014). Cita fuentes que describen el tono de la voz y la gestualidad adecuada a textos específicos. Por otra parte, Charpentier fue reconocido como un hábil compositor para poner en música los textos latinos, con el "*Ton*" adecuado a cada palabra y cada pasión. Ranum se pregunta entonces "si se podrían usar las composiciones de Charpentier, sobre todo los de su década jesuítica para re-crear los discursos recitados de los padres de la Sociedad de Jesús" (Ranum, 2014, traducción nuestra). Sugiere entonces utilizar el metro y ritmo de las piezas para la prosodia hablada, diseños de las melodías para modelar el énfasis de la voz, el empleo de un tono de voz fuerte, suave o tembloroso de acuerdo a cada disonancia, cada ornamento, cada alteración, etc. Esta reconstrucción "inversa" daría cuenta de aspectos de la declamación del discurso asociado a la memorización de gestos e inflexiones de la voz que utiliza una memoria relacionada con la estructura del texto y su sentido. La música entonces representaría una especie de repositorio de estas relaciones entre estructura, sentido y *actio*.

Veamos ahora algunos aspectos de la relación retórica-música en los preludios del *Art de Préluder*.⁸ El género del preludio tiene varias acepciones en la época. En principio se trata de un fragmento musical que se improvisa libremente antes de la verdadera ejecución a fin de comprobar la afinación y preparar no sólo al intérprete sino también al público. La identificación con la función del exordio es evidente. Laudistas, clavecinistas y organistas fueron maestros en este tipo de preludio. En Francia, surge el género de "*prélude non mesuré*" anotado con figuras iguales sin barras de compás, como un intento de conservar en la escritura la espontaneidad de la ejecución improvisada. Este tipo de preludio improvisado suele explorar las características principales de la tonalidad, como nos aclara Rousseau en

⁸ No pretendemos un estudio exhaustivo del interesante y original tratado de Hotteterre, señalaremos solamente algunos aspectos relacionados con el trasfondo retórico del mismo y en especial su relación con la memoria.

el *Dictionnaire de musique* (1767, p. 389), ya que el mismo "es también un fragmento de melodía [*trait de Chant*] que pasa por las principales notas de la tonalidad, para anunciarla, para verificar si el instrumento está afinado, etc."

Por otra parte, existen otros tipos de preludio que son movimientos elaborados, compuestos y escritos para preparar y servir de introducción a piezas de música de mayor envergadura (suites, sonatas, etc.). De una manera más estilizada, este tipo de preludio conserva un poco de su genealogía improvisatoria. De todos modos, se solía considerar al género improvisado como el preludio propiamente dicho, ya que la espontaneidad y la invención en una improvisación demostraban la valía del músico, generando asombro en los oyentes. Esta habilidad era considerada un arte admirable que no todos poseían:

[...] Los grandes maestros a menudo componen improvisando preludios que valen más que las piezas estudiadas de otros⁹ (Furetière, 1690, entrada *Prélude*).

El arte de preludiar [...] es componer y ejecutar improvisando piezas cargadas de todo lo que la Composición tiene de más sabio en diseño, en fuga, en imitación, en modulación y en armonía. Es sobretodo preludiando que los grandes músicos, eximidos de esa servidumbre extrema a las reglas que el ojo de los críticos les impone en el papel, hacen brillar sus sabias transiciones que maravillan a los oyentes [...]¹⁰ (Rousseau, 1767, p. 389).

Hotteterre (1719) comparte la definición de estos dos tipos de preludio. a saber: 1) los compuestos que se hallan al inicio de géneros instrumentales como Suites y Sonatas, o de música con texto como Óperas y Cantatas, en donde "preceden y anuncian a veces lo que debe ser cantado"¹¹; y 2) los improvisados "*prélude de caprice*", que son considerados por el autor los "verdaderos" preludios.

⁹ *Les grands maîtres composent souvent sur le champ des préludes qui valent mieux que les pièces étudiées des autres.* Ortografía original.

¹⁰ *L'Art de Préluder [...] C'est composer & jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation & en harmonie. C'est sur-tout en précludant que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs [...].*

¹¹ "[...] lesquels précédent et annoncent quelquefois ce qui doit estre chanté." (Hotteterre, 1719: 1).

Hotteterre tratará sobre estos últimos, señalando que si bien son improvisados ("El preludio debe ejecutarse en el acto, sin ninguna preparación"¹²). Aunque este tipo de preludio comprenda una "variedad infinita", no son producto del azar sino que pueden fundarse en reglas y método. Para Hotteterre, estas reglas son las de la armonía ("[los preludios] deben en efecto fundarse en una Modulación muy regular"¹³). Algunas de sus indicaciones y la disposición de los preludios mismos tienen un sustento retórico.

La función del preludio en piezas escritas es identifiable con el exordio de la obra a la que precede, entendiendo la totalidad de la misma como una *dispositio*. Debe preparar al oyente a lo que se va a escuchar posteriormente, llamar la atención y atrapar afectivamente; es decir, cumplir con todas las virtudes del exordio (*attentum, docile et benevolum parare*). Lo mismo sucede con los preludios improvisados. Esta función del preludio como exordio es reconocida por Castellani en la introducción crítica a su edición del tratado de Hotteterre:

Si estructuralmente *prélude de caprice* y *prélude composé* son absolutamente diferentes, su función introductoria a una pieza singular, a una *suite de piéces* completa o a una sonata, es sin embargo muy similar (Castellani, 1999).

Hotteterre presenta entonces sus preludios como modelos paradigmáticos que el músico deberá transitar y acumular en la memoria para poder imitar y crear los propios. Un concepto retórico por definición.

Otra de los aspectos que relacionan el método de Hotteterre con los preceptos retóricos es el concepto de "*canevas*". El diccionario da dos significados usuales al término: el primero relacionado con la tapicería y el bordado, se refiere al cañamazo o la trama de una labor de tejido y el segundo, por extensión, se refiere a un esbozo, bosquejo, boceto, esquema o marco. Recordemos que el término también se usa para designar la tela en blanco de un cuadro sobre la cual se pintará. Castellani llama la atención sobre la similitud del término con la palabra italiana *cannovaccio* que era empleada para designar los argumentos esquemáticos que utilizaban los

¹² "Le prélude doit estre produit sur le champ sans aucune préparation [...]" (Ibid., p. 1).

¹³ "[...] et qu'ils doivent estre même fondés sur une Modulation très régulière" (Ibid., p. 1).

actores de la *Commedia dell'arte* para improvisar. Recordemos que cada actor se especializaba en un personaje y poseía un repertorio de recursos que le permitían improvisar los diálogos y situaciones sobre el esquema general del *cannovaccio*.

Hotteterre plantea entonces que cada *prélude* posee un *canevas* que simplemente resume las notas principales del acorde o escala de la tonalidad, o un esquema sencillo basado en ella. Luego el intérprete encontrará maneras de relacionar melódicamente este esquema esencial: "En efecto, será suficiente saber colocar entre estas notas fragmentos melodiosos y variados y se formarán así muchos preludios"¹⁴ (Hotteterre, 1719, p. 3). El sistema nos remite a la oposición retórica de texto llano y texto con ornato. Recordemos que el significado original latino del verbo *ornare* hacía referencia a la provisión de todos los pertrechos que el legionario necesitaba para hacer la guerra. El orador entonces, estaba "armado" por los recursos y técnicas de la *elocutio* para hacer el discurso más efectivo. Del mismo modo, el intérprete/compositor está pertrechado por su experiencia en el lenguaje musical para elevar el *canevas* a la categoría de *prélude*. La memoria en este caso cumple un rol fundamental: la memoria de la estructura básica del *canevas*, la memoria de la disposición posible (incluyendo las "modulaciones" propuestas por el autor) y la memoria de la prosodia del estilo, adquirida por práctica e imitación.

Otro de los rasgos retóricos que están presentes en el tratado es la idea de que los preludios hacen referencia a caracteres y movimientos (*tempi*) diferentes. Hotteterre presenta entre dos y cuatro preludios para cada una de las tonalidades representadas en el tratado¹⁵. Si bien no lo aclara en el texto, podemos encontrar una relación entre los caracteres representados por cada uno de los preludios y los que tradicionalmente se asignaban a cada tonalidad.

Otro de los objetivos del tratado es enseñar a transportar en la flauta. Hotteterre lo hace utilizando fundamentalmente la alternancia de claves entre la

¹⁴ "En effet, il suffit de savoir placer entre ces notes des traits chantans et variés et l'on en formera plusieurs Préludes".

¹⁵ En el capítulo 3º, presenta 18 *préludes* en las siguientes tonalidades y orden: SOL mayor, sol menor, la menor, LA mayor, SI b mayor, si menor, SI mayor, sib menor, DO mayor, do menor, re menor, RE mayor, mi menor, MI mayor, MI b mayor, FA mayor, fa# menor, fa menor. Nos referimos siempre a los preludios dedicados con exclusividad a la *flûte traversière*.

tradicional para los instrumentos de *dessus*, la *clef du violon* (clave de sol en primera línea) y la clave de sol en segunda línea. Lo cual presupone una transposición de una tercera menor ascendente o descendente.¹⁶ También a veces la transposición es de semitono, por ejemplo: Mi mayor/Mi bemol mayor. La transposición, si bien puede resultar natural para un instrumento, atentaría contra la doctrina de la significación de las tonalidades. Esta polémica ya tiene su historia. Recordemos por ejemplo las diatribas de Vincenzo Galilei contra los organistas que transportan los modos para comodidad de los cantantes.¹⁷ Sin embargo, podríamos decir que el afecto propio de cada una de las tonalidades es respetado por Hotteterre en los preludios originales sin transportar. Quizás podamos aquí hacer referencia a la memoria kinestésica o corporal que implica el dominio de un instrumento. Recordemos que Hotteterre se dirige a flautistas (en principio aficionados) que deben memorizar corporalmente las características de cada tonalidad y de la gestualidad prosódica de las melodías, al igual que cualquier músico contemporáneo que aborde repertorios improvisados.

Sintetizando, Hotteterre en su *Art de Préluder*, ofrece recursos para improvisar preludios en diversos tonos y caracteres. Propone cartesianamente reducir los preludios improvisados (*préludes de caprice*), a reglas y principios

¹⁶ Este tipo de transposición resulta bastante común entre los instrumentistas de viento, por ejemplo para adaptar repertorio del traverso a la flauta dulce, o del oboe al Traverso. También la encontramos en las transposiciones que Bach realiza cuando por ejemplo adapta un aria originalmente para bajo a una soprano: es el caso de la Cantata BWV 82, *Ich habe genug*, en la versión de 1731, de do menor a mi menor, entre otras. Telemann la utiliza también en varias de las ediciones de su música.

¹⁷ ‘Dentro de las impertinencias y novedades de éstos [los músicos] se incluyó a veces la de transportar, hacia el grave o hacia el agudo, a la manera en que suelen hacerlo los Organistas expertos, para comodidad del coro, por un Tono o por una Tercera, o por otro intervalo por medio de signos accidentales, los cantos antes compuestos por movimientos naturales, cantables y comunes, a cuerdas [tonalidades, modos] extranjeras [extrañas], incantables, fuera de cualquier sentido y llenas de artificio, no por otra razón que la de tener mayor posibilidad de vanagloriarse a sí mismos y a sus cosas (al menos como ellos lo entienden) como milagrosos.” [...] tra l’impertinenze & novità de quali, si anno vera ancora quella del trasportare alcuna colta verso il grave o verso l’acuto che sogliono i periti Organisti, per comodità del coro per vn Tuono, ò per vna Terza, ò per altro interuallo col mezzo de segni accidentali, i canti prima composti per mouimenti naturali cantabili & comuni, in corde forestiere, incantabili fuore d’ogn’ordinario, & piene d’artifitio. non per altro, che per auer campo piu largo di predicare le stessi & le cose loro (à meno di essi intendentî) per miracoli [...] Dialogo della Musica Antica, & Moderna, versión facsimilar en (Galileo, 1581, p. 87). Ver también Chasin (2004).

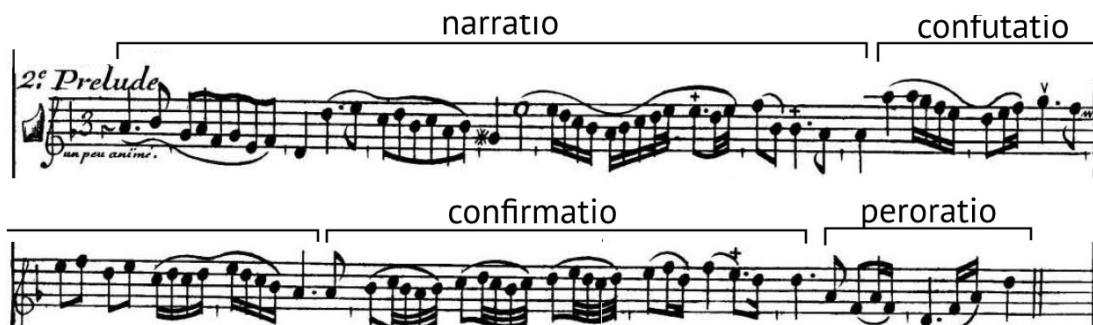
básicos¹⁸. Las mismas consisten en la elaboración de un *canevas*, suerte de esquema o marco básico con las diferentes “modulaciones” a partir de sensibilizar las notas necesarias para cadenciar en las tonalidades más cercanas. Sobre este *canevas* se desplegarán las melodías con sus ornamentos, en concordancia con el principio retórico de texto con ornato sobre texto llano. Además ofrecerá ejemplos en las distintas tonalidades y sus respectivos afectos, con variación de caracteres en cada una de ellas. Nuevamente, esta modelización será efectiva como paradigma en la medida en que el intérprete reconozca el método en cada preludio, lo haga suyo y memorice los rasgos principales como para poder a su vez improvisar nuevas melodías. El concepto retórico de memoria sobre un “inventario” generador de vocabulario para la interpretación está aquí presente (Cf. cita de Mattheson, 1739, *supra*). Enfoques similares los encontramos en los diversos *partimenti*, *solfeggi*, *schemata*, bajos italianos (*romanesca*, *follia*, etc.) y otros recursos utilizados no sólo para la composición sino también en la improvisación, como partes de un mismo proceso.¹⁹ También el reconocimiento de la *dispositio* particular de cada preludio favorece la memorización del mismo (ver cita de Quintiliano, 2004, *supra*). El análisis de los caracteres representados en cada preludio, además, ayudará al proceso de memorización de modelos y paradigmas, no sólo en el aspecto semántico sino también en relación con la prosodia estilística desplegada, propia del flautista. Veamos a continuación (Figuras 1, 2 y 3) un posible análisis de *dispositio*, *canevas* y representación probable de contenidos, que ayudarán al intérprete actual en el proceso de memorización de los preludios:

¹⁸ *Je tâcherai de le réduire en règles et d'en donner des Principes certains et claires* (Hotteterre, 1719, p. 1).

¹⁹ Para más abundancia ver Gjerdingen (2007).

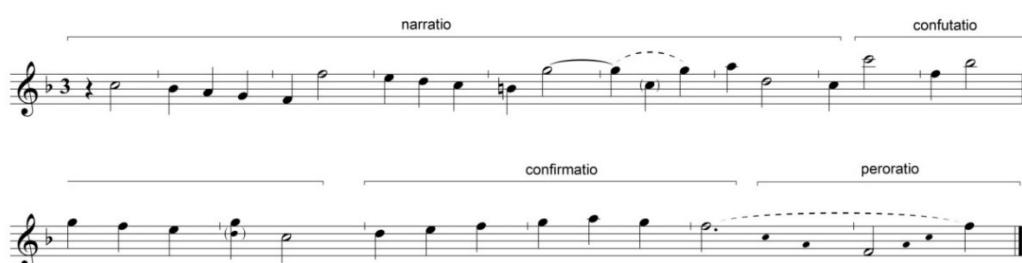
Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

Figura 1. 2e Prélude en F. Ut, Fa, 3ce naturelle



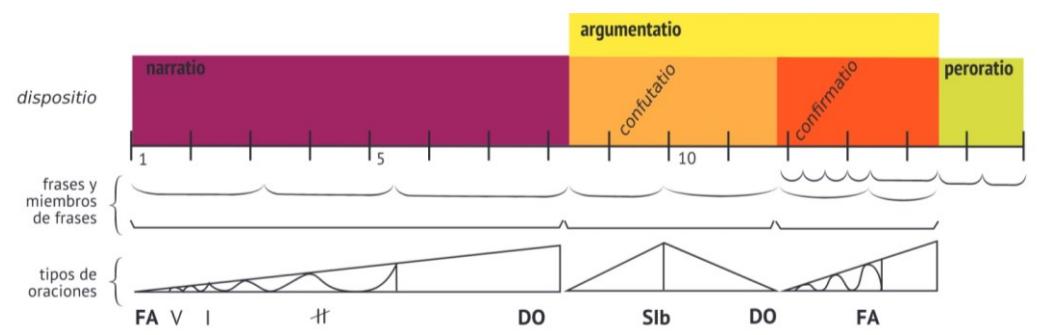
Fonte: Hotteterre (1719).

Figura 2. Canevas



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 3. Dispositio



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

2.1 Narratio

El discurso comienza *in media res*, sin exordio (¿quizás el preludio anterior podría constituirse en exordio?). El hecho de iniciarse con un silencio y además con una *gradatio* refuerza esta sensación. El compás es de 3 negras y está indicado *un peu animé*, por lo que se descarta una ejecución extremadamente rápida. Con el mismo fin, el autor indica los compases con una barra corta, lo cual sabemos que

sugiere una prosodia más libre ya que los preludios rápidos están indicados con la barra de compás entera.

Observamos nuevamente un uso profuso de las ligaduras, no solo en gestos identificables como *coulades* (por ej. c. 6) sino también en motivos definidos (cc. 1-2). Las ligaduras suspenden la *inégalité* propia del compás y producen un agrupamiento en segmentos más largos, lo cual da por resultado puntos de llegada más espaciados, menor influencia de la métrica, y por ende, mayor flexibilidad en la prosodia.

Se trata aquí de una oración evolutiva con tres frases y la cadencia a la dominante (la cual se escucha como una modulación a una nueva tónica) en la última. Esta sintaxis da cuenta de la *partitio* propia de la *narratio*. Las frases conforman una *gradatio* en *anabasis*.

La primera frase comienza atética con énfasis en el 2do. tiempo (*tactus inæqualis*: u -). La última corchea del c. 1 entonces se escucha entonces como una suerte de *accént*. Este comportamiento se proyecta en grupos de dos corcheas en descenso por grado (*catabasis*). La última frase (ver *canevas*) alarga considerablemente la primera nota del motivo, desplazando y aumentando la nota de ascenso del *accént* dos compases después. Estas dos notas están unidas por una gran *coulade* con una escritura casi a la *note perdu* que sugiere un *accelerando* en la disminución culminando con el trino ascendente. Se arriba entonces al punto culminante de la *gradatio* el cual se conecta con la cadencia a través de una *chûte*.

La segunda frase finaliza en un Si natural (c. 5.1), lo cual nos conduce a Do mayor y nos hace percibir la cadencia del final de la *narratio* como a una tónica y no como una dominante.

Toda la *narratio* sugiere actividad, flexibilidad, direccionalidad y agitación. La *gradatio* en *anabasis* acumula tensión hasta el punto culminante. Luego desciende súbitamente por salto para cadenciar en Do mayor.

2.2 ***Confutatio***

A diferencia de la sección anterior, ésta despliega una oración periódica, con antecedente y consecuente.

Los gestos parecen invertidos ya que la frase del antecedente presenta *coulades* que conectan las notas principales (ver *canevas*), mientras que el consecuente recuerda el motivo inicial de la *narratio*, concluyendo en *diminutio*.

Luego de pasar por Sib mayor, concluye en Do como dominante de Fa, es decir en *interrogatio*.

El equilibrio producto de la estructuración en período parece invertirse ya que el antecedente se escucha conclusivo mientras que el consecuente se abre con la *interrogatio*.

2.3 Confirmatio

Nuevamente una oración secuencial que retoma la *anabasis* que presentaba la *gradatio* en la *narratio*. Recordamos que en dicha *gradatio* los motivos son descendentes pero cada miembro de frase asciende hasta un punto culminante. Esta acumulación de tensión (*auxesis*) se produce aquí de manera más vertiginosa, con cada grado precedido por un *mezzo circolo/grupetto* hasta el escalón anterior a la nota en que culmina el ascenso. Allí se reproduce en *diminutio* la figura de *accént* (c.13.1.2) antes de cadenciar en Fa.

2.4 Peroratio

Se trata de un simple paseo trompetístico por el acorde de Fa mayor. Refrescamos el afecto principal alegre y bullicioso (*bruyant*) del preludio.

2.5 Posible representación de sentido

El carácter agitado, atropellado y bullicioso del preludio y la tonalidad recuerdan la representación de los vientos en la ópera francesa. La profusión de ligaduras, las *coulades* y la indicación de barras cortas confluyen para lograr este carácter. No se trata de una tempestad (no hay continuidad y el autor indica *peu animé*) sino más bien de ráfagas y remolinos.

También el hecho de comenzar directamente con la narración y que la misma module inmediatamente refuerza este sentido. Mattheson llama *apostrophe*

a este recurso de cambiar de tónica a través de una sensible, es decir, un cambio de interlocutor.

Todo indica impetuosidad y un poco de atropello. Pero no violento ni dramático, por el contrario, más bien agradable.

El posible agente de este preludio pareciera ser alguien joven y que se expresa precipitadamente, señal de que se trata de un personaje plebeyo ("natural", sin "*ars*"). Entra en escena sin presentarse, con prisas y ya hablando a borbotones. Quizás un *Pierrot*²⁰ o *Trivellin* enamorado.

3 El *Versuch.... La construcción del flautista elocuente*

El ámbito reformado alemán produjo la mayor cantidad de tratados sobre Música Poética, es decir, textos que relacionan la disciplina retórica con la música. Dirigidos especialmente a proveer herramientas para la composición y la función comunicativa y ética de la música, en su mayor parte, no problematizaron la memoria como parte de la disciplina retórica. Sin embargo, la inclinación humanística de la Reforma favoreció el estudio de textos clásicos, fundamentalmente latinos pero también griegos y hebreos, en la formación básica. La reforma luterana de la Iglesia vino acompañada por una reforma similar de las escuelas, ya que Lutero aspiraba a que alcanzaran una franja social amplia.

Melachton presenta una expansión del sistema medieval, incluyendo en los programa de la *Lateinschulen* disciplinas propias de los *studia humanitatis* (Gramática, Poética, Retórica, Historia y Ética), el estudio de los Padres de la Iglesia (en especial San Agustín), disciplinas del *quadrivium* (matemática, astronomía, música) anteriormente reservadas apenas a la universidad, además de danza y gimnasia (Lucas, 2014, p. 76, traducción nuestra).

Si bien la educación básica estaba sustentada en la lengua, Lutero y Melachton mantuvieron aspectos retóricos de la tradición medieval, como por ejemplo el énfasis en la memorización (Lucas, 2014). La enseñanza del latín está

²⁰ Recordemos por ejemplo el *Pierrot (Gilles)*, pintado por Antoine Watteau en 1718 - 1719 que se encuentra en el Museo del Louvre, París.

humanísticamente centrada en la lectura, interpretación e imitación de autores clásicos. "[...] las preceptivas dirigidas a los alumnos más avanzados se concentran en el estudio del estilo, proponiendo *sententiae* (frases de contenido moralizante) para la lectura, reflexión, comentarios e imitación" (Lucas, 2014, p. 77). La educación por memorización de fragmentos de texto junto con la reflexión sobre el estilo a imitar de los textos y autores modélicos implica un funcionamiento de la lengua no dependiente del soporte escrito del texto, más relacionada con las habilidades oratorias y declamatorias. Veremos que muchos tratados de práctica musical, en especial los dedicados a la enseñanza de la ornamentación (ver *supra*) comparten este mecanismo:

El estudio de la retórica basado en la tríada *praecepta, exempla* e *imitatio* está ya descripto en Quintiliano [...] La actualización de esta propuesta en el ámbito escolar se da en las tres esferas: estudio de las preceptivas, lectura de los ejemplos e imitación de los mismos en textos propios (Lucas, 2014, p. 78).

Dominando la preceptiva, se pasa a leer y analizar los textos modélicos (*exempla*) los cuales se copiaban y luego se intentaba elaborar discursos propios basados en ellos. El grado más alto de elaboración consistía en improvisar los discursos (Lucas, 2014).

En el *Versuch*, Quantz (1752) adopta un método similar para la enseñanza de la ornamentación italiana²¹. El autor presenta diez y seis fragmentos melódicos básicos acompañados por un bajo cifrado que representarían una preceptiva armónica paradigmática (ver facsímil de la Tabla VIII en la Figura 4):

²¹ Para ser estrictos, deberíamos denominarla "ornamentación alemana" ya que se trata de la versión más ordenada y sistemática que hacen Quantz, Telemann y otros de la ornamentación italiana en el *Vermischtenstil*.

Figura 4. Facsímil de la Tabla VIII, *Versuch...*, 1752, J. J. Quantz



Fonte: Quantz (1752).

De cada uno de ellos el autor propone numerosas variaciones ornamentales posibles. La cantidad de ejemplos es sorprendente. Para tener una noción del grado de invención, consignamos en la siguiente Tabla 1 las variaciones que Quantz elabora para cada una de las figuras:

Tabla 1. Cantidad de variaciones por figura

Figura Nº	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Variaciones:	21	26	23	14	17	23	24	38	15	15	13	16	14	21	11	10

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

A modo de ejemplo, reproducimos a continuación (Figura 5) las tablas para las figuras 6 y 7 del tratado, con 23 y 24 ornamentos diferentes respectivamente:

Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

Figura 5. Facsímil de la Tabla XI. Fig. 6 y 7, *Versuch...*, J. J. Quantz

cont: ad Var:

TAB: XI.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fonte: (Quantz, 1752).

El intérprete debe estudiar cada uno de los ejemplos con la finalidad de incorporarlos a su vocabulario. Al enfrentarse a situaciones paradigmáticas similares a las que Quantz registra, puede acudir a su inventario particular alojado en su memoria y utilizar la variación adecuada como si la hubiera improvisado en el momento mismo de la ejecución. Se cumplen así las instancias de la tríada *præcepta, exempla e imitatio*, propuesta por Quintiliano (2004) para la formación del orador.

Pero Quantz no se limita sólo a proveer los ejemplos, también indica la prosodia adecuada a cada uno; es decir modeliza la *pronuntiatio* musical. En el

capítulo XIV – “De la manera de ejecutar el adagio”, indica cuidadosamente en el texto cómo debe ejecutarse cada ejemplo.

Leamos las indicaciones para las Tablas precedentes (Figura 6):

Figura 6. Cap XIV, § 31 y 32, *Versuch...*, 1752, J. J. Quantz, traducción Cirillo, 2016, pp. 916-917

Tabla XI, fig. 6

- (a) El mi cre, el fa# pia y ligado brevemente, el trino del fa# for, el sol pia.
- (b) El mi for, el do pia, el trino del fa# for, el sol pia.
- (d) y (e) Las cuatro semicorcheas *égal*/y bien juntas, el trino del fa# pia, el sol mfr.
- (h) El trino for, re-do-si pia, la-fa# for. Hay que completar la apoyatura con un *pincé* en el sol.
- (i) Las notas punteadas cre, las notas cortas pia.
- (ll) El mi for, mi-re agudos pia y ligado, fa# for, sol pia.
- (q) El mi for, do-la pia, sol-fa# for, la-re pia, fa#-sol for.

Tabla XI, fig. 7

- (a) El mi cre, sol-mi pia.
- (b) El mi for, sol-fa-sol pia, el mi mfr.
- (c) El mi for, sol-do pia, el mi for.
- (d) El mi for, el fa # pia y cre, sol-mi muy pia.
- (n) El trino for, re-do pia, el sol for, el mi pia.
- (p) Las tres primeras notas for, el resto pia.
- (q) Mismo modo que (p).
- (t) El mi cre, el resto pia.

Fonte: Quantz (1752), traducción Cirillo (2016, p. 916-917).

Quantz compone luego un Adagio modélico con una versión llana y otra ornamentada en la cual indica con precisión de cual tabla extrajo cada ornamento. El intérprete posee así un claro modelo para imitar, con su prosodia especificada meticulosamente (Figura 7):

Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

Figura 7. Fragmento del Adagio ornamentado
Capítulo XIV, §41 y tablas xvii, xviii e xix. *Versuch...*, J. J. Quantz, 1752



Fonte: Quantz (1752).

Cirillo (2016) señala que para Quantz las ideas musicales (*Gedanken*), es decir, los motivos, son los elementos constituyentes de los pensamientos musicales. El concepto de idea musical recién ahora comienza a aflorar. Aún no se refiere a la noción clásico-romántica de material temático a ser desarrollado, sino que remite al motivo que puede ser modificado y elaborado retóricamente (*paronomasia*) según la sección de la *dispositio* o función formal. La virtud de la claridad en la exposición de estas ideas implica una compleja construcción que sumará a la articulación, la

dinámica y micro dinámica (la “luz y la sombra”, como las denomina el autor siguiendo una expresión común en su época) y fraseos adecuados. Esta expresión de la prosodia más detallada y precisa a través de la articulación y las sutiles diferencias en dinámica y micro-dinámica está profusamente abordada en el *Versuch*. La preocupación de Quantz por la articulación y en especial, el siempre cambiante y meticuloso empleo de los matices son de una precisión extrema. Hoy día, está más estudiada en la práctica interpretativa la sección de ornamentación del *Versuch*, ya que el método que emplea el autor para la enseñanza del tópico es muy claro: 1. *partimento* con fragmentos paradigmáticos (*praecepta*); 2. diferentes tablas de ornamentos asociadas (*exempla*) y 3. despliegue de las mismas en el “Adagio” modélico (*imitatio*). Sin embargo, la utilización de los matices en cada ornamento no está señalada en la partitura, aunque está precisamente anotada en el texto (esta puede ser una de las razones por lo que no se los escucha demasiado en las versiones historicistas actuales). Bruce Haynes, con paciencia ejemplar, se tomó el trabajo de transcribir los matices en la partitura que Quantz provee con los ornamentos del *Adagio* (Haynes; Burguess, 2016, p. 198-199). Reproducimos en la figura 9 un fragmento de dicha transcripción:

Figura 8. Transcripción de matices de Bruce Haynes



Fonte: Haynes e Burguess (2016).

El hecho de que estas sutilezas no se escriban remite a la idea retórica de memorización. El intérprete deberá acumular en su “biblioteca mental” los fragmentos

paradigmáticos y los modelos a imitar que le permitirán espontáneamente emitir un discurso elocuente y persuasivo.

La imitación retórica de modelos está en la base de la construcción del gusto, concepto profusamente citado en la época como árbitro de la valorización de un discurso artístico. Para el filósofo David Hume, quien realiza una síntesis clara del concepto, el gusto es una cualidad no sólo innata sino que se aprende a partir de la experiencia y el contacto y fruición con obras de "genio" (Hume; Marey, 2003).

Observando la partitura salta a la vista la meticulosidad y detalle con los que las distintas frases deben o pueden ser ejecutadas. No se trata de un criterio "moderno" de colocación de matices; notemos que las indicaciones de dinámica se reducen a "piano", "forte" y a reguladores breves. Se asiste en realidad a la intención de diseñar un "gesto" propio de cada motivo o de características motívicas más generales, como por ejemplo anacrusas o desinencias, pero con un nivel de detalle superlativo. Es necesario observar entonces que el concepto de prosodia en la flauta (un instrumento con poca amplitud dinámica, comparado con el violín, por ejemplo) se asemeja mucho, como el mismo Quantz lo afirma, a la cuidada acentuación y énfasis de un actor o locutor al declamar un parlamento. La flauta pretende ser elocuente.

4 Conclusiones

Hemos intentado identificar aspectos de la memoria retórica de un intérprete: la biblioteca de preceptos y paradigmas que radica en su "cabeza". Podríamos sintetizarlos en los siguientes puntos:

Para Hotteterre:

- Reglas para improvisar (*præcepta*)
- Características afectivas de cada tonalidad (*præcepta*)
- Canevas sobre el cual improvisar melodías y ornamentos (*præcepta*)

- Imitación de modelos de preludios (*exempla*, prosodia y representación, *imitatio*, composición e improvisación)
- Memoria kinestésica (tonalidades y transposiciones de las mismas)

Para Quantz:

- Memorización de fragmentos paradigmáticos (*partimenti*, *schemata*, *cannovacci*, *præcepta*)
- Memorización de repertorio de variaciones para cada uno de los esquemas (*exempla*)
- Memorización de la prosodia de cada variación (*imitatio*)
- Discurso modélico para ser imitado (Adagio y su prosodia, *imitatio* e improvisación)

Las estrategias de aprendizaje planteadas por ambos autores propugnan un uso retórico de la memoria. El intérprete debía construir una suerte de inventario en su cabeza, al decir de Mattheson (ver cita supra) que le permitiera improvisar fragmentos musicales como los preludios o la aplicación elocuente y espontánea de ornamentación compleja.

Los procesos descriptos son muy similares a los que realizan habitualmente los ejecutantes de jazz cuando memorizan *patterns* y *standars*. Otros músicos dedicados a géneros de música popular, como los intérpretes de *chorinhos* brasileños o los mismos ejecutantes de tango y folklore, guardan en su memoria una gran cantidad de repertorio del que pueden disponer siempre para actualizarlos en diferentes versiones.

El estudio de las piezas a partir del análisis retórico facilita la memoria para la ejecución y las competencias para la improvisación. Los intérpretes dedicados al repertorio al cual aluden las fuentes estudiadas están en general muy comprometidos con el mecanismo de la lectura, en especial si están influenciados por las teorías de la autenticidad, el respeto a las "intenciones del compositor" y la sumisión acrítica al concepto de *Urtext*. La formación institucionalizada de los ejecutantes historicistas puede tender a este tipo de uniformidad. Sin embargo, para la actualización retórica de esta música, la posibilidad de la improvisación y

Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

ornamentación en tiempo real es un imperativo. La memoria, desde el punto de vista retórico, cumple aquí también entonces una función importante.

Referências

BARTHES, Roland. **Investigaciones retóricas I; La antigua retórica**. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

BOVICELLI, Giovanni Battista. **Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati**. facsimil ed. Venecia: Società Italiana del Flauto Dolce, 1594.

CASTELLANI, Marcello. Introducción crítica al "Art de préluder..." de Jacques-Martin Hotteterre. /n: CASTELLANI, Marcello (org.). **L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la Flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus**. [S.l.]: Studio per ed. Florencia, 1999.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos**: um dizer humanista : aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano / Ibaney Chasin. - Version details - Trove. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CIRILLO, Agostino. **Universidad de Murcia - Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII**. 2016. Universidad de Murcia, /S. /J, 2016. Disponível em:
https://plu.mx/um/a/?repo_url=http://hdl.handle.net/10201/47863. Acesso em: 20 ago. 2024.

DALLA CASA, Girolamo. **Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti...** facsimil ed. Venecia: Arnaldo Forni Editore, 1584.

FÉNELON, F. Salignac de la Mothe. **Dialogues sur la eloquence en Oeuvres diverses de Fénelon**. Paris. 1717. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionnaire de Musique**. facsimil ed. París: Société de Musicologie de Languedoc, 1690.

GALILEO, Vincenzo. **Dialogo della musica antica et della moderna**. 1581. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_\(Galilei%2C_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_(Galilei%2C_Vincenzo)). Acesso em: 20 ago. 2024.

GANASSI DAL FONTEGO, Silvestro. **Opera intitulata Fontegara**. facsimil ed. Venecia: Società Italiana del Flauto Dolce, 1553.

GIBSON, Jonathan. "A Kind of Eloquence Even in Music: Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France". **The Journal of Musicology**, v. 25, n. 4, p. 394–433, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2008.25.4.394>. Acesso em: 20 ago. 2024.

GIRON, Sandra. Pintar con verdad: retórica y música. **4:33 Revista on line de Investigación Musical**, n. 24, p. 7-24. 2024.

GJERDINGEN, Robert O. **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HARWOOD, John T. (ed.). **The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.

HAYNES, Bruce; BURGUSS, Geoffrey. **The pathetick musician**: moving an audience in the Age of Eloquence. Nueva York: Oxford University Press, 2016.

HOTTETERRE, Jacques. **L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'e hautbois et autres instrumens de dessus. Op.7**. Paris: Facsimil Studio per Edizioni Scelte, 1719.

HUME, David. **De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto**. Traducción de M. Marey. Buenos Aires: Biblos, 2003.

KUIJKEN, Barthold. **The Notation Is Not the Music**: Reflections on Early Music Practice and Performance. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

LAMY, Bernard. **La Rhetorique ou L'Art de Parler**. París: Pralard, André, 1718. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65583647.textImage#>. Acesso em: 20 ago. 2024.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. **Opus**, v. 20, n. 1, p. 71–94, 2014.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Ernest Harris (english translation 1981). Ann Arbor: Umi Research Press, 1739.

ORTIZ, Diego. **Tratdo de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos...** Roma: Bärenreiter., 1553.

Memoria, retórica e improvisación en *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 y en el *Versuch...*, Berlín y París, 1752 de Johann Joaquim Quantz

QUANTZ, Johann Joaquim. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Quantz, Johann Joachim)** - IMSLP. 1752. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim)). Acesso em: 20 ago. 2024.

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituciones oratorias**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>. Acesso em: 5 ago. 2017.

RANUM, Patricia M. **Marc-Antoine Charpentier, Jesuit rhetoric, the Journal de Trévoux, and the exercise known as “les Tons” (the Tones)**. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/36312303/Trevoux_tones_pdf. Acesso em: 26 jan. 2024.

ROGNONI, Francesco. **Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno...** facsimil ed. Milán: Arnaldo Forni Editore, 1620.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. digital ed. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1767. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionnairedem00rous/page/430/mode/2up>. Acesso em: 26 jan. 2024.

TARLING, Judy. **The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 1994.

TARLING, Judy. **Baroque string playing for ingenious learners**. [S.I.]: Corda Music, 2000.

TARLING, Judy.; OAKSHOTT, Jane. **Speaking with Quintilian**: text, voice, performance. [S.I.]: AuthorHouse, 2009.

VIRGILIANO, Aurelio. **Il Dolcimelo**. facsimil ed. [S. I., ca. 1600].