



Memória, retórica e improvisação em *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, París 1719 e no *Versuch...*, Berlín e 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 Pésico* 

Universidad Nacional de las Artes
gabrielpersico@gmail.com

* Doutor em Artes pela Universidade Nacional de Córdoba. Bacharel em Educação Musical pela Universidade Nacional de La Plata. Professor no Departamento de Artes Musicais e Sonoras da Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina.

Submetido em: 11/01/2025.

Aceito em: 17/03/2025.

Resumo Aspectos retóricos da utilização da memória na construção do flautista galante e do flautista eloquente. As estratégias de composição "em tempo real" de prelúdios no tratado de Hotteterre e o método de ornamentação e improvisação no tratado de Quantz sob a perspectiva da memória.

Palavras-chave: Memória. Retórica. Improvisação. 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 Introdução

As duas últimas seções das cinco em que se divide o *Ars* tratam da memória e da recitação do discurso. A primeira destas partes trata do problema da memorização do discurso e, conseqüentemente, dos recursos mnemotécnicos aos quais o orador pode recorrer. A seção dedicada à recitação, geralmente chamada *pronuntiatio* e/ou *actio*¹, aborda a performance do discurso em tempo real, lidando com o manejo da voz e a gestualidade que o orador deve demonstrar diante do público.

Para a retórica clássica, ambas as seções estão muito relacionadas e conectadas com a composição e disposição do texto. Elas tendem a cair em desuso com a decadência da oralidade, quando a retórica começa a ser concebida como poética². Na recuperação da disciplina retórica durante o século passado, centrada fundamentalmente no problema da língua e da obra literária, memória e pronúncia são desvalorizadas. Barthes (1974, p. 79) expressa isso no epílogo de seu trabalho sobre a retórica clássica: "Assim conclui a rede retórica - já que decidimos deixar de lado as partes da *tejné rhetoriké* propriamente teatrais, históricas, ligadas à voz: *actio* e *memória*."

¹ Quintiliano distingue entre esses dois termos. Estritamente, a *pronuntiatio* estuda o manejo da voz e a *actio* se ocupa da gestualidade.

² Embora persista, nas artes de representação, nos sermões, na oratória dos advogados e em todo evento que implique declamação pública.

Nos tratados de retórica musical, essas seções praticamente não aparecem, concentrando-se principalmente nos problemas da *elocutio*. Não podemos dizer que os problemas apresentados pela memória, *actio* e *pronuntiatio* não tenham sido relevantes para a reflexão musical em um período tão altamente teatral como os séculos XVII e XVIII. Desde o Renascimento, começam a ser publicados tratados e manuais sobre técnicas instrumentais³ e artes da ornamentação. Neles, é essencial estudar os aspectos relacionados com *actio* e *pronuntiatio*, embora também se encontrem tópicos ligados a uma concepção retórica da memória. No contexto da recuperação estilística da música “antiga”, encontramos autores que abordaram o problema do ponto de vista da retórica⁴; aqui, destacaremos apenas alguns pontos.

Quintiliano (2004), em suas “Instituições Oratórias”, aborda o problema da memorização do discurso no capítulo III do Livro undécimo. Lembremos que os discursos no fórum romano não podiam ser lidos e deviam ser declamados de memória. Após o processo de composição do texto, o orador deve então memorizá-lo, para o qual recorre a recursos mnemotécnicos. O mais difundido, já preconizado por Cícero, é a imaginação de um palácio ou casa com diversas salas e espaços arquitetônicos. Cada um desses espaços é associado pelo orador a diferentes partes do discurso. Além disso, ele também pode imaginar uma palavra-chave que ajude a recuperar o texto. Vejamos como Quintiliano explica:

Para aprender de memória, alguns procuram lugares muito espaçosos, adornados com muita variedade e talvez uma casa grande e dividida em muitas salas separadas. Imprime-se cuidadosamente na alma tudo o que há nela digno de nota, para que o pensamento possa percorrer todas as suas partes sem interrupção nem demora. E esta é a primeira dificuldade, que a

³ Claro, também existem tratados referentes ao canto, às suas técnicas específicas e à gestualidade.

⁴ Nesse sentido, são relevantes os autores que direcionam seu interesse para a renovação das práticas performáticas. Veja, por exemplo, entre outros: 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 pathetic 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.

memória não se detenha no encontro das ideias. Porque a memória deve ser mais firme do que aquela que ajuda outra memória. Além disso, eles distinguem com algum sinal o que escreveram ou o que meditam para excitar a memória, o que pode ser do total da coisa, como a navegação, a milícia, ou alguma palavra. Pois até aqueles que têm memória fraca se lembram com apenas apontar uma palavra. Por exemplo, o sinal da navegação pode ser uma âncora, da milícia alguma das armas. E assim tudo isso é ordenado desta forma: o primeiro pensamento ou passagem do discurso é destinado de certo modo à entrada da casa, o segundo ao portal dela, depois passam pelos pátios, e não só colocam sinais a todos os aposentos por sua ordem ou salas cheias de cadeiras, mas também aos estrados e coisas semelhantes. Feito isso, quando é necessário refrescar a memória, começam a percorrer desde o princípio todos esses lugares e verificam o que foi atribuído a cada um e com a ideia deles excitam a memória, para que, apesar de muitas coisas a se lembrar, elas se encadeiem uma a uma, para que aqueles que juntam o que se segue com o primeiro não se enganem apenas com o trabalho de aprendê-las. Isso que eu disse sobre uma casa pode também ser feito em obras públicas, em uma viagem longa, como na circunferência das cidades e nas pinturas. Também se pode fingir essas ideias (Quintiliano, 2004, Livro undécimo, cap. II, § III).

Esse método topológico é realmente eficiente para o músico que pretende executar de memória. Não necessariamente imaginando uma casa ou palácio, mas sim relacionando as seções da peça com determinados marcadores de lugar que ajudem a recuperar as memórias cinestésicas da execução.

Quintiliano também sugere que é útil que a divisão do discurso para sua memorização coincida com as seções da *dispositio*, destacando nelas pontos significativos:

Se for necessário aprender de memória uma oração longa [discurso], será útil aprendê-la por partes, pois a memória se cansa com a grande carga, e essas partes não devem ser extremamente curtas. Caso contrário, serão excessivamente muitas e a dividirão e separarão. E certamente eu não estabeleço outra regra senão seguir os pontos em que se divide o discurso, a menos que sejam tão longos que seja preciso dividi-los. Devem ser assinalados certos termos para que a meditação frequente tenha seguido o contexto das palavras, que é o mais difícil, e depois a ordem repetida uma as mesmas partes (Quintiliano, 2004, Livro undécimo, cap. II, § III).

A experiência demonstra que é mais fácil memorizar uma peça musical a partir do seccionamento por cadências ou tendo em mente sua forma particular. A *dispositio*, com sua estrutura formal associada ao sentido do discurso, é evidentemente de grande ajuda. As aplicações desse tipo de pesquisa na prática artística podem fortalecer os mecanismos mnemotécnicos do intérprete, especialmente a partir da consciência da distribuição e do despliegue do conteúdo afetivo de cada seção.

No entanto, não encontramos referências específicas a esses mecanismos de memorização nas fontes associadas à execução. Talvez porque, no período estudado, os métodos educativos fossem baseados na memorização de textos e no estudo da retórica como disciplina (ver *infra*), pelo que se assumia a competência nesse assunto de qualquer pessoa medianamente instruída.

Por exemplo, a memória é abordada tangencialmente por Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* (1739), mas apenas focando nos processos de *inventio* do compositor. Para a elaboração de uma melodia, Mattheson se refere à memória e às fórmulas acumuladas nela, relacionadas ao mecanismo da *inventio*:

[...] O compositor, baseando-se na experiência e na escuta atenta de boas obras, deve escolher aqui e ali, modulações, pequenos giros, exemplos adequados, passagens e transições agradáveis, os quais, embora consistam inteiramente em coisas isoladas, são capazes de produzir algo geral e completo através de uma combinação adequada [...] Esses elementos particulares, no entanto, não devem ser considerados de tal forma que se anote uma espécie de catálogo desses fragmentos [...] mas sim da mesma maneira que continuamos adicionando ao nosso inventário de frases e expressões na fala, não necessariamente no papel, mas sim na cabeça e na memória (Mattheson, 1739, segunda parte, cap. 4, § 15 e 17, tradução nossa).

Essas fórmulas acumuladas “na cabeça e na memória” que Mattheson propõe como um tesouro de um vocabulário a ser recuperado com os mecanismos da *inventio* para a composição têm, no entanto, um correlato, por exemplo, nos métodos propostos pelos tratados de execução para o aprendizado da ornamentação. Já desde o século XVI, as habilidades para a ornamentação por diminuição de intervalos e cadências estavam expostas de maneira sistemática.

Partindo de fragmentos paradigmáticos como os diferentes intervalos, com diversas durações e direções, ou os variados tipos de cadências nos diferentes modos, foram consignadas numerosas possibilidades de diminuições para cada caso. Apenas a título de exemplo, podemos enumerar os tratados mais notórios: Silvestro Ganassi (*"La Fontegara"*, Veneza, 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..."*, Veneza, 1584); Giovanni Battista Bovicelli (*"Regole, passaggi di música, madrigali e motetti passeggiati"*, Veneza, 1594); Aurelio Virgiliano (*"Il Dolcimelo"*, MS, ca. 1600); Francesco Rognoni (*"Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno..."*, Milão, 1620). Para isso, a memorização e a prática dos exemplos propostos eram necessárias para a constituição 'na cabeça e na memória' de cada músico prático de um 'inventário' ao qual recorrer para poder aplicar em situações particulares.

Nas fontes do século XVIII, esses mecanismos paradigmáticos e retóricos se conservam, com mudanças originadas no diferente material musical ao qual se referem.

2 *L'Art de Préluder...* A construção do flautista galante

Não encontramos na França tratados específicos sobre retórica musical como na Alemanha⁵. No entanto, as referências à relação entre retórica e música são múltiplas, na medida em que, após a querela entre Antigos e Modernos, todas as artes são validadas ao compartilhar a função de persuadir através das paixões e edificar o receptor (Giron, 2024). Em 1675, Bernard Lamy publica em Paris a primeira edição de *"La Rhétorique ou l'art de parler"*, que alcança grande difusão com cerca de 20 reedições durante o século XVIII (Harwood, 1986). A semelhança com o título do tratado de Hotteterre é, no mínimo, significativa. Lamy, com inclinações cartesianas, enfatiza o aspecto comunicativo da linguagem e, em especial, a representação das paixões. Portanto, o *Ars* será essencial na tarefa de persuadir o receptor por meio de figuras retóricas, tropos e metáforas. O conhecimento desses recursos implica, não necessariamente uma memorização mecânica dos discursos

⁵ Para mais informações, ver Gibson (2008).

– na retórica “moderna” francesa dá-se ênfase na busca da “naturalidade” dos mesmos e na imitação da natureza –, mas sim um conhecimento das regras e mecanismos da fala para a declamação persuasiva.

François Fénelon publica em 1717 *“Dialogues sur l'éloquence”*⁶, dois anos antes da aparição do tratado de Hotteterre. Para Fénelon, a função da eloquência é persuadir sobre a verdade: a validade do discurso baseia-se na verdade que transmite através da mobilização das paixões e não nos artifícios retóricos como ornamento belo do mesmo. Assim, ele se opõe à memorização do discurso, inclinando-se a uma busca pela naturalidade. Para isso, sugere que existem modelos e exemplos a seguir, citando especialmente os Padres da Igreja. Referindo-se à música, celebra que, em seu tempo, há um retorno aos antigos através de uma “declamação patética que age poderosamente sobre a alma. Há então um certo tipo de eloquência ainda na música” (Giron, 2024, p. 17). Essa busca por modelos a imitar é o motor dos prelúdios em todas as tonalidades do tratado de Hotteterre. Cada prelúdio, como veremos, representa um caráter, afeto ou perfil representativo⁷ relacionado com a tonalidade e outros traços, como veremos mais adiante. Assim, a memória cumpriria um papel de identificação desses modelos específicos.

Patricia Ranum (2014) propõe uma maneira interessante de relacionar retórica e música no âmbito francês. Estudando a música de Marc-Antoine Charpentier, a autora faz referência a um exercício de declamação empregado na Sociedade de Jesus denominado *“Le Tons”*, através do qual os noviços se exercitavam na declamação de um discurso escrito para a ocasião (Ranum, 2014). Ela cita fontes que descrevem o tom de voz e a gestualidade adequada a textos específicos. Por outro lado, Charpentier foi reconhecido como um hábil compositor para colocar em música os textos latinos, com o *“Ton”* adequado a cada palavra e cada paixão. Ranum pergunta, então, “se as composições de Charpentier, sobretudo as da sua década jesuítica, poderiam ser usadas para recriar os discursos recitados dos padres da Sociedade de Jesus” (Ranum, 2014, tradução nossa). Sugere

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

⁷ Lembremos o gênero dos retratos literários surgidos no salão de M. de Scudéry, ou os célebres *Caractères* de Jean de La Bruyère, por exemplo.

então utilizar o metro e ritmo das peças para a prosódia falada, os designs das melodias para modelar o ênfase da voz, o uso de um tom de voz forte, suave ou trêmulo de acordo com cada dissonância, cada ornamento, cada alteração, etc. Essa reconstrução “inversa” daria conta de aspectos da declamação do discurso associado à memorização de gestos e inflexões da voz que utiliza uma memória relacionada com a estrutura do texto e seu sentido. A música, então, representaria uma espécie de repositório dessas relações entre estrutura, sentido e *actio*.

Vamos agora observar alguns aspectos da relação retórica-música nos prelúdios do Art de Préluder⁸. O gênero do prelúdio tem várias acepções na época. Em princípio, trata-se de um fragmento musical que se improvisa livremente antes da verdadeira execução a fim de verificar a afinação e preparar não só o intérprete, mas também o público. A identificação com a função do exórdio é evidente. Laudistas, clavecinistas e organistas foram mestres nesse tipo de prelúdio. Na França, surge o gênero de “*prélude non mesuré*” anotado com figuras iguais sem barras de compasso, como uma tentativa de conservar na escrita a espontaneidade da execução improvisada. Esse tipo de prelúdio improvisado costuma explorar as características principais da tonalidade, como nos esclarece Rousseau no *Dictionnaire de musique* (1767, p. 389), já que o mesmo “é também um fragmento de melodia [*trait de Chant*] que passa pelas principais notas da tonalidade, para anunciá-la, para verificar se o instrumento está afinado, etc.”

Por outro lado, existem outros tipos de prelúdio que são movimentos elaborados, compostos e escritos para preparar e servir de introdução a peças de música de maior envergadura (suites, sonatas, etc.). De maneira mais estilizada, esse tipo de prelúdio conserva um pouco de sua genealogia improvisatória. De todo modo, costumava-se considerar o gênero improvisado como o prelúdio propriamente dito, já que a espontaneidade e a invenção em uma improvisação demonstravam o valor do músico, gerando assombro nos ouvintes. Essa habilidade era considerada uma arte admirável que nem todos possuíam:

⁸ Não pretendemos um estudo exaustivo do interessante e original tratado de Hotteterre; apontaremos apenas alguns aspectos relacionados com o pano de fundo retórico do mesmo e, em especial, sua relação com a memória.

[...] Os grandes mestres frequentemente compõem improvisando prelúdios que valem mais do que as peças estudadas de outros⁹ (Furetière, 1690, entrada *Prélude*).

A arte de preludiar [...] é compor e executar improvisando peças carregadas com tudo o que a Composição tem de mais sábio em design, em fuga, em imitação, em modulação e em harmonia. É sobretudo preludiando que os grandes músicos, isentos dessa servidão extrema às regras que o olhar dos críticos lhes impõe no papel, fazem brilhar suas sábias transições que maravilham os ouvintes [...] ¹⁰ (Rousseau, 1767, p. 389).

Hotteterre (1719) compartilha a definição desses dois tipos de prelúdio, a saber: 1) os compostos que se encontram no início de gêneros instrumentais como Suites e Sonatas, ou de música com texto como Óperas e Cantatas, onde “precedem e anunciam às vezes o que deve ser cantado”¹¹; e 2) os improvisados *“prélude de caprice”*, que são considerados pelo autor os “verdadeiros” prelúdios.

Hotteterre tratará sobre esses últimos, apontando que, embora sejam improvisados (“O prelúdio deve ser executado no ato, sem nenhuma preparação”¹²). Embora esse tipo de prelúdio compreenda uma “variedade infinita”, não são produto do acaso, mas podem basear-se em regras e métodos. Para Hotteterre, essas regras são as da harmonia (“[os prelúdios] devem de fato basear-se em uma Modulação muito regular”¹³). Algumas de suas indicações e a disposição dos prelúdios têm um fundamento retórico.

A função do prelúdio em peças escritas é identificável com o exórdio da obra que precede, entendendo a totalidade da mesma como uma *dispositio*. Deve preparar o ouvinte para o que será ouvido posteriormente, chamar a atenção e capturar afetivamente; ou seja, cumprir com todas as virtudes do exórdio (*attentum*,

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

¹⁰ *L'Art de Pré luder [...] 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 pré ludant 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 precedent et annoncent quelquefois ce qui doit estre chanté”* (Hotteterre, 1719, p. 1).

¹² *“Le prélude doit estre produit sur le champ sans aucune preparation [...]”* (*Ibid.*, p. 1).

¹³ *“[...] et qu'ils doivent estre même fondés sur une Modulation tres reguliere”* (*Ibid.*, p. 1).

docile et benevolum parare). O mesmo acontece com os prelúdios improvisados. Essa função do prelúdio como exórdio é reconhecida por Castellani na introdução crítica à sua edição do tratado de Hotteterre:

Se estruturalmente o *prélude de caprice* e o *prélude composé* são absolutamente diferentes, sua função introdutória a uma peça singular, a uma suíte de peças completa ou a uma sonata, é, no entanto, muito similar (Castellani, 1999).

Hotteterre apresenta então seus prelúdios como modelos paradigmáticos que o músico deve transitar e acumular na memória para poder imitar e criar os próprios. Um conceito retórico por definição.

Outro dos aspectos que relacionam o método de Hotteterre com os preceitos retóricos é o conceito de "*canevas*". O dicionário dá dois significados usuais ao termo: o primeiro, relacionado com a tapeçaria e o bordado, refere-se ao cañamazo ou à trama de um trabalho de tecelagem e o segundo, por extensão, refere-se a um esboço, esquema ou quadro. Lembre-se de que o termo também é usado para designar a tela em branco de uma pintura sobre a qual será pintado. Castellani chama a atenção para a semelhança do termo com a palavra italiana *cannovaccio*, que era usada para designar os argumentos esquemáticos que os atores da *Commedia dell'arte* usavam para improvisar. Vamos lembrar que cada ator se especializava em um personagem e possuía um repertório de recursos que lhe permitiam improvisar os diálogos e situações sobre o esquema geral do *canovaccio*.

Hotteterre propõe, então, que cada *prélude* possui um *canevas* que simplesmente resume as notas principais do acorde ou escala da tonalidade, ou um esquema simples baseado nela. Depois, o intérprete encontrará maneiras de relacionar melodicamente esse esquema essencial: "De fato, será suficiente saber colocar entre essas notas fragmentos melódicos e variados e assim se formarão muitos prelúdios"¹⁴ (Hotteterre, 1719, p. 3). O sistema nos remete à oposição retórica entre texto plano e texto ornamentado. Lembremos que o significado original latino do verbo *ornare* referia-se ao fornecimento de todos os equipamentos que o

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

legionário precisava para a guerra. O orador, então, estava “armado” pelos recursos e técnicas da elocutio para tornar o discurso mais efetivo. Da mesma forma, o intérprete/compositor está equipado por sua experiência na linguagem musical para elevar o *canevas* à categoria de *prélude*. A memória, neste caso, desempenha um papel fundamental: a memória da estrutura básica do *canevas*, a memória da disposição possível (incluindo as “modulações” propostas pelo autor) e a memória da prosódia do estilo, adquirida por prática e imitação.

Outro dos traços retóricos presentes no tratado é a ideia de que os prelúdios fazem referência a caracteres e movimentos (*tempo*) diferentes. Hotteterre apresenta entre dois e quatro prelúdios para cada uma das tonalidades representadas no tratado¹⁵. Embora não o esclareça no texto, podemos encontrar uma relação entre os caracteres representados por cada um dos prelúdios e aqueles que tradicionalmente se atribuíam a cada tonalidade.

Outro dos objetivos do tratado é ensinar a transportar na flauta. Hotteterre faz isso utilizando principalmente a alternância de chaves entre a tradicional para os instrumentos de *dessus*, a *clef du violon* (chave de sol na primeira linha) e a chave de sol na segunda linha. O que pressupõe uma transposição de uma terça menor ascendente ou descendente¹⁶. Também às vezes a transposição é de semitono, por exemplo: Mi maior/Mi bemol maior. A transposição, embora possa resultar natural para um instrumento, atentaria contra a doutrina da significação das tonalidades. Essa polêmica já tem sua história. Lembremos, por exemplo, das diatribes de Vincenzo Galilei contra os organistas que transportam os modos para a comodidade dos cantores¹⁷. No entanto, poderíamos dizer que o afeto próprio de cada

¹⁵ No capítulo 3º, apresenta 18 prelúdios nas seguintes tonalidades e ordem: SOL maior, sol menor, lá menor, LA maior, SI b maior, si menor, SI maior, sib menor, DÓ maior, do menor, ré menor, RÉ maior, mi menor, MI maior, MI b maior, FÁ maior, fá# menor, fá menor. Referimo-nos sempre aos prelúdios dedicados exclusivamente à *flûte traversière*.

¹⁶ Esse tipo de transposição é bastante comum entre os instrumentistas de vento, por exemplo, para adaptar repertório do *traverso* para a flauta doce, ou do oboé para o *traverso*. Também o encontramos nas transposições que Bach realiza quando, por exemplo, adapta uma ária originalmente para baixo para uma soprano: é o caso da Cantata BWV 82, “*Ich habe genug*”, na versão de 1731, de dó menor para mi menor, entre outras. Telemann também a utiliza em várias das edições de sua música.

¹⁷ “Dentro das impertinências e novidades desses [os músicos], às vezes se incluía a prática de transportar, para graves ou agudos, da maneira como costumam fazer os organistas experientes,

uma das tonalidades é respeitado por Hotteterre nos prelúdios originais sem transposição. Talvez possamos aqui fazer referência à memória cinestésica ou corporal que implica o domínio de um instrumento. Lembremos que Hotteterre se dirige a flautistas (a princípio amadores) que devem memorizar corporalmente as características de cada tonalidade e da gestualidade prosódica das melodias, assim como qualquer músico contemporâneo que aborde repertórios improvisados.

Sintetizando, Hotteterre em seu *Art de Préluder* oferece recursos para improvisar prelúdios em diversos tons e caracteres. Propõe cartesianamente reduzir os prelúdios improvisados (*préludes de caprice*) a regras e princípios básicos¹⁸. Estes consistem na elaboração de um *canevas*, uma espécie de esquema ou quadro básico com as diferentes “modulações” a partir da sensibilização das notas necessárias para cadenciar nas tonalidades mais próximas. Sobre este *canevas* serão desenvolvidas as melodias com seus ornamentos, em conformidade com o princípio retórico de texto ornamentado sobre texto plano. Além disso, oferecerá exemplos nas diferentes tonalidades e seus respectivos afetos, com variação de caracteres em cada uma delas. Novamente, essa modelagem será eficaz como paradigma na medida em que o intérprete reconheça o método em cada prélude, o faça seu e memorize os traços principais para poder, por sua vez, improvisar novas melodias. O conceito retórico de memória sobre um “inventário” gerador de vocabulário para a interpretação está aqui presente (Cf. citação de Mattheson, 1739, *supracitado*). Enfoques similares são encontrados nos diversos *partimenti*, *solfeggi*, *schemata*, baixos italianos (*romanesca*, *follia*, etc.) e outros recursos utilizados não apenas para

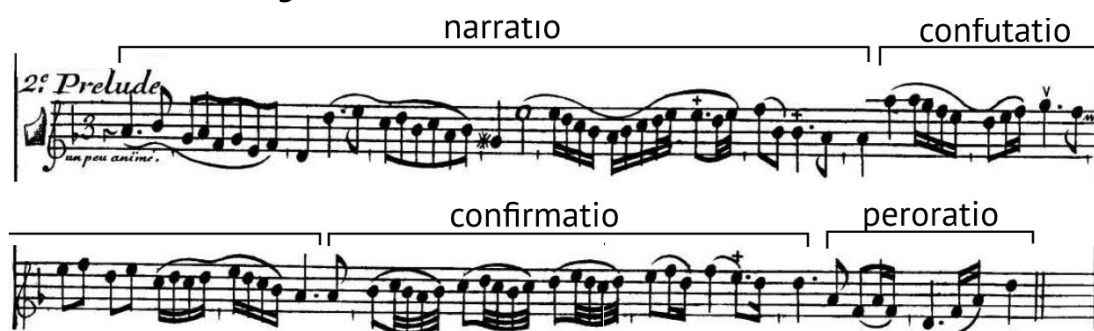
para a comodidade do coro, por um tom ou por uma terça, ou por outro intervalo por meio de sinais acidentais, os cantos antes compostos por movimentos naturais, cantáveis e comuns, para tonalidades [modos] estrangeiras [estranhas], incantáveis, fora de qualquer sentido e cheias de artifício, não por outra razão senão para ter maior possibilidade de se vangloriar a si mesmos e às suas coisas (pelo menos como eles entendem) 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 intendenti) per miracoli [...]* Dialogo della Musica Antica, & Moderna, versão facsimilar en (Galileo, 1581, p. 87). Ver também Chasin (2004).

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

a composição, mas também na improvisação, como partes de um mesmo processo¹⁹. O reconhecimento da *dispositio* particular de cada prélude também favorece a memorização do mesmo (ver citação de Quintiliano, 2024, supracitado). A análise dos caracteres representados em cada prélude, além disso, ajudará no processo de memorização de modelos e paradigmas, não apenas no aspecto semântico, mas também em relação à prosódia estilística desenvolvida, própria do flautista.

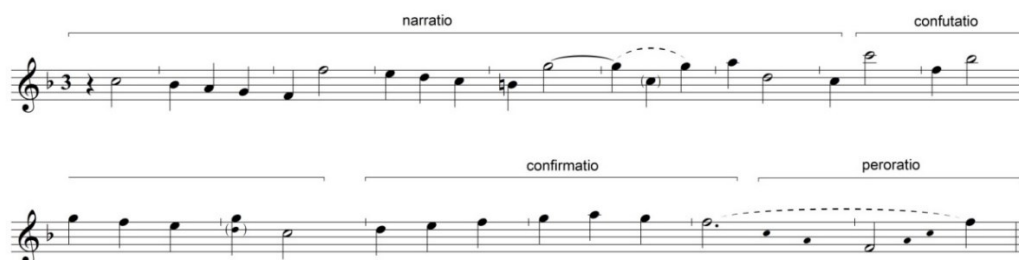
Vejamos a seguir (Figuras 1, 2 e 3) uma possível análise de dispositio, canevas e provável representação de conteúdos, que auxiliará o atual intérprete no processo de memorização dos prelúdios:

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



Fonte: Hotteterre (1719).

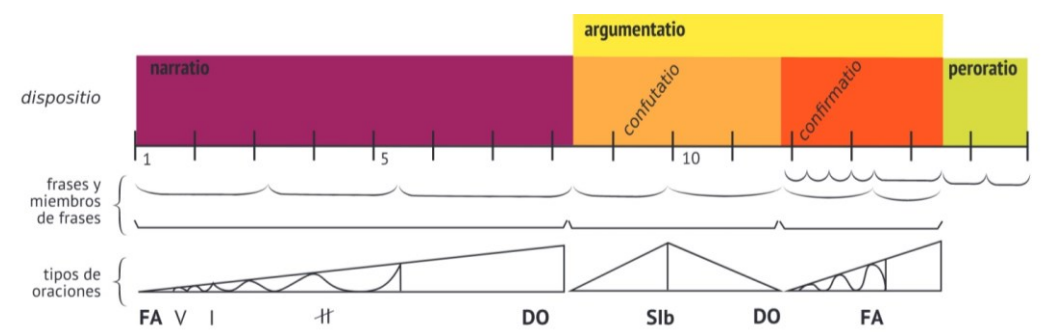
Figura 2. Canevas



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

¹⁹ Para mais detalhes, ver Gjerdingen (2007).

Figura 3. Dispositio



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

2.1 Narratio

O discurso começa *in media res*, sem exórdio (talvez o prélude anterior poderia constituir um exórdio?). O fato de começar com um silêncio e ainda por cima com uma *gradatio* reforça essa sensação. O compasso é de 3 negras e está indicado *un peu animé*, o que descarta uma execução extremamente rápida. Com o mesmo objetivo, o autor indica os compassos com uma barra curta, o que sabemos que sugere uma prosódia mais livre, já que os prelúdios rápidos estão indicados com a barra de compasso inteira.

Observamos novamente um uso profuso das ligaduras, não apenas em gestos identificáveis como *coulades* (por ex. c. 6), mas também em motivos definidos (cc. 1-2). As ligaduras suspendem a *inégalité* própria do compasso e produzem um agrupamento em segmentos mais longos, o que resulta em pontos de chegada mais espaçados, menor influência da métrica e, portanto, maior flexibilidade na prosódia.

Trata-se aqui de uma oração evolutiva com três frases e a cadência à dominante (a qual é ouvida como uma modulação a uma nova tônica) na última. Essa sintaxe dá conta da *partitio* própria da *narratio*. As frases conformam uma *gradatio* em *anabasis*.

A primeira frase começa sem primeiro tempo com ênfase no 2º tempo (*tactus inæqualis*. u -). A última colcheia do c. 1, então, é ouvida como uma espécie de *accént*. Esse comportamento se projeta em grupos de duas colcheias em

descendência por grau (*catabasis*). A última frase (ver *canevas*) alonga consideravelmente a primeira nota do motivo, deslocando e aumentando a nota de ascensão do *accént* dois compassos depois. Essas duas notas estão unidas por uma grande *coulade* com uma escrita quase *a la note perdu* que sugere um *accelerando* na diminuição, culminando com o trinado ascendente. Chega-se então ao ponto culminante da *gradatio*, o qual se conecta com a cadência através de uma *chûte*.

A segunda frase finaliza em Si natural (c. 5.1), o que nos conduz a Dó maior e nos faz perceber a cadência do final da *narratio* como uma tônica e não como uma dominante.

Toda a *narratio* sugere atividade, flexibilidade, direcionalidade e agitação. A *gradatio* em *anabasis* acumula tensão até o ponto culminante. Depois, desce abruptamente por salto para cadenciar em Dó maior.

2.2 *Confutatio*

Ao contrário da seção anterior, esta despliega uma oração periódica, com antecedente e consequente.

Os gestos parecem invertidos, já que a frase do antecedente apresenta *coulades* que conectam as notas principais (ver *canevas*), enquanto o consequente lembra o motivo inicial da *narratio*, concluindo em *diminutio*.

Após passar por Sib maior, conclui em Dó como dominante de Fá, ou seja, em *interrogatio*.

O equilíbrio resultante da estruturação em período parece invertido, já que o antecedente é ouvido como conclusivo, enquanto o consequente se abre com a *interrogatio*.

2.3 *Confirmatio*

Novamente uma oração sequencial que retoma a *anabasis* apresentada pela *gradatio* na *narratio*. Lembramos que na *gradatio* os motivos são descendentes, mas cada membro da frase ascende até um ponto culminante. Essa acumulação de tensão (*auxesis*) ocorre aqui de maneira mais vertiginosa, com cada

grau precedido por um *mezzo circolo/grupetto* até o degrau anterior à nota onde culmina a ascensão. Ali se reproduz em *diminutio* a figura do *accént* (c.13.1.2) antes de cadenciar em Fá.

2.4 *Peroratio*

Trata-se de um simples passeio trompetístico pelo acorde de Fá maior. Reafirma-se o afeto principal alegre e bullicioso (*bruyant*) do prélude.

2.5 Possível representação de sentido

O caráter agitado, atropelado e bullicioso do *prélude* e a tonalidade lembram a representação dos ventos na ópera francesa. A profusão de ligaduras, as *coulades* e a indicação de barras curtas convergem para alcançar esse caráter. Não se trata de uma tempestade (não há continuidade e o autor indica *peu animé*), mas sim de rajadas e redemoinhos.

Além disso, o fato de começar diretamente com a narração e que a mesma module imediatamente reforça esse sentido. Mattheson (1739) chama de *apostrophe* a esse recurso de mudar de tônica através de uma sensível, ou seja, uma mudança de interlocutor.

Tudo indica impetuosidade e um pouco de atropelo. Mas não violento nem dramático; pelo contrário, mais agradável.

O possível agente deste prélude parece ser alguém jovem que se expressa precipitadamente, sinal de que se trata de um personagem plebeu ("natural", sem "ars"). Entra em cena sem se apresentar, com pressa e já falando a borbotões. Talvez um *Pierrot*²⁰ ou *Trivellin* apaixonado.

²⁰ Lembremos, por exemplo, o *Pierrot (Gilles)*, pintado por Antoine Watteau em 1718 - 1719, que se encontra no Museu do Louvre, em Paris.ve

3 O *Versuch*.... A construção do flautista eloquente

O âmbito reformado alemão produziu a maior quantidade de tratados sobre Música Poética, ou seja, textos que relacionam a disciplina retórica com a música. Dirigidos especialmente a fornecer ferramentas para a composição e a função comunicativa e ética da música, na maior parte, não problematizaram a memória como parte da disciplina retórica. No entanto, a inclinação humanística da Reforma favoreceu o estudo de textos clássicos, fundamentalmente latinos, mas também gregos e hebreus, na formação básica. A reforma luterana da Igreja foi acompanhada por uma reforma semelhante das escolas, já que Lutero aspirava a que alcançassem uma ampla faixa social.

Melanchthon apresenta uma expansão do sistema medieval, incluindo nos programas das *Lateinschulen* disciplinas próprias dos *studia humanitatis* (Gramática, Poética, Retórica, História e Ética), o estudo dos Pais da Igreja (especialmente Santo Agostinho), disciplinas do *quadrivium* (matemática, astronomia, música) anteriormente reservadas apenas à universidade, além de dança e ginástica (Lucas, 2014, p. 76).

Embora a educação básica estivesse sustentada na língua, Lutero e Melanchthon mantiveram aspectos retóricos da tradição medieval, como, por exemplo, a ênfase na memorização (Lucas, 2014). O ensino do latim está humanisticamente centrado na leitura, interpretação e imitação de autores clássicos. "[...] as preceptivas dirigidas aos alunos mais avançados concentram-se no estudo do estilo, propondo *sententiae* (frases de conteúdo moralizante) para leitura, reflexão, comentários e imitação" (Lucas, 2014, p. 77). A educação por memorização de fragmentos de texto junto com a reflexão sobre o estilo a imitar dos textos e autores modelares implica um funcionamento da língua não dependente do suporte escrito do texto, mais relacionada com as habilidades oratórias e declamatórias. Veremos que muitos tratados de prática musical, especialmente os dedicados ao ensino da ornamentação (ver *supra*), compartilham esse mecanismo:

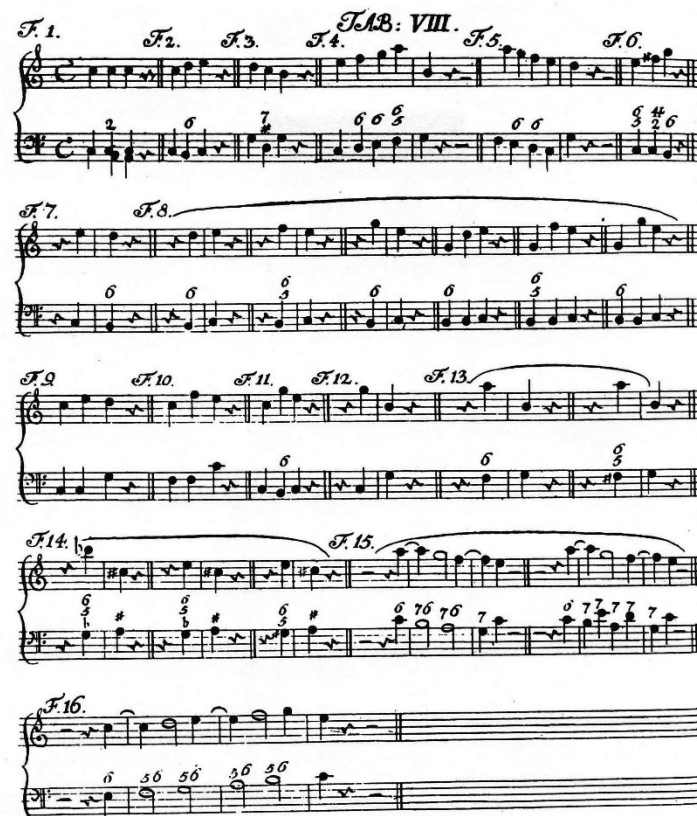
O estudo da retórica baseado na tríade *praecepta, exempla* e *imitatio* já está descrito em Quintiliano [...] A atualização dessa proposta no âmbito escolar se dá nas três esferas: estudo das

preceptivas, leitura dos exemplos e imitação dos mesmos em textos próprios (Lucas, 2014, p. 78).

Dominando a preceptiva, passa-se a ler e analisar os textos modelares (*exempla*), os quais eram copiados e depois se tentava elaborar discursos próprios baseados neles. O grau mais alto de elaboração consistia em improvisar os discursos (Lucas, 2014).

No *Versuch*, Quantz (1752) adota um método similar para o ensino da ornamentação italiana. O autor apresenta dezesseis fragmentos melódicos básicos acompanhados por um baixo cifrado que representariam uma preceptiva harmônica paradigmática (ver fac-símile da Tabela VIII na Figura 4):

Figura 4. fac-símile da Tabela VIII, *Versuch...*, 1752, J. J. Quantz



Fonte: Quantz (1752).

De cada um deles, o autor propõe numerosas variações ornamentais possíveis. A quantidade de exemplos é surpreendente. Para ter uma noção do grau

de invenção, consignamos na Tabela 1 a seguir as variações que Quantz elabora para cada uma das figuras:

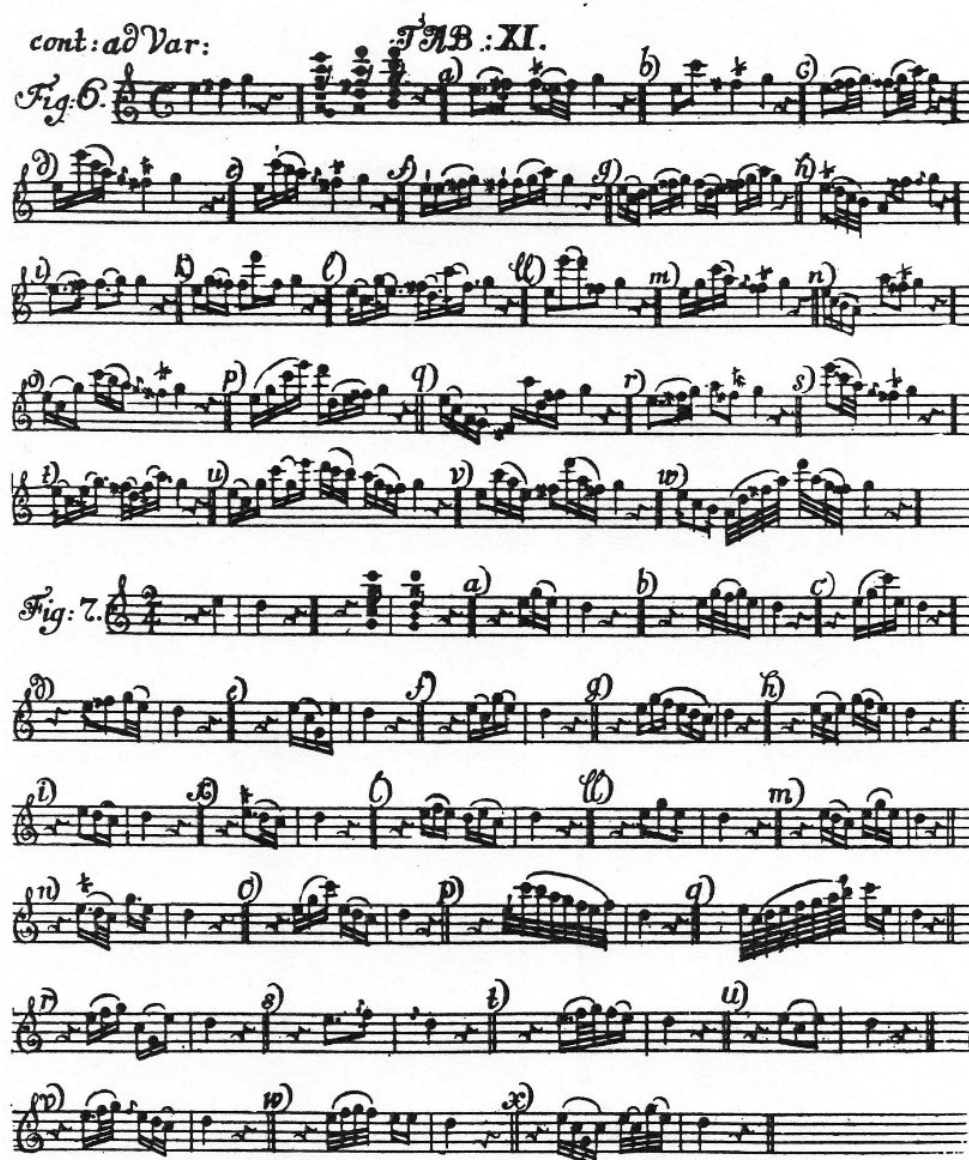
Tabela 1. Quantidade de variações por figura

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

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

A título de exemplo, reproduzimos a seguir (Figura 5) as tabelas para as figuras 6 e 7 do tratado, com 23 e 24 ornamentos diferentes, respectivamente:

Figura 5. Fac-símile da Tabela XI. Fig. 6 e 7, *Versuch...*, J. J. Quantz



Fonte: (Quantz, 1752).

O intérprete deve estudar cada um dos exemplos com a finalidade de incorporá-los ao seu vocabulário. Ao enfrentar situações paradigmáticas semelhantes às que Quantz registra, ele pode recorrer ao seu inventário particular armazenado em sua memória e utilizar a variação adequada como se a tivesse improvisado no momento da execução. Assim, são atendidas as instâncias da tríade *præcepta, exempla* e *imitatio*, proposta por Quintiliano (2004) para a formação do orador.

Mas Quantz não se limita apenas a fornecer os exemplos, também indica a prosódia adequada a cada um; ou seja, modela a *pronuntiatio* musical. No capítulo XIV – “Da maneira de executar o adagio”, ele indica cuidadosamente no texto como deve ser executado cada exemplo.

Vamos ler as indicações para as Tabelas precedentes (Figura 6):

Figura 6. Cap XIV, § 31 e 32, Versuch..., 1752, J. J. Quantz, tradução Cirillo, 2016, pp. 916-917

Tabela XI, fig. 6

- (a) O mi cre, o fa# pia e ligado brevemente, o trinado do fa# for, o sol pia.
- (b) O mi for, o do pia, o trinado do fa# for, o sol pia.
- (d) e (e) As quatro semicorcheias *égal* e bem juntas, o trinado do fa# pia, o sol mfr.
- (h) O trinado for, re-do-si pia, la-fa# for. Deve-se completar o apoio com um *pincé* no sol.
- (i) As notas pontuadas cre, as notas curtas pia.
- (ll) O mi for, mi-re agudos pia e ligado, fa# for, sol pia.
- (q) O mi for, do-la pia, sol-fa# for, la-re pia, fa#-sol for.

Tabela XI, fig. 7

- (a) O mi cre, sol-mi pia.
- (b) O mi for, sol-fa-sol pia, o mi mfr.
- (c) O mi for, sol-do pia, o mi for.
- (d) O mi for, o fa# pia e cre, sol-mi muito pia.
- (n) O trinado for, re-do pia, o sol for, o mi pia.
- (p) As três primeiras notas for, o resto pia.
- (q) Mesmo modo que (p).
- (t) O mi cre, o resto pia.

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

Quantz compõe então um Adagio modelar com uma versão simples e outra ornamentada, na qual indica com precisão de qual tabela extraiu cada ornamento. O

intérprete possui assim um modelo claro para imitar, com sua prosódia especificada meticulosamente (Figura 7):

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



Fonte: Quantz (1752).

Cirillo (2016) observa que para Quantz as ideias musicais (*Gedanken*), ou seja, os motivos, são os elementos constituintes dos pensamentos musicais. O conceito de ideia musical começa a emergir agora. Ainda não se refere à noção clássico-romântica de material temático a ser desenvolvido, mas sim ao motivo que pode ser modificado e elaborado retoricamente (*paronomasia*) de acordo com a seção

da *dispositio* ou função formal. A virtude da clareza na exposição dessas ideias implica uma construção complexa que soma à articulação, a dinâmica e a micro-dinâmica (a “luz e sombra”, como o autor a denomina seguindo uma expressão comum em sua época) e fraseados adequados. Essa expressão da prosódia mais detalhada e precisa através da articulação e das sutis diferenças em dinâmica e micro-dinâmica está profusamente abordada no *Versuch*. A preocupação de Quantz com a articulação e, especialmente, o emprego sempre mutável e meticuloso dos matizes são de uma precisão extrema. Hoje em dia, a seção de ornamentação do *Versuch* está mais estudada na prática interpretativa, já que o método que o autor emprega para o ensino do tópico é muito claro: 1. *partimento* com fragmentos paradigmáticos (*praecepta*); 2. diferentes tabelas de ornamentos associadas (*exempla*) e 3. desenvolvimento dos mesmos no “Adagio” modelar (*imitatio*). No entanto, a utilização dos matizes em cada ornamento não está indicada na partitura, embora esteja precisamente anotada no texto (essa pode ser uma das razões pelas quais não são muito ouvidos nas versões historicistas atuais). Bruce Haynes, com paciência exemplar, fez o trabalho de transcrever os matizes na partitura que Quantz fornece com os ornamentos do Adagio (Haynes; Burgess, 2016, p. 198-199). Reproduzimos aqui (Figura 8) um fragmento dessa transcrição:

Figura 8. Transcrição dos matizes de Bruce Haynes



Fonte: Haynes e Burgess (2016).

O fato de que essas sutilezas não sejam escritas remete à ideia retórica de memorização. O intérprete deve acumular em sua "biblioteca mental" os fragmentos paradigmáticos e os modelos a imitar que lhe permitirão espontaneamente emitir um discurso eloquente e persuasivo.

A imitação retórica de modelos está na base da construção do gosto, conceito profusamente citado na época como árbitro da valorização de um discurso artístico. Para o filósofo David Hume, que realiza uma síntese clara do conceito, o gosto é uma qualidade não apenas inata, mas que se aprende a partir da experiência e do contato e fruição com obras de "gênio" (Hume; Marey, 2003).

Observando a partitura, salta à vista a meticulosidade e o detalhe com os quais as diferentes frases devem ou podem ser executadas. Não se trata de um critério "moderno" de colocação de matizes; notemos que as indicações de dinâmica se reduzem a "piano", "forte" e a reguladores breves. Na verdade, assiste-se à intenção de projetar um "gesto" próprio de cada motivo ou de características motivicas mais gerais, como por exemplo anacruses ou desinências, mas com um nível de detalhe superlativo. É necessário observar então que o conceito de prosódia na flauta (um instrumento com pouca amplitude dinâmica, comparado com o violino, por exemplo) se assemelha muito, como o próprio Quantz afirma, à cuidada acentuação e ênfase de um ator ou locutor ao declamar um discurso. A flauta pretende ser eloquente.

4 Conclusões

Tentamos identificar aspectos da memória retórica de um intérprete: a biblioteca de preceitos e paradigmas que reside em sua "cabeça". Podemos sintetizá-los nos seguintes pontos:

Para Hotteterre:

- Regras para improvisar (*præcepta*)
- Características afetivas de cada tonalidade (*præcepta*)
- Canevas sobre o qual improvisar melodias e ornamentos (*præcepta*)

- Imitação de modelos de prelúdios (*exempla*, prosódia e representação, *imitatio*, composição e improvisação)
- Memória cinestésica (tonalidades e transposições das mesmas)

Para Quantz:

- Memorização de fragmentos paradigmáticos (*schemata, cannovacci, praecepta*)
- Memorização de repertório de variações para cada um dos esquemas (*exempla*)
- Memorização da prosódia de cada variação (*imitatio*)
- Discurso modelo para ser imitado (Adagio e sua prosódia, *imitatio* e improvisação)

As estratégias de aprendizagem propostas por ambos os autores promovem um uso retórico da memória. O intérprete devia construir uma espécie de inventário em sua cabeça, segundo Mattheson (ver citação supra), que lhe permitisse improvisar fragmentos musicais como os prelúdios ou a aplicação eloquente e espontânea de ornamentação complexa.

Os processos descritos são muito semelhantes aos que os intérpretes de jazz realizam habitualmente quando memorizam *patterns* e *standards*. Outros músicos dedicados a gêneros de música popular, como os intérpretes de chorinhos brasileiros ou os próprios executantes de tango e folclore, guardam em sua memória uma grande quantidade de repertório do qual podem dispor sempre para atualizá-los em diferentes versões.

O estudo das peças a partir da análise retórica facilita a memória para a execução e as competências para a improvisação. Os intérpretes dedicados ao repertório ao qual aludem as fontes estudadas estão geralmente muito comprometidos com o mecanismo da leitura, especialmente se estiverem influenciados pelas teorias da autenticidade, respeito às “intenções do compositor” e submissão acrítica ao conceito de *Urtext*. A formação institucionalizada dos intérpretes historicistas pode tender a esse tipo de uniformidade. No entanto, para a atualização retórica dessa música, a possibilidade de improvisação e ornamentação em tempo real é

um imperativo. A memória, do ponto de vista retórico, também desempenha aqui uma função importante.

Referências

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

BOVICELLI, Giovanni Battista. **Regole, passaggi di música, 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.l.], 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. **Dictionaire 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.

Memória, retórica e improvisação em *L'Art de Préluder...*, de Jacques-Martin Hotteterre, Paris 1719 e no *Versuch...*, Berlín e Paris, 1752 de Johann Joaquim Quantz

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; BURGUESS, 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'ehautbois 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 Rhétorique ou L'Art de Parler**. Paris: Pralard, André, 1718. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65583647.textelimage#>. 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.

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 audiencies**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 1994.

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

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

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