

## A flauta doce no Renascimento: instrumentos, conjuntos e repertório

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

**Resumo:** No Brasil, o ensino e a prática da flauta doce sempre estiveram fundamentados na performance do repertório barroco, com a inclusão gradativa, nos últimos anos, do repertório brasileiro e contemporâneo. No entanto, foi no Renascimento que o instrumento teve o seu apogeu, sendo o século XVI considerado, dentro do âmbito da história da música, o século de ouro da flauta doce. Nesta época, o instrumento foi amplamente utilizado por músicos profissionais e amadores em diversas ocasiões e nos mais diferentes tipos de conjuntos. Diante disso, este artigo tem como objetivo ressaltar a importância de incluir e/ou ampliar o uso deste repertório no ensino e prática do instrumento em nosso país, através do levantamento de algumas questões importantes a respeito do repertório adequado à sua performance, bem como do funcionamento dos diversos conjuntos nos quais a flauta doce se encontrava inserida neste período.

**Palavras chaves:** Flauta doce; Renascimento; Performance.

De acordo com um estudo publicado por Polk (2005), no século XV, a flauta doce era utilizada por três diferentes categorias de executantes. A primeira delas, formada por músicos profissionais que tocavam os instrumentos suaves, isto é, que faziam música de câmara, na qual a flauta doce era empregada como instrumento único em um conjunto misto. A segunda categoria, compreendia os profissionais que trabalhavam nos grupos oficiais de charamelas, como os *piffari* de Veneza. Segundo o autor (POLK, p. 19), tais músicos costumavam adquirir flautas doces em famílias e frequentemente são descritos, pelos relatos da época, tocando-as em conjuntos completos. Já o terceiro grupo é constituído pelos *dilettanti*, isto é, músicos amadores, príncipes, aristocratas e membros das elites urbanas que, seguindo o ideal do cortesão perfeito, proposto por Castiglione, incluíam a música e diversas outras artes em sua educação.

No século XVI, esta configuração permanece e a flauta doce aparece frequentemente na iconografia, quase sempre nas mãos de nobres, representando os dois tipos de conjuntos acima citados (Fig. 1 e 2). Além disso, nota-se a crescente publicação de diversas coletâneas (Fig. 3) e tratados, destinados ao público amador, que abordam de alguma forma o instrumento, indicando, segundo Heyghen (2005, p. 228), que o conjunto de flautas doces

havia ganhado uma popularidade sem precedentes entre os amadores e profissionais, de modo a ser, provavelmente, o conjunto instrumental mais tocado desde o século XV.



**Figura 1:** Conjunto de flautas doces  
**Fonte:** Girolamo Romanino (1531), *Castello del Buonconsiglio*, Trento, Itália.



**Figura 2:** Conjunto misto  
**Fonte:** Anônimo, norte da Itália, primeira metade do século XVI.

**S**uivent  
plusieurs Basses dances  
tant Comunes que Ins  
communes: comme on  
pourra veoyr es  
dedans.



Figura 3: Conjunto de flautas doces

Fonte: Manual de dança publicado por Jacques Moderne (Lyon, c.1530).

Com relação ao repertório, Silvestro Ganassi (1535), no capítulo 1 da *Fontegara*, escreve que o flautista deve imitar a voz humana e aprender com ela, nos remetendo para a origem vocal de grande parte do repertório instrumental de sua época. Segundo Polk (2005), já em 1468, há registros de que ministréis profissionais da corte de Borgonha tocavam *chansons* polifônicas, incluindo em seu repertório versões instrumentais das mais famosas obras de Binchois e Dufay. Diversos relatos do final do século XV mencionam também os instrumentistas de Ferrara, cujo repertório incluía música sacra, secular e as favoritas internacionais, como nos mostra as coleções sobreviventes para instrumentos de teclado (POLK, p. 23).

No século XVI, uma importante carta (1505) do *piffaro* veneziano, Giovanni Alvisi Trombon, ao duque Francesco Gonzaga de Mântua, nos informa a respeito de arranjos instrumentais feitos por ele a partir de polifonias vocais conhecidas:

Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Marquês, saberá a Vossa Senhoria que naquele tempo que estávamos em Mântua, o senhor Dom Alfonso, duque de Ferrara, queria vir ouvir quatro trombones e dois *cornettos*, mas nunca teve essa graça, por não termos as coisas arrumadas e ordenadas e [nem] quem as soubesse fazer. Por isso, quando retornei a Veneza, coloquei-me a trabalhar e encontrei o caminho correto daquelas e de outras mais belas coisas e experimentei todas [as possíveis instrumentações], isto é, com quatro trombones e dois *cornettos*; e depois com quatro trombones e quatro *piffari*, e depois aquele mesmo moteto a oito flautas. Ainda lhe mando [um arranjo] para tocar com cinco trombones todos juntos e mais um outro para ser tocado a cinco vozes (ALVISE apud HEYGHEN, p. 229).<sup>1</sup>

Em outra carta mais antiga, de 1494, o músico veneziano fala sobre outros arranjos e sobre a adição de vozes mais graves para compor as versões instrumentais:

nestes dias passados, colocamos em ordem alguns motetos para tocar, dos quais mando dois para a Vossa Senhoria. Um deles é obra de Obrecht, isto é, para quatro vozes: dois sopranos, um tenor e um contralto; mas como somos seis, adicionei duas vozes baixas para tocar com os trombones, que são seis, e cai bem ao ouvido. E para quem quiser tocar também a cinco vozes, fiz um outro contrabaixo separado dos outros dois. Depois vos mando também um outro moteto chamado *Gabrielem* que é de Busnois, isto é, para quatro vozes. E eu fiz um outro contrabaixo porque tocamos a cinco, de modo que toda Veneza outra coisa não deseja ouvir (ALVISE apud HEYGHEN, 2005, p. 229).<sup>2</sup>

Aqui fica bem claro que os músicos profissionais, principalmente aqueles pertencentes aos conjuntos de charamelas, estavam acostumados a arranjar versões instrumentais diversas a partir de obras vocais conhecidas, compostas pelos mestres locais ou mestres da polifonia franco-flamenga. A carta evidencia também que tais versões eram feitas para diferentes tipos de instrumentos, gerando inúmeras possibilidades timbrísticas, das quais, a flauta doce era uma das opções. Como observa Heyghen (2005, p. 229, n. 18), é possível que este moteto a oito vozes para flauta doce, fosse dividido em dois coros, gênero que se consolidará mais tarde em Veneza com a vinda de Adrian Willaert.

O conjunto de flautas doces também aparece indicado no título de duas coletâneas publicadas por Pierre Attaignant (1533) e no primeiro livro de motetos de Gombert (1539):

*Chansons* musicais em quatro partes, das quais as mais convenientes para a flauta transversa [*fleuste dallemant*] são assinaladas na seguinte tabela com um *a*, [aquelas] para a flauta doce [*fleuste a neuf trous*] com um *b*, e [aquelas] para as duas flautas com um *ab* (ATTAINGNANT apud HEYGHEN, 2005, p. 230).

Vinte e sete *chansons* musicais em quatro partes, das quais as mais convenientes

<sup>1</sup> Tradução nossa.

<sup>2</sup> Tradução nossa.

para a flauta transversa [*fleuste dallemant*] são assinaladas na seguinte tabela com um *a*, [aquelas] para a flauta doce [*fleuste a neuf trous*] com um *b*, e [aquelas] para as duas flautas com um *ab* (ATTAINGNANT apud HEYGHEN, 2005, p. 231).

Música a quatro vozes, comumente chamada de motetos, apropriada para [a execução em] grandes instrumentos de cordas [*Lyris maioribus*] e instrumentos de sopro [*tibijs*] em diferentes tamanhos (GOMBERT apud HEYGHEN, 2005, p. 231).<sup>3</sup>

Segundo Heyghen (2005), a primeira coleção contém vinte e oito *chansons* a quatro vozes e mais duas outras peças com texto em italiano, compostas por conhecidos mestres como Certon, Guyon, Jacotin, Jannequin, Heurteur, Sermisy, Appenzeller, Bourguignon, Gombert, Hellinck, Josquin de Prez, Lupi, Manchicourt, e Richafort e Constanzo Festa. Dentre elas, quatro estão marcadas para flauta doce, dezessete para flauta transversa e sete para ambos os instrumentos. Infelizmente só foi conservado o livro que contém a parte do soprano desta coleção. Já o segundo volume está completo e contém vinte e oito (e não vinte e sete) *chansons* a quatro vozes, sendo vinte e três de compositores franceses, três de compositores flamengos e duas peças anônimas. Duas obras estão marcadas para flauta doce, nove para flauta transversa, doze para ambos os instrumentos e as cinco restantes não estão marcadas. Todas as *chansons* estão acompanhadas das suas respectivas letras.

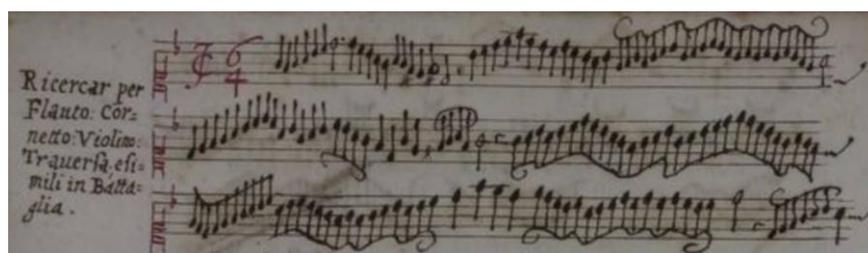
Para Heyghen (2005, p. 232), os termos *Lyris maioribus* e *tibijs* presentes no livro de Gombert são correspondentes latinos para a viola da gamba e instrumentos de sopro de madeira. Levando em conta que as charamelas e os *cornettos* estão sempre em conjunto, no século XVI, com instrumentos de metais, o autor acredita que estes possam ser excluídos da categoria *tibia*, onde apenas restam as flautas transversas, os *crumhorns* e as flautas doces. Segundo sua análise, a extensão dos motetos não permite a execução em *crumhorns* e apenas cinco deles podem ser tocados com flautas transversas, de modo que, é bem provável que sejam exclusivamente destinadas à execução em conjuntos de viola da gamba e flautas doces, cuja extensão se adapta muito bem às peças.

Um fenômeno importante do século XVI, que nos permite ampliar o repertório da flauta doce, foi a prática da diminuição, isto é, a prática de tocar ou cantar ornamentações improvisadas sobre peças polifônicas. Esta prática foi sistematizada pela primeira vez, talvez não por coincidência, dentro de um método de flauta doce: a *Fontegara*. Nesta obra de Ganassi, encontramos uma explicação teórica detalhada do procedimento da diminuição, assim como uma série de intervalos ascendentes e descendentes diminuídos de diversas

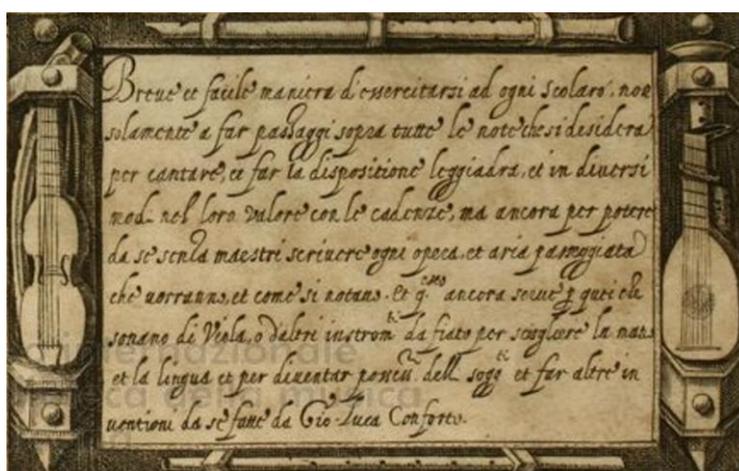
---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

maneiras, nos possibilitando utilizá-la também como uma espécie de catálogo de fórmulas a serem memorizadas para depois serem aplicadas na performance de obras polifônicas. Durante o século XVI foram publicados na Itália uma série de manuais de diminuição que utilizam a mesma metodologia de Ganassi,<sup>4</sup> incluindo ainda, em alguns casos, *ricercari* solo para o estudo da técnica do instrumento e exemplos prontos de diminuições de madrigais, motetos e *chansons* populares da época. Tais manuais costumam deixar bem claro que os exemplos ali contidos servem tanto para o canto como para *ogni sorte di stromenti*, isto é, para qualquer tipo de instrumento. O uso da flauta doce neste tipo de repertório é confirmado por algumas indicações presentes nestas obras, como é o caso do *Il dolcime* de Aurelio Virgiliano (c.1600), no qual aparece *per flauto*<sup>5</sup> no início de alguns *ricercari* (Fig. 4) e do frontispício da *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* de Giovanni Luca Conforti (1593), no qual uma flauta doce aparece colocada numa espécie de moldura juntamente com uma flauta transversa, um *cornetto*, uma charamela, um alaúde e uma viola da gamba (Fig. 5).



**Figura 4:** Ricercar para flauta doce, cornetto, violino e traverso  
**Fonte:** Virgiliano, *Il dolcime*, c.1600.



**Figura 5:** Frontispício no qual a flauta doce aparece entre outros instrumentos  
**Fonte:** Conforti, *Breve et facile maneira*, 1593.

<sup>4</sup> Cf. capítulo 3.3. “A arte de diminuir” (TETTAMANTI, 2010, p. 179-243).

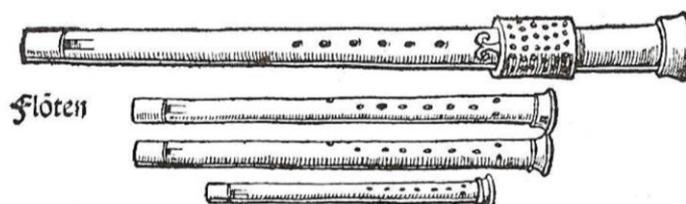
<sup>5</sup> Observe que o autor diferencia a flauta doce da transversa, conforme vemos na figura.



Por fim, mencionamos ainda o extenso repertório de duos didáticos, conhecidos como bicínias, que, segundo Borstein (2001), tinham a múltipla função de ensinar os valores das figuras, a solmização, os modos, a composição, além de constituir o repertório de base para o ensino do canto e dos instrumentos musicais. A primeira coletânea de bicínias, *Musica Duorum*, foi publicada por Eustachio Romano em 1521. Segundo Borstein (2001, p. 217), entre esta data e o ano de 1744 foram publicadas na Itália 62 coleções de bicínias, das quais 50 encontram-se ainda preservadas em arquivos e bibliotecas.<sup>6</sup>

O conjunto completo de flautas doces utilizado no Renascimento difere um pouco do sistema hoje empregado para o quarteto de flautas doces que usa uma combinação de Baixo em Fá, Tenor em Dó, Contralto em Fá e Soprano em Dó. Este último sistema é mais adequado para o repertório barroco e foi descrito pela primeira vez por Pretorius em 1619. De acordo com Polk (2005, p. 19), até 1450 apenas dois tamanhos de flautas doces eram conhecidos, o Soprano em Sol e o Tenor em Dó. A partir desta data, houve a necessidade de se desenvolver um Baixo em Fá com mecanismo de chaves devido à mudanças estilísticas no repertório.

No século XVI, o primeiro tratado que menciona o conjunto de flautas doces foi o *Musica getuscht* de Sebastian Virdung (1511). No tratado, o autor descreve três instrumentos: um Soprano em Sol, um Tenor em Dó e um Baixo em Fá, que ele chama de *Basscontra* ou *Bassus*. A partir desse modelo, um conjunto completo de flautas doces deveria ser formado, segundo o autor, por dois Baixos, dois Tenores e dois Sopranos, assim como um quarteto deveria ser formado por um Baixo, dois Tenores e um Soprano (fig. 7) ou ainda por um Baixo, um Tenor e dois Sopranos, dependendo da extensão empregada na voz do alto. Do mesmo modo, Agricola (1529), em seu *Musica instrumentalis deudsch*, menciona um Baixo em Fá com chave e *fontanella*, um Tenor e Alto em Dó e um Soprano em Sol (fig. 8) e estes instrumentos não são diferentes daqueles citados por Ganassi (1535), Zacconi (1596), Ceroni (1613) e Cardano (1546), que adiciona ao trio outro Soprano, uma quinta acima, em Ré.



**Figura 7:** Conjunto de flautas doces (FCCG)  
**Fonte:** Virdung, *Musica getuscht*, 1511.

<sup>6</sup> Para uma lista completa das obras, consultar os apêndices A, B, C e D da tese de doutorado de Borstein (2001).



**Figura 8:** Conjunto de flautas doces (FCCG)  
**Fonte:** Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529.

Segundo Brown (2006, p. 26), Philibert Jambe de Fer (1556), no capítulo sobre a flauta transversa de sua obra *Epitome Musical*, explica que o Tenor e o Alto em todos os instrumentos são idênticos em formato, comprimento, largura e outros pontos, o que nos faz concluir que seu nome deveria ser escolhido de acordo com a parte executada em uma polifonia. Tal afirmação pode ser confirmada quando se observa as gravuras de Virdung e Agricola (Fig. 7 e 8), cujos instrumentos centrais parecem possuir o mesmo tamanho. Assim, para tocarmos uma polifonia a quatro vozes, precisamos na verdade de um Baixo em Fá, um Tenor em Dó, um Alto em Dó e um Soprano em Sol. Esta configuração do conjunto de flautas doces articuladas em quintas justas faz com que o âmbito de cada voz se encaixe perfeitamente numa extensão confortável da flauta doce e facilita enormemente a leitura tanto nas claves originais quanto nas diversas transposições que esta escrita requer do executante.

Para obras com mais de quatro vozes, devemos adicionar os tamanhos intermediários de acordo com a extensão. Em uma polifonia a cinco vozes podemos utilizar um Baixo, três Tenores e um Soprano (Fá-Dó-Dó-Dó-Sol) ou então um Baixo, dois Tenores e dois Sopranos (Fá-Dó-Dó-Sol-Sol). Do mesmo modo, para a polifonia a seis vozes, um Baixo, três Tenores e dois Sopranos (Fá-Dó-Dó-Dó-Sol-Sol). Ainda é preciso observar as claves em que as obras são compostas, sendo que, aquelas que estão escritas nas chamadas *chiavi naturali* (Fá na quarta linha para o Baixo, Dó na quarta para o Tenor, Dó na terceira para o Contralto e Dó na primeira para o Soprano) deverão ter a extensão adequada para a formação Fá-Dó-Dó-Sol; e as partes serão tocadas como estão escritas. Porém, às vezes, as obras estão notadas em um

sistema de claves mais agudas, chamadas *chiavette* (Fá na terceira linha ou Dó na quarta para o Baixo, Dó na terceira para o Tenor, Dó na segunda para o Contralto e clave de Sol para o Soprano); para adequar as flautas doces a estas claves mais agudas, a música deve ser transposta uma quarta abaixo, para as peças com Si bemol, ou uma quinta abaixo, para peças que não têm acidentes. Nesta época, os flautistas sempre pensavam em dedilhados e solmização ao invés de pensar em notas com uma altura definida e por isso, tal procedimento não era percebido como uma transposição no sentido moderno do termo e sim como a forma correta de executar aquela escrita. Com este sistema de flautas doces dispostas em quintas justas também é possível criar conjuntos em vários registros, graves e agudos, considerando a mobilidade do tom, isto é, se tomarmos qualquer flauta como Baixo, é possível criar um conjunto Fá-Dó-Dó-Sol, com flautas em Dó-Sol-Sol-Ré, Sol-Ré-Ré-Lá ou ainda Lá-Mi-Mi-Si sem trocar de dedilhado ou leitura.<sup>7</sup>

Concluimos, portanto, que com estas informações é possível vislumbrar a dimensão do repertório adequado para a flauta doce no século XVI, bem como a diversidade de conjuntos e combinações timbrísticas que enriquecem a sua performance. Verifica-se necessário também, como já ocorre em diversas escolas europeias, a inclusão da flauta em Sol como instrumento obrigatório na formação de um flautista completo, uma vez que é com este instrumento que se executa boa parte do repertório solista, seja ele com ou sem acompanhamento de um instrumento harmônico. É importante também observar que algumas iniciativas já foram tomadas neste sentido em nosso país, como a formação, com apoio da FAPESP, do *Greco – Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea* na UNESP, a aquisição de um conjunto completo de flautas doces renascentistas pela ECA-USP e a aquisição de alguns conjuntos privados que começam a apontar no cenário musical.

## Referências Bibliográficas

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

BASSANO, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzone francese*. Veneza, 1591. Manuscrito copiado por Friedrich Chrysander, 1890.

BORSTEIN, Andrea. *Two-part didactic music in printed italian collections of the*

---

<sup>7</sup> É importante notar que existem flautas renascentistas originais em diversos “tons”, o que não significa que eram utilizadas em suas alturas absolutas, mas faziam parte dos vários registros possíveis em uma execução com conjuntos só de flautas. Para mais informações sobre os instrumentos sobreviventes: <http://www.adrianbrown.org/database/>.

*Renaissance and Baroque (1521-1744)*. 525p. Tese (PhD em Música) – Department of Music, School of Arts, The University of Birmingham, Birmingham, 2001.

BROWN, Adrian; LASOCKI, David. Renaissance Recorders and their Makers. *American Recorder*, St. Louis, vol. 47, n. 1, pp. 23-35, 2006.

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

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

CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma, 1593. Roma: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986.

DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Veneza, 1584. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2003.

FINCK, Hermann. *Practica Musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556.

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

HEYGHEN, Peter van. The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches. In: LASOCKI, David (Org.). *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, pp. 227-321.

JAMBE DE FER, Philibert. *Epitome Musical*. Lyon: Michel du Bois, 1556.

ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553. Kassel & New York: Bärenreiter, 1961.

POLK, Keith. The Recorder and Recorder Consorts in the Fifteenth Century. In: LASOCKI, David (Org.). *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, pp. 19-29.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *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.

VIRGILIANO, Aurelio. *Il Dolcimelo*. Bolonha, ca. 1600 (manuscrito). Florença: S.P.E.S., 1979.

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