

## **“METODOLOGÍA Y RECURSOS PARA EL ANÁLISIS Y LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA DEL PERÍODO BARROCO” CÁTEDRA DE HISTORIA DE LA MÚSICA III**

**LIC. GABRIEL PÉRSICO**

---

El presente trabajo es una síntesis del que fuera premiado por el “Programa de estímulo a la investigación y aportes pedagógicos” - UCA - 2004, en la categoría de aporte pedagógico. Las actividades descriptas en él surgen del dictado de la cátedra de Historia III (período barroco) de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

La cátedra de Historia III se plantea los siguientes objetivos:

A través de un panorama sintético de la evolución de los estilos musicales desde 1600 hasta 1750, familiarizar al alumno con:

- criterios de reconocimiento del estilo Barroco, en las artes en general y en la música en particular.
- aspectos sociológicos del quehacer y la composición musical en la época barroca.
- técnicas compositivas y de ejecución de los diferentes períodos.
- métodos de análisis aplicables a la música barroca, en particular los que derivan de la disciplina de la retórica.
- criterios y técnicas de interpretación según tratados de la época.
- lectura de facsimiles.

Los objetivos se orientan a que el futuro egresado sea competente en la comprensión del período del barroco musical a través de enfoques estilísticos, histórico-sociológicos y analíticos; de los procedimientos compositivos de la época y de una iniciación al abordaje estilísticamente correcto de la ejecución de obras barrocas.

Para lograr dichos objetivos se intenta integrar el conocimiento teórico brindado por la exposición y estudio de los contenidos de la materia con los conocimientos derivados del análisis y de la práctica musical en el marco de los distintos estilos musicales del período.

## Propuesta pedagógica

En la enseñanza de la Historia de la Música, muchas veces se omite el hecho de que la práctica del repertorio de estilos históricos permite profundizar y fijar conocimientos, ampliar la visión de los fenómenos culturales pasados y ofrecer una experiencia y manipulación de los mismos que una enseñanza puramente expositiva y teórica no alcanza a brindar. Es por ello que la cátedra se ha planteado basar parte de su estrategia pedagógica en *ejecuciones* de obras del repertorio del barroco musical, precedidas por un *análisis* orientado a destacar aspectos de la praxis interpretativa.

## Marco teórico

Uno de los rasgos distintivos de la era barroca es identificar a la música con un lenguaje formal, es decir, sostener que la música (barroca) posee una gramática ligada a procesos semióticos similares a los de la lengua. En la historia de la música pocos períodos lo han hecho de manera tan totalizadora. En la era barroca se sostenía que la música era capaz de transmitir, fundamentalmente, diversas “pasiones”. Se desarrolla así un alto grado de codificación en el arte musical que nos autoriza a calificar a la música como un lenguaje. Por otra parte, es un período autoconsciente de dicho proceso (por ejemplo: códigos de música instrumental en música vocal y viceversa, lenguaje violinístico en la escritura para flauta, géneros orquestales en la música de teclado, etc.). Esto induce a pensadores de la época a buscar fundamentaciones teóricas que les permitan estudiar el fenómeno musical desde acercamientos “lingüísticos” (por ejemplo: “Musica Poetica” es el término que se utilizó para designar las aplicaciones de la disciplina de la Retórica clásica al arte sonoro).

Estos grados de codificación, muchas veces producen confusión en los alumnos. Por ejemplo, la música puede presentarse como vagamente o decididamente tonal sin implicar que el mayor nivel de información estética esté sustentado por el sistema tonal, tal como se lo concibe a partir de Rameau. Es así que muchas veces un análisis armónico funcional no resulta la herramienta más adecuada para entender los grados de significación de determinada música barroca. En otro orden de cosas, los sistemas de notación son muy similares a los de la tradición clásico-romántica. Sin embargo, las concepciones métricas son muy diferentes, lo que puede llevar a interpretaciones erróneas. En síntesis, los significantes no siempre denotan el mismo significado. Esta situación se torna especialmente confusa en los primeros acercamientos a la música barroca, en comparación con otros estilos o géneros más alejados de las convenciones vigentes, en donde las diferencias son notorias desde un primer momento.

La metodología propuesta sostiene que un conocimiento del lenguaje del barroco musical adecuado, deberá partir de un análisis que deleve los códigos inherentes al mismo y vehiculizado por la ejecución, la cual, como toda praxis, requerirá la apropiación de habilidades específicas.

Esta postura implica la aprehensión del conocimiento a partir de una graduación de diferentes instancias metodológicas:

### 1) ANÁLISIS:

La primera instancia se basa en el análisis. Se intenta abordar el material elegido a partir de dos criterios:

a) **Criterio fenomenológico:** busca la comprensión de la obra a partir de su estructuración específica, sin necesariamente adscribirla a preconcepciones formales, genéricas, de estructura, etc. Este tipo de acercamiento resulta particularmente útil cuando el objetivo final es la ejecución

b) **Criterio histórico:** trata de utilizar herramientas de análisis surgidas del pensamiento teórico contemporáneo a la obra a analizar a fin de evitar interpretaciones anacrónicas. Por ejemplo, podemos utilizar recursos extraídos de la *Musica Poetica*, de la Teoría de los afectos, de la “*Rythmopoeia*”, de la práctica del bajo continuo, de los tratamientos de las disonancias, etc.

Se privilegian los métodos y técnicas de análisis cuyas conclusiones incidan directamente en las ejecuciones musicales.

### 2) CÓDIGOS:

La segunda instancia implica el reconocimiento, a partir del análisis, de los códigos y sub-códigos estilísticos y/o idiosincráticos que serán necesarios para realizar una interpretación adecuada. Podemos enumerar como ejemplo, sin un orden jerárquico: escritura ornamental y criterios de ornamentación, sub-códigos derivados de estilos nacionales, sub-códigos idiosincráticos (la escritura ornamental en Bach, por ej.), criterios de articulación y sintaxis, las danzas y sus codificaciones significativas, figuras retóricas musicales, gestualidad, métrica, etc.

### 3) EJECUCIÓN:

La tercera instancia implica la adquisición de habilidades y destrezas básicas de ejecución e interpretación. Englobamos aquí no sólo las destrezas instrumentales, sino también las vocales, de dirección de grupos o de música de cámara.

Estas tres instancias se vehiculizan a través de la ejecución. Por ejemplo, para la comprensión de la práctica del bajo continuo y la adquisición de destrezas para su ejecución, se analizan sus códigos de cifrado desde el instrumento y en función de una obra determinada y se promueve el conocimiento práctico de la armonía dentro de un marco estilísticamente adecuado.

Esta metodología pretende formar al alumno a partir de la aproximación específica a la obra musical propia de un intérprete, ampliando su campo estético-emocional, no sólo técnico, en el acto y la problemática de la ejecución.

A continuación, se enumeran algunos campos de contenidos de los trabajos de análisis y ejecución propuestos y sus correspondientes desarrollos en las Áreas de Educación Auditiva y Lenguaje Musical.

<b>CONTENIDOS DE ANÁLISIS</b>	<b>Desarrollos en Áreas de Educación Auditiva y Lenguaje Musical</b>
<b>I</b> <b>Estructura / forma</b>	– percepción de sintaxis – fraseología en la ejecución
<b>II</b> <b>Desornamentación.</b> <b>Diversos niveles estructurales.</b>	– melodía – interválica – manejo de modos y escalas. – gestualidad – percepción y manejo de disonancias y consonancias – manejo de contrapunto en tiempo real – reconocimiento de estilos – improvisación
<b>III</b> <b>Retórica.</b> <b>Reconocimiento y análisis de la “dispositio”.</b>	– percepción de funciones formales – modificación de interpretación a partir de reconocimiento semántico
<b>IV</b> <b>Métrica.</b> <b>“Rythmopoeia”.</b> <b>Tipología de danzas barrocas.</b>	– factores de acentuación: agógico, dinámico y tónico – diferenciación entre metro, compás y pié – reconocimiento de estructuras rítmicas características. – percepción de acentuación agógica en relación con la lengua
<b>V</b> <b>Bajo continuo.</b> <b>Cifrado y realización.</b>	– reconocimiento de acordes y sus cifrados – realización práctica de los mismos – técnicas de acompañamiento – regla de la octava – improvisación

Detallaremos a continuación, sintéticamente, parte del repertorio específico elegido para los trabajos de análisis.<sup>1</sup> El repertorio a ejecutar no está detallado ya que es variable de acuerdo a cada grupo y sus posibilidades vocales e instrumentales. El orden expuesto aquí se basa en los contenidos y no implica una secuencia temporal o jerárquica de dictado de los mismos, la cual está sujeta al cronograma de la cátedra.

## I

### Estructura / forma

- Johann Sebastian Bach; *Primer movimiento (Allegro) de la Sonata N° 5 BWV 529 en do mayor para órgano*
- Johann Sebastian Bach; *Primer movimiento (Allegro moderato) de la Sonata BWV 1031 en mi bemol mayor para flauta travesera y clave obligato.*

La fuente principal de las sonatas para órgano es un manuscrito autógrafo de alrededor de 1730. Las mismas parecieran ser la culminación de la metodología de Bach para la enseñanza de la composición y del virtuosismo en la ejecución del instrumento (aparentemente con el objetivo de la formación de su hijo mayor Wilhelm Friedemann). La relación con la estructura de la sonata trío y de otras piezas instrumentales es, evidente pues algunos movimientos de las sonatas fueron tomados de obras anteriores (por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata en mi menor deriva de la Sinfonía de la cantata BWV 76 “Die Himmel rühmen die Ehre Gottes” y el Adagio de la Sonata en re menor aparece nuevamente en el Triple concierto en la menor, para flauta, violín, clave y cuerdas).

La Sonata para flauta y clave obligato en mi mayor BWV 1031 fue atribuida por algunos estudiosos a Carl Philipp Emanuel, debido a su similitud con la sonata en sol menor de éste último y con los rasgos de escritura galante. Sin embargo, Marshall (1979), sostiene que la evidencia de las fuentes primeras atribuyendo la autoría a Johann Sebastian es irrefutable. Bach comienza a interesarse en el estilo galante a partir de 1730 aproximadamente, cuando estrechó relaciones con la actividad musical de Dresde.

Estas sonatas y en especial las que citamos, aluden también a una estructura de concierto italiano, con “soli”, “tutti” y “ritornelli”, pero con la precisión contrapuntística propia de Bach. La similitud estructural entre ambas, aunque su estilo difiera, nos autoriza a realizar una comparación empleando las mismas herramientas de análisis.

1. Para una mayor abundancia ver el trabajo completo: PÉRSICO, Gabriel “*Metodología y recursos para el análisis y la ejecución de la música del período Barroco*”, UCA 2004 en la Biblioteca de Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina

Se promueve a través de este análisis la percepción de la forma en sus niveles sintáctico, semántico y estructural.

***Nivel Sintáctico:***

Reconocimiento de las tres secciones principales. Plan tonal. Reconocimiento de oraciones y clasificación de las mismas según su tipo: periódico, evolutivo y secuencial.

Reconocimiento de ampliaciones y complementariedad. Oraciones truncas

***Nivel textural:***

Reconocimiento de la preeminencia de cada una de las tres voces que configuran la pieza.

Reconocimiento de la estructura sujeto-contrasujeto.

Reconocimiento de las diferencias y matices jerárquicos en dicha estructura.

***Nivel semántico:***

Reconocimiento de los motivos principales y sus diferentes elaboraciones.

Reconocimiento de la forma concierto sugerida (“soli”, “ritornelli”).

Reconocimiento de las principales partes de la organización del discurso (“dispositio”) a partir de las herramientas que proporciona la disciplina de la retórica.

Se elaboró un código gráfico a partir del cual se exponen los contenidos citados a través de dos filminas.

## II

### **Desornamentación.**

#### **Diversos niveles estructurales.**

1) George Philipp Telemann; *Primer movimiento (Grave) de la sonata I en mi menor, extraída de “Sonate metodiche à Violino solo ò Flauto Traverso, Op. XIII”*

Las Sonatas Metódicas fueron publicadas por Telemann en 1928 en Hamburgo destinadas a un amplio público de “amateurs” de alto nivel instrumental. Su intención evidentemente didáctica, estaba orientada a enseñar el sutil arte de la ornamentación melódica.

El trabajo propuesto trata de seguir el proceso didáctico empleado por Telemann para la aplicación de fórmulas ornamentales.

Se analizan los gestos básicos de la melodía llana y se reconoce la amplificación de los mismos producida por el ornamento.

Se reconoce la organización del discurso melódico a partir de la “dispositio” retórica y sus cambios semánticos según su función formal.

Se reconocen las características del afecto melancólico de la pieza, codificado según la teoría de los afectos.

2) Jean Baptiste Loeillet de Gant; *Primer movimiento (Largo) de la Sonata VIII para flauta dulce y bajo continuo, extraída de las “XII Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass violin... Opera Terza, Walsh, Londres (?)”*

Se trata de un Largo típico de sonata italiana del siglo XVIII, con una especial escritura en donde se ha querido fijar adornos de tipo improvisatorio.

El objetivo del trabajo consiste en encontrar una melodía esencial que reflejaría la manera habitual en escribir este tipo de piezas, recorriendo el camino inverso al empleado por Telemann en sus “Sonate Methodiche”.

Previamente se deberán reconocer las cadencias principales que definen las secciones dentro del movimiento.

Luego de descubierta la posible melodía esencial se analiza el nivel semántico de cada sección y su relación con la estructura de la “dispositio” retórica.

Se relaciona la melodía esencial con su amplificación ornamental. Se relaciona el tipo de melodía resultante con la codificación propia de la teoría de los afectos.

Se trabaja a partir de la lectura de una edición facsimilar, una plantilla de trabajo y filminas con la versión final del trabajo de análisis

3) Johann Sebastian Bach; *Tercer movimiento (Largo e dolce) de la Sonata BWV 1030 para flauta y clave obligato.*

La Sonata en si menor fue compuesta, según Marshall (op.cit) alrededor de 1735/36, datación relacionada con el manuscrito autógrafo en que se ha conservado. Aparentemente compuesta teniendo en mente a un flautista de considerables medios técnicos que se presume haya podido ser Pierre Gabriel Buffardin.<sup>2</sup> Forma parte de una serie de sonatas para instrumento melódico y clave obligato que pueden considerarse una invención de la generación de Bach surgida de la práctica de tocar sonatas trío con dos ejecutantes. También formaban parte de las estrategias pedagógicas de Bach.

En el caso particular del “Largo e dolce”, encontramos una escritura en realidad a dos voces, una línea melódica ornamentada y un bajo continuo también profusamente ornamentado en el estilo de los bajo continuo italianos.

2. Pierre Gabriel Bufardin (1690-c. 1722) virtuoso francés, flautista principal de la orquesta de Dresde, maestro de Johann Joaquin Quantz.

El trabajo consiste, por un lado, en encontrar la línea básica de la flauta, basándose en la escritura de Sicilianos italianos y por otro lado en “desornamentar” la escritura acórdica y melódica del clave para encontrar un bajo llano con su correspondiente cifrado.

4) Johann Sebastian Bach; *Tercer movimiento (Largo) de la Sonata N° 5 BWV 529 en do mayor para órgano.*

El tercer movimiento de la Sonata N° 5 (ver comentario más arriba), está configurado como un dúo de dos instrumentos (mano izquierda y mano derecha) más bajo (en estilo de bajo continuo). La escritura de cada línea está profusamente ornamentada, pero en este caso no es tan sencillo discernir entre ornamento y estructura ya que Bach dispone los adornos de tal manera que cumplen más de una función. En principio, el adorno adquiere un peso motívico por lo cual se aleja del concepto retórico del “ornatum”; aparece entonces textualmente en las entradas imitativas y no admite en ellas un incremento ornamental propio de los criterios retóricos de repetición. Por otra parte, la disposición misma de los adornos permiten a Bach sugerir en cada línea más de una voz, por lo que la textura virtual de la pieza se amplía en ciertos pasajes a cuatro y aún a cinco voces.

El trabajo consiste entonces en discernir esta compleja trama por detrás del ornamento, logrando no ya una simple versión llana sino una estructura que aclare la conducción de las voces y la textura cambiante del movimiento.

5) Johann Sebastian Bach; *Andante (3º movimiento) de la Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta travesera y bajo continuo.*

La sonata fue compuesta aparentemente (Marshall, op. cit.) al final del verano o en el otoño de 1724, coincidiendo con un interés inusual y concentrado de Bach por la flauta travesera, según surge de la mayor dificultad de las partes de flauta en cantatas contemporáneas. Este interés estaría originado por la presencia eventual en Leipzig de un virtuoso quien - según Marshall - podría tratarse de Pierre Gabriel Buffardin.

La sonata consta de cuatro movimientos: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro* y está compuesta en el estilo de las sonatas/concierto.

El movimiento a analizar consta de un bajo ostinato del tipo Chacona-Pasacalle y una melodía ornamental de carácter improvisatorio.

***Descripción del trabajo:***

1) Identificar el género Chacona/Pasacalle a través del análisis del bajo y de las características de improvisación escrita de la melodía.



2) Buscar una melodía esencial y analizar los adornos escogidos por Bach, para determinar la gestualidad inherente al discurso y su ampliación ornamental

3) Reconocer la estructura formal de la pieza, las modificaciones del “affetto” que ella implica y su relación con la “dispositio” de la disciplina retórica.<sup>3</sup>

### III

#### Retórica.

##### Reconocimiento y análisis de la “dispositio”.

- 1) Pierre Danican Philidor; *Primer movimiento (Lentement) de la Troisième Suite para dos flautas, extraído de las VI Suites a II. Flûtes Traversières Seules Avec VI. autres Suites Dessus et Basse, París 1717-1718.*

La obra de Philidor “Hautbois et Flute, Ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roy” se inscribe en el marco del gran desarrollo que tuvo la literatura para la flauta travesera entre los músicos de Luis XIV (confrontar con las obras de Michel de la Barre y Jacques-Martin Hotteterre). En el caso especial de Philidor, también perteneciente a una larga dinastía de músicos, encontramos a un compositor de una exquisita sensibilidad y de una precisión inusual en la escritura de sus ideas. Los ritmos, ciertas indicaciones agógicas en relación con la “inégalité” y sobre todo los adornos (“agrément”) están escritos con gran minucia..

La pieza a analizar es un dúo inscripto en la tradición de los lamentos (“plainctes”), lo cual determina la tonalidad elegida, la interválica (“fa super la”, “salti durisuculi”, etc.), las disonancias (entradas de voces en segundas con preparación “virtual”, etc.), la ornamentación (profusión de “double port de voix”, etc.). La división en secciones enmarcadas por cadencias facilita el análisis formal y la identificación de las secciones de la “dispositio” retórica.

El trabajo consistirá en reconocer cada una de ellas y su función comunicativa/expresiva en el marco de la construcción del discurso. Se introduce aquí un esquema de dispositio surgido de la “Institutione Oratoria” de M. Quintiliano.

- 2.1) Georg Philipp Telemann; *Primer movimiento (Grave) de la sonata I en mi menor, extraída de “Sonate metodiche à Violino solo ò Flauto Traverso, Op. XIII”.*

3. Para una mayor abundancia sobre este trabajo ver mi ponencia “Estructura, gesto y forma en el aprendizaje del lenguaje barroco”; en Actas del 3º ENCUENTRO LATINO-AMERICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL - ISME/SADEM, 11-16 de setiembre de 2001, Mar del Plata, República Argentina.

2.2) Georg Friedric Haendel; *Primer movimiento (Grave) de la Sonata en mi menor, Op. 1, HWV 359b.*

La sonata de Telemann (ya descrita más arriba) y la sonata de Handel, fueron escritas aproximadamente en la misma época, la primera circa 1728 y la segunda circa 1724. Las dos tienen la misma indicación (grave) y la misma tonalidad; por lo tanto son ejemplos del mismo afecto (melancólico).

El trabajo consiste en reconocer la estructura de la “dispositio” retórica en relación justamente con las características que le imprime el afecto melancólico.

### 3) Jean-Baptiste Lully; *Petit Motet “O sapientia”*

Los “Pétits Motets” son composiciones breves (entre 2 y 9 minutos), conservados en copias manuscritas tardías. La más antigua data de 1688, un año después de la muerte del compositor. Poseen un estilo italianizante que recuerda a Carissimi. La mayoría están escritos a tres voces más bajo continuo. Varios de ellos (como “O sapientia”) poseen textos poéticos que exaltan al Santísimo Sacramento. Algunos (como “O sapientia”) poseen un “ritournelle” o “synphonia” instrumental introductoria.

El trabajo consiste aquí en analizar el texto, su estructura y la relación de la misma con el sentido, y descubrir los recursos utilizados por Lully para la puesta en música de dicho texto. Se reconocerán las palabras clave y su expresión musical, la textura elegida por el compositor para subrayar el sentido del texto y los recursos musicales implícitos. El objetivo final será reconocer una formulación retórica del discurso, del tipo “principium-medium-finis”.

4) Johann Sebastian Bach; *Andante (3º movimiento) de la Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta travesera y bajo continuo.*

Ver II.5

## IV

### Métrica.

### “Rythmopoeia”.

### Tipología de danzas barrocas.

## V

### Bajo continuo.

#### Cifrado y realización.

- 1) Michel Pignolet de Monteclair; *“Serenade ou Concert...”*
- 2) Jean-François Dandrieu; *Brunettes del tratado “Principes de l’Acompagnement du Clavecin”*

La “Serenade ou Concert” de M. Pignolet de Monteclair está integrada por tres “Suittes” con diversas danzas integradas según correspondan a una temática pastoril, de “trompettes”, es decir relacionada con música al aire libre o de “Sommeil” (sueño) “pour les flûtes”, es decir de fantasía imaginativa. Estas temáticas tenían que ver con los paradigmas teatrales y sus representaciones musicales. En especial, las diferentes danzas en boga en el barroco francés, y que fueron “exportadas” a toda Europa, representaban cada una un afecto distinto y por lo tanto una diferente posibilidad de ilustración musical. Cada danza tiene características musicales fijas que la identifican y que configuran un patrón. Las danzas presentadas en esta obra de Monteclair ofrecen una gran diversidad y a la vez una relación con una temática específica.

En sus “Principes de l’Acompagnement du Clavecin”, el gran organista y clavecinista Jean-François Dandrieu expone ordenadamente los diferentes cifrados y sus acordes relacionados. Al final del tratado publica una serie de “Brunettes” (literalmente “morochitas”), es decir un género de canciones de moda con temática bucólica o de amor pastoril, para ejercitar las posibilidades de realización del bajo continuo.

A partir de dos ediciones facsimilares, se organizan actividades de reconocimiento de factores de acentuación: agógico, dinámico y tónico, diferenciación entre metro, compás y pié, reconocimiento de estructuras rítmicas características y percepción de acentuación agógica en relación con la lengua.

Se promueve la ejecución instrumental de las danzas. Para lo cual es necesario realizar los bajos continuos, por lo que se deberá ejercitar el reconocimiento de acordes y sus cifrados, la realización práctica de los mismos, técnicas de acompañamiento (regla de la octava, etc.) y la improvisación.

Previamente se realiza un trabajo de reconocimiento auditivo de las distintas tipologías de danzas.

#### Material didáctico

El trabajo generó una batería de material didáctico que incluye CDs de audio, videos, secuenciaciones sintetizadas de las estructuras analizadas, presentaciones en el programa “Power-Point”, filminas, plantillas de trabajos prácticos y apuntes.

BIBLIOGRAFÍA

- BACH, Johann Sebastian; Todas las obras citadas, extraídas de la Bach Werke Verlag (Alte BWV)
- CIVRA, Ferruccio; *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, UTET Librería -Torino,1991
- FERAND, Ernest; *Improvisation in nine centuries of Western music*, Arno Volk Verlag, Köln - Colonia, 1967
- HANDEL, George Frederic; *Sonate per uno Strumento (flauto, violino, hautbois, traversiere e basso continuo)* - Marcello Castellani, Edición crítica facsimilar SPES, Florencia 1985
- HOULE, George; *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception and Notation*, Indiana University Press - Bloomington, 2000.
- HOTTETERRE, Jacques-Martin; *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere...*, Paris, 1719 - Marcello Castellani, Edición facsimilar - SPES, Florencia, Italia
- KIRKENDALE, Ursula; "The Source for Bach's Musical Offering : The Institutio oratoria of Quintilian" - en *Journal of the American Musicological Society* - xxxiii (1980) - pág. 88 a 141
- KRÖEPFL, Francisco; *Consideraciones sobre el Análisis Musical y sus actuales enfoques* - Apuntes para el Seminario de Análisis Musical - Departamento de Música Sonido e Imagen del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1985.
- KRÖEPFL, Francisco y AGUILAR, María; *Propuesta para una Metodología del Análisis rítmico*, III Jornadas de Musicología, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1986
- KUIJKEN, Barthold; *Estudio crítico a la edición de las Sonatas para flauta de J. S. Bach* - Breitkopf & Härtel N° 8550, 8582,8583, 8554 y 8555 -Wiesbaden 1990, 1991, 1992, 1995, 1997.
- LENNEBERG, Hang; "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music", en *Journal of Music Theory* N° 2, 1958; 47-84/193-236
- LÓPEZ CANO, Rubén; *Música y Retórica en el barroco*, Universidad Autónoma de México - México DF, 2000.
- MARSHALL, Robert L.; "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology", en *Journal of the American Musicological Society* - Vol. 32 N° 3, 1979 - pág. 463 a 498.
- NEUMANN, Frederick; *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*, Princeton University Press, 3th Edition, Princeton, 1983.
- PHILIDOR, Pierre; *VI Suites, a II, Flûtes Traversieres Seules Avec VI. autres Suites, Dessus et Basse*, Edición facsimilar SPES - Florencia 1980.
- POWELL, Ardan y LASOCKI, David; "Bach and the flute: the players, the instruments, the music", en *Early Music*, vol XXIII / 1 february 1995 - pág.9 a 29 - Oxford.

- QUANTZ, Johan Joachim; *On playing the flute*, Edición crítica, Edward R. Reilly - Faber and Faber, London, 1976.
- RODRÍGUEZ, Héctor; *Ars Rethorica*, apuntes para el seminario dictado en el Centro de Estudios de Música Antigua, UCA, por el autor, San Vicente, 1996
- TARASTI, Eero A; *Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.
- TELEMANN, George Phillip; *Twelve Methodical Sonatas*, Bärenreiter-BA 2951.
- TELEMANN, George Phillip; *Sonate Methodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*, Op. XIII, Edición facsimilar - ALAMIRE, Bruselas, 1992
- VEILHAN, Jean-Claude; *Les Règles de l'Interpretación Musicale á l'Epoque Baroque*, Alphonse Leduc, París 1977.
- YEPES, Ana; *Danzas del Barroco francés, nociones básicas* - apuntes CEMAn, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, Buenos Aires, 1999.

\* \* \*

**Gabriel Pérsico.** Licenciado en Música (UNLP), doctorando en Artes (UNC). Integró numerosos grupos de música de cámara antigua y contemporánea en Buenos Aires y actuó como solista (flauta antigua, barroca o dulce) en América y Europa. Actuó en las salas de concierto más importantes de Argentina y en países de América Latina y Europa. Dirige el Centro de Música Antigua de ésta Facultad y el Conjunto "Música Poética" dedicado al repertorio del barroco europeo.