

A *Fontegara* de Silvestro Ganassi: considerações sobre o primeiro método detalhado de flauta doce.

Giulia da Rocha Tettamanti
IA-UNICAMP
tettamanti.giulia@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo fazer uma resenha comentada da *Obra Intitulada Fontegara*, escrita e impressa em 1535 por Silvestro Ganassi dal Fontego, músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza. A *Fontegara* tem papel relevante na história da música por ser a primeira obra impressa inteiramente dedicada a um único instrumento, no caso, a flauta doce e também por ser o primeiro manual de diminuição – prática de improvisação vocal/instrumental em voga na época. Pretende-se também com este texto, discutir a aplicação do livro como tutor para o estudo da flauta doce e da música do Renascimento nos dias de hoje.

Palavras chaves: Flauta doce; Renascimento; Didática.

*A Obra Intitulada Fontegara, a qual ensina a tocar flauta com toda a arte oportuna a esse instrumento, e também o diminuir, o qual será útil a todo instrumento de sopro e de cordas, e ainda a quem se deleita com o canto*¹ é uma obra didática de vinte e cinco capítulos dedicada ao ensino da flauta doce e da prática da diminuição. Foi escrita e impressa em Veneza por Silvestro Ganassi dal Fontego em 1535. Segundo o catálogo elaborado por Howard M. Brown (1965, p. 45), atualmente conservam-se seis exemplares originais, três deles na Alemanha (Tübingen, Jena, Wolfenbüttel), dois na Itália (Bolonha, Florença) e um nos Estados Unidos (Washington, D.C.). O exemplar de Wolfenbüttel contém ainda uma carta dedicatória e um apêndice manuscrito com 175 cadências diminuídas sobre um tema de seis notas.

Tratados anteriores

Encontramos instruções sobre a flauta doce em apenas três obras anteriores à

¹ Para uma tradução completa da obra em português, cf. TETTAMANTI (2010).

Fontegara. Neste item faremos um pequeno resumo delas, a título de comparação com o que será discutido posteriormente. A primeira destas obras é um pequeno manuscrito de ca. 1510, atribuído ao jovem Bonifacius Amerbach, que se encontra na *Universitätsbibliothek* em Basel. O texto, intitulado *Introductio Geschriben uf Pfeifen*², possui logo na primeira página o desenho de uma flauta soprano em Sol acompanhada de uma instrução muito simplificada dos dedilhados das nove primeiras notas do instrumento: uma escala diatônica ascendente e outra descendente com os dizeres “um dedo após o outro subindo” e “um dedo após o outro para baixo” (Fig. 1). Nas outras seis páginas, encontram-se uma breve explicação sobre notação mensural e alguns exercícios para praticar no instrumento (Fig. 2).



Figura 1 e 2 - *Introductio Geschriben uf Pfeifen*, ca. 1510, p.1 e 2.

Fonte: Ms. F X 38, *Universitätsbibliothek*, Basel.

Segundo Brown (1995, p.11), no manuscrito não há menção nem o texto parece ter sido influenciado pela importante obra *Musica getutsch und ausgezogen* de Sebastian Virdung, publicada em 1511 na mesma cidade, fato que também contribuiu para datação do documento. *Musica getutsch* foi o primeiro tratado sobre instrumentos musicais a ser publicado no Ocidente. No título podemos ler:

² Fac-símile disponível em: <http://www.e-manuscripta.ch/bau/content/pageview/648912>. Uma cópia, acompanhada de uma versão em alemão moderno com notas e comentários, foi publicada na revista *Glareana* por Liane Ehlich e Jörg Fiedler (2003, p. 44-63).

Música, escrita em alemão e extraída por Sebastianus Virdung, padre de Amberg, com instruções para aprender como transcrever todas as canções, a partir da notação para as tablaturas dos três instrumentos aqui nomeados: órgão, alaúde e flauta doce. Apresentadas de uma forma breve, para a honra do Ilustríssimo Nobre Príncipe e Senhor, Sr. Wilhelm, Bispo de Strassbourg, seu gracioso senhor.³

Além de cumprir com o que o título promete, Virdung traz outra novidade que é a catalogação de todos os instrumentos musicais, divididos em cinco famílias: cordas pinçadas com teclas, cordas pinçadas com ou sem arco, sopros, sopros com teclas e percussão. No que se refere à flauta doce, o autor se concentra em apenas três aspectos: tamanho dos instrumentos, dedilhados (acompanhados dos sinais utilizados para a leitura em tablatura) e a organização dos conjuntos (*consorts*)⁴ para a execução de polifonia a quatro vozes.

Os tamanhos, ou “afinações”, mencionados no livro são três: soprano em Sol (também chamado atualmente de alto em Sol); tenor em Dó e baixo em Fá, isto é, três tamanhos consecutivos, distanciados entre si por intervalos de quinta justa. O dedilhado fornecido e descrito em pormenores é cromático, no âmbito de uma oitava e uma sexta maior, que ele divide em dois registros: grave (as nove primeiras) e agudo (as quatro últimas, produzidas com o uso do meio furo no orifício do polegar). Virdung também ensina como segurar o instrumento e explica a função do nono furo da flauta (Fig. 3), que faz com que o instrumento possa ser tocado de duas formas diferentes, isto é, com a mão direita embaixo ou em cima (Fig. 4), conforme a preferência do executante, que deverá tampar o furo não utilizado com cera.

Por fim, sobre os *consorts*, ele escreve que, em geral, as caixas de flautas (vendidas na época) vêm com quatro ou seis instrumentos dentro, isto é, neste último caso, duas baixos, duas tenores, e duas sopranos. A flauta utilizada para executar a voz do contralto, a voz que falta para completar a polifonia a quatro, depende da tessitura da mesma, isto é, se não for muito aguda, deve-se utilizar outra flauta tenor (maioria dos casos); se for aguda, a voz poderá ser executada por uma soprano em Sol.

³ Para uma tradução completa da obra em inglês, cf. VIRDUNG (1993).

⁴ A palavra *consort* serve modernamente para designar conjuntos formados por um mesmo instrumento em tamanhos diferentes, por exemplo, um *consort* de flautas doces ou um *consort* de violas da gamba. Existem regras específicas, descritas nos tratados, para a escolha dos tamanhos utilizados em uma execução; estas, variam de acordo com as claves empregadas e o número de vozes de cada peça polifônica.

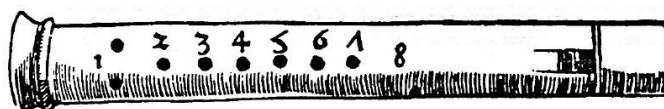


Figura 3 - Gravura de uma flauta doce com todos os furos numerados. O furo de número 1 está duplicado para ser escolhida a maneira de segurar o instrumento.

Fonte: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, 1511.

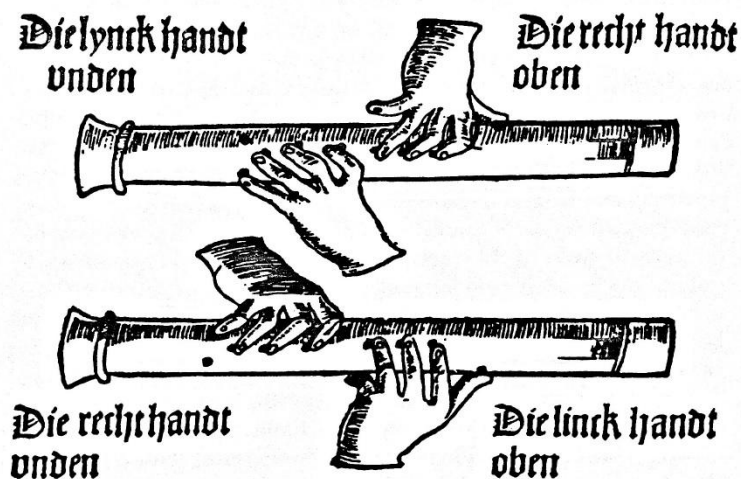


Figura 4 - Gravura de flautas doces para exemplificar as duas maneiras de tocar.

Fonte: Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, 1511.

A terceira obra a tratar da flauta doce antes da publicação da *Fontegara* é a *Musica instrumentalis deudsch* de Martin Agricola e foi publicada em 1529 na cidade alemã de Wittenberg. A obra é muito semelhante em formato com a obra de Virdung, um compêndio organológico de vários instrumentos organizados em categorias, acompanhado de instruções sobre a maneira correta de segurar alguns dos instrumentos, dedilhar e montar os *consorts*:

Música instrumental em alemão, na qual se inclui como aprender vários tipos de instrumentos de sopro, a partir da notação vocal e também como transcrever, de maneira correta, a tablatura de órgão, harpa, alaúde, violinos e todos os tipos de instrumentos de teclas e cordas.⁵

As informações sobre a flauta doce fornecidas por Agricola são semelhantes às instruções de Virdung: os três tamanhos, soprano em Sol, tenor em Dó e baixo em Fá; a numeração dos furos de baixo para cima, ao contrário da numeração moderna; a questão do nono furo que define a maneira “destra” ou “canhota” de segurar; e a apresentação dos

⁵ Para uma tradução completa da obra em inglês, cf. AGRICOLA (1994).

dedilhados com símbolos que mostram os dedos que devem ser levantados para produzir determinada nota.

Não há uma explicação sobre o *consort*, apenas uma gravura com quatro flautas (Fig. 5) na qual podemos ver o instrumento do meio duplicado e a tabela de dedilhados da flauta em Dó possui o título *Tenor.Altus*, o que significa que a lógica utilizada é a mesma descrita por Virdung. Também não há uma descrição por extenso tão detalhada dos dedilhados como encontramos em Virdung, cada tamanho de flauta possui uma tabela própria, que também serve para outros instrumentos como o crumhorn, o corneto e a charamela. A extensão é de uma oitava e uma sétima menor para o tenor e o soprano e uma oitava e uma sexta maior para o baixo.



Figura 5 - O *consort* de flautas doces.

Fonte: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529.

Outra diferença importante na seção dos sopros é que, além das questões de cunho técnico/prático, Agricola aborda brevemente outras mais abstratas como o conceito de arte: “Há uma arte que nos direciona para que possamos tomar os instrumentos nas mãos e empregá-los com prontidão”; a imitação do modelo vocal: “Se quiseres dominar o fundamento correto, então a música vocal lhe trará muitos benefícios”; e a aquisição de habilidades através do estudo diligente: “Pois não existe nada tão difícil na Terra que não possa ser adquirido com diligência”. O autor também escreve sobre qualidade sonora: “Finalmente, debes estar atento, com diligência, para não soprar como fazem os camponeses”; postura dos dedos na flauta: “pairando sobre o instrumento [...] perto de seus respectivos furos para não caírem incorretamente” e articulação “use a sua língua em todas as notas, inclusive colcheias e semínimas” (AGRICOLA, 1994, p. 5-7).

A maioria dos amadores desta época tocavam lendo a música por tablaturas, principalmente aqueles que tocavam instrumentos de cordas e teclas. Sobre isto, Agricola comenta que algumas pessoas tentaram criar uma tablatura para sopros e que o assunto causou controvérsia entre seus contemporâneos. É possível que ele esteja se referindo à tablatura proposta por Virdung em 1511, mas nenhum nome foi citado. A posição que o autor toma a este respeito é de que para tocar um instrumento melódico não é necessário uma tablatura, pois aprender a ler a partitura, a notação vocal, não é tão difícil assim e só traz muitos benefícios ao intérprete (AGRICOLA, 1994, p. 8).

Musica instrumentalis deudsch foi uma obra que teve excelente recepção por parte do público, tendo sido reimpressa outras quatro vezes, em 1530, 1532, 1542 e 1545 (BROWN, 1965, p. 22). Esta última edição, foi inteiramente revisada, com acréscimo de tabelas e uma página mais detalhada sobre as articulações nos instrumentos de sopro, com sílabas simples (de de de) para as notas brancas, duplas (di ri di ri) para as notas pretas e uma terceira, chamada de *flutter-tongue* (tell-ell-ell-elle), utilizada por alguns tocadores quando estão diminuindo com notas rapidíssimas (AGRICOLA, 1994, p. 94-95). É importante observar que a edição de 1545 foi impressa dez anos após a publicação da *Fontegara*, e, levando em conta que alguns exemplares desta última estão preservados em bibliotecas alemãs, podemos talvez acreditar que a obra do músico veneziano possa ter influenciado algumas das alterações incluídas por Agricola nesta edição.

Obra Intitulada Fontegara

Retornando à *Fontegara*, observamos que a flauta doce nesta obra não divide espaço com outros instrumentos, mas apenas com a arte da diminuição⁶. 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, repleto de exemplos para praticar, memorizar e fazer a mão⁷. Notamos no item anterior, que as informações contidas nas obras de Virdung e Agricola, são do tipo “instruções técnicas elementares” para jovens iniciantes, embora Agricola, com seus pequenos conselhos, tenha

⁶ Diminuição é uma prática de improvisação virtuosística, cantada ou tocada, sobre obras polifônicas, na qual, “quebram-se” as notas brancas (breves, semibreves e mínimas) originais da melodia para preencher o espaço entre elas com notas de menor valor, florindo assim o contraponto. Para detalhes, cf. TETTAMANTI (2010, p. 169-243).

⁷ Expressão utilizada na época referente ao estudo que desenvolve a agilidade dos dedos no instrumento.

dado um passo adiante em relação a questões mais refinadas do tocar, como imitação, sonoridade, postura e articulação. Já na obra de Ganassi, estes temas são aprofundados e discutidos em detalhes, sendo que alguns deles chegam a ocupar capítulos inteiros do livro.

Deste modo, dos vinte e cinco capítulos, onze são dedicados especificamente à flauta doce. Os capítulos 1 e 2 definem o instrumento e o seu propósito, que é o de imitar a voz humana. Segundo Ganassi, todos os instrumentos são imperfeitos em relação à voz e por isso, devemos nos esforçar para aprender com ela e imitá-la (TETTAMANTI, 2010, p. 77). Neste primeiro capítulo também fica claro que a voz a ser imitada é a da fala e não a do canto, como poderíamos pensar, já que estamos falando de música. Ganassi conta que em sua experiência ao tocar com grandes músicos, pôde ouvir alguns que são capazes de fazer-se entender com o seu tocar, de tal maneira, segundo ele, que a este instrumento não falta nada além da forma do corpo humano, ou seja, estes músicos foram capazes de atingir tamanha perfeição em suas imitações que estas puderam quase que ser confundidas com o objeto imitado.

A teoria da imitação, retomada de obras clássicas como a *Poética* de Aristóteles e a *Poética* de Horácio, é tema recorrente em todas as discussões sobre arte no Renascimento, pois trata-se de um momento em que as artes mecânicas, consideradas inferiores, como a arquitetura, a pintura, a escultura e a música prática, almejaram elevar seu *status* através da elaboração de uma preceptiva que fosse capaz de atestar sua tradição e o seu parentesco com as artes maiores provenientes do *trivium* e do *quadrivium*⁸ medievais. Um dos argumentos mais utilizados com esta finalidade nos tratados renascentistas é a comparação entre artes, *paragone* em italiano, e podemos ver um exemplo bem claro disso quando Ganassi compara a música com a pintura:

[...] assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. [...] E se o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, o instrumento imitará o proferir da voz humana com a proporção do sopro e com a oclusão da língua, [esta] com a ajuda dos dentes (TETTAMANTI, 2010, p.78).

Neste primeiro capítulo, portanto, temos definido o objeto a ser imitado e uma pequena ideia das ferramentas a serem utilizadas na imitação: sopro e articulação. Um terceiro item é acrescentado no capítulo 2, a mão: “Este instrumento denominado flauta requer três

⁸ Conhecidos também como “as sete artes liberais”, o *trivium* (retórica, dialética e gramática) e o *quadrivium* (aritmética, astronomia, geometria e música), formavam o conjunto das disciplinas universitárias frequentadas pelos homens livres desde a Idade Média. A música aqui referida é uma música teórica, matemática, que aborda as frações, chamadas por eles de proporções harmônicas.

coisas: a primeira o sopro; a segunda a mão e a terceira a língua” (TETTAMANTI, 2010, p.78).

O sopro, segundo Ganassi, deve ser mediano, nem muito forte, nem muito fraco, para poder crescer e diminuir de acordo com o que se toca. Isto significa que existe um decoro que rege todas as escolhas técnicas do flautista e este decoro está baseado no texto de cada peça, lembrando que o repertório praticado pelos instrumentistas desta época é composto em sua maioria por versões instrumentais de obras polifônicas vocais⁹. Para o autor, se temos uma composição calma, devemos fazer a pronúncia¹⁰ calma, mas se temos uma composição alegre, tocamos com o modo alegre. Deste modo, entendemos que o texto de cada peça suscita um determinado sentimento, um afeto, que deve ser transmitido ao público não só pela maneira como sopramos, mas também pelo tipo de articulação que escolhemos para cada nota.

No entanto, se levarmos em conta o trecho onde Ganassi afirma que existem músicos capazes de se fazer entender com o seu tocar, é possível pensar que a imitação pode ocorrer também a nível fonético, isto é, que o sopro pode acompanhar a acentuação de cada palavra e as sílabas de articulação podem ser semelhantes às consoantes utilizadas no texto, quase como se quiséssemos recitar o texto ao tocar.

No que se refere ao uso das articulações, Ganassi segue a mesma lógica e afirma que existem três movimentos de língua originais: te-ke te-ke¹¹; te-re te-re; e le-re le-re. O primeiro deles, produz um efeito cru e áspero; o terceiro é destinado às figuras agradáveis e planas e o segundo é um movimento intermediário entre esses dois extremos, justo meio entre a dureza e a ternura. Estes movimentos ainda podem ser completos, formados por duas sílabas como as línguas originais (o que atualmente chamamos de articulação dupla), ou podem ser incompletos, quando são formados por uma só sílaba ou letra (articulação simples). Segundo Ganassi, os movimentos originais são formados por dois tipos de sílaba, uma direta e outra reversa¹². A direta, é também chamada de língua de cabeça porque nela o sopro ocupa o espaço debaixo do palato e perto dos dentes e é a sílaba que mais profere, isto é, que melhor interrompe a coluna de ar, como o “te” e o “de”. A reversa, ou contrária, é chamada de língua de garganta porque o sopro, segundo o autor, ocupa o espaço perto da garganta e é a sílaba que menos profere.

⁹ Para maiores informações sobre o repertório para flauta doce no século XVI, cf. TETTAMANTI (2015, p. 30-35).

¹⁰ Para se referir ao ato de tocar, o autor sempre utiliza verbos próprios da fala, como proferir e pronunciar.

¹¹ A grafia das articulações foi alterada para evitar equívocos na pronúncia do italiano. No original: te-che.

¹² Para uma explicação mais técnica, acompanhada da terminologia fonética atual, cf. AGUILAR (2008).

No capítulo 7, Ganassi fornece alguns exemplos, que na prática são variações de intensidade das sílabas originais:

Teke teke teke teke	Tere tere tere tere tere	Lere lere lere lere lere
Taka teke tiki toko tuku	Tara tere tiri toro turu	Lara lere liri loro luru
Daka deke diki doko duku	Dara dare dari daro daru	Kara kare kari karo karu

No exemplo acima, vemos primeiramente os três movimentos originais; logo abaixo, temos os mesmos movimentos, porém, com variação das vogais. Sobre este assunto, Ganassi afirma que cada um deve escolher a sílaba que mais lhe agrada para praticá-la até adquirir velocidade. Na terceira linha, temos uma pequena variação na sílaba direta dos movimentos originais, que, nos dois primeiros casos, provoca um efeito menos oclusivo no sopro, portanto mais *legato* e, no terceiro caso, provoca o efeito contrário, uma vez que “le-re” já é um articulação de natureza *legata*.

As línguas originais sempre alternam sílabas diretas e reversas pois esta alternância do ponto onde a coluna de ar é interrompida, nos dentes ou na “garganta”¹³, é que dá a agilidade necessária para tocar as passagens rápidas. Na maioria dos exemplos fornecidos por Ganassi, a primeira sílaba é direta e a segunda reversa, e ele afirma que é assim que tem que ser, porém, nos exemplos acima encontramos uma exceção, a articulação “ka-ra”, que começa com uma língua de garganta. Não há menção no tratado a respeito de quais seriam as sílabas mais ou menos adequadas para as passagens rapidíssimas, como escreve Agricola. O autor diz apenas que todas as línguas originais exercitadas com frequência tornam-se velozes, e que as articulações “te-re” e “le-re” quando rápidas perdem a última vogal transformando-se em uma sílaba de três letras “ter” e “ler”. O funcionamento, na prática, desta sílaba de três letras fica pouco claro, assim como a articulação “tell-ell” descrita por Agricola em 1545. Ainda no final do capítulo 8, Ganassi faz uma breve referência à ligadura, afirmando que existe uma outra língua que não profere nenhuma sílaba e é denominada língua de cabeça por ocupar o espaço entre os lábios, mas não indica em que circunstância ela deva ser utilizada.

A partir deste sistema, podemos criar uma paleta variada de nuances de articulação, trocando as consoantes de modo a interromper mais ou menos a coluna de ar, tanto nas sílabas

¹³ Na realidade o ar é interrompido pela língua ao encostar no palato mole.

diretas como nas reversas, e assim, aplicá-las no repertório de acordo com características fonéticas do texto e/ou o afeto geral da peça.

Retornando ao discurso a respeito dos três elementos necessários para tocar flauta, depois de termos recorrido sobre o sopro e a articulação, resta-nos falar da mão, isto é, dos dedilhados. Na *Fontegara* não há nada escrito sobre o *consort* de flautas, porém, nos capítulos 3 e 4, Ganassi fornece os dedilhados para os três tamanhos mencionados nos tratados anteriores: soprano em Sol, tenor em Dó e baixo em Fá, condensados em um sistema, no qual, quando possível, aproveita a mesma figura para representar simultaneamente dois ou três tamanhos (Fig. 6). Diferente do sistema utilizado por Virdung e Agricola, os dedilhados foram anotados em forma de desenho, isto é, para cada nota existe uma flauta, a qual, tem seus orifícios pintados de preto para diferenciar os furos fechados daqueles abertos. Embaixo dos desenhos há um pentagrama com as notas, que podem ser lidas em três claves diferentes, e as suas respectivas sílabas de solmização. Para cada tamanho de flauta existem três sistemas de dedilhados: a escala sem acidentes, a escala com si bemol na clave e a escala com si e mi bemol na clave, que o autor chama de “propriedade de música ficta”. Por fim, há uma última tabela com as “notas alteradas” (sustenidos).

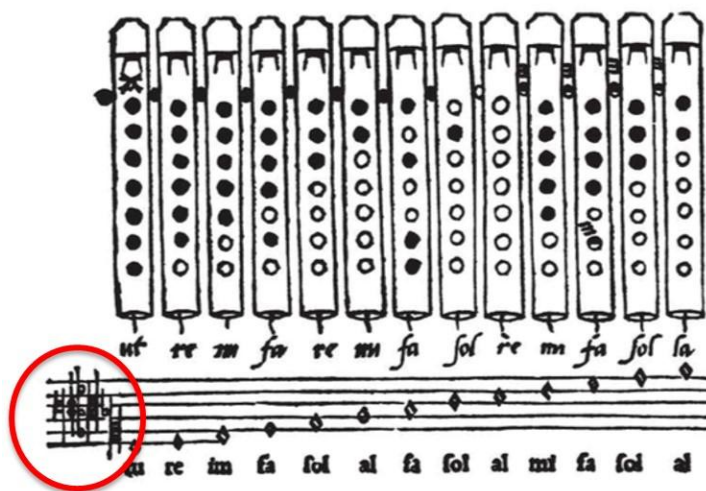


Figura 6 - Tabela de dedilhado para as notas comuns.

Fonte: Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, cap. 3.

No capítulo 3, Ganassi nos dá o dedilhado das treze notas comuns da flauta, divididas da mesma maneira como aparece na obra de Virdung, isto é, em dois registros: grave (as nove primeiras) e agudo (as quatro últimas). No entanto, no capítulo seguinte, ele traz uma novidade, a descoberta dos dedilhados de “sete notas a mais do que as comuns”. Ganassi

relata que, durante sua vida, pôde experimentar o modo de tocar e, tendo visto e tocado com os melhores músicos de seu tempo, encontrou aquilo que os outros não souberam encontrar, “não que eles ignorassem tal caminho, mas o deixaram por fadiga”. (TETTAMANTI, 2010, p. 84). Estas sete notas, somadas com as treze comuns dão um total de vinte notas (duas oitavas e uma sexta maior) e estão divididas em três registros: nove graves, sete agudas e quatro superagudas, que necessitam um sopro com muita pressão para serem emitidas.

Tais dedilhados foram anotados apenas para o soprano, pois eles só podem ser executados em instrumentos pequenos devido a características organológicas próprias da construção dos mesmos, como veremos a seguir. No capítulo 4, Ganassi explica que as flautas construídas por diferentes mestres podem apresentar diferenças em três aspectos: na furação interna do instrumento [*foro*]¹⁴, na dimensão e espaçamento dos furos [*compassar le voce*] e nas dimensões do canal por onde passa o ar, também conhecido como *voicing* [*vento*].

De acordo com Silva (2010, p. 72), o estudo dos instrumentos sobreviventes nos mostra que existiram concomitantemente três tipos de furações internas no século XVI: a cônica, a cilíndrica e a furação em degrau (com um estreitamento súbito por volta do furo 6 da flauta). A furação cônica é a mais comum e é especialmente utilizada nos instrumentos grandes, pois possibilita que os furos sejam feitos em lugares mais acessíveis à mão, sem a necessidade de recorrer ao uso de chaves de metal (o trabalho em metal era demasiado caro na época). No entanto, esta furação, não permite que a flauta toque além da extensão de uma oitava e uma sétima menor, exatamente como está na maioria das tabelas de dedilhados da época. Para que os dedilhados contidos no capítulo 4 da *Fontegara* possam funcionar é preciso ter uma flauta com furação em degrau (presente em cerca de 18% dos instrumentos) ou cilíndrica, com uma leve abertura após o furo 7. A furação cilíndrica é impraticável em tamanhos maiores, pois os furos ficariam muito grandes e distanciados.

Seguindo, Ganassi apresenta os dedilhados da sete notas agudas de acordo com o soprano de três marcas (construtores) diferentes (figura 7). A primeira delas (à esquerda na figura), pertence aos Schnitzer, família de construtores de instrumentos de sopro, cujos membros foram ativos em Nüremberg e em Munich entre os anos de 1490 e 1560. O “A” estilizado remete a Albert, o mais conhecido da família, que se mudou para Munich por volta de 1490. O modelo construído pela família Schnitzer parece ter sido o favorito de Ganassi, uma vez que o autor utiliza o instrumento em três tabelas de dedilhados durante o tratado:

aquela das treze notas comuns da flauta no capítulo 3; nas tabelas do capítulo 4; e na tabela das galanterias que está no capítulo 25. Segundo Heyghen (2005, p. 244), os Schinitzer foram os responsáveis pela introdução da fura em degrau que teria possibilitado a emissão das notas superagudas.

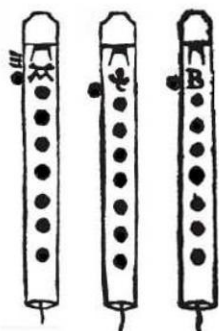


Figura 7 - Recorte das três marcas de flautas utilizadas por Ganassi no capítulo 4.

Fonte: Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535.

A segunda marca, o trevo, pertence à família Rauch, cuja dinastia de *Pfeifenmacher* foi documentada entre 1460 e 1595 no vilarejo de Schratzenbach, na Bavária. De acordo com Heyghen (2005, p. 246), nenhum dos instrumentos atribuídos aos Rauch funcionam com os dedilhados superagudos de Ganassi, mas como a maioria destes instrumentos pertence aos tamanhos grandes, é possível que para os tamanhos menores tenham sido feitas alterações similares ao modelo “A”, uma vez que os dedilhados fornecidos são muito semelhantes. Por fim, a terceira marca, “B”, é motivo de muita especulação entre os pesquisadores e ainda não foi identificada. Lyndon-Jones (1999, p. 262) relaciona a marca aos Bassano, importante família de instrumentistas e construtores de instrumentos de sopro venezianos, que migraram para a Inglaterra no século XVI. Tal atribuição deve-se a importância histórica destes personagens e sua ligação com a cidade de Veneza, no entanto, não há evidências suficientes para confirmar esta hipótese.

Finalizando o capítulo 4, Ganassi instrui que se você tiver em mãos ainda outro instrumento, deve proceder como faz os tocadores de alaúde antes de começar a tocar, isto é, improvisar um *ricercari* para averiguar se as cordas estão afinadas e os trastes ajustados. Do mesmo modo, tais dedilhados devem ser testados para que as adaptações sejam feitas, colocando ou tirando alguns dedos. Esta informação abre uma janela, para um segundo momento do aprendizado da flauta doce, que é a criação de dedilhados.

A flauta doce, à primeira vista, parece ser um instrumento muito limitado para a execução de dinâmicas. Quando executamos muitas variações de sopro, *crescendi* e *diminuendi*, como é sugerido por Ganassi no capítulo 2, as alturas das notas são rapidamente alteradas, fazendo com que o instrumento fique “desafinado”. Para que isto seja evitado, o flautista geralmente mantém o sopro dentro dos limites do instrumento e simula algumas dinâmicas com diferentes efeitos de articulação, em uma prática semelhante àquela que fazem os cravistas. No entanto, há uma segunda possibilidade, que é a criação de dedilhados alternativos, mais altos ou mais baixos do que os dedilhados convencionais, para que se possa soprar de acordo com a dinâmica desejada. Tal prática foi erroneamente atribuída ao século XX, mas ela aparece de forma implícita nos capítulos 4 e 25 da *Fontegara* e de certa forma é também mencionada por Virdung quando ele explica a lógica dos dedilhados para tocar as notas alteradas¹⁵.

No capítulo 25, Ganassi coloca algumas tabelas para exemplificar a galanteria, uma espécie de trilo utilizado como ornamentação ao tocar. Tais trilos devem proceder de acordo com o afeto da obra, isto é, serem vivos ou suaves conforme a ocasião. Essa vivacidade ou suavidade é dada, segundo nos informa o autor no texto, pela amplitude do intervalo trilado, que pode variar desde intervalos pequeninos, menores que o semitom até o intervalo de uma terça (fig. 8). No entanto, se observarmos mais atentamente as tabelas, os dedilhados das galanterias suaves (marcados com um “S” dentro das flautas) estão, todos eles, modificados para ser possível soprar menos no instrumento. Ou seja, nas galanterias vivazes, faz-se o dedilhado convencional e trila-se intervalos maiores e nas galanterias suaves, faz-se dedilhados alternativos e trila-se intervalos pequenos. Mas, se estes dedilhados utilizados no final da obra servem para as ocasiões de galanteria, por que não serviriam para outros momentos, obviamente não em lugares que requer muita agilidade, mas em notas maiores e passagens mais lentas?

¹⁵ Virdung afirma ao explicar a lógica de sua tablatura que, se um determinado furo (por exemplo, o furo 6) produz um tom inteiro, para produzir o semitom basta deixá-lo aberto e fechar o furo logo abaixo (furo 5), cf. VIRDUNG (1993, p. 174-175).

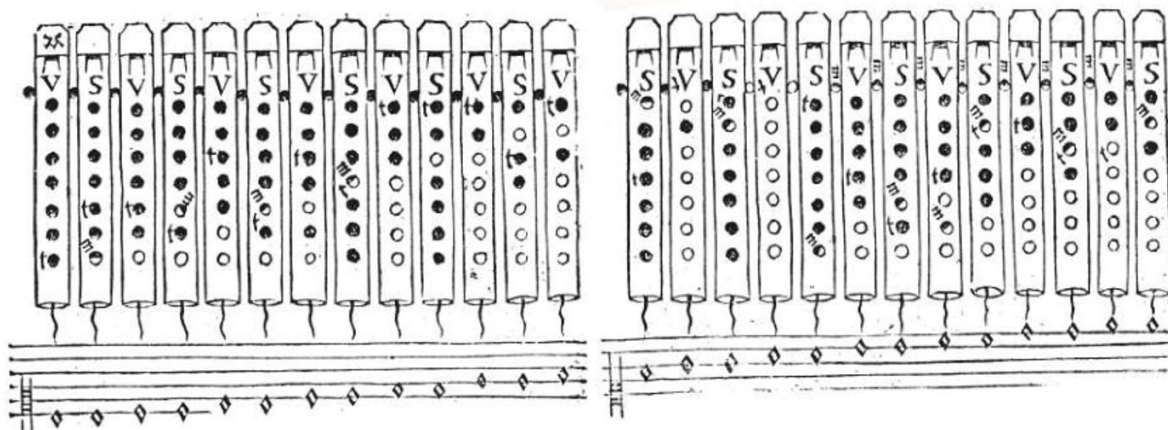


Figura 8 - Tabelas com dedilhados para a execução das galanterias.

Fonte: Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, cap. 25.

Continuando nossa resenha, no capítulo 9 dá-se início à parte do tratado dedicada à diminuição, cujo funcionamento, por questão de espaço será explicado de maneira resumida. No entanto, gostaríamos de evidenciar que, apesar de se tratar de outro assunto, Ganassi vincula a prática da diminuição à ação da mão, que deve ser, portanto, entendida como parte essencial da técnica da flauta doce:

Primeiramente notarás que são dois os motivos que causam a ação da mão: um é o efeito e prática de articular, o outro é o modo de diminuir. Sem um ou sem o outro, a mão não pode operar. E é verdade que, se tiveres a melhor articulação que se possa ter, sem a inteligência do diminuir te cansarias em vão e vice e versa. Mas compreenderás que diminuir não é nada além do que variar uma coisa, ou um processo, que por sua natureza se mostra sólido e simples (TETTAMANTI, 2010, p. 90).

Desse modo, todas as fórmulas de diminuição contidas no livro podem e devem ser utilizadas como estudos diários para desenvolver a técnica no instrumento. Como dito anteriormente, a diminuição é um tipo de ornamentação improvisada do contraponto, na qual, preserva-se a estrutura geral da obra, preenchendo os intervalos entre as notas principais com notas de figuração rítmica “miúda”, isto é, semínimas, colcheias, semicolcheias, etc. Estas notas miúdas são chamadas de *minuta* em italiano, palavra que dá origem ao termo diminuição. De acordo com Ganassi, existe uma regra e duas licenças para diminuir um intervalo sem prejudicar o contraponto: a regra determina que deve-se começar com a primeira nota do intervalo diminuído, ou a sua oitava, e terminar com o mesmo intervalo (Fig. 9); já as licenças permitem começar com a primeira nota do intervalo diminuído e chegar na

segunda nota por uma segunda ascendente ou descendente (ou qualquer outra consonância) ou então, quebrar a ordem do início ou do fim com uma síncopa.



Figura 9 - Regra de como diminuir um intervalo.

A diminuição pode ainda variar em três aspectos: figuras rítmicas, padrões melódicos e proporção (métrica), que podem ser combinados de diversas formas, num esquema muito semelhante ao utilizado para explicar as articulações. Os exemplos (Fig. 10) contemplam intervalos ascendentes e descendentes, a partir do intervalo de segunda até o intervalo de quinta e também há algumas diminuições para o uníssono. Eles estão organizados em quatro regras (ou capítulos) de acordo com a métrica utilizada, isto é, nos sinais de tempo *alla semibreve* e *alla breve* (♩ e ♪); na proporção 5/4 (cinco semínimas no lugar das quatro do tempo ♩); na proporção 6/4 (seis semínimas etc.); e na proporção 7/4. O uso destas proporções nas diminuições de Ganassi podem indicar uma primeira tentativa de sistematizar uma prática de origem oral, uma certa forma de grafar as agógicas naturais da improvisação, porém, existem também outros fatores relacionados com o momento político em que a obra foi publicada, bem como com a mitologia da própria cidade de Veneza¹⁶.

¹⁶ Para maiores informações sobre o assunto, cf. TETTAMANTI (2010, p. 30-57).



Figura 10: Exemplos de diminuição da Regra Primeira.

Fonte: Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, cap. 14.

Por fim, depois de numerosos exemplos para praticar, Ganassi conclui sua obra com três capítulos sobre o tocar artificial. A definição do termo “artificial” é dada pelo próprio autor em outra obra¹⁷ ao afirmar que a voz humana, por ser instrumento natural é mais digna do que os demais instrumentos, acidentais ou artificiais. Estes capítulos (23 a 25), falam sobre o ato de tocar, retomando e aprofundando o discurso inicial sobre a imitação, de modo a arrematar a obra com coesão.

O tocar artificial de Ganassi é totalmente baseado no conceito retórico de *Pronuntia* ou *Actio*, descrito por Quintiliano (séc. I a.C.) nos livros I e XI das *Institutio Oratoria*. A pronúncia retórica corresponde à parte final da elaboração de um discurso, a qual, é responsável pela “entrega” da obra ao público, o que no caso da música, corresponde ao momento da execução. Segundo Quintiliano (1920, p. 173), podemos dividi-la em duas partes, voz e gesto:

¹⁷ *Regola Rubertina*, primeiro tratado do autor sobre a viola da gamba, GANASSI (1542, cap. X).

25. É pela elevação, abaixamento ou inflexão da voz que o orador move os afetos dos seus ouvintes, e a medida, se posso repetir o termo, da voz ou frase difere de acordo com o desejo de despertar a indignação ou a piedade no juiz. Como sabemos, diferentes afetos são despertados até pelos vários instrumentos musicais, os quais são incapazes de reproduzir a fala.

26. Também o movimento do corpo, que os gregos chamam de eurítmica, deve ser adequado e conveniente, e isso só pode ser garantido pelo estudo da música.

Na *Fontegara*, Ganassi escreve apenas sobre as inflexões da voz, uma vez que o paralelo da flauta doce com a voz humana é mais facilmente compreendido, mas, informações sobre o gestual e a adequação da expressão do corpo ao caráter do discurso podem ser encontradas em sua obra sobre a viola da gamba *Regola Rubertina*. Sendo assim, o tocar artificialoso é composto de três elementos, que devem ser sempre exercitados conjuntamente. A imitação (da voz humana) é para Ganassi o principal deles; seguido da prontidão, que é o domínio técnico das inflexões do sopro; e da galanteria que é o ornamento, mais especificamente, uma espécie de trilo ou vibrato de dedo que também varia de acordo com a natureza das palavras.

Na conclusão, Ganassi reitera que havendo qualquer dúvida de como proceder com o tocar artificialoso, devemos sempre ter como mestre e exemplo, o hábil e perito cantor, o qual, quando tem em mãos alguma canção, primeiramente considera atentamente a natureza das palavras. Estas, quando são alegres, devem ser cantadas com o modo alegre, quando são lamentosas devem ser cantadas com o modo lamentoso e, disto, nascerá o teu imitar da voz humana.

Considerações finais

A partir desta resenha foi possível vislumbrar a enorme diferença do conteúdo da *Fontegara* em relação às obras anteriores que retratam a flauta doce. Tal grau de detalhamento e profundidade não é superado nem sequer equiparado pelas obras posteriores sobre o instrumento. Um dos motivos de existir uma obra como essa, foi a popularidade sem precedentes que a flauta doce alcançou na primeira metade do século XVI, principalmente no âmbito amador, onde o *consort* de flautas doces foi provavelmente o conjunto instrumental mais tocado de todos (HEYGHEN, 2005, p. 228).

Por outro lado, a *Fontegara* foi concebida em um momento muito peculiar da história de Veneza, no qual, uma série de reformas e reestruturações foram feitas na cidade na

tentativa de reerguer o seu esplendor após a perda de grande parte do território nas guerras contra a Liga de Cambrai. Estas reformas fizeram parte de um programa chamado *Renovatio Urbis*, que tinha como principal mentor, o então doge de Veneza, Adrea Gritti, a quem Ganassi dedicou a *Fontegara*. A *Renovatio* tinha como lema exaltar a grandeza daquilo que ficou mais tarde conhecido como mito de Veneza, isto é, a celebração da paz interna e da durabilidade da república resultantes de uma singular harmonia presente na cidade e inerente à sua forma única de governo. A música, como sinônimo de harmonia, teve um papel simbólico fundamental na construção deste mito, tendo sido muitas vezes utilizada como eficiente meio de propaganda da *Renovatio*.

Atualmente temos o hábito de considerar obras como a *Fontegara* pertencentes ao gênero dos tratados teóricos e temos a tendência de estudá-las com uma certa distância da prática, quando na verdade, deveria ser exatamente o contrário. A *Fontegara* é um tutor, uma obra didática tão completa, que deveria ser livro de cabeceira de todos os flautistas, independente do nível técnico de cada um, uma vez que a obra apresenta várias camadas de dificuldade.

Um aluno iniciante, por exemplo, ao abrir suas páginas, encontra todas as informações elementares que necessita lendo a obra até o capítulo 8: definição do objetivo a ser alcançado, descrição do instrumento, dedilhados e princípios de articulação. A partir do capítulo 9, onde começa a parte sobre a diminuição, este mesmo aluno encontra nada menos do que 2.357 fórmulas ou “passagens” para memorizar e praticar a mão no instrumento. Se ele conseguir, numa situação hipotética, praticar 10 delas durante todos os dias úteis do ano, levará cerca de um ano para completar o livro. Como algumas dessas fórmulas são extremamente difíceis e ainda existe a possibilidade de praticá-las de acordo com as variações indicadas por Ganassi no capítulo 18, podemos acrescentar na conta alguns dias ou até meses. Depois de todo esse tempo, o aluno estaria apto, portanto, a continuar a leitura, lendo os capítulos sobre o tocar artificioso. Nesta fase, o estudo concentra-se no refinamento da prontidão do sopro, da pronúncia (articulação) e na prática dos dedilhados alternativos juntamente com os trêmulos da galanteria, técnicas que requerem uma técnica mais apurada no instrumento. Terminado o livro, o aluno pode ainda reabri-lo para ler tudo de novo com outros olhos e aperfeiçoar a execução das 2.357 fórmulas de diminuição quantas vezes for necessário, ou seja, com apenas um livro, a *Fontegara*, podemos nos aperfeiçoar diariamente em diversos aspectos não só da técnica da flauta doce, mas também da execução da música polifônica renascentista, seja ela cantada ou tocada em instrumentos musicais.

Referências Bibliográficas

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

AGUILAR, Patrícia Michelini. *FALA FLAUTA: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Dissertação de Mestrado. 164 p. Campinas: Unicamp, 2008.

BROWN, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*. Londres: Harvard University Press, 1965.

_____. The recorder in the Middle Ages and the Renaissance. In: *The Cambridge Companion to the Recorder*. Ed. John Mansfield Thomson e Anthony Rowland-Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

EHLICH, Liane; FIEDLER, Jörg. “Introductio geschriben uf Pfifen” – Einen Basler Quelle zum Bockflötenspiel ca. 1510. *Glareana*, Basel, vol.52, n.2, p.44-63, 2003.

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

_____. *Regola Rubertina*. Veneza, 1542. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1984.

HEYGHEN, Peter van. The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches. In: LASOCKI, David. (Ed.) *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht, 2003. Utrecht: STIMU, 2005.

LYNDON-JONES, Maggie. A Checklist of Woodwind Instruments Marked !!, *The Galpin Society Journal*, Hertfordshire, vol. 52, p. 243-280, 1999.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Insitutio Oratoria*. Trad. H. E. Butler. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1920-1922.

SILVA, Pedro Alexandre Sousa. *Um Modelo para a Interpretação da Polifonia Renascentista*. 486 p. Tese de Doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. A flauta doce no Renascimento: instrumentos, conjuntos e repertório. *Anais do III Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da EMBAP*, Curitiba, p. 28-28, 2015.

_____. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Dissertação de Mestrado. 295p. Campinas: Unicamp, 2010.

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