

# O CONSORT DE FLAUTA DOCE NOS TRATADOS DE MÚSICA ANTIGA<sup>1</sup>

Paula Andrade Callegari  
paula\_callegari@yahoo.com.br

**Resumo:** O texto discorre sobre a prática musical em conjuntos de flautas doces, a partir das orientações contidas nos tratados musicais publicados nos séculos XVI e XVII. Inicialmente, apresenta-se um panorama geral do conjunto de flautas doces, com menção às principais fontes que são utilizadas como documentos nas investigações sobre esta família de instrumentos. Em seguida, discorre-se sobre o *consort* de flautas doces segundo as orientações contidas nos tratados publicados nestes dois séculos. Finalmente, apresenta-se uma leitura comparada destas fontes primárias, com destaque para as principais contribuições que elas trazem para a prática da música polifônica renascentista nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Flauta Doce. *Consort*. Tratados.

## 1. O *consort* de flautas doces

As evidências sobre o 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 dos tratados, numa época em que a prática musical era essencialmente polifônica e os instrumentos tocavam em famílias. Antes disso, em inúmeras fontes iconográficas dos séculos XIV e XV podem-se observar trios de anjos tocando flauta doce ao redor da Virgem Maria, o que, para Lasocki (2009, p. 54), pode ser entendido como uma referência à Trindade ou à textura musical da época, elaborada em três partes. No entanto, este autor ressalta que as poucas obras para conjunto instrumental do século XV que sobreviveram não incluem indicação de instrumentação, de modo que não se pode falar de um repertório específico para trio de flautas doces daquele período. De forma semelhante, Brown (1995, p. 5) questiona se realmente podemos considerar essas fontes como equivalentes à vida musical da época e considera pouco provável que a flauta doce tenha sido um instrumento amplamente utilizado na execução musical até o início do século XV.

---

<sup>1</sup> Parte desta palestra está incluída no texto “O *consort* de flautas doces nos tratados seiscentistas do instrumento: orientações para a interpretação musical” (VIEIRA; CALLEGARI, 2014).

Anne Smith (2011, p. 154) também relata que havia pouca música instrumental escrita antes do século XVI e aponta como exceção as obras para órgão e alaúde. De acordo com a autora, a ideia de tocar em *consorts*, ou famílias de instrumentos imitando um coro, começou a se manifestar na virada do século XV para o XVI. À parte a música vocal, que provavelmente era interpretada por estes conjuntos instrumentais, a música escrita especificamente para instrumentos começou a existir a partir de então. Essa música instrumental incluía elementos da música de dança e da polifonia, com espaço para a elaboração de diminuições.

Embora o número de obras especificamente destinadas à flauta doce seja pequeno, diversos autores são unânimes em reconhecer a possibilidade do uso do instrumento em *consorts* para a interpretação da música polifônica (SILVA, 2010; SMITH, 2010; LASOCKI, 2009; BROWN, 1995). Aqui, incluem-se a música vocal, especialmente quando notada em *chiavi naturali*<sup>2</sup>, as danças, a música instrumental composta em imitação aos estilos vocais e todas as peças que trazem alguma designação semelhante a “*per ogni sorti di strumenti*” ou “*convenables et proprices a jouer de tous instrumens*”<sup>3</sup>.

De acordo com os autores mencionados acima, as pesquisas atuais podem contar com: instrumentos originais que estão disponíveis em diversos museus; caixas feitas na época, que acomodavam quatro ou mais flautas doces; ilustrações e indicações escritas pelos autores nos frontispícios de tratados e coletâneas musicais (de danças, madrigais, motetos e *chansons*); e principalmente, os tratados que foram publicados a partir do século XVI. Observando esse conjunto de fontes, podemos notar que o *consort* de flautas doces era utilizado em diversos países europeus, tais como Alemanha, Itália, França, Espanha, Países Baixos e Inglaterra.

Além da iconografia e do repertório publicado, Brown (1995, p. 10-11) destaca os inventários daquela época como um importante tipo de fonte para a pesquisa musicológica. Para o autor, eles evidenciam a quantidade de flautas doces que era necessária para a prática musical, dão pistas do quão popular ela foi, de que maneira era usada e como era combinada com outros instrumentos da época. Neste mesmo sentido, Lasocki (2009, p. 55-56) destaca a corte Inglesa, onde se encontra um inventário datado de 1547, do rei Henrique VIII, que inclui 76 flautas doces. Além disso, há registros da compra de flautas doces e da contratação dos

<sup>2</sup> Claves naturais: Clave de dó na primeira linha (*Discant, Superius* ou *Cantus*), Clave de dó na terceira linha (*Altus*), Clave de dó na quarta linha (Tenor) e Clave de fá na quarta linha (*Bassus*) (LASOCKI, 2009, p. 55).

<sup>3</sup> Adequado e apropriado para tocar em todos os tipos de instrumentos.

irmãos Bassano como flautistas da corte. O autor ainda soma a isso, a grande quantidade de repertório de música instrumental publicada na Inglaterra naquela época.

Embora as fontes do século XV já mostrassem a flauta doce sendo tocada ao lado de alaúdes e cantores, por exemplo, para Brown (1995, p. 10-11), o uso de flautas doces combinadas como uma família parece ser a principal e mais proeminente novidade na forma de usar o instrumento no século XVI. Outras evidências sobre o uso dos conjuntos de flautas doces, já no início do século, são apresentadas por Lasocki (2009, p. 54-55). Giovanni Alvisi, por exemplo, ofereceu a Francesco Gonzaga, em 1505, um moteto que podia ser tocado em oito flautas doces. Mais dois exemplos são encontrados na obra de Jacques Moderne: um na capa da coleção de danças *Sensuyvent plusieurs bases dances* (ca. 1530), que traz a ilustração de um grupo tocando quatro flautas doces; e outro na coleção *Musique de Joye* (ca. 1550), que contém a indicação de execução instrumental em espinetas, violinos e flautas doces para algumas recercadas e danças. Outro exemplo é encontrado na coleção *Vingt et sept chansons a quatre parties desquelles les plus convenable a la fleuste dallemant... et a la fleust a neuf trous* (1533), de Pierre Attaignant, onde está especificada a utilização de flautas doces para a interpretação musical de 14 *chansons* a quatro vozes. Além destas fontes, os tratados publicados nos séculos XVI e XVII apresentam diversas orientações sobre a prática musical em conjunto de flautas doces, conforme será descrito a seguir.

## 2. O *consort* nos tratados de flauta doce

Entre os séculos XVI e XVII contamos 16 tratados que se dedicam ou que fazem referência à flauta doce (MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007). De forma muito ampla e de acordo com Silva (2010, p. 37), pode-se dizer que esses tratados oferecem informações de caráter bastante diverso acerca da técnica instrumental (tabelas de digitações, controle da respiração, emissão do som, articulação); apresentam imagens de diversos tamanhos de flautas, que podem ser absolutos, com a indicação das dimensões e/ ou de suas fundamentais, ou tamanhos relativos, isto é, associados a uma parte polifônica (SILVA, 2010, p. 77); explicam a notação mensural; e contêm informação tutorial, com exercícios ou exemplos para a prática musical, notadamente para a ornamentação.

Na primeira metade do século XVI há três tratados que descrevem três tamanhos de flautas doces que eram combinados para a execução da polifonia a quatro vozes. Em *Musica getuscht* de Sebastian Virdung, publicado na Basileia em 1511, o capítulo dedicado às flautas descreve e ilustra três tamanhos relativos de flautas. Isto quer dizer que “a nomenclatura de um instrumento não depende do seu tamanho, mas simplesmente da parte polifônica associada” (SILVA, 2010, p. 100). Assim, o autor relaciona esses tamanhos de flautas às partes polifônicas e os denomina por *Bassus*, *Tenor* e *Discant* (SILVA, 2010, p. 77). Este modelo é encontrado exatamente da mesma forma no *Musica Instrumentalis deudsch*, de Martin Agricola (1545). O tratado apresenta ilustrações dos três tamanhos de flautas combinados para a música polifônica e tabelas de dedilhados relativas às quatro vozes da polifonia (AGRICOLA, 1545, p. 9-10).

Figura 1 – O consort de flautas doces em *Musica Instrumentalis Deudsch*



Fonte: AGRICOLA, 1545, p. 9-10.

O outro tratado destacado por Lasocki (2009) é o veneziano *La Fontegara* (1535), em cujo frontispício Silvestro Ganassi representa um trio de flautas acompanhado de um cantor, mas ao longo do texto, o autor não faz referência direta sobre a prática musical polifônica. De forma indireta, as referências a esta prática são evidentes, primeiramente,

quando o autor expõe a premissa da música renascentista de que “todos os instrumentos são inferiores à voz humana e por isso o objetivo é imitar o falar” (SILVA, 2010, p. 80), o que implica que Ganassi tinha em mente o repertório vocal. E depois, quando ele apresenta as tabelas de dedilhados, associadas às claves comuns das partes de *Bassus*, *Tenor/ Altus* e *Cantus* da polifonia a quatro vozes, e explica que essas tabelas são válidas para os três tamanhos de instrumentos.

Figura 2 – *Opera Intitulata Fontegara*: frontispício

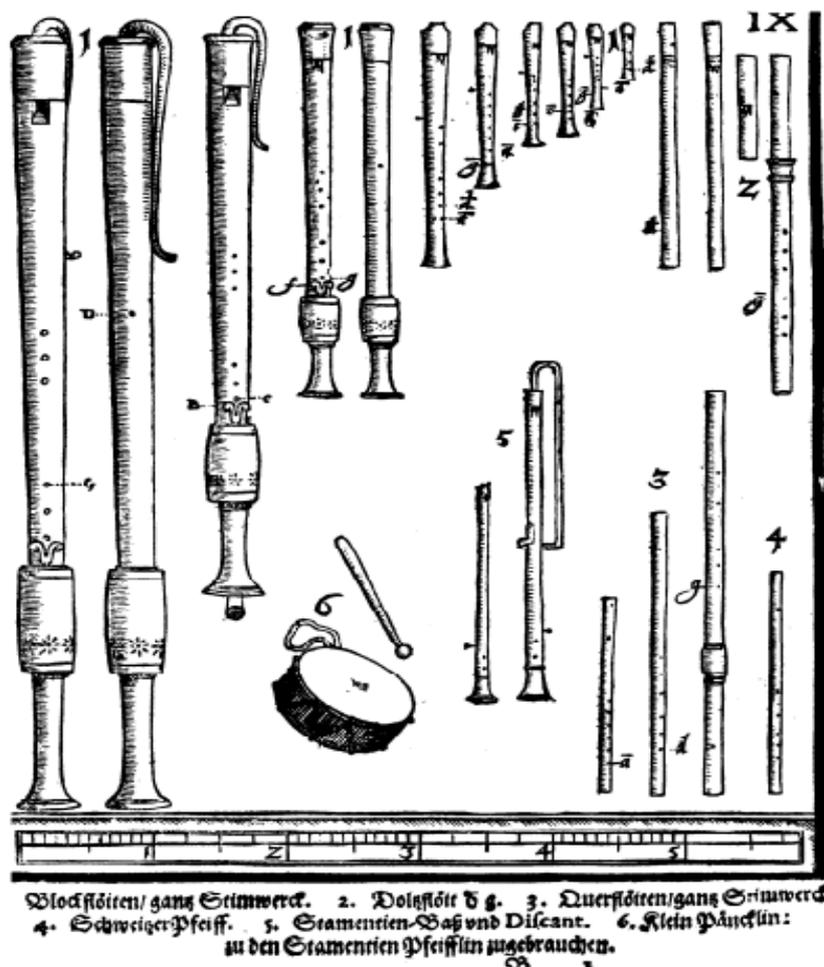


Fonte: GANASSI, 1535 apud TETTAMANTI, 2010, p. 64.

Além destes três tratados publicados no século XVI existem outros dois tratados do século XVII que também discorrem sobre a utilização do conjunto de flautas doces para a prática musical: *Syntagma Musicum II* (1619), de Michael Praetorius e *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne. No primeiro deles, Praetorius ilustra nove tamanhos de flautas doces e indica suas fundamentais: *Groß BaßFlöt* em FF, *BaßFlöt* em B, *BassetFlöt* em F,

TenorFlöt em c, AltFlöt em g, DiscantFlöt em c' e d', Klein Flöttlin em g' e ainda um *gar kleine Plockflötlein* em d''<sup>4</sup>.

Figura 3 – *Theatrum Instrumentorum*: as flautas no *Syntagma Musicum II*



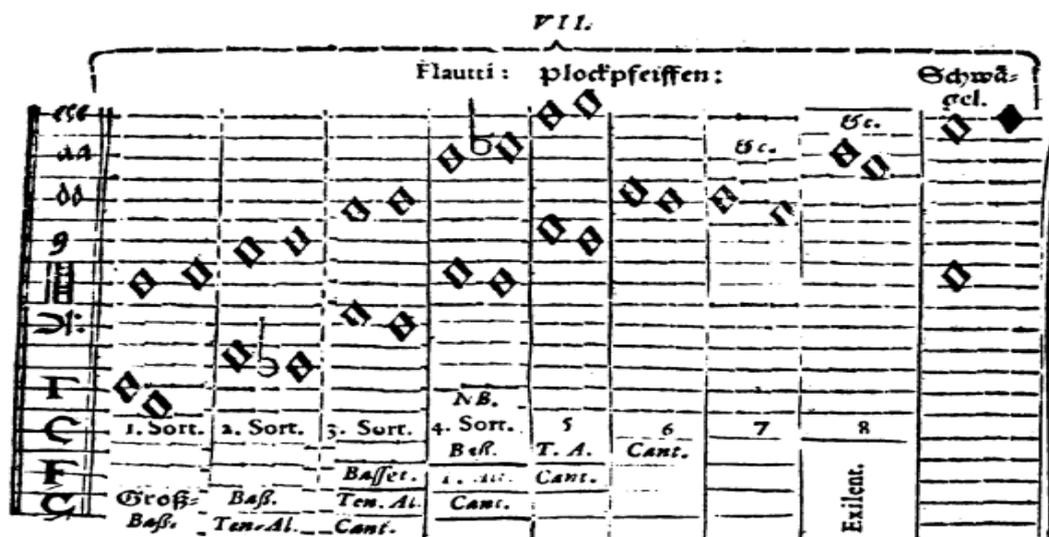
Fonte: PRAETORIUS, 1619 apud MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007, p. 161.

Além das nove flautas referidas acima, podemos observar na parte de baixo da figura que o autor inclui uma régua que indica a escala da imagem. Este detalhe é importante, pois nos permite conhecer com certa precisão as dimensões dos instrumentos ilustrados por ele. Na obra de Praetorius, o *consort* de flautas doces está ilustrado na figura acima, com a indicação dos nomes e dimensões de cada instrumento, e também é mencionado no diagrama reproduzido abaixo. Trata-se de uma tabela que associa cada tamanho de flauta, com suas

<sup>4</sup> Considerando-se o dó central como dó 3, as fundamentais das flautas presentes no tratado de Praetorius são: FF = fá 1, B = si bemol 1, F = fá 2, c = dó 3, g = sol 3, c' = dó 4, d' = ré 4, g' = sol 4 e d'' = ré 5 (GROUT; PALISCA, 2014).

fundamentais, e sua utilização na música polifônica, demonstrando as possíveis combinações de flautas para a execução da música polifônica a quatro vozes (SILVA, 2010, p. 90).

Figura 4 – Diagrama que associa cada tamanho de flauta, com sua respectiva fundamental e utilização na prática da música polifônica



Fonte: PRAETORIUS, 1619 apud MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007, p. 162.

A primeira coluna, do lado esquerdo do diagrama, contém o *gammaut*<sup>5</sup>. As colunas seguintes se referem a cada um dos tamanhos de flauta referidos no texto e ilustrados acima, na figura 1. As linhas e espaços seguem a mesma relação intervalar do pentagrama. As notas inseridas nas colunas ligadas pela chave (duas graves e duas agudas) são referentes aos limites da extensão de cada flauta. Os três primeiros tamanhos possuem extensão de uma oitava e uma sexta e os outros tamanhos de uma oitava e uma sétima menor. As quatro linhas de baixo apresentam as possíveis combinações de flautas, associadas às vozes da polifonia (SILVA, 2010, p. 90-91).

Silva (2010, p. 91) elaborou o quadro abaixo, que simplifica o diagrama de Praetorius, para facilitar a compreensão das quatro possíveis combinações de flautas e registros indicados no tratado, para a execução da polifonia a quatro partes. Na primeira linha do quadro consta o nome da flauta, com a sua respectiva nota fundamental. Na segunda linha

<sup>5</sup> *Gammaut* é um conjunto de vinte ou vinte e uma notas onde a música era escrita, cuja utilização data da virada do século XV para o XVI. No *gammaut* cada nota vai corresponder a uma letra, a primeira nota é a “gama”, proveniente do alfabeto grego, seguida das outras notas, às quais foram atribuídas as seguintes letras: A, B, C, D, E e F (SILVA, 2010, p. 132).

é apresentada a tessitura de cada flauta. E nas quatro linhas seguintes, as possíveis combinações de flautas para a interpretação da música polifônica a quatro vozes:

**Quadro 1 - Combinação de flautas para a execução de polifonia a quatro vozes**

<i>GROß BAßFLÖT</i> (FF)	<i>BAßFLÖT</i> (B)	<i>BASSETFLÖT</i> (F)	<i>TENORFLÖT</i> (c)	<i>ALTFLÖT</i> (g)	<i>DISCANTFLÖT</i> T (dd)
FF-d	B-g	F-dd	c-bb	g-f	D'-etc. [sic]
			<i>Bassus</i>	<i>Tenor</i> <i>Altus</i>	<i>Cantus</i>
		<i>Bassus</i>	<i>Tenor</i> <i>Altus</i>	<i>Cantus</i>	
	<i>Bassus</i>	<i>Tenor</i> <i>Altus</i>	<i>Cantus</i>		
<i>Bassus</i>	<i>Tenor</i> <i>Altus</i>	<i>Cantus</i>			

Fonte: SILVA, 2010, p. 91.

Praetorius explica que numa polifonia a quatro vozes, sempre se deve tomar três tamanhos de flautas sucessivos, duplicando a flauta do meio para as vozes intermediárias. Isso perfaz um total de quatro flautas executando as quatro vozes da música polifônica. Silva (2010) deduz então, que não é almejado que os nove instrumentos descritos por Praetorius toquem simultaneamente, mas sim em grupos menores de quatro flautas, conforme as possibilidades descritas na tabela acima (SILVA, 2010, p. 87-93).

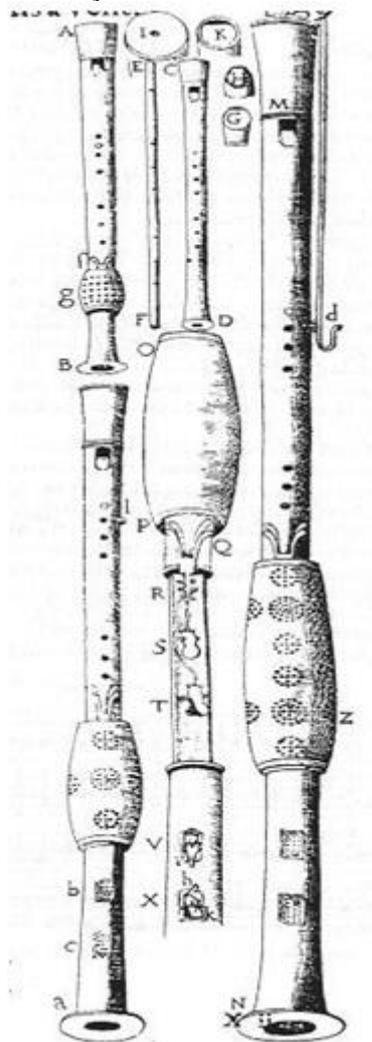
A duplicação da flauta do meio é indicada para a realização das vozes intermediárias da polifonia, o *Altus* e o *Tenor*, priorizando sempre os instrumentos que se relacionam por quintas. A possibilidade de se tocar em um conjunto de quatro ou cinco instrumentos consecutivos seria apenas no campo experimental, para que se constatasse a dificuldade de afinação. Praetorius explica ainda que isso se deve ao fato de que os instrumentos das pontas tocariam em tonalidades distantes, com dedilhados muito distintos entre si (SILVA, 2010, p. 87).

O outro tratado seiscentista que traz orientações para a execução musical em *consort* de flautas doces é o de Mersenne. Apesar de ilustrar várias flautas, sua maior contribuição reside na clara descrição de dois conjuntos de flautas, combinadas a partir de um total de cinco tamanhos, sendo que o baixo do conjunto agudo servirá de soprano para o conjunto grave. Assim, este tratado apresenta três tamanhos de flautas pequenas que compõem o *Petit jeu* e três flautas grandes que integram o *Grand jeu*. De acordo com Silva

(2010, p. 95-96), existe ainda a possibilidade de esses dois grupos serem utilizados simultaneamente, mas Mersenne não oferece pistas de como integrar esses dois conjuntos na prática. Com essa nomenclatura dos dois conjuntos de flautas, Mersenne estabelece um paralelo com o registro dos órgãos.

As cinco flautas descritas neste tratado são apresentadas na figura abaixo. Como é possível observar, as flautas ilustradas por Mersenne são muito semelhantes às flautas contidas no tratado de Praetorius. De acordo com Silva (2010), as flautas A-B e C-D fazem parte do *Petit jeu* e as figuras marcadas com a letra G e K são os blocos destas flautas, que ficam escondidos na ilustração.

Figura 5 – Representação das flautas em *Harmonie Universelle*



Fonte: MERSENNE, 1636 apud MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007, p.167.

Mersenne não faz a descrição da terceira flauta pertencente ao *Petit jeu*, mas de acordo com Silva (2010, p. 95), é possível deduzir que esta flauta é o soprano, pois Mersenne relata que o *Tenor* e o *Altus* estão à quinta do baixo (figura A-B) e o soprano está à nona. Silva (2010, p. 96) ainda nos alerta que Mersenne não descreve quais são as flautas que compõem o *Grand jeu*, mas como ele deixa claro que o baixo do *Petit jeu* serve de soprano para o *Grand jeu*, deduz-se que as flautas do *Grand jeu* seriam: L-M-Z-N-X, l- b-c-a e A-B, conforme a figura acima. O autor também afirma que Mersenne não se refere à fundamental das flautas descritas acima, mas deixa claro que elas estão afinadas numa distância intervalar de quintas. Da mesma forma que Praetorius, Mersenne explica que em uma execução de polifonia a quatro vozes, as vozes do meio devem ser executadas pelos mesmos instrumentos.

### 3. Considerações finais

É possível observar que as orientações para a prática da música polifônica com flautas doces seguem o modelo apresentado por Virdung (1511) e que está presente em toda a tratadística dos séculos XVI e XVII. Embora sejam datados do século XVII, os tratados de Praetorius e Mersenne referem-se a uma prática musical típica do século XVI e que se estendeu até o período de sua publicação. Todos estes tratados são coincidentes no que se refere à utilização de três tamanhos de flautas distanciados entre si por quintas para a execução da polifonia a quatro vozes e ao indicar que as vozes intermediárias da polifonia (*Altus* e *Tenor*) devem ser executadas por flautas do mesmo tamanho (SILVA, 2010, p. 87 e 95).

Apesar de seguirem a mesma lógica dos tratados do século XVI para a combinação dos instrumentos, os tamanhos de flautas apresentados por Praetorius e Mersenne são mais variados do que os contidos nas fontes anteriores. Enquanto os tratados quinhentistas revelam apenas três tamanhos de flautas para a prática da polifonia a quatro vozes, Praetorius descreve nove e Mersenne, cinco. De acordo com Silva (2010, p. 100), as orientações sobre como organizar os tamanhos de flautas de modo a obter registros instrumentais, ou seja, as quatro combinações de flautas propostas por Praetorius e os dois conjuntos de Mersenne (*Grand jeu* e *Petit jeu*), constituem um caráter inovador destes dois tratados em relação às publicações do século XVI, que não fazem nenhuma menção a essa possibilidade. Além disso, é importante observar que em todos os tratados prevalece o modelo vocal como

referência para a prática musical em conjunto de flautas, exceto no de Mersenne, onde se toma como modelo os registros do órgão.

O *Syntagma Muscum* de Praetorius se distingue dos demais tratados em dois aspectos: 1) por indicar os tamanhos absolutos das flautas, a partir da definição de uma fundamental (nota mais grave) relacionada com um diapasão fixo; e 2) pela peculiaridade de inserir uma escala no *Theatrum Instrumentorum*, o que nos permite, atualmente, conhecer as dimensões dos instrumentos ilustrados de forma bastante aproximada (SILVA, 2010, p. 87-88).

Todas as orientações encontradas nestes tratados são fundamentais para se aprofundar a compreensão acerca da prática musical em conjunto de flautas doces, esta que é uma prática amplamente difundida desde a aprendizagem inicial do instrumento até a atuação em nível profissional. Pretende-se que estas informações colaborem para suscitar reflexões para uma prática musical mais informada, com a escolha dos instrumentos mais adequados para a interpretação do repertório polifônico e finalmente, para o ensino e difusão do instrumento.

## REFERÊNCIAS

- AGRICOLA, Martin. *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 194 p. (Cambridge musical texts and monographs). Tradução de Musica instrumentalis deudsch. Original alemão.
- BROWN, Howard M. The recorder in the Middle Ages and the Renaissance. In: THOMSON, John M. *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 1-25.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2014. 759 p. Tradução de A history of western music.
- LASOCKI, David. A short history of the Recorder Ensemble. In: SPANHOVE, Bart. *The finishing touch of ensemble playing: a Flanders recorder quartet guide to the recorder players and teachers*. Seo-Cho Dong: Edition Recordia, 2009. p. 53-80.
- MÖHLMEIER, Susi; THOUVENOT, Frédérique. *Flûte à Bec: Europe 1500-1800*. Méthodes & Traités. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2007. v. 1-2.

SILVA, Pedro Alexandre Souza e. *Um modelo para a interpretação de polifonia Renascentista*. 2010. 177f. Tese (Douroramento em Música), Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

SMITH, Anne. *The performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 244p.

TETTAMANTI, Giulia da R. *Silvestro Ganassi: Obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Campinas, 2010. 407f. Dissertação (Mestre em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

VIEIRA, Amanda; CALLEGARI, Paula A. *O consort de flautas doces nos tratados seiscentistas do instrumento: orientações para a interpretação musical*. 2014. Trabalho apresentado no X Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 2014. Não publicado.