

SOLUÇÕES PARA COMBINAÇÕES DE FLAUTAS DOCES RENASCENTISTAS EM *CONSORT*

Daniel Figueiredo
Instituto de Artes da UNESP
d.figueiredo@unesp.br

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo esclarecer as diversas possibilidades para a utilização do consort de flautas doces renascentista, tendo como base o estudo da tratadística sobre o instrumento no século XVI e começo do século XVII, as informações que podem ser obtidas dos instrumentos sobreviventes deste período, e a utilização das claves no Renascimento. Conclui-se que a compreensão da lógica do consort proposta pela tratadística é essencial para a utilização das diversas possibilidades proporcionadas pela família das flautas doces na renascença.

Palavras-chave: Flauta doce; Consort; Renascimento; Renascença; Organologia.

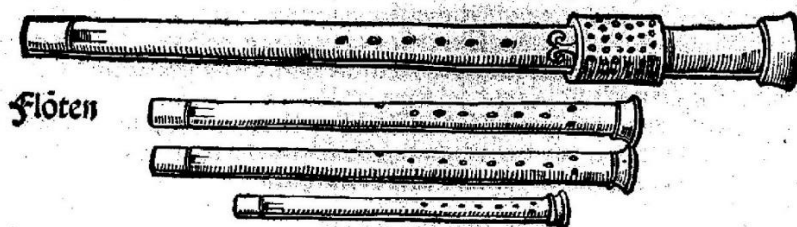
Durante o Renascimento os instrumentos musicais passaram por intensas experimentações e mudanças, suas famílias foram ampliadas e novos modelos surgiram. Com a flauta doce não seria diferente, o instrumento aparece em diversos tamanhos, modelos e furações internas. Geralmente agrupadas em famílias de diferentes tamanhos, chamadas de *consort*, as flautas doces eram utilizadas para executar diminuições, danças e repertório vocal. No entanto, ela também poderia ser utilizada como instrumento solo ou estar inserida em grupos com outros instrumentos.

A flauta doce no século XV era amplamente utilizada por músicos amadores e profissionais. Os amadores ou *dilettanti*, estudavam flauta doce ou outros instrumentos ao incluir a música e diversas outras artes em sua educação, para seguir o ideal do cortesão perfeito de Castiglione. Entre os profissionais dois tipos se destacavam, o primeiro era formado por músicos que tocavam instrumentos suaves, que usavam o instrumento para a música de câmara, geralmente em *broken consorts*. O segundo tipo era formado por músicos que tocavam em grupos oficiais de charamelas, como por exemplo, os *piffari* de Veneza, que utilizavam a flauta doce em ambientes fechados, frequentemente, em *consort*, segundo relatos de época (TETTAMANTI, 2015, p. 28). Essa configuração se mantém durante o séc. XVI, porém como explica Paula Callegari (2015, p. 16): “as evidências do uso da flauta doce, a partir do século XVI, tornam-se mais claras e objetivas que as de períodos anteriores devido ao início da

publicação de tratados”. Sendo estes as principais fontes para atual compreensão de como os *consorts* eram organizados e utilizados no Renascimento.

Musica getutsch (1511), tratado enciclopédico de Sebastian Virdung, é a primeira publicação¹ a descrever flautas doces. Nele, o autor apresenta três tamanhos (fig. 1) para o instrumento, que ele chama de: *bassus* em Fá (com chave e fontanela²), *tenor* em Dó (representado em dupla) e *discant* em Sol – todos afinados em um intervalo de quintas. O autor explica que as caixas de flauta vinham, normalmente, com quatro flautas (com a formação da figura) ou seis flautas (com todos os tamanhos dobrados). E para a utilização dos instrumentos em *consort*, no caso de um quarteto, Virdung sugere a utilização dos três tamanhos, sendo que o *tenor* ou o *discant* deveriam ser duplicados para a realização da voz do alto. Esta escolha é feita de acordo com a extensão e a clave da mesma, porém na maior parte dos casos o tenor é duplicado, como na figura apresentada pelo autor (TETTAMANTI, 2017, p. 28).

Figura 1: Flautas descritas por Virdung.



Fonte: VIRDUNG, 1511.

Martin Agricola (1529), em seu tratado *Musica instrumentalis deudsch*, também uma publicação enciclopédica, menciona instrumentos semelhantes (fig. 2): quatro flautas e com três tamanhos. Porém o autor apresenta quatro nomes diferentes: *bassus* em Fá (com chave e fontanela), *tenor* em Dó, *altus* em Dó e *discantus* em Sol. Ou seja, para Agricola as flautas possuem os nomes das vozes que elas executam e não nomes de acordo com o tamanho e afinação dos instrumentos. E quanto à utilização do *consort* de flautas, as recomendações são semelhantes às de Virdung (1511). Essa formação será descrita de maneira similar por Zacconi (1596), Ceroni (1613) e Cardano (1546), que adiciona mais uma flauta aguda em Ré (TETTAMANTI, 2010, p.35).

¹ Apesar do tratado de Virdung (1511) ser a primeira publicação com instruções sobre flautas doces, a primeira menção ao instrumento que temos no século XVI é o manuscrito *Introductio Geschriben uf Pfeifen* (Ms. F X 38, aproximadamente de 1510), atribuído à Bonifacius Amerbach, que agora está na *Universitätsbibliothek*, em Basel (Suíça). O livro apresenta um desenho de uma flauta em Sol, exercícios para praticar no instrumento e instruções muito simplificadas de dedilhado e notação mensural.

² Fontanela é uma peça de madeira que cobre e protege o mecanismo da chave do instrumento.

Figura 2: Flautas descritas por Agricola.



Fonte: Agricola, M. *Musica Instrumentalis Deudsch*, 1529

A *Opera Intitulata Fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi, apresenta grandes informações sobre a flauta doce, sendo uma obra ímpar do séc. XVI, como explica Giulia Tettamanti (2017, p. 22):

[...] observamos que a flauta doce nesta obra não divide espaço com outros instrumentos, mas apenas com a arte da diminuição. Para os dois assuntos a obra constitui um marco histórico, por ter sido o primeiro tratado dedicado a um só instrumento, o único tão detalhado sobre a flauta doce e ainda o primeiro manual que ensina a diminuir [...].

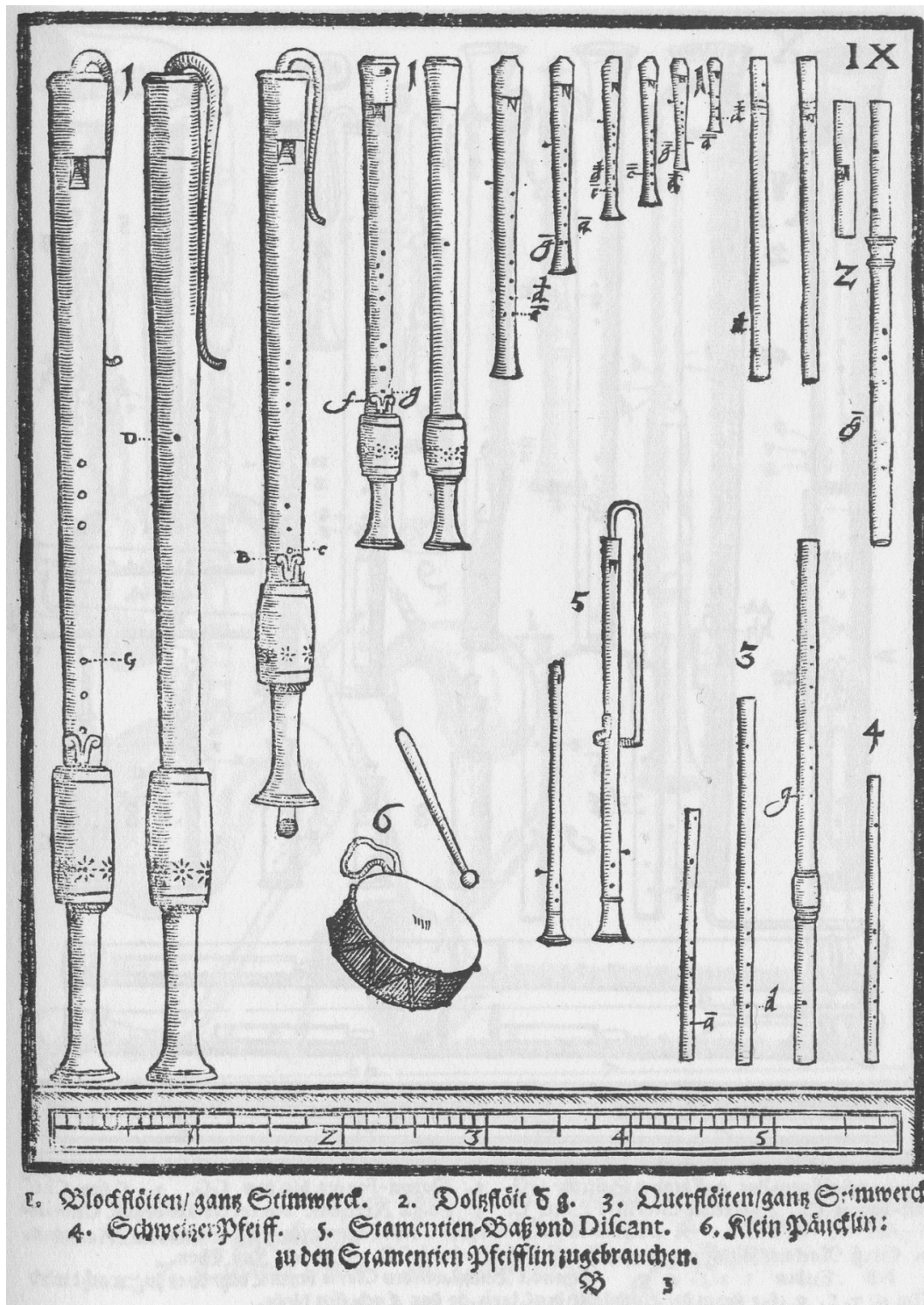
Porém, Ganassi não fala a respeito da prática de *consort* na Fontegara, mas fornece dedilhados para os três tamanhos mencionados anteriormente: baixo em Fá, tenor em Dó e soprano em Sol (TETTAMANTI, 2017, p. 26).

Em 1619, Michael Praetorius descreve em seu tratado enciclopédico, *Syntagma Musicum*, nove tamanhos de flautas doces e as representa (fig. 3) no *Theatrum instrumentorum*, apêndice da segunda parte do tratado, diferenciando de maneira clara os instrumentos de vozes polifônicas (SILVA, 2010, p.87-88):

- *Groß BaßFlöt* em fá;
- *BaßFlöt* em si bemol;
- *BassetFlöt* em fá;
- *TenorFlöt* em dó;
- *AltFlöt* em sol;
- *DiscantFlöt* em dó;

- *DiscantFlöt* em ré;
- *Klein Flöttlin* em sol;
- *Gar kleine Plockflötlein* em ré.

Figura 3: Flautas descritas por Praetorius.



Fonte: PRAETORIUS, M. 1619.

O autor explica que para a utilização desses instrumentos em *consort* deve-se escolher três tamanhos consecutivos, multiplicando o instrumento do meio ou o instrumento mais agudo para as vozes intermediárias, dependendo de suas tessituras. Excluindo dessa lógica os instrumentos mais agudos (*Discantflöt* em dó, *Klein Flöttlin* em sol e *Gar kleine Plockflötlein* em ré), que só podem ser combinados entre si e não se relacionam em quintas com os demais instrumentos. E considerando que a combinação de flautas a partir do instrumento mais grave³ não possui uma distância de quintas entre todos os tamanhos (SILVA, 2010, p. 87).

Praetorius também mostra possibilidades de combinações com mais de três tamanhos, mas apenas para apontar as dificuldades de afinação que isso pode trazer, pois o instrumento mais agudo utilizará muito mais dedilhados de forquilha do que o instrumento mais grave. Por esse motivo o autor sugere a possibilidade da utilização de um instrumento fora dos tamanhos autênticos, afinado um tom abaixo do normal, de forma que se encontre uma quarta acima do instrumento anterior e não uma quinta. Esta é a primeira menção a combinação *Fá-Dó-Fá-Dó*⁴ que se estabelecerá no século XVII e continuará em uso no século XX, mesmo em modelos modernos (SILVA, 2010, p. 87).

Harmonie Universelle (1636), tratado enciclopédico de Marin Mersenne, é o último a mencionar a flauta doce em seu formato de *consort* renascentista e descreve cinco tamanhos, que podem formar não um, mas dois conjuntos (fig. 4), sendo eles o *petit-jeu* e o *grande-jeu*. O *petit-jeu* é formado pelos três instrumentos menores e mais agudos, e o *grande-jeu* é formado pelos três instrumentos maiores e mais graves, sendo que a flauta mais aguda do *grande-jeu* é a flauta mais grave do *petit-jeu*. Pedro Sousa Silva (2010, p. 95) explica que:

O capítulo sobre a flauta é relativamente pequeno (cerca de três páginas e meia) e essencialmente confirma a tradição tratadística que o antecede. Apesar de nunca referir as fundamentais dos instrumentos referidos, Mersenne torna claro que eles estão afinados à distância de quintas e que numa obra a quatro partes as duas do meio devem ser executadas no mesmo instrumento.

³ O tamanho de uma grande baixo em fá é o maior tamanho possível de se construir uma flauta doce com apenas uma chave, então, devido ao preço do trabalho em metal ser extremamente caro no Renascimento não eram feitos maiores instrumentos que este, sendo esse o motivo da flauta não ser em Mi bemol e não respeitar a afinação em quintas (SILVA, 2010, p. 93).

⁴ Formação onde a flauta baixo é afinada em fá, a tenor em dó, a contralto em fá e a soprano em dó.

Figura 4: Flautas descritas por Mersenne.



Fonte: MERSENNE, 1636.

Pedro Sousa Silva no segundo capítulo de sua tese de doutorado, “Um Modelo para a Interpretação da Polifonia Renascentista” (2010), faz uma análise de flautas renascentistas sobreviventes catalogadas na base de dados *The Renaissance Recorder Database*⁵, mantida

⁵ Disponível em: <<https://adrianbrown.org/renaissance-recorder-database/>>. Acesso: 15, ago, 2018.

pelo construtor Adrian Brown. E ao organizar os instrumentos sobreviventes de acordo com suas marcas e outras relações unidade que estes possuem, o autor conclui (SILVA, 2010, p. 124):

A tratadística referente à prática da polifonia em flautas e os instrumentos sobreviventes confirmam-se mutuamente, no que respeita às combinações evidenciadas. A combinação Fccg prevalece, sendo a combinação Fcgd' uma alternativa em determinadas obras que apresentem problemas de extensão. A combinação Fcfc' é documentada pela primeira vez em 1619, no tratado de Praetorius, e os primeiros instrumentos que a expressam são datados da segunda metade do século XVII.

Portanto, é possível concluir que os *consorts* renascentistas eram afinados em quintas, e sua utilização em três tamanhos consecutivos, multiplicando o do meio e/ou o mais agudo de acordo com as necessidades do repertório. Sendo assim, para uma peça a quatro vozes poderiam ser escolhidas, por exemplo, uma tenor em Dó, duas altos em Sol e uma soprano em Ré, a tenor seria o baixo (e leria como um instrumento Fá), as duas altos seriam o tenor e o alto (que leriam como instrumentos em Dó); e a soprano seria o soprano (que leria como um instrumento em Sol). Ou seja, enquanto os tamanhos estiverem afinados em quintas com o do meio duplicado, em uma peça convencional a quatro vozes com baixo, tenor, alto e soprano, o baixo será sempre em Fá, o tenor e o alto em Dó e o soprano em Sol. Independentemente de qual instrumento esteja na mão do executante, ele irá ler e será nomeado de acordo com a voz que este está tocando. É importante lembrar que todo esse processo para flautistas da Renascença não era percebido como transposição, no sentido moderno da palavra, e sim como a forma correta de executar essa escrita, pois estes pensavam em dedilhados e solmização e não em notas de altura definida (TETTAMANTI, 2015, p.36-37)

A leitura de partituras para a flauta doce no renascimento pode aparecer, no geral, em dois tipos: as claves naturais ou *chiavi naturali* (Fá na quarta linha para o baixo, Dó na quarta para o tenor, Dó na terceira para o alto e Dó na primeira ou Dó na segunda para o soprano), que deverão ter a tessitura adequada para as flautas, e as claves altas ou *chiavette* (Fá na terceira ou Dó na quarta para o baixo, Dó na terceira para o tenor, Dó na segunda para o contralto e Sol na segunda para o soprano), neste caso a peça deverá ser tocada uma quarta ou uma quinta abaixo para se adequar à tessitura da flauta doce ou sem transpor, porém utilizando uma flauta em Ré para o soprano, como defendido por Cardano (1546). Existe ainda um outro sistema mais incomum que são as claves baixas ou *chiavi in contrabasso* (Fá na quinta para o baixo, Fá na quarta para o tenor, Dó na quarta para o alto e Dó na segunda para o soprano), que deixou de ser utilizado por volta de 1620 (SILVA, 2010, p. 214). A utilização deste sistema não é

mencionada nos tratados que falam sobre flauta doce, porém para executá-lo seria necessário algum tipo de transposição, como nas claves altas, ou, para evitar uma transposição, seria necessário a utilização de quatro tamanhos incluindo uma flauta em Si bemol na voz mais grave.

As claves mistas (Fá na quarta para o baixo, Dó na quarta para o tenor, Dó na segunda para o alto e Sol na segunda para o soprano) são adequadas para o uso das flautas em Fá-Dó-Fá-Dó, porém são uma combinação de claves posterior, como explica Pedro Silva (2010, p. 214):

[...] designaremos por claves mistas por misturar atributos das *chiave naturali* e *chiavetti*, distingue-se por oferecer um âmbito combinado consideravelmente maior que os anteriores (cerca de 3 oitavas). A utilização deste sistema é bastante rara na música vocal (e quando ocorre reflecte uma circunstância muito específica), no entanto torna-se gradualmente, com o aproximar do século XVII, aquele preferido para a notação de música instrumental.

Desta forma, a tabela (tab. 1) a seguir apresenta resumidamente as possibilidades do uso do *consort* de flautas doces de acordo com as claves naturais, altas, baixas e mistas. Porém, é importante lembrar que esses modelos de claves não são completamente fixos e podem ter pequenas variações como, por exemplo, uma clave de Dó na segunda para o soprano nas claves naturais.

Tabela 1: Soluções de *consort* para as claves naturais, altas, baixas e mistas.

Claves	Combinação de <i>consort</i>
Naturais (Fá na quarta, Dó na quarta, Dó na terceira e Dó na primeira)	Fá-Dó-Dó-Sol
Altas (Fá na terceira, Dó na terceira, Dó na segunda e Sol na segunda)	Fá-Dó-Dó-Sol (transpondo) ou Fá-Dó-Sol-Ré (sem transpor)
Baixas (Fá na quinta, Fá na quarta, Dó na quarta e Dó na segunda)	Fá-Dó-Dó-Sol (transpondo) ou Si bemol-Fá-Dó-Sol (sem transpor)
Mistas (Fá na quarta, Dó na quarta, Dó na segunda e Sol na segunda)	Fá-Dó-Fá-Dó

Outro fator que deve ser levado em consideração são as possibilidades de registo de um conjunto grande e variado de flautas. Segundo Pedro Sousa Silva (2010, p. 125), este é um tópico que não é muito abordado pela literatura do século XVI, porém Praetorius (1619) e Mersenne (1636) elucidam quais seriam as vantagens de se ter muitos instrumentos disponíveis, permitindo que os intérpretes escolham qual o registo mais adequado ao repertório executado. Outra opção de registo é o uso de pés de oitava, ou seja, todos os tamanhos utilizados na peça dobrados por instrumentos oitava acima ou abaixo, proporcionando outras possibilidades

de cor para a música. Essa formação não aparece na tratadística, porém a tendência da fabricação moderna de *consorts* renascentistas feitos para funcionar especificamente em dois pés de oitava é apontada no trabalho “A construção de flautas renascentistas baseadas em originais modernamente relacionadas à família Bassano” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46-47).

Assim sendo, prática a renascentista do *consort* era bastante diferente da forma como a flauta doce é mais conhecida nos dias de hoje, principalmente quando falamos da afinação dos instrumentos. A afinação renascentista em quintas traz novos desafios para os flautistas: instrumentos afinados não só em Fá e Dó, mas também afinados em Sol, Ré, Si bemol e outras possibilidades que a afinação em quintas permite. Esta enorme gama de instrumentos, atualmente, vai de uma flauta em Si bemol com cerca de 3 metros de altura⁶ a uma flauta *garklein* com cerca de 10 centímetros, e isto possibilita diversas soluções de *consort*. Porém, para se evitar uma combinação inadequada ou anacrônica deve-se compreender como funciona a lógica do *consort* na tratadística renascentista e sua relação com os instrumentos restantes deste período, bem como a leitura das diferentes claves utilizadas no Renascimento. E, desta forma, fazer um julgamento crítico das opções modernas de cópias de *consort* que temos acesso nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

AGRICOLA, M. *Musica Instrumentalis Deudsch. Wittenberg, 1529 e 1545*. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CALLEGARI, P. A. O *consort* de flauta doce nos tratados de música antiga. III Simpósio de Flauta Doce da EMBAP, Curitiba-PR, n. 3, set/2015. *Anais...* Curitiba: Embap. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Simposio_Academico_de_Flauta_Doce/III_Simp osio_Flauta_Doce_/O_Consort_de_flauta_doce_nos_tratados_de_musica_antiga_Callegari.pdf>. Acesso em: 29, jun, 2018.

CARDANO, *Girolamo. De Musica*. Escrito ca. 1546. Publicado postumamente em Hieronymi Cardani Mediolensis Opera Omnia. Lyon: Sponius, 1663.

⁶ A flauta sub-grande baixo em Si bemol é um instrumento moderno inventado pela construtora Adriana Breukink para funcionar em *consort* renascentista como uma flauta renascentista. No Renascimento o instrumento mais grave existente era a flauta grande baixo em Fá.

CERONE, P. *El melopeo y maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.

FIGUEIREDO, D. A construção de flautas renascentistas baseadas em originais modernamente relacionadas à família Bassano. IV Simpósio de Flauta Doce da EMBAP, Curitiba-PR, n. 4, mai/2017. *Anais...*Curitiba: Embap. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/2017/ANAIS_SIMPOSIO_DE_FLAUTA_DOCE/A_construcao_de_flautas_renascentistas_baseadas_em_originais_modernamente_relacionad_as_a_Familia_Bassano.pdf>. Acesso em: 3 nov, 2021.

GANASSI, S. *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza, 1535. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2002.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle*. Paris. 1636.

PRAETORIUS, M. *Syntagma Musicum*. Wittenberg e Wolfenbüttel, 1619.

SILVA, P. A. S. Um Modelo para a Interpretação da Polifonia Renascentista. 486 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Arte). Universidade de Aveiro. 2010.

TETTAMANTI, G. R. A flauta doce no Renascimento: instrumentos, conjuntos e repertório. III Simpósio de Flauta Doce da EMBAP, Curitiba-PR, n. 3, set/2015. *Anais...*Curitiba: Embap. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Simpósio_Academico_de_Flauta_Doce/III_Simpósio_Flauta_Doce/A_flauta_doce_no_Renascimento.pdf>. Acesso em: 15, ago, 2016.

TETTAMANTI, G. R. A Fontegara de Silvestro Ganassi: considerações sobre o primeiro método detalhado de flauta doce. IV Simpósio de Flauta Doce da EMBAP, Curitiba-PR, n. 4, mai/2017. *Anais...*Curitiba: Embap. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/2017/ANAIS_SIMPOSIO_DE_FLAUTA_DOCE/A_Fontegara_de_Silvestro_Ganassi_consideracoes_sobre_o_primeiro_metodo_detalhado_de_flauta_doce.pdf>. Acesso em: 29, jun, 2018.

TETTAMANTI, G. R. Silvestro Ganassi: *Opera Intitulata Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música do século XVI. 390 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2010.

The Renaissance Recorder Database. Adrian Brown. 2015. Disponível em: <<https://adrianbrown.org/renaissance-recorder-database/>>. Acesso: 15, ago, 2018.

VIRDUNG, S. *Musica getuscht*. Basel, 1511. A treatise on musical instruments. Ed. Beth Bullard. New York: Cambridge University Press, 1993.

ZACCONI, L. *Prattica di Musica*. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1596.