

O *Consort* de Flautas Doces na Polifonia Renascentista: Processos de Aprendizagem no Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo

Paula Andrade Callegari
Universidade Federal de Uberlândia e Universidade Estadual de Campinas
paula_callegari@yahoo.com.br

Cesar Villavicencio
Universidade de São Paulo
cevill@usp.br

Resumo: Pondera-se sobre o uso de um conjunto de flautas doces para a interpretação da polifonia renascentista a partir de uma aprendizagem baseada na consulta a fontes primárias e a utilização de cópias de instrumentos do século XVI. O relato de experiência apresenta fundamentação teórica, descreve a metodologia empregada, expõe alguns resultados obtidos no trabalho e aponta para as vantagens pedagógicas e interpretativas do modelo utilizado, demonstrando a coerência e efetividade da formação de conhecimento para esta prática musical por meio da utilização dos tratados de época.

Palavras chave: Polifonia renascentista. Flauta doce. Prática musical.

Introdução

A característica que mais destaca a música da Renascença é a escrita polifônica. Esta prática, restrita inicialmente à música vocal da liturgia, passou por grandes transformações que renderam uma diversidade de estilos de escrita durante o Humanismo europeu, trazendo também uma paulatina abertura para a música instrumental. Além de um grupo vocal, uma das possibilidades para executar este repertório é utilizar um conjunto, chamado então de *consort*, que apontava para um grupo ou uma associação de músicos que utilizava instrumentos de uma mesma família (*consort* de flautas doces, violas da gamba, dulcianas, metais, etc). Existia também a denominação de *broken consort* que indicava a existência de instrumentos de diversas famílias dentro do mesmo conjunto, oferecendo diversas possibilidades na criação de timbres no grupo. Este período da música apresenta, provavelmente, a maior variação de



timbres de instrumentos acústicos na história do ocidente. Somente no *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (1619) são mencionados cerca de 54 instrumentos e muitos deles em famílias de até 12 instrumentos. Esta grande riqueza de timbres instrumentais permitia a elaboração de uma mesma peça de diversas maneiras, pois geralmente não havia indicação instrumental definida nas composições, podendo-se, assim, preparar variações de timbre significativas de acordo com a escolha de instrumentos.

O Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea, GReCo, dedica-se simultaneamente ao repertório da música renascentista e contemporâneo. Um de seus objetivos é desenvolver linhas pedagógicas para o aprendizado de música fundamentado no estudo de fontes primárias, partituras advindas de fac-símiles dos originais e de fontes secundárias, no caso da música antiga, e na pesquisa por novas técnicas instrumentais e a familiarização com novas estéticas oferecidas pela música contemporânea. Também, busca-se promover um aprendizado que envolve o estudo de áreas de conhecimento que influenciam a prática musical, como a história, a filosofia e a retórica. Assim, patrocina-se a busca de informação de forma coletiva e plural dentro de um sistema no qual os pesquisadores mais experientes orientam alunos do curso de graduação (bacharelado e licenciatura) na formação de estratégias para expandir o conhecimento em uma diversidade de áreas. Acredita-se na construção de um pensamento variado, flexível e profundo para o amadurecimento das capacidades expressivas necessárias para um intérprete musical eloquente.

Considerando os objetivos do grupo de pesquisa, o delineamento metodológico relaciona diferentes métodos de investigação, tendo como norte a articulação entre teoria e prática. Este artigo se delimita a relatar a experiência na aprendizagem da música renascentista resultante da abordagem comparativa das informações sobre a prática instrumental contidas na tratadística e na bibliografia sobre a música antiga com a experiência na prática instrumental. Essas fontes primárias, dentre as quais 32 se dedicam ou fazem referência à flauta doce (MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007), significam a principal fundamentação teórica no estágio atual do trabalho do GReCo. Isto se justifica pelo fato destes tratados terem sido as fontes utilizadas para a educação musical durante os séculos XVI e XVII. Além disso, não

encontramos até o momento bibliografia da área de educação musical que se debruce ou que auxilie na compreensão das questões aqui propostas.

De forma bastante ampla e de acordo com Silva (2010, p. 37), pode-se dizer que os tratados históricos 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.

Este texto não discute apenas a participação ativa dos pesquisadores nas atividades de leitura de repertório, ensaios e apresentações, mas principalmente a articulação entre as orientações teóricas obtidas na investigação bibliográfica e documental e as decisões musicais do grupo. Inicialmente, será apresentado um estudo das fontes musicais primárias acerca da presença do *consort* de flautas doces no Renascimento seguido de um panorama sobre as principais combinações de claves e sua relação com a instrumentação proposta pelos autores. A partir desses estudos, apresenta-se o processo de construção de discursos musicais para a polifonia vocal, baseado no modelo de Silva (2010), e finalmente, são mencionados os resultados das experiências realizadas dentro do grupo de pesquisa.

O *consort* de flautas doces na tratadística do Renascimento

No que se refere à estrutura e organização dos *consorts* de flautas, há de fato uma homogeneidade de diretrizes entre os diversos autores que abordaram o tema. A razão torna-se óbvia se considerarmos seu aspecto prático. A disposição entre as flautas, como veremos a seguir, tem como objetivo facilitar a obtenção de equilíbrio sonoro e afinação entre os instrumentos.

O primeiro tratado musical impresso é o *Musica getutscht* (1511), de Sebastian Virdung, que descreve três tamanhos de flautas – *Bassus*, *Tenor* e *Discant* – e ilustra um



conjunto que possui o tamanho intermediário duplicado (VIRDUNG, 1993, p. 106). O autor explica que na utilização de um *consort* de flautas para a interpretação da polifonia a quatro vozes deve-se observar a extensão da parte do *Altus* e, de acordo com ela, decidir se será usada uma segunda *Tenor* ou uma segunda *Discant*, de modo que o *Altus* sempre duplicará um dos instrumentos mais agudos do conjunto (VIRDUNG, 1993, p. 180-181).

Informações bastante semelhantes a essas são encontradas em *Musica Instrumentalis deudsch*, de Martin Agricola (1529, 1545), que também ilustra um conjunto de quatro flautas, com os instrumentos intermediários de tamanho igual, mas, além das designações *Bassus*, *Tenor* e *Discantus*, inclui o *Altus* (AGRICOLA, 1994, p. 9). Agricola explica que a execução das partes de *Tenor* e *Altus* se realiza em instrumentos iguais, pois “O tenor e o alto têm o mesmo método [...]” (AGRICOLA, 1994, p. 79) e apresenta uma única tabela de dedilhados para essas flautas (AGRICOLA, 1994, p. 81). Observando as tabelas apresentadas por Virdung e Agricola, se compreende que os três tamanhos de flautas são distanciados entre si por um intervalo de quinta – *Bassus* em F, *Tenor* e *Altus* em C e *Discant* em G¹ – e as vozes intermediárias são tocadas por instrumentos iguais, com o mesmo dedilhado. Assim, a combinação de flautas proposta por esses dois autores será designada a seguir por FCCG.

Referências ao *consort* de flautas também são encontradas em *La Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi. Embora o texto não faça nenhuma menção explícita à prática musical polifônica, o frontispício do tratado ilustra um trio de flautas doces acompanhado de um cantor, o que, juntamente com a declaração de inferioridade dos instrumentos em relação à voz humana, que era uma premissa da música renascentista, mostram que Ganassi tinha como modelo o repertório vocal (TETTAMANTI, 2010, p. 77). Além disso, o autor se refere a três tamanhos de instrumentos, cujos dedilhados são indicados a partir das claves comuns das quatro partes da polifonia. A associação entre essas duas informações nos mostra, novamente, a relação de quintas entre os instrumentos: *Bassus* em F, *Tenor* e *Altus* em C e *Discant* em G (TETTAMANTI, 2010, p. 81-83).

¹ F = fá, C = dó e G = sol. Quando se referem à combinação de flautas, não indicam uma altura absoluta, mas apenas a distância de quintas entre as flautas.

No início do século XVII, Michael Praetorius apresentou nove tamanhos de flautas em seu *Syntagma Musicum II* (1619): *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 um *gar kleine Plockflötlein* em d''² (PRAETORIUS, 1619, p. ix). Pode-se dizer que esses tamanhos são absolutos, pois o autor indicou a nota fundamental (mais grave) de cada uma das flautas e incluiu uma régua que indica a escala da imagem, o que permite conhecer com certa precisão a dimensão dos instrumentos. As quatro possibilidades de combinação de flautas para a execução da polifonia a quatro vozes são apresentadas por Praetorius em um diagrama que indica também os limites da extensão de cada instrumento em relação ao *gammaut* (PRAETORIUS, 1619, p. 21). Além de fornecer o diagrama, Praetorius explica textualmente que deve-se utilizar três tamanhos sucessivos de flautas, distanciados entre si por quintas, com a duplicação da flauta do meio para as vozes de *Tenor* e *Altus* (SILVA, 2010, p. 91-92). Desse modo, apesar de Praetorius apresentar uma variedade maior de instrumentos (9 flautas no lugar de apenas 3), ele também recomenda a combinação FCCG para a execução da polifonia a quatro vozes, seguindo a mesma lógica encontrada nos tratados de *Virdung* e *Agricola*.

O último tratado a explicar sobre o uso do conjunto de flautas doces para a prática da música polifônica é o *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne. O autor ilustra e descreve dois conjuntos que são formados a partir de cinco tamanhos de flautas, sendo que o instrumento usado para tocar o baixo do conjunto agudo é o mesmo utilizado para o soprano no conjunto grave. Com a nomenclatura que identifica esses dois conjuntos – *Petit jeu* e *Grand jeu* – Mersenne (1636, p. 238) estabelece um paralelo com os registros de órgão, apresentando, desta forma, um modelo alternativo ao vocal para a prática musical em *consort* de flautas doces. À semelhança dos tratados quinhentistas, o autor não indica as fundamentais das flautas, mas fornece uma tabela de dedilhados de uma flauta em dó, cujo modelo de funcionamento deve ser transferido para os outros tamanhos, e explica que elas estão afinadas numa distância intervalar de quintas, alertando, ainda, que “o alto não é diferente do tenor” e

² Considerando-se o dó central como dó 3, as fundamentais das flautas apresentadas por 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.

deve-se, portanto, utilizar o mesmo instrumento para tocar essas duas vozes (MERSENNE, 1636, p. 238). Com essas informações, Mersenne nos remete novamente à combinação FCCG.

Em suma, observa-se que as orientações para a prática da música polifônica em um conjunto de flautas doces, em toda a tratadística dos séculos XVI e XVII, seguem o modelo apresentado por Virdung (1511), pois recomendam a utilização de três tamanhos de flautas distanciados entre si por uma quinta e indicam flautas de mesmo tamanho para a execução do *Altus* e *Tenor*. Enquanto os tratados do século XVI apresentam apenas três tamanhos, Praetorius e Mersenne se referem a uma variedade maior de flautas e indicam possibilidades para a obtenção de registros instrumentais (SILVA, 2010, p. 100). À parte o tratado de Mersenne, que faz referência aos registros de órgão, todas as outras fontes se reportam ao modelo vocal para a prática musical em conjunto de flautas.

Uma possível dúvida que possa surgir da organização do consort em FCCG, é a raridade de se obter um intervalo de nona entre o F do baixo e o G do soprano. Esta disposição resulta em digitações diferentes para a emissão da mesma nota, exigindo ao soprano o controle por meio de dedilhados em forquilha, de mais difícil afinação e controle. A razão é simples. Se nos concentrarmos na obtenção de equilíbrio sonoro num conjunto de flautas doces, perceberemos que a flauta mais aguda é sempre a que mostra mais dificuldade em amalgamar seu som ao conjunto. Tendo os dedilhados majoritariamente em forquilhas, o flautista obtém, primeiramente, um som mais escuro que um dedilhado não forquilhado e ainda ganha mais flexibilidade para fazer dinâmicas, sendo que as forquilhas permitem também o uso do recurso de abrir parcialmente os furos compensando o fluxo de ar para obter notas em *piano*.

Combinação de Claves e Instrumentação

Uma das características da música do século XVI e começo do XVII é a escrita polifônica a quatro vozes – *bassus*, *tenor*, *altus* e *cantus*. De cunho essencialmente vocal, este tipo de composição atribui a mesma importância a todas as vozes sendo que cada uma delas possui um papel estrutural guiado pelas relações contrapontísticas. Essas quatro vozes possuem um âmbito limitado e são notadas por meio do uso de três conjuntos principais de claves

designados por: *chiavi naturali* (F4, C4, C3, C1), *chiavette* (F3, C3, C2, G2) e *chiavi in contrabasso* (F5, F3, C4, C2). Há ainda um sistema mais tardio chamado de claves mistas (F4, C4, C2, G2) do final do século XVI, que apresenta um uso misturado das *chiavi naturali* e as *chiavette*.

Para podermos compreender o pleno sentido da utilização das claves da Renascença, é imprescindível entendermos, primeiramente, que as notas notadas não necessariamente correspondem às notas executadas. A partitura, então, é vista como um sistema de notação abstrato e sua execução musical, no que diz respeito à altura dos sons a serem produzidos, depende dos instrumentos e/ou vozes disponíveis. Também, a notação musical era orientada em uma partitura pela relação entre três elementos: o *gammaut*, o hexacorde e a prática da solmização. O *gammaut* contém as vinte notas usadas nas composições, que inicia na nota da primeira linha do pentagrama com clave de Fá na quarta linha e se estende até a nota do quarto espaço do pentagrama com clave de sol na segunda linha. Só em raras exceções se utilizam notas fora desse âmbito. O hexacorde e a solmização fazem parte do que é conhecido como a teoria melódica, que confere diferentes características às notas do hexacorde para orientar o músico na interpretação musical. Nessa teoria existem três possibilidades para início do hexacorde: o C, F ou G. O hexacorde iniciado em C é chamado de natural (*naturalis*) e pode ter o *cantus* mole ou duro (*mollum* ou *durum*) se o B for bemol ou não, respectivamente. O hexacorde iniciado em F é chamado de mole (onde o B é sempre bemol). E o hexacorde iniciado em G é chamado de duro (onde o B é sempre bequadro).³ Pedro Sousa Silva, em sua tese de doutorado, enfatiza que “[...] elas [*gammaut*, hexacorde e solmização] são os fundamentos que regem a construção e notação melódica da música dos séculos XVI e XVII e a sua aprendizagem é essencial para o músico prático.” (Silva, 2010 p. 131). Este tipo de prática é de difícil compreensão hoje por ter deixado de existir já no século XVIII, porém, é fundamental para explorar ao máximo o poder expressivo do repertório polifônico da Renascença.

No caso da escolha dos instrumentos para o *consort* de flautas doces, observa-se, inicialmente, que este conjunto instrumental possui um âmbito semelhante ao da voz humana.

³ A teoria melódica da Renascença inclui ainda uma lógica que diz respeito ao âmbito, caráter, ao perfil melódico e às cadências numa abrangente discussão sobre o uso dos diversos modos e tons. Uma distinção entre os dois termos é apresentada por Banchieri em seu *Cartella Musicale* (1614, p. 68).

Nota-se, também, a distância de uma quinta entre as claves de *bassus* e *tenor* e entre as de *altus* e *cantus* em todos os sistemas, o que coincide com a distância de quintas encontrada nas orientações dos tratados de flauta doce para a utilização do instrumento num *consort* a quatro vozes. Dada a distância de apenas uma terça entre as claves de *tenor* e *altus* e a tessitura normalmente utilizada para essas vozes, é plenamente justificável que se utilize duas flautas do mesmo tamanho para a execução dessas vozes. Assim, as orientações acerca da combinação FCCG, em princípio, poderão ser seguidas para a execução de uma polifonia a quatro vozes em um *consort* de flautas doces. No entanto, há casos em que a música notada em *chiavette* ou *chiavi in contrabasso* excede o âmbito das flautas na combinação FCCG. Quando isso acontece, é necessário avaliar se deve-se proceder a uma transposição, que pode ser de quarta ou quinta justa abaixo, ou utilizar a combinação de flautas FCGD descrita no tratado de Cardanus.

O fato da aplicação das teorias depender estritamente da prática musical leva a constantes divergências nos modos que deve ser usada. No âmbito pedagógico relativo à interpretação deste repertório, nos confrontamos com a necessidade de interpolar um pensamento pragmático que busque a efetividade do resultado musical, visando sempre a um discurso musical elaborado e eloquente. Desta forma, os sistemas de aplicação das teorias que oferecem diretrizes para a combinação de claves e a inflexão das linhas polifônicas, têm de ser sujeitas a um discernimento que pertence à área da retórica⁴. Assim, fica evidente que essa relação entre a teoria e a prática é flexível e depende da avaliação de cada situação na qual realiza-se um discurso musical.

Processo de Aprendizagem no GReCo

No GReCo, os primeiros passos para o ensino e aprendizagem desse repertório se deram a partir do contato com o professor Pedro Sousa Silva que em sua tese de doutorado propôs um modelo para a interpretação da polifonia renascentista com um *consort* de flautas doces. As duas participações deste pesquisador como convidado em eventos realizados nos anos de 2015 e 2016 possibilitaram o aprendizado das relações descritas acima em âmbito

⁴ Embora as questões referentes à relação entre a música e a retórica sejam fundamentais para a compreensão deste repertório, estas não serão abordadas neste artigo devido à delimitação do escopo.

prático. Também permitiram o conhecimento de diversos arquivos digitais que contêm um vasto acervo de coletâneas de música impressa e manuscrita produzida entre os séculos XVI e XVII e que estão disponíveis gratuitamente para consulta e *download*.

Inicialmente, foi necessária uma familiarização com as partituras originais, já que sua leitura apresenta algumas diferenças em relação às edições modernas, das quais se destacam: o manuseio de livros de coro ou livros de partes, nos quais inexistem a grade musical; a utilização primordial de mínimas, semibreves, breves e longas; ausência de barras de compasso; e códigos específicos para a grafia de ligaduras. A partir disso, o modelo proposto se inicia com a identificação da combinação de claves em que a música está notada e o âmbito de cada uma das vozes para avaliar se será possível utilizar a combinação FCCG, se será necessário fazer algum tipo de transposição ou se a melhor opção é a combinação FCGD. Escolhida uma das possíveis combinações de flautas, inicia-se o processo de desbravar a partitura, identificando e esclarecendo a execução dos códigos da notação musical (e.g. as pausas, a proporção correta da duração das figuras de ritmo, as ligaduras e uma diversidade de caracteres especiais). Neste ponto, deve-se ressaltar a necessidade de aprendizagem de leitura nas diversas claves de dó (primeira, segunda, terceira e quarta linhas) e de fá (terceira, quarta e quinta linhas), já que a música vocal da época tem a sua escrita restrita ao uso do pentagrama, sendo raras as ocasiões em que se recorre às linhas suplementares. Este processo torna-se ainda mais complexo devido à variedade de flautas utilizadas. A formação do flautista doce normalmente se dá em instrumentos de modelo barroco, em tamanhos afinados em fá e dó. Já no *consort* renascentista, o flautista se depara com flautas em fá, dó, sol e ré, que possuem técnicas distintas do modelo barroco, tanto na emissão sonora, quando nas digitações.

Sendo possível ler a partitura, o processo continua com a identificação auditiva das cláusulas. Essa identificação marca o fraseado musical e possibilita ao grupo a marcação de um ponto de encontro. Nesse momento, também é avaliada a necessidade de realização de *musica ficta*⁵, já que as cláusulas geralmente coincidem com pontos cadenciais da composição. Um

⁵ Por *musica ficta* se entende a eventual alteração de uma nota em meio tom para cima ou para baixo. No caso de uma cadência, a alteração seria feita no que caracteriza o ato de soprano, hoje conhecido como a sensível que se resolve na tônica.

estágio mais avançado deste aprendizado está relacionado às outras ocorrências da *musica ficta* que acontecem fora dos movimentos cadenciais e requerem um conhecimento mais amplo da teoria melódica e uma percepção musical mais detalhada da escrita polifônica. O fato de esta escrita se utilizar de um pensamento baseado em hexacordes e não em oitavas requer algumas outras considerações, como a realização de *musica ficta* quando percebe-se um trítone melódico ou harmônico⁶.

Terminada essa primeira leitura da música, parte-se para a compreensão do texto com o objetivo de identificar as possibilidades expressivas da interpretação. Na música polifônica, todas as nuances são determinadas pelo conteúdo do texto, de forma que as respirações, articulações e inflexões devem seguir a pronúncia das palavras, o andamento é sugerido pelo caráter do texto e pela extensão das frases e a opção por um *consort* grave, médio ou agudo também é decorrente do teor da mensagem contida no texto. Um outro aspecto que depende da avaliação do texto é a ornamentação, que era conhecida na época como diminuição e foi foco de atenção de diversos autores que produziram uma ampla bibliografia acerca das maneiras de realizá-la.

Considerações Finais

Nossa experiência com a música Renascentista dentro do GReCo tem mostrado que as áreas que hoje conhecemos como musicologia, práticas interpretativas e educação musical formam um fluxo tri-direcional no qual seus pressupostos de desenvolvimento se cruzam e interagem no processo de fazer música. Uma forte evidência disto, e que legitima o processo de aquisição de conhecimento para ampliar o entendimento dessa música e subsidiar a interpretação deste repertório e o ensino instrumental nos dias atuais, é que em todas as fontes históricas consultadas não há distinção entre teoria e prática musical, além de existir uma unânime dedicação a todos os estágios de aprendizado musical. No caso dos tratados que abordam a flauta doce, há orientações desde como segurar o instrumento, direções relativas a técnicas mais avançadas (sopro, articulação e dedilhados), assuntos referentes à diminuição

⁶ No caso de um hexacorde iniciado em dó, por exemplo, a nota posterior à nota final (lá) e que retorna a ela formando uma bordadura, deve ser bemolizada para não realizar um trítone melódico.



(um tipo de ornamentação improvisada que é legada ao intérprete), à prosódia e até considerações no âmbito da retórica e filosofia. Assim, a metodologia utilizada pelo GReCo para a aprendizagem deste repertório permitiu compreender que não faz sentido dividir o conhecimento musical em áreas de especialidades como as aqui mencionadas: musicologia, práticas interpretativas e educação musical. Do mesmo modo, os tratados não podem ser considerados exclusivamente dentro de uma dessas áreas e tampouco como documentos cuja utilidade perdeu-se no passado.

Embora o processo de adaptação ao *instrumentarium* e aos novos códigos contidos nas partituras originais se mostrasse, de início, extremamente arriscado, a experiência da prática da música renascentista de acordo com este modelo se revelou de fácil assimilação. Todos os participantes envolvidos hoje demonstram proficiência na leitura e desenvoltura nos aspectos interpretativos relativos à polifonia. Cabe mencionar que a metodologia utilizada pelo GReCo para o ensino e aprendizagem da música Renascentista é inédita no Brasil e espera-se a sua ampliação para os outros instrumentos já adquiridos pelo projeto, tais como viola da gamba, flautas transversais, alaúde, cravo, dulciana, sacabuxas e cornetos.

Longe de significar algum tipo de preciosismo, o acesso ao repertório por meio das partituras originais demonstra diversas vantagens em relação ao uso de edições que modernizam a grafia musical com o intuito de facilitar a leitura para o músico atual. Muitas dessas edições mudam as claves de dó para claves de sol na segunda linha e não indicam as claves originais, o que impede a escolha dos instrumentos a partir da combinação de claves, conforme descrito anteriormente. Essa mudança também é problemática porque com as claves originais existe uma correlação gráfica entre a terceira linha do pentagrama e a região central da flauta (independente de qual flauta está sendo utilizada). Na mudança para a clave de sol, esta correlação se perde por completo. Além disso, a leitura da partitura modernizada com a utilização de um *consort* com flautas que se distanciam por quintas, resulta para a voz do *superius*, em uma relação entre clave e flauta inexistente em qualquer outro tipo de repertório do instrumento. Outra desvantagem da mudança para a clave de sol é a quantidade de linhas suplementares que se torna necessária, ao passo que com as claves de dó, toda a música é escrita dentro do âmbito do pentagrama. Aparentemente, essa mudança é realizada para a

execução deste repertório com um conjunto de flautas que utiliza uma combinação de instrumentos distanciados por quartas e quintas (FCFC), típica do século XVIII. Outra modificação recorrente nas partituras modernizadas é a inserção de barras de compasso que distorce a relação de subserviência da música ao texto, inferindo em uma falsa noção de hierarquia entre os tempos do compasso.

Finalmente, o trabalho do GReCo tem se demonstrado transformador, pois possibilita o acesso paulatino de uma prática perdida. Alunos desde a fase inicial do curso de graduação até a pós-graduação e professores já demonstraram resultados muito positivos, o que nos sugere que a interpretação deste repertório a partir da abordagem aqui descrita, quiçá possa significar a maneira mais didática e simples.

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo apoio ao Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea (GReCo), processo nº 2014/15570-0⁷.

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) pelo apoio concedido para a participação em evento.

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).

BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale*. Veneza: Giacomo Vicenti, 1614.

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

⁷ “As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.

MÖHLMEIER, Susi; THOUVENOT, Frédérique. *Flûte à Bec: Europe 1500-1800*. Méthodes & Traités. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2007. 4 v.

PRAETORIUS, Michael. *Sintagma Musicum II: De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

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

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.

VIRDUNG, Sebastian. *Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Tradução e edição de Beth Bullard. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 275 p. (Cambridge musical texts and monographs).