Camilo Hernandez Di Giorgi

A banda de um homem só:
Estudo organológico da flauta e tambor

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de mestre em Música.
Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Campinas
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Di Giorgi, Camilo Hernandez.
D569b A banda de um homem só: Estudo organológico da flauta e tambor. / Camilo Hernandez Di Giorgi. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.
Coorientador: Profª Drª. Monica Isabel Lucas.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Instrumentos musicais. 2. Flauta. 3. Tambor. 4. Música - Historia e critica. I. Kühl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The one man band: an organological study of the pipe and tabor."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Musical instruments ; Pipe ; Tabor ; Music - History and criticism.
Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.
Titulação: Mestre em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.
Profª Drª. Lucia Becker Carpena.
Data da Defesa: 31-08-2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Camilo Hernandez Di Giorgi - RA 79051 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Presidente

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Titular

Profa. Dra. Lucia Becker Carpena
Titular

À minha família pela confiança e apoio
e, aos meus amigos, pelo companheirismo e inspiração.

Agradeço,

Ao Professor Paulo Mugayar Kühl pela orientação.

Aos membros da banca Profª. Drª. Lucia Becker Carpena e Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

À coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa de estudos concedida.

Aos amigos que me acompanharam na realização desta dissertação, sempre companheiros e pacientes diante dos meus arroubos de entusiasmo: Roberto Holz, Charles Yuri Custódio, Giulia Tettamanti, Flávio Lago e Luciano Duarte.

Aos pesquisadores, músicos e especialistas com quem estabeleci contato eletrônico e que tanto contribuíram para a realização deste trabalho: Gwilym Davies, Frances Tucker, Gianni Lazzari, Bàrbara Ardanuy Queldra, Iker Lope De Bergara, Juanma Sanchez, Alberto Jambrina Leal e Pepe Gil Cacho.

À minha família que soube ver o significado da música na minha vida.

Resumo

DI GIORGI, Camilo H. *A banda de um homem só: estudo organológico da flauta e tambor*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2010.

Neste estudo, o duo formado pela flauta e tambor tocados pela mesma pessoa, conhecido também como tamboril, é abordado morfológica e historicamente em sua trajetória e situação atual na Europa e América Latina. Discute-se aspectos relativos à sua acústica, aos seus usos sócio-musicais e à sua representação na iconografia. Realiza-se também um levantamento e exame de informações sobre este conjunto em alguns dos tratados e obras enciclopédicas dos séculos XVI, XVII e XVII.

Palavras-chave: organologia; instrumentos musicais; flauta e tambor; tamboril; iconografia; história da música.

Abstract

DI GIORGI, Camilo H. The one man band: an organological study of the pipe and tabor. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2010.

The tabor pipe duo, also known as tamboril, is approched morfologically and historically in its trajectory and present state in Europe and Latin America. Aspects relative to acustics, social-musical uses and iconography are discussed. Issues about this ensemble in the XVI, XVII and XVIII centuries treatises and encyclopedical works are also raised, examined and discussed.

Keywords: organology; musical instruments; pipe and tabor; tamboril; iconography; music history.

Lista de Quadros, Tabelas e Mapas

Quadro I	Parciais e intervalos na flauta de três furos.	11
Quadro II	Tamanhos mais utilizados de *galoubet.*	51
Quadro III	Flautas e tambores utilizados na atualidade .	72
Tabela I	Flautas de Praetorius situadas no diapasão lá 3 = 440 hz.	132
Tabela II	Afinação dos instrumentos de Praetorius, segundo as duas. afinações sugeridas pela bibliografia	135
Tabela III	Comparação dos instrumentos de Praetorius. com instrumentos sobreviventes	136

Apêndice I

Mapa I	Península Ibérica	ii

Apêndice II

Dedilhado do Galoubet	xlix
Dedilhado do Tabor Pipe	l
Dedilhado do Txistu	li

Sumário

Introdução 01

Capítulo I – Classificação, morfologia e acústica da flauta e tambor 05

1.1 Classificação e morfologia 05

1.2 Acústica da flauta de três furos e do tambor 08

Capítulo II – A flauta de três furos e o tambor na atualidade 18

2.1 Península Ibérica 18

2.1.1 Franja ocidental 19

2.1.2 Ilhas Canárias 26

2.1.3 Zona Basco Navarra 27

2.1.4 Alto-Aragão, Navarra, Pirineus Atlântico, Landes e Val d'Aran: a flauta e o saltério 31

2.1.5 Catalunha: o *flabiol* e o *tamborí* 37

2.1.6 Ilhas Baleares 40

2.1.7 Núcleos isolados ou referências recentes 44

2.2 França: o *galoubet–tambourin* 44

2.3 República Eslovaca: a *fujara* 53

2.4 Inglaterra: o *tabor-pipe* 56

2.5 América Latina 59

2.5.1 México 60

2.5.2 Equador 63

2.5.3 Peru 65

2.5.4 Argentina 67

2.5.5 Bolívia 69

2.5.6 Brasil 70

Capítulo III – Trajetória histórico-social da flauta e tambor 73
3.1 Simbologia e aspectos sócio-musicais 76
3.1.1 Anjos e Demônios 76
3.1.2 A flauta e tambor na dança 80
3.1.3 A flauta e tambor na guerra 88
3.1.4 O tamborileiro 90
3.2 A flauta e tambor na América 99
3.3 Transformações morfológicas do duo 104
3.4 O acompanhamento por outros instrumentos 109

Capítulo IV - A flauta e tambor nos tratados e obras enciclopédicas 117
4.1 Flauta 118
4.1.1 Formato geral do instrumento 118
4.1.2 O mecanismo dos parciais 124
4.1.3 Material utilizado na confecção 126
4.1.4 Dimensões e afinações 127
4.1.5 Técnica básica do instrumento 140
4.1.6 Furação, dedilhado e extensão 142
4.1.7 Som e característica sonora 152
4.2 O tambor 153
4.2.1 Morfologia 153
4.2.2 A rítmica do tambor 161

Considerações finais 165

Referências Bibliográficas 169

Apêndice I – Imagens i
Apêndice II – Tabelas de dedilhados xlviii

Introdução

A realização deste trabalho parece ter tomado a mesma vereda reservada à música na vida ou destino de seu autor. Da mesma maneira que o meu envolvimento com música precedeu qualquer tipo de oficialização, este trabalho teve seu ponto de partida num momento bem anterior ao do início do programa de pós-graduação. Ele surgiu logo após um conversa entre amigos, cujo tema era a surpreendente existência de uma flauta com nada mais que três furos que, não bastasse isso, era tocada simultaneamente com um tambor pela mesma pessoa, os dois formando um único instrumento. Se prodígio e simplicidade eram os adjetivos, um tanto antagônicos, que passaram pela minha cabeça no momento, alguns anos depois, descobri que o primeiro era uma realidade e o segundo, uma ilusão.

A abordagem que fiz deste tema carrega um pouco da minha formação. Desde o início deste estudo, a minha graduação em sociologia e antropologia parece ter me levado a ver na organologia algo além, ou pelo menos diferente, de uma mera classificação sistemática dos instrumentos musicais. Penso que tenha sido responsável também pela recusa em isolar o meu objeto de estudo no passado e encará-lo como algo desconectado de sua utilização no presente. A abordagem do presente se revelou essencial para uma melhor compreensão das fontes históricas. Isto porque a flauta e tambor talvez nunca tenha deixado de exibir uma mesma essência, a de ser um instrumento em que convivem, ao mesmo tempo, autonomia e frugalidade, ritualística e alegria. O desbravamento de uma organologia "folclórica" foi dificultado pela ausência e total dispersão de material acadêmico e me obrigou também a tomar outro caminho, o da busca de material não acadêmico e do contato com músicos, fabricantes de instrumentos, grupos de dança tradicionais e folcloristas.

O estudo que se fez da flauta e tambor baseou-se num conceito de organologia

que, além de ocupar-se em fazer uma tipologia e taxonomia dos instrumentos musicais, os vê como ferramentas culturais. Neste tipo de visão, além da morfologia, o foco recai sobre o encontro cultural entre o objeto e seu entorno social. Afinal de contas, o que um artefato é ou não é, depende exclusivamente da relação que se tem com ele. Quando se ouve um tambor, não se ouve somente o som de sua pele. Escuta-se também o som da baqueta, às vezes o da mão ou braço que a segura, o da respiração do tamborileiro e todos os outros sons do ambiente em que é tocado. Para os ouvintes, o som de qualquer instrumento musical não é apenas um amálgama de frequências, ele evoca uma série de conexões sócio-culturais. Muitas vezes, tais como embaixadores sonoros, os instrumentos evocam uma região, um tipo de cultura, um estilo de vida ou sociedade. Trazem também lembranças de pessoas e de outros tempos. Podem se converter em símbolos ideológicos, nacionais, de status e de rebeldia. O músico que os toca é afetado das mais diversas formas. A prática cotidiana do instrumento altera suas capacidades ou características físicas, cognitivas e psicomotoras. Pode também mudar o seu comportamento global, fazendo-o adotar posturas típicas de seu *métier* e se identificar com a cultura de seus ídolos ou com a do tempo e lugar do repertório que toca. Uma ciência que ignore estas várias facetas dos instrumentos musicais só tenderá tão somente a reificá-los e paralisá-los no tempo e no espaço, congelando-os também nas mãos de alguns executantes, cuja prática passa então a ser típica e, por isso, considerada mais importante ou autêntica do que a de outras pessoas em outros lugares.

O duo composto pela flauta e pelo tambor, a primeira banda de um homem só de que se tem notícia no Ocidente, tem recebido apenas em tempos muito recentes alguma atenção da organologia ou da organologia histórica. Isto, em parte, porque, embora seja um instrumento ainda vivo, é utilizado em meios populares e regionais restritos e, em alguns casos, herméticos. Este quadro parece contrastar sensivelmente com o passado. As fontes históricas comprovam sua presença em diversas ocasiões festivas e ritualísticas que faziam parte do calendário e do cotidiano das pessoas. Esta é, no entanto, uma história sobre a qual há mais especulação do que investigação.

Outro fator que motivou o teor deste estudo foi a ausência, em língua portuguesa, de material sobre o tema. O duo, chamado de tamboril em Portugal, parece ter recebido pouca atenção acadêmica nesse país, atenção voltada somente ao seu uso folclórico contemporâneo, sem qualquer abordagem diacrônica. No Brasil, não há nada sobre o assunto. Esta lacuna tornou-se mais grave ainda quando se descobriu que há indícios da prática do duo em terras brasileiras. Devido, então, ao seu relativo ineditismo, decidiu-se que um estudo do duo, ao invés de explorar aspectos pontuais relativos à sua morfologia, uso social ou história, deveria trazer um quadro mais diversificado de informações, apontando caminhos e questões a serem levantadas e debatidas no futuro.

No primeiro capítulo, o duo é categorizado segundo a clássica tipologia desenvolvida por Hornbostel-Sachs e são esclarecidas algumas das características físico-acústicas básicas de cada um dos instrumentos que o compõem.

O segundo capítulo traz um painel sincrônico dos instrumentos usados na atualidade ou em tempos recentes. É composto pelas características morfológicas do duo em diversos países, assim como os contextos de seu uso e, em alguns casos, suas transformações ou desdobramentos recentes. A necessidade de expor todos estes dados surgiu da constatação de não haver estudos que trouxessem informações pormenorizadas sobre o duo em todos os países onde ele ocorre e é tocado na atualidade.

O terceiro capítulo é um estudo diacrônico-sincrônico do duo desde seus primeiros testemunhos iconográficos no século XIII até algumas referências nos séculos XVIII e XIX. Ele se baseou em uma ampla pesquisa iconográfica bem como em temas levantados pela bibliografia. Muitas das imagens nele mencionadas são completamente inéditas. São examinadas também a presença e penetração da flauta e tambor em terras americanas e as transformações morfológicas do duo no final da Idade Média. Finalmente, são apontados os outros instrumentos que acompanharam a flauta em sua trajetória.

No quarto e último capítulo, são realizados um levantamento e uma investigação de informações gerais contidas em tratados teóricos escritos entre os séculos XVI e XVIII. Estas informações foram analisadas e organizadas em tópicos. A flauta é abordada em seu formato, em seu material de confecção, seus tamanhos e afinações, sua técnica básica, sua furação e dedilhado, assim como em sua extensão e característica sonora. O tambor, por sua vez, é revisto em sua morfologia e em seu emprego na dança.

Todas as figuras mencionadas no texto encontram-se no Apêndice I desta dissertação. As imagens encontram-se ordenadas na sequência de leitura e sua numeração contem primeiramente o número do capítulo em que são citadas e, seguida, a ordem em que aparecem dentro do capítulo.

O dedilhados das flautas são ilustrados e explicados no Apêndice II.

Capítulo I

Classificação, morfologia e acústica da flauta e tambor

1.1 Classificação e morfologia

A flauta de três furos e o tambor, embora possam ser analisados e classificados como instrumentos independentes, formam, no caso aqui tratado, um conjunto indissociável, cuja classificação organológica é pouco ou nada prevista nos sistemas mais conhecidos. Constitui um outro agravante o fato de ser também um duo mutável, isto é, que em suas várias versões e formatos pode ser constituído de instrumentos de percussão diferentes, como será visto em detalhe no capítulo seguinte.

A flauta (figura 1.1), que faz parte deste duo, apresenta uma aresta bastante fina, o chamado bisel, e em seu formato mais corrente, possui bloco e um canal interno, o porta-vento, que direciona o ar soprado pelo executante contra essa aresta. Na maioria das vezes é um instrumento de tubo cilíndrico com apenas três orifícios localizados em sua extremidade inferior, dois deles na parte dianteira e um na parte traseira. É uma flauta suspendida e tocada pela mesma mão. Na tradicional e conhecida classificação de Hornbostel & Sachs (1914), baseada nos princípios físico-acústicos que regem a maneira como são produzidos os sons nos instrumentos, este instrumento está situado entre os aerófonos (classificação 4) não livres (42), uma vez que o ar vibrante está contido dentro do tubo do instrumento, e também entre as flautas (421), por ser um instrumento de aresta. Dentro deste grupo, está entre as de canal ou duto (421.2) interno (421.22) e de tubo único (421.221), distinguindo-se finalmente por ser um instrumento de tudo aberto (421.221.1) munido de furos (421.221.1.2)(VON HORBOSTEL & SACHS apud BAINES & WACHSMANN, 1961). Este sistema não prevê para os instrumentos de sopro nenhum tipo de sufixação indicando que tal ou qual aerófono é tocado por uma mão apenas, condição essencial da existência do duo.

Neste sentido, há somente o sufixo -3, utilizado para os membranófonos, que indica que o instrumento é tocado com uma mão, detalhe este, no entanto, que se refere ao agente que percute a pele, e não à técnica empregada (KNIGHT, 2010).

O tambor apresenta-se sob duas formas básicas, o tambor propriamente dito (figura 1.2), conhecido neste duo como tamboril, e a caixa (figura 1.3). Estes dois instrumentos possuem basicamente o mesmo feitio e funcionamento. O fator que os diferencia é a relação altura do casco x diâmetro. No tambor, qualquer que seja seu tamanho, a profundidade do casco é sempre maior que o raio da membrana.

Dentro da classificação de Sachs-Hornbostel, a quase totalidade dos tambores utilizados com a flauta podem ser situados da maneira a seguir. Estão entre os membranófonos (classificação 2) percutidos (21) diretamente (211). Nesta classificação, localizam-se entre os de formato tubular (211.2), que apresentam formato cilíndrico – mesmo diâmetro no centro e nas extremidades – (211.21) e que possuem uma (211.211) ou duas (211.212) membranas utilizáveis em um único instrumento (211.211.1 ou 211.212.1). A caixa diferencia-se apenas pela profundidade do casco, menor que seu raio (211.3), guardando todas as outras características (211.311 ou 211.312). A classificação destes dois instrumentos pode ainda ser acrescida de sufixos que indicam os agentes de percussão e alguns outros elementos constitutivos. Ambos são percutidos por somente uma baqueta (-1) e suas membranas são amarradas ao tambor ou caixa (-1-8) por meio de cordas ou barbantes que se esticam de uma à outra membrana (-1-81), enlaçando-as direta ou indiretamente em ziguezague (-1-813), o que inclui o uso de afinadores deslizantes de madeira ou couro para cada par de fios. Finalmente, possuem também esteiras em apenas uma ou nas duas peles (-1-813-x).

Como se verá com mais detalhes no capítulo a seguir, a flauta de três furos pode ser acompanhada por mais um instrumento de percussão, o tambor de cordas ou saltério. Este é um cordófono retangular ou trapezoidal (3), que é constituído de um suporte de cordas (tampo) e um ressonador. Estes dois elementos podem ser

separados sem tornar o instrumento não tocável (31). O suporte se apresenta sob a forma de uma tábua ou superfície (314), cuja orientação é paralela à das cordas (314.1). É munido de um ressonador (314.12) em formato de caixa, construído a partir de seções de madeira (314.122) e é um instrumento percutido por uma vareta ou baqueta (- 4).

A sufixação prevista por este sistema classificatório abraça essencialmente os agentes de movimento principais ou coadjuvantes na produção do som (baquetas, mãos, nariz, reservatórios de ar, teclados, pedais, aparatos mecânicos, movimentos corporais, etc.), a presença de auxiliares de ressonância ou determinação (cordas e membranas simpáticas, trastes, esteiras etc.) e também aspectos construtivos (métodos de fixação e tensão de peles, etc.). Aspectos da técnica empregada nos instrumentos não são diretamente abordados nesse sistema (KNIGHT, 2010) o que constitui, como se observou, um problema, no caso da flauta e tambor.

A falta de detalhamento a este respeito é uma lacuna constatada no exame de algumas fontes históricas. Nestas, a não ser que o aerófono citado seja algum tipo reconhecido de “flauta de mão”, é muitas vezes impossível saber se o duo retratado é tocado por um único músico ou pela formação bastante comum composta por um flautista e um tamborileiro. O mesmo vale para o termo “tamborileiro”, muito recorrente. Este ora faz referência a todo o conjunto, ora diz respeito ao executante de um membranófono tocado com duas baquetas. Assim, a informação sobre a concomitância de execução por um mesmo instrumentista, na forma de uma simples explicação ou de algum tipo de sufixação, é condição essencial para o ressenciamento deste duo instrumental tão singular.

1.2 Acústica da flauta de três furos e do tambor

Como foi dito anteriormente, as flautas de três furos fazem parte da numerosa família das flautas de canal ou duto, as chamadas *duct flutes*. Tal como nos instrumentos de palheta, onde visivelmente se tem um sistema acoplado, ou seja, onde agem conjuntamente palheta e tubo, estas flautas também são instrumentos que funcionam como tal. Este acoplamento é, no entanto, pouco visível e uma série de questões relativas ao seu funcionamento ainda não são compreendidas completamente ou de maneira unânime.

Ao examinar-se as flautas de canal, verifica-se que a parte onde é produzido o som é constituída pelos seguintes elementos (figura 1.1): entrada do canal (1); canal (2); saída do canal (3); janela (4) e bisel ou lábio (5). Ao se soprar no instrumento, o jato de ar passa pelo canal, estreita-se, ganhando pressão e direção, atravessa a janela e vai ao encontro do bisel. Este processo, aparentemente tão simples, apresenta uma série de nuanças.

Alguns trabalhos sugerem que a oscilação do ar no bisel está relacionada diretamente à instabilidade que é gerada no jato quando este atravessa a janela. Assim, o ar, soprado de maneira constante no canal, emerge de sua saída e se torna instável, devido à instabilidade de seus vórtices, e seguiria instável pela janela até atingir a aresta. A interação de seus vórtices com o bisel produziria um distúrbio que asseguraria a formação de novos vórtices, mantendo assim o tom do bisel (*edgetone*). Dessa maneira, as flautas de canal podem ser definidas como sistemas acústicos em que o som resulta do acoplamento entre um jato hidrodinamicamente instável e um campo acústico ressonante que se cria num tubo. Finalmente, a base da produção de som nos instrumentos de canal seria uma oscilação auto-excitada (HENRIQUE, 2007).

Para outros teóricos como HALL (1991) e HOPKIN (1996) o mesmo fenômeno não se dá desta maneira. Para eles, a instabilidade decorrente da formação de vórtices abaixo e acima do bisel em alternância não seria suficientemente desenvolvida para

promover o tom do bisel (*edgetone*). Ao invés disso, este tom seria produzido pela forma com que o jato distribuiria o ar abaixo e acima do bisel em alternância. Isto ocorre da seguinte maneira: o bisel serve para dividir uma mesma região do espaço em duas, uma acima dele, fora do instrumento, e outra abaixo, dentro do instrumento. Quando o jato flui abaixo do bisel, cria um acúmulo de pressão no interior do tubo. Esta pressão tenderá a expulsar o ar já existente para fora da janela, fazendo com que o jato mude de direção, agora, para cima do bisel, isto é, para fora do instrumento. Este novo direcionamento, por sua vez, causa uma queda de pressão dentro do tubo, que redirecionará o jato novamente para o interior do tubo, isto é, abaixo do bisel. A sucessão contínua desses pulsos irá gerar, então, uma oscilação constante.

A partir desses dois pontos de vista, é possível depreender que o bisel se comporta como uma palheta que converte um fluxo de ar estável em ondas de tração-compressão ou compressão-rarefação. Neste acoplamento, o som do bisel (*edgetone*), é reforçado e controlado pela ressonância da coluna de ar presente no interior do instrumento. Ao viajar até o final do tubo, a onda será parcialmente refletida e, em seu retorno irá interagir com o ciclo vibratório do mecanismo de oscilação primária (o som do bisel, *edgetone*), controlando o que é chamado de onda estacionária[1].

A partir disso, não é difícil imaginar que a frequência mais baixa que é ouvida ao se soprar na flauta, estando seus três furos tampados, corresponda ao trajeto realizado na extensão total do instrumento. A onda estacionária correspondente vibra na frequência da fundamental. Na maioria das flautas de três furos, este som é obtido somente com um sopro bastante fraco, o que resulta em pouca intensidade sonora, a ponto de torná-lo musicalmente inutilizável[2].

No caso da fundamental, o nodo de pressão acústico da respectiva onda estacionária localiza-se próximo à extremidade aberta do instrumento e é a sua

[1] As chamadas ondas estacionárias são formadas pela interferência das ondas produzidas no bisel com sua respectiva reflexão no final do instrumento, ou seja, pela interferência das ondas de mesma amplitude e frequência que vêm em sentido contrário.

[2] Como será visto no próximo item, em raros instrumentos, onde as dimensões e outros elementos favorecem a sonoridade desse parcial, essa é a região mais utilizada.

localização que determinará o comprimento de onda e, assim, a frequência fundamental ouvida. Ao destampar-se os três furos da flauta, criam-se outros "finais de tubo", encurtando-a literalmente (BENADE, 1992; HALL 1991; HOPKIN, 1996; HENRIQUE, 2007). Do ponto de vista da onda, o nodo de pressão é deslocado em direção ao bisel, diminuindo o comprimento de onda e induzindo a "palheta" a vibrar em uma frequência mais alta. Desta maneira é que se obtém mais três sons no instrumento, correspondentes aos intervalos de segunda, terça e quarta em relação à fundamental[3]. Como esta última, estes sons se apresentam bastante débeis na maioria das flautas. Tal fato, unido à falta de pelo menos mais três outros orifícios que completem a escala até a oitava, faz com que todos os quatro sons iniciais sejam quase sempre descartados.

Uma vez que o bisel também é responsável pelo resultado sonoro, se o executante soprar no canal com mais intensidade, elevando a velocidade do jato de ar, é possível alterar seu regime oscilatório. Isto, no entanto, ocorrerá somente da maneira que o tubo permitir. Se a preferência do sistema (bisel + tubo) for uma frequência mais elevada, a coluna de ar responderá de maneira a produzir outros modos vibratórios. A estes diferentes modos correspondem outras ondas estacionárias, sequenciadas na ordem dos tão conhecidos harmônicos naturais[4]. Comparativamente ao fundamental, nestes outros modos o jato de ar oscila com maior frequência alternadamente acima e abaixo do bisel, comportando-se como se estivesse em um instrumento cada vez menor. Isto é o que é chamado de *overblowing* ou sobressopro[5] (HALL, 1991).

Assim, na flauta de três furos, se por meio de sobressopro a coluna vibrar duas vezes mais rápido que o fundamental, tem-se o segundo modo vibratório ou primeiro parcial. O som assim obtido situa-se uma oitava acima da fundamental. É exatamente sobre este parcial que a flauta de três furos inicia a sua escala contínua, como mostra o

[3] Dependendo do esquema de furação do instrumento em questão, estes intervalos sofrerão alterações.

[4] Isso em um tubo teórico. Na realidade as ondas estacionárias obtidas não correspondem exatamente aos harmônicos naturais, razão pela qual são chamadas de parciais harmônicos.

[5] As possibilidades de se obter diversos modos vibratórios e também de se produzir notas dentro de cada um deles dependerão essencialmente da arquitetura e das proporções do instrumento.

quadro abaixo:

Quadro I – Parciais e intervalos na flauta de três furos

1º modo (débil)	2º modo	3º modo	4º modo	5º modo	6º modo
Fundamental 2ª 3ª 4ª	Oitava 2ª 3ª 4ª	Quinta 6ª 7ª	Oitava 2ª	Terça 4ª	Quinta
	Escala contínua				

Destampando-se novamente o instrumento, obtém-se as mesmas notas anteriores soando oitava acima. Esgotados novamente os orifícios do instrumento, a nota seguinte é obtida mediante um novo reforço de sopro, o que irá causar uma nova resposta do sistema, agora em forma do terceiro modo vibratório. Uma vez que seu som situa-se uma oitava e uma quinta acima do fundamental, ele dá a devida sequência às últimas notas obtidas. Neste novo modo, abrindo-se o primeiro e o segundo furos, obtém-se a sexta e a sétima. A nota que finalmente completará a primeira oitava contínua do instrumento será obtida por meio de sobressopro. Ela é o quarto modo vibratório e seu som situa-se duas oitavas acima do fundamental[6]. A partir dele, obtém-se uma segunda – relativamente à fundamental –, que é seguida pela terça obtida por sobressopro, ou seja, o quinto modo vibratório. Em vez de soar com todos os furos tampados, na maioria das flautas esta terça é alterada e/ou corrigida com alguma combinação de dedilhado[7]. Dentro deste modo, elevando-se um ou mais furos, obtém-se a quarta. A quinta, e última nota para muitos dos instrumentos, é o sexto modo vibratório, obtido também via sobressopro.

Os poucos instrumentos que utilizam notas além deste ponto, tendem a adotar fórmulas que misturam dedilhados e novos modos vibratórios de maneira bem

6 Uma parte das flautas de três furos não utiliza sons além desde parcial.

7 Determinada combinação de furos abertos e fechados.

diferenciada. Essas fórmulas, mesmo dentro de uma determinada tradição cultural e construtiva, também apresentam variações segundo a qualidade da flauta e a preferência do músico.

Na maioria das flautas, os intervalos obtidos diretamente pelo alcance de parciais quase sempre não coincidem com as proporções do temperamento igual e também apresentam desvios em relação àqueles da série harmônica[8]. Como constatado por Castellengo (apud GUIS *et al.*1993, p. 46) em relação à flautas de três furos francesas, cada um dos parciais permite uma determinada variação de intensidade no ataque. A estes parciais, correspondem diretamente campos de liberdade em termos de frequência, que permitem que o executante possa variar a pressão, modificando a altura de cada parcial, dentro, é claro, de alguns limites. É desta maneira que os flautistas atenuam os desvios dos parciais e também o de certas notas dentro de um determinado parcial.

O fator mais importante para a caracterização da escala e do dedilhado de um determinado instrumento será a ordem de sequenciamento de seus três furos. Como será visto no capítulo seguinte, muitos dos instrumentos tradicionais adotam furações baseadas no costume. Nestas, as distâncias entre os furos por vezes superam ou excedem os intervalos temperados de meio-tom (100 ¢) ou um tom (200 ¢)[9]. Os instrumentos cuja construção tende a buscar relações intervalares de acordo com o padrão ocidental moderno, utilizam quatro fórmulas distintas de sequenciamento: semitom-tom-tom, tom-semitom-tom, tom-tom-semitom e tom-tom-tom. Essas sequências serão agora chamadas neste texto de, respectivamente, S-T-T, T-S-T, T-T-S e T-T-T. As digitações básicas dessas furações são substancialmente diferentes umas das outras, como é possível ver no Apêndice II – dedilhados.

---

[8] A “desafinação” destes intervalos é diferente para cada modo e irá depender em grande parte da relação comprimento x diâmetro interno do tubo.

[9] O símbolo ¢ corresponde à medida conhecida como *cents*, que serve para medir a distância matemática entre as notas. Neste sistema, 100 ¢ corresponde à distância de um semitom e 1200 ¢ à distância de uma oitava, ou seja, doze semitons.

É possível produzir cromatismos nas flautas de três furos, mas sua prática extensiva é própria a pouquíssimos instrumentos. A maior parte das tradições musicais contenta-se em utilizar escalas diatônicas ou um número muito reduzido de alterações. As formas de obtê-las são três, em ordem crescente de frequência de uso: o dedilhado cruzado ou *cross-fingering*, a manipulação da abertura do "pavilhão" e o fechamento parcial de orifícios. Estes não constituem métodos excludentes entre si, podendo ser utilizados em conjunto para se obter uma determinada nota.

A acústica dos tubos sonoros diz que um furo pequeno no alto de um instrumento, por constituir fundamentalmente um "vazamento", introduz uma redistribuição da pressão mais acima no tubo, podendo produzir o mesmo comprimento de onda que um furo grande produziria em sua região inferior (HALL, 1991; HOPKIN, 1996). É exatamente esse efeito que se busca no chamado *cross-fingering.* O resultado que se obtém ao se destampar um furo e deixar os demais tampados logo abaixo é equivalente acusticamente àquele de se "criar" novos furos. Pelo *cross-fingering* é possível então "criar" orifícios que a flauta não possui, e, assim, produzir certos cromatismos. Isto, no entanto, é possível somente para instrumentos que apresentem orifícios cujo diâmetro é inferior ao do tubo, caso de apenas um tipo de furação, a T-S-T. Nesta, a forquilha[10] é utilizada para se obter a terça menor e a sétima menor, ainda que no dois casos o resultado em termos de afinação seja um tanto questionável.

O final do tubo da flauta é muitas vezes tomado erroneamente como um "pavilhão". Embora em algumas conformações as flautas de três furos possuam diâmetros externos dilatados nesta área, estes não são acompanhados pelo aumento do diâmetro interno, constituindo apenas aumento da massa da parede do tubo. Desta maneira, o "pavilhão" é tão somente um elemento estético, não possuindo funções acústicas importantes[11]. Em algumas flautas de três furos, é costume obstruir-se

[10] Formato base dos dedilhados cruzados. Na forquilha, um dedo que se encontra elevado, destampando um furo, é cercado por dois outros que se encontram rebaixados, fechando furos imediatamente vizinhos na frente ou verso do tubo.

[11] O efeito da vibração mecânica das paredes existe, mas é negligenciável ou desprezível (FLETCHER & ROSSING, 1998, MIKLÓS & ANGSTER, 2000 apud HENRIQUE 2007, p. 535).

parcialmente a abertura do extremo do tubo com o dedo mínimo para produzir alguns cromatismos. Isto é possível porque, como no caso da trompa, assim fazendo, o músico altera a geometria do tubo, aumentando sua massa acústica, o que resulta no rebaixamento da geral das frequências (HENRIQUE, 2007). Este recurso é usado para se obter meios-tons localizados entre os modos $1^{o} – 2^{o}$, $2^{o} – 3^{o}$, $3^{o} – 4^{o}$ e $5^{o} – 6^{o}$, assim como na obtenção ou ajuste da afinação do 7^{o} e do 8^{o} modo, explorados em poucas flautas. Neste último caso, além de uma correção da frequência, busca-se facilidade na execução e encadeamento dessas notas, uma vez que a obstrução também "inibe a radiação sonora e consequentemente aumenta a reflexão, permitindo o estabelecimento de ressonâncias mais estáveis para as altas frequências" (HENRIQUE, 2007, p. 627).

O recurso mais utilizado para produzir-se meios-tons é o tapamento parcial dos furos. Uma vez que seu tamanho afeta diretamente as frequências de vibração do tubo, manipular seu diâmetro é também controlar o tamanho do comprimento de onda. Dessa maneira, muitos executantes tampam os orifícios somente a 3/4 ou 2/3[12], obtendo com isso comprimentos de onda de tamanhos diferentes daqueles previstos pelos diâmetros originais. Esta é uma operação que requer muita precisão, uma vez que o tanto a ser aberto ou fechado para obter-se o intervalo de um semitom abaixo ou acima em um mesmo orifício varia conforme o modo vibratório sobre o qual se está tocando. Vale notar também que muitas das notas assim obtidas são instáveis e tendem a apresentar alterações de timbre.

Como descrito anteriormente, o tambor, pertencendo aos membranófonos, tem seu som produzido pela vibração de membranas. Nos tambores que acompanham as flautas acima descritas, elas se encontram esticadas por um sistema que pode incluir: aros portantes (internos e costurados às peles), aros tensores (que as emolduram por

[12] Preenchendo apenas 3/4 ou 2/3 da superfície total do orifício.

cima), acordoamento em “V” ou “N”[13] e afinadores, deslizantes ou por torção[14]. O conjunto destes ou parte destes elementos gera tensão na periferia das membranas e atua como força de restituição necessária à sua vibração. Desta maneira, eles contribuem para determinar as frequências de vibração das peles e qualquer alteração em sua configuração poderá gerar mudanças nas frequências. Manipular a tensão com que está esticada a pele é a maneira mais primária pela qual os tamborileiros regulam ou “afinam” seus instrumentos.

As membranas são capazes de movimentar-se em diversos modos do vibração que não estão necessariamente organizados de maneira harmônica e é por essa razão que é difícil atribuir-lhes uma frequência determinada (HALL, 1991). Da mesma maneira que a tensão periférica mencionada contribui para determinar as frequências de vibração, outros fatores irão contribuir conjuntamente para a “receita vibratória” (idem, ibidem), que pode ser definida como a combinação do conjunto temporal de medidas em que cada um dos modos naturais do sistema participa do som resultante. Nos tambores aqui tratados, as membranas são colocadas em movimento pelo golpe de baquetas. O ponto de ataque, as características físicas das baquetas e as da membrana são fatores importantes da “receita vibratória”.

Diferentemente das membranas ideais, as reais apresentam resistência à flexão e à torção, fator que afeta as suas frequências e as suas deformações modais. Como será visto mais adiante, as peles utilizadas nos tambores podem provir de animais diversos, apresentando variações de elasticidade e espessura, e são igualmente submetidas a variados processos de tratamento. De uma maneira geral, quanto maior a resistência à flexão ou torção, maiores serão as frequências modais (HENRIQUE, 2007).

[13] As cordas que unem os aros e esticam as peles são dispostas em zigue-zague, visualmente formando a letra “V”, no caso de laços apenas diagonais, e “N” no caso de alternância de laços diagonais e verticais.

[14] Os afinadores deslizantes são estruturas em couro ou madeira que unem ou separam os pares de laços do tambor, permitindo o movimento dos aros e, consequentemente, a tensão das peles. Os afinadores por torção fazem o mesmo com um laço ou com um par de laços. Diferentemente dos anteriores, eles são estruturas que giram horizontalmente torcendo o(os) laço(s), causando assim uma tração dos aros.

Um golpe sobre determinado ponto da membrana pode estimular alguns modos de vibração e, ao mesmo tempo, inibir outros por ter atingido seus pontos nodais, ou seja, os pontos onde naturalmente não apresentam movimento. No momento mesmo da batida, o golpe tem um som característico formado pelas torções mais complexas da pele. Estas, como o som do golpe, não perduram, dando lugar a outras. Da mesma maneira, a massa, a dureza, o formato e material das baquetas também influenciam a qualidade sonora. As mais macias, grandes e pesadas, provocam maior tempo de contato com a membrana, amortecendo substancialmente seus modos agudos. Por outro lado, as mais rígidas, leves e de cabeça mais estreita, tenderão a excitar os modos mais agudos, originando sons mais brilhantes (HENRIQUE, 2007).

Uma vez excitada pelo golpe da baqueta, a pele vibrará colocando o volume ou massa de ar presente dentro do tambor em movimento. Uma vez que a maioria dos tambores tratados aqui possui um furo no fuste, apelidado de “respiro”, este volume é compressível ou não confinado à uma cavidade de ressonância. Sua presença altera o conjunto de modos de vibração da pele e também a eficiência com a qual eles irradiam, alterando o timbre final (HALL, 1991)[15]. O volume irá atuar como um aumento de massa, criando um sistema acústico-mecânico que envolve a interação dos modos da membrana com os da cavidade do ar (HENRIQUE, 2007). O movimento do ar na cavidade também irá excitar a pele oposta, não percutida. Desta maneira, as duas peles do tambor apresentam um acoplamento acústico, através do ar existente entre as peles[16].

A esteira ou esteiras[17] excitada(s) diretamente pela baqueta, pela membrana percutida, pela acoplada ou pelas duas, irá(ão) mover-se de maneira complexa. Sua interação com a(s) membrana(s) resultará no aumento do volume e duração do som, conferindo ao instrumento um timbre característico e praticamente indefinido em termos

[15] No caso de volumes de ar não confinados a membrana está livre e o resultado do contato é um rebaixamento das frequências (HENRIQUE, 2007).

[16] Existe também um acoplamento direto realizado pela massa do corpo do tambor que literalmente une as duas peles. A influência desse acoplamento é, no entanto, secundária.

[17] A esteira se configura como um fio que atravessa e repousa sobre a superfície da pele do tambor.

de altura (HENRIQUE, 2007). Sua atuação sobre a pele é análoga ao desferimento de golpes rápidos na membrana com a baqueta, o que beneficia as vibrações e a riqueza timbrística. Diferentemente desta, cuja energia é renovada pelo executante, a movimentação da esteira irá cessar rapidamente devido ao amortecimento provocado pela fricção do contato com a pele, fricção esta que pode aumentar ou diminuir segundo a tensão a que ela estiver submetida. Em praticamente todos os tambores tocados com as flautas de três furos munidos de esteira(s), esta tensão pode ser regulada, constituindo o som do tambor, e ao mesmo tempo, interferindo sobre ele da maneira desejada pelo tamborileiro.

Capítulo II

A flauta de três furos e o tambor na atualidade

O conjunto faz parte da atual tradição musical de alguns países da Europa e América. Na primeira, é encontrado em grande parte da Península Ibérica, na região da Provença e na Inglaterra, país onde reapareceu recentemente, vinculado à recuperação de tradições folclóricas, fenômeno que ocorreu também nos Estados Unidos e Canadá. Na República Eslovaca, ao que tudo indica, é encontrado um aerófono que descende diretamente da flauta de três furos que é, no entanto, tocado sem nenhum tipo de instrumento acompanhante. Na América Latina, o duo está inserido nas tradições musicais dos povos indígenas e mestiços. Pode ser encontrado no México, Peru, Equador, Bolívia, Brasil e tem presença comprovada no noroeste argentino pelo menos até o final da década de 40 do século passado.

A recente revalorização deste conjunto parece ser um fenômeno com razoável abrangência e tem atingido até mesmo países onde seu uso não estava em vias de desaparecimento, como, por exemplo, a Espanha.

A seguir, encontram-se informações sobre a história, a nomenclatura, o uso sócio-musical e a morfologia, assim como a técnica empregada na execução destes instrumentos nos países mencionados.

2.1 Península Ibérica

Como mostra o Mapa I, o emprego da flauta e tambor pode ser dividido em seis regiões principais, unidas e agrupadas, seja pela geografia, pela morfologia do instrumento e técnica empregada, seja pelo uso que dele se faz.

2.1.1 Franja ocidental

Esta é maior área contínua do continente europeu em que o duo flauta e tambor está presente. Seu limite norte se encontra em algumas cidades do Principado das Astúrias – Degaña e Cangas de Narcea – e compreende as comunidades autônomas de Castela e Leão, Estremadura, chegando ao sul até as províncias de Huelva e Sevilha na Andaluzia, incluindo, em Portugal, pequenas porções de Trás-os-Montes e do Baixo-Alentejo[18]. A flauta mais conhecida da Franja Ocidental é a *gaita,* tocada na província de Salamanca (ao sul de Leão) e numa parte da Estremadura. Esta última província e a região histórica da Maragatería formam o núcleo tamborileiro mais importante de toda a franja ocidental e são também as áreas em que se encontra o maior número de tamborileiros ativos (LEAL & PORRO, 1997).

Ao norte, na Galícia, a flauta recebe o nome *xipro* e nas Astúrias é conhecida pelo nome de *xipla*, *xipra* ou *xiblata* (figura 2.1). Dentro da comunidade autônoma de Castela e Leão, a flauta recebe diversos nomes, segundo a província em que se encontra. Na província homônima de Leão, a genérica *flauta pastoril* é chamada de *chifra* ou *chifla leonesa* (figura 2.2). O instrumento é chamado de *gaita, flauta, frauta maragata* (figura 2.3) ou *pito maragato* na região histórico-cultural da Maragatería e *dulzaina* ou *chifla* na comarca d'El Bierzo. O termo *chifla* relaciona-se com a ação de *chiflar* ou *silbar* (assobiar) e é ambíguo, porque serve tanto para designar a flauta de três furos – chamada também de *flauta de tres furacos* - quanto a *dulzaina* (instrumento de palheta dupla), alguns instrumentos infantis de cana ou palha de centeio e cornetinhas de brinquedo vendidas pelas doceiras nas antigas festas e romarias. Outras vezes, a própria flauta recebia o nome de *dulzaina, pito* ou *pito maragato*, nome reservado às de pequeno tamanho e som bastante agudo que se construía para as

[18] Para esta parte da Península, a não ser que haja referência a uma determinada fonte, foram organizadas informações dispersas provindas de vários sites especializados: www.tamborileros.com; http://users.servicios.retecal.es/mluisa/paginas/flauta1.htm; http://www.paislliones.com/documentos/todo/12/105/la-chifla-o-flauta-maragata ; http://www.es-aqui.com/payno/pral.htm . Algumas informações também foram obtidas diretamente de tamborileiros em um fórum de discussões sobre flauta e tamboril: http://es.groups.yahoo.com/group/tamborileros

crianças. Os instrumentos encontrados na Galícia, Astúrias e norte da comunidade autônoma de Castela e Leão são fabricados com vários tipos de madeiras, entre elas urz (corresponde a vários gêneros da família *ericacea*), bucho, ébano, oliveira, amendoeira, sabugo, tejo, pereira ou colmo *(idem, ibidem)* e apresentam a furação T-S-T (descrita no Apêndice II).

No centro dessa zona, da província de Zamora, em Leão, até a Estremadura, é conhecida pelo nome geral de *gaita*, recebendo topônimos locais como *salmantina*, *extremeña* (figura 2.4), *hurdana* na comarca de Las Hurdes (província de Cáceres) e *charra* (figura 2.5). Este último termo, embora bastante popularizado, é de cunho recente (*idem, ibidem*). A grande diferença entre os tamborileiros zamoranos, salmantinos ou cacerenhos consiste menos no feitio de seus instrumentos, similares entre si, do que no repertório ou na técnica empregada. Em toda a região central, isto é, em parte da província de Leão, Zamora, Salamanca, Cáceres e Badajoz, a furação utilizada é S-T-T.

No sul da Franja Ocidental, nas comarcas de Andévalo e El Condado, ambas na província de Huelva, e na comarca de Aljarafe, na província de Sevilha, ambas províncias da comunidade autônoma da Andaluzia, ela é conhecida como *gaita rociera* ou *pito rociero* (figura 2.6), vinculando-se às romarias religiosas. Este instrumento, tal como a *chifla leonesa*, tocada na província de Castela e Leão e as flautas em uso na Galícia e nas Astúrias, é furado na ordem T-S-T.

Na Franja Ocidental o tambor é chamado de *tambor*, *caja*, *tamborín* ou *tamboril.* Dependendo da região em que se encontra, possui dimensões bem diferenciadas. Alguns tamborileiros tendem a considerar o termo tamboril como designando um instrumento menor e de som mais leve e agudo que o tambor. Isto, no entanto, não é uma noção unanimemente aceita e ambos os termos são usados para designar instrumentos grandes ou pequenos.

O *tamboril* ou *caja* da província de Leão e da metade norte de Zamora é feito de

tronco de nogueira e possui 60 cm de altura por 40 cm de diâmetro (idem, ibidem). Ao sul de Zamora, em Salamanca e em Cáceres, a altura do fuste é maior e nas províncias de Badajoz, Huelva e no Alentejo português, os tambores chegam a ter dimensões ainda maiores, apresentando uma sonoridade bastante grave. Entre esses, o *tamboril rociero,* tocado em Huelva, costuma ser o maior de todos os tambores do gênero na península. No passado, em Salamanca, também era costumeiro utilizar-se tambores de 25 cm de altura por 35 cm de diâmetro, ou seja, um instrumento que lembrava bastante uma caixa moderna e que era recoberto de pele de cabra, percutido com uma baqueta de 35 cm de comprimento (*idem, ibidem*).

A maioria destes tambores segue o mesmo esquema construtivo e utiliza os mesmos materiais. O casco é construído com madeira de chapa de okoume (*Aucoumea klaineana sp.)*, os aros, de castanheira ou freixo curvados na água e as peles, as de cabra ou cabrito. O tambor leva duas peles, uma em cada extremo, e um bordão ou esteira na pele inferior. Os tirantes prendem os aros e os esticam por meio da ação de afinadores de couro.

Em geral, como se verá em outras regiões e casos, o tambor é posicionado segundo o seu feitio. Tambores com fustes longos são posicionados verticalmente ou inclinados. Os de fuste baixo, do tipo “caixa”, são geralmente posicionados na vertical, seguindo a linha do corpo do tamborileiro, mas mantendo-se frequentemente na lateral.

Em Léon e na metade norte de Zamora é empregada uma técnica de golpe plano, de baixo para cima, que é facilitada porque os aros não sobressaem, não superando a altura da pele. Nesta técnica, obtém-se um repicado contínuo sem o fastio do tamborileiro. Na metade sul de Zamora e em Salamanca, a rítmica é constituída de golpes acentuados a contratempo: o *charro* e sua família, os ritmos coxos ou *aksak* – tocados principalmente em Salamanca –, a *charrada* e sua extensa família rítmica (*picãos* e *perantones*). Em Zamora, os aros do tambor também são utilizados na composição dos padrões rítmicos e em Salamanca, diferentes partes da pele são

percutidas, obtendo-se assim uma gradação dinâmica e timbrística (*idem ibidem*).

Os termos que designam o executante de flauta e tambor são igualmente variados na Franja Ocidental. No principado das Astúrias, ele é chamado de *tamboriteru*. Na maior parte da província de Leão, utiliza-se o termo similar *tamboritero*. Na província de Salamanca, *tamborilero.* Além desses dois termos, encontram-se entre os diversos dialetos e idiomas da franja ocidental as variantes *tamburitero* e *tamburiteiro.* Na própria região da Maragatería, o termo predominante *tamboritero* convive com outros dois: *tamborilero* e *tamborileiro.* Em Huelva e Sevilha, finalmente, ele é chamado também de *pitero*, por empunhar o *pito rociero* local.

Como se verá também em outras regiões da península, a presença do conjunto flauta e tambor está ligada principalmente a datas e eventos religiosos e a alguns eventos lúdicos. A *flauta maragata,* por exemplo, tem presença típica na *Romería de Los Remedios* de Luyego de Somoza, na província de León.

Na região ao sul de Badajoz e no norte serrano de Huelva, imediatamente vizinha ao Alentejo, o tamborileiro está vinculado às festas das municipalidades, destacando-se nas diversas danças da região serrana: as *lanzas* (danças lúdico/religiosas), típicas de Hinojales, e as diversas *danzas de palos* ou espadas, etc. Nas outras partes de Huelva e Sevilha, o conjunto está estreitamente ligado às romarias e demais datas religiosas. Entre elas se destacam a romaria do Rocío, que muito contribuiu para popularizar o instrumento em toda a província, a de Santa Bárbara de Tharsis e a celebração do dia de San Juan. Nessas ocasiões, seu repertório é constituído de *fandangos* e *sevillanas* – tocadas para acompanhar os bailes durante os descansos do *Camino del Rocío* – e de uma série de toques próprios à peregrinação: o toque da aurora, o toque *del camino* e o *del romerito*. Recentemente, desde o final dos anos 80, os tamborileiros dessa região incorporaram temas de flamenco, fazendo duo com a guitarra.

Há também certas diferenças entre as flautas tocadas no norte e no sul dessa mesma faixa territorial. A flauta tocada ao sul de Huelva e em Sevilha, o *pito rociero*, é em geral pequena e de som agudo. A tocada na região serrana e ao sul da província de Badajoz é um instrumento de maiores dimensões, com som mais grave e frequentemente apelidado de *pito serrano.*

O outro instrumento que faz duo com a flauta na franja ocidental é o *salterio* ou *tambor de cuerdas.* Este pode ser encontrado, ainda que raramente, na porção norte da comunidade autônoma de Castela e Leão, que inclui o núcleo isolado de Palência. Como se verá mais adiante, esse instrumento é mais conhecido e utilizado na zona basco-navarra e na zona pirenaica.

Em Portugal, como mostra o quadro anterior, o conjunto é encontrado nas Terras de Miranda, Alto Trás-os-Montes, e na fronteira do Alentejo com a Espanha, na região Além-Guadiana. A flauta é chamada de *pífaro*, *pífano*, *flauta*, *flaita* ou *fraita,* esta última designação principalmente nas Terras de Miranda. No Alentejo, o termo mais utilizado nas fontes escritas e documentos é *gaita*. O tambor é chamado invariavelmente de *tamboril*[19].

Os instrumentos portugueses têm o mesmo feitio dos instrumentos fronteiriços, mostrando que as tradições ignoram os limites político-administrativos. Assim, tanto a flauta quanto o tambor encontrados em Miranda do Douro, são semelhantes aos encontrados na província vizinha de Zamora, assim como os do Alentejo guardam semelhanças com os de Huelva, na Andaluzia, e com os de Badajoz, na Estremadura.

De fato, a furação das flautas utilizadas em Portugal parece acompanhar as das vizinhas espanholas, a despeito da escala dúbia fornecida por OLIVEIRA (1982, p. 376). Este autor aponta uma escala em que estão estranhamente mescladas as furações TTS e TST, se considerarmos corretos os dedilhados fornecidos para o 2º e 3º harmônicos, respectivamente. Levando em conta as pesquisas realizadas até o

[19] Para este item, além da bibliografia citada, foi também amplamente consultado o site: http://www.tamborileirosnoalentejo.com/

momento, a furação T-T-S (modo de dó) parece desconhecida na atualidade da Península Ibérica. Assim, a digitação transcrita por esse autor parece pouco provável. É mais fácil crer que o segundo tetracorde apontado (T-S-T) seja a furação efetiva do instrumento, uma vez que este provém do Alentejo (Barrancos), região vizinha a Huelva, onde os instrumentos são furados exatamente dessa forma. A confecção dos instrumentos dessa macro-região é muito semelhante. Tanto o *pito rociero* (figura x) quanto a *gaita* do Alentejo costumam utilizar chifre na região da cabeça da flauta, revestindo o bico e o bisel, assim como torneaduras bem salientes que emolduram os dois furos superiores do instrumento.

As chamadas *flautas pastoris* das Terras de Miranda são construídas de pau de buxo ou freixo. Lá, os tambores são muitíssimo semelhantes à caixa do divino tocada no Brasil, embora com menor fuste e munidos de esteira em uma ou nas duas peles. Oliveira (1982) registrou também o uso de outro tipo de tambor que guarda as mesmas características construtivas, mas é um instrumento tipo "caixa", de fuste baixo e diâmetro mais largo. Nessa região, o conjunto possui as mesmas funções e toca o mesmo repertório que a gaita-de-foles. No caso, ou eles são utilizados conjuntamente, ou substituem um ao outro.

Segundo o mesmo autor, nas terras de Miranda, a flauta e tamboril serviam:

> "[..] como elemento instrumental fundamental das festas em que têm lugar — Danças de Pauliteiros, dos Velhos, Festas de Rapazes, Presépios de Natal, ofícios e certas outras solenidades religiosas —, a par ou em lugar da gaita-de-foles, em funções de nítido carácter cerimonial e até litúrgico, e também em funções profanas e lúdicas, fiadeiros e outras diversões avulsas e acontecimentos de menor vulto, ao serviço da velha música característica dessa zona [...]" (OLIVEIRA, 1982, p. 388)

Hoje em dia, no entanto, o conjunto está com suas funções musicais mais restritas. É o caso do acompanhamento do típico conjunto dos Pauliteiros (figura 2.7), que cantam e dançam os chamados *lhaços* e *passacalles*. Neste grupo de folclorização recente (ALGE, 2004), a *flauta pastoril e o tamboril* têm sido constantemente

suprimidos em favor da gaita-de-foles no trio gaita (ou flauta e tambor), caixa e bombo. Apesar de tanto as suas funções musicais quanto o número de tamborileiros ter diminuído sensivelmente ao longo do século passado, é possível ainda ouvir um repertório diversificado e rico, de função lúdica e/ou sagrada.

O tambor alentejano guarda uma característica bastante peculiar. Além de possuir grandes dimensões como as de seus vizinhos, suas peles não são emolduradas por aros tensores superiores. São esticadas diretamente a partir dos finos aros portantes ou *arrilhos* de madeira em que são costuradas e presas. Desta forma, esses tambores não possuem aros salientes e as cordas de travamento passam através de pequenos furos na pele junto aos *arrilhos* (figura 2.8). Seus bordões ou esteiras, feitos de cordel, tripa de porco enrolada ou crina torcida, são presos à zona lateral do tambor e esticados ao longo de uma ou das duas peles.

No Alentejo, a existência do tamborileiro associa-se estreitamente às festas patronais e romarias de cada povoação, onde é figura indispensável. Em toda a região, no entanto, ao longo da primeira metade do século XX, a prática tamborileira foi marcada por decréscimo quantitativo e qualitativo, decréscimo este já conhecido desde o final do século XIX. No final dos anos 60, das doze vilas em que o tamborileiro podia ser encontrado no início do século, Oliveira (1982) aponta apenas três onde ainda se encontrava presente: Barrancos, nas festas de Santa Maria; em Santo Aleixo, nas de Santo António e Tomina; e em Vila Verde do Ficalho, na festa da Senhora das Pazes.

De fato, estas parecem ser ainda nos dias de hoje as únicas localidades em que é possível encontrar-se tamborileiros ativos no Baixo-Alentejo. Nessas celebrações, sem qualquer traje especial, o tamborileiro é parte integrante do cenário e faz o papel de mestre de cerimônias. Ele é muitas vezes consultado pelos festeiros por ser um conhecedor de todas as características e preceitos a serem seguidos nas várias etapas da festa e da romaria. Sua atuação é preponderante durante os seguintes períodos: o peditório, no qual percorre, juntamente com o guião (imagem do santo), os festeiros e o fogueteiro (que lança foguetes de aviso), todas as casas da povoação, muitas vezes

indicando o caminho a ser seguido; a alvorada, tocada na madrugada dos dias de festa; a procissão, tocando à frente do cortejo; e os bailes. Na música de dança, no entanto, a participação do tamborileiro parece estar há muito desaparecida, como faz crer Oliveira (1982). Num texto de Dias Nunes (1982), publicado na revista “A Tradição”, é possível constatar o papel do tamborileiro nas danças ditas “religiosas”, como se lê nas seguintes passagens:

> As danças populares do Baixo-Alemtejo pertencem, em parte, á categoria das religiosas, em parte, na maior parte, na quasi totalidade mesmo, ás denominadas danças d’amor.
>
> O primeiro genero de danças, embora em manifesta decadencia, ainda póde observar-se em diversas festas religiosas de arraial, onde valentes mocetões de rosto crestado, largas espaduas e amplo thorax, súam e tressúam, n’uma espantosa desenvoltura de gestos e attitudes, ao langoroso som de tamboril e gaita. (DIAS NUNES, 1982)

2.1.2 Ilhas Canárias

Nas Ilhas Canárias, o duo é chamado de *pita y tamboril* e encontra-se hoje com uso bastante restrito. Os locais onde ainda é possível encontrá-lo são a ilha d’El Hierro e os municípios de Icod e Güimar, na ilha de Tenerife. Na famosa *Danza de las Cintas,* dança das fitas, que acompanha as festas de São Pedro e São Paulo e na da Virgem do Socorro, todas em Güimar, o tamborileiro se posiciona ao lado de quem sustenta a lança ou poste, onde as fitas coloridas são enroladas e desenroladas com a movimentação dos dançarinos. Tal como na dança das fitas, antigamente o duo era utilizado em todas as danças com música do tipo *tajaraste*, mas na maioria delas encontra-se hoje substituído principalmente pelo acordeão.

González (2009) aponta este duo como a base musical do *baile sentado* ou de *a cuatro,* composto por dois casais acocorados dispostos em um quadrado. Este baile, típico do bairro de El Amparo em Icod e extinto há apenas poucas décadas, foi, segundo esse autor, a última reminiscência do que foi o antigo *baile del gorgojo*, classificado como um *baile de brujas* e condenado durante a Inquisição no século XVII. A flauta então tocada possuía quatro orifícios, era feita em sabugueiro, tinha o bico

recoberto de chumbo e media de 50 a 60 cm de comprimento. O tambor possuía de 30 a 40 cm de diâmetro e era coberto, de um lado, com couro de gato e, do outro, com couro de cachorro. Leal (1982) confirma as mesmas características para as flautas em uso na atualidade. Descreve que, além dos três furos regulares, é possível encontrar um orifício adicional na parte superior, que é tampado pelo dedo anular. Aponta, no entanto, outros materiais para a confecção desses instrumentos. No caso da flauta, o loureiro, e no tambor, peles de cabra ou coelho.

2.1.3 Zona Basco-Navarra

Nesta zona, é possível encontrar três instrumentos do tipo flauta e tambor[20]. Por estar fortemente conectada à identidade do País Basco, a principal e mais conhecida dentre as flautas é o *txistu*. Ela se diferencia de uma série de outras da Península Ibérica por ter sofrido alterações deliberadas em sua morfologia, alterações ocorridas no seio da Ilustração Basca, movimento do último terço do século XVIII. Com o objetivo principal de resgatar o instrumento de seu ambiente rural, enobrecê-lo e inseri-lo no ambiente urbano, essas alterações acabaram por criar duas culturas instrumentais diferentes: a cultura rural, sem instrução formal, e a dos *txistulari*, citadinos, treinados em escolas e conservatórios, com métodos e repertório próprios. Dessa maneira, o *txistu* basco é uma das poucas flautas de três furos que apresenta também um repertório culto.

Durante o século XX, sucessivas ondas nacionalistas e de afirmação cultural converteram o *txistu* em um dos símbolos da cultura nacional basca, apregoando que este se encontrava lá enraizado desde os tempos mais ancestrais. A partir dos anos 50, o *txistu* passou a ser ensinado também em conservatórios e teve seu emprego, técnica e ensino bastante sistematizados. Durante os anos 70, a intenção de fazer o *txistu* superar o nível de mero instrumento folclórico fez com que fosse alvo de reformas

[20] Muitas das informações contidas neste item foram obtidas nos seguintes sites: http://www.txistulari.com/index.php?option=com_news_portal&Itemid=403 (mantido pela Associação de Txistularis do País Basco) e http://www.es-aqui.com/payno/pral.htm . Os detalhes relativos à afinação e técnica dos instrumentos foram obtidos por meio de correio eletrônico com o *txistulari* basco Iker Lope de Bergara.

morfológicas baseadas em estudos acústico-musicais sistemáticos (ANSORENA MIRANDA, 1996). Até os dias de hoje, refere-se frequentemente ao *txistu* no País Basco e até mesmo no restante da Península Ibérica como a flauta mais “evoluída” de toda a família das flautas de três furos.

Tal como as outras flautas do norte da Espanha e as outras da tradição basca, o *txistu* (figura 2.9) possui o esquema de furação T-S-T, o que faz com que a sequência dos sons obtidos naturalmente – sem dedilhado cruzado ou tampamento parcial dos furos – esteja em modo dórico (ver dedilhado no Apêndice II). Os músicos, no entanto, produzem uma tônica maior grave de maneira artificiosa. Ao obstruírem totalmente o final do tubo com o dedo mínimo, eles obtêm um tom inteiro abaixo do produzido com todos os três furos da flauta tampados, ou seja, um tom abaixo do que o comprimento do tubo da flauta sugeriria. É por esta razão que a afinação das flautas tocadas no País Basco é sempre definida a partir de uma escala maior. Dessa forma, então, é que são nomeados o instrumento tradicional, na tonalidade de fá#, e o instrumento culto, em fá natural. Atualmente, há *txistus* construídos também nas tonalidades de mib e sol.

O *txistu* é uma flauta de tubo completamente cilíndrico que mede de 41,14 cm (instrumento em fá#; nota inicial: fá#4) a 43,12 cm (instrumento em fá, nota inicial: fá4) de comprimento. É construído com madeiras rígidas como o ébano, a grenadilha, o bucho ou a nogueira e é um instrumento articulado, isto é, dividido em partes que se encaixam e permitem mudar a sua afinação base. Desta maneira, a maioria dos tamborileiros profissionais compra ou porta instrumentos com corpos múltiplos que se adaptam a diferentes ocasiões. O corpo do *txistu* é normalmente todo revestido de anéis e outras estruturas metálicas – de latão cromado, prata, aço inoxidável ou alpaca – que abraçam tanto as juntas de articulação quanto a cabeça do instrumento ou pé, este munido ainda de um anel de sustentação. O bico pode ter o formato do de uma flauta doce regular, mas normalmente se diferencia daquela por se apresentar como um fino prolongamento do revestimento metálico de seu duto. Acredita-se que esse diferencial tenha influência direta da linguagem estética da família do *flageolet* do século XIX, que empregava como soprete um fino tubo retangular feito em marfim. O

txistu tem, frequentemente, um filete metálico recobrindo o bisel e todo o seu prolongamento suave ao longo da flauta. Diferentemente da maioria das flautas tradicionais de três furos, o *txistu* toca a extensão de duas oitavas contínuas e é completamente cromático. Seu cromatismo é obtido por meio de dedilhado cruzado, pela obstrução parcial dos furos e da saída ao final do tubo. A manipulação dessa saída é muitas vezes destinada a corrigir a afinação de certas notas. É um instrumento transpositor e as tonalidades mais utilizadas em sua escrita são (tais como o tamborileiro as lê) Do M, Re M Fa M e Sib M, além de seus relativos menores. Há também algumas obras em La M ou mib M. Tonalidades com mais alterações são raras pelas próprias dificuldades técnicas que o instrumento impõe.

O *danbolin* (figura 2.10) é o membranófono utilizado com o *txistu* e possui basicamente as mesmas características construtivas dos tamboris anteriormente descritos. Apresenta apenas uma esteira, localizada junto à membrana oposta àquela que é percutida. Por ser um tambor bastante leve – possui apenas 25 cm de diâmetro e 30 cm de altura –, o *danbolin* é facilmente suspendido pelo antebraço do tamborileiro.

O *txilibitu* (figura 2.11) é um *txistu* pequeno nas tonalidades de dó (nota inicial: dó5) ou sib (nota inicial: sib4) e conserva as mesmas características do instrumento maior. Surgiu no quadro das investigações morfológicas a que o *txistu* foi submetido ao longo dos séculos XIX e XX e atualmente não é um instrumento muito usado e generalizado. Seu uso se restringe quase que exclusivamente às orquestras de txistularis, mais adiante examinadas.

Considerado também um membro da família do *txistu*, o *silbote* (figura 2.12) foi desenvolvido no final do século XVIII como um *txistu* mais grave. Era destinado a fornecer uma linha mais baixa ao grupo que incluía dois *txistus* e um tambor a que chamavam *atabal*. Apesar de sua existência ser documentada pelo menos a partir de 1780, sua plena integração ocorreu apenas a partir do segundo terço do século XX, quando alguns compositores o incluíram em obras para *txistu* (Aranburu, 2008). Diferentemente do *txistu,* o *silbote* é tocado pelo músico sem nenhum tipo de tambor ou

outro instrumento. Assim, ele é segurado com as duas mãos, uma encarregada do manuseio dos três furos e a outra incumbida da sustentação do instrumento e do manuseio do furo da extremidade inferior do tubo, isso o fazendo com o emprego do dedo indicador. O *silbote* soa uma quinta abaixo do *txistu.* Deste modo, em sua versão tradicional, ele é afinado em si (nota inicial: si3) e, em sua versão acadêmica, é afinado em sib (nota inicial: sib3), possuindo 61,71 cm e 65,11 cm de comprimento respectivamente.

Estes instrumentos são encontrados em distintas formações. Há o duo formado pelo *txistu* e um *atabalari*. Este último é o executante do *atabal* (figura x), um tambor de 32 cm de diâmetro e 22 cm de altura, que é tocado com duas baquetas. Depois do *txistulari* solista, esta formação apresenta-se como a mais popular e arraigada no País Basco (Aranburu, 2008). A banda de *txistularis* (figura 2.13) é formada por dois *txistus*, chamados de *txistu primero* e *txistu segundo*, um *silbote* e um *atabal*. O conjunto surgiu no final do século XIX e foi popularizado a partir da década de trinta do século XX em cidades de maior vulto. Sempre teve caráter oficial e está relacionado aos festejos e às cerimônias públicas. As orquestras de *txistularis* são formadas por flautas de três furos, tocadas sem tambor e estando os músicos sentados; metais e percussão variada em separado. Nesta formação, 5 ou 6 *txistus* tocam a linha mais aguda, 8 a 10 *txistus* tocam a voz imediatamente inferior e 3 ou 4 *silbotes* executam a linha mais grave dentre as flautas. Eventualmente um ou dois dentre os primeiros *txistus* utilizariam *txilibituas* para fornecer uma linha supra aguda. Nestas orquestras apenas o solista é quem toca o duo completo, ou seja, o *txistu* e o tamboril.

Nesta zona é ainda comum encontrar a *txirula*, uma pequena flauta que tem a peculiaridade de ser tocada em conjunto com um longo saltério, chamado de *ttun-tun* ou *txun-txun*. Este duo, embora conheça alguma popularização nos dias de hoje entre alguns *txistularis* da zona basco-navarra, é distintivo da zona pirenaica, como se verá adiante.

À semelhança da maioria das designações ibéricas, o instrumentista basco era

designado pelo nome do instrumento de percussão. Assim, os termos *danbolin*, *txun-txun* ou ainda *txuntxunero* designavam o músico que tocava flauta e tambor no País Basco. Pelo menos nos meios citadinos, tal designação transformou-se a partir da segunda metade do século XVIII. Inserido no universo culto, esse instrumentista passa a ser designado pelo nome de sua flauta, como explica Ekiza (1998):

> "O papel do tamboril deixará de ser condicionado pela dança e se tornará um mero complemento rítmico dentro do âmbito de uma música "erudita" que praticamente não concedeu importância à percussão até o nosso século. Desta maneira, à diferença da imensa maioria dos agrupamentos instrumentais deste tipo presentes em todo o mundo, no País Basco o nome que este irá receber deriva da flauta, e não do tambor. Ainda inexistente a designação "txistu", é seu equivalente "silbo" que nosso intérprete irá preferir a partir de agora." (EKIZA, 1998, p. 336)

Como se verá mais adiante, um processo muito semelhante será vivido no contexto do *galoubet* provençal.

2.1.4 Alto-Aragão, Navarra, Pirineus-Atlânticos, Landes e Val d'Aran: a flauta e o saltério.

Ao longo do século XX, a prática tamborileira reduziu-se bastante nos Pirineus e nas províncias bascas francesas até atingir seus territórios atuais de vigência.

Originalmente o uso da flauta e do saltério era típico de uma grande parte do território gascão, de Bayonne a Bazas e da província de Bigorre até a cidade de Auch, como atestado por Alford (1935). Até a Segunda Guerra, podiam ainda ser encontrados nas províncias de Bigorre e no Béarn. Nos dias hoje, no Béarn (localizado no atual departamento dos Pirineus Atlânticos), o duo se conserva nas localidades de Laruns, Billères, Béost (Vallée d'Ossau), Oloron-Saint-Marie e Monein (TORRE, 1986). Na província de Bigorre registra-se atualmente uma recuperação ainda germinal desses instrumentos. Há ainda uma recente reintrodução do duo no atual departamento de

Landes, por meio da criação de um curso de instrumentos tradicionais no Conservatoire des Landes[21].

Nestas áreas, a flauta de três furos recebe o nome de *flabuta* ou *flahuta* (figura 2.14), mas pode ser encontrada também sob as denominações de *flaüta*, *flaüt*, *hlaguta*, *hlagut* ou *hlaüt*, dependendo do dialeto. São furadas na sequência T-S-T e, além de suas tonalidades base, tocam frequentemente as de sua quinta ou dominante, tonalidades a que tende boa parte de seu repertório. O tamanho e afinação desses instrumentos podem variar. Possuem até 37 cm de comprimento e são geralmente afinadas em sol (o primeiro parcial emitido com os três furos tampados é o lá4), la (si4), sib (do5) e dó (ré5). Seu feitio externo é bastante variável. Quando não possuem bico saliente (figura 2.14), tendem a ter o bisel formado por uma lingueta metálica que cobre todo o seu prolongamento, de maneira semelhante ao txistu basco. Neste caso também, apresenta torneadura reta, ainda que eventualmente muito ornamentada (figura 2.15). Quando o bico é saliente e separado por torneaduras, como nas flautas doces barrocas, o bisel é simples e seu feitio tem um típico formato de "fuso", apresentando rebaixamentos ergonômicos na região dos furos. Nesse caso também, todo o bico pode estar recoberto por chifre (figura 2.16). É um instrumento normalmente construído em uma única peça de madeira de bucho ou em madeiras de árvores frutíferas.

O saltério (figuras 2.17 e 2.18) lá recebe uma série de denominações diferentes: *tamborin*, *temborin*, *tembo*, *tamborin de cordas*, *tambourin à cordes*, *toun-toun* e *ton-ton*. A fim de ser diferenciado do tambor, muitas vezes a literatura refere-se a ele como *tambourin de Béarn*, *tambourin de Gascogne*, *tambourin ossalois* ou *tambourin souletin*. Esta última denominação faz referência à vizinha Soule, província de que se tratará mais adiante.

Este instrumento apresenta-se como uma caixa de ressonância de madeira, de formato trapezoidal, com cerca de 80 cm de altura, 20 cm de largura e 10 cm de

[21] Muitas informações técnicas sobre a *flabuta* e o saltério foram obtidas por meio de correspondência eletrônica com Mathieu Dufau, professor responsável pelo ensino do duo nesse Conservatório.

profundidade. Possui de 5 a 9 cordas de tripa ou nylon, afinadas na tônica e na dominante da flauta tocada em paralelo, fornecendo a esta um bordão semelhante ao da gaita-de-foles, mas com a vantagem de uma marcação rítmica. O tamborileiro percute todas as suas cordas simultaneamente por meio de uma baqueta chamada de *pimbo*. Quando percutido, suas cordas roçam levemente em pequenos grampos metálicos (figura 2.19) fixados no cavalete do instrumento. Este recurso produz uma série de harmônicos agudos que, além de darem ao instrumento um zumbido característico, algo semelhante ao som das cordas simpáticas do sitar indiano, amplificam e prolongam seu som. Em longas jornadas a pé, é comum sustentar o saltério por meio de cinturões de couro que são prendidos na base do instrumento e dão a volta ao pescoço do tamborileiro. Sua estrutura é feita a partir de uma peça inteiriça de nogueira, apresentando uma talha artística requintada nas laterais.

Na região do Béarn, é comum encontrar *la flahuta de tres traucs e lo ton-ton* tocados na posição inversa à da tipicamente encontrada na flauta e tambor, isto é, o executante dedilha e sustenta a flauta com a mão direita e percute o saltério com a mão esquerda. O duo é tocado atualmente durante as danças e cânticos das festas patronais, como a de Saint Grat em Oloron-Ste-Marie, e no acompanhamento de procissões. Entretanto, ele também é empregado em diversas formações, que vão desde grupos especializados em repertório medieval a grupos de música experimental.

Na região de Landes, além do acompanhamento atual com o saltério, notificava-se o emprego frequente e muito hábil de duas flautas de três furos tocadas pelo mesmo executante. No último quarto do século XIX, durante seu trabalho etnográfico na região, o poeta e fotógrafo francês Félix Arnaudin (1996) irá testemunhar a prática desse curioso duo.

Flauta e saltério era igualmente um conjunto bastante popularizado nas três províncias do País Basco francês, pertencentes ao departamento dos Pirineus Atlânticos: Labourd, Baixa Navarra e Soule (ALFORD, 1935). Aí, a flauta era conhecida com o nome de *txirula*, *txürüla, txülüla* ou ainda *xirula, xirola* e *chirula,* em dialeto

luletino, ao passo que o saltério (figura 2.20) recebia os nomes de *ttun-ttun*, *txun-txun, chun-chun, tambourin, danburi, rabete, salterio e soinua.*

Nas primeiras duas províncias, no entanto, seu uso foi suplantado ao longo do século XX por outros instrumentos, como informa Guilcher:

> "[...]. No primeiro quarto do século XX, o violino, a flauta e o saltério praticamente desapareceram de Labourd e da Baixa Navarra. A *txirula* não é mais do que um instrumento de pastores ou bufões de carnaval. Para as núpcias, recruta-se um clarinete; para uma festa municipal: um clarinete e uma caixa grande, às quais juntam-se às vezes um pistão e um tambor (em 1920, um saxofone); para uma cavalgada: dois clarinetes, um pistão, um tambor, uma caixa grande, excepcionalmente um segundo pistão e um trombone." (GUILCHER, 1984, p. 20-21)

Mais recentemente, nessas duas províncias, o nacionalismo basco fez crescer substancialmente o entusiasmo pelo emprego do *txistu y danbolin*, acompanhados pelo *atabal*. Hoje, o duo *txirula* e *ttun-ttun* sobrevive e ainda é bastante típico na província de Soule.

A *txirula* (figura 2.21) é um instrumento quase idêntico à *flabuta* gascã em formato de "fuso". Tem até 32 cm de comprimento e costuma ser afinada em dó (tendo o ré5 como o primeiro parcial obtido com os três furos tampados), uma quinta acima do *txistu* e uma oitava acima do *silbote*. Contrariamente ao *txistu* ou ao *silbote*, na *txirula* a prática de se utilizar o dedo mínimo na obtenção da tônica grave é bastante rara. Assim, normalmente os *txirularis* tocam a partir do ré5. O saltério que a acompanha é afinado em dó-sol e em alguns casos possui também cordas afinadas na oitava da tônica, o que costuma dar maior penetração à sua sonoridade. Diferentemente do *txistu* e do *silbote*, esta flauta não é aprendida em conservatórios e a maneira pela qual é tocada mantém-se bem tradicional, com o emprego de uma rica ornamentação típica. O duo constitui o acompanhamento obrigatório das *mascarades* e das *pastorales*.

A primeira é o festival carnavalesco itinerante que ocorre entre o Dia de Reis (05/01) e a Quarta-Feira de Cinzas, e mistura cânticos, teatro e dança. Neste festival, o

duo saltério e tambor parece estar presente desde o início do século XIX. No início do século XX, o historiador, tradutor e etnógrafo francês Georges Hérelle (1923) assim descreverá seu acompanhamento musical: “Em seguida aparece a música, que separa os dois grupos. Ela se compõe de dois músicos, dos quais um bate um tambor, ao passo que o outro toca ao mesmo tempo a tchurula e o tambor de cordas.” (HÉRRELLE, 1923, p. 380).

De origem medieval, as *pastorales* são grandes encenações dramáticas cristãs, recitadas e cantadas no basco suletino, e que têm cunho moralizante, colocando sobre o palco os malvados, demônios e turcos otomanos, e os bons, cristãos, anjos, clérigos e o próprio Deus.

Recentemente, registra-se a recuperação da txirula e do ttun-ttun no Vale do Roncal (Espanha, nordeste da província de Navarra). Em todo esse vale, subsiste um tipo de dança de roda denominado *txun-txun* que, como aponta seu nome, era antigamente embalada pela flauta e pelo saltério. Essa instrumentação original tem sido pouco a pouco recuperada na cidade de Isaba (TORRE, 1986).

No Alto-Aragão o duo pode ser encontrado principalmente nas municipalidades de Jaca e Yebra de Basa, onde a flauta é conhecida pelo nome de *chiflo* ou *chuflo* e o cordófono que a acompanha é chamado de *saltério*, *chicotén* e *tamorino* ou *tambor de cuerdas* (idem, ibidem).

O *chiflo aragonés* (figuras 2.22 e 2.23) tem a característica peculiar de ser eventualmente recoberto com pele de cobra, elemento que o protege em caso de quedas e da umidade dos dedos, além de lhe garantir melhor aderência durante o manuseio. Além dos aspectos puramente práticos ou técnicos, a pele de cobra parece carregar um componente simbólico. Há quem diga que se relaciona a antigos rituais de solstício, onde tanto a flauta quanto a serpente cumpririam papéis de símbolos fálicos. A imagem do réptil também aparece bastante arraigada e abundante na cultura pirenaica, onde se lhe atribui poder mágico, enquanto símbolo de proteção e ajuda.

Esse revestimento não é exclusivo da flauta e também está presente em outros instrumentos da região, como, por exemplo, a gaita-de-foles (TORRE, 1986). O *chiflo* é uma flauta furada na mesma seqüência encontrada no país basco e tem o mesmo tamanho e afinação do txistu culto em fá (sol4 em comprimento): cerca de 43 cm. Sobre a cabeça de algumas flautas, é possível encontrar-se um largo anel de chifre, cuja função é unir as diferentes peças que compõem o bico do instrumento e protegê-lo de golpes, rachaduras e vazamentos de ar.

O chicotén apresenta algumas diferenças relativamente ao seu congênere francês. Além de ser levado obrigatoriamente ao lado esquerdo do executante, é mais largo e tem, por vezes, uma ponte móvel que o torna capaz de acompanhar flautas com afinações diferentes. Este último elemento, no entanto, parece estar em desuso atualmente (TORRE, 1986).

O duo c*hiflo* e *chicotén* está intimamente ligado às tradições populares relativas ao culto de Santa Orósia (ou Eurósia) (figura 2.24). Essa princesa da Bohêmia (em outras versões, ela seria sobrinha de São Acisclo, Bispo de Huesca durante o século VIII) teria sido surpreendida por mouros, martirizada e esquartejada quando de sua viagem à península para se casar com um rei visigodo. Guiado pelo espírito da princesa, um pastor teria encontrado seus restos mortais duzentos anos depois, deixando sua cabeça em Yebra e o resto de seu corpo em Jaca. Atualmente, no dia 25 de junho, uma procissão em Jaca e uma romaria em Yebra, até o topo do Monte Oturia, celebram este fato, relacionado à importância econômica e político-social que a região passou a gozar a partir do século X e XI. Santa Orósia foi convertida em padroeira dos “endemoniados” e até 1947, quando de uma proibição, as marchas reuniam os “endemoniados” da região e do outro lado da fronteira, na província de Béarn, onde a santa gozava de grande devoção. Em ambas as cidades os devotos executam uma dança de paus (figura 2.25) no qual os participantes são iniciados desde a mais tenra idade e em cuja estrutura ocupam papéis vitalícios, o que reforça o conteúdo ritualístico de toda a ocasião (TORRE, 1986).

Registra-se, finalmente, o uso do tambor de cordas e da flauta de três furos no Val d'Aran, comarca encravada na Comunidade Autônoma da Catalunha. Este vale é a nascente do rio Garonne, que atravessa, na França, a região médio-pirenaica e a Aquitânia. Por meio deste rio, o vale sempre esteve mais suscetível à influência da cultura gascã do que a de seus vizinhos aragoneses e catalães, dos quais encontra-se apartado por uma densa cadeia de montanhas. As numerosas e variadas danças tradicionais aranesas são acompanhadas por instrumentos similares aos encontrados nas áreas de cultura gascã já abordadas.

2.1.5 Catalunha: o *flabiol* e o *tamborí*

Em grande parte do território catalão o duo empregado é o *flabiol i tamborí*. O *flabiol* é uma flauta de oito furos, o que constitui um caso à parte dentre as flautas vistas até o momento. Ela pode, entretanto, ser agregada àquelas por também ser executada com uma só mão e simultaneamente a um instrumento de percussão. Além disso, como se verá no terceiro capítulo, instrumentos medievais muito similares ligaram-se à origem e trajetória histórico-social das flautas de três furos[22].

Em razão das diferenças dialetais e arcaísmos literários, a cultura popular já se referiu ao *flabiol* com as seguintes denominações: *bafirol*, *fabiol*, *fabirol*, *fabriol*, *farabiol*, *fapiol*, *flariol*, *flaviol*, *frabiol*, *flobiol*, *floriol*, *fobiol*, *forbiol*, *frobiol, fluviol, furiol* e, em fontes antigas, *flaüta* (QUELDRA, s.d.[23]). Todos estes termos se referem a um instrumento que mede de 20 a 26 cm, construído em uma ou duas peças e que tem normalmente oito furos, cinco em cima e três embaixo, mas encontrado também com cinco, seis e nove furos (FERRÉ I PUIG, 1986-1987). Diferentemente das flautas já vistas, sua extensão contínua parte do harmônico fundamental que, na maioria dos instrumentos, é o fá4, mas é possível também encontrá-lo afinado em ré, mib, mi, fa# e sol#. É um instrumento frequentemente transpositor – soa uma décima primeira acima do que é

[22] Muitas das informações técnicas expostas sobre o flabiol e o tamborí foram coletadas no site especializado http://flabiol.trad.org/ e também durante troca de correspondência eletrônica com a flabiolaire catalã Bárbara Ardanuy Queldra.

[23] Disponível em: http://barbaraardanuyqueldra.wordpress.com/escrits/els-origens-historics-del-flabiol/

escrito, a partir do dó 3 – e tem uma extensão máxima de duas oitavas e uma terça. Quando tocado com apenas uma mão, o que constitui quase a regra, o músico não se utiliza dos três primeiros furos, o que faz o instrumento se iniciar uma terça acima da fundamental (la4). Neste caso, sua extensão se reduz a duas oitavas ou uma oitava e uma sétima.

O termo *tamborí* pode designar dois tipos diferentes de membranófonos. O instrumento grande ou antigo é normalmente conhecido por *bombo* e apresenta-se como um tambor de 20 a 22 cm de diâmetro e o mesmo tanto em altura, podendo apresentar travamento indireto – por meio de aros (figura 2.26) – e direto (figura 2.27), como no casos dos tambores de feitio mais tradicional. Em uma ou, mais raramente, em ambas as suas peles, apresenta um fio sintético ou natural, feito de tripa, que vibra após o golpe da *maceta*. É comum também encontrar-se nele um bordão duplo, formado por um par de fios dispostos em "v".

Este duo de instrumentos adaptou-se e foi modificado em função das necessidades das diversas formações a que pertenceu (QUELDRA, ibidem). A estas é dado o nome geral de *cobla* (do latim: *copula*), termo que na cultura catalã designa um agrupamento instrumental de música tradicional. As *coblas* a que o *flabiol i tamborí* fazem parte nos dias de hoje são a *mitja cobla* (meia *cobla*), a *cobla de tres quartans* e a *cobla de sardanes.* A *mitja cobla*, também chamada de *colla de xeremiers,* é típica das Ilhas Baleares e será abordada no item referente a esse arquipélago.

A *cobla de tres quartans* parece ter sua origem nas bandas municipais renascentistas catalãs e, no início do século XVIII, incluía três instrumentistas: um *flabiolaire* que tocava *flabiol i tamborí*, outro que tocava *tarota* (um tipo de bombarda), e um outro tocava o *sac de gemecs* (uma gaita-de-foles). Musicalmente, este grupo assim se estruturava: o *tamborí* se encarregava da parte rítmica e de um bordão grave; a gaita tocava a parte harmônica e uma melodia que era dobrada uma oitava acima pelo *flabiol;* finalmente, a *tarota* se encarregava da segunda voz.

Desaparecida desde meados do século XIX, essa formação encontra-se hoje reavivada no contexto atual de recuperação das danças tradicionais. A flauta utilizada é o *flabiol sec* (figura 2.28), ou seja, o *flabiol* seco, em oposição ao munido de chaves. O instrumento dito “seco” tem perfuração frequentemente cilíndrica e não é capaz de realizar todos os cromatismos, principalmente os da região extremo aguda.

Ao longo dos séculos XIX e XX, a *cobla de tres quartans* foi apropriada pela burguesia e passou por uma série de transformações que lhe extirparam características populares e rurais. A gaita-de-foles foi suprimida, assim como grande parte do repertório original de danças, dando lugar quase exclusivo à *sardana*. O *flabiol* foi adaptado aos padrões vigentes de afinação e temperamento, ganhou mais volume e recebeu também três ou quatro chaves (figura 2.29) que lhe permitiram fazer melhor uso da digitação e completar sua gama de cromatismos (*idem, ibidem*). O tubo ganhou algumas seções cônicas, o que estabilizou e facilitou a emissão das notas do extremo agudo. O *tamborí*, por sua vez, teve a altura reduzida a 9 cm e o diâmetro a 8 cm somente, perdendo o bordão e ganhando uma estrutura metálica (figuras 2.30 e 2.31). Por oposição ao bombo, esse instrumento tornou-se o *tamborí* propriamente dito. Na atual *cobla de sardanes ou cobla moderna* ou ainda *cobla d'en Pep Ventura* (fundador deste conjunto em seus moldes atuais), figura como o único instrumento de percussão em um conjunto que é composto por onze músicos: cinco madeiras (*flabiol*, dois *tiples* e duas *tenoras,* ambos de palheta dupla), cinco metais (dois trompetes, dois fliscornes e um trombone) e um contrabaixo. Nessa formação, o duo *flabiol i tamborí* encarrega-se da entrada, tocando uma curta melodia de anunciação, assim como de rápidas linhas contrapontísticas e de solos de transição entre os temas da *sardana*.

Como é mostrado no Mapa I, o território de cultura catalã ultrapassa os limites da comunidade autônoma da Catalunha, estendendo-se ao Roussillon (França), condado do antigo Principado da Catalunha, e ao limite oriental de Aragão, chamado de *La Franja*. Dentro dessa extensão, o duo é passível de ser encontrado participando de *coblas*, *balls de bastons* (danças de paus) e *cercaviles,* uma festa de rua que pode incluir participantes portando bonecos gigantes e anões, pessoas fantasiadas ou sobre

pernas-de-pau e representações de figuras mitológicas.

2.1.6 Ilhas Baleares

Neste arquipélago é possível encontrar dois tipos distintos de duos formados pela flauta e o tambor: o *fubiol* e o *tamborí* ou *tamborino,* e o *pito ibicenco* e o *tambor*. O mais conhecido e popular é o composto pelo *fubiol* e o *tamborino* que, como grande parte da cultura destas ilhas, são de origem catalã e assemelham-se aos encontrados no continente.

Esse duo é tocado na Ilha de Maiorca, onde integra o conjunto conhecido por *colla de xeremiers* ou *ses xeremiers,* formação instrumental equivalente à *mitja cobla* do principado, isto é, a dupla formada por um gaiteiro e um tamborileiro. Tão antiga quanto a *cobla de tres quartans,* a *colla de xeremiers* sempre esteve ligada a todos os tipos de festas, danças, procissões e atos religiosos (figura 2.32). No princípio do século XX, a introdução do gramofone, do cinema, do rádio e posteriormente da tv, cria uma demanda por novos ritmos e gêneros musicais – as polcas, mazurcas e rumbas – o que evidenciará a falta de recursos musicais dessa tradicional formação, conduzindo-a à decadência. A partir dos anos setenta, foi empreendido um minucioso trabalho de recuperação, tanto dos instrumentos, quanto de seu repertório. A fabricação de instrumentos foi recobrada e atualmente é possível se adquirir *fubioles*, *tamborinos* e *xeremies* tanto nas ilhas quanto na Catalunha, ou ainda na Galícia, onde há grande produção de gaitas-de-fole. O sistema de ensino desses instrumentos, antes completamente oral e extremamente sigiloso, encontra-se atualmente aberto e institucionalizado em muitas localidades da Ilha de Maiorca (GENOVART, s.d.)[24].

O *fubiol* ou *fobiol* maiorquino (figura 2.33) é uma flauta que possui cinco, sete ou oito furos e mede até 25 cm de comprimento. Da mesma maneira que o *flabiol* catalão, é tocada com apenas uma mão, que manipula apenas cinco furos, três na parte frontal

[24] Disponível em: http://www.revistaiberica.com/con_nombre_propio/xeremiers.htm

e dois atrás. Assim, independentemente do número de furos contidos em seu corpo, todos os instrumentos iniciam-se no lá4 e têm a extensão de uma oitava e uma quinta (lá4-mi6), não possuindo cromatismo completo. Apresenta frequentemente exterior cônico e interior cilíndrico, às vezes apresentando certa conicidade (FERRÉ I PUIG, 1986-1987). É munido de duas virolas, ou revestimentos metálicos, uma em cada extremo do instrumento, cuja finalidade é a proteção contra quedas e choques diversos. Na *colla de xeremiers*, o *fubiol* costuma articular ao máximo suas notas para diferenciar-se do som da gaita-de-foles, cuja melodia é sempre composta por notas ligadas.

O *tamborí* (figura 2.34) ou *tamborino* tende a ser maior do que o exemplar continental e tanto seu diâmetro quanto sua altura possuem de 23 a 30 cm. À parte suas dimensões, é quase idêntico ao *bombo* já referido, podendo apresentar, como aquele, travamento direto ou indireto, esteiras únicas ou duplas, dispostas em paralelo ou em "v" sobre apenas uma ou nas duas peles. Do mesmo lado onde é presa a cinta de suspensão, o fuste possui um furo de 2 cm de diâmetro que, além de permitir o movimento do ar interno, serve para guardar a *maceta* quando o instrumento não é utilizado. Esta mesma face do fuste contém o tensor da esteira, uma cravelha (figura 2.35) de madeira munida de um pequeno furo onde o fio de tripa ou nylon é inserido e preso. A *maceta* tem tamanhos e formatos variáveis, adaptando-se ao gosto pessoal do tamborileiro.

A *flaüta,* ou *pito ibicenco* (figura 2.36)*,* é o instrumento de sopro típico das ilhas de Ibiza e Formentera, as chamadas Ilhas Pitiüsas, e se configura exatamente como as flautas de três furos vistas anteriormente. Os croquis de Payno (2002)[25] e Ferré i Puig (Ferré i Puig, 1986-1987, p. 203) mostram exemplares deste aerófono com feitio externo e interno cônico, três furos de igual dimensão – 6 mm – e com até aproximadamente 48,5 cm de comprimento por apenas 1,4 cm e 2,1 cm de diâmetro mínimo e máximo. É usualmente fabricada com ramos inteiriços de adelfa, uma madeira que, por possuir miolo macio, é de fácil furação com ferro incandescente,

[25] Disponível em: http://www.es-aqui.com/payno/pdf/p_ibicenco.jpg

permitindo assim a confecção de instrumentos bem delgados. Como mostra a ilustração (figura 2.37), é decorada com diversos padrões e símbolos, possuindo detalhes metálicos em chumbo ou estanho no pé e na cabeça. Tal como registrado na província francesa de Landes, é comum encontrar-se nessas ilhas duas flautas de três furos sendo executadas por um mesmo músico (FERRÉ I PUIG, 1986-1987; Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera[26]; ESCADELL, 2009[27])

O *tambor* (figura 2.38)*,* pronunciado *tambó*, é um membranófono pequeno, cujo fuste – 5 mm de espessura – é inteiramente escavado em uma seção ainda verde do tronco de um pinheiro local, apresentando 20 cm, tanto de altura quanto de diâmetro. Suas membranas são feitas de couro de cabrito, carneiro ou coelho e são costuradas em aros portantes finos feitos de ramos verdes de sabina (*juniperus sabina sp.*) (ESCADELL, 2009). Tal como o tamboril do Alentejo, o *bombo* catalão e o *tamborino* maiorquino, as cordas travam o tambor diretamente a partir das peles, ziguezagueando à sua volta e recebendo regulagem por meio de afinadores de couro ou madeira. Numa de suas faces recebe a esteira, composta por um fio ou um par de fios paralelos. Pendurado por uma correia de couro à altura do pulso, o tambor é percutido pela baqueta, chamada de *tocador*, tanto pela mão direita quanto pela esquerda, já que o duo não apresenta uma posição fixa nestas ilhas (FERRÉ I PUIG, Gabriel, ibidem).

O músico que toca esse duo de instrumentos é chamado *sonador* e atua em dois tipos de ocasiões: nas danças, em que a principal é o *ball pagés,* e durante as c*aramelles* (COHEN *et al,* 2004)[28]*.*

O *ball pagés* (figura 2.39), dança camponesa, é uma antiga série de danças de cortejo em que os movimentos da mulher e do homem diferem radicalmente um do outro. Tem duas subdivisões principais, *sa curta* e *sa llarga* (a curta e a longa)*,* além de algumas outras variações nupciais: *ses nou rodades*, *ses dotze rodades* e *sa filera*

[26] Disponível em: http://eeif.es/

[27] Disponível em: http://pt.calameo.com/read/000001775d558ae3c74b4

[28] As próximas informações a respeito dessas manifestações culturais foram baseadas nessa mesma obra. Disponível em: http://levi.provincia.venezia.it/ma/index/number9/ma_ind9.htm

(nove voltas, doze voltas e adeus). O fundo musical do *ball pagés* é fornecido por um *sonador,* por um músico que toca as enormes *castanyoles* (figura 2.40), típicas destas ilhas, e por um terceiro que faz soar a *espasí*, espada, hoje estilizada, que é percutida com uma haste metálica, produzindo um som semelhante ao do triângulo. Enquanto a executam, os dançarinos portam e tocam as enormes *castanyoles* e as mulheres vestem trajes elaborados e se enfeitam joias em ouro.

Sa curta, como o próprio nome esclarece, é uma dança inicial de curta duração, executada por apenas um casal. Concebida em ritmo lento e em movimentos pausados e tranquilos, ela é mais apropriada aos membros mais velhos da comunidade que, em seguida, darão permissão a outros para continuar o baile e iniciar a segunda dança: *sa llarga*. Contrastando com a anterior, esta tem ritmo animado e é apropriada aos jovens. Nela, enquanto a mulher, erguendo o vestido e olhando sempre para o chão, executa pequenos passos em amplos espirais elípticos, o homem realiza gestos vigorosos e grandes saltos rítmicos à sua volta. Esses movimentos são frequentemente entendidos como representando a impassibilidade, o equilíbrio e o recato femininos em contraste com a virilidade e potência masculinas. Na atualidade, essas danças são executadas a título demonstrativo durante as festas patronais de cada localidade, sempre junto a átrios de igrejas ou chafarizes públicos.

Essa mesma composição de instrumentos é encontrada nas c*aramelles,* que são canções populares executadas durante os ofícios religiosos da Missa do Galo, da véspera do Natal e da véspera da Páscoa. Elas têm seu nome derivado dos instrumentos de palheta dupla lá denominados *caramellas* e exploram temas ligados ao nascimento e morte de Cristo. Cantadas em linguagem arcaica, por apenas homens mais velhos e de boa posição político-social, são executadas em estilo *redoblado*, um gênero emblemático das ilhas em que o aspecto mais impactante é o uso da técnica conhecida como *redoblar.* Nessa técnica, cada verso da canção é finalizado com um *yodel* gutural e monotônico, considerado único no mundo. Durante as *caramelles* participam três músicos (figuras 2.41 e 2.42), sendo que dois deles cantam alternadamente ou juntos durante o refrão e tocam a *espasí* e as *castanyoles*. O

terceiro músico toca na *flaüta* e *tambor* melodias chamadas de *sonades,* que parecem pouco conectadas à que é cantada.

2.1.7 Núcleos isolados ou referências recentes.

A recuperação de elementos do folclore e o amplo emprego de instrumentos tradicionais em grupos de música *folk*, o chamado *tradipop* nos termos de Mitjans e Soler (1993), fez com que o duo flauta e tambor fossem popularizados ou recuperados em algumas partes das Espanha. Este é o caso das comunidades autônomas da Cantábria, onde a flauta é conhecida pelo nome de *silbu*, nas províncias de Palência e Soria (Castela e Leão), na de Guadalajara (Castela la Mancha) e na Comunidade Autônoma de La Rioja. Em todos esses territórios, e também na província de Burgos, (Castela e Leão), o duo gozava de plena vigência há pelo menos 250 anos. Há, por exemplo, documentos variados e referências muito precisas que comprovam a presença e atuação de *tamboriteros* na parte ocidental de La Rioja durante os séculos XVII e XVIII (ASENSIO, 2001). Apraiz (1952, s.d.[29]) no ano de 1952, notificou a descoberta de uma flauta de três furos durante as obras de uma igreja na cidade de Cascajosa, província de Soria. O instrumento encontrava-se junto a manuscritos e a uma moeda de Felipe IV datada de 1664. O autor aponta ainda que a flauta e tambor foram substituídos nessa região por outros instrumentos mais brilhantes, como a gaita-de-foles e a *dulzaina* – instrumento de palheta dupla, da família do oboé –, fenômeno este também identificado por outros autores.

2.2 França: o *galoubet-tambourin*

Em toda a região histórica da Provença (parte escurecida no Mapa II) vigora o *galoubet-tambourin,* nome que se universalizou e que, tanto no meio acadêmico quanto fora dele, é usado para nomear todo e qualquer conjunto formado pela flauta e tambor. Atualmente, é o conjunto cuja trajetória histórico-social se encontra mais sistematizada e documentada.

[29] Disponível em: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/07141143.pdf

Durante o século XVII e XVIII esse duo era chamado de *fifre et tambourin,* ou simplesmente *tambourin.* O nome *galoubet* aparece pela primeira vez em 1723, no *Dictionnaire provençale et français* de S. A. Pelleas. Durante boa parte do século XVIII, entretanto, a flauta será chamada predominantemente de *flûtet,* sendo o termo *galoubet* usado apenas a partir da Revolução Francesa (GUIS *et al.,* 1993)[30].

A Provença do século XVIII era particularmente conhecida e reputada pelo *goût pour la fête*, o gosto pelos festejos. Sua densa e perene tradição festiva contribuiu definitivamente para o desenvolvimento de uma prática musical própria em que o *tambourin* tinha um papel de destaque. Sua presença era obrigatória nas festas privadas de maior brilho: os batismos, notadamente aquele do primeiro fruto do casamento, e as núpcias, que no campo apresentavam conhecido fausto. O mesmo ocorria nas festas religiosas e sazonais, ocasiões tanto de júbilo privado quanto comunitário, muitas delas ainda celebradas na atualidade. Eram as *fêtes calendales,* que marcavam o início das celebrações de Natal e que incluíam em Arles o *Pastrage,* procissão em que os pastores de ovelhas iam às aldeias anunciar o nascimento de Cristo (figura 2.43). A presença dos tamborileiros nestas festas é o germe do papel que exerceram mais tarde nas *crèches*, presépios, e nas pastorais, como já visto no caso da *txirula* suletina. Tal como ocorria com esta última, o período de carnaval constituía um momento extremamente propício para os tamborileiros provençais prestarem seus serviços. Era o caso da tradicional *farandole,* dança muito popular tanto durante o carnaval quanto no final do circuito de danças das festas de São João. Entre a primavera e o início do outono, os tamborileiros também participavam ativamente das diversas romarias e festas de corporações e confrarias, tocando principalmente as *aubades*, alvoradas, para anunciar a festa. Atuavam também para a coleta de fundos para a igreja, papel que conservam até os dias de hoje. Em Aix-en-Provence e Marselha, a iconografia atesta a ativa participação de tamborileiros nas celebrações da *Fête-Dieu*, o *Corpus Christi*, evento que nestas cidades tomava dimensões extraordinárias.

[30] Os dados mostrados a seguir sobre a trajetória histórica do *galoubet-tambourin,* constituem um breve resumo realizado a partir da obra de Guis *et al.* (1993).

O *goût pour la fête* acompanhava uma grande e reconhecida paixão pela dança, que tinha no *rigaudon* talvez o seu mais popular representante. Essa dança, utilizada por compositores como André Campra (1660-1744) e Jean-Fhilippe Rameau (1683-1764), esteve em voga desde o século XVII em todas as classes sociais urbanas ou rurais da província e espalhou-se ao longo do século XVIII por toda a França e suas colônias. Neste e em outros bailes como a *danse des Epées*, dança das espadas, o tamborileiro constituía o edifício rítmico-melódico indispensável.

Durante o último século do Antigo Regime, as elites, tanto parisienses quanto das províncias, tiveram seus hábitos e estilo de vida modificados. Em meio a essas classes aristocráticas o gosto pela natureza e pelo campo trouxe interesse por alguns aspectos dos modos de vida camponeses. Nesse contexto, apelidado de *mode champêtre*, alguns compositores respondiam a uma demanda frequentemente amadora com obras e compêndios de inspiração rural, popular ou suburbana, muitas vezes escritas para instrumentos populares ou de rua, para os quais também passaram a escrever e organizar métodos. São exemplos disso obras de Joseph B. de Boismortier (1689-1711), Michel P. de Monteclair (1667-1737) e Nicolas Chédeville (1705-1782), que eram indicadas ou escritas para serem tocadas em *vielles*, vielas de roda, e *musettes*, gaitas-de-fole. Em menor grau, a atenção da capital também se voltou ao *tambourin*, que figurou tanto nas belas artes (figuras 2.44 e 2.45) quanto nos salões de baile e nas *opéras comiques.* A primeira obra incontestavelmente dedicada ao *tambourin* é a *Nouvelle Suite d'Airs pour deux Tambourins, Musettes ou Vielles* do parisiense Marchand, datada de 1735-40. Também na capital, Louis J. Francoeur le neveu dedicou o 4º artigo de seu *Diapason général de tous les instruments a vent* (1772) ao *flûtet, ou flûte de tambourin*, trazendo sua gama diatônica, tonalidades mais favoráveis, cadências e exemplos musicais (figura 2.46) (FRANCOEUR le neveu, 1772; MÖHLMEIER, & THOUVENOT, 2002b) *Tambourin(s)* era também o nome dado a movimentos de suítes de dança, de concertos, de sonatas ou de fantasias que apresentavam ritmo *ostinato* e baixo imutável, imitando, portanto, o efeito sonoro do duo.

Contrastando com a moda passageira na metrópole, o repertório provençal, editado ou manuscrito, sempre foi mais abundante e significativo. Os cadernos dos tamborileiros semi-profissionais dos século XVIII e XIX continham composições originais e transcrições destinadas às festividades públicas. Neles figuravam principalmente danças (minuetos e *contredanses),* canções de influência vocal (*vaudevilles*, *airs*, *ariettes* e *romances*), *aubades*, marchas e, após o primeiro terço do século XIX, quadrilhas e valsas, seguidas pelas *scotish*, mazurcas e polcas.

Durante todo o século XIX o *galoubet - tambourin* tem sua prática bastante reduzida. A desregionalização do período pós-revolucionário e com ela, a influência da música militar, na forma de hinos e marchas, fará com que o *tambourin* perca espaço para uma série de novos e potentes instrumentos, a família dos metais, que ganhará os coretos, ruas e salões de baile, organizados nas novas *orquestres*. A prática do duo irá, então, se resumir às áreas de maior concentração original de tamborileiros e onde estes tiveram oportunidades e instrução suficientes para adaptar-se, a dizer, em Aix-en-Provence, Marselha, Toulon e Draguignan. Prova disso é o fato de que nestas localidades era comum encontrar-se tamborileiros que integravam orquestras, regendo ou tocando outro tipo de instrumento.

Parte da tênue sobrevivência do instrumento ao longo da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX deveu-se aos esforços e iniciativas do Félibrige, um amplo movimento regionalista occitano fundado em 1854 por Fréderic Mistral. Elegendo o *galoubet-tambourin* como a imagem representante do antigo condado da Provença, seus partidários, os *félibres*, serão responsáveis por uma série de iniciativas. Dentre elas, a criação de cursos e sociedades amadoras de tamborileiros, visando manter e transmitir o repertório e a técnica do instrumento, assim como toda a cultura musical e coreográfica a ele associadas. Destaca-se neste período a contribuição de François Vidal, autor da obra *Lou tambourin: istòri de l'estrumen provençau, seguido de la método dóu galoubet e deis èr naciounau de Prouvènço* (1864) e fundador da *Acadèmi dóu tambourin*, uma estrutura oficial destinada a agrupar os melhores instrumentistas. Um dos méritos do movimento foi a reintrodução do

instrumento no vale do rio Ródano (Rhône), localizado nos departamentos de Bouches-du-Rhône e Vaucluse.

O período que engloba as duas grandes guerras, ao mesmo tempo que representa uma idade de ouro para as sociedades de tamborileiros, é conhecida como uma fase de folclorização. A formação rudimentar dos integrantes das sociedades, unida à uma interrupção da tradição cultivada nos grandes centros, passa a restringir a atuação dos tamborileiros ao acompanhamento de grupos de danças folclóricas. Contentando-se com uma prática rotineira e muitas vezes incapazes de manter seus instrumentos, passam pouco a pouco a adotar trajes “típicos” antes inexistentes.

Este quadro muda radicalmente a partir dos anos 50, fase de renascimento da prática culta e profissional. Este período é marcado pela preocupação em recuperar o status musical do tamborileiro, assim como restituir-lhe seu repertório. Para isso foi criada em 1959 em Aix-en-Provence a *Commission du Tambourin*, que, entre outras iniciativas, foi responsável pela edição de métodos, compêndios e antologias, pela promoção de palestras, concertos e demonstrações públicas, assim como pela regulamentação e criação de cursos e exames de qualificação. A partir de 1970, alguns tamborileiros passam a aderir ao então crescente movimento de música historicamente informada, propondo uma música antiga *à la provençale*, isto é, situando o instrumento regional no seu contexto renascentista e medieval sem, no entanto, romper com a prática existente. Esta iniciativa obteve grande sucesso e a popularidade de grupos como *Les Musiciens de Provence* esteve por trás da criação de cursos regulares de *galoubet-tambourin* em conservatórios de uma série de cidades da região da Provença. O conjunto destas e de outras iniciativas dos anos 80 e 90 fizeram com que a quantidade de praticantes de *galoubet-tambourin* nunca fosse tão numerosa e diversa como é nos dias de hoje.

Entre os aspectos que diferenciam o *galoubet* das flautas vistas até o momento, o principal é a furação, na sequencia T-T-T. Com esta configuração de três tons inteiros, a distância entre a primeira e a última nota obtidas no primeiro parcial torna-se

um trítono[31] (ver dedilhado no Apêndice II). Desta maneira, as tonalidades maiores e preferencias do *galoubet* são obtidas a partir do segundo parcial ou quinta e a partir da segunda nota do primeiro parcial, quando a sequência se torna T-T-S. Embora essa característica seja frequentemente citada, muitas vezes se ignora que o *galoubet* nem sempre foi furado dessa maneira. Ao longo do século XVIII ela apresentava a mesma furação de muitas das encontradas atualmente no território espanhol, ou seja, T-S-T, e parece vigorar pelo menos desde 1735-40, quando da publicação da *Nouvelle suite d'airs* de Marchand. As edições parisienses até a Revolução e os compêndios *I^er Récueil des nouvelles Contredances Françaises* de E. Magaud e o de J.-R. Cavaillier (1771-1786) atestam o emprego desta furação. O mesmo pode ser dito das *Six Sonates em duo pour le Tambourin* (1752-1760) de Lavalière e dos *Principes de Galoubet ou Flûte de tambourin* (1789) de Lemarchand (figura 2.47), obras que trazem uma tablatura que explicitamente evidencia o emprego desta furação. Pela facilidade de produzir tonalidades contendo de um a três sustenidos, o instrumento é chamado de *galoubet en dièses,* em sustenidos, por oposição ao que passaria a ser empregado após a revolução, o *galoubet en bémols*, cuja sequência é T-T-T. Nessa furação, a manipulação dos três tons inteiros permite que todo o cromatismo da extensão de uma duodécima ou mais seja obtido apenas por meio de tampamento parcial dos furos, o que dispensa o emprego do dedo mínimo na “campana”.

Independentemente de sua furação, esses instrumentos têm como referência tonal a escala produzida a partir da quinta. De fato, a maioria do repertório do *galoubet* tende para a tonalidade obtida a partir da quinta, exatamente como a *flabuta* gascã. Os instrumentos remanescentes com a configuração antiga têm tamanho bastante variável e, embora seja possível atribuir-lhes as tonalidades preferencias de sol e lá, ainda restam dúvidas em relação à sua afinação. Isto se deve em parte ao desconhecimento preciso do diapasão então utilizado e também pelo fato de haver registro do uso de *corps de rechange,* corpos intercambiáveis, principalmente a chamada *patte de sol.*

[31] Estas e outras informações técnicas foram obtidas no site do tamborileiro Michel Plantevin: http://www.zictrad.free.fr/Provence/Cours/Instruments/galoubet.htm

Esta baixava a afinação do instrumento em um tom e o adequava para a música de dança que era amplamente executada pelo violino.

O último método em que o galoubet aparecerá com a furação T-S-T é um documento anônimo de 1790, mas a introdução da "nova" furação não ocorreu de maneira brusca. Ela já havia sido mencionada em compêndios de danças provençais e sabe-se que também era conhecida em Paris, ou seja, fora do âmbito estritamente provençal. Já no século XIX, o *galoubet en dièses* parece não ter mais nenhum eco. Em 1810, a *Méthode de Galoubet* de Châteauminois não fará menção a qualquer instrumento furado na sequencia T-S-T.

Guis *et al. a*credita que esta alteração na furação do instrumento tenha ocorrido em parte por força de uma nova estética musical que assim explica:

> "[…] até 1760, a música dos tamborileiros parisienses utilizava abundantemente, segundo o hábito dos compositores para instrumentos "rústicos", a alternância maior-menor. Neste caso, passar de lá maior a lá menor era muito mais cômodo em um galoubet em sustenidos que passar de sib maior a sib menor em um galoubet em bemóis. Apesar disso, ao findar o século XVIII, os compositores não empregaram mais este procedimento […]. Desde então, o galoubet em sustenidos, com suas escala incompleta, perdia muito de seu interesse, daí seu rápido abandono. [...]" (GUIS *et al.*, 1993, p. 57)

O instrumento mais popular durante o século XIX e que irá perdurar até os dias de hoje é atualmente chamado de *galoubet de Saint-Barnabé*. Nomeado modernamente a partir do nome de um dos bairros de Marselha, apresenta a particularidade de ser um instrumento dito *en si.* Esta denominação, no entanto, não corresponde nem à sua quinta, nem ao comprimento de sua coluna de ar, e sim a uma classificação muito tradicional baseada em um sistema transpositor com raízes no século XIX. Este sistema de classificação, usado até hoje, gera discussões e controvérsias entre tamborileiros e *luthiers,* e constitui muitas vezes uma forte barreira de entendimento para o estudante ou interessado estrangeiro (Ginestière)[32].

[32] Discussão realizada pelo luthier Pierre Olivier Ginestiere em seu site: http://www.galoubets.com

Tal como uma série de instrumentos de sopro, durante o século XIX o *galoubet* também sofreu influência da prática da transposição. Ao instrumento que era capaz de tocar na tonalidade padrão de sib maior e reproduzir realmente aquelas alturas deu-se o nome de “galoubet em dó”. A partir desse momento, qualquer flauta que fosse maior ou menor que esta, recebia o nome da nota acima ou abaixo. Assim, o *galoubet* dito em ré toca, na verdade, dó maior e, sendo dó a sua quinta, é um instrumento com coluna de tamanho que corresponde à emissão da nota fá.

O *galoubet* St. Barnabé (figura 2.48) é fundamentalmente uma flauta baseada nos instrumentos em lá do final de século XVIII. No universo transpositor do século XIX, sua afinação fará com que seja interpretada como um *galoubet* em si. Uma vez preservadas as suas tradicionais dimensões do século retrasado, embora ainda chamada de *galoubet en si*, ela é conhecida principalmente por soar pelo menos um quarto de tom abaixo dos modernos modelos ditos em si (GUIS *et al.,*1993). Desta maneira, o *galoubet de St. Barnabé* soa ¾ de tom abaixo do *galoubet standard*, dito em dó. Recordando que a quinta real deste último é o sib4, aquele tem como sua quinta algo entre la5 e lab5, e seu primeiro parcial soa na altura de ré5/dó#5.

Abaixo, encontra-se o Quadro II com os tamanhos mais utilizados desta flauta (figura 2.49):

Nome tradicional	1º parcial ouvido (8va da fundamental)	2º parcial ouvido (5ª ou 12ª acima da fundamental)	Tonalidades maiores preferenciais	Tamanho médio[33] (mm)
ré	fá5	dó6	dó e sol	231
dó	mib5	sib5	sib e fá	259
si 440 hz	ré5	lá5	lá e mi	276
si St. Barnabé	re5/dó#5	lá5/láb5	la/lab e mi/mib	280 a 290
sib	dó#5	lab5	láb e mib	291.6
la	dó5	sol5	sol e ré	209
sol	sib4	fa5	fá e dó	334

[33] Valores obtidos no site do luthier Olivier Ginestière: http://www.galoubets.com/

As madeiras mais utilizadas para a confecção desses instrumentos são o ébano, a palissandra, o bucho e madeiras típicas da Provença, como a amendoeira e a oliveira.

O *tambourin* atual é um tambor de pelo menos 70 cm de altura por 35 cm de diâmetro, confeccionado com a junção de pranchas bem finas (5 mm) de nogueira, faia ou plátano. A delicadeza de sua confecção torna o instrumento bastante frágil e suficientemente leve para ser pendurado e sustentado no final do antebraço do músico. Tal como outros tambores do gênero, é sustentado através de uma cinta de couro ou tecido bordado, *bretelle* (figura 2.50), item que é preso em duas alças metálicas chamadas de *reganchos* (figura 2.50) (GUIS *et al.,* 1993). Os *reganchos* se localizam na seção mais decorada do fuste, a *bande de bretelle*, lugar onde também é encontrado o respiro, *âme*, de aproximadamente 5 mm de diâmetro. A pele inferior é feita de couro de lebre e é mais grossa que a percutida, que é feita com couro de bezerro natimorto. Sobre ela repousa a fina esteira (2 mm), que pode ser única, em cânhamo, ou dupla, em nylon ou tripa. Costuma ser bastante frouxa, e sob o golpe da maceta, *masseto*, vibra contra a pele, enriquecendo e amplificando o som num longo zumbido estridulante. É por isso que recebe o nome de *chanterelle*, cantadeira *(idem, ibidem*). Não é afinada por uma cravelha, e sim por uma lingueta de couro, presa entre o aro tensor e o que porta a pele percutida. Os tirantes, feitos em cânhamo, travam indiretamente as peles por meio de dez pinos, *boutons,* em marfim, osso*,* madeira ou metal, encravados sobre cada aro. Nos tirantes, deslizam ascendentemente dez afinadores em couro *(idem, ibidem*).

Guis et al. (ibidem) observa a coexistência de tambores de dimensões variadas ao longo do século XVIII. Seus estudos revelam que a decoração desses instrumentos ao longo dos século XVIII, XIX e XX, embora utilizassem elementos padrões, relacionava-se diretamente com a ornatos do mobiliário em voga de cada época, uma vez que muitos dos artesãos eram também marceneiros. O nível decorativo de cada tambor dependia essencialmente do tipo de encomenda, o mesmo artesão assinando tanto instrumentos luxuosos, como os mais simples.

A maceta, *masseto*, é formada por três partes, ou seja, punho, haste e glande, e mede aproximadamente 34,1 cm. Quando a pele percutida é mais grossa que o normal, costuma-se elevar o peso da maceta, que tem, normalmente, 60 g, com a adição de uma pequena bola de chumbo *(idem, ibidem*). O tamborileiro pode conseguir efeitos diferentes sobre a pele, dependendo de como segura a maceta, com os dedos ou com toda a mão fechada, e de como a percute, batendo expressamente contra ela ou roçando-a levemente.

2.3 República Eslovaca: a *fujara*

Os termos *fujara, fujera, fujarka, fulara, fuira, fuiara, fluer, flojara* e *furugla,* são termos genéricos aplicados a mais de um tipo de aerófono de bisel ou de embocadura livre pelos pastores da região dos Cárpatos (GARAJ, 2006). *Fugara* também é o nome de um registro de orgão cujos primeiros testemunhos datam da segunda metade do século XVII. Conhecido inicialmente na Silésia, logo passou a figurar em órgãos da Boêmia, Áustria, Suíça e Suábia. Seus tubos eram metálicos ou de madeira, longos, estreitos e cilíndricos. Produziam sons bastante delicados e híbridos entre a viola e as palhetas, com a particularidade de terem resposta bastante lenta (Encyclopedia of Organ Stops[34]).

Atualmente, na República Eslovaca, o termo *fujara* refere-se a uma flauta baixo de bisel, que mede de 150 a 190 cm, de perfuração cilíndrica, munida de três furos localizados sobre a mesma face e de um tudel (i. e. um porta-vento) de 60 a 80 cm de comprimento (figura 2.51). Trata-se de um instrumento que também se utiliza dos parciais para constituir sua escala, mas não é tocada com um tambor, e sim, sozinha, segurada e tocada com as duas mãos (figura 2.52). O furo mais próximo ao bisel é tampado com o dedo médio da mão esquerda, o furo central com o polegar da mão direita e o último orifício com o dedo médio da mesma mão. Sua área tradicional de ocorrência é o território montanhoso central que compreende as regiões de Podpol'anie, Horehronie, Germer e Hont (GARAJ, 2006). É uma flauta tradicionalmente

[34] Disponível em: www.organstops.org

construída em uma peça única de sabugueiro, mas recentemente o maple, a nogueira e o freixo também têm sido empregados.

Embora seja tocada desacompanhada, o que a excluiria do grupo de flautas analisadas até agora, a *fujara* guarda conexões com a família da flauta e tambor. Exemplares históricos mostram que até meados do século XIX apresentava feitio muito semelhante ao membro baixo das flautas de três furos descritas e apresentadas no Syntagma Musicum de Praetorius, obra que será analisada mais adiante. Essas antigas *fujaras* eram mais curtas, cerca de 90 cm, e tinham um de seus três furos na parte traseira (*idem, ibidem*). Os instrumentos remanescentes com essa configuração são chamados pelos etnomusicólogos de *priechodska fujara,* por terem sido encontrados nos arredores da cidade de Priechod, na região de Horehronie. Acredita-se que possam ter chegado a essa região durante as Guerras Turcas do final do século XVII, quando regimentos de soldados provenientes da Europa Ocidental e da Itália estabeleceram-se perto da localidade de Sloveska Lupca. O instrumento teria penetrado gradualmente em uma parte da zona rural eslovaca, no centro e no norte do país, e conservado seu feitio original apenas em poucas localidades, fato que o transforma numa raridade nos dias de hoje (KOCIK, s.d.[35])

Uma vez estabelecida no território eslovaco, a *fujara* tornou-se o instrumento mais importante do universo pastoril, *status* que conservou até o século XX. Nesse meio, seu ornamentado repertório solo é alternado com o canto do pastor, composto por melodias elegíacas lentas e melancólicas, cuja temática fortemente emotiva retrata a vida e o trabalho no campo (GARAJ, 2006). Foi também um instrumento associado aos andarilhos e à sua cultura. O declínio social e político advindo das Guerras Turcas resultou em um grande êxodo durante o final do século XVII e início do século XVIII. As hordas de andarilhos se dirigiram principalmente ao território dos pastores, encontrando voz na *fujara.* Suas andanças e aventuras foram entoadas em poesia e em música e nelas, eles são descritos como os heróis e libertadores do povo que, na

[35] Colaborador no site: http://www.fujara.sk/about/history/history.htm.

época, vivia em situação de opressão e servidão (idem, ibidem).

Esse repertório rapsódico e heroico ecoou oportunamente um século e meio depois, durante o movimento nacionalista eslovaco de meados do século XIX. Neste período, a *fujara* foi associada à cidade de Detva, na região de Podpol'anie, tornando-se um de seus símbolos. O instrumento utilizado então já possuía as dimensões conhecidas nos dias de hoje, razão pela qual, em contraste com a antiga *priechodska fujara*, é chamado tecnicamente de *detvianska fujara*, isto é, a *fujara* de Detva. Ao longo do final do século XIX e ainda durante o século XX, passou a representar a cultura eslovaca, e seu valor simbólico foi reforçado pelo advento de movimentos folclóricos. A separação da nação eslovaca da antiga Tchecoslováquia em 1992 deu-lhe ainda conotações políticas e nacionais. O instrumento é, por vezes, tomado como parte da imagem do Estado nacional, sendo oferecido a chefes de estado visitantes (idem, ibidem).

Embora sua popularidade simbólica tenha aumentado gradualmente, a *fujara* viveu momentos críticos ao longo do século XX, com redução drástica de executantes e *luthiers*. A partir dos anos 70 desse século, passou por um renascimento sem precedentes, mas seu meio social mudou drasticamente. Atualmente, a *fujara* é praticamente desconhecida no meio pastoril e seu novo habitat é a cidade. De instrumento puramente artesanal, feito para o uso pessoal do pastor, passou para a mão de *luthiers* profissionais e frequenta hoje orquestras folclóricas, clínicas de musicoterapia, grupos de meditação e de religiões alternativas, e constitui também mais um novo elemento étnico dentro da chamada “world music” *(idem, ibidem)*. Uma parte importante de sua popularidade se deve à sua decoração altamente elaborada, que muitas vezes a torna um artefato colecionável de grande valor artístico. A preocupação com esse repatriamento resultou na concessão do título “obra-prima do patrimônio oral e intangível da humanidade” à *fujara* e ao seu repertório tradicional, o que foi feito pela UNESCO no dia 25 de novembro de 2006 durante a terceira convenção relativa à salvaguarda do patrimônio intangível.

Uma das principais alterações decorrentes da mudança de seu meio sócio-musical deu-se em sua furação e escala (*idem, ibidem*). A progressão original de tons não se ajusta aos padrões modernos de afinação, uma vez que a distância entre os três furos é obtida de maneira puramente artesanal, decorrente da mensuração e divisão tradicional do instrumento em partes ou unidades. Na maioria das *fujaras* atuais, passou-se a utilizar a sequência T-T-S (descrita no Apêndice II), ajustada com o diapasão moderno, o que a torna capaz de misturar-se com outros instrumentos. Seu corpo também passou a ser construído em duas ou até três peças, permitindo flexibilidade no ajuste da afinação. As *fujaras* modernas tocam duas oitavas semicromáticas (uma vez que, pela dimensão, não há maneira de se obstruir o final do tubo), apoiando-se sobre 6 parciais harmônicos. São frequentemente encontradas com as seguintes fundamentais: fá1 (190 cm), sol1 (170 cm) e lá1 (150 cm)[36].

Além de seu timbre grave e meditativo, um dos aspectos que mais a caracterizam é a ornamentação aplicada sobre as curtas melodias que formam seu repertório (figura 2.53). Entre os ornamentos mais conhecidos estão o *prefuk,* sobressopro, aplicado sobre notas individuais, e o *rozfuk*, dispersão, uma cascata de parciais descendentes realizada logo no início das melodias. Utiliza-se todo o tempo de trilos sobre notas longas, assim como de vibratos, obtidos mecanicamente com a oscilação rápida e repetitiva dos dedos acima dos furos (*flattement*).

2.4 Inglaterra: o *tabor-pipe*

Nas Ilhas Britânicas e em alguns países do Commonwhealth, o duo flauta e tambor recebe o nome de *tabor pipe,* mas era conhecido também pela denominação *whittle and dub,* termo usado até o início do século XX.

Na Inglaterra e, em menor grau, na Escócia, figura como o par de instrumentos típico da *Morris Dance* desde as primeiras referências a este tipo de dança em meados do século XV. As origens e características desse conjunto de danças, que está entre as

[36] Informações técnicas obtidas no site: http://www.fujara.sk/

mais antigas tradições rurais do país, sempre foram alvo de intensos debates e já se lhes atribuiu as mais diversas gêneses e conexões. Forrest (1999) demonstrará que a apreensão histórico-social da *Morris Dance* é absolutamente refratária a qualquer tentativa de simplificação, não sendo possível falar-se numa única origem e nem num único fenômeno. Apesar disso, acredita-se comumente que tenha sido uma dança de boas vindas à primavera, que asseguraria a fertilidade da terra e a abundância das colheitas. Ela se diferenciaria das outras *country dances* inglesas por sua natureza ritual, servindo-se de movimentos circulares e processionais, e por admitir tradicionalmente apenas participantes do sexo masculino. Nas obras de Shakespeare há referências frequentes a esse tipo de dança que, então, já era considerada bastante antiga. Nessa época, constituía um tipo de espetáculo popular já apartado de seu significado pagão[37].

As mudanças na agricultura e a migração em direção às cidades durante a revolução industrial reduziram grandemente as áreas de prática da *Morris Dance* no século XIX, até tornar-se quase extinta. A iconografia da *Morris Dance* é assertiva em demonstrar que, até esse período o *tabor pipe* foi um dos principais instrumentos empregados. Nessa época, muitos tamborileiros simplesmente pararam de tocar e entre os poucos times, *sides*, de *morris men* sobreviventes, o *pipe-and-tabor* acabou por ser substituído pelo *fiddle* e, mais tarde, pela concertina ou pelo acordeão de botões.

Ao final do século XIX, o interesse da sociedade vitoriana pelas tradições populares encorajou muitos entusiastas e acadêmicos folcloristas a buscar, registrar e reavivar as danças remanescentes. Neste contexto destaca-se o pioneirismo do folclorista Cecil Sharp, sobre quem a *Morris Dance* exerceu grande fascinação. De 1907 a 1914, publica o *The Morris Book* (BURGESS, 2002). Mary Neal também se dedica ao reavivamento destas danças no Esperance Girls Club, clube de operárias que dirigia, e publica o *Esperance Morris Book* em 1910 (JUDGE, 1989). O trabalho de

[37] Uma parte das informações históricas e técnicas sobre o tabor-pipe contidas neste item foram obtidas por meio de correspondência eletrônica com os *taborers* ingleses Frances Tucker e Gwilym Davies.

Sharp foi seguido pelo de uma série de outros interessados e entusiastas, entre eles os compositores George Butterwoth e Ralph Vaugham Williams.

Durante a década de 20, o único tamborileiro ainda ativo era Joe Powell, da cidade de Buckwell (figura 2.54). Tocava uma flauta curta em ré com um pequeno e estreito tambor. Entre os entusiastas e seguidores de Sharp que o visitaram estavam Russell Wortley e Kenworthy Schofield, que foram inspirados a reavivar a tradição da flauta e tambor na Morris Dance. Wortley desenvolveu um estilo muito próximo à tradição, favorecendo tambores estreitos e flautas pequenas como nos exemplos da figura 2.55. Schofield, por outro lado, incorporou conceitos advindos dos movimentos de música antiga e da tradição tamborileira da Europa continental, criando um novo estilo e um novo instrumento. Ele adotou um modelo de tambor baseado nos instrumentos bascos e desenvolveu uma flauta mais longa. Estas e outras propostas são adotadas nos dias de hoje e dão a tônica ao universo britânico da flauta e tambor, marcado por grande diversidade. Apesar dessas iniciativas, entre os aproximadamente 14.000 praticantes de *Morris Dance* (figura 2.56) nas ilhas Britânicas, a maioria dos músicos toca *melodeon*, concertina ou *fiddle,* sendo os tamborileiros, atualmente, uma minoria. Estima-se que haja apenas de 30 a 40 desses músicos em atividade na Inglaterra nos dias de hoje.

A furação utilizada nas flautas inglesas apresenta a sequência T-T-S, ou seja, um tetracorde maior, o que faz com que se obtenha uma escala maior logo a partir do primeiro parcial (ver dedilhado no Apêndice II). Apesar de existirem em muitos tamanhos e afinações, as usualmente empregadas são instrumentos que tem como primeiro parcial as seguintes alturas: ré6, sol4 e ré4.

Fora do universo da *Morris Dance*, o duo flauta e tambor é empregado por grupos de música antiga, principalmente pelos dedicados aos períodos medieval e renascentista, e por artistas e *interpreters* que atuam em re-encenações de eventos históricos ou em ambientações de base histórica. Em 1999 ocorreu o primeiro *International Pipe and Tabor Festival* em Gloucester (figura 2.57), hoje organizado pela

The Taborers Society, uma associação dedicada à promoção e difusão do instrumento.

A Morris Dance e uma série de *country dances* estão entre os diversos traços culturais transmitidos às ex-colônias britânicas, assim como às suas áreas de dominação no século XIX. Atualmente, há times de *morris men* espalhados por todo a Commonwealth: vinte e um na Nova Zelândia, vinte e dois na Austrália, dezenove no Canadá, um em Hong Kong e um na África do Sul. Sua prática não parece, entretanto, restringir-se a países de herança britânica, uma vez que se registra a existência de grupos na Europa continental, principalmente na Holanda. Os Estados Unidos são a nação onde se concentram o segundo maior número de praticantes. Mais de duzentos times de *morris men* são contabilizados atualmente em trinta e um Estados americanos, concentrados principalmente nos que integraram as antigas treze colônias e a Califórnia[38].

Como foi dito, embora tocado com menos frequência na *Morris Dance*, o duo flauta e tambor goza também de alguma popularidade entres os times destes países. Os Estados Unidos estão por trás da comercialização dos instrumentos mais conhecidos do mercado internacional, confeccionados em madeira e, principalmente, em PVC.

2.5 América Latina

O duo flauta e tambor também é conhecido e empregado atualmente em alguns países da América Latina, em uma faixa descontínua que se estende do México ao noroeste argentino. Se, no caso da América do Norte, o *pipe and tabor* é tido inequivocamente como uma herança da colonização, ainda há controvérsias quanto à origem europeia ou autóctone dos instrumentos latino-americanos.

[38] Dados obtidos em: http://morrisdancing.wikia.com

2.5.1 México

No México, o duo flauta e tambor é conhecido pelo nome genérico de *flauta* ou *pito de carrizo y tambor*, recebendo nomes diferenciados segundo as etnias que o empregam. Na atualidade, há dois eventos muito conhecidos onde o duo é usado: a Danza del Venado, realizada na região noroeste pelos Yaqui, do Estado de Sinaloa, e pelos Mayo, no Estado de Sonora, e na performance dos Voladores de Papantla, entre os Totonaca e Otomí, nos Estados de Veracruz e Puebla.

A cerimônia da Danza del Venado, divindade ancestral para os Mayo e os Yaqui, pode ocorrer em diferentes ocasiões ao longo do ano, mas está mais marcadamente associada a eventos cristãos, como os da Quaresma, da Semana Santa, de Corpus Christi e o dia de San Juan.

Entre os Mayo, a ocasião mais importante em que se executa essa dança são as longas celebrações do dia de San Juan, realizadas perto do dia 24 de junho. Nelas se misturam reverências tanto ao Santo patrono, quanto à Lua, à Estrela da manhã (Vênus), ao Sol, à Natureza e aos elementos (água, ar, terra e fogo), o que lhe confere grande sincretismo. A música que é produzida durante os três dias de celebração, a antevéspera, a véspera e o dia de San Juan propriamente dito, é tocada nos seguintes instrumentos: flauta e tambor, harpa, violinos ou rabecas, sistros, guizos naturais (amarrados às pernas dos dançarinos e confeccionados com casulos de mariposa), raspadores (reco-recos acoplados a cabaças), chocalhos de cabaça e tambores de água (feitos com cabaças repousando sobre tigelas com água). Muitos desses instrumentos estão impregnados de uma densa simbologia (AYALA PARTIDA, 2005[39]). O tamborileiro é chamado de *tamporio, tampolio* ou *tampolero*, e toca a flauta de três furos, *bakakusia,* e o tambor, *tampora.* Ele intervém em vários momentos da cerimonia, sempre associado ao elemento “ar”, mas a dança do veado é um de seus momentos de destaque (figura 2.58). Durante essa dança, que constitui um culto solene à natureza, à harmonia de sua unidade, estabelecida e mediada pelo veado, o som da

[39]Disponível em: http://ntic.uson.mx/wiki/index.php/Fiestas_tradicionales

flauta e tambor é associado ao “ar” ou “vento”, ao mesmo tempo em que imita alguns dos elementos do entorno natural desse animal-divindade (AYALA PARTIDA, 2005).

Entre os Yaqui, a dança do veado mais célebre ocorre entre o sábado de aleluia e o domingo da pascoa na Semana Santa. Na verdade, ela se compõe de encenações dos últimos dias de vida de Cristo, diversos cerimoniais e várias danças. O conjunto instrumental empregado neste período é idêntico ao anteriormente citado para os Mayo. Além de participar da execução de um repertório sacro e mestiço, é garantida à flauta e tambor espaço de destaque durante a dança do veado, que entre os Yaqui inclui a caçada ritual e sacrificial denominada *Juego del Venado y los Coyotes* (figura 2.59) e, finalmente, *La muerte del Venado* (ROJAS, 2000[40]).

Nos contextos acima, o tamborileiro é um músico como os demais ou é um dos *pascolas* ou *paskolas* (de *pajko*: festa e *oola*: velho), que são os bufões do evento. Estes são geralmente homens adultos iniciados que exercem papéis diferentes ao longo da festa: músico, dançarino, anfitrião, orador e arlequim ritual (AYALA PARTIDA, 2005). A flauta utilizada (figura 2.60) é feita de *carrizo*, que é uma gramínea da família do bambú comumente chamada em português de cana-do-reino (*Arundo donax*). Ela mantém a mesma morfologia dominante vista até o momento, isto é, tem dois furos na frente e um atrás, sendo sustentada pela pinça formada pelos dedos anelar e mínimo. O tambor acompanhante tende a aproximar-se do formato “caixa”, com diâmetro de até 45 cm, e profundidade de apenas 10 cm no máximo. Ele é percutido estando apoiado no solo e no joelho esquerdo do tamborileiro, uma vez que este geralmente se encontra sentado no chão (figura 2.61).

A performance dos Voladores de Papantla é uma modalidade local da cerimonia *del palo volador*, um ritual pré-hispânico com distribuição bastante ampla no México, Guatemala e Nicarágua. Na maioria dos *pueblos* “ocorre durante as festas patronais, durante o carnaval, nos solstícios, nas festividades dos mortos e nas cerimônias associadas à semeadura e à colheita” (p. 52) (NÁJERA CORONADO, 2008).

[40] Disponível em: http://www.folklorico.com/danzas/venado/venado.html

Em Papantla, participam deste ritual quatro homens-pássaros, *voladores,* e um sacerdote chamado de *caporal,* que depois de algumas danças rituais em solo*,* sobem num alto mastro. Os *voladores* (figura 2.62) realizam uma descida ritual ao chão por meio de cordas e com ajuda de uma estrutura giratória que as desenrola à medida que estes executam treze voltas no ar. Multiplicados por quatro homens, estas treze voltas perfazem cinquenta e dois, número de semanas do ano maia e número de anos do seu ciclo solar. Sua vestimenta, anteriormente bastante elaborada, contém atualmente umas poucas alusões às aves, ao sol, à fertilidade da terra e ao arco-íris (GIPSON, 1971). O sacerdote permanece sobre o topo do mastro (figura 2.63), executa ou *pita* a flauta de três furos e o tambor. A flauta, chamada de *puskol,* é feita em *carrizo* e possui dimensões bem reduzidas. Ela é sustentada apenas com o dedo anelar, que fica apoiado na extremidade inferior do tubo sem, no entanto, obstruí-lo. O dedo mínimo permanece livre e o resto da digitação ocorre de acordo com a que se observa na maioria dos instrumentos de três furos vistos até o momento. O diminuto tambor, de 10 a 15 cm de diâmetro, denominado *tamborcillo* ou *tamborcito*, é feito em madeira e suas peles são tradicionalmente as de gato. É sustentado por duas pequenas correias, a maior recebe os dedos médio e indicador, e a menor o dedo mínimo[41]. Embora ainda constitua um ritual praticado em comunidades indígenas totonacas durante as festividades patronais, esta performance tornou-se um logotipo cultural mexicano e é executada como um grande espetáculo para o entretenimento de turistas e espectadores em eventos internacionais.

Cenas muito semelhantes já são descritas por missionários europeus no século XVI. A primeira delas é o relato de Fernández de Oviedo (1528), que já faz referência a um acompanhamento de vozes e *atabal* (NÁJERA CORONADO, 2008, p. 57). Fray Diego Duran (1560) mencionará também o uso de uma *trompeta* entre os indígenas sentados sobre o mastro (idem, ibidem, p. 57). Um século mais tarde, Fuentes y Guzmán fará referência a um mesmo ritual entre os kaqchicleles, mencionando o

[41] Alguns dados atuais sobre a cerimônia e detalhes sobre os instrumentos foram obtidos com Luis Mondelo via correio eletrônico.

acompanhamento de *teponaxtle* (tambor de língua pré-hispânico) e instrumentos de sopro pré-hispânicos (idem, ibidem, p. 60).

Afora esses dois eventos, o emprego da flauta e tambor no México é amplo nas danças e cerimônias indígenas do meio rural. Um exemplo disso é a *Danza de los Chilolos* (figura 2.64), realizada durante o período de carnaval e nas festas em homenagem a Santiago (25 a 29 de julho) pelos grupos mixtecas que vivem no estado de Oaxaca (GONZÁLEZ & CABRERA s. d.[42]). Nessa ocasião, o fundo musical é fornecido por *flauta de carrizo y tamborcito*, este último instrumento apresentando a particularidade de ser feito em formato quadrado (figura 2.65). O mesmo duo também é encontrado na região serrana do Estado de Puebla e nos Estados de Veracruz e San Luis de Potosí, entre os Huastecas. Neste último território, é empregado na tradicional *danza de las varitas*.

2.5.2 Equador

No Equador, o instrumento correspondente é o *pingullo*. Esse termo é utilizado para designar tanto a flauta de três furos quanto o conjunto formado por esta e uma caixa ou tambor pequeno, ambos tocados pelo mesmo executante. Neste país, o termo também é utilizado para designar flautas transversais ou de canal com seis furos tocadas pelas duas mãos, conhecidas mais comumente pelo nome de *pífanos* (KUSS, 2004; OLSEN & SHEEHY, 1998). Isto acontece porque *pingullo* é uma variante local da palavra *pinkillo,* um termo quéchua genérico que designa “flauta” e especificamente “flauta vertical” (VEGA, s.d.[43])

Segundo esse autor, o termo “pingollo” já aparece como sinônimo de flauta no *Vocabulario de la lengua general del Peru* (1560) do Fr. Domingo S. Thomas e como uma das flautas na obra *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1600-1615) do cronista Guaman Poma de Ayala. Outros termos equivalentes aparecem em obras do século XVII. A variante *pincullo* aparace como sinônimo de todos os gêneros de flauta

[42] Disponível em: http://www.tlapitzalli.com/index.html

[43] Disponível em: http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3013.html

no *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua, o del Inca...* (1608) de Diego Gonzáles Holgín, o mesmo para os termos *pincullu* e *pincollo* na *Grammatica et Vocabularium linguarum Aymarae, et Quichuae, quarum est usus in Peruvio* (1603) de Diego de Torres Rubio.

Atualmente, em toda a região andina, na Venezuela e no noroeste da Argentina o termo *pinkillo* e suas variantes *pinkiyllo*, *pinquillo*, *pincullo*, *pinkullo*, *pingullo*, *pincollo*, *pinkayllo etc.* designam algum tipo de flauta de bisel munida de canal (OLSEN & SHEEHY, 1998) e a maioria deles designa instrumentos de diversos tamanhos com seis ou cinco furos frontais (KUSS, 2004), exceção feita ao duo equatoriano.

A presença do duo no Ecuador é atestada pelo menos desde a primeira metade do século XVIII. Em 1735, Don Antonio de Ulloa, ao descrever os costumes dos índios de Quito, dizia que esses "tocavam com uma mão um tamborzinho e com a outra uma flautinha a seu uso" (VEGA, 1946). Os tamborileiros equatorianos, chamados de *pingulleros* (figura 2.66), são músicos tradicionais típicos da região serrana do país, principalmente das províncias de Pichincha e Cotopaxi. Tocam durante muitas das festas patronais e sazonais ao longo do ano, mas durante os meses de junho e julho se fazem especialmente notar nas celebrações do Inti Raymi, Corpus Christi, Yumbada e Danzante, todas relacionadas às ancestrais festividades de solstício[44]. Entre estas, uma das mais conhecidas pela presença dos *pingulleros* talvez seja a de *Corpus Christi,* celebrada na paróquia de Alagansí, distrito metropolitano de Quito (figura 2.67). Nessa localidade, esses músicos são conhecidos sob o nome de "mama" e durante esse período de celebração tocam principalmente durante o *baile* de alguns de seus típicos personagens: *rucos*, *soldados* e s*achas runas.* Esses últimos são os homens-árvores, personagens míticos da selva amazônica, encarnados por dançarinos mascarados e vestindo trajes cobertos com musgo (figura 2.68).

A flauta que compõe o duo é confeccionada em *carrizo*, chamado localmente de *tunda* ou *duda*, mas antigamente era elaborada com ossos de patas das aves que

[44] Estas e as informações a seguir foram obtidas em http://alangasi.org/.

habitam o páramo andino, como os condores, abutres, gaviões e *curiquingues*. O tambor é confeccionado com o tronco de pinheiro ou de piteiro (*agave americana sp.*) e suas peles são de cabra ou ovelha. Os *pingulleros,* sempre de origem indígena*,* são músicos bastante solicitados e têm seus honorários inflacionados por conta de seu reduzido número nos dias de hoje.

2.5.3 Peru

No Perú, é possível encontrar dois tipos de conjuntos formados pela flauta e pelo tambor tocados pelo mesmo executante: o denominado *flauta y caja,* típico da região de Cajamarca, e outro chamado *rocaja* ou *roncadora* – nome do conjunto e também da flauta que o compõe –*,* muito conhecido nas regiões de Ancash, Cajamarca e La Libertad. Embora esses dois conjuntos possam ser distintos pelo tamanho da flauta - os *cajeros* tendem a empregar flautas ligeiramente menores e mais finas -, eles se diferenciam principalmente pelo tamanho do tambor que utilizam (KUSS, 2004). Além dessas regiões, há 30 anos o Instituto Nacional de Cultura do Peru registrava o uso intenso em outras regiões também ao norte do país: Amazonas, Lambayeque, San Martín e Huánuco. O conjunto podia ser igualmente encontrado no centro e no sul, embora com menos intensidade e com uso frequentemente isolado, nas regiões de Apurímac, Arequipa, Ayachuco, Cusco, Lima, Pasco, Pirua, Puno, e possivelmente na região serrana de Ica, Moquegua y Tacna (INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA, 1978).

Os *cajeros* (figura 2.69), tocam uma flauta reta de até 60 cm de comprimento, muitas vezes denominada flauta *silbadora*, por possuir um som suave. Ela é acompanhada por uma caixa com diâmetro de até 35 cm e altura entre 10 e 25 cm. (idem, ibidem).

No outro conjunto (figuras 2.70)*,* a flauta *roncadora* costuma ser ligeiramente curva, grossa e bem longa: 50 cm a 1 m. É um aerófono usualmente construído em *huaroma* (*tecoma sambucifolia sp.*), sabugueiro (*sambucus peruviana sp*.), bambú ou até plástico. Seu intenso som é formado pela fundamental e pelo primeiro parcial

soando ao mesmo tempo, uma vez que esses flautistas raramente se utilizam dos outros parciais para compor suas melodias frequentemente pentatônicas (figura 2.71). Seu bloco costuma apresentar uma pequena saliência ou degrau que confere ao instrumento um som engasgado e rouco *(idem, ibidem)*. A *caja roncadora* é um grande tambor que possui de 60 a 80 cm de diâmetro e tem pouco mais de 20 cm de profundidade (FRUNGILLO, 2002). Nela e também no tambor do *cajero* são tocados frequentemente o padrão rítmico do *wayñu* ou *huayño* (figura 2.71), um gênero de música popular andina de origem pré-hispânica, que é composto por golpes sobre as peles e sobre os aros (figura 2.71) (KUSS, 2004).

O termo *cajero* é utilizado para designar os tamborileiros de uma maneira geral no Perú, não importando o tipo de flauta ou de tambor que utilizem. Há ainda a palavra *chiroco* (grafada também *chiroko*), usada para designar tanto o duo de instrumentos quanto o músico que o toca. A flauta recebe, por vezes, as denominações *pito* ou o termo quéchua *pincullo*, da mesma maneira que o tambor ou caixa é frequentemente chamado de *tinya*, *kaqa* ou *bombo*.

O instrumentista tradicionalmente tocava sozinho nas festividades patronais e nas *mingas*, trabalhos comunitários coletivos (KUSS, 2004), mas Mendoza (2007[45]) adverte que “[...] com o processo de massificação das festas e eventos sociais, foram adicionados dois, três, até seis instrumentistas que, interpretando a música em uníssono, produzem intensa sonoridade rítmica e melódica. […]” (p. 80). Quanto à formação em que atuam, dirá que “[...] Em nenhum caso, as roncadoras se associam com outros instrumentos; funcionam com autonomia, em oposição às orquestras e bandas. […]” (p. 80)

Nas províncias de Santiago de Chuco, localizada na região de La Libertad, Pallasca, Pomabamba e no Vale de Conchucos, todos localizados na região de Ancash, a flauta e tambor fornece o fundo musical da dança pré-hispânica do condor, o Quishpi Cóndor, onde este personagem principal é vivido por um dançarino com o

[45] Disponível em: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N18_2007/a04n18.pdf

corpo inteiramente recoberto de plumas (FLORES PRADO, 2005[46]). Como será examinado no capítulo a seguir, o Códex Trujillo del Perú, documento da segunda metade do século XVIII, escrito e ilustrado pelo Bispo Martínez de Compañón em sua viagem pelas regiões de Ancash e Huamachuco, apresenta a primeira ilustração desta dança e representa uma série de outras danças indígenas e europeias praticadas em seu tempo, muitas com a presença e acompanhamento de tamborileiros.

2.5.4 Argentina

Ao norte da província de Jujuy, no noroeste argentino, Vega (1946) registrou há mais de 50 anos a existência de um conjunto de flauta e tambor que denominou genericamente de *flautilla* y *caja*.

Este autor informa que a flauta é denominada regionalmente de *llamasencka,* nariz de llama, entre os Yavi, *naweka* e *koktá* entre os Pilagá do Chaco e aponta também o uso do termo *naseré*. Descreve a *flautilla* como uma flauta de bisel feita de cana, com três ou quatro furos frontais, comprimento varia de 15 a aproximadamente 30 cm, e diâmetro de até 26 mm. Afirma que a *flautilla jujeña* tem a peculiaridade de possuir um mecanismo de sopro onde a formação e o direcionamento do jato de ar são realizados tanto pela conformação dos lábios do executante, quanto pela estrutura da flauta, o que a situaria entre a família das flautas e a dos *flageolets*, isto é, entre as flautas de embocadura livre e as denominadas flautas de duto ou canal. Assim, neste instrumento de canal incompleto, a extremidade de sopro (figura 2.72) é aberta e formada por duas finas tiras de cana que constituem apenas os limites laterais do duto de ar. Ao introduzi-las em sua boca, o flautista, além de impedir a vazão traseira de ar com o queixo, cria, com os lábios, um limite superior e inferior para o duto, completando então o direcionamento do ar até o bisel. O instrumento é sustentado pelo polegar e tem seus furos tampados e destapados pelos dedos indicador, médio, anular e mínimo.

[46] Disponível em: http://www.ibcperu.org/doc/isis/5399.pdf

Embora reconheça que a caixa seja nomeada *tinya* em quéchua e *uancara* em aimará, o autor declara que pôde registrar na Argentina apenas o emprego das palavras espanholas *caja* e *tambor*. A *caja criolla* a que se refere (figura 2.73) possui diâmetro de 33 a 35 cm e profundidade de apenas 13 cm. É um instrumento coberto com peles de cordeiro esticadas somente por meio da ação de aros portantes. Nesses é prendido diretamente um fio ziguezagueante, cuja tensão é regulada por 8 afinadores chamados de *apretaderas*. Sobre a pele posterior repousa a esteira, *charlera*, feita com crina de cavalo trançada, *chirlera*, que vibra sob a ação da baqueta, *huajtana.* Segundo o autor, *a* fórmula rítmica mais utilizada é a formada pela sucessão de uma colcheia e duas semicolcheias.

Nesta caixa, é utilizada a técnica do uso de apenas uma das mãos. O dedo polegar é responsável pela sustentação do instrumento por meio de uma curta alça, e os dedos indicador e médio se encarregam do manejo da baqueta. Segurada e tocada apenas com a mão direita, o músico tem a mão esquerda inteiramente livre para tocar a flauta (figura 2.73).

Vega aponta que o conjunto é tocado unicamente durante o verão, do dia de Todos-os-Santos à Quarta-feira de Cinzas e traz três exemplos musicais (figura 2.75).

O autor também cita a prática concomitante da mesma *caja* com o *erkencho*, um aerófono de palheta simples idioglótica[47], feito de corno de boi ou bode, sem orifícios (figura 2.76). Pela manipulação da pressão de sopro e da inserção da palheta na boca, o executante é capaz de produzir diferentes alturas. Apesar de ser um aerófono tocado também com um tambor, o estudo do *erkencho* não interessa à presente investigação, por se tratar de um instrumento cuja fonte sonora é distinta da das flautas de duto ou canal.

À parte a detalhada descrição realizada por Vega, não parece haver estudos de

[47] As palhetas simples ditas idioglóticas são as que são construídas a partir de uma seção parcialmente recortada do corpo do aerófono a que estão acusticamente acopladas. Ex: as palhetas dos bordões da maioria das gaitas-de-fole.

campo posteriores sobre a *flautilla* y *caja*. Todas as referências feitas à existência deste conjunto remetem-se a este autor e ao conteúdo acima exposto. Igualmente é válido considerar-se que a prática deste duo tenha sofrido algum tipo de declínio desde a década de quarenta, época em que Carlos Vega realizou seu estudo.

2.5.5 Bolívia

Na região da Chiquitania, que compreende as províncias de Ñuflos de Chavez, José Miguel de Velasco e Chiquitos, no atual Departamento de Santa Cruz, Rosado (2009[48]) registra o emprego da flauta chamada *mapunotuma* em conjunto com uma *caja pequeña*, executados simultaneamente pelo mesmo músico, respectivamente com a mão esquerda e a mão direita. Segundo sua descrição, a flauta é delgada e feita em *tacuarilla* (um bambu fino), possuindo canal completo e apenas dois furos situados na parte dianteira, o que a diferencia do restante das flautas sul-americanas elencadas até o momento. Por isso, é possível pensar-se em engano ou lapso da autora. Por outro lado, é possível imaginar que o largo uso de escalas pentatônicas na música andina configure a existência de apenas dois graus entre o primeiro e segundo parcial nessas flautas, como constatado em caráter excepcional na região de Cajamarca, Perú, pelo Instituto Nacional de Cultura (1978). Junto ao lago Titicaca, próximo à fronteira com o Perú, registra-se também o uso de flauta e tambor. Este, no entanto, é formado por um enorme bombo de grande altura (figura 2.77), muito mais ao feitio dos instrumentos encontrados do outro lado da fronteira.

A existência do duo em território boliviano já havia sido registrada no final da década de trinta do século XX, pelo fotógrafo e etnomusicólogo Hans Helfritz (MOECK,1996). Este fotografou a “flauta de uma mão”, *einhandsflöte*, sendo executada simultaneamente com uma caixa estreita e de grande diâmetro entre os Aimará (figura 2.78).

[48] Disponível em: http://www.minedu.gov.bo/utlsaa/artes/instrumentos_musicales_del_oriente_boliviano.php

É digno de nota que o emprego de um aerófono e um instrumento de percussão tocados ao mesmo tempo por um único executante não é uma prerrogativa das flautas de canal, completo ou incompleto, na América do Sul. Na verdade, na região dos Andes, a prática do *siku* ou *zampoña*, a flauta de pã andina, em conjunto com o *bombo* ou tambor (figura 2.79), é muito mais extensa e típica, ocorrendo ao norte e noroeste argentinos, na Bolívia e principalmente no Peru. Os músicos que executam esse duo são os *sikuris,* que se organizam em grandes bandas, atendendo a festas patronais, festivais folclóricos, desfiles e encontros nacionais ou regionais, exercendo às vezes um papel similar ao das antigas bandas, sociedades ou corporações musicais brasileiras.

2.5.6 Brasil

Em território brasileiro, o duo flauta e tambor parece ter existido, ou talvez ainda exista, na região amazônica do alto Rio Negro. Barros e Santos (2007) relatam sua prática na festa de Santo Alberto em São Miguel da Cachoeira, região próxima às fronteiras da Venezuela e da Colômbia. Submetido ao longo dos séculos a várias frentes colonizadoras, este território é marcado pela co-existência de grupos indígenas em diversas fases de contato com a sociedade nacional. A festa de Santo Alberto, que é incluída no calendário festivo da região, apresenta-se imbricada ao *Dabokuri*, que para os índios representa “uma festa cerimonial de encontro entre povos indígenas, quando são oferecidos frutos silvestres, peixes, bebidas fermentadas etc. Sempre com muita música e dança.” (idem, ibidem, p. 31). Na pesquisa sobre essa ocasião festiva, realizada no tradicional Bairro Praia, foi verificada a prática do *tamborino*, sozinho, e deste em conjunto com uma flauta feita de taboca, chamada *mimbí*, executados pela mesma pessoa. Esta prática, no entanto, apesar de relembrada pelos participantes da festa, não se verificava mais na ocasião da pesquisa, uma vez que o *tamborinero* já havia falecido há alguns anos. Ao longo dos três eixos estruturais da festa, a reza (ou ladainhas), o caminho do Santo e o Correrê, é o *tamborinero* (figura 2.80) que exerce

quase sempre a função de rezador, aquele que “possui o conhecimento não só da estrutura musical como do corpo filosófico que envolve o repertório, exercendo liderança religiosa sobre a comunidade” (idem, ibidem, p. 34). Quanto à origem do duo flauta e tambor na região, os pesquisadores acreditam tratar-se de um conjunto de origem europeia. Prova disso constituiriam a história oral indígena, que relata as peregrinações matinais dos padres, de casa em casa em busca de donativos, sempre tocando flauta e tambor, e a própria documentação jesuítica sobre as práticas musicais em missões em outros rios (idem, ibidem). Em 1935, o antropólogo sueco Karl Gustav Izikowitz cita o uso do duo entre os índios Wanana, habitantes atuais dessa mesma região. Em sua obra, aponta que o instrumento, chamado por ele de *tabor pipe*, *schwegel* e *einhandflöte*[49], pode se achado “entre os Palikur […] onde é usado com o tambor português. Os Unana […] também têm este tipo, embora o bloco das suas flautas seja feito de cera” (IZIKOWITZ, 1935, p. 349). O instrumento dos índios Palikur, feito de bambú, é ilustrado em sua obra (figura 2.81). Este grupo habita, atualmente, o território compreendido entre o Estado do Amapá e a Guiana Francesa, mas não se sabe se ainda conserva a prática da flauta e tambor.

Como será visto em detalhe no capítulo a seguir, a prática indígena da flauta e tambor é relatada e descrita detalhadamente pelo Pe. João Daniel em sua grandiosa obra “O Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas” (1757 a 1776), a fonte mais importante de conhecimento sobre a Amazônia do século XVIII.

[49] *Schwegel* é o nome deste tipo de flauta empregado pelo menos desde o início do século XVI na Alemanha. *Einhandflöte* refere-se literalmente à “flauta de uma mão”.

Quadro III – Flautas e tambores utilizados na atualidade		
País – músico	*Flauta*	*Tambor*
Espanha – Franja Ocidental (*tamboriteru* nas Astúrias) (*tamboritero* em Leão) (*taborilero* ou *tamborileiro* na Maragateria) (*pitero* na Andaluzia)	*xipro* (Galícia) *xipla, xipra* ou *xibala* (Astúrias) *chifla* ou *chifra* (Leão) *gaita, flauta, frauta, pito* (Maragateria) *gaita* (Zamora, Leão até Estremadura) *gaita rociera* ou *pito rociero* (Andaluzia)	*tamboril* ou *caja*: 40 cm d. e 60 cm altura (Leão) 35 cm diâmetro e 25 cm altura (Salamanca, em desuso)
Portugal	*pífano, pifaro, flauta, flaita, fraita* (Terras de Miranda) *gaita* (Alentejo)	*tamboril*
Espanha – Ilhas Canárias	*pita:* 50 a 60 cm	*tamboril*: 30 a 40 cm de diâmetro
Espanha – País Basco e Navarra (*txitulari)*	*Txistu:* 41 a 43 cm	*danbolin*: 25 cm de diâmetro e 30 cm de altura
Espanha – Aragão	*Chiflo:* 43 cm	*chicotén* (tambor de cordas)
Espanha – Catalunha (*flabiolaire*)	*Flabiol:* 20 a 26 cm	*tamborí* ou *bombo:* 20 a 22 cm de diâmetro e altura *tamborí de cobla:* 8 cm de diâmetro e 9 cm de altura
Espanha – Ilhas Baleares	*fubiol ou fobiol :* até 25 cm *flaüta* ou *pito ibicenco:* aprox. 48,5 cm	*tamborí* ou *tamborino:* 23-30 de diâmetro e de altura *tambor* (*tambó*): 20 cm de diâmetro e de altura
França – Gasconha	*Flabuta:* até 37 cm	*tambourin de Béarn* (tambor de cordas): 80 cm altura, 20 cm de largura e 10 cm de profundidade
França – País Basco (*txirulari*)	*Txirula:* até 32 cm	*ttun-ttun* ou *txun-txun*
França – Provença (*tambourinaire)*	*Galoubet:* aprox. 31,6 (*St. Barnabé*)	*tambourin*: 35 cm de diâmetro e 70 cm de altura
República Eslovaca	*fujara:* 1,50 a 1,90 m	
Inglaterra (*taborer)*	*Pipe*	*tabor*
México	*flauta* ou *pito de carrizo* *bakakusia* entre os Mayo. *puskol* entre os Totonaca e Otomí.	*tambor* *tampora e*ntre os Mayo 45 cm de diâmetro e 10 cm de altura entre os Yaqui. *tamborcito*: 10 a 15 cm de diâmetro entre os Totonaca e Otomí.
Perú (*Cajero*)	*flauta*: até 60 cm *roncadora*: de 50 cm a 1 m	*caja:* 35 cm de diâmetro e de 10 a 25 cm de altura. *caja roncadora*: 60 a 80 cm de diâmetro e 20 cm de altura.
Argentina	*Flautilla*: 15 a 30 cm *llamasencka* entre os Yavi. *Naweká* ou *koktá* entre os Pilagá do chaco. *Naseré*	*caja criolla*: 33 a 35 cm diâmetro e 13 cm de altura
Bolívia	*mapunotuma*	*caja*
Brasil (*tamborinero*)	*mimbí*	*tamborino*

Capítulo III

Trajetória histórico-social da flauta e tambor

As referências mais antigas de um duo de instrumentos composto por uma flauta e um tambor datam do início do século XIII. A ausência de paralelismos com qualquer exemplar oriental, numa época marcada pela chegada de instrumentos árabes à Europa, leva a crer que ele seja uma invenção europeia. Os dados disponíveis até o momento mostram um surgimento súbito, sem qualquer anterioridade ou desenvolvimento prévio, sugerindo que o instrumento tenha alcançado rápida popularidade a partir daquele século em muitos lugares do continente (MONTAGU, 1997). A iconografia comprova a sua presença na Inglaterra, Península Ibérica, França e Flandres durante aquele último século. Outros testemunhos apontam a existência do duo na Itália, possivelmente durante o final do mesmo século, e na Alemanha, Dinamarca, Suécia e Baixa Silésia, hoje território polonês (POPŁAWSKA, 1998), pelo menos desde a segunda metade do século XV.

No campo iconográfico, o mais antigo testemunho até o momento parece ser o entalhe representando um tamborileiro num dos assentos do cadeiral *(misericordiæ*) da Catedral de Exeter, na Inglaterra, datado de 1240 (figura 3.1). O anjo tamborileiro de pedra na Catedral de Lincoln (figura 3.2) e o entalhe da igreja de Santa Maria de Raunds em Northamptonshire, ambos datados de 1275, também estão entre as mais antigas representações do duo nesse país (MONTAGU, 1997). Na Espanha, uma das iluminuras que compõem o manuscrito das Cantigas de Santa Maria (CSM-370), de meados do século XIII, é uma das representações mais importantes deste instrumento (figura 3.3). Manuscritos franceses também apresentam algumas das mais antigas ilustrações do conjunto. Entre elas estão uma encontrada numa bíblia datada de 1260

(figura 3.4)[50], outras numa Bíblia de Toulouse do século XIII (figura 3.5)[51], no Epistolário de Cambrai de 1266 (figura 3.6)[52], na obra *Constitutiones* cuja autoria é do Papa Urbano IV, escrita em Tours e datada de 1280 (figura 3.7)[53], no manuscrito Heures-Vie de Sainte Marguerite, escrito em Troyes em 1300 (figura 3.8)[54], numa das iluminuras da Bíblia de Maciejowski, escrita e ilustrada em Paris em meados do século XIII (figura 3.9)[55], assim como nas mãos de adestrador de cão em um manuscrito da Picardia, do século XIII (figura 3.10)[56]. O cão "tamborileiro" (figura 3.11)[57] da Bíblia d'Alençon é uma figura bastante intrigante porque suspende um sino com o braço direito ao invés do habitual tambor. Como se verá adiante, esse tipo de casamento não parece ter sido um caso isolado ou exclusivo da imaginação do *pictor ou* iluminador responsável pela ilustração do manuscrito, uma vez que a representação de duos similares é encontrada também em outros contextos.

As referências literárias mais antigas datam também do século XIII. Entre elas se encontra a do troveiro Jehan Erars (c. 1200 – 1259), que dirá em um de seus poemas: Guy com sua flauta e tambor toca para eles esta estampita [...] (HØXBRO, 2005). Aegidius de Zamora fará referência ao duo em sua Ars Musica (1270), no trecho sobre o tambor (*tympanum)*: Se a este for ainda adicionada uma flauta, isto deixará a melodia mais doce[58] (ZAMORA, 1280[59])

Nos estudos sobre a flauta e tambor, o apelo às fontes iconográficas históricas tem como objetivo frequente endossar e enobrecer as práticas atuais, inserindo-as,

[50] Ms M111, fol. 152v, Inicial P. Pierpont Morgan Library. Disponível em: http://utu.morganlibrary.org/

[51] Toulouse - BM - ms. 0008, fol. 358v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[52] Cambrai - BM - ms. 0190, fol. 072. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[53] Tours - BM - ms. 0568, fol. 332. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[54] Troyes - BM - ms. 1905, fol. 049v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[55] Fol. 17r. Disponível em: http://www.medievaltymes.com/courtyard/maciejowski_bible.htm#46 leaves

[56] Livres d'Heures, BNF 14284, fol. 14. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/bestiaire/planches/1/p1_6.htm#

[57] Alençon - BM - ms. 0056, fol. 033v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[58] Trecho completo:Tympanum est pellis siue corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri, et ungula percutitur quemadmodum percutitur symphonia, ut dicit Isidorus. Cui si iuncta fuerit fistula dulciorem reddit melodiam.

[59] Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ZAMLIB_TEXT.html

assim, numa tradição longínqua e ancestral. Um dos grandes problemas dessa abordagem, é que as eventuais diferenças entre o presente e o passado tendem a ser negligenciadas ou minimizadas. Outro deles, é o hábito de lançar-se um olhar tecnicista, típico de nossa era, através do qual os aspectos morfológicos e técnicos são beneficiados em detrimento dos simbólicos, sociais e culturais. Assim, o capítulo que se segue visa trazer discussões que são geralmente negligenciadas nos estudos históricos sobre o duo. Ele se baseia numa pesquisa iconográfica que foi realizada a partir de uma série de fontes diferentes, a maioria delas *sites* da internet especializados e acervos digitais de museus e de bibliotecas. Este material foi analisado à luz da bibliografia e serviu como ponto de partida para a abordagem de temas e tópicos considerados relevantes para uma compreensão mais ampla e plural do tema. Esses fazem um recorte temático das representações do duo assim como outro baseado nos contextos sociais de seu uso. O material iconográfico recolhido servirá para pontuar algumas transformações morfológicas pouco discutidas do instrumento ao longo da Idade Média, assim como para uma discussão sobre os outros instrumentos utilizados ou representados com a flauta ao longo da história do duo.

Apesar de se fazer amplo uso de fontes iconográficas neste trabalho, é preciso salientar que muitas vezes se questiona sua credibilidade como documento histórico. Embora se reconheça que tal discussão se justifique em alguns casos, é preciso lembrar que tal questionamento perpassa quase todo outro tipo de fonte, mas que, apesar disso, não impede ou invalida sua utilização e exame.

3.1 Simbologia e aspectos sócio-musicais

3.1.1 Anjos e demônios

Algumas das representações do duo listadas anteriormente encontram-se no que Camille (1992) define como “arte da margem”, ou seja, o conjunto de cenas e elementos estranhos, curiosos ou incongruentes que aparecem desenhados nas margens dos manuscritos, ou esculpidos sob os bancos das igrejas, acima dos portais, colunas e outros elementos arquitetônicos das catedrais e monastérios. Essas representações, longe de constituírem meras bizarrices ou *grotesques*, como assim chamavam os românticos, ou ainda manifestações espontâneas do inconsciente, trazem à tona um conjunto de elementos culturais paralelos e leituras divergentes ou não oficiais da sociedade e dos dogmas religiosos.

Nesses locais é possível achar a flauta e tambor nas mãos de personagens os mais diversos possíveis: animais, figuras híbridas, domadores ou adestradores, bufões, pedintes, personagens circenses, camponeses e até demônios. Os anjos tamborileiros medievais são figuras bem mais evidentes. São encontrados em ícones e pinturas, e, nas catedrais, em seus afrescos, tímpanos e vitrais.

O fato do instrumento aparecer tocado tanto por anjos quanto por demônios em manuscritos e obras escultóricas tem gerado algumas discussões bastantes descontextualizadas. Um vez que a pesquisa iconográfica revelou que este tipo de representação é realmente abundante, ele será abordado aqui de uma forma que, espera-se, contribua a um melhor entendimento do tema.

O aparecimento e estruturação da iconografia representando os anjos músicos foi amplamente discutida e analisada por Meyer-Baer (1970). Esta autora, além de traçar historicamente a ideia das esferas celestes, traz detalhada reflexão sobre a interseção destas com o surgimento dos anjos como dançarinos, cantores e instrumentistas nas representações do céu e do paraíso. Segundo ela, a presença da música e da dança nas representações celestes ocorreu somente a partir dos séculos

XI e XII, sob influência árabe. Ocorreu também numa época de florescimento da arte dos jograis nas cortes. A princípio uma prerrogativa apenas dos anciãos, a música e a dança no céu passaram pouco a pouco aos encargo anjos que antes portavam apenas objetos litúrgicos. Desta maneira, no século XIII, a tradição oriental do céu como uma corte celeste com música e, em menor grau, com dança, integrou-se definitivamente à ordem cristã dos anjos, gerando um tipo de representação das esferas celestiais que perdurou durante muitos séculos. As conhecidas imagens da ascensão ou coroação da Virgem, a adoração do Cordeiro, as Natividades e a Glorificação de Cristo passaram a ser comumente representadas com a presença de grandes hordas de anjos, alguns ou a maioria deles portando instrumentos e, em certos casos, formando verdadeiras “orquestras”. Por outro lado, a autora também aponta que em outros contextos ou quando representados isoladamente, os anjos instrumentistas podem ser o resultado de um processo diferente e anterior ao descrito acima. Neste caso, teriam relação com as menções do salmo 150 à louvação com cânticos e instrumentos. Se nas antigas representações deste salmo os músicos são apenas os fiéis, gradualmente, a partir do século XIII os anjos também passaram a executar instrumentos.

É digno de nota o fato de que dentre os numerosos exemplos citados por essa autora, pouquíssimos apresentem o instrumento de que se ocupa esta pesquisa, enquanto que o saltério, o órgão, o alaúde, a harpa, os trompetes, a rabeca, os címbalos e, em menor grau, a flauta doce e as bombardas são constantemente representados, a gaita-de-foles, a gaita de bexiga (*bladderpipe*) e a flauta e o tambor raramente aparecem.

Na pesquisa realizada, o duo aparece tocado por anjos em vitrais. É o caso da Catedral de Rouen (figura 3.12) e da igreja de Mezieres-en-Brenne em Indre (figura 3.13), ambos do século XIV. Neste último templo, apenas um dentre os vários anjos músicos posicionados nos quadrílobos aparece tocando a flauta e tambor. Em ambos os casos parece se estar diante da tradição ligada ao salmo 150 mencionada por Meyer-Bear (ibidem). O anjo tamborileiro da Catedral de Lincoln (figura 3.2) parece ser um caso semelhante, principalmente devido à sua datação. Um exemplo em afresco é

o da catedral de Saint Julian du Mans (figura 3.14). Aparece também em painéis e pinturas, o uma Ascensão da Virgem de 1340 (figura 3.15)[60] e o do Cristo Glorificado de Fra Angelico (1423-1424, figura 3.16)[61]. Estes últimos são exemplos dos conjuntos de anjos músicos aos quais Meyer-Bear (ibidem) se refere. Na obra de Fra Angelico, com exceção da ordem mais alta, que parece ser a dos querubins, todas as outras portam instrumentos, e, na ordem mais baixa, a flauta e tambor lidera o flanco esquerdo. Na Glorificação de Maria (1490-1495), de Gerten tot Sint Jans (figura 3.17)[62], os anjos instrumentistas, entre eles um tamborileiro, situam-se na última das três fileiras de anjos que circundam Maria, constituindo, assim, a ordem mais afastada, conformação bastante comum, como aponta Meyer-Baer (ibidem). Na Ascensão (figura 3.15), a flauta e tambor aparece fora do círculo dos anjos, talvez tocada por uma figura não angelical, uma vez que não se vê suas asas. Parece ser este também o caso da pintura de Machiavelli (1479, figura 3.18), onde o tamborileiro se acha entre figuras não aladas, talvez entre os abençoados. Na obra "A Visão de Santo Agostinho" (c. 1518), de Benvenuto Tisi (figura 3.19)[63], o anjo tamborileiro integra um grande grupo musical celeste que inspira esse santo e Santa Catarina de Alexandria. Como mencionado por Meyer-Baer (ibidem), os anjos musicais podem representar fonte de inspiração, tomando o lugar das musas das obras pagãs. A autora lembra que a palavra inspiração carrega o termo *spiritus,* que na antiga relação com o termo pagão *pneuma*, significava ar ou fôlego. A inspiração viria então ao poeta pelo ar, principalmente em forma de música. No caso da natividade de Berruguete (ca.1490, figura 3.20)[64] os três anjos músicos aparecem como mensageiros do céu.

Por mais paradoxal que pareça, no mesmo período o duo de instrumentos aparece nas mãos de figuras demoníacas. Como apontado por Meyer-Bear (ibidem), antes do século XIII não se concebia a ideia de um instrumentista que fizesse a

[60] Alte Pinakothek, Munique.

[61] National Galery, Londres.

[62] Museum BoijsmansVon Beuningen, Asmterdã.

[63] National Gallery, Londres.

[64] Igreja de Santa Maria, Becerril de Campos, Espanha.

travessia das almas para o além, e, caso o fizesse, só poderia ser ele o diabo. A música instrumental era considerada um vício e era o estratagema usado pelo demônio para seduzir e envolver as almas, induzindo-as ao pecado e, finalmente, conduzindo-as aos seus domínios. Tais representações parecem ter perdurado. No Breviário de Amor de Matfre Emengaud (1351)[65], um dos diabos que tenta os casais apaixonados fornece o fundo musical para uma dança (figura 3.21). Num manuscrito de Liège, Bélgica, datado de 1280 (figura 3.22)[66], numa cena final de combate, enquanto Cristo segura um texto (os dez mandamentos?) e aconselha o combatente vencedor a poupar seu inimigo, um demônio, à sua esquerda, faz o contrário, manejando a flauta e tambor. Na lenda do monge Teófilo, retratada num manuscrito parisiense de 1320-1340 (figura 3.23)[67], esse clérigo é induzido por um feiticeiro judeu a fazer um pacto com o diabo. Na representação, um dos demônios toca o duo. Nestes casos, a condução ou aliciamento em direção ao pecado via flauta e tambor não surpreende, porque, como se verá adiante, o duo está intimamente relacionado à dança e são as batidas do tambor que irão conduzir e arbitrar seus passos. Exemplo disso é a linda iluminura que representa a cidade de Deus e a cidade terrestre num manuscrito parisiense iluminado por Maître François (ca. 1475-1480). Nela, cada um dos sete pecados capitais (soberba, luxúria, gula, cobiça, preguiça, ira e inveja) é representado em um quadrante da cidade terrestre, cada um dos pecados sendo induzido por um dos sete demônios que dançam próximos às muralhas. O diabo que representa a soberba, a mãe dos pecados, lidera a dança com flauta e tambor (figura 3.24)[68].

O duo instrumental aparece tocado por animais e criaturas híbridas, algo que se estenderá até o início do século XVI. O manuscrito Heures-Vie de Saint Marguerite apresenta, além do duo já mencionado (figura 3.8), outro tamborileiro híbrido (figura 3.25)[69]. Na Igreja de Saint Martin, em Commensaqc (França), há um pilar trazido da

[65] Ms 1351. Fólio 182v.Biblioteca Nacional de Lyon. Disponível em: http://sged.bm-lyon.fr/

[66] Ms M.183,fol. 69v, inicial M. Pierpoint Morgan Library. Disponível em: http://utu.morganlibrary.org/

[67] KB 71 A 24, fól 1r, The Hague, Koninklijke Bibliotheek. Disponível: http://www.kb.nl/index-en.html

[68] The Hague, MMW, 10 A 11, fol. 6r. Disponível em: http://www.kb.nl/

[69] Troyes - BM - ms. 1905, fol. 045. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

antiga igreja de Saint-Blaise (século XIV) cuja frisa representa um macaco tocando para um caramujo (figura 3.26). Curiosamente, o mesmo par é representado no manuscrito Heures à l'usage de Troyes (figura 3.27)[70], do início do século XVI, desta vez com a audiência de um sapo. Outros exemplares são os do manuscrito Heures à l'usage de Bayeux (figura 3.28)[71] e do Breviário de Clermont (figura 3.29)[72], da segunda metade do século XV. Num outro exemplo, um híbrido zoomórfico (figura 3.30)[73] toca o duo. Neste caso, pode ser que ele seja uma representação tardia do diabo, uma vez que este podia tomar a forma de algum tipo de monstro (MEYER-BAER, 1970). O mesmo pode ser especulado para a figura diabólica do Breviário de Langres (figura 3.31)[74].

3.1.2 A flauta e tambor na dança

A forte conexão entre o duo e a dança aparece já no século XIII. Jehan de Erars, no trecho citado, relaciona o instrumento à estampita, um gênero de dança monofônica cujos primeiros registros datam do final do século XII. Na imagem da Bíblia de Maciejowsky (figura 3.9), a cena representada é um trecho de Juízes, no Antigo Testamento, em que os filhos de Benjamin arrebatam e tomam por esposas as filhas de Siló, que haviam saído para dançar em rodas. A alusão à dança nessa cena deve-se à presença do rabequeiro e do tamborileiro situado na torre. As duas figuras híbridas das Heures-Vie de Sainte Marguerite (figura 3.8) são claramente as de um músico e um dançarino. De fato, muitos autores (MONTAGU, 1997; 2002; BORNSTEIN, 1987; SUSO, 2005; ANDRÉS, 2001; MARCUSE, 1975) relacionam a música de dança como o principal campo de atuação do tamborileiro. Muitas vezes este aparece na cena justamente como indicador de uma situação de dança, o que alerta para o fato de assim constituir apenas um signo em muitas representações.

---

70 Chambéry - BM - ms. 0003, fol. 033v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

71 Aurillac - BM - ms. 0002, fol. 051v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

72 Clermont-Ferrand - BM - ms. 0071, fol. 011v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

73 Autun - BM - ms. 0129, fol. 036v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

74 Chaumont - BM - ms. 0032, fo. 437. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

A dança, entre o início do século XIV até o primeiro terço do seculo XVI, era tida como um direito e, dependendo da classe em que se nascia, tonava-se uma obrigação. Era parte integrante de qualquer tipo de cerimônia, torneio e casamento, e praticada desde o rei até os mendigos e leprosos (SALMEN, 2001). Apesar de sua ampla prática na sociedade, sofria, entretanto, condenação e proibição por parte da igreja, onde era tachada como a “festividade do diabo”, e suas correntes de dançarinos tidas como “procissões demoníacas” (idem, ibidem). Mesmo oficialmente proibida, em alguns lugares a dança era praticada em rituais dentro das igrejas ou em seus átrios, bem como em cemitérios. Nestes casos, era interpretada como a dança dos anjos e dos abençoados, sendo praticada na Páscoa, na Ascensão, nas festas patronais, nas missas comemorativas, no Natal e no Corpus Christi, estes dois últimos principalmente na Espanha e em Portugal (idem, ibidem).

Sendo a flauta e tambor um dos principais instrumentos utilizados na dança, não surpreende então que este acabasse representado nas mãos dos anjos, como foi visto no item anterior. É impressionante constatar também sua presença nas visões e êxtases de alguns dos autores das correntes místicas cristãs. Em algumas dessas visões, Cristo aparece como um guia que, após a morte de um fiel, conduz a sua alma perdida e temerosa para a ressurreição, fazendo isso através da música e da dança. Desta maneira, Cristo é frequentemente relatado como um músico instrumentista (MEYER-BAER, 1970). Na visão de Mechtild de Magdeburgo (1501), Cristo aparece como um preceptor que lidera a dança como um flautista (*pfife*) e, em uma ilustração do manuscrito, aparece diante da alma tocando tambor (idem, ibidem). Em um poema anônimo, a alma declara ao músico celestial: Eu seguirei as batidas de seu tambor (trumen) [...]. (idem, ibidem, p. 317). Em um outro dirá:

> Então eu serei capaz de dançar
> A dança da verdadeira vida
> Com o som da sua flauta (*pfife*) Jesus Cristo (idem, ibidem, p.317).

No plano terrestre, a flauta e tambor parecem permear muitos dos contextos em que a dança se insere. As chamadas danças de roda eram populares em todo o

continente e executadas por toda a sociedade, ganhando características próprias segundo o grupo social (SALMEN, 2001). Havia danças próprias às crianças, aos homens, às damas e a ambos. Também podiam ser executadas com muita nobreza e distinção ou de maneira plebeia, rústica ou vulgar. O *Luttrell Psalter*, manuscrito inglês do início do século XIV, inclui entre as suas iluminuras a cidade de Constantinopla, representada tal qual uma cidade inglesa (figura 3.32)[75]. De seus portões emerge um cordão de dançarinos acompanhados por dois músicos, entre eles um tamborileiro. Numa versão do *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, do século XV (figura 3.33)[76], um tamborileiro fornece o fundo musical para um cordão de dançarinos. Uma roda de jovens dança ao som da flauta e tambor em um pátio citadino no manuscrito Hours de Anne de France (ca. 1473, figura 3.34)[77]. Ao longo do século XV as danças de roda passam a perder espaço para as danças em pares. Essa mudança também foi acompanhada pelo gosto pela música polifônica. De uma maneira geral, se até o século XVI, a audiência se satisfazia em ser acompanhada por solistas ou pequenos grupos instrumentais, as novas danças de casais tendiam a empregar grupos com até oito trompetistas (idem, ibidem). Essa mudança, entretanto, não foi uma regra e nem se efetuou da mesma maneira em todas as cortes e partes da Europa. O emprego de tal ou qual instrumento se encontrava condicionado pela tradição, pelo espaço físico do ambiente e pelo custo de seus honorários. Num manuscrito alemão do último quarto do século XV (figura 3.35)[78], o duo, juntamente com outros instrumentos rústicos, encarrega-se do fundo musical para uma dança de pares. Numa iluminura da Cronique Universelle (1500-1524), onde Rômulo e seus homens divertem-se com as sabinas, raptando-as ao final (figura 3.36)[79], a flauta e tambor constitui um claro exemplo de elemento identificador da situação de dança.

Nas ocasiões sociais onde a dança necessariamente se fazia presente, é

[75] MS. ADD. 42130, fol. 164v. British Museum.

[76] Ms P.A. 25, fol. 3v. Bibliotèque Municipal de Lyon. Disponível em: http://sged.bm-lyon.fr/

[77] MS M.677, fol. 137r. Pierpont morgan Library. Disponível em: http://utu.morganlibrary.org/

[78] MS M.0763, fol. 145v-146r. Pierpont morgan Library. Disponível em: http://utu.morganlibrary.org/

[79] Ms. 0523, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève. Disponível em: http://liberfloridus.cines.fr/

possível encontrar ilustrações de tamborileiros. É o caso das bodas num manuscrito francês do século XV (figura 3.37)[80], num afresco (1486-1490) de Domenico Ghirlandaio (figura 3.38)[81] e numa tapeçaria flamenga do século XVI (figura 3.39)[82].

Como foi dito, a partir do século XV a prática da música polifônica começará a desbancar os conjuntos instrumentais cuja música baseava-se tradicionalmente em apenas linhas melódicas ornamentadas com o uso de bordões, oitavamento ou semi-harmonização, técnicas utilizadas desde o século XIII (SALMEN, 2001). Era o caso de instrumentos como a flauta e o tambor, a gaita-de-foles e a viela de roda. Uma vez que os novos conjuntos empregavam mais músicos e, consequentemente, tinham custos mais elevados, essa mudança ocorreu primeiramente no ambiente cortesão. Nesse sentido, a cena na gravura de Israhel van Meckenem (final do século XV, figura 3.40)[83], que representa um grupo de músicos formado por flauta e tambor, corneto e sacabuxa, pode parecer pouco provável, um vez que estes dois últimos eram instrumentos de corte que tipicamente tocavam polifonia escrita, e não se misturavam com outros do ranque da flauta e tambor. Isto, tanto por uma questão sócio-profissional, quanto pela diferença de poder de som, o que fazia com que fossem usados em ambientes diferentes do ponto de vista acústico.

No século XVI, as camadas mais populares ainda empregavam solistas e conjuntos pequenos, como exemplificado na “Dança rústica” (século XVI, figura 3.41)[84] e na festa de casamento campestre ilustrada por Hans Weiditz, mais conhecido como “Der Petrarcameister” (figura 3.42)[85]. Nessa ilustração, a flauta e tambor (no fundo, à direita) curiosamente não se encontra junto ao gaiteiro, nem ao bombardista (no fundo, à esquerda). Como se discutirá mais adiante, há indícios de que a atividade dos tamborileiros parece ter sido alvo de sanções corporativas ou municipais em algumas

[80] Paris, Coleção do Musée du Louvre.

[81] Cappella Tornabuoni, Basílica de Santa Maria Novella, Florença.

[82] Coleção particular no Château du Moulin, Lassay-sur-Croisne, França.

[83] Mineapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

[84] Musee de l'Hotel Sandelin, Saint-Omer, França.

[85] Augsburg, impressa por Heynrich Steyner 1537.

partes da Europa durante o século XVI, e isso talvez explique o distanciamento simbólico entre esses músicos.

O período de Natal e o de Corpus Christi eram ocasiões muito importantes no que diz respeito à execução do que Salmen (2001) chama de *ritual dances*, as danças rituais. Ele aponta que a Igreja na Península Ibérica não se opunha à glorificação divina por meio do movimento rítmico e que desde o início da celebração do Corpus Christi no século XIII, praticava-se a "reza com os pés" (idem, ibidem, p. 168). Leal & Porro (1997) apontam que na mesma região, desde o final do século XVI, existia uma ligação entre a flauta e tambor e a dança nas festividade do Corpus Christi. Este autor traz um exemplo ocorrido em 1597 na cidade de Palência. Na ocasião, foi organizada uma dança de oito pessoas vestidas de turcos que circularam pelos arredores da igreja lideradas por um tamborileiro (LEAL & PORRO, 1997). É possível que a ligação do instrumento às danças rituais constitua a razão central, tanto da popularização, quanto da permanência desse instrumento no universo latino-americano, onde, como foi visto no segundo capítulo, é ainda amplamente empregado no contexto das celebrações católicas e mestiças, principalmente por ocasião do Corpus Christi.

A dança se inseria muito fortemente entre as atividades circenses e performáticas. Os artistas, atuavam alternando papéis, como dançarinos, atores, bufões, bobos, jograis, malabaristas e acrobatas. Podiam ser residentes ou viajantes que acompanhavam suas trupes, isso acontecendo a desde o século XIV (SALMEN, 2001). A pesquisa iconográfica revelou que há motivos para se acreditar que a flauta e tambor também se fazia presente nesses ambientes. Entre os exemplos iconográficos mais antigos estão dois bufões tamborileiros, um deles híbrido, do final do século XIII (figura 3.43)[86] e uma cena circense de equilibrismo sobre espadas do início do século XIV (figura 3.44)[87]. Na Dinamarca, um bufão tamborileiro emerge de uma flor em um afresco da Catedral de Roskilde (ca. 1464, figura 3.45). Outro exemplo escandinavo é o de um afresco da igreja de Härkeberga na Suécia (ca. 1470, figura 3.46). Na Crónica

[86] MS G.24, fol. 121v e 124v. Pierpont Morgan Library. Disponível em:http://utu.morganlibrary.org/

[87] Royal 10 E. IV, fol. 58. British Library. Disponível em: http://www.imagesonline.bl.uk/

Geral de Espanha (Portugal, século XIV) vê-se um tamborileiro cujo chapéu lembra aquele de um bufão (figura 3.47)[88]. Em outra cena circense no Romance de Alexander (1338-44), um tamborileiro toca para dois artistas, sendo que um deles "planta bananeira" e o outro equilibra um prato giratório (figura 3.48)[89].

O uso do duo no condicionamento e apresentação de animais dançantes parece ter sido igualmente popular. Era uma atividade típica dos ciganos, chamados de *joglars*, *poles* ou húngaros, que levavam seus animais treinados, principalmente ursos, para se apresentar em festejos populares, procissões ou nos arredores dos castelos e monastérios (SALMEN, 2001). Além dos exemplos já mostrados (figura 3.7 e 3.10), é possível encontrar mais dois no Romance de Alexander. Num deles, um tamborileiro toca para a apresentação de um homem travestido de rena (figura 3.49). Em outro, há uma cena de treinamento de um urso com a presença de um macaco preso a um poste (figura 3.50, ambas de 1338-1344,)[90]. Um macaco dançante pode ser achado preso à cintura de um tamborileiro num forro pintado na primeira metade do século XIV de uma residência em Montpellier (GUIS et al. 1993)[91]. Em representações irônicas e humorísticas desse tipo de atividade, vê-se um urso e um cachorro tocando flauta e tambor (1448, figura 3.51[92] e 1359-1390, figura 3.52[93]) e um tamborileiro tocando para uma lebre (figura 3.53)[94], animal arredio e difícil de aprisionar. Em outra cena marcada por inversão de papéis, como que um provérbio pictórico, a caça, no caso a lebre, faz dançar o caçador, o cachorro, por meio de um tambor (1300-1324, figura 3.54)[95]. Tais inversões e provérbios são bastante comuns e fazem parte do caráter lúdico e provocativo desse tipo de arte pictórica marginal. São construídas tanto a partir do sentido do texto escrito, quanto a partir de suas combinações silábicas, com que se

[88] Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.

[89] Bodley 264, fol. 90r. Oxford University, Bodleyan Library. Disponível em: http://image.ox.ac.uk/

[90] Bodley 264, fol. 70r e 117r. Oxford University, Bodleyan Library. Disponíveis em: http://image.ox.ac.uk/

[91] Montpellier, Musée Languedocien.

[92] ÖNB 1767, fol. 98v. Österreichsche Akademie der Wissenschaften. Disponível em: http://tarvos.imareal.oeaw.ac.at/

[93] Ms. 0143, f. 174, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève. Disponível em: http://liberfloridus.cines.fr/

[94] Avignon - BM - ms. 1903, f. 010V. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

[95] Ms. 1654 , f. 016, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève. Disponível em: http://liberfloridus.cines.fr/

fazia trocadilhos (CAMILLE, 1992). Numa das três únicas representações de flauta e tambor na Holanda do século XIX (BOSMANS, 1991), vê-se o duo empregado no treinamento de animais, no caso um urso e um macaco (figura 3.55). Como se verá em outros exemplos mais adiante, o papel do duo nessa atividade perdurou durante séculos.

Um reflexo da identificação dos dois instrumentos com a dança é sua presença nas representações que evocam a “Dança da Morte”. Meyer-Baer (1970) aponta que a identificação da morte com o diabo passará a dissolver-se ao longo do século XIV, em grande parte devido à ocorrência da peste negra que, ao levar pelo menos metade da população europeia, trouxe a morte a famílias e cidades inteiras, levando, indiscriminadamente, tanto almas boas como pecadoras. A partir desse momento, a morte passa a ser representada como um esqueleto e não como um monstro, tornando-se um tema importante nas artes visuais e literárias. Nelas, fazer parte da dança macabra significava morrer. Assim, em muitas representações, o esqueleto lidera uma procissão de condenados aparece ao lado de uma cova aberta atrás do moribundo ou toca um instrumento. A autora verifica, no entanto, que em muitas das representações, a presença de instrumentos musicais e de dança por parte dos condenados é surpreendentemente escassa ou inexistente. Num exame mais detido delas, Meyer-Baer (1970) conclui que as imagens traziam, na verdade, pessoas vestidas de esqueletos e, ao invés de uma dança da morte, uma dança de coveiros, que vinha de um período talvez até anterior ao século XIV. Com o impacto da peste, esses personagens sociais talvez tenham adquirido grande importância e visibilidade, assim como suas tradições. Isto explicaria o fato de que muitas das figuras, inclusive as das supostas vítimas, fossem retratadas divertindo-se. A mensagem, neste caso, seria a de desmistificar a morte e não anunciar o trágico fim da vida.

Entre as imagens desse gênero, em que figura a flauta e tambor, está uma das ilustrações que compõem a famosa obra “Danse Macabre”, publicada por Guyot Marchand em Paris, em 1486, e recopiada por Jehan Lecocq (Troyes, 1539), Garnier (Troyes, 1641) e Jaques Oudot (Troyes, 1690). Ela apresenta quatro esqueletos

carregando instrumentos (figura 3.56)[96]: gaita-de-foles, orgão portativo, harpa e flauta e tambor. Destes, apenas a gaita e a flauta e tambor eram instrumentos realmente utilizados na dança. Outra dessas ilustrações pode ser vista no teto da igreja de Härkeberga (Suécia). O afresco representa um bufão tocando flauta e tambor em uma cena que tem ao fundo homens sobre a roda da fortuna. À direita, vê-se um esqueleto portando uma pá (ca. 1470, figura 3.57). O retábulo da Igreja de Saint-Jacques le Majeur em Bar-sur-Loup, França (final do século XV, figura 3.58), apresenta uma cena em que parecem misturar-se as duas concepções anteriormente tratadas. O motivo representado por ela foi transmitido por tradição oral, mas fixado pela primeira vez por Alexandre Aubert na sua *Histoire Civile et Réligieuse d'Antibes* (1869). Conta-se que o conde de Bar, amante do luxo e dos prazeres terrestres, tendo, assim, transgredido as proibições do clero, teria realizado um baile em seu castelo durante a Quaresma. Durante o baile, um homem teria morrido e à sua morte teriam se sucedido outras, provocadas pelos indevidos rejúbilos ímpios. No retábulo, o tamborileiro representado seria o próprio conde que toca uma *branle* para os convidados (MAILLARD, 1980 - 1981). Nessa cena, ao mesmo tempo em que se encontra a figura do esqueleto (centro-esquerda) dando flechadas e levando à morte alguns personagens, o diabo também está presente (à direita) e leva a alma de um deles. Em toda a cena, distingue-se dois grupos, um à esquerda, representando os personagens livres de pecado, os clérigos, que apontam os ímpios, manipulados por pequenos diabinhos sobre suas cabeças e dançando ao som do conde tamborileiro, este também manipulado. A irrupção da morte e o diabo parece quebrar o círculo de dançarinos tipicamente encontrado nas *branles*. À extrema direita o julgamento divino é personificado por um anjo que pesa as almas numa balança. Se, por um lado, a figura do diabo ainda induz à dança-pecado por via da música, como foi esclarecido anteriormente, por outro, não é ele quem leva finalmente os pecadores à morte.

Outra representação neste mesmo contexto temático é a pintura “A Flagelação

[96] Imagem retirada de: http://jeanluc.matte.free.fr/fichsz/troymc1.htm

de Cristo" de Matthias Grünewald (ca.1475-1525, figura 3.59[97]). Nela, um tamborileiro (extrema esquerda) inclui-se entre os espectadores. O seu tamborilar estaria ritmando os passos em direção à morte iminente ou seria o meio diabólico que leva os pecadores a zombar e a tripudiar da figura de Cristo?

3.1.3 A flauta e tambor na guerra

Um dos testemunhos mais antigos da flauta e tambor na Itália é um afresco de Lippo Vanni encomendado para celebrar a vitória de Siena sobre a Compagnia del Capello, liderada por Niccoló da Montefeltro, nos campos de Sinalunga,Toscana, em 1363 (figura 3.60[98]). O flanco sienês mostra três tamborileiros, o primeiro deles olhando para trás, como se estivesse tocando para os soldados em sua retaguarda. Segundo MAZZIOTTI (s.d.[99]), há "[...] muitos testemunhos iconográficos que demonstram o uso desse instrumento no âmbito militar em toda a Idade Média. Frequentemente os executantes são soldados […] e, provavelmente, a sua tarefa era seguir um repertório "específico" que dava sinais de manobras sobre o campo de batalha […]"[100]. A princípio, ambos o afresco de Lippo Vanni e a declaração de Mazzioti podem parecer surpreendentes, uma vez que o uso de flautas na sinalização dos movimentos de tropas é mais conhecido na Itália do século XVI (VERZULLI, s.d.[101]). Os instrumentos então utilizados eram as flautas transversas, conhecidas como *fifferi*, *phiffari*, *fiffari* ou, mais raramente, *piffari* (LAZZARI, 2003) e eram tocadas em separado com o grande *tamburo a bandoliera* ou *tambur da canpo* (BORNSTEIN, 1987). Esse conjunto chega pela primeira vez na Itália com os mercenários suíços em 1427, em Florença (LAZZARI, 1998), e seus testemunhos iconográficos mais antigos nesse país datam somente do início do século XVI (LAZZARi, 2003). Este autor dirá, no entanto, que, ao

[97] Die Alte Pinakothek, Munich.

[98] Palácio Público de Siena.

[99] Texto sem data encontrado no site do autor: http://www.suonidellaterra.com/flauto3buchi.php

[100] Disponível em: http://www.suonidellaterra.com/flauto3buchi.php

[101] Disponível no site pessoal de Luca Verzulli: http://digilander.libero.it/verzulli/mil3.htm

contrário do que se pensa comumente, a chegada dos mercenários suíços e seus instrumentos não representaram uma novidade na Itália, uma vez que a flauta e tambor já cumpria o mesmo papel nos exércitos (LAZZARI, 1998). O material iconográfico e literário levantado por ele demonstram que na Toscana, Umbria e Le Marche, o duo constituído pela flauta de mão e o tambor era utilizado como instrumento militar nas infantarias desde o final do século XIII, época do testemunho mais antigo que é o registro de um pagamento realizado em 1274, a um mensageiro que foi a campo durante quinze dias contra os pisanos, levando consigo *tamburellum et sufulum,* tocando o instrumento conforme a vontade dos capitães e soldados (VESSELLA apud LAZZARI, 1998).

O termo *sufumum* ou *zufolo* no italiano moderno equivale ao *silbo*, em espanhol, ou silvo, em português, derivados todos do verbo latino *sibiliare*, isto é, silvar, apitar. Aparece em outra das mais antigas referências da flauta e tambor na Itália, ou, pelo menos, no âmbito da cidade de Florença. Trata-se do poema alegórico *L'intelligenza*, inicialmente atribuído a Dino Compagni (c.1255-1324) e, mais recentemente, ao florentino Lippo Pasci de' Bardi (?-?), contemporâneo de Dante Alighieri. Nele há uma longa lista de instrumentos medievais que inclui os *zufoli con tambur,* as flautas com tambores, no trecho:

> […]
> Ouvis o som de muitas danças doces,
> em guitarras e inúmeros carribi[102];
> e trombas e charamelas em harmonia,
> e címbalos alemães bem escolhidos;
> canon, meio-canons a perder de vista,
> flautas com tambor bem afinados;
> Ouvi um alaúde bem tocado,
> rabecas e gaitas-de-fole, e cítara,
> saltérios e outros instrumento escolhidos[103].

[102] Não foi encontrada nenhuma referência sobre este instrumento.

[103] Udivi suon di molto dolzi danze, in chitarre e carribi smisurati; e trombe e cennamelle in concordanze, e cembali alamanni assai triati; cannon, mezzi cannoni a smisuranze, zufoli con tambur ben accordati; audivi d'un leuto ben sonare, ribebe e otricelli, e ceterare, salteri e altri stormenti triat.

[...] (LA REVERDIE, 1998, p. 24)

Lazzari (1998) aponta um trecho da *Arte della guerra* (1521), de Nicolau Maquiavel, em que, no final da terceira parte, são citados os *tamburi e zufoli*:

> Por isso, colocaria os trompetes próximos ao capitão general, uma vez que seu som não serve somente para inflamar o exército, mas [também] para ser ouvido [acima] de todo o rumor, mais do que nenhum outro som. Todos os outros sons que estivessem à volta dos condestáveis e dos chefes de batalhões, gostaria que fossem de pequenos tambores e flautas, tocados não como se tocam atualmente, mas como costumeiramente se os toca nos banquetes[104]. (BERTELLI apud LAZZARI, 1998, p. 25)

Lazzari (1998) aponta que, nesta passagem, Maquiavel aconselha o uso do tambor menor, típico dos banquetes, e não o do grande tambor suíço, então recém chegado a Florença. O termo zufoli, embora pudesse ser associado diretamente à flauta de três furos, permanece ambíguo, uma vez que, após a chegada e o estabelecimento dos *fifferi* na Toscana, passa a ser aplicado também às flautas transversas, como atestado por Verzulli (2009[105]).

As tradições regionais italianas associam até os dias de hoje o termo *zufolo* a uma flauta reta do tipo *flageolet,* com três ou quatro furos na frente e um atrás usada na Sardenha, e com sete, oito ou nove furos tocada na Sicília. Todas elas são tocadas sem o tambor.

3.1.4 O tamborileiro

Pensar na figura do tamborileiro como sendo um indivíduo de status, nível técnico e atividade profissional homogêneos em toda a Europa é tão equivocado

[104] Però [perciò] farei presso il capitano generale stare i trombetti, come souno non solamente atto a inliamare l'esercito, ma atto a sentirsi in ogni romore più che alcuno altro suono. Tutti gli altri suoni che fussero introno a' connestaboli e a' capi de' battaglioni, vorrei che fussono tamburi piccoli e zufoli sonati, non come si suanano ora, ma come è consuetudine sonargli ne' conviti.

[105] Disponível em: http://www.lucaverzulli.it/files/il_flauto_militare.pdf

quanto achar que esses mesmos qualificativos permaneceram inalterados ao longo dos séculos. Os diferentes contextos descritos trazem uma amostra do grande universo de atuação do tamborileiro, um personagem que parece marcado essencialmente pela polivalência e, em muitos casos, por sua constante mobilidade.

Quase nada se sabe sobre esses músicos, principalmente durante os primeiros séculos de sua atividade. Além das funções e ofícios caracterizados por itinerância – monges caminhantes, marinheiros, cesteiros, afiadores, comerciantes etc. – Fregnani-Martins (1997), aponta também a dos titeriteiros, domadores, artistas e jograis, funções essas que em algum espaço geográfico ou período incluíram a atividade tamborileira. Segundo esse autor, podiam viajar sem destino ou acorriam para eventos particularmente atrativos como casamentos, reuniões de conselho em cortes, concílios, torneios, competições e outras festividades, ocasiões, como visto anteriormente, onde a dança ou alguma forma de espetáculo se fazia presente. Entre as rotas fixas dos jograis, encontravam-se os caminhos de peregrinação e centros de romaria, onde participavam, tanto como fiéis, quanto, como artistas (FREGNANI-MARTINS, 1997). O perfil itinerante apontado por esse autor, pode sugerir que os testemunhos iconográficas não necessariamente provam que o duo existiu em determinada área. Se muitos dos tamborileiros eram, de fato, artistas itinerantes, o súbito aparecimento de testemunhos iconográficos em várias partes da Europa Ocidental no início do século XIII, como aponta Montagu (1997), talvez reflita menos uma rápida adoção e difusão do instrumento em vários locais ao mesmo tempo, do que o deslocamento constante e habitual desses artistas.

A maioria dos tamborileiros do século XIII e XIV parece ter atuado da maneira descrita acima e tudo indica que esse período representou uma época de ouro para os artistas ambulantes. De fato, Montagu (1997) situa meados do século XIV como o auge da flauta e tambor.

A peste chega à Europa em 1347 através do porto de Marselha e em 1348 através de Gênova, e causa a morte de 45 a 50% da população do continente em

apenas quatro anos. Na Espanha, França e Itália, a mortandade foi maior e pode ter chegado a 75 ou 80% da população. Isso causou uma série imensa de transformações sociais e econômicas, entre elas o despovoamento das cidades e campos, a queda da produção agrícola e manufatureira, a escassez de bens e alimentos, o empobrecimento da nobreza e, por outro lado, a ascensão da burguesia que explorava o comércio. Não é difícil imaginar que a atividade artístico-musical do período também tenha sido impactada. Ao mesmo tempo em que os preços se inflacionavam pela redução do número global de artistas, havia um empobrecimento geral dos meios financiadores, o que obrigou muitas lideranças municipais a tentar controlar os preços aplicados.

Neste contexto, é pertinente pensar-se no impacto que pode ter havido sobre a atividade dos músicos e demais artistas ambulantes. Sabe-se que a quarentena foi um dos meios mais comuns de se evitar que a peste se alastrasse nos meios urbanos. Diante disso, a contratação de trupes ou artistas itinerantes pode ter sido considerada uma grande ameaça. Sabe-se também que entre os grupos perseguidos por serem considerados “culpados” pela epidemia estavam os estrangeiros e os ciganos. Como apontado por Salmen (2001), estes últimos eram especialmente conhecidos por integrarem caravanas de artistas e por treinarem animais. O impacto da peste sobre as atividades que incluíam tamborileiros, no entanto, é um capítulo ainda a ser desbravado no história desses músicos.

Eles podem ter sofrido também com a concorrência das novas guildas e corporações de músicos citadinos. Raynor (1972) diz que o desenvolvimento das cidades cria um “modo de vida no qual a música tinha que exprimir a dignidade e enaltecer as cerimônias” (p. 69). Neste sentido, a música passa a ter uma utilidade cívica e os músicos municipais eram em essência menestréis ajustados à vida nas cidades que se estabeleceram nos centros urbanos sem estarem empregados na casa de algum nobre ou aristocrata. Organizados principalmente a partir do século XV em guildas normatizadas e hierarquizadas, veio a ser sua função, além da vigilância municipal e da execução da música oficial, o fornecimento de toda a música social no âmbito público e privado: feiras, torneios, recepções, festas, casamentos, funerais,

procissões e dramatizações religiosas. Eles eram os *waits*, *stadtpfeifer* ou *pifferi* que tocavam principalmente as bombardas, sacabuxas e cornetos. Uma grande parte de seus esforços se constituiu, no entanto, na interminável luta contra a invasão de amadores, músicos ambulantes ou grupos não oficialmente organizados que aceitavam honorários mais baixos (RAYNOR, 1972). Uma vez que nas guildas os critérios de admissão e o preparo de novos músicos tinham um caráter conservador, frequentemente seus profissionais eram desafiados por músicos mais baratos que rapidamente adaptavam-se aos novos gostos populares. Muitas vezes, aos músicos recém-chegados era permitido somente que tocassem nas festas mais pobres e fora dos portões das cidades. Este parece ser o caso de tamborileiros em muitas cidades do século XVI. Em uma gravura de Hans Asper (1499-1571, figura 3.61), vê-se casais dançando do lado de fora da cidade ao som da flauta e tambor e de uma viola baixo. Seria essa a representação de um evento onde os músicos puderam tocar apenas além muros?

Sabe-se que alguns tamborileiros durante o século XV e início do século XVI, também se encontravam empregados junto a famílias nobres e cortes. De acordo com Brown & Polk (2001), sua função era a de proporcionar divertimento e acompanhar a dança quando um conjunto de maiores proporções, como a banda formada por bombardas e sacabuxas, não estava disponível ou quando não era apropriada. É possível pensar que as danças mais cotidianas ou mais informais empregassem a flauta e tambor pela praticidade e fácil mobilidade desse conjunto instrumental. Este era o caso da monarquia inglesa desde os tempos de Eduardo III (1312-1377), cujo grupo de instrumentistas permanentes compreendia um tamborileiro (RAYNOR, 1972). Por volta de 1500, embora em muitas casas o acompanhamento de danças fosse garantido pelos *hauts menestriers*, grupos de sacabuxas, bombardas, trompetes e cornetos, os duos de flauta e tambor ainda eram dominantes na corte de Maximiliano I dos Habsburgo (SALMEN, 2001). Higino Anglés (1965), em seu estudo sobre a música na corte de Carlos V, constata que em 1539, quando falece Isabel de Portugal, mulher de Carlos V, ela empregava uma série de músicos, entre eles um *tamborino*. O próprio

Carlos V parece ter tido um *tamborino* a seu serviço, curiosamente ligado aos músicos da escuderia.

Para o serviço dos pajens, era comum a contratação de músicos, mestres de esgrima e de dança. Este último é quase sempre citado como um músico, às vezes de flauta e tambor. Ainda no reino de Carlos V, na casa das infantas María e Juana, em 1547, contava-se com os serviços permanentes de um *maestro de danzar* que tocava o *tamborino* (ANGLÉS, 1965). Meyer-Baer (1972) declara que a flauta e tambor era um instrumento tipicamente ligado aos pajens. A iconografia recolhida durante esta pesquisa parece confirmar esta afirmação. Numa iluminura do *Roman de la Rose* (figura 3.62)[106] de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, ilustrada por um mestre da Antuérpia (ca. 1500), vê-se uma dança de nobres no jardim onde um tamborileiro integra o conjunto musical (ao alto e esq). À esquerda, segurando um bastão, figura também o mestre de dança. Em uma tapeçaria belga do século XVI, apesar do tom claramente alegórico, encontra-se um tamborileiro entre os músicos que circulam em torno às figuras da nobreza (figura 3.63)[107].

É possível pensar-se que durante a formação das guildas e corporações, durante os séculos XV e XVI, muitos tamborileiros, antes itinerantes, tenham se integrado aos corpos permanentes de músicos municipais. Suso (2005), ao analisar a história dos antigos *txistulari* do País Basco, aponta que até o século XV, mais do que populares, eles eram figuras onipresentes que atuavam em vários contextos. A atividade musical tampouco era a única destes tamborileiros, que a alternavam com outras dependendo essencialmente da oportunidade e situação. Eram analfabetos e ambulantes que prestavam serviços eventuais, atuando no trabalho sazonal agrícola ou realizando tarefas artesanais, sempre em condições de subordinação. Com a organização geral do Estado Espanhol no século XVI, surgirão os *ministriles*, os músicos municipais, que na Espanha, ao invés de instrumentos de boquilha, tocavam pequenas flautas transversas chamadas *pífanos*. Alguns registros históricos sugerem

[106] Ms. Harley 4425, fol. 14v, British Library. Disponível em: http://www.imagesonline.bl.uk/

[107] Museu de Lamego, Portugal.

que esse grupo de músicos foi formado por muitos tamborileiros que ainda mantinham a prática de seus antigos instrumentos ao acompanhar danças coletivas públicas, exatamente como os tamborileiros rurais que animavam as festas e tabernas, e seguiam à frente das romarias (idem, ibidem). Nas vilas, a carência de recursos para contratar pífanos fazia com que os próprios tamborileiros assumissem o papel de *ministriles.* Nessa nova posição, eles passaram não apenas a atuar como músicos municipais, criando algum tipo de corporação, mas também a tocar um novo repertório. No século XVII, com a chegada ao País Basco dos *clarines*, músicos em sua maioria estrangeiros e que possuíam formação musical mais profunda e completa, os antigos pífanos-tamborileiros viram-se mais uma vez forçados a se adaptar. Além de imitar o repertório dos concorrentes, concentraram-se em seu tradicional repertório de danças bascas em que tocavam a flauta e tambor, território que jamais foi invadido pelos *clarineros*. Estimulados pela nova concorrência, iniciaram um processo de revalorização de sua profissão, iniciando-se na música escrita e no repertório instrumental burguês do final do século XVIII e século XIX (idem, ibidem).

A situação particular da música instrumental na Espanha, e, em especial, o isolamento cultural do País Basco, acabou, como demonstra Suso (2005), por criar condições especiais de sobrevivência da flauta e tambor nessa zona. O mesmo não ocorreu em muitos dos países europeus onde, tendo entrado em decadência a partir do séculos XVI e XVII, irá desaparecer por completo (MONTAGU, 1997). Fregnani-Martins (1997) aponta o século XVI como uma época de desvalorização da atividade do tamborileiro, por conta da “tendência a fixar-se por um lado, e, por outro, pela aparição da imprensa musical como um novo meio de transmissão da música, diminuindo as possibilidades de transmissão ou amplitude de intervenção deste músico, que até então, tinha a importante função de propagador pessoal” (FREGNANI-MARTINS,1997, p. 172-3).

Vem do Pe. Thoinot Arbeau (anagrama de Jehan Tabourot), mestre de dança e autor do manual de dança *Orchésographie* (1589), um dos testemunhos mais inequívocos da decadência deste duo. Na passagem a seguir, ele liga explicitamente o

uso do instrumento ao passado e a práticas não mais em voga:

> O tambor, acompanhado da flauta longa, entre outros instrumentos, era empregado no tempo dos nossos pais para que apenas um músico fosse suficiente para conduzir os dois juntos. Ele fazia a sinfonia e todo o ajuste sem que fosse necessário ter maiores despesas e muitos outros músicos como violinistas e semelhantes. Agora não há trabalhador, por pobre que seja, que não queira ter oboés e sacabuxas em suas núpcias. Naqueles tempos dançava-se diversos tipos de danças recreativas [...][108] (ARBEAU, 1589, p.24r.).

Desta maneira, o uso da flauta e tambor parece já ter esmorecido em seu próprio tempo.

Bosmans (1991) encontra evidências de que na Holanda, a partir do segundo quarto do século XVI, os tamborileiros estivessem perdendo prestígio. Dirá que esta tendência tornou-se fato quando, em 1560, a corporação de músicos de São Jó, na Antuérpia, determinou que aqueles que tocavam flauta e tambor estavam isentos de testes de competência, uma vez que não tocavam instrumentos musicais de verdade. Numa ilustração do pintor, gravurista e ilustrador holandês Adriaen van de Venne (1589-1662), um tamborileiro executa uma alemanda numa festa no campo (1623, figura 3.64). O músico, com guizos nos tornozelos, joelhos, pulsos e braços, já sugere um bufão decadente. Bosmans (1991) dirá, finalmente, que nos Países Baixos, a representação do duo praticamente desaparece das artes visuais por volta de 1655, o que o faz concluir que a tradição desse instrumento tenha morrido nesse país por volta da mesma época.

Na Inglaterra, durante o final do reinado de Elizabeth I (1533-1603), a flauta e tambor era um dos principais instrumentos utilizados nas danças, principalmente nas jigas. Elas eram costumeiramente executadas para entreter a plateia durante os

[108] Le tabourin accompaigné de la flutte longue entre aultres inſtruments, eſtoit du temps de noz peres emploié pource qu'vn ſeul ioueur ſuffiſoit à mener des deux enſemble, & faiſoient la ſimphonie & accordãnce entière sans qu'il fuſt besoing de faire plus grãd deſpence, & d'auoir pluſieurs aultres ioueurs comme violons, & ſemblables, maintenant il n'eſt pas ſi petit manouurier qui ne veuille a ſes nopces auoir les haulbois & ſaqueboutes. Lors on dançoit pluſieurs ſortes de dances recreatiues.

entreatos das peças teatrais do período. Seus dançarinos e músicos eram os *clowns*, os *performers* cômicos sagazes e espirituosos da era elisabetana. Dois dos mais famosos foram Richard Tarlton e William Kempe. O primeiro foi membro da primeira grande companhia de teatro inglesa do renascimento, a *The Queen's Men*, e alcançou enorme fama como ator cômico, trovista popular, dramaturgo, acrobata, mestre de esgrima e tamborileiro, função na qual foi eternizado (figura 3.65). Kemp foi o último dos *clowns* elizabethanos, e, embora tenha sido um dos atores originais de peças de William Shakespeare, foi mais conhecido por suas danças e arlequinadas. No ano de 1600, esse *performer*, impulsionado por uma aposta, cubriu a distância de 100 milhas entre Londres e Norwich dançando *morris* ao som do tamborileiro Thomas Slye (figura 3.66). Ao longo do trajeto, que durou algumas semanas, Kemp dançou durante nove dias. Diante da dúvida de alguns incrédulos, descreveu e narrou sua aventura no relato: *Kemps nine daies vvonder – Performed in a daunce from London to Norwich*[109]. A *Morris Dance* foi a instância que deu oportunidade à sobrevivência da flauta e tambor até o final do século XIX. Durante o século XVIII, o duo passou a ser substituído pela rabeca ou *fiddle.* No século seguinte, sofreu a concorrência da concertina e, mais tarde, do acordeão e de outros instrumentos de palheta livre, chegando quase à extinção.

Mesmo no País Basco, a situação dos tamborileiros não foi das mais promissoras. Ekiza (1998) conta que até o século XVIII, os tamborileiros bascos não só estavam assimilados às classes baixas, mas encontravam-se também entre os de "mala raza", ou seja, aqueles com quem a união podia "contaminar" ou "rebaixar" a fidalguia. Esse autor vê nisto a razão pela qual era comum encontrar-se tantos agotes [110] e ciganos entre eles, o que não torna surpreendente o fato de muitos tamborileiros figurarem nos casos e processos de prática de "bruxaria" registrados no País Basco durante os séculos XVI e XVII.

[109] Os nove dias de maravilha de Kemp – realizados em uma dança de Londres a Norwich

[110] Os agotes eram um grupo social de intocáveis que habitava o oeste da França e o território navarro desde a Idade Média. Formavam um grupo desprezado e perseguido. Por esta razão, eram forçados a habitar guetos junto às muralhas das cidades e não possuíam qualquer direito social ou político. Nos cultos da Igreja Católica, entravam por uma porta exclusiva, mantinham-se separados dos outros e se lhes dava a eucaristia por meio de um bastão. Foram constantemente acusados de heresia e também de portar e trazer a lepra.

O mesmo quadro de marginalidade parece ter se repetido em nações onde o duo chegou até nossos dias, como apontado por Guis *et al.* (1993). Num capítulo intitulado “Do acompanhamento dos instrumentos” do *Trattati di musica* de Giovan Batista Doni, escrito no fim da primeira metade do século XVII, este erudito e antiquário italiano descreverá os méritos e defeitos das famílias de instrumentos no acompanhamento da voz humana. Observando o uso das flautas, dirá:

> […] nenhum tipo de flauta seria mais a propósito do que a que se usa na França, chamada de fleute de vielleurs, que tem apenas três ou quatro furos em sua extremidade e é segurada com a mão esquerda, enquanto [que] com a direita se bate num certo tamborzinho, ou se gira certo instrumento vil, chamado por eles de vielle, e na Itália, por alguns, de gironda. Este tipo de flauta é muito doce e, embora não seja ruidosa é mais ouvida de longe, de modo que alguns não acreditariam […] não deveria incomodar [o fato de ela] estar hoje nas mãos de pessoas vis e mendigas e nem se pode argumentar que ela é muito imperfeita por causa disso (por ser tocada por eles) (BORNSTEIN, 1987[111])

Numa gravura francesa desse mesmo século, de autoria de Abraham Bosse, o depoimento de Doni parece confirmar-se. Nela, vê-se um tamborileiro mendigo munido de um cajado, em frente à porta de uma casa (figura 3.67)[112]. Um painel de azulejos do Mosteiro de São Vicente de Fora (século XVIII), em Lisboa, traz um menino tamborileiro ambulante, descalço e com vestimentas rasgadas, tocando para a apresentação de um cão (figura 3.68). O tom de mendicância nessa cena é confirmado pelo acompanhamento do velho tocando viela de roda, instrumento que, na época, era associado a cegos e pedintes, como testemunhado por Doni. Uma cena similar, que mostra a sobrevivência de uma das faces mais populares deste duo, é uma litogravura anônima francesa do século XIX, em que o tamborileiro (esq.) toca para um domador

[111] Bornstein, Andrea. Gli strumenti musicali del Rinascimento. Pádua: Franco Muzzio Editore. Obra disponível online: http://www.gardane.info/strumenti/ item 3.4, Il fauto a tre buchi. Texto original: Niuna sorte di flauto più a proposito sarebbe di quella che si usa in Francia, detta fleute de vielleurs; la quale non ha se non tre o quattro pertugi verso la cima, e si tiene con la mano sinistra, mentre colla destra si batte certo tamburino o si gira certo instrumento vile, detto la loro vielle, e in Italia da alcuni gironda, la qual sorte di flauto è assai dolce, e commecché non sia strepitoso, più la lontano si sente, che altri non crederebbe […] Né dovrebbe dar fastidio l'esser oggi in mano di persone vili e mendiche, non si potendo argomentare da questo che egli sia molto imperfetto.

[112] Bibliotèque Nacionale, Cabinet des Estampes, Paris.

de animais, que está cercado de cães e macacos (figura 3.69). Datando também desse século, numa das raríssimas aparições que fez este instrumento nas artes dos Países Baixos, um menino toca a flauta e tambor enquanto faz dois bonecos dançarem sobre fios, presos aos joelhos do músico. Esta apresentação é feita para os membros de uma humilde família nos arredores de Bruxelas.

3.2 A flauta e tambor na América

Como abordado no primeiro capítulo, o uso de instrumentos muitíssimo similares aos europeus e em contextos semelhantes parece provar a sua transposição para o universo latino-americano.

No Brasil, como constatado na região do Alto Rio Negro, a conexão do instrumento com os jesuítas e suas áreas de atuação parece encontrar eco nalguns poucos registros da atividade dos membros dessa companhia junto aos gentios. O primeiro documento a citá-lo em território brasileiro, no entanto, é a Carta de Caminha, escrita à época do descobrimento. Num de seus trechos, o primeiro a testemunhar a afeição à musica por parte dos indígenas, sentimento tão enaltecido mais tarde pelos jesuítas, o cronista dirá: “Nesse dia enquanto ali andavam [os índios], dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus” (Departamento Administrativo do Serviço Público – Serviço de Documentação, 1956 *apud* TINHORÃO, 1998, p. 38). Três anos após a chegada dos jesuítas, em 1549, numa carta enviada da Bahia em nome dos meninos órfãos que haviam sido enviados ao Brasil para atraírem os índiozinhos, o padre Francisco Pires escreve a Pero Domenéch em Lisboa para que lhes mandasse “instrumentos para que acá tañamos (imbiando algunos niños que sepan tañer), como son flautas, y gaitas, y nésperas, y unas vergas de yerro con unas argollicas dentro, las quales tañen da(n)do con un yerro en la verga; y un par de panderos y sonajas. Si viniesse algún tamborilero y gaitero acá, parézeme que no havríaPrincipal [chefe

indígena] que no diesse sus hijos para que los enseñassen." (LEITE, S. I. Serafim, 1954-1956 *apud* TINHORÃO, 1998, p. 40).

Como aponta Tinhorão (1998), a gaita-de-foles e o tamboril eram instrumentos bastante populares em Portugal, sem qualquer vínculo especial com o universo jesuítico. A prática da música, no entanto, pareceu aos membros dessa companhia um meio bastante eficaz de arrebanhamento, evangelização e algo para o qual os índios se mostraram altamente dotados. Mesmo em manifestações religiosas, isso era feito com a utilização de instrumentos populares, como era habitual e ocorria tradicionalmente em Portugal. O padre Fernão Cardim, cronista encarregado da narrativa da viagem liderada pelo jesuíta Cristóvão de Gouveia, conta que durante sua chegada à aldeia do Espírito Santo, em 1583, alguns dos indígenas realizaram: "[…] uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados [figurações coreográficas] e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris" (CARDIM, 1939 *apud* TINHORÃO, 1998, p. 41).

O exemplo mais notável, por sua riqueza de detalhes, é um trecho da obra "Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas", escrito pelo Padre João Daniel em 1776. Nele, o clérigo descreve alguns instrumentos dos índios das aldeias da Amazônia e, entre eles, uma gaita, isto é, uma flauta, acompanhada do tamboril. A descrição que faz do conjunto é em tudo semelhante aos encontrados na Europa. No relato do Pe. João Daniel, os índios:

> "(...) têm para isso suas gaitas e tamboris; pois ainda que não têm ferro, lá têm habilidade de fabricarem as gaitas de algumas canas, ou cipós ocos, ou que facilmente largam o âmago; e os tamboris de paus ocos, ou se é necessário os ajustam com fogo. Uma das suas gaitas muito usada é uma como flauta, a que podemos chamar o pau que ronca, com três buracos, dois na parte superior e um na inferior; e ordinariamente o mesmo, que a toca, bate com a outra mão no tamboril. E não há dúvida que alguns o fazem com perfeição, e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando juntamente compassados, de modo que podem competir com os mais destros galegos e finos gaiteiros. Nem é necessário que alguém os ajude;

> porque o mesmo com a mão esquerda e dedos, sustenta, toca e floreia na gaita; debaixo do braço pendurado o tamboril, e com a mão direita o vai batendo e tocando." (HOLLER, 2006, p. 93)

O aspecto mais curioso deste relato é, no entanto, o fato de João Daniel parecer não reconhecer o instrumento como algo europeu, ou, pelo menos, português, apropriado pelos índios.

Os conteúdos expostos acima e durante o final do primeiro capítulo constituem as únicas referências encontradas sobre a presença do duo em território brasileiro no decurso desta pesquisa. Isto pode representar um primeiro passo para estudos futuros, uma vez que na bibliografia específica ou geral, o Brasil nunca foi sequer citado ou de alguma forma conectado a este duo instrumental.

A questão da autoctoneidade ou não dos conjuntos de flauta e tambor latino-americanos constitui um assunto especialmente delicado. No território mexicano, se a assimilação de uma série de instrumentos europeus durante a colonização é, em muitos casos, aceita, a introdução do duo europeu como uma novidade parece não gozar da unanimidade dos autores.

Enquanto Mendoza (1944-45, apud BOILÉS, 1966) defende um quadro exclusivamente assimilativo, Boilés (BOILÉS, 1966, p. 43-74) observa que o único ponto em que os argumentos em favor da origem europeia do duo se apoiam é o da técnica empregada, e que se dá pouca ou nenhuma atenção à música ou ao repertório executado nesses instrumentos. Ele traz alguns exemplos que mostram que a execução simultânea de dois instrumentos já era conhecida na América Central, inclusive uma flauta e um tambor. Ao se deparar com a variabilidade morfológica e técnica do duo no México moderno, afirma que isto "deveria indicar que mesmo que a técnica da flauta e tambor não fosse autóctone, o *ethos* de cada cultura indígena teria impresso mudanças em seu uso" (Boilés, 1966, p. 54) o que, segundo ele, torna ridícula uma argumentação exclusivamente baseada na técnica. Infelizmente, não parece ter havido uma continuidade na complexa análise de repertório proposta por

esse autor.

Muñoz (s.d.[113]) parece sugerir um quadro menos polarizado. Ele afirma que o uso separado do teponaxtli[114] e do *clarín* – que indica ser um tipo de flauta ou corneta – teria sido substituído, na *danza del volador,* pelo da flauta e tambor de origem europeia, tocados por uma só pessoa. Os casos de substituição não parecem, no entanto, constituir uma regra universal, uma vez que afirma ser possível encontrar-se atualmente tanto a prática isolada do primeiro duo pré-hispânico, quanto a de instrumentos provindos das duas culturas, isto é asteca e europeia, num mesmo contexto. Observa-se ainda casos em que a *flauta de carrizo* de três furos e o tambor são tocados separadamente, como entre os Zoque no Estado de Chiapas (LÉON, 2007).

Na América do Sul, há também controvérsias sobre a origem do duo. Elas são, entretanto, nuançadas pelo debate relativo à origem individual de cada um dos instrumentos. Izikowitz (1935) acreditava que as flautas munidas de bloco eram instrumentos que já existiam na América pré-colombiana, mas atualmente a opinião contrária é sustentada por Kuss (2004) e Olsen & Sheehy (OLSEN & SHEEHY, 2008). No Peru, Arguedas (1987) defende a origem europeia do duo, opinião partilhada parcialmente por Vega (1946). Este, embora acreditasse na autoctoneidade da *flautilla jujeña* do noroeste argentino, admitia que talvez não houvesse tambores de duas peles na América do Sul antes da colonização. Diante da constatação da ampla existência do duo na Espanha, adota, finalmente, a opinião de que o conjunto talvez fosse de origem europeia. Novamente, Boilés (1966), acreditava que esse tipo de acoplamento já tinha precedentes na América do Sul, citando o uso pré-colombiano da *antara* (flauta de pã) em conjunto com a *tynia,* tambor, no Perú.

Um dos documentos mais extraordinários da Nova Espanha, o *Códice Trujillo del Peru* ou *Códex Martinez Compañon*, escrito e ilustrado pelo Bispo de Trujillo,

[113] Disponível em: http://www.tamborileros.com/pdf/El%20Son%20en%20M%E9xico.pdf

[114] O tambor de língua da civilização asteca.

Baltasar Jaime Martinez Compañon, durante a viagem de reconhecimento de sua área de administração, empreendida entre 1782 e 1785, traz mais de 1400 ilustrações de cenas daquele vice-reinado no final do século XVIII. Além de uma série de imagens de plantas e animais, contém mapas e desenhos dos costumes e do cotidiano da sua população, o que lhe dá ares de uma obra etnográfica, entre elas estão 36 ilustrações de danças e 18 folhas de partituras com a transcrição de 20 peças musicais populares. Das danças, 18 apresentam dançarinos com um tamborileiro como o único músico presente, e, entre as partituras, há uma peça cujo título é: “Bayle de danzantes con pífano y tamboril se baylará entre quatro y ocho onas (personas?) con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza”. Nessa (figura 3.70)[115], em andamento presto, a primeira voz é intitulada “violino” e a segunda, inteiramente rítmica, “tamboril”. Como o título indica, é possível que ela tenha sido transcrita a partir de uma dança tocada em flauta e tambor. Nota-se que sua rítmica é simples e constante, o que sugere não se tratar de um tambor isolado, e sim o executado com a flauta pela mesma pessoa.

As ilustrações trazem tanto danças de origem europeia quanto de origem indígena (conjunto de figuras 3.71)[116]. Seria possível argumentar que o tamborileiro é representado apenas como um símbolo ou indicador de que se trata de uma dança. Esta hipótese, contudo, parece enfraquecer diante do fato de que na outra metade das representações, outros instrumentos se encarregam do fundo musical: flautas, harpas, guitarras, *charrangos*, violino, marimba, *quijada de burro, cajita* e *guiro.* Algo a ser notado também é que o instrumento aparece tocado tanto por indígenas, quanto por negros e colonos brancos, o que sugere que seu uso social fosse, assim, mais amplo do que é atualmente nos países compreendidos por esse antigo vice-reinado, em que se restringe à população de origem indígena.

Como mencionado anteriormente, a representação da danza de Cóndores do Códice Trujillo del Peru, é tida como a referência iconográfica mais antiga da atual danza del Quishpi Cóndor, muitas vezes ainda praticada com flauta e tambor (FLORES

[115] Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=300005&portal=39

[116] Todas disponíveis em: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=300005&portal=39

PRADO, 2005[117]). A área de incidência das modalidades dessa dança e do duo na atualidade ainda coincidem com a percorrida por Martinez Compañon no final do século XVIII, a dizer, as atuais províncias de La Libertad e Ancash.

Apesar deste códice constituir um documento de suma importância para a história da flauta e tambor na América Latina, é preciso dizer que em praticamente todas as fontes consultadas sobre o assunto ele nunca fora mencionado. Isto parece constituir mais uma evidência de que há uma grande lacuna a ser preenchida sobre a disseminação do duo em território americano.

Como visto no primeiro capítulo, este duo de instrumentos pode ser encontrado em algumas partes da América Latina e há indícios de que ainda povoou outras. Se sua presença esteve ligada à atividade jesuítica ou aos hábitos culturais do colonizador, resta saber o porquê de não ter sido igualmente assimilado em todas as colônias latino-americanas. E, se porventura o foi, por que razão ou razões teria sobrevivido em algumas partes, e não em outras? Pelo que foi verificado, o conteúdo da bibliografia consultada ignora completamente estas questões e não possui ou mostra dados suficientes para que se as responda satisfatoriamente.

3.3 Transformações morfológicas do duo.

Muitas vezes a especulação sobre a morfologia dos instrumentos musicais a partir de antigas fontes iconográficas esbarra no fato de que os artistas podiam tanto representar instrumentos reais quanto imaginários, antigos e “modernos”, em contextos tanto verossímeis quanto simbólicos, com bastante ou nenhuma acuidade. É preciso lembrar que esses artistas não tinham como objetivo a busca pela verossimilhança. Assim, a procura por detalhes de construção nessas fontes pode se revelar dificultada ou mesmo impossível uma vez que ela parte de um interesse eminentemente moderno. Os exemplos iconográficos mostrados até o momento, além de possuírem suportes,

[117] Disponível em: http://www.ibcperu.org/doc/isis/5399.pdf

contextos, estilos e intenções específicas, mostram instrumentos igualmente diversos, tanto do ponto de vista morfológico quanto técnico. Para esses há, no entanto, alguns aspectos gerais mais claramente discerníveis, passíveis de agrupar as imagens mostradas em dois grupos distintos.

O primeiro é aquele em que a flauta é geralmente um instrumento curto, podendo ser tocado e sustentado no meio de seu comprimento e não em sua extremidade. O tambor que a acompanha é um instrumento geralmente do tipo caixa, raso, e posicionado à esquerda e na altura da cabeça ou peito do tamborileiro, contra seu antebraço, braço ou ombro esquerdo. Sua correia é presa à volta do pescoço do músico. Este é o caso do instrumento da figura 3.72 [118], e das figuras: 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.13, 3.22, 3.23, 3.25, 3.32, 3.43, 3.44, 3.47, 3.48, 3.49, 3.50, 3.51 e 3.60. Nessa primeira figura, a mão do tamborileiro foi expressamente rebaixada em seu posicionamento sobre a flauta para que se pudesse entrever os furos, localizados mais acima. Este é um procedimento largamente utilizado em representações de instrumentos musicais. Algo a ser notado sobre as figuras mencionadas é o fato de serem todas datadas entre meados do século XIII e meados do século XVI.

O segundo grupo é formado por instrumentos que se configuram tais como os da figura 3.73[119], e nas figuras: 3.20, 3.24, 3.30, 3.31, 3.33, 3.35, 3.36, 3.38, 3.42, 3.56, 3.58, 3.59, 3.61, 3.62 e 3.63. São duos formados por flautas longas e finas, com os três furos localizados na extremidade inferior. O tambor possui, às vezes, um fuste mais longo e menor diâmetro, mas a principal diferença consiste no fato de ser suspendido no braço, pulso ou ombro esquerdo do tamborileiro. Todas as imagens que apresentam instrumentos com esse feitio são datadas de meados do século XIV em diante.

Anteriormente, as diferenças apontadas eram ignoradas ou tendiam a serem vistas como resultados de negligências, imprecisões ou interpretações errôneas por

[118] Yates Thompson MS 8, f. 345v. British Library. Disponível em: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/

[119] Abbeville - BM - ms. 0016, fol. 017v. Disponível em: http://www.enluminures.culture.fr/

parte dos artistas. Deste modo, acreditava-se que toda e qualquer junção destes dois instrumentos fazia parte de um *continuum* que se estendia desde o século XIII até a atualidade. Nesta concepção, a flauta teria então exibido a mesma disposição de furos desde seu surgimento. Apesar dessa crença, o mais antigo instrumento que se conhece que exibe esse feitio é espanhol e datado de 1402[120], o que surpreende, haja vista a ancestralidade e popularidade do duo.

Recentemente, as diferenças passaram a ganhar relevância depois das hipóteses levantadas por Montagu (1997b), que acredita que as flautas dos dois grupos sejam instrumentos fundamentalmente distintos. A tese desse autor baseia-se na suposição de que qualquer flauta curta e larga que fosse segurada no meio de seu comprimento, teria que ter mais de três furos para funcionar melodicamente. Ela faria, além disso, uso da fundamental e de poucos parciais. Neste sentido, aponta o *flabiol* catalão como exemplo de uma flauta de mais de três furos - 8 em sua versão mais conhecida, 5 em cima e 3 embaixo - tocada com um tambor pelo mesmo executante e que possui aquelas características.

Como foi visto no Capítulo II, quando tocada pela mão esquerda, o *flabiolaire* usa os cinco dedos para tampar os cinco primeiros furos: o primeiro e o último são localizados atrás, e os outros três, na frente do tubo. Deste modo, é perfeitamente possível que, com apenas uma mão se obtenha melodias com extensão de até uma décima segunda, inclusive com o uso de alguns cromatismos.

Montagu acredita que flautas semelhantes ao *flabiol* catalão existiram na Europa Medieval e aponta uma antiga flauta de osso encontrada no White Castle, em Monmouthshire, Inglaterra, como sendo uma delas. Esse instrumento (figura 3.74), encontrado sem bloco, data da segunda metade do século XIII e foi feito com o metatarso de um veado (MEGAW, 1963). Como mostra a figura, ele possui o mesmo feitio de um *flabiol*, salvo pela ausência do último dos três furos traseiros normalmente nele encontrados. Além dessa flauta, Montagu também cita exemplos de instrumentos

[120] Há um instrumento polonês datado do século XI, mas muitos autores duvidam de sua autenticidade.

similares encontrados na Holanda que o fazem supor que essa era a disposição inicial de furos da flauta tocada com o tambor. Se essa era a realidade das flautas utilizadas no duo, diz o autor, a coleção de instrumentos remanescentes aumentaria muito, projetando a história da flauta e tambor para datas anteriores ao século XIII, sem que haja, no entanto, um suporte iconográfico para tal.

Determinar exatamente o que era ou não tocado em conjunto com um tambor parece ser uma tarefa difícil. Já foram encontrados inúmeros exemplos de flautas de osso medievais, com os mais diversos números e disposição de furos. Barret (1969), notificou a descoberta de uma flauta em Somerset, que, como a de White Castle, também é feita a partir de osso de veado e com janela retangular, mas, diferentemente daquela, exibe apenas um furo traseiro (figura 3.75). Ela é ligeiramente mais nova do que a outra, datando da primeira metade do século XIV.

Leaf (2005[121]) realizou um estudo sobre as flautas de osso encontradas na Inglaterra e logrou sistematizá-las pelo tipo de animal do qual provinham, apresentando seus perfis gerais. A maior parte desses instrumentos data dos séculos XII e XIII. As construídas a partir de ossos de aves - ganso, cisne e cegonha - exibem de 3 a 4 orifícios frontais. As feitas de ossos de mamíferos provém principalmente de animais domésticos, carneiros ou ovelhas. Dentre estas, as curtas e grossas possuem três orifícios tonais, já as mais longas possuem entre dois e cinco, sendo que alguns exemplares exibem furos traseiros para o polegar. São estes exemplares os mencionados anteriormente, encontrados no White Castle e em Somerset. Dois dos instrumentos de ossos de mamífero chamam também a atenção por serem os únicos a exibir apenas dois orifícios frontais, localizados à meia altura do tubo (figura 3.76). Ambos provêm do mesmo local, Whinchester, e datam do século XIII. Esta autora dirá ainda que o local em que todos estes instrumentos foram achados revela que eram de uso comum e que a maioria poderia ser usada com um tambor, já que podem ser tocados com uma mão apenas. Este parece ser o caso da flauta encontrada em Norwich (figura 3.76), que apresenta uma zona de desgaste em sua parte traseira,

[121] Disponível em: http://www.txistulari.com

correspondente à posição de apoio do polegar. Finalmente, a autora conclui que as flautas encontradas não proporcionam indícios suficientes para dizer em que momento surgiu a disposição de furos que se conhece atualmente.

Tanto as hipóteses de Montagu quanto os dados e análises trazidas por Leaf, fazem crer que a morfologia e técnica da flauta e tambor dos séculos XIII e XIV talvez diferissem substancialmente do que vêm a ser no final do século XIV e nos séculos posteriores. Embora nenhum desses autores faça menção ao tambor, a análise da iconografia revela que este, se não era substancialmente diferente dos do século XV, pelo menos era posicionado de maneira diferente. Isto se dava, muito provavelmente, devido ao tamanho da flauta. Uma flauta curta permite o cruzamento do antebraço direito sobre o tórax a fim de alcançar o tambor, que se posiciona à esquerda na altura da cabeça ou peito do tamborileiro. Com uma flauta longa, esse tipo de postura se tornaria extremamente descômoda ou desajeitada.

Na atualidade, o único local em que os dois tipos distintos de flautas tocadas em conjunto com o tambor convivem lado a lado, é o arquipélago das Ilhas Baleares. Como já foi visto anteriormente, nesse território, o curto *fubiol* ou *fobiol* convive com a *flaüta,* que, dentre as flautas de furação “clássica”, talvez seja aquela cujo feitio mais se aproxima dos longos e finos instrumentos representados na iconografia do séculos XV e XVI. Como se verá mais adiante, guarda enorme semelhança com as flautas representadas em tratados do séculos XVI e XVII e com instrumentos remanescentes do século XVI. O tambor, por sua vez, tem formato e tamanho semelhantes a alguns dos encontrados em muitas das representações iconográficas dos séculos XV e XVI, sem mencionar o fato de que é posicionado exatamente da mesma maneira. Esta posição também é usada hoje no caso do *fubiol*, que tende a ser tocado com um tambor ligeiramente maior que o usado com a *flaüta*.

Não há, na Europa ou na América, nenhum tipo de membranófono acompanhado por flauta e que seja posicionado da maneira apresentada na iconografia da flauta e tambor dos séculos XIII e XIV, o que sugere uma descontinuidade desta

tradição. Diante disso, vale perguntar, finalmente, o que teria provocado a mudança do feitio da flauta e tambor ao longo do século XIV, de uma flauta curta e um tambor de diâmetro mediano e fuste raso, posicionado à esquerda e na altura do pescoço do tamborileiro, a outra, fina e comprida, tocada com um pequeno e compacto tambor, pendurado no braço que toca a flauta. A existência até os dias de hoje de flautas curtas tocadas com tambor, tanto na Catalunha quanto nas Ilhas Baleares, talvez formule uma outra questão: por que que o modelo representado durante o século XV acabou por se tornar predominante? E, por outro lado, quais foram os fatores que forçaram um relativo abandono ou transformação do modelo anterior?

Sabe-se que o conturbado contexto social do século XIV foi responsável por uma série de descontinuidades tecnológicas e artesanais, mas o seu impacto no universo instrumental parece ser pouco ou nada discutido. Da mesma forma, até que se saiba quais eram os perfis sociais e culturais desses tamborileiros e, também, o lugar ou os lugares de onde a maioria deles provinha, talvez seja difícil equacionar as drásticas mudanças sociais desse século com o universo da flauta e tambor e, assim, responder a estas questões. Da mesma maneira, os dados arqueológicos disponíveis parecem impor, por enquanto, um número maior de perguntas do que de respostas.

3.4 O acompanhamento por outros instrumentos.

Embora o tambor de membrana tenha se cristalizado no papel de par da flauta de mão, seja qual for o seu modelo, a iconografia medieval e do período do Renascimento parece compor um quadro menos rígido no que diz respeito ao acompanhamento da flauta. Alguns testemunhos iconográficos a mostram acompanhada por sinos, claves, outra flauta, triângulo e pelo saltério.

O acompanhamento por sinos aparece, até onde foi apurado, apenas durante o século XIII, e sempre num contexto sacro. Ele pode ser encontrado em esculturas de dois reis localizados nas fachadas oeste e sul da Catedral da cidade de Léon (figura 3.77) e em imagens da Bíblia de Maciejowski. Como apontado por Meyer-Baer (1970), tanto a representação musical dos anciãos, quanto as ligadas ao salmo 150, prováveis

subsídios dessas esculturas, tendem a seguir mais de perto as interpretações dadas ao conteúdo dos textos bíblicos do que a realidade vivida pelos artistas. Na Bíblia de Maciejowski, a primeira cena (figura 3.78)[122] refere-se à passagem do primeiro livro de Samuel – capítulo 16, versículo 11 – em que Jessé, ao ser interpelado sobre seus filhos, responde que ainda havia um e que ele estava pastoreando ovelhas e cabras. Referia-se a Davi, que na ilustração dessa Bíblia, é identificado pela presença de sua harpa, que repousa numa árvore à esquerda. Ele, no entanto, toca uma flauta de mão acompanhada por um sino. O contexto pastoril leva a pensar que talvez essa junção seja menos representativa da realidade do que uma associação de ideias: a flauta, instrumento eminentemente pastoril, com um sino, instrumento ligado à sinalização ou orientação do rebanho. A outra cena remete ao segundo livro de Samuel – versículo 6 – em que se relata que a arca sagrada é retirada da casa de Abinabade (figura 3.79), fato esse que é festejado ao som de vários instrumentos. Entre os representados encontra-se o par formado pela flauta e pelo sino. Novamente, a listagem contida na Bíblia, e não a realidade pode ter sido o guia do artista. Como já visto anteriormente, nessa mesma obra, a flauta e tambor aparece na cena dos filhos de Benjamin, mostrando que o artista conhecia esse duo. Este modelo pode ter facilmente conduzido a uma representação similar de instrumentos que se encontravam meramente listados um após o outro. Deste modo, os exemplos iconográficos examinados parecem suscitar dúvidas quanto ao uso real da flauta de mão em conjunto com sinos.

A flauta aparece também em um afresco de meados do século XV na igreja de Estuna, localizada na cidade sueca de Uppland. Vem acompanhada pelo tambor e também por um par de claves de mão, provavelmente feitas em osso, a julgar por sua forma (figura 3.80). O bufão maneja as claves da mesma maneira que os músicos folclóricos irlandeses o fazem hoje. Este é o único exemplo encontrado em que figura esta combinação. Tal como o tambor, é possível pensar-se que o uso de claves oferecesse um acompanhamento rítmico igualmente ágil e eficaz, o que torna seu uso bastante provável. Por outro lado, a representação da flauta segurada pelo meio num

[122] Fol. 25v. Disponível em: http://www.medievaltymes.com/courtyard/maciejowski_bible.htm#46 leaves

momento tão tardio, talvez indique falta de acuidade ou desconhecimento do artista. Pode ser que este tenha se baseado numa ilustração mais antiga. De qualquer maneira, até o aparecimento de exemplos adicionais, é impossível conjecturar sobre o uso desse engenhoso par.

O emprego de duas flautas, uma em cada mão, é bem mais recorrente na iconografia e, embora sua representação possa basear-se também em escrituras bíblicas, textos ou obras de arte de origem greco-romana, em que figuram os diaulos ou as tíbias duplas, há indícios de que uso tenha sido uma realidade. Como será exposto mais adiante, o padre Thoinot Arbeau, no final do século XVI, faz um relato desse duo. Como foi dito no primeiro capítulo, algumas fontes confirmam seu emprego tradicional na região francesa de Landes até o início do século XX e essa prática subsiste atualmente nas Ilhas Baleares.

O exemplo mais antigo encontrado nesta pesquisa foi o da Igreja de Santa Maria la Real de Sasamón (figura 3.81)[123], que data do século XIII. Da mesma maneira que os reis da Catedral de León, essa representação baseou-se muito provavelmente nos textos sagrados. O instrumentista de sopro na terceira cena da vida de São Martinho (figura 3.82)[124], um conjunto de afrescos da Capella di San Martino da Igreja de São Francisco de Assis, é muitas vezes tomado como uma dupla flauta de mão. O elevado nível de detalhamento na representação do instrumento de cordas, assim como dos mínimos detalhes das vestimentas e expressões faciais, constituem indícios de que o artista tinha conhecimento dos elementos que representava e o fez com certa acuidade. A conicidade suspeita desses instrumentos de sopro, aliada à falta completa de bisel, entretanto, gera dúvidas de que se trata realmente de flautas. É mais provável que os modelos de Simoni Martini fossem greco-romanos, as *tibiæ* e *fistulæ*.

O caso das flautas duplas da cúpula do Santuário de Saronno (1535-36, figura 3.83), de Gaudenzio Ferrari, e da Catedral de El Burgo de Osma (século XVI, figura

[123] Disponível em: http://www.tamborileros.com/icono.htm
[124] Disponível em: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/simone/3assisi/index.html

3.84), parece ser distinto. Apesar de todas as discussões sobre a veracidade dos instrumentos de Ferrari (MEYER-BAER, 1970), as flautas de mão dessa cúpula apresentam características que são conhecidas das flautas de três furos do século XVI, coincidindo também com o único relato de que se dispõe sobre a flauta dupla nessa época. O mesmo pode ser dito das flautas da catedral espanhola. À parte a representação frontal dos três furos, realizada por motivos de clareza, ambos os duos, além de possuírem biséis visíveis ou parcialmente visíveis, têm torneaduras de sustentação próximas à "campana", elemento apontado nos tratados dos séculos XVI e XVII. Apresentam ainda uma dupla de flautas de tamanhos diferentes, algo que entra em acordo com o relato de Arbeau. O tratado deste mestre de dança, assim como de outros teóricos que trazem descrições ou desenhos das flautas de três furos e do tambor, serão o objeto do próximo capítulo.

Baines (1991) menciona o duo formado por flauta de mão e triângulo, combinação reportada também por Høxbro (2005). Este autor cita um exemplo iconográfico no Palácio Público de Siena (Itália) onde, numa pintura de Taddeo di Bartola (1362-1422), esse duo é tocado por um anjo.

O tambor de cordas, como visto no primeiro capítulo, acompanha até hoje a flauta de três furos, mas parece surgir como um instrumento independente (figura 3.85)[125] a partir do final da Idade Média. Irá receber na Europa Central e Ocidental a denominação de *choron, chorum* ou *chorus* (FACCHIN, 2000). Este último termo também era aplicado a uma série de outros instrumentos, o *crwth* irlandês, uma trombeta bifurcada e uma gaita-de-foles (ANDRÉS, 2001). Uma das primeiras referências literárias a este cordófono percutido aparece na obra do cronista Aimeric de Peyrac (ca. 1300):

> Alguns Chorus consonantes
> percutindo uma corda dupla[126] (ANDRÉS, 2001, p. 82)

[125] Disponíveis em: http://www.instrumentsmedievaux.org/pages/tambor23.htm

[126] Quidam Chorus consonantes
Duplicem chordam perstridentes

Jean Lefebvre de Ressons (1320-1380) cita o instrumento em sua tradução do poema latino *De Vetula* (século XIII):

> Címbalos, ao serem percutidos, fazem grande barulho
> E o Choron feito de um grande tronco
> Quando é batido sobre sua corda
> com os outros instrumentos se harmoniza[127] (ANDRÉS, 2001, p. 82)

É igualmente citado na obra poética de Guillaume de Machaut e representado na tapeçaria *Apocalipsis* (1374), de Nicolas Bataille. Nesta, possui somente três cordas, como os exemplos esculpidos apontados anteriormente. Andrés (2001) afirma que o posicionamento vertical desse instrumento só aparece no século XV, período em que passa a ser tocado com a flauta de mão.

De fato, os exemplares iconográficos mais antigos do duo aparecem durante a segunda metade daquele século. Entre eles, o do altar dedicado a São Vicente, mártir de Saragossa (1466-87, figura 3.86)[128] e o anjo tamborileiro do afresco de Filipino Lippi na Igreja de Santa Maria sopra Minerva em Roma (1488-93, figura 3.87). Na representação romana, a fisionomia do chorus parece ter sido inspirada na dos instrumentos de arco, apresentando um cavalete tão saliente quanto os da família da viola ou do violino. A flauta, por sua vez, apresenta uma estranha conicidade, o que faz pensar que o artista não conhecesse este duo com profundidade. O instrumento espanhol, mais longilíneo e apresentando já uma das reintrâncias que caracterizarão os instrumentos ibéricos dos séculos XVI e XVII, parece já exibir os grampos típicos dos instrumentos souletinos atuais. Na mesma imagem, porém, eles parecem estar localizados de maneira incongruente, atrás do cavalete e não à frente dele, condição que não modificaria a vibração das cordas. Estas, por sua vez, parecem estar presas a pequenas cravelhas que repousam sobre o tampo do instrumento, e não em seu topo,

---

[127] Cymbale en poussant font grant noise
Et le Choron d'une grant boise
Quant on le bat dessus la corde,
Avecques les autres s'acorde.

[128] Museu Diocesano de Solsona, Lleida, Espanha.

como nos instrumentos atuais. Enquanto que as outras três representações italianas (figuras 3.89, 3.92 e 3.93), exibem instrumentos invariavelmente retos, os três instrumentos ibéricos (figuras 3.88, 3.90 e 3.91) já se configuram de maneira muito semelhante aos encontrados hoje na região pirenaica, isto é, apresentam típicas curvas laterais.

Na Itália, o tambor de cordas foi chamado de *altobasso* pelo teórico Gioseffo Zarlino em sua obra *Le istitutioni harmoniche* (1558)[129]:

> "Há também um outro tipo de instrumento longo, cercado pelo braço, cujo nome em Veneza é Altobasso, e que é quadrado e oco. Sobre este estão estiradas algumas cordas, afinadas entre si por uma de suas consonâncias. É usado desta maneira: quando o músico o toca, ao mesmo tempo percute as suas cordas com uma baqueta numa das mãos, com a outra toca uma flauta, e assim faz ouvir uma ária de cantilena feita a seu modo". [130] (ZARLINO, 1558).

O instrumento reaparece na obra *Sopplimenti Musicali* (1588) desse mesmo autor[131]. Em sua classificação de instrumentos, o par formado pela flauta e pelo tambor de cordas exemplifica os que, entre os de percussão, são compostos e feitos de madeira e cordas de tripa (figura 3.94). Nesta subdivisão, área escurecida da imagem, lê-se: "Ou de intestinos. Que é tocado percutindo-o com uma baqueta e é tocado juntamente com uma flauta longa, como é o altobasso e família" (ZARLINO, 1588, p. 217).

O tambor de cordas também foi conhecido na Itália sob o nome de *buttafuoco* e, em Napoli, o par era denominado *vuttafuoco e siscariello* (MAZZIOTTI[132]).

---

[129] Encontrada exatamente na *terza parte*, capítulo 79 - *Delle cose che concorreuano nella compositione de i Generi*.

[130] Tradução livre do seguinte trecho de Zarlino: Si ritroua etiandio vn' altra sorte di Istrumento lungo intorno vn braccio, il cui nome si chiama in Vinegia Altobasso, et è quadrato, et vacuo; sopra ilquale sono tese alquante chorde, accordate tra loro per vna delle nominate consonanze; et si vsa in questa maniera: che mentre il Sonatore di questo istrumento sott' vn certo numero, o tempo percuote con vna mano le sue chorde con vna bachetta, con l' altra suona vn flauto, et fa vdire vn' aria di cantilena atto a suo modo. Disponível em: http://euromusicology.cs.uu.nl/

[131] Facsímile disponível em: http://www.scribd.com/doc/26247252/Zarlino-Sopplimenti-Musicali-1588-Facsimile

[132] Texto sem data encontrado no site do autor: http://www.suonidellaterra.com/index.php .

Na *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers (*1772), organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, o verbete *tambourin* também recebe a seguinte definição:

> Tambourin (*Luteria.*) há um instrumento de cordas e percussão com este nome. É uma longa caixa de madeira sobre a qual são dispostas algumas cordas de latão que se bate com baquetas. Aquele que toca este instrumento mantem-no de pé pela mão ou, antes, pelo braço esquerdo, e o toca com a mão direita. [133]
>
> (DIDEROT & d'ALEMBERT, 1772, Livro 15, p. 877[134])

É digno de nota que as cordas do instrumento conhecido na França do século XVIII fossem metálicas, e não de tripa, como havia descrito Zarlino dois século antes.

Durante a *mode champêtre,* em voga durante o período de escrita da *Encyclopédie*, o *tambourin à cordes,* acompanhando o *galoubet*, gozou de um curto período de fama entre a aristocracia francesa, exatamente como par formado pela flauta e pelo *tambourin de Provence*. Jean Benjamin de La Borde, em seu *Essai sur la Musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), dirá sobre a junção dos dois instrumentos:

> Quando o *galoubet* é acompanhado pela caixa do *tambourin de Provence*, não é preciso tentar afiná-los um com o outro porque o som da caixa não é suficientemente determinado para isso. Se for, no entanto, acompanhado pelo *tambourin à cordes* do País Basco ou do Béarn, é preciso que este tambor seja afinado com o *galoubet* e que se ouça ressoar a tônica e a dominante, o que impede que se saia do tom em que se toca, o que torna, então, este instrumento bastante limitado. Ao invés disso, o *tambourin de Provence* pode servir a todos os tons sem ser desagradável ao ouvido[135]. (LA BORDE, 1780[136], p. 264).

---

[133] Texto original: Tambourin, (*Lutherie*.) il y a un inſtrument à cordes & percuſſion de ce nom. C'eſt un long coffre de bois, ſur lequel ſont montées des cordes de laiton, que l'on frappe avec des baquettes. Celui qui joue de cet instrument le tient debout de la main ou plutôt du bras gauche, & le frappe de la main droit.

[134] Disponível em: http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm

[135] Texto original: Quand le Galoubet eſt acompagné de la Caiſſe du Tambourin de Provence, il ne faut pas chercer à les accorder enſemble, parce que le ſon de la Caiſſe n'eſt pas aſſez déterminé pour cela; mais s'il eſt acompagné du tambourin à cordes du pays Baſque & du Béarn, il faut que ce Tambourin ſoit accordé ſur le Galoubet, & qu'on entende raiſonner la tonique & la dominante; ce qui empêche qu'on ne ſorte du ton dans lequel on joue, & ce qui rend cet inſtrument alors très-borné, au lieu que le Tambourin de Provence peut ſervir dans tous les tons, ſans être déſagreable à l'oreille.

[136] Cópia digitalizada disponível em:

Nesse período, é adicionado ao *tambourin à cordes* algumas cordas simpáticas, recurso que cai em desuso no decorrer do século XIX.

A cúpula do Santuário de Saronno, além de apresentar a flauta dupla, flautas e tambores, e a flauta acompanhada pelo tambor de cordas, traz também um curioso instrumento híbrido constituído por uma flauta de três furos com um corpo de rabeca (figura 3.95). Sabe-se que esta obra apresenta instrumentos tanto reais quanto imaginários, organizados em conjuntos musicais que existiam e em outros completamente improváveis. Esse instrumento poderia seguramente ser inserido na categoria de imaginário, não fosse pela representação de outro similar na obra *Syntagma Musicum* (1618) de Michael Praetorius. Esse monocórdio-flauta (figura 3.96) é mostrado com seu arco junto a outros instrumentos exóticos ou estrangeiros na prancha n. 31 e é legendado pelo autor como sendo de origem árabe. Ambos os instrumentos partem do mesmo princípio, isto é, são flautas de três furos que atravessam a caixa de ressonância de um instrumento de arco. Durante a pesquisa, não foi achada nenhuma referência a um ou outro e nada que os ligasse de alguma maneira. Se, de fato, foram baseados em um exemplar existente ou ainda em relatos, sua natureza e o lugar ou cultura de onde provinha são pontos que parecem estar ainda sem nenhum tipo de resposta.

http://books.google.com.br/books?id=FU5Vl_VNH4MC&source=gbs_navlinks_s

Capítulo IV

A flauta e tambor nos tratados e obras enciclopédicas

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, o duo flauta e tambor foi mencionado e descrito em alguns tratados teóricos e obras enciclopédicas. Estes trazem informações preciosas sobre o seu uso sócio-musical, morfologia, técnica e aspectos acústicos e constituem fontes importantes durante um período em que o instrumento desaparece de alguns territórios e fixa-se definitivamente em outros, começando pouco a pouco a ganhar traços regionais característicos, tanto em sua morfologia quanto em seu uso social. As obras examinadas na investigação de algumas das características deste duo instrumental foram: *Musica getutscht* (1511) de Sebastian Virdung, *Musica instrumentalis deudsch* (1530 e 1545) de Martin Agricola, *Musurgia seu praxis musicae* (1536) de Othmar Luscinius, *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau, *Syntagma Musicum* (1618) de Michael Praetorius, *Harmonie Universelle* (1635) de Marin Mersenne, *Traité des Instruments de Musique* (1640) de Pierre Trichet, *Compéndio Mathematico* (1707-1715) de Tomas Vicente Tosca e a *Encyclopédie* (1772) de Diderot e d'Alembert. As obras de Martin Agricola e Othmar Luscinius, são, em certo sentido, traduções das de Sebastian Virdung e provaram não conter informações complementares sobre o duo, razão pela qual são nada ou pouco mencionadas.

A seguir, se fará um levantamento em que os conteúdos pertinentes contidos nessas obras serão estruturados em forma de tópicos e discutidos à luz da bibliografia e de alguns exemplares sobreviventes.

4.1 A Flauta.

4.1.1 Formato geral do instrumento.

As obras que trazem imagens ou fazem algum tipo de descrição da flauta de três furos apontam um instrumento com um formato padrão: uma flauta de bisel inteiriça, de perfil externo cilíndrico, mais ou menos delgada e munida de três furos em sua extremidade inferior. Em todas elas, é possível depreender que se trata de um instrumento liso, onde há ausência completa de torneados ou filigranas, salvo pelo "anel" localizado próximo à "campana". Este, presente na maioria das ilustrações dos tratados, ao que tudo indica, nada mais é do que um filete torneado em alto relevo no próprio corpo do instrumento. Sua utilização e importância serão descritos quando forem explorados os aspectos técnicos da flauta.

Nos tratados revisados, há sempre a presença de uma expansão no pé do instrumento, caracterizando uma campana, em geral curta e com abertura mais ou menos leve conforme a sua fonte. Este aspecto apresenta ainda alguns problemas, já que a campana parece estar ausente em algumas outras fontes iconográficas e em alguns instrumentos sobreviventes. É o caso, por exemplo, dos dois instrumentos achados em sua integralidade no navio Mary Rose (PALMER, 1983). Em ambos, no menor e no maior (figura 4.1), não há qualquer expansão após o anel que venha a caracterizar uma campana. A seção do pé é absolutamente reta, dando continuidade ao delgado perfil do instrumento. O exemplar encontrado em Delft (figura 4.2), embora danificado, não parece indicar também qualquer tipo de expansão no pé (BOUTERSE, 1993). No instrumento achado em Brugge (figura 4.3), a seção do pé se abre de maneira muito sutil (BOSMANS, 1991). Essa abertura é um pouco mais pronunciada no exemplar de Aardenburg e nos dois exemplares de Dorbrecht (figura 4.3) (BOSMANS, 1991). Estas três últimas flautas apresentam sutis filigranas em sua campana, revelando uma fatura mais artística.

É possível também argumentar que, em alguns tratados, a presença da

campana seja menos uma questão de realismo do que de estilo de representação, visualização, diferenciação gráfica e identificação clara de um instrumento de sopro.

Outro aspecto revelado pela maioria dos instrumentos sobreviventes, ainda que completamente ausente das ilustrações apresentadas nos tratados, é a leve conicidade do seu perfil externo. Excetuando-se o diâmetro de alguns dos pés expandidos, a cabeça apresenta o diâmetro máximo, diminuindo sutilmente ao longo do corpo, até encontrar o diâmetro mínimo logo antes do anel. Embora ligeiramente cônicos por fora, as mensurações realizadas em alguns deles mostram um perfil interno invariavelmente cilíndrico.

O instrumento apresentado por Virdung (figura 4.4), chamado de *schwegel*, é bastante esguio e tem, curiosamente, uma cabeça com um acentuado afunilamento no bico, lembrando os bicos escavados de algumas flautas doces do início do século XVII, ou mesmo os do soprete dos cromornos. Parece ser feito também numa seção contínua, sem qualquer junta aparente, característica dos instrumentos representados na iconografia e dos instrumentos sobreviventes. Observando-se todo o fólio (figura 4.5), é possível ver que sua cabeça é bem diferente das que se apresentam em outros instrumentos de bisel, as flautas doces. A flauta também apresenta o referido anel e uma minúscula campana. Como foi dito acima, é possível argumentar que a campana da flauta possa constituir um aspecto gráfico artificioso. Na realidade, a intenção primeira das imagens de instrumentos apresentadas por Virdung não foi a de proporcionar conhecimento técnico específico, mas a de simplesmente ilustrar as categorias morfo-acústicas em que divide os instrumentos (VIRDUNG; BULLARD, 1993, p. 22). As categorias são três: os instrumentos de corda, os que soam ou são soprados por meio do ar, e os que são feitos de metal ou outros materiais ressoantes. Os da segunda são divididos entre aqueles cujos tubos são soprados pelo instrumentista e aqueles soprados por foles. Dentre os primeiros ainda, os sem furos e os com furos. A flauta em questão encontra-se apenas sugerida entre estes últimos, que são assim descritos:

> Os tubos vazios do primeiro tipo – aqueles que uma pessoa toca soprando – são

> igualmente de dois tipos. Alguns têm furos que são abertos e fechados com os dedos, e, quanto mais furos tiverem, melhor e mais precisamente poder-se-á formular regras para eles; embora um instrumento raramente tenha mais que oito furos. Há, no entanto, alguns que têm apenas três furos, alguns quatro, alguns cinco, alguns seis, alguns sete, alguns oito. (VIRDUNG, 1511; BULLARD; 1993, p. 105)

A obra de Luscinius se utiliza do mesmo desenho em questão. A flauta foi apenas colocado em meio a outro conjunto de instrumentos e também invertida horizontal e verticalmente, conservando, entretanto, todas as proporções que apresenta na obra de Virdung.

No tratado de Agricola, as ilustrações de Virdung sofrem alterações substanciais. Elas não foram imprimidas diretamente a partir das pranchas originais, inacessíveis a ele e a seu impressor Rhau. Tudo indica que foram copiadas à mão livre a partir de algum exemplar da obra de Virdung e, nesse processo, o artista empregado por Agricola parece ter simplificado e tornado grosseiros muitos dos detalhes dos originais (AGRICOLA, 1529 e 1545; HETTERICK, 1994 p. xiv). Por essa razão, apesar da manutenção de todos os outros detalhes, a flauta de três furos apresenta um perfil menos longilíneo do que o exemplar de Virdung, dando impressão, até, de ser um instrumento menor.

A flauta de três furos é chamada também de *schwegel*. Este termo é mencionado no primeiro capítulo, dedicado aos instrumentos “soprados pela respiração humana” e com orifícios, exatamente como na obra de Virdung. A imagem da flauta figura em outro conjunto, formado agora pelo corneto reto [Zincken], uma bombarda [Bombart] e outro instrumento de palheta mais agudo [Schalmey][137] (figura 4.6).

A descrição morfológica de Arbeau, embora sucinta, confirma alguns aspectos já verificados: a fisionomia longilínea do instrumento e os seus três furos.

[137] Segundo Andrés (2001) o termo schalmey designa um instrumento de palheta simples e cilíndrico, ou seja, um antecessor do clarinete. Foi, no entanto, utilizado com alguma frequência para designar também um instrumento de palheta dupla e seção cônica. Desta maneira, optou-se por traduzi-lo simplesmente como um instrumento de palheta.

> [...] Quanto ao nosso tambor, nós não lhe colocamos guizos e comumente o tocamos acompanhado de uma longa flauta ou grande tíbia: [...] [138] (ARBEAU, 1589, p. 22v.)

> Vós deveis saber que os tubos ou canos que são altos e longos e que têm a janela baixa e estreita, como é a flauta em questão [...][139] (idem, ibidem, p. 23r.)

> [...] tem somente três furos, dois na frente e um atrás. É admiravelmente confeccionada, de maneira que, com o dedo indicador e o do meio, que tocam os dois furos da frente, e ainda com o dedão, que toca o furo de trás, todos os tons e vozes da escala são facilmente achados.[140] (idem, ibidem, p. 22v. e 23r.)

Nas imagens fornecidas por Virdung e pelas obras derivadas de Luscinius e Agricola, o instrumento apresenta uma disposição de furos diferenciada. Todos os três orifícios figuram em cima, mas com uma distribuição irregular: o primeiro e o último estão alinhados e o segundo apresenta um deslocamento à esquerda. Por tudo o que foi verificado até o momento, essa configuração não parece traduzir a realidade. Ela entra em desacordo com todos os tratados posteriores – o de Arbeau, como o primeiro deles – e com os aspectos técnicos neles descritos. Entra muito em contradição também com exemplares remanescentes e com grande parte do material iconográfico encontrado e examinado até o momento, parte dele contemporâneo a esses três tratadistas. Desta maneira, uma interpretação literal dessa disposição de furos não parece ser possível. Assim, é provável que a imagem esteja apenas informando ao leitor que no instrumento existam dois furos alinhados e outro desalinhado. É preciso dizer que essa informação, muito embora pareça vaga, não deve ter tido esse caráter na época em que foi escrito o tratado. Como escreve o próprio autor, em seu livro estão incluídos instrumentos que "qualquer camponês saiba chamar pelo nome" (HETTRICK, 1994, p. 9). Do ponto de vista gráfico também, uma ocultação do furo traseiro, como é

[138] [...] Quant à notre tabourin, nous ny mettons point de ſonnettes, & l'accompagnons ordinairement d'vne longue flutte ou grand tibie: […]

[139] Vous debuez ſçavoir que les tubes ou tuyaulx qui ſont haults & longs, & ont la lumiere baſſe & eſtroicte comme eſt la flutte de queſtion […]

[140] […], & n'a que trois pertuis, deux deuant, & ung derrier, & eſt admirablement inuentee, car du doig demonſtrant & du doig du meillieu qui touchent ſur les deux pertuis deuant & du poulce qui touche sur le pertuis derrier, tous les tons & voix de la game s'y treuuent facilement.

feito no caso das flautas doces, talvez fosse gerar falta de clareza na imagem de um instrumento deveras espartano e munido de poucos furos. Por fim, o fato da ilustração de Virdung não ter sido modificada nas obras derivadas talvez indique que a ilustração não gerava nenhuma dúvida sobre qual era o instrumento representado.

Arbeau apresenta também uma ilustração, a única entre todos os tratados que mostrará um executante tocando a flauta e o tambor (figura 4.7). A flauta nela apresentada é bastante delgada também, embora não tanto como a apresentada por Virdung e aproveitada por Luscinius. A campana está presente, mas não há anel ao final do instrumento. De qualquer maneira, é preciso salientar que se trata de um desenho menos técnico que os precedentes, cujo foco é o todo e não o instrumento.

Praetorius (1618) assim descreve textualmente a flauta no mesmo capítulo (n. 7) dedicado às flautas doces: [...] Também na classe das flautas doces está a flauta de três furos[141] (também chamada de Stamentienpfeiff), com apenas dois furos na frente e um furo atrás. É semelhante em tamanho a uma flauta, mas é tocada como uma flauta doce - [...] (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45).

Embora a trate de maneira genérica, Praetorius admite ainda a existência de 3 membros nesta família de instrumentos, cada um com um tamanho diferente. Em sua prancha de n. 9 (figura 4.8) apresenta dois, sem qualquer indicação da afinação, com a seguinte legenda: 5. Stamentien - Baβ und Diſcant (figura 4.8). Ambos apresentam campanas e o referido anel. Na ilustração, é clara a indicação de que o terceiro e o último furos, aparecem sobre as costas do instrumento. O instrumento baixo (à direita), devido a seu tamanho, recebe um tudel, uma estrutura que será encontrada apenas num exemplar remanescente, o do Musée des Instruments de Musique em Bruxelas (n. 1022), que infelizmente possui datação incerta (figura 4.9) (GUIS et al., 1993). Até o momento, em nenhuma outra fonte iconográfica foi vista essa configuração. No trecho citado acima, a flauta a que se refere o autor é seguramente o traverso, que aparece

[141] *Schwegel* no original em alemão.

na mesma prancha e cuja afinação parece indicar uma semelhança com um dos tipos descritos de flauta de três furos. Os tamanhos e afinações das flautas de tamborileiro de Prateorius serão abordados no item “Dimensões e afinações”.

Mersenne (1636), em seu tratado, logo após abordar as flautas de bisel sem orifícios, os *chalumeaux* de trigo[142], um desses com três furos, e o *chalumeau eunuque* (mirlitões), descreverá sucintamente a flauta de três furos bem no início da sua Proposição V:

> Ainda que se possa juntar este instrumento com os precedentes, porque ele tem apenas três furos, a saber, dois na frente, marcados [pelos números] dois e três, e outro atrás, marcado pelo [número] um (se não forem levados em conta o primeiro furo A, do bloco, por onde se toca [o instrumento], o segundo [furo] B, que serve de janela, e o último [furo] C, do pé, encontrando [então] seis furos), eu quis, contudo, separá-lo. [Isso] tanto em razão de sua grande extensão quanto de sua tablatura,[...] [143] (MERSENNE, 1636, p. 230)

A imagem da flauta trazida na obra de Mersenne (figura 4.10) é a primeira em que o instrumento é representado de perfil, o que retira qualquer dúvida gerada por representações em tratados anteriores relativamente à disposição dos furos. É digno de nota que esta flauta apresente um perfil bem menos delgado que as dos tratados precedentes, mesmo quando comparada com aquela apresentado por Agricola, e que possua também pouca expansão no pé.

---

[142] Os chalumeaux de trigo de Mersenne consistem em finos tubos feitos de um ramo de trigo em cuja extremidade ou meio se talha uma palheta idioglótica. Possuem dois furos, um em cada extremidade, ou três, no extremo oposto ao da palheta, como a flauta de três furos. Mersenne argumenta que este último é capaz de fazer três sons diferentes.

[143] Encore que l’on puiſſe ioindre cet inſtrument auec les precedents, parce qu’il n’a que trois trous, à ſavoir deux deuant marquez par deux & trois, & l’autre derriere marqué par vn, (ſi ce n’eſt que l’on vueille conter le premier trou du tampon A, par où on l’embouche, le ſecond B qui ſert de lumiere, & le dernier de la pate C, afin de trouuer ſix trous) neantmoins ie l’ay voulu ſeparer, tant à raiſon de la grande eſtenduë, que de ſa tablature que ie mets icy en deux manieres, à ſçauoir par les notes ordinaires de la Muſique, & par les marques dont vſent ceux qui ne cognoiſſent pas la valeur, & l’vsage des notes ordinaires.

4.1.2 O mecanismo dos parciais.

Em todos os tratados em que existe alguma menção sobre o sequenciamento das notas no instrumento, o mecanismo dos parciais harmônicos e a sucessão desses, na ordem oitava, quinta, oitava, e, às vezes terças, parecem ser algo consensual. É digno de observação que, a partir de Mersenne (1636), esse aspecto parece ser o que mais desperta interesse nos tratadistas, talvez por revelar-se especialmente científico e oportuno em termos do estudo da acústica e das proporções musicais.

O primeiro tratado a explicitá-lo é o de Thoinot Arbeau. O mestre de dança, um pouco antes de dedicar-se ao dedilhado do instrumento, responde a seu curioso discípulo Capriol, na seguinte sequência:

> Arbeau
> Vós deveis saber que os tubos ou canos que são altos e longos e que têm a janela baixa e estreita, como é a flauta em questão, saltam facilmente e naturalmente à sua quinta quando são soprados um pouco mais fortemente, e se são soprados ainda mais fortemente, sobem até a oitava.[...] [144] (ARBEAU, ibidem, p. 23r.)

O Pe. Marin Mersenne, no meio de uma explicação sobre a tablatura de uma flauta cuja nota inicial é sol, diz:

> Mas não se pode continuar o sol até a oitava e se é obrigado a passar de uma vez à quinta acima, a fim de pegar a oitava da primeira nota, que tem sua oitava em cima, quando se recomeça a tampar os furos e se reforça o sopro. É preciso observar [isto] ainda mais cuidadosamente [visto] que a mesma coisa acontece com outros instrumentos de sopro, como com o flajolé e com as flautas, que sobem à oitava, algumas vezes à décima quinta e à vigésima segunda, à medida em que o sopro aumenta [...].[145] (MERSENNE, ibidem, p. 231)

[144] Vous debuez ſçavoir que les tubes ou tuyaulx qui ſont haults & longs, & ont la lumiere baſſe & eſtroicte comme eſt la flutte de queſtion, saultent facilement & naturellement à leur quinte quant ilz sont ſoufflez vn peu plus fort: Et ſi on les ſouffle encor plus fort, ils montent à l'octaue:[…]

[145] Mais l'on ne peut continuer le *ſol* iuſques à l'Octaue, & l'on eſt contraint de paſſer tout d'vn ſaut à la Quinte en haut, afin de prendre l'Octaue de la premiere note, qui a ſon Octaue en haut, lors que l'on recommence à boucher les trous, & que l'on renforce le vent : ce qu'il faut remarquer d'autant plus ſoigneuſement que la meſme choſe arriue à pluſieurs autres inſtruments à vent, comme au Flageollet & aux Fluſtes, qui montent à l'Octave, & quelquefois à la Quinzieſeme, & à la Vingt-deuxieſme, ſelon que l'on augmente le vent; […].

Tomás Vicente Tosca (1707-1715) também aponta o mesmo mecanismo de obtenção da escala do instrumento:

> O problema que agora se coloca é: como pode uma flauta com apenas três furos subir de harmônico em harmônico uma oitava e, ainda, uma duodécima? A dificuldade é resolvida, no entanto, ao considerar-se a doutrina da proposição anterior, dos saltos das flautas. [...] [146] (TOSCA, 1757, p.436)

Na proposição que contém este último trecho (Capitulo II, Prop. VI Theorema), é encontrada a explicação da formação dos parciais harmônicos em instrumentos de sopro. A pormenorização dessa formação será feita em uma proposição ainda anterior (Prop. V. Problema), em que o autor usa a Trompa Marina (abordada inicialmente na Prop. IV. Theorema) à guisa de monocórdio para construir uma grande tabela onde constam as divisões e consonâncias do instrumento. O mecanismo dos harmônicos nos instrumentos de sopro é assim explicitado:

> Consta, por experiência, que qualquer flauta [Fistula], principalmente se é comprida, na formação de seus intervalos, vai subindo por saltos, segundo é mais ou menos veemente a insuflação ou sopro com que se toca. [...][147] (TOSCA, ibidem, p. 432)

Explica assim o fenômeno:

> [...], explicam-se facilmente os saltos do clarim e demais trombetas e flautas porque, quando aumentamos a força do sopro, induzimos o ar que está dentro da flauta a mover-se com maior velocidade. [Este], conservando toda sua longitude [...], será forçado, para executar o dito movimento, a se dividir em duas partes, as quais realizam também suas próprias vibrações. Como cada uma delas é menor do que toda a corda, também suas vibrações serão mais aceleradas do que a que fazia toda a corda. [148] (idem, ibidem,

---

[146] Dificultaſe aora, como puede una Fiſtula con ſolos tres agugeros, ſubir de punto en punto una Octava, y aun una duodezima; pero ſatisfaceſe la dificultad facilmente, ſupueſta la doctrina de la Prop. antecedente de los ſaltos de las Fiſtulas. […].

[147] Conſta por experiencia, que qualquiera Fiſtula, ſingularmente ſi es larga, en la formación de ſus intervalos, va ſubiendo por ſaltos, ſegun es mas, ò menos vehemente la inſpiracion, ò aliento con que ſe tañe.[...].

[148] […] ſe explican facilmente los ſaltos del Clarin, y demás Trompetas, y Fiſtulas; porque quando aumentamos la fuerza del aliento, neceſitamos al ayre, que eſtà dentro de la Fiſtula, à moverſe con mayor velocidad, conſervando toda ſu longitud por la razon ſobredicha, ſe halla neceſsitada, para executar dicho movimiento, à dividirſe en dos partes, las quales hacen de por sì ſus vibraciones; y como cada una de ellas ſea mas pequeña que toda la cuerda, también ſus vibraciones ſon mas

p. 434)

Este trecho, cujo exemplo é o clarim, complementa e finaliza sua explicação:

> Soprando-se depois o Clarim com mais veemência, induz-se a corda de ar a [realizar] outro movimento vibratório mais veloz. Esta, para poder mover-se com mais velocidade, divide-se em outras duas partes consonantes, que têm entre si a razão de 2:1. De maneira que a mais curta será aquela que mais vivamente soa e é a mais próxima do motor, que é a boca do executante. Estando estas partes entre si na razão de 2:1, estará toda a corda, incluída a parte menor, que é a que forma o som principal, na razão de 3:1. Assim, formará uma duodécima sobre o primeiro harmônico [punto] de toda a corda, e uma quinta sobre o som anterior. Desta maneira, aumentando-se por graus a força do sopro, serão feitas as mesmas divisões que na trompa manual, ou marina, segundo diz a proposição passada, e, por conseguinte, serão formados os saltos, segundo os intervalos da dita trompa. [Isto será feito] sem poder-se [no entanto], formar os harmônicos [puntos] intermediários, pela impossibilidade de se dividir a corda de ar em partes não consoantes e de movimentos opostos.[149] (idem, ibidem, p. 435-436)

4.1.3 Material utilizado na confecção.

Neste aspecto, o único tratado que faz qualquer menção ao material utilizado na confecção da flauta é Trichet (1640). Ao tratar das flautas de maneira genérica, diz que há três maneiras de conhecê-las: pelo seu material, pelo formato e número de furos e por seu uso e emprego. No quesito material, diz:

> Quanto ao material, informa-se que muito embora possam existir flautas cujo uso, forma

aceleradas que las que hacia la cuerda entera.

[149] Inſpirando deſpues el Clarin con mas vehemencia, neceſsitamos la cuerda del ayre à outro movimiento vibratório mas veloz; y èſta, para poderſe mover con mas velocidad, ſe divide en otras dos partes conſonas, las quales tienen entre sì la razon de 2. À 1.de ſuerte, que la mas corta ſerà la que mas vivamente ſuena, y es la mas cercana al motor, que es la boca del que tañe; y eſtando eſtas partes entre sì en la razón de 2. à 1. eſtarà toda la cuerda con parte menor, que es la que forma el ſonido principal, en razon de 3. à 1. luego formarà una duodezima ſobre el punto primero de toda la cuerda, y una Quinta ſobre el ſonido entecedente; y de eſta ſuerte, aumentando por grados la fuerza del aliento, ſe iràn haciendo las miſmas diviſiones que en la Trompa manual, ò marina, ſegun dixe en la Proposiſion paſſada, y por conſeguiente ſe iràn formando los ſaltos, ſegun los intervalos de dicha Trompa, ſin poderſe formar los puntos intermédios, por la impoſibilidad de dividirſe la cuerda del ayre en partes no conſonas y de movimientos opueſtos.

> e número de furos convirão muito bem conjuntamente, elas serão diferentes apenas no material [de fabrico], como no caso de umas serem de osso e outras de buxo e, não obstante, perfuradas igualmente e com o mesmo comprimento e espessura. […] O marfim, quer dizer os ossos e dentes do elefante, foram empregados em quase em todos os tempos para fazer-se flautas. [...] (TRICHET, 1640; MÖHLMEIER & THOUVENOT, 2002, p. 53v. - 54r.)[150]
>
> A ameixeira, a pereira, a sorveira, o ébano, o rododendro e muitas outras madeiras servem também para a construção das flautas. Mas acima de tudo, o buxo foi buscado, de maneira que a palavra latina buxus é frequentemente tomada por uma flauta entre os poetas [...]. (idem, ibidem, p.55 r.)[151]

De fato, dois dos exemplares encontrados no Mary Rose são confeccionados com madeiras de árvores frutíferas. Num deles, a madeira identificada é de cerejeira. Um exemplar de *tabor pipe*, datado do século XVII e por sorte encontrado numa feira em Londres por Waterhouse (WATERHOUSE, 1997), parece ser construído de aveleira.

4.1.4 Dimensões e afinações.

A ilustração da flauta fornecida por Virdung, e copiada por Luscinius e Agricola, não apresenta qualquer indicação de afinação. O aferimento de seu tamanho por comparação aos outros instrumentos que lhe estão próximos – traverso, bombardas, cornetos etc. – parece tampouco possível, já que o conjunto está raramente representado de maneira proporcional nos três tratados. A falta de proporção do fólio de Virdung torna-se evidente, por exemplo, no caso de se comparar os dois instrumentos de palheta na parte superior da ilustração. O instrumento mais agudo, o

[150] Quant à la matiere on sera adverti qu'il y peut avoir des fluste dont l'usage, la forme et le nombre des trous conviendront tres bien ensemble: et toutefois elles seront seulement différentes en matiere, comme si les unes estoint d'os et les autres de buis, et néantmoins trouees de mesme, et d'esgale longueur et grosseur (p. 53 verso). […] L'ivoire, c'est a dire les os et les dents de l'éléphant, ont presque de tout temps esté employés pour faire des Flustes. […].

[151] [...] Le prunier, le poirier le cormier, l'ébène, le rosage, et plusieurs autres bois servent aussi pour la construction des flustes. Mais, sur tous, le buis a esté recherché, de façon que le mot latin buxus, se prend parmi les poëtes pour une fluste […].

Schalmey, foi desenhado com praticamente o mesmo tamanho do outro mais grave, *Bombardt*. Os dois apresentam uma diferença de tamanho mínima, não mais que simbólica. As flautas doces (nomeadas baixo, 2 tenores e discanto), parecem, sim, apresentar uma leve proporcionalidade interna, que não parece ser passível de se exportar para o conjunto do fólio.

O primeiro tratado que apresenta menção à tonalidade é o de Arbeau. Neste, a flauta exemplificada é na tonalidade de sol, como diz o trecho: [...] Quando a flauta longa é assoprada docemente e todos os furos são tampados, supondo-se que ela soe a nota sol [...] [152] (ARBEAU, ibidem, p. 23r.). É digno de nota o autor não parecer assertivo relativamente a essa tonalidade. O verbo "supor", por ele utilizado, deixa entender que sol seja apenas uma sugestão, o que leva a crer que o autor conhecesse ou concebesse flautas em outras tonalidades.

Outro aspecto a ser ponderado a partir da descrição é a altura específica deste sol e, a partir disso, ter-se alguma ideia sobre o comprimento da flauta em questão. O resto de sua descrição aponta que Sol vt é a nota do primeiro parcial. No sistema de Guido D'Arezzo, esta nota corresponde ao sol1[153], que, talvez seja uma nota demasiado baixa para o início da escala contínua. Para produzi-la, a flauta teria que possuir um comprimento com pelo menos o dobro do corpo vibrante. Uma hipótese a ser considerada é de que Arbeau não esteja se referindo à exata altura do som, mas só ao nome da nota que é produzida. Outra interpretação seria a de que ele tenha adotado um procedimento não raro em sua época, ou seja, o de apresentar uma notação escrita mais baixa que o som real, o mesmo procedimento adotado por Agricola ao apresentar as tabelas de dedilhado de suas flautas. Na primeira impressão do tratado deste autor (1529), as flautas doces têm sua notação escrita uma oitava abaixo de seu som real e as flautas suíças a tem grafada uma oitava e uma quarta abaixo. Na edição posterior (1545), as flautas transversais têm sua notação "irregular"

[152] […] De façon que quant la lõgue flutte eſt ſoufflee doulcement & tous les pertuis ſont bouchez, ſuppoſé qu'elle ſonne G vt [...]

[153] No sistema italiano e francês, como foi mencionado anteriormente.

escrita uma oitava e uma quinta abaixo de seu som real, assim como sua notação "regular" grafada duas oitavas abaixo (AGRICOLA, 1529 e 1545; HETTERICK, 1994, p. 149, 150 e 167).

A ilustração do tamborileiro da obra de Arbeau (figura 4.7), por sua vez, sugere um instrumento bastante longo que, se imaginado numa posição vertical em vez de oblíqua, ultrapassaria facilmente a cintura do músico. Ela se assemelha, por suas dimensões relativas, a uma flauta doce tenor afinada em sib ou até mesmo numa nota mais baixa em nosso diapasão moderno. É impossível afirmar que essa ilustração corresponda exatamente ao instrumento descrito no texto. Seu tratado, entretanto, por ser um manual de dança, parece apresentar uma preocupação especial com a espacialidade e suas ilustrações são bastante proporcionais e detalhadas. Assim, não se descarta a hipótese de que a flauta representada corresponda à ideia do autor.

Um fator que talvez reforce a tese de um instrumento longo é o fato do autor se referir textualmente a ele como *longue flutte* ou *grand tibie* (p. 22v.) e, mais uma vez como *lõgue flutte* (p. 23r.). Diante disso, é possível supor-se que, em um diapasão mais alto, a flauta ilustrada poderia ser efetivamente um instrumento afinado em sol, tendo o sol2 como sua nota inicial, a fundamental, iniciando sua escala contínua no sol3.

Praetorius, no capítulo 7, dedicado às flautas doces, cita a afinação e tessitura de duas flautas de três furos. Mais adiante em seu texto, apresenta três tamanhos diferentes de instrumentos. Além disso, fornece também a ilustração de dois outros em sua prancha n. 9. A maior dificuldade que se apresenta ao se levar em conta estas fontes é saber-se ao certo o número exato de instrumentos de que se está tratando, uma vez que as informações parecem contradizer as medidas fornecidas e estas, por sua vez, parecem incompatíveis com as ilustrações.

No início de seu parágrafo, lê-se: [...] Também na classe das flautas doces está a flauta de três furos (também conhecida como Stamentienpfeiff)[154] [...]. É do tamanho

[154] No fac-símile: Schwigel/ oder Schwegel/ (ſonſten auch Stamentienpfeiff genand).

de uma flauta[155], mas é tocada como uma flauta doce – [...]. Sua tessitura vai do d' ao d''', e'', ou até além disso. Algumas são construídas uma quinta abaixo disso, indo do g ao g'' e a''. [...] (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45)

A semelhança de tamanho entre a primeira flauta de três furos citada e o traverso faz crer que aquela tenha, então, o ré 3 como fundamental, começando sua escala contínua uma oitava acima. Desta maneira, não parece haver transposição de oitava na nomenclatura de Praetorius. A Tabela Geral (figura 4.11) irá traduzir a nomenclatura utilizada por esse tratadista em alturas. A partir dela, é possível perceber que a primeira flauta de três furos de fato se inicia no ré 3 e a segunda, uma quinta abaixo, no sol 2. Ora, por tudo o que foi concluído anteriormente, esta última flauta parece encaixar-se na descrição de Arbeau, ou seja, um instrumento potencialmente longo, com corpo vibrante de um tamanho que supera uma flauta doce tenor.

Lê-se mais adiante: "[...]. A flauta de três furos [Stamentienpffeif] mede 18"; a tenor 24"; e a baixo 28"." (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45). As medidas apresentadas nesta tradução do *Syntagma Musicum* são diferentes das originais apresentadas por Praetorius. Originalmente em pés e polegadas de Brunswick (pé = 285.35 mm, polegada = 23,77 mm), o tradutor as converteu em polegadas imperiais inglesas, gerando algumas imprecisões. Os verdadeiros números do tratado estão em polegadas de Brunswick, respectivamente 20", 26"e 30"[156]. Estas, convertidas para o sistema métrico, geram flautas das seguintes medidas: 47,54 cm; 61,8 cm e 71,3cm. São estes, então, os números que serão levados em conta ao analisar-se as informações fornecidas por Praetorius.

Um dos problemas que se apresentam é saber se as flautas em ré 3 e sol 2, citadas anteriormente, estão entre os três instrumentos da família e, em caso afirmativo, saber a quais desses membros elas correspondem. O termo usado para o membro mais agudo da família, *Stamentienpffeif,* leva a crer que se trata do mesmo a

[155] Querpfeiffen.

[156] No fac-símile: Die Stamentienpfeiff iſt 20. Zoll lang; der Tenor 26, vnd der Baβ 30. Zoll.

que se alude no início do parágrafo anterior, em ré3. Contudo, devido à medida fornecida, 47,54 cm, conclui-se que seja um instrumento ainda mais agudo. Apesar do comprimento total não ser um indicador muito confiável de afinação, em razão da variação do tamanho da cabeça do instrumento (MYERS, 1998, p.253), em nosso diapasão moderno, um instrumento com essa medida, considerando-se todo tipo de manipulação de largura de tubo e de quaisquer outros parâmetros, estaria afinado numa altura em torno do sol3 ou fa3, dependendo da largura interna do tubo[157]. Uma vez que o autor faz, categoricamente, uma listagem de instrumentos organizada em uma "família", seria conveniente lembrar o que diz sobre a afinação dos instrumentos de sopro:

> Nós deveríamos notar, neste momento, que desde antigamente até nosso tempo atual, a maioria dos instrumentos de sopro – flautas doces, bombardas, bombardas agudas, cromornos, e assim por diante – têm sido feitos em consortes, com tamanhos afinados uma quinta um do outro. Assim, é sempre possível usar três tamanhos conjuntamente [...], isto é, uma tamanho para o baixo, um segundo para as partes de tenor e contralto (uma vez que essas partes podem sempre ser tocadas pelo mesmo tamanho de instrumento), e um terceiro para a parte do cantus. [...] (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 47)

A afinação das outras duas flautas do trio seguiria essa mesma lógica? A Tabela I irá situar a afinação destes três instrumentos para um diapasão onde lá 3 é igual a 440 hz.

Quanto às duas flautas da prancha n. 9 (figura 4.8), constata-se que nenhuma delas corresponde ao número exato de polegadas fornecido no texto. O autor deu a seguinte legenda para estas ilustrações: *Stamentien - Baß vnd Diſcant* (flautas de três furos – baixo e discanto). Utilizando-se a régua abaixo da prancha e aplicando-se um encolhimento máximo do traço da ilustração, chega-se a instrumentos com os seguintes comprimentos: 57,0 cm (com corpo vibrante de 52,5 cm) e 80,2 cm (com

[157] As informações sobre medidas e afinações de flautas foram fornecidas durante entrevista com o construtor de instrumentos de sopro Roberto Holz, residente na cidade de São Paulo.

corpo vibrante de 76,6 cm).

Com a colaboração do construtor de instrumentos de sopro Roberto Holz, foram executados testes em dois tubos completamente cilíndricos e com diâmetros internos diferentes. A flauta I possui diâmetro interno bem pequeno relativamente a seu comprimento, obedecendo à proporção 1/40. A flauta II tem diâmetro interno mais largo e obedece à proporção 1/32,5. Estas duas proporções foram consideradas os limites máximo e mínimo para o uso musical dos primeiros parciais na flauta de três furos. A partir dos testes e das medidas fornecidas por Praetorius, é possível construir a seguinte tabela:

Tabela I - Flautas de Praetorius situadas no diapasão lá 3 = 440 hz

Nota em lá= 440hz	Flauta I c/d=1/40	Flauta II c/d=1/32,5	Média	"Stamenti enpffeif" Ct= 47,54	"Tenor" Ct = 61,8	"Baixo" Ct = 71,3	ilustração "Diſcant" Cv = 52,5	ilustração "Baβ" Cv = 76,6
Sol# 3	38,61 cm	37,34 cm	37,97 cm					
Sol 3	41,40 cm	40,04 cm	40,72 cm					
Fa# 3	44,22 cm	42,14 cm	43,18 cm					
Fa 3	47,05 cm	44,84 cm	45,94 cm					
Mi 3	49,84 cm	47,53 cm	48,68 cm					
Ré# 3	52,86 cm	50,38 cm	51,62 cm					
Ré 3	55,85 cm	53,23 cm	54,54 cm					
Dó# 3	59,20 cm	56,42 cm	57,81 cm					
Dó 3	62,56 cm	59,62 cm	61,09 cm					
Si 2	66,31 cm	63,19 cm	64,75 cm					
Sib 2	70,28 cm	66,94 cm	68,61 cm					
La 2	74,20 cm	70,78 cm	72,49 cm					
Sol# 2	78,65 cm	75,02 cm	76,83 cm					
Sol 2	83,18 cm	79,27 cm	81,22 cm					

(C/d = corpo vibrante/diâmetro interno; Ct = comprimento total; Cv = corpo vibrante)

Uma vez que se desconhece o comprimento exato das cabeças ou dutos dos três instrumentos citados no texto, eles podem ser apenas mais ou menos situados na tabela acima. Assim, as células mais escuras indicam a afinação mais provável, considerando-se um duto de 3 e 5 cm. As flautas ilustradas na prancha n. 9 puderam ser situadas de maneira mais exata.

Observando-se as duas primeiras flautas, é possível inferir que a “tenor” guarde a distância de uma quarta da flauta mais aguda ou o complemento de uma afinação distanciada por quintas, exatamente como descreve o autor. A flauta “baixo”, em contrapartida, não parece obedecer a essa mesma relação. Ao que tudo indica, situa-se a apenas um tom e meio abaixo do instrumento “tenor”. As duas flautas ilustradas na prancha n. 9 parecem, de fato, guardar entre si a exata distância de uma quinta.

A determinação da afinação exata dos instrumentos descritos por Praetorius exige obrigatoriamente o exame dos parâmetros por ele utilizados. Entre outros aspectos controversos de sua grandiosa obra, a determinação de seu diapasão é ainda alvo de grande debate. A esse respeito, diz Praetorius:

> O diapasão de coral entre nossos ancestrais era um tom abaixo do que é hoje. (O exame de órgãos antigos e de diferentes instrumentos de sopro confirma isso.) Ao longo dos anos ele se elevou ao nível atual na Itália e na Inglaterra, assim como nas capelas principescas da Alemanha. [...].
>
> Eu acho bastante simpática a distinção realizada entre o diapasão de coro e aquele de música de câmara empregada em Praga e em certas igrejas católicas alhures. Nosso diapasão normal, no qual quase todos os nossos órgãos estão afinados agora, é lá chamado ‘diapasão de câmara’ e usado apenas em festividades e em musique de table. Este é mais apropriado para os instrumentistas, toquem eles instrumentos de sopro ou cordas.
>
> ‘Diapasão de coro’, entretanto, o qual é um tom abaixo, é usado apenas nas igrejas, principalmente por causa dos cantores; ele permite que suas vozes segurem melhor e os livra de ficarem roucos quando cantam no agudo. [...] Assim, seria bom se todos os nossos órgãos pudessem ser afinados um tom, isto é, uma segunda abaixo. As vantagens seriam muitas, com facilidade de execução e som agradável entre eles. Mas tal mudança em toda a Alemanha seria impossível agora. Assim, eles terão que manter o ‘diapasão de câmara’ usual (que na maioria dos lugares é chamado ‘diapasão de coro’).
>
> (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 31-32)

Neste trecho, é possível perceber que o autor claramente identifica *Kammerton* com *Chorton*. Assim, pelo menos nas palavras de Praetorius, não há diferença entre o padrão de afinação utilizado para o órgão e para os demais instrumentos descritos ao

longo da obra. Além disso, logo no primeiro parágrafo, ele mesmo informa que esse diapasão está também em uso na Itália e, por Itália, ele pode estar dizendo apenas Veneza, uma vez que essa era a principal cidade fornecedora de instrumentos do país (MYERS, 1998, p. 254 e BAINES, 1991, p. 241-2). De fato, no mesmo capítulo em que cita a flauta de três furos, o próprio autor dirá a respeito do conjunto de oito tipos de flautas doces: “Todo um consorte destas pode ser adquirido em Veneza por um pouco mais de 80 táleres” (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45).

Essas e outras indicações presentes na obra, juntamente com o testemunho da maioria dos instrumentos sobreviventes do século XVII e a coerência da maioria dos desenhos existentes no Syntagam Musicum, segundo Myers (1998), apontam para um diapasão onde o lá3 está afinado em 466 hz, ou seja, meio tom acima do atual. Esse diapasão é apresentado por John Koster em seus estudos sobre os tubos de órgão, *pfeiffelin*, ilustrados na obra de Praetorius e inicialmente sugerido há quatro décadas por Antony Baines. Este mesmo diapasão também tem a adesão de Bruce Haynes (SEGERMAN, 2001). Um diapasão diferente deste defende Ephraim Segerman[158]. O autor, baseado em trabalhos anteriores de D. Gwynn e em suas próprias mensurações dos *pfeiffelin* de Praetorius, reafirma que o diapasão utilizado por este tratadista se situa por volta de lá3 = 430 (± 5) hz. Segerman é adepto do polêmico argumento que diz ser a pressão de sopro exercida usualmente sobre os tubos de órgão e todos os outros instrumentos de sopro no passado menor do que a utilizada na atualidade, inclusive nas mensurações e exames atuais da afinação desses ancestrais instrumentos (SEGERMAN, 2001).

A partir dessas duas diferentes sugestões de diapasão é possível, então, rever o que mostra a Tabela I. Se o diapasão de Praetorius for tomado como sendo lá3 = 466 hz, a afinação dos cinco instrumentos, considerando-se apenas as células mais escuras, seria meio tom mais baixa. Se, ao invés disso, o diapasão lá3 = 430 (± 5) hz

[158] Este autor e Herbert W. Myers trocaram argumentações bastante acaloradas acerca deste diapasão na última década, acusando-se mutuamente de desconhecimento do método científico.

for tomado como a padrão, os mesmos instrumentos seriam afinados menos de meio tom acima, como mostra o quadro abaixo:

Tabela II: Afinação dos instrumentos de Praetorius, segundo as duas afinações sugeridas pela bibliografia.

Diapasão	Stamentienpffeif Ct = 47,54	“Tenor” Ct = 61,8	“Baixo” Ct = 71,3	Ilustr: Diſcant Cv = 52,5	Ilustr: Baβ Cv = 76,6
La3 = 466 hz	Fa3	Dó3	La2	Ré3	Sol2
La3 = 430 (± 5) hz	< Sol3	< Ré3	< Si2	< Mi3	< La2

(C/d = corpo vibrante/diâmetro interno; Ct = comprimento total; Cv = corpo vibrante)

Neste quadro, apenas os instrumentos ilustrados na prancha n. 9, Diſcant e Baβ, e afinados em la3 = 466 hz, parecem condizer exatamente com o que o próprio autor diz sobre a afinação das flautas, ou seja, que aquela do tamanho de um traverso era afinada em d’ (ré3) e que algumas eram construídas uma quinta abaixo disso, ou sol2. Considerando-se uma possível variação do comprimento da cabeça do instrumento, o mesmo também poderia ser afirmado, embora com menos certeza, sobre a flauta “tenor”, no caso da afinação de Praetorius ser la3 = 430 (± 5) Hz. Os resultados obtidos para o padrão mais agudo parecem fazer muito mais sentido, levando-se em conta todo o universo das flautas apresentado pelo autor em sua prancha n. 9. Neste universo de instrumentos, não figuram flautas com a fundamental si e nem com a fundamental mi. As fundamentais fá, do e sol, aparecem na grande família de flautas doces representada na prancha, assim como as fundamentais sol, ré e la figuram nos traversos.

É preciso lembrar, contudo, que o autor aponta em seu texto somente três instrumentos de três furos: *Stamentienpfeiff*, Tenor e Baixo. Se este número for rigorosamente considerado, é possível especular se se está diante de uma séria incompatibilidade entre as medidas fornecidas em polegadas e aquelas existentes nas ilustrações da prancha n. 9. Estaria o autor se utilizando de diapasões diferentes em sua obra? Ou estaria ele se referindo a mais de um tipo de “família” de flautas de três furos, o que explicaria a aparecimento de dois baixos, um afinado em la2 e outro em

sol2? A resposta a esta questão talvez elucidasse o fato de o autor ter chamado de *Tenor* e *Dıſcant* duas flautas de tamanho muito semelhantes.

Antes de se responder a estas questões, talvez seja preciso examinar as medidas de alguns instrumentos sobreviventes e compará-las às fornecidas no *Syntagma Musicum*. Além dos instrumentos sobreviventes no Mary Rose e o encontrado em Brugge, serão utilizados dois grandes *Schwiegels*. Um deles está na coleção do museu de Berlim[159], e outro na do museu de Bruxelas[160] (figura 4.9), ambos com datação imprecisa, entre o séculos XVI e XVII (GUIS *et al.*, 1993). O *tabor pipe* encontrado em 1980, por William Waterhouse em Londres (WATERHOUSE, 1997), também entrará nesta comparação.

O quadro a seguir mostra o comprimento total (Ct), o comprimento do corpo vibrante (Cv) e a nota fundamental (la3 = 440 hz) produzida pelos instrumentos citados no tratado e os compara com os instrumentos sobreviventes, alguns deles com a nota fundamental segundo GUIS *et al.* (1993).

Tabela III: Comparação dos instrumentos de Praetorius com instrumentos sobreviventes

Syntagma Musicum	*Stamentienpfeiff*			Tenor Ct =	Baixo Ct =	*Dıſcant* Cv =
Ct	47,54 cm			61,8 cm	71,3 cm	57 cm
Cv	-			-	-	52,5 cm
Afinação (la3 440 hz)	Fa# 3 (aprox.)			Do#3 (aprox.)	Sib2 (aprox.)	Ré# 3
Instrumentos sobreviventes	MaryRose (1545) Instr. agudo	Brugge (ca.1500)	Londres (séc. XVII ou depois)	Berlim	Bruxelas	
Ct	-	47,35 cm	47,30 cm	-	-	-
Cv	41,6 cm	43,70 cm	43,80 cm	60 cm	70 cm	-
Afinação (la3 440 hz)	Sol3 (aprox.)	-	Sol3	Do#3	Sib2	-

(C/d = corpo vibrante/diâmetro interno; Ct = comprimento total; Cv = corpo vibrante)

[159] N. 2736.

[160] N. 1022.

Um fator que limita seriamente a comparação entre esses instrumentos é o desconhecimento de seus diapasões originais, provavelmente diferentes entre si e diferentes daquele utilizado por Praetorius. Isto, longe de invalidar este procedimento, talvez dê a real dimensão da multiplicidade de flautas utilizadas nos séculos XVI e XVII.

Observando-se o quadro, é possível perceber que os três primeiros instrumentos sobreviventes parecem guardar semelhança em tamanho com o Stamentienpfeiff de Praetorius (Ct = 47,54). Isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito ao instrumento de Brugge e ao de Londres, que diferem daquele apenas por milímetros. Vê-se que ambos se encontram na região da provável nota fundamental do instrumento mais agudo a que se refere o autor (fa3 – sol3). Isto corrobora a ideia que sustenta que a flauta de Praetorius pudesse ser de fato situada nesta região. A nota exata do *Stamentienpfeiff*, no entanto, talvez nunca possa ser determinada, devido ao desconhecimento do tamanho de sua cabeça ou duto e também de todos os diapasões em questão. É digno de nota, que a *flaüta* hoje tocada nas Ilhas Baleares, além de possuir uma aparência geral muito próxima da de alguns instrumentos do século XVI – o perfil longilíneo, o bico discreto, incorporado às linhas do corpo, um fino anel de apoio, a ausência de "campana" –, é construída frequentemente em um tamanho muito próximo do do *Stamentienpfeiff* de Praetorius e do das flautas semelhantes a este. Como foi exposto no capítulo II, a *flaüta* é mostrada com 48,5 cm de comprimento em um croquis de Payno (2002) e com 45,6 cm, em outro realizado por Ferré i Puig (1986-1987).

A flauta "Tenor", com seus 61,8 cm de comprimento total, parece aproximar-se do instrumento do museu de Berlim. É preciso salientar, entretanto, que o instrumento de Praetorius teria um corpo vibrante ligeiramente menor devido à existência do duto.

O exemplar de Bruxelas (figura 4.9) parece ir quase que exatamente ao encontro do instrumento de 30" citado no tratado (71,3 cm). A partir do aferimento de Guis *et al.* (1993) e do da Tabela I, é possível verificar que eles compartilham a mesma fundamental, o sib2. Deste modo, é bem provável que um instrumento baixo com esse

comprimento tenha de fato existido na realidade do autor e, assim, não constitua um caso de distração, erro de escrita ou compreensão, seja por parte de Praetorius ou de seu editor.

A grande flauta do Mary Rose, por sua vez, aproxima-se do instrumento baixo ilustrado na prancha n. 9 (Cv = 76,6). Este, apesar de possuir quase que exatamente o mesmo comprimento total do baixo de Praetorius (80,2 cm), apresenta corpo vibrante menor (72 cm), produzindo provavelmente uma fundamental um semitom acima do lab2. A existência destes dois últimos instrumentos sobreviventes faz com que não seja descartada a possibilidade de diferentes baixos terem coexistido na realidade de Praetorius, o que explicaria o fato de ter-se flautas baixo de fundamental diferente em sua obra.

O único instrumento citado por Praetorius que não parece encontrar um similar exato ou próximo é o *Dilcant*, com um corpo vibrante de 52,5 cm.

Diante das semelhanças encontradas ou da pluralidade de exemplares sobreviventes, a tese de uma inconsistência interna ou da utilização de mais de um diapasão na obra de Praetorius parece enfraquecer. É mais fácil, portanto, acreditar que o autor estivesse se referindo com certo grau de acerto a uma série de cinco instrumentos realmente diferentes entre eles. Se este for realmente o caso, ao citar textualmente os instrumentos em d' e g, estaria se referindo apenas àqueles ilustrados na prancha n. 9, cuja mensuração mostrou terem fundamentais exatamente nessas notas. Logo abaixo em seu texto, estaria se referindo a outro *set* de instrumentos, cujas afinações infelizmente não podem ser exatamente aferidas. Desta maneira, é lícito considerar-se a hipótese de que esse último conjunto de três flautas tenha sido adicionado em um momento diferente daquele em que foram citadas e ilustradas as flautas em d' e em g. Teria Praetorius recorrido a uma fonte adicional de instrumentos ou de informações? O fato de ter citado apenas os tamanhos em polegadas dos três instrumentos, e não suas afinações, sugeriria que eles não lhe eram tão familiares?

Mersenne não fornece qualquer medida para sua *Fluſte à trois trous*. Seu desenho também não apresenta qualquer parâmetro comparativo possível para o aferimento de seu tamanho. No trecho em que o autor inicia a explicação da tablatura do instrumento, é possível ler:

> [Estas cinco linhas são o lugar] onde é preciso observar que muitos colocam apenas as quatro primeiras notas da extensão desta tablatura, uma vez que elas não têm continuação por todos os graus da oitava, [isto] porque depois da Quarta, ou os quatro sons *do*, *re*, *mi* e *fa*, que são as quatro notas mais graves deste instrumento, não é possível fazer as quatro outras notas para se chegar à Quinta acima, que termina a oitava. [...][161] (p. 230-231)

Mersenne está claramente empregando a solmização nesta explicação, uma vez que fornece a imagem da tablatura da flauta unida a um pentagrama, onde figura a escala do instrumento. Nesta escala (figura 4.12), o instrumento tem o sol1 como nota fundamental, exatamente como diz Arbeau. Isto, no entanto, não parece ser casual. Em sua Proposição XXVIII, sobre a tablatura dos tambores e sobre as diferentes maneiras de batê-los, Mersenne cita a obra Orchésographie, dando sinais claros de conhecimento do seu conteúdo. Assim, é possível que a afinação apresentada por Mersenne tenha se baseado no conteúdo da obra de Arbeau. Embora isto seja provável, Mersenne dá sinais de que também se utilizou de outra fonte, como a análise do dedilhado apresentado por este autor revelará mais adiante.

A explicação da produção das notas na flauta de três furos dada por Tomás Vicente Tosca (1707-1715) tem um tom físico-descritivo. Este autor assim a iniciará: “Suponhamos, pois, que esta primeira nota [voz] fundamental que se forma, [estando] tampados todos os furos, seja Dó. [...]”[162] (p. 336-337). Este início e todo o restante de sua explicação não parecem, de fato, vincular o instrumento a qualquer nota

---

[161] où il faut remarquer que pluſieurs ne mettent pas que les quatre premieres notes dans l’eſtenduë de cette tablature, parce qu’elles n’ont pas de ſuite par tous les degrez de l’Octaue, car apres la Quarte, ou les quatre ſons *vt, re, mi, fa*, que font les quatre notes les plus baſſes de cet inſtrument, l’on ne peut faire les quatres autres notes pour arriuer à la Quinte d’en haut, qui acheue l’Octave.

[162] Supongamos pues, que eſta primera voz fundamental, que ſe forma cerrados todos los agugeros, ſea Ut.

fundamental fincada na tradição. Como foi visto anteriormente, o que leva Tosca a citar a flauta de três furos parece ser um interesse muito mais atrelado à descrição e à explicação de fenômenos acústicos e matemáticos do que a um interesse pontual pelo instrumento.

4.1.5 Técnica básica do instrumento.

O único tratado revisto que faz menção à técnica básica da flauta de três furos é o de Arbeau. A descrição da técnica se encontra no seguinte trecho:

> Arbeau
>
> [...] Na dita flauta o músico toca (*chante*) todas as canções que boas lhe pareçam, segurando-a com a mão do braço esquerdo, o mesmo que suspende o tambor.
>
> Capriol
>
> Será possível que ele consiga fazer soar uma canção com a mão esquerda somente? Eu não consigo crer, porque já sou suficientemente impedido de achar tantas notas (voix) com as minhas duas mãos em uma flauta de nove furos e, também, me parece impossível tocá-la e sustentá-la com a mesma mão.
>
> Arbeau
>
> A extremidade próxima à janela é sustentada na boca do executante, enquanto a extremidade de baixo é sustentada entre o dedo auricular e o dedo anelar. Além disso, para que a flauta não escorregue da mão do executante, há um cordão em sua parte baixa onde se coloca o dedo anelar para encaixá-lo, e assim sustentar a flauta. Ela tem somente três furos, dois na frente e um atrás. É admiravelmente confeccionada, de maneira que, com o dedo indicador e o do meio, que tocam os dois furos da frente, e ainda com o polegar, que toca o furo de trás, todos os tons e notas [voix] da escala são facilmente achados.[163] (ARBEAU, p. 22v. e 23r.)

[163] Arbeau

Et la dicte flutte le ioueur chante toutes chanſons que bon luy ſemble, la tenant auec la main du bras gauche, duquel il ſouſtient le tambourin.

Capriol

Eſt-il possible qu'il puiſſe faire ſonner vne chanſon avec sa main gauche ſeule: Ie ne le puis croire, car ie ſuis aſſez empeſché de treuuer tant de voix diuerſes auec mes deux mains ſur vne flutte à neuf trouz, & auſſi il me ſemble impoſſible de iouer & la tenir d'vne meſme main.

Arbeau

Le bout pres la lumiere eſt ſouſtenu dans la bouche du Ioueur, & le bout d'embas eſt ſouſtenu entre le doigt auriculaire & le doig medicin, & oultre ce afin qu'elle ne coule hors la main du joueur, il y a vne

A iconografia colecionada até o momento parece atestar de maneira contundente que a flauta de três furos era sustentada de fato pela mão esquerda. Isto parece ser uma regra até para o instrumento medieval citado anteriormente. Apenas em raríssimos casos ela aparece manuseada pela mão direita. Alguns desses casos são gravuras em que não pode ser descartada a hipótese da inversão, inerente à técnica, e que muitas vezes acontecia por descuido, desconhecimento ou até descaso. Este é o caso, por exemplo, do tamborileiro e do rabequeiro da gravura de Cornelius Bos (figura 4.13)[164] e da do Petrarcameister (figura 3.42).

A sustentação da flauta entre os dedos auricular e anelar, respectivamente abaixo e acima do tubo do instrumento, como deixa entender Arbeau, é observada até hoje, o que já se viu no capítulo I. Na iconografia, entretanto, o posicionamento típico desses dois dedos é quase que ausente. Mesmo o tamborileiro ilustrado no tratado de Arbeau não parece sustentar a flauta dessa maneira. Nessa figura e em outras imagens apresentadas no capítulo III, o polegar é o único dedo representado embaixo da flauta, onde está o terceiro furo, todos os outros dedos restantes permanecendo acima dela. Este tipo de postura parece ser bastante improvável do ponto de vista técnico. Como já foi comentado anteriormente, ainda existem algumas em que a mão e os dedos se encontram desalinhados com os furos, isto é, deslocados em direção ao centro do instrumento, deixando entrever seus orifícios. Acredita-se, porém, que ambos os casos possam ser ou um lapso causado pelo desconhecimento da técnica por parte do artista, ou, o que é mais provável, uma consequência das regras e necessidades do tipo de representação em questão, em que exigia elegância, clareza ou transparência nos detalhes, em detrimento do realismo.

Em outras imagens, a postura de dedos descrita por Arbeau é confirmada. Dois exemplos são as pinturas de Gerrit Van Honthorst (figura 4.14) e Mathias Grünewald

---

eſguillettte au bas de ladicte flutte ou ſe met ledict medicin pour l'engaiger & la ſouſtenir, & n'a que trois pertuis, deux deuant, & ung derrier, & eſt admirablement inuentee, car du doig demonſtrant & du doig du meillieu qui touchent ſur les deux pertuis deuant & du poulce qui touche sur le pertuis derrier, tous les tons & voix de la game s'y treuuent facilement.

[164] (Bosmans 1991, p. 60)

(figura 3.59). Na tapeçaria anônima do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas (figura 4.15), um dos tamborileiros representados curiosamente inverte a posição dos dois dedos, sustentando o instrumento com o dedo anelar por baixo e o auricular por cima do tubo. Esta postura, embora seja possível do ponto de vista técnico – não sem causar algum desconforto – parece mais uma interpretação errônea da técnica por parte do tapeceiro do que uma representação da realidade.

O cordão mencionado por Arbeau é de uso corrente nas longas *flaütas* das Ilhas Baleares. Trata-se de um simples fio ou barbante que é amarrado após o "anel" do instrumento, antes do primeiro furo superior. A ideia é praticada também no *txistu* basco, que contém um anel metálico para o encaixe do dedo, como já visto no primeiro capítulo.

4.1.6 Furação, dedilhado e extensão

A furação não é expressamente abordada nos tratados. Ela se torna, no entanto, mais ou menos evidente quando são fornecidas as sequências de obtenção de notas, seja textualmente, seja em forma de tablatura. A furação do instrumento se evidencia na maneira como é configurado o primeiro tetracorde, existente entre o primeiro e o segundo parcial. Desta furação partirá o restante do dedilhado do instrumento

O manual de dança *Orchésographie* é o primeiro documento a descrever uma sequência de obtenção de notas à medida em que os dedos do executante são levantados:

> [...] Quando a flauta longa é assoprada docemente e todos os furos são tapados, supondo-se que ela soe a nota sol, quando se abre o primeiro furo, tapado pelo dedo médio, ela soará a nota lá, e se o segundo furo, tapado pelo indicador, for aberto, ela soará a nota si, e se o terceiro furo, que é o último e é tapado pelo dedão, for aberto, ela soará a nota dó. Depois disso, todos os furos estando bem fechados, assoprando-se um pouco mais forte, ela salta à quinta e soa a nota ré. Com este mesmo sopro, se o dedo médio é levantado, ela soa a nota mi, e fá se o dedo seguinte é levantado. Isto feito, tirando-se o dedão, ela soa sol, e assim continuando, elevando os dedos e soprando

fortemente como se deve, encontram-se muitas notas da escala. [165] (p. 23r.)

A partir desta descrição, é possível concluir-se que a sequência de furação da flauta de Arbeau é T – T – S, aquela do tetracorde maior. Sem o uso do tampamento da "campana", esta furação apresenta, entre todas as outras, o menor número de possibilidades de alterações. Por outro lado, apresenta-se como a mais apropriada, por sua facilidade e agilidade, no caso de peças com pouquíssimos ou mesmo nenhum acidente, o que é geralmente o caso da música modal.

As informações fornecidas por Arbeau não permitem saber qual era a extensão utilizável ou possível no instrumento. Praetorius afirma a esse respeito: "[...]. Sua tessitura vai do d' ao d'", e'", ou até além disso. Algumas são construídas uma quinta abaixo disso, indo do g ao g'' e a''. [...]" (PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45). Além desta passagem, o autor fornece um quadro onde figuram as tessituras das flautas doces e da flauta de três furos em d' (figura 4.16) sem quaisquer transposições. Constata-se que a tessitura contida na tabela condiz exatamente com a indicada no texto. Ela supera duas oitavas, donde se constata que o autor incluiu as notas da fundamental, ou seja, da oitava não contínua. Finalmente, é possível concluir que o tratado faz referência a um instrumento que não apresenta uma tessitura fora do normal ou maior do que a apresentada pela maioria das flautas de três furos. Se não se levar em conta sua oitava descontínua, a flauta apresentada por Praetorius possui pelo menos uma nona de extensão.

Mersenne, por sua vez, apresenta uma tablatura que dá ao instrumento uma décima primeira de extensão contínua (figura 4.12). Ciente da impossibilidade de

[165] […] De façon que quant la lõgue flutte eſt ſoufflee doulcement & tous les pertuis ſont bouchez, ſuppoſé qu'elle ſonne G vt, ſi on ouure le premier pertuis que bouche le doigt mediant, elle ſonnera A re, ſi on ouure encor le deuxieme pertuis que bouche l'index, elle ſonnera B my, & ſi on ouure le troiſieme pertuis qui eſt derrier que bouche le poulce, elle ſonnera C fa vt: Aprez cela, le tout eſtant bien bouché, ſoufflant vn peu plus fort, elle ſaulte à la quinte & ſonne D ſol re: Auec ce meſme vent, ſi le mediant eſt leué, elle ſonnera E la my, & le demonſtrãt leué aprez, elle ſonnera F fa vt: Ce faict, en leuant le poulce, elle ſonnera G ſol re vt, & ainsi cõtinuant & leuant les doigs, & donnant le vent fort comme il appartient, on y treuue pluſieurs gradations de voix.

completar a oitava baseada na fundamental, dirá:

> Ora, é tão fácil entender esta tablatura que não há razão para explicá-la, a não ser que seja para a introdução daqueles que nunca a viram ou que não saibam de forma alguma tocar flautas ou flajolé. É, então, em seu benefício que digo primeiramente que as notas contém a extensão de uma décima sétima e que mudei de clave porque só se pode subir uma décima com a clave de Fá, usando apenas as cinco linhas. [Estas cinco linhas são o lugar] onde é preciso observar que muitos colocam apenas as quatro primeiras notas da extensão desta tablatura, uma vez que elas não têm continuação por todos os graus da oitava. [Isto] porque depois da Quarta, ou os quatro sons do, re, mi e fa, que são as quatro notas mais graves deste instrumento, não é possível fazer as quatro outras notas para se chegar à Quinta acima, que termina a oitava. É por isso que se pode começar esta tablatura pela quinta nota, que está a uma oitava da primeira e que está [na posição de] sol, de maneira que ela tem somente a extensão de uma décima primeira, [o] que contém tudo o que se pode fazer comumente com esta flauta.[166]
>
> (MERSENNE, 1636, p. 230 e 231)

Mesmo assim, explica ao leitor que: [...] existem homens que fazem a extensão de uma vigésima segunda na flauta de três furos, cuja experiência vi no [executante] inglês Jean Price. [...][167] (p. 231-232)

Nesta passagem, Mersenne certamente não exclui de seu cômputo a oitava não contínua. Como foi dito no capítulo I, em todos esses instrumentos o som “satura” após o quinto, sexto ou sétimo parcial. Assim, segundo esse teórico, John Price era capaz de

---

[166] Or il eſt ayſé d’entendre cette tablature, qu’il n’eſt pas beſoin de l’expliquer, ſi ce n’eſt pour l’introduction de ceux qui n’en ont iamais veu, ou qu’ils ne ſçauent nullement ſonner des Fluſtes, & du Flageollet : c’eſt donc en leur faueur que ie dis premierement que les notes contiennent l’eſtendüe d’vne Dix-ſeptieſme, & que i’ay changé de clef, à raiſon que l’on ne peut monter que d’vne Dixieſme auec la premiere clef de F vt fa, en n’vſant que de cinq regles, où il faut remarquer que pluſieurs ne mettent pas que les quatre premieres notes dans l’eſtenduë de cette tablature, parce qu’elles n’ont pas de ſuite par tous les degrez de l’Octaue, car apres la Quarte, ou les quatre ſons vt, re, mi, fa, que font les quatre notes les plus baſſes de cet inſtrument, l’on ne peut faire les quatres autres notes pour arriuer à la Quinte d’en haut, qui acheue l’Octave. C’eſt pourquoy l’on peut commencer cette tablature par la cinquieſme note, qui eſt à l’Octave de la premiere, & qui ſe rencontre en G re ſol, afin qu’elle ayt ſeulement l’eſtenduë de l’Onzieſeme, qui contient tout ce que l’on peut faire ordinairement auec cette Fluſte.

[167] […] Il ſe rencontre des hommes qui font l’eſtenduë d’vne Vingt-Deuxieſme ſur la Fluſte à trois trous dont i’ay veu l’experience en Iean Price Anglois.

obter duas oitavas contínuas em seu instrumento, e não três. Mersenne assim explica a sua tablatura:

> Ora, a nota que está sobre a clave de dó, e que recomeça em baixo sobre a primeira linha, continua os tons que nós começamos sobre a outra clave e serve como raiz para concluir o resto da extensão, como mostram as notas que se seguem. Quanto aos outros caracteres, é preciso que sejam tão claramente explicados que não haja necessidade de deles se falar nos discursos das outras flautas que os utilizam. Eu digo então, em segundo lugar, que os traços pretos que caem perpendicularmente sobre as três linhas da tablatura significam o número de furos que é preciso tampar para se fazer os sons marcados pelas notas [que estão] embaixo. Por exemplo, os três primeiros, que estão sobre as três linhas, significam que se faz a primeira nota tampando os três furos [do instrumento] e assoprando o ar o mais fracamente que se pode. Os dois outros traços que se seguem mostram que é preciso tampar os dois furos marcados pelos [números] um e dois, e destampar o último furo marcado pelo [número] três para fazer o ré, ou a segunda nota. O pequeno traço que se segue ainda significa que é preciso somente tampar o primeiro furo para fazer o mi ou a terceira nota, e os três zeros ou os três círculos informam que é preciso destampar todos os furos para se fazer a quarta nota ou o fá. Mas não se pode continuar o sol até a oitava e se é obrigado a passar de uma vez à quinta acima, a fim de pegar a oitava da primeira nota, que tem sua oitava em cima, quando se recomeça a tampar os furos e se reforça o sopro.[...] [168] (MERSENNE, 1636, p. 231)

Muita embora tenha exaltado a clareza de sua tablatura, esta apresenta uma série de misteriosas inconsistências. Curiosamente ela irá sugerir instrumentos com

[168] Or la note qui eſt ſur la clef de C ſol vt fa, & qui recommence en bas ſur la premiere ligne, continuë les tons que nous auons commencez ſur l'autre clef, & ſert comme de racine pour acheuer le reſte de l'eſtenduë, comme monſtrent les notes qui ſuiuent. Quant aux autres caracteres il faut les expliquer ſi clairement, qu'il ne ſoit plus beſoin d'en parler dans les diſcours des autres Fluſtes qui s'en ſeruent : ie dis donc en ſecond lieu que les lignes noires, qui tombent perpendiculairement ſur les trois regles de la tablature, ſignifient le nombre des trous, qu'il faut boucher pour faire les ſons marquez par les notes de deſſouz: par exemple, les trois premieres, qui ſont ſur les trois regles, ſignifient que l'on fait la premiere note en bouchant les trois trous, & en|pouſſant le vent le plus foiblement que l'on peut: les deux autres lignes qui ſuiuent monſtrent qu'il faut boucher les deux trous marquez vn & deux, & deboucher le dernier trou marqué par trois pour faire le re, ou la ſeconde note ; la petite ligne qui ſuit encore, ſignifie qu'il faut ſeulement boucher le premier trou pour faire le mi, ou la troiſieſme note: & les trois zero, ou les trois cercles enſeignent qu'il faut deboucher tous les trous pour faire la quatrieſme note, ou le fa. Mais l'on ne peut continuer le ſol iuſques à l'Octaue, & l'on eſt contraint de paſſer tout d'vn ſaut à la Quinte en haut, afin de prendre l'Octaue de la premiere note, qui a ſon Octaue en haut, lors que l'on recommence à boucher les trous, & que l'on renforce le vent: […]

dois tipos de furação distintas, ora numa sequência T–T–S, como faz acreditar o primeiro tetracorde, ora em outra, T–S–T (ver dedilhados no Apêndice II). Além disso, o autor indica os furos a serem tampados e destampados por nada menos que quatro caracteres diferentes (traços, ausência de traço, círculo cheio ou vazio), distribuídos de maneira igualmente esdrúxula.

Excetuando-se por enquanto as notas precedidas de bemol, é possível observar que sobre a fundamental e o primeiro parcial o dedilhado das notas sol, la, si e dó sugere a furação T–T–S. Já sobre o segundo parcial, o indicado para fazer-se as notas ré, mi, fá e sol sugere uma sequência T–S–T. A sequência mudaria para T– T–S se a nota fá da escala fosse implicitamente elevada em meio tom, como se esperaria numa escala que se inicia em sol. O autor, no entanto, não indicou qualquer acidente fixo junto à clave, procedimento que ora adota, ora não adota em suas outras tablaturas. O dedilhado das notas do terceiro parcial, por sua vez, funciona em um instrumento furado na sequência T–T–S. Para a última nota indicada, a do quinto parcial, a postura indicada por Mersenne gera um som multifônico, mas muito próximo dessa altura.

Ao se examinar as notas precedidas por bemóis, outras dúvidas aparecem. O dedilhado do primeiro sib também só funcionaria se a flauta em questão tivesse uma furação T–S–T, uma vez que, numa furação T–T–S, essa nota soaria tal qual o si natural. Já o segundo sib é perfeitamente factível em um instrumento T–T–S, como o primeiro tetracorde sugere. O dedilhado indicado para o mib curiosamente apresenta a mesma configuração daquele apresentado para o mi natural – com os três furos tampados – mas com um caractere alterado. Para o mib, o primeiro furo tampado é agora representado por um círculo fechado, e não mais por um traço. Relativamente às notas bemolizadas, o autor diz: “As notas que são precedidas de bemóis significam as díeses, os acidentes ou os semitons, os quais se faz moderando-se o sopro, ou pela destreza dos dedos com os quais se tampa mais ou menos os furos, a fim de se tocar as canções que são [escritas com] bemol.”[169] (idem, ibidem, p. 231).

[169] Les notes qui ſont precedées de b mols ſignifient les feintes, les accidents, ou les demy-tons, que l’on fait en moderant le vent, ou par l’induſtrie des doigs, dont on bouche plus ou moins les trous, afin de

De fato, a técnica de se fazer meios furos para alterar as notas é verificável na maioria das tradições das flautas de três atuais. De acordo com a bibliografia específica sobre esses instrumentos, tal técnica foi popularizada somente a partir do final do século XVIII em instrumentos como o *txistu* basco e o *galoubet* francês, onde os cromatismos passam a se tornar bastante comuns. É, então, digno de nota que Mersenne a tenha descrito já no segundo quartel do século XVII, talvez indicando que o uso desses instrumentos fosse então muito mais sofisticado do que se acredita atualmente. O círculo cheio, utilizado para indicar o dedilhado do mib, estaria indicando essa técnica, ou seja, um tapamento parcial do orifício? Isso parece improvável, visto que todas as posturas indicadas para as notas do quarto parcial são indicadas por meio de círculos. Se as outras tablaturas de Mersenne forem examinadas, é possível concluir que o uso ou não de traços, círculos cheios e vazios é desprovido de qualquer significado especial. Nessas outras tablaturas, entretanto, o autor parece ter utilizado esses caracteres de maneira mais criteriosa.

Já o procedimento de se moderar o sopro a fim de alterar as notas, se de fato existiu, não parece mais ser utilizado na técnica dos instrumentos atuais. Supondo que Mersenne estivesse falando de um instrumento T–T–S, o dedilhado cruzado indicado para fazer-se o primeiro sib implicaria, então, no uso dessa técnica? Do contrário, como foi dito, soaria muitíssimo próxima à nota natural.

Como mencionado anteriormente, o outro procedimento comumente usado para se produzir alterações de notas é o controle da saída de ar da “campana” por meio do dedo auricular. Praetorius cita este recurso na flauta de três furos na seguinte passagem:

> Há então as flautas doces garklein que têm três ou quatro polegadas de comprimento (prancha IX). Elas têm três furos em cima e um furo para o polegar embaixo: elas também tem uma tessitura de aproximadamente duas oitavas. Ambas a flauta de três furos e a flauta doce garklein têm que ter sua saída de ar regulada por um dedo. [...]

ſonner les chanſons qui ſont par b mol.

(PRAETORIUS, 1618; CROOKES, 1986, p. 45)

Infelizmente, o autor não informa a extensão de uso desse procedimento. Este poderia tanto circunscrever-se à simples produção da sensível faltante do segundo parcial como poderia ter uma aplicação mais sofisticada, alterando outras notas e criando outros cromatismos. Diante do que diz Praetorius, é possível afirmar ao menos que este autor não está se referindo a um instrumento de furação T–T–T, como o *galoubet* francês. Esta furação, de fato, parece ter sido popularizada somente no final do século XVIII na França, em substituição à T–S–T. Repedindo o que já se afirmou no capítulo I, os *galoubets* tem seu cromatismo obtido exclusivamente por meio do emprego de meios furos.

Tomás Vicente Tosca (1707-1715), por sua vez, não irá se ocupar em descrever as notas produzidas sobre a fundamental, iniciando imediatamente pela escala contínua do instrumento. O processo assim será descrito:

> Supondo, primeiramente, que neste tipo de flautas seja sumamente difícil e até quase impossível formar o harmônico [punto] mais baixo correspondente ao menor [harmônico] da trompa marina – [isto] por ter-se que soprar tão lentamente o ar para a sua formação, que [este] se torna [finalmente] pouco perceptível – fechados todos os [seus] furos e dando-se o sopro como de costume, o primeiro salto já será feito [e este], como dito na proposição 6, será uma oitava. [...][170] (TOSCA, 1707-1715, p. 436)

A partir do primeiro parcial, descreverá então o primeiro tetracorde da escala contínua:

> Suponhamos, pois, que esta primeira nota [voz] fundamental que se forma, [estando] tampados todos os furos, seja dó. Perseverando-se com a mesma intenção de sopro, ao descobrir-se o primeiro furo, que é o mais baixo, [a nota] subirá um tom e será ré.

[170] Suponiendo primeramente,que en eſta eſpecie de Fiſtulas es sumamente dificil, y aun caſi impoſsible formar el punto infimo, correſpondiente al infimo de la Trompa marina, (5.) por haverſe de inſpirarpara su formacion tan lentamente el ayre, que apenas es perceptible, con que cerrados todos los agugeros, y dando el aliento como ſe acoſtumbra, ya ſe ſupone hecho el primer ſalto, que como dixe en la Prop.6. es una Octava. […]

> Abertos os dois [furos], soará mi e abertos os três, entoará fá. [...][171] (idem, ibidem, p. 436-437)

A julgar por essa sucessão de notas, supõe-se estar diante de um instrumento T–T–S. O autor descreve desta maneira a obtenção das notas do próximo parcial:

> [...] Voltando-se a fechar os três [furos] e esforçando-se mais o sopro, como foi dito na proposição passada, saltará uma quinta sobre o dó fundamental, soando [a nota] sol, um tom sobre o fa anteriormente referido; e com a mesma intenção de sopro, destampando-se o primeiro furo, se ouvirá o la ou ré seguinte. Abrindo-se os dois, entoará mi, e abrindo-se os três, entoará a nota inteira seguinte, que é mi de b fa b mi, mas fechando-se totalmente o primeiro [furo] de cima e deixando-se o de baixo meio aberto, irá tocar-se o fa. [...] [172] (idem, ibidem, p. 437)

Esta passagem, aparentemente obscura, considerando-se o funcionamento regular do instrumento, faz crer que Tosca podia estar diante de uma flauta com um tetracorde maior bastante aberto. Em um instrumento T–T–S regular e afinado, a nota obtida com os três furos destampados sobre o segundo parcial é apenas ligeiramente mais alta que a do quarto, obtendo-se esta com todos os furos novamente tampados. Os parâmetros atuais de afinação tendem a aproximar estes dois sons (separados por não mais que 15 ¢) e considerá-los como sendo somente um. Para esse matemático, que vivia num período em que as discussões sobre os temperamentos desiguais eram bastante sofisticadas, estes dois sons certamente representavam relações diferentes. A nota inteira seguinte à nota mi – algo menor que o fá# - pode ter sido nomeada a partir de uma sobreposição de relações. Ele a chama de “mi de b fa b mi”, que deve indicar uma altura acima da quarta ou fa, seguindo a nomenclatura guidoniana, ou dó, na

---

[171] Supongamos pues, que eſta primera voz fundamental, que ſe forma cerrados todos los agugeros, ſea Ut; perſeverando com la miſma intenſion de aliento, deſcubraſe el primer agugero, que es el infimo, y ſubirà la voz un tono, y ſerà Re: abiertos los dos, entonarà Mi; abiertos los tres, entonarà Fa:

[172] buelvaſe à cerrar los tres, y esfuerceſe mas el aliento, y ſegun lo dicho en la Prop. paſſada, ſaltarà el ſonido una Quinta ſobre el Ut fundamental, y por conſiguiente entonarà Sol, un tono sobre el Fa, que antes diximos; y con la miſma intenſion de aliento, deſcubriendoſe el primer agugero, ſe oirà el La, o Re ſiguiente; abriendo los dos, entonarà Mi; y abriendo los tres, entonarà el ſiguiente punto entero, que es el Mi de b fa b mi; pero cerrando el primero de arriba totalmente, y dexando el de mas abaxo medio abierto, ſe entonarà el Fa:[…]

nomenclatura atual. Em seguida, irá sugerir um dedilhado de meio furo para se fazer o sétimo grau mole ou “b fa” e que nomeia somente “fa”. Segundo ele, esta nota é produzida tampando-se o primeiro furo de cima e deixando o de trás meio aberto. Nas flautas T–T–S atuais, essa postura força o instrumento a pular de parcial, gerando um som bem mais agudo que o descrito por Tosca. O “b fa”, ou sib, em nossos parâmetros atuais, pode ser facilmente produzido ao tampar-se o segundo furo e deixando o terceiro meio aberto. Desta maneira, é possível que Tosca tenha se enganado ao referir-se ao “primeiro furo de cima”, querendo dizer, na verdade, o segundo furo de cima. Outra hipótese a ser considerada é a do autor ter nomeado o furo do meio a partir da perspectiva do executante, para quem, efetivamente, esse será o primeiro furo de cima.

Tosca, por fim, irá descrever como se obter notas a partir do terceiro parcial:

> Tampando-se outra vez todos e reforçando-se mais o sopro, [a flauta] saltará uma quarta sobre o som que se formou quando antes foram tampados os três furos. Desta maneira, será uma quarta sobre uma quinta e, por conseguinte, uma oitava sobre o dó fundamental. Voltando-se agora sucessivamente a abrir os três furos, [a flauta] entoará ré, mi e fa. Assim, uma flauta com apenas três furos toca sem interrupção, com os saltos explicados dó, ré, mi, fá, sol, ré, mi, fá, ré, mi e fá.[173] (idem, ibidem, p. 437)

Em termos guidonianos, o autor dará finalmente a tessitura de uma oitava e uma quarta ao instrumento e o fato de não ter citado o quinto parcial, que completaria sua escala até o sol, é, no mínimo, curioso, uma vez que declara que esse instrumento é capaz de fazer até uma duodécima.

Todos os instrumentos sobreviventes analisados indicam furações na sequência T–T–S. Nos casos em que possuem os três orifícios com um mesmo diâmetro, dando, portanto, a impressão de que se trata de instrumentos de furação T–T–T, o furo do

[173] […] cierrenſe outra vez todos, y esforzando mas el aliento, ſaltarà una Quarta ſobre el ſonido que formo, quando antes ſe cerraron los tres: luego ſerà una Quarta sobre Quinta, y por conſiguiente una Octava ſobre el Ut fundamental; y bolviendo aora ſucceſsicamente à abrir los tres agugeros, entonarà Re, Mi, Fa: luego una Fiſtula con ſolos tres agugeros, entona ſin interrupcion con los ſaltos explicados Ut, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa; Re, Mi, Fa.

polegar está aproximado dos outros dois, o que gera um intervalo de apenas meio tom e não de um tom.

A partir das obras revistas, e também de uma análise de alguns exemplares sobreviventes, é possível concluir-se que a furação chamada comumente de “renascentista”, ou T–T–S, parece ter sido a mais popular e conhecida durante o período que se estende do século XV - período provável de alguns dos exemplares - até a data da obra de Tomás Vicente Tosca (1707-1715).

Alguns detalhes do dedilhado proposto por Mersenne parecem dar indícios da coexistência de instrumentos com a furação hoje conhecida comumente como “basca”, ou T–S–T. Como foi visto anteriormente, esta parece ter sido a furação predominante na França durante todo o século XVIII. Desse mesmo o século parece remontar também igual furação no *txistu* basco e na *txirula* utilizada no país basco francês.

A tradição da flauta e do tambor entre os bascos, bearnêses e gascões assim é citada por Pierre Trichet (1640):

> O caminho áspero que percorri me faz entrar em outro que não é quase nada menos [áspero], onde, em primeiro lugar, um basco se me apresenta tocando uma flauta de três furos; estou satisfeito de tê-lo encontrado, pois é preciso que eu fale de sua flauta. É certo que seu uso é hoje bastante frequente entre os bascos, bearnêses e em alguns lugares da Gasconha [...]. É provável que em todas as sobreditas províncias, próximas umas das outras, este tipo de flauta estivesse tão em voga outrora quanto está hoje, [...].
> [174] (TRICHET, 1640; MÖHLMEIER & THOUVENOT, p. 57 r.)

Este trecho, além de já demonstrar uma redução da área prática do duo e sua consequente regionalização, gera uma questão pouco ou nada colocada sobre a flauta de três furos, ou seja, a de sua furação durante o século XVII. O *galoubet* em sustenidos e, mais genericamente, outras flautas de três furos furadas na sequência T–

[174] La carrierre ſcabreuse que j’ay parcouru me faict entrer en une autre qui ne l’est pas gueres moins, ou d’abord un baſque ſe préſente à moi ſonnant de la fluſte à trois trous; je ſuis aiſe de l’avoir rencontré puiſ qu’il faut que je parle de sa fluſte. Il est certain que l’uſage d’icelle eſt aujourd’hui fort fréquent parmi les baſques, béarnois et en quelques endroits de la Gascogne, […].Il est croyable qu’en toutes les ſuſdictes provinces proche l’une de l’autre cette ſorte de fluſte eſtoit jadis en vogue auſſi bien qu’à préſent, […].

S–T, surgiram apenas no século XVIII ou são anteriores a ele, ligando-se a culturas musicais regionais ou modelos melódicos tradicionais onde o modo jônico não era predominante? A bibliografia consultada parece pouco preocupada com esta questão. Respondê-la talvez lance uma luz sobre alguns aspectos da tablatura proposta por Mersenne, mas, principalmente, sirva para dar uma real dimensão da variabilidade ou não desse instrumento no século XVII e, quem sabe até do século XVI. Isto, por sua vez, talvez possa permitir especular-se sobre a maneira como esta flauta pôde, ao mesmo tempo, servir e refletir as culturas regionais em suas escalas e tradições melódicas, como o faz até os dias de hoje.

Embora os testes com alguns exemplares – aquele em sol do Mary Rose, o de Bruxelas e o de Berlim – tenham provado que esses instrumentos são capazes de produzir notas até o quinto parcial (GUIS et al., 1993), não se pode afirmar categoricamente que essa fosse a extensão utilizada.

4.1.7 Som e característica sonora

O único tratado a fornecer qualquer descrição sobre a sonoridade do instrumento é o de Arbeau. O autor descreve a sua potência sonora do comparativamente à das bombardas e a dos trompetes no seguinte trecho:

> Capriol
>
> Na verdade, as bombardas têm certa semelhança com os trompetes e produzem uma consonância muito agradável quando as grandes, soando na oitava de baixo, são tocadas conjuntamente com as pequenas, que mantêm a oitava em cima.
>
> Arbeau
>
> Esta dupla é eficaz para fazer soar um grande barulho, tal como é preciso nas festas de aldeias e em grandes ajuntamentos. Porém, se ela fosse unida à flauta, ofuscaria o som

> desta. Pode-se juntá-la tanto ao tambor quanto ao grande tambor.[175] (ARBEAU, 1589, p. 23 v. e 24 r.)

Nessa passagem é possível perceber-se que a flauta não apresentava, pelo menos para Arbeau, uma potência sonora grande o suficiente para tocar junto a um conjunto de bombardas sem que se comprometesse a sua audibilidade, o que confirma o que foi exposto sobre as ilustrações que unem a flauta e esses instrumentos.

4.2 O tambor.

4.2.1 Morfologia.

Os tambores utilizados com a flauta aparecem ou são mencionados em poucas das obras examinadas. Na de Virdung, os tambores estão apartados das três categorias de instrumentos e são mencionados apenas quando é feita alusão a instrumentos da antiguidade. Isto acontece porque provavelmente o autor os condena e despreza, como se lê na seguinte passagem:

> Todos esses tambores estão aí se você os quiser. Eles perturbam grandemente a paz das pessoas honradas, virtuosas e idosas; dos doentes e convalescentes; dos religiosos nos claustros, que têm que ler, estudar e rezar. E eu acredito e considero que seja verdade que o diabo os inventou e os fez, porque não há absolutamente nada agradável ou bom neles. Pelo contrário, [eles causam] um abafamento e afogamento de todas as doces melodias e de toda a Música. Eu posso bem acreditar, portanto, que o tímpano que era usado no culto a Deus, deve ter sido um objeto inteiramente diferente dos nossos tambores atuais, e [eu acredito] que demos esse nome desmerecidamente ao diabólico instrumento que, com certeza, não é digno de ser usado para a música (sig. [Dv]) e muito menos [digno] de ser admitido como um instrumento desta nobre arte. Porque, se se supõe que seja música bater ou fazer um barulho alto, então, os que

[175] Capriol

A la verité les haulbois ont quelque reſſenblance aux trõpettes, & font vne conſonance aſſez aggreabe, quand les gros ſonnans l'octave en bas, ſont menez enſemblément auec les petits haulbois qui tiennent l'octave en hault.

Arbeau

Ceſte couple eſt bonne pour faire reſonner vn grand bruit, tel qu'il fault és feſtes de village & grandes aſſemblees, mais ſi elle eſtoit ioincte auec la flutte, elle offuſqueroit le ſon de ladite flutte: Bien la peult-on ioindre avec le tambourin, ou avec le grãd tambour.

> fazem aros, os caldeireiros e os tanoeiros são músicos também.[...].
>
> (VIRDUNG, 1511; BULLARD, 1993, p. 115)

Essa atitude condiz com o tom devocional em que o tratado foi escrito. Ao promover a dos instrumentos modernos enquanto via de salvação sancionada pela Bíblia, argumento que justifica a obra (VIRDUNG ;BULLARD, 1993), talvez este autor reprove as manifestações festivas desligadas da religião, em que, provavelmente, os instrumentos de membrana eram frequentemente usados.

O tambor utilizado com a flauta é mencionado apenas na passagem a seguir, que confirma os contextos de uso expostos no capítulo anterior.

> […]. Ademais, ainda há outro tambor pequeno que os franceses e holandeses utilizam largamente junto às flautas de mão (*zu den Schwegeln*), especialmente para danças ou em festivais (*hochzyten*).(VIRDUNG, 1511; BULLARD, 1993, p.114)

Nesta passagem, Virdung parece situar o tambor usado com a flauta fora de seu universo imediato. Diante disso, seria possível perguntar se todo o conjunto lhe era de fato familiar em Basel. Em caso afirmativo, porque então cita um tambor estrangeiro? A hipótese mais provável parece ser a de que o conjunto, embora fosse de conhecimento de Virdung, não pertencia à sua realidade imediata. Como já visto anteriormente, os suíços faziam uso típico dos pífaros e tambores, sendo estes instrumentos os que os distinguiam em toda a Europa. Em muitas partes do continente, o duo parece ter sofrido um grande impacto dos instrumentos suíços. Lazzari (1989) diz que a chegada dos instrumentos suíços em Florença, por exemplo, parece varrer a flauta e tambor de todo suporte iconográfico após a metade do século XVI. Como também foi visto anteriormente, a chegada dos pífanos no País Basco (SUSO, 2005) colocou em perigo a situação do tamborileiros nessa parte da Espanha.

A figura do tambor é reproduzida logo em seguida (figura 4.17) à passagem transcrita. Nesta imagem, a legenda encontra-se invertida e o tambor que acompanha a flauta de mão, chamado de *paückling*, aparece por último. Diferentemente do grande tambor, *trumeln*, não parece exibir afinadores deslizantes. Pelas razões expostas anteriormente, esta imagem não se presta a qualquer aferimento relativo à dimensões.

Ela mostra, no entanto, um instrumento que tem altura com tamanho semelhante ao do diâmetro da pele, o que o torna quadrado, compacto e passível de ser pendurado no pulso. O *tamborí* ou *bombo* utilizado na Catalunha e os tambores das Ilhas Baleares parecem encaixar-se nesse perfil. Isto é especialmente válido para o tambor que acompanha a *flaüta* (ver Quadro I). Um traço que, nos dias de hoje, é tido como arcaico nesses tambores, é o fato de não possuírem aros tensores. Seria essa a técnica de travamento do tambor mostrado por Virdung? Esta hipótese parece ser confirmada por Blades (1992), que aponta que os aros tensores aparecem com certeza só a partir do século XVI nos tambores de uso lateral, os *side drums*.

A obra de Arbeau traz muito mais informações sobre o tambor que acompanha a flauta. O duo é apresentado logo no início da parte dedicada às danças recreativas e é introduzido como uma novidade para seu interlocutor, Capriol.

> Arbeau
>
> É preciso que primeiramente vós saibais que à semelhança do tambor de que falamos acima[176], fez-se um pequeno, chamado tambor de mão, com uma largura aproximada de dois pequenos pés e de um pé de diâmetro, a que Isidoro[177] chama de meia sinfonia. Sobre seus fundos e peles são colocados fios retorcidos, ao passo que no grande tambor coloca-se apenas uma corda dupla sobre o diâmetro de uma das faces.
>
> Capriol
>
> Para que servem estes fios retorcidos?
>
> Arbeau
>
> Para que, quando o tambor for batido por uma baqueta ou pelos dedos, o seu som seja trêmulo e estridente. [178] (ARBEAU, 1589, p. 21v.)

[176] Anteriormente, Arbeau havia descrito os tambores utilizados nas chamadas danças marciais, que são os do tipo que se porta lateralmente e que se toca com duas baquetas, uma em cada mão. O autor cita dois, o *tambour des perſes*, o tambor dos persas, segundo o autor, usado pelos alemães, e o *tambour duquel vſent les françois*, o tambor usado pelos franceses. Esse último, é descrito como sendo de madeira cavada, com dois pés e meio de profundidade, tampado em cada extremidade com pergaminhos emoldurados com aros de dois pés e meio de diâmetro, aros esses firmemente travados com cordas.

[177] O teólogo e matemático Isidoro de Sevilha (560-636).

[178]

Arbeau

Il vous fault premierement prémectre qu'à la ſimilitude du tambour, duquel nous auons parlé cy deſſus, on en a faict vng petit que l'on appelle tabourin à main, long d'environ deux petits piedz & vn pied de

A descrição de Arbeau é coincidente com muitas das ilustrações de tambores examinadas no Capítulo III. Em poucas delas, porém, é possível verificar se as esteiras se encontram de fato presentes sobre as duas faces do tambor.

As medidas fornecidas pelo autor suscitam outra dúvida. Numa parte anterior da obra, quando discute os movimentos dos exércitos em relação às batidas dos grandes tambores, Arbeau emprega a medida "pé" e é também informado que cinco *piedz* equivalem a um *passus* latino. Esse mesmo *passus*, de acordo com os dados fornecidos pelo tradutor, equivale a 1,47 m. Assim, cada *pied*, por esse mesmo cálculo, equivaleria a 29,4 cm. Em outra fonte, o antigo pé francês mede 32,48 cm e o *passus* latino é encontrado medindo 1,59 m, o que vem a totalizar um *pied* ligeiramente menor, 31,8 cm[179]. Ao contrário do *pied*, nenhum dado ou parâmetro é fornecido para calcular-se o *petit pied,* o pequeno passo. Na imagem fornecida pelo autor (figura 4.7), o tamborileiro suspende um instrumento, cuja altura do fuste é visivelmente maior que o diâmetro da pele. Desta maneira, é possível supor que o *petit pied* seja pelo menos maior que a metade do *pied*, caso contrário ter-se-ia um instrumento quadrado, e não retangular, como mostra a figura. Pelo que foi dito e mostrado, é possível que as dimensões do tambor a que se refere Arbeau totalizem algo em torno dos 30 cm de diâmetro e tenha, pelo menos, entre 35 e 45 cm de altura.

É interessante notar que o mestre de dança cite os dedos como um meio de percutir a pele do tambor, técnica não encontrada na iconografia e muito menos tratada em qualquer outra obra.

O trecho a seguir mostra como o tambor é, de fato, um instrumento

---

diametre, que Yſidorus appelle moityé de Simphonie, ſur les fonds & peaulx duquel on colloque des filles retors, en lieu qu'au grand tambour on y mect ſur le diametre de l'vung des fonds ſeulement vn double cordeau .

Capriol

De quoy ſeruent ces fillets retords?

Arbeau

Ilz ſont cause que quant le tabourin eſt battu d'vng batonnet, ou auec les doigts, le ſon dudict tabourin eſt ſtridule & tremblotant.

[179] Encontrado no site: http://www.convert-me.com/en/convert/units/length/length.rpace.en.html

acompanhante que fornece um tipo de bordão ou baixo:

> Capriol
>
> Sinfonia significa consonância e não um tambor.
>
> Arbeau
>
> Na verdade, esta palavra grega, sinfonia, significa consonância, e é desta palavra que os músicos sinfônicos tiram seu nome. Mas não é impertinente que o tambor tenha recebido essa denominação de sinfonia, ou meia-sinfonia como chama Isidoro, uma vez que é normalmente acompanhada de um ou muitos outros instrumentos musicais, com os quais seu uso convém, dando-lhes graça ao servir de base e de diapasão a todas as harmonias. [180] (idem, ibidem, p. 21v. e 22r.)

A ideia contida na palavra *symphonia* parece ser, de fato, a possibilidade de se ter vários sons soando ao mesmo tempo. Testemunhos disso são os instrumentos com nomes similares até hoje existentes, como a z*ampogna* italiana, uma gaita de foles, a sanfona brasileira e a sanfona portuguesa, esta, uma viela de roda munida de bordões que soam junto à corda melódica. O tambor no papel de "diapasão para todas as harmonias" é mencionado duzentos anos depois por la Borde (1780), como já foi relatado no terceiro capítulo.

Mersenne cita o *tambourin* junto à flauta de três furos apenas neste trecho:

> […] O quinto chalumeau tem sua palheta em cima, como mostra A, mas é preciso observar que a parte superior deste chalumeau termina com um nó que serve de tampão a fim de que o vento não escape e que desça até os três furos de baixo que servem para fazer três notas diferentes, ainda que seja possível fazer dez ou doze notas diferentes por meio desses três furos, como mostrarei ao falar da flauta de três furos que é acompanhada pelo tambor.[181]

---

[180] Capriol

Symphonie, ceſt à dire conſonance, & non pas vn tambourin.

Arbeau

A la verité, ce mot grec de Symphonia eſt à dire conſonance, & de ce mot ſont apellez les musicians Symphoniaques: Mais il n'eſt pas impertinant, que le tambourin ait receu ceſte denomination d'eſtre comprins ſous le nom de Symphonie, & l'appelle Yſidore demye ou moytié de Symphonie, parce qu'il eſt accomppaigné ordinairement d'vng ou pluſieurs aultres Inſtruments muſicaux, auec leſqueles il conuient, & leur donne grace ſeruant de Baſe & Diſdiapaſon à tous accords,[...]

[181] […]. Le cinquieſme chalumeau a sa languette en haut, comme monſtre A: mais il faut remarquer que le haut de ce chalumeau ſe termine par vn nœd qui ſert de tampon, afin que le vent n'eſchappe pas, &

É provável que este autor já esteja se referindo ao *tambourin de Provence,* descrito no segundo capítulo deste trabalho e citado por la Borde, mas nenhum dos tambores descritos em sua *Proposition XXVI*, *Expliquer la matiere dont on fait les Tambours, & les termes dont on exprime toutes leurs parties*[182]*,* recebe esse nome.

Nessa proposição, o autor utiliza somente o termo *tambour* e cita três tipos distintos. O primeiro (figura 4.18), descrito sem quaisquer menções a seu tamanho, é tocado com duas baquetas e corresponde aos utilizados no âmbito militar. O segundo é o par de *tymbalons*[183], e o terceiro é citado no seguinte trecho:

> Eu acrescento a imagem de um outro tambor CD com uns címbalos que se usa na Provença, que me foram enviados pelo Senhor de Peiresc, cujo maior prazer consiste em ajudar a todos aqueles que trabalham nas artes e nas ciências (MERSENNE, 1636, p. 53).[184]

O tambor a que esse último trecho se refere (figura 4.19) é muito semelhante ao *tambourin* utilizado até os dias de hoje. É considerado efetivamente como a primeira menção conhecida do instrumento provençal. Guis *et al*. (1993) aponta, entretanto, que ao invés de dez pinos, o tambor de Mersenne possui nove, o que parece indicar que suas dimensões eram mais reduzidas. O relato do padre Jean-Baptiste Labat (1706) parece confirmar essa tese. Ele diz que “o tambor, ou *tambourin*, tem apenas nove polegadas de diâmetro (entre 24 e 27 cm), e por volta de quinze a dezoito de altura (aproximadamente 41 a 49 cm)” (Guis et. al., 1993). Ora, pelo que foi dito anteriormente, estas dimensões não são muito diferentes das supostas para o instrumento de Arbeau.

---

qu’il deſcende aux trois trous d’en bas, qui ſervent pour faire trois tons differens; quoy que l’on puiſſe faire dix ou douze tons differens par le moyen de ces trois trous, comme ie monſtreray en parlant de la fluſte à trois trous, que l’on accompagne du tambour.

[182] Explicar a matéria da qual são feitos os tambores e os termos com que se chama todas as suas partes.

[183] Pequenos tímpanos de formato cônico.

[184] I’adjouſte la figure d’vn autre Tambour CD auec des Cymbales dont on vſe en Prouence, qui m’ont eſté enuoyées par Monſieur de Peireſc, dont le plus grãd plaiſir conſiſte a ayder tous ceux qui trauaillent aux Arts & aux ſcienſes.

O verbete *tambour* da *Encyclopédie* segue de perto a descrição que Mersenne faz do instrumento militar. Quanto ao *tambourin*, diz que difere daquele somente no que diz respeito ao tamanho. É descrito como mais longo, isto é, possuindo fuste mais alto que seu congênere. Esta informação vem confirmar o formato retangular apresentado por Mersenne e descrito por Labat.

O tambor apresentado por Praetorius (figura 4.20), tem um perfil distinto. Se os mesmos critérios que foram aplicados na mensuração das suas flautas forem aplicados na do tambor, este possui diâmetro entre 26 e 28 cm e altura entre 9 e 10 cm, ou seja, um instrumento com o perfil de uma caixa. Embora não haja qualquer indicação da maneira com que esse tambor é empunhado, os de formato semelhante encontrados na iconografia parecem ser invariavelmente pendurados abaixo da flauta, no pulso ou antebraço do tamborileiro.

Os tambores apresentados nas obras de Virdung, Arbeau e Praetorius, parecem configurar três padrões distintos. De fato, se a partir o século XVI, eles parecem apresentar grande variabilidade de formatos e tamanhos, como aponta Blades (1992), seria válido perguntar-se se a chegada e emprego dos grandes tambores suíços em várias partes da Europa durante esse século teria impactado ou exercido influência sobre a tecnologia de construção e formato dos tambores utilizadas com a flauta de três furos.

Além de descrever o tambor, Arbeau relata o hábito de um mesmo executante tocar duas flautas simultaneamente:

> Capriol
>
> Quando se diz em Terêncio que a comédia de (l'Andrie) foi executada [com o acompanhamento] das flautas não iguais de Cláudio, deve-se entender [que se trata] das flautas que vós falais?
>
> Arbeau
>
> Certamente, assim creio eu, uma vez que nos mármores antigos vê-se que um mesmo personagem tocava as duas flautas conjuntamente, uma das quais era maior e soava mais grave, e a outra era mais curta e soava mais ardida. A maior estava na mão esquerda e a mais curta na mão direita.
>
> Elas eram assim seguradas, a meu ver, a fim de melhor e mais facilmente fazer as

> cadências da voz mais alta na referida mão direita.
>
> Eu me lembro de ter visto tocar uma flauta dupla (vindo do Monte Saint Claude, que Ptolomeu chama de Monte Iuras), uma delas era cortada mais curta [que a outra] e fazia [o intervalo de] uma terça sobre a maior. Quem as tocava com as duas mãos fazia-as afinar harmoniosamente.[185] (ARBEAU, 1589, p.23r e p.23v.)

É possível argumentar que a flauta citada é dupla no sentido de ser um mesmo instrumento dividido em dois tubos colados um ao outro. Neste caso, seria então uma flauta múltipla, instrumento completamente diferente do tratado até agora. Essa possibilidade, porém, parece enfraquecer-se diante do fato de que a citação é feita num contexto no qual o objeto de explanação é a flauta de três furos. Além disso, o próprio texto claramente pressupõe dois instrumentos distintos: [...] uma delas era cortada mais curta [que a outra] [...].

O exemplo histórico a que se refere Capriol trata efetivamente da peça Andria, do dramaturgo romano Terêncio. No título dessa obra é possível conhecer o nome do compositor responsável pela música, além da instrumentação empregada durante a peça. Ele é Flaccus Claudi e a instrumentação utilizada continha *tibiis paribus, dextris et sinistris, a saber,* flautas iguais, destras e canhotas (PATRICK, 1810). É provável que Capriol tenha se referido ao termo *dextris et sinistris,* identificando-o como as *tibiæ impares* ou *tibii imparibus,* flautas duplas de tamanho diferente. Um mesmo executante, *tibicen*, era comumente desenhado ou esculpido tocando estas *tibiæ* ao mesmo tempo, uma em cada mão. Arbeau provavelmente se refere a esse tipo de músico quando cita

---

185

Capriol

> Quant on dit en Therence, que la comœdie de L'Andrie fut iouée ſous les Tibies non pareilles de Claudius. Se doibt il entendre des ces fluttes dont vous parlés?

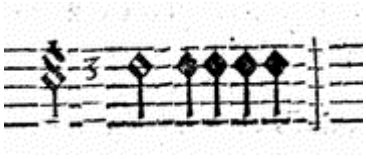
Arbeau

> Certes ie le croy ainſi, car les marbres antiques il ſe treuue qu'vn perſonnage iouoit de deux fluttes tout ensemble deſquelles l'vne eſtoit plus grãde & ſonnoit plus graue, l'autre eſtoit à la mais gaulche, & ſonnoit plus aigre. La plus grande eſtoit à la main gaulche: & la plus courte, a la main droicte.
>
> Et les tenoienr ainſi a mon aduis affin de mieulx & plus aiſeement faire les cadences du deſſus, de ladicte main droicte.
>
> Il me ſouuient d'auoir veu iouer d'vne flutte double (venant du mont ſainct Claude que Ptolomée appelle le mont Iuras) l'vne deſquelles eſtoit couppée plus courte, & faiſoit vne tierce ſur la plus grande, & celluy qui en iouoit des deux mains les faiſoit accorder harmonieuſement.

os “mármores antigos”.

4.2.2 A rítmica do tambor.

O manual *Orchésographie* é a única das obras consultadas que descreve pormenorizadamente o uso do tambor na dança. A base da metodologia dessa obra é constituída pelas *tabulations,* que trazem melodias em que cada nota corresponde a um movimento corporal. O ritmo imprimido pelo tambor aparece como elemento essencial e estruturante da dança. As duas primeiras descritas nesse manual são as dança-baixas[186] e a pavana, e, para cada uma delas, o autor fornece uma base rítmica expressamente executada pelo tambor. Na descrição da dança-baixa, ele marca um compasso ternário, como se lê no trecho:

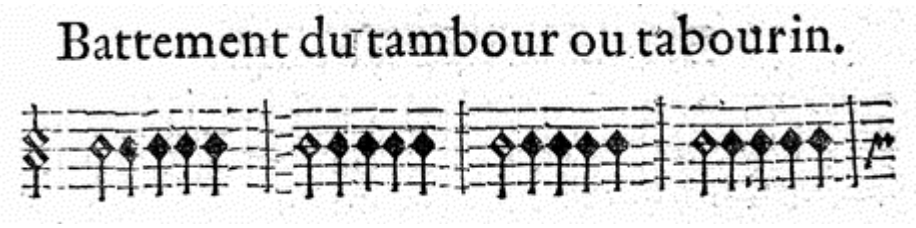
> Arbeau
>
> Antes de tudo, é preciso que vós saibais que as canções das danças-baixas são tocadas em compasso ternário e, a cada compasso, o tambor, para ajustar-se à sua flauta, faz também um compasso ternário, batendo os referidos oitenta compassos com a baqueta, consistindo estes de uma mínima branca e de quatro negras, assim:[187]
>
> (ARBEAU, 1589, p. 24v. e p.25r.)

Mais adiante, traz a melodia da uma dança-baixa, cujo título é “Dança-baixa chamada: Júbilo vos darei: com os compassos e batidas do tambor”[188](idem, ibidem, p. 33r.). O padrão rítmico figura no início de cada página, devendo ser seguido até o fim da dança.

---

[186] A *basse-dance* é uma dança de pares lenta que tem a particularidade de ser dançada sem saltos, isto é, baixa.

[187] Il vous fault auparauant ſçauoir que les chanſons des baſſe-dances ſont iouees par meſure ternaire, & à chacune meſure, le tabourin pour s’accorder auec ſa flutte, faict ſa mesure ternaire auſſi: En frappant leſdictes octante meſures de ſon batonnet, leſdictes meſures conſiſtans d’vne minime blanche & de quatre noires ainſi:

[188] Baſſe-dance appellee: *Iouyſſance vous donneray: auec les meſures & battements du tabourin*.



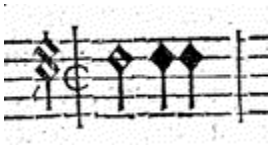
(idem, ibidem, p. 33v.)

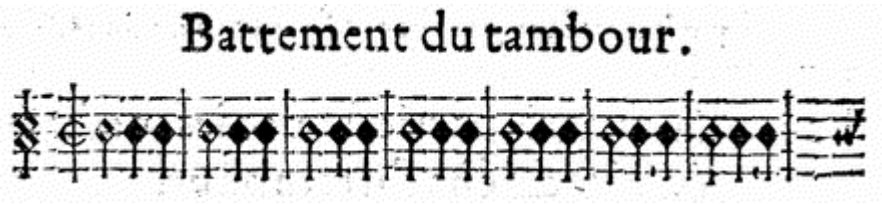
O ritmo da pavana aparece no seguinte trecho:

Capriol

A batida do tambor para a pavana é como [a] da dança-baixa?

Arbeau

Ela é binária, consistindo de uma minima branca e de duas pretas, desta maneira: [189]

(idem, ibidem, p. 29 r.)

A primeira pavana do manual é escrita a quatro vozes. Seu título é: Pavana a em quatro partes: com os compassos e batidas do tambor (idem, ibidem, p. 30r.)[190]. Novamente, sobre cada página, figura o padrão rítmico a ser seguido:

(idem,ibidem, 30r.)

Arbeau não atribui tão somente à flauta o papel de fornecer linhas melódicas para as danças, mas o mesmo não parece ser verdade para o tambor, como mostra o

[189] Capriol
Le battement du tabourin pour la pavane, eſt il comme pour la baſſe-dance?
Arbeau
Il eſt binaire, conſiſtant d'une minime blanche & de deux noires, em cette façon:

[190] Pauane à quatre parties: auec les meſures & battements du tambour,

seguinte trecho:

> Capriol
>
> É preciso que sejam empregados necessariamente o tambor e a flauta nas pavanas e danças-baixas?
>
> Arbeau
>
> Não quem não queira, uma vez que se pode tocá-las em violinos, espinetas, flautas transversas e doces, oboés e todo tipo de instrumentos. Pode-se até mesmo cantá-las, mas o tambor, com suas batidas uniformes, ajuda maravilhosamente a fazer os passos conforme as posições requeridas pelos movimentos [da dança]. [191]
>
> (idem, ibidem, p. 33v.)

Na explanação das outras danças, nenhuma outra menção é feita sobre a rítmica imprimida pelo tambor especificamente. Há, no entanto, algumas poucas passagens que deixam claro que ele é empregado em todas as danças desse manual, como mostra o trecho a seguir sobre o *branle*:

> O referido branle é feito em quatro batidas de tambor que acompanham quatro compassos da canção tocada pela flauta, [...].[192] (idem, ibidem, p. 27r.)

As batidas do tambor aparecem efetivamente como a medida a partir da qual os gestos e movimentos são sequenciados. Isso pode ser percebido no seguinte trecho sobre a dança-baixa:

> A reverência, primeiro gesto e movimento, toma quatro batidas de tambor.[...] [193] (idem, ibidem, p. 26v.)

Esta mesma ideia se evidencia nos ritmos propostos por esse autor. O emprego de uma mínima sempre ao início do compasso parece trazer a devida clareza ao

---

[191] Capriol

Faut-il neceſſairement que'és pauanes & baſſe-dances le tabourin & la flutte y ſoient employez.

Arbeau

Non quî ne veult: Car on lês peult iouer auec violons, eſpinettes, fluttes trauerses & à neuf trouz, haulbois, & toutes ſortes d'instruments: Voires chanter auec les voix: Mais le tabourin ayde merueilleuſement par ſes meſures vniformes à faire les aſſietes des pieds ſelon la diſpoſitiõ requiſe pour les mouuements.

[192] […] Le dit branle ſe faict en quatre battements de tabourin, qui accompaignent quatre meſures de la chanſon iouee par la flutte, [...].

[193] Le reuerence premier geſte & mouuement, teint quatre batements de tabourin, [...]

ouvido dos neófitos a quem o mestre se propõe a ensinar em seu manual. A ênfase sobre a regularidade das batidas faz pensar que contra-ritmos ou síncopas talvez não fossem empregados nesse contexto.

Considerações finais

A trajetória da banda de um homem só, o conjunto formado por uma flauta e por um instrumento de percussão, um saltério ou um tambor principalmente, parece ser, sobretudo, a de um duo de instrumentos que pôde, por sua auto-suficiência e praticidade, adaptar-se facilmente a diferentes ambientes e contextos.

Na atualidade, ainda é possível observar sua existência em alguns países europeus e americanos. Em cada um deles, o conjunto apresenta uma série de peculiaridades, tanto no que diz respeito à morfologia e técnica, quanto à história, repertório e uso sócio-musical. Se a iconografia e as demais fontes históricas demonstram ter sido mais ampla a sua área de uso no passado, é possível hoje afirmar que, longe de se aproximar da condição de mera curiosidade ou de peça de museu, o conjunto encontra-se bastante vivo, e em alguns lugares, gozando de muita saúde. A sua recente inclusão na música *folk* ibérica parece dar provas de sua histórica maleabilidade e capacidade adaptativa.

Tanto na Europa quanto na América, muito da sua permanência parece se dever à forte inserção e arraigamento que conquistou junto às danças populares e as certas manifestações e festas católicas e mestiças.

Na América, alguns casos de desacoplamento dos dois instrumentos e, por outro lado, a existência de acoplamentos muito semelhantes de outros instrumentos de sopro e percussão, parecem sugerir um quadro tão fluido quanto complexo. Estes exemplos talvez alertem para a possibilidade da existência de instrumentos de origem europeia que, ao longo do tempo, foram desacoplados e hoje não sejam imediatamente reconhecidos como conjuntos de flauta e tambor, o que leva à especulação sobre a ocorrência do mesmo fenômeno no âmbito do universo indígena brasileiro. Um dos casos talvez seja o dos caboclinhos de Pernambuco, manifestação carnavalesca tida como de origem indígena, que tem como único acompanhamento a flauta, chamada de

gaita - tocada com uma mão e sustentada pela outra – e um surdo. Uma vez que este duo é tocado separadamente, não recebeu a atenção do presente estudo, merecendo, entretanto, um estudo organológico específico que trace suas origens e transformações. Como já se afirmou anteriormente, o duo parece necessitar urgentemente de estudos específicos em toda a América Latina.

A decadência da flauta e tambor durante os séculos XVI e XVII na Europa parece ser multicausal e, principalmente, ter ocorrido de maneira diferenciada em cada país ou região. Um dos fatores que talvez mereça atenção especial é o impacto do uso e popularização de instrumentos que, já trazendo a música polifônica, vieram a desempenhar as mesmas funções que, tradicionalmente, eram exercidas pela a flauta e tambor. Parece ser este o caso dos *fifferi* na Itália e das bombardas e sacabuxas na França. Há também indícios de pressão das guildas e corporações de músicos municipais no sentido de limitar a atuação dos tamborileiros. O surgimento da imprensa talvez tenha sido responsável pela redução de sua importância como transmissores pessoais de uma cultura musical.

Alguns testemunhos iconográficos demonstram a conexão da flauta e tambor com espetáculos circenses e, em particular, com o treinamento e apresentação de animais. A utilização do instrumento nesse contexto não parece receber a atenção da bibliografia, o que é grave, principalmente porque se constata que esse uso, que já aparece desde o início do século XIV, parece ter perdurado em alguns lugares até o século XIX. O treinamento e exibição de animais adestrados era comum entre os ciganos, que exercem essa atividade até os dias de hoje, ainda que muito raramente, no Leste Europeu. O aparecimento de tamborileiros membros dessa comunidade em processos inquisitoriais do século XVII na Espanha, parece dar indícios de uma possível conexão da flauta e tambor com esse grupo reconhecidamente itinerante. A possibilidade desta conexão, no entanto, é um tema que merece um estudo específico.

A análise dos tratados, ao mesmo tempo que confirmou alguns aspectos morfológicos e acústicos observados na iconografia, em instrumentos sobreviventes e

em instrumentos utilizados na atualidade, também deixou algumas questões sem respostas. Uma delas diz respeito à sequência de furação da flautas dos séculos XVI e XVII. Este aspecto é tratado apenas em detalhe por Mersenne, que parece dar indícios, ainda que ligeiros, da existência da furação T-S-T no século XVII. A confirmação ou não da sua existência parece depender exclusivamente de um exame dos instrumentos sobreviventes, ainda que estes possam ter sido alterados. Não parece haver, no entanto, estudos sobre instrumentos franceses ou ibéricos que datem dessa época, a maioria dos existentes ocupando-se apenas de instrumentos ingleses e, em menor grau, holandeses, cuja furação parece ter sido historicamente a T-T-S. Sobre isso, há que perguntar, finalmente, se a relativa solidez da prática da flauta e tambor na França e na Península Ibérica desobriga ou suscita pouco interesse por este tipo de investigação.

Embora as flautas de três furos tenham sido nomeadas por Praetorius tais como o são os instrumentos normalmente tocados em *consorts*, não há qualquer indício iconográfico ou escrito que leve a crer que estas fossem tocadas em conjunto e nos tamanhos ou vozes descritos por esse autor. A iconografia mostra somente casos de pares de tamborileiros tocando conjuntamente em contextos de dança e que parecem tocar instrumentos de iguais dimensões.

Os três tipos básicos de tambores constatados nas obras de Virdung, Arbeau e Praetorius, parecem indicar uma grande variabilidade do membranófono que acompanha a flauta de três furos já no século XVI. Desta maneira, é possível concluir que os diversos formatos encontrados hoje em dia não sejam desdobramentos recentes.

A análise dos instrumentos atuais e suas práticas, em conjunto com as diversas fontes históricas, parece apresentar um grande potencial no apontamento de continuidades e descontinuidades relativamente à morfologia e técnica do duo. Espera-se que estudos transversais mais específicos possam ser levados a cabo no futuro, alargando os horizontes tanto dos que tocam instrumentos tradicionais, quanto dos que

queiram empregar a flauta e tambor na execução de música antiga historicamente informada.

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. (HETTRICK, William E. trad. e ed.) *The "Musica instrumentalis deudsch" of Agricola: a treatise on musical instruments, 1529 and 1545 by Martin Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie*. Lengres: Iehan de Preys Imprimeur, 1589.Facsimile disponível em: http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/hammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+219). Acesso em: 03 set. 2007.

DIDEROT, Denis; d'ALEMBERT, Jean le Rond, orgs. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.* 1772. Disponível em: http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm

FRANCEUR le neveu, Louis Joseph. Diapason Général de tous les instruments à vent; avec des Observations sur Chacun d'Eux. Facsimile (MÖHLMEIER, S; THOUVENOT, F. ed.) *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 3*. Paris: Anne Fuseau Productions, 2002b.

LA BORDE, J-B. *de Essai sur la musique ancienne et moderne.* v. 1. Ph.-D. Pierres, 1780. Cópia digitalizada disponível em: http://books.google.com.br/books?id=FU5Vl_VNH4MC&source=gbs_navlinks_s

LUSCINIUS, Othmar. *Musurgia seu praxis musicae*. Strassburg: 1536. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LUSMUS_TEXT.html. Acesso em: 27 jul. 2007.

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

PRAETORIUS, Michael (CROOKES, David, trad. e ed.) *Michael Praetorius Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts I and II.* Oxford: Clarendon Press, 1986.

TRICHET, Pierre. *Traité des instruments de musique.* 1640. Facsimile (MÖHLMEIER, S;

THOUVENOT, F. ed.) *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 1*. Paris: Anne Fuseau Productions, 2002.

TOSCA, Thomas Vicente. *Compendio Mathematico*. 3. ed. Valencia: Joſeph Garcia, 1757.

VIRDUNG, Sebastian. *Musica getutscht.* (BULLARD, Beth, trad. e ed.) *Musica getutscht: A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ZARLINO, Gioseffo. Sopplimenti Musicali. Venetia: Franceſco de' Franceſchi, 1588. Facsímile disponível em:

http://www.scribd.com/doc/26247252/Zarlino-Sopplimenti-Musicali-1588-Facsimile

ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutioni harmoniche, terza parte.* (Venice, 1558; reprint, Broude Brothers, 1965), 147-292. Disponível em:

http://www.chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/ZAR58IH3_TEXT.html.

Acesso em: 24 jul. 2007.

ZAMORA, Johannes Aegidius de. *Liber artis musicae*. 1280. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ZAMLIB_TEXT.html) Acesso: 2 de out., 2007.

Fontes Secundárias

ALFORD, Violet. Some notes on the Pyrenean stringed drum: with five musical examples. Revista Internacional de los estudios Vascos, v. 3, n. 26, p. 567-577, 1935.

ALGE, Barbara. A popularidade dos Pauliteiros de Miranda. *Revista Brigantia*, vol. 26, n. 3/4, p. 159-170, jul/dez. 2004.

ANDRÉS, Ramón. Diccionario de Instrumentos Musicales. Barcelona: Ediciones

Península, 2001.

ANGLÉS, Higinio *La música em la corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología, 1965.

ANSORENA MIRANDA, Jose Luis. Las nuevas corrientes del txistu. In: Kutxa Gizarte eta Kultur Fundazioa. *El Txistu y los Txistularis V*. Donostia, 1996. Disponível em: http://www.txistulari.com/index.php?option=com_wrapper&Itemid=377

APRAIZ, Ricardo de. Un “txistu” soriano del siglo XVI. *Boletín de la RSVAP*, n. 1, p. 61-65. 1952. Disponível em:

http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/07141143.pdf

ARANBURU, Mikel. *Niebla y Cristal: Uma historia Del txistu y de lo txistularis*. Pamplona-Iruña: Pamiela, 2008.

ARGUEDAS, J. M. *Las comunidades de España y el Perú*. Madrid:Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1987.

ARNAUDIN, Félix. *Chants Populaires De La Grande-Lande 1; Oeuvres Complètes v. 3.* Bordeaux: Éd. Confluences, 1996.

ASENSIO, Javier. *La Danza Riojana; historia, sociedad y límites geográficos*. Logroño: Espiral Folk, 2001.

AYALA PARTIDA, Oscar S. La danza de Paskolas Mayos de Sonora, 2005.

Disponível em:http://ntic.uson.mx/wiki/index.php/Fiestas_tradicionales. Acesso em 24 de março, 2010.

BAINES, A. *Woodwind Instruments and their History.* New York: Dover, 1977.

BAINES, Anthony; WACHSMANN, Klaus. Classification of Musical Instruments. *Galpin Society Journal*, v. 14, p. 3-29, 1961.

BARRET, J. H. A Fipple Flute or Pipe from the site of Keynsham Abbey. *The Galpin Society Journal*, v. 22, p. 47-50, mar. 1969.

BARROS, Líliam Cristina da Silva; SANTOS Antônio Maria de Souza. Fronteiras étnicas nos repertórios musicais das "festas de santo" e São Gabriel da Cachoeira (alto Rio Negro, AM). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. v. 2, n. 1, p. 23- 53, jan-abr. 2007.

BENADE, Arthur H. *Horns, strings and harmony*. Garden City, New York: Dover Publications, 1992.

BLADES, James. *Percussion Instruments and their history*. Westport: Bold and Strumer Ltd., 1992.

BOILÉS, Charles L. The Pipe and Tabor in Mesoamerica. *Anuario,* v. 2, p. 43-74, 1966.

BORNSTEIN, Andrea. *Gli strumenti musicali del Rinascimento*. Padova: Franco Muzzio, 1987.

BOSMANS, Wim. *Eenhandsfluit en Trom in de Lage Landen*. Peer: Almire, 1991.

BOUTERSE, J. (1995). Early Dutch fipple flutes, with emphasis on the seventeenth century and Jacob van Eyck. In: LASOCK, D., ed. The Recorder in the Seventeenth Century, Proceedings of the International Recorder Symposium, Utrecht: 1993. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice: 1995.

BURGESS, Paul. The Mystery of the Whistling Sewermen; how Cecil Sharp discovered Gloucestershire Morris Dancing. *Folk Music Journal,* v. 8, n. 2 , p. 178-194, 2002.

BROWN, Howard Mayer; POLK, Kheith. Intrumental Music c. 1300 – c. 1520. In: STROHM, Reinhard; BLACKBURN, Bonnie J., eds. *Music as Concept and Practice in The Late Middle Ages.* New York: Oxford University Press, 2001. p. 97-161.

DIAS NUNES, M. Danças Populares do Baixo Alentejo. *A Tradição; Revista mensal d'ethnographia portuguesa illustrada*, v. 1, n. 1, 1982. Disponível em:

http://cantoalentejano.com/textos/?id=46&det=1

CAMILLE, Michael. Images on the Edge; the margins of medieval art. London: Reaktion Books Limited, 1992.

COHEN, Judith R. *et al.* Report and Projects; music in the Balearic and Pityusan Island. *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, n. 9, 2004. Disponível em: http://levi.provincia.venezia.it/ma/index/number9/ma_ind9.htm

CONSELL INSULAR D'EIVISSA I FORMENTERA. Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera. Verbete: flaüta. Disponível em: http://eeif.es/.

ENCYCLOPEDIA OF ORGAN STOPS. Disponível em: www.organstops.org

ESCADELL, Juan Torres. Nuestros Instrumentos. Prensa Pitiusa. Eivissa,16 a 22 nov. 2009. Reportaje. p. 10 e 11. Disponível em: http://pt.calameo.com/read/000001775d558ae3c74b4.

EKIZA, Karlos Sánchez.Del "Danbolín" al "Silbo"; transformaciones sociales y musicales del txistulari del siglo XVIII. In: Actas del III Congresso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicologia.1997, Benicàssim, Villa Elisa,1998, p. 331-342.

FACCHIN, Guido. *Le Percussioni*. Torino: EDT, 2000.

FERRÉ I PUIG, Gabriel. La flauta i tambor a la musica ètnica catalana. *Recerca Musicològica*, v. 6-7, p. 173-233, 1986/1987.

FLORES PRADO, Luis Leoncio. El Quishpi Cóndor. In: Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología. 2005. Disponível em: http://www.ibcperu.org/doc/isis/5399.pdf. Acesso em 25 de abril, 2010.

FORREST, John. *The history of Morris Dancing 1458-1750*. Torinto: University of Toronto Press, 1999.

FREGNANI-MARTINS, Marco. Reliquia de uma cultura musical europea. *Txistulari,*n.172, 1997. Disponível em:

http://www.txistulari.com/index.php?option=com_wrapper&Itemid=391. Acesso em 7 de maio, 2008.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GARAJ, Bernard. The Fujara; a symbol of slovak folk music and new ways of its usage. *Tautosakos darbai*, n. 32, p. 86-94, 2006.

GENOVART, Antoni. Xeremia, Flabiol y Tamborí. Disponível em: http://www.revistaiberica.com/con_nombre_propio/xeremiers.htm. Acesso em: 4 de fevereiro, 2010.

GIPSON, Rosemary. Los Voladores, the Flyers of Mexico. *Western Folklore*, v. 30, n. 4, p. 269-278, out. 1971.

GONZÁLES, Estanislao. Baile Sentado o de a cuatro; reminiscencias de un baile de brujas. *Revista Digital BienMeSabe*, n. 287, 2009. Disponível em: www.bienmesabe.org

GONZÁLEZ, Ángel Mendozae; CABRERA, Roberto Velázquez. La danza de los Chilolos. Instituto Virtual de Investigación Tlapitzcalzin. Disponível em: http://www.tlapitzalli.com/index.html

GUILCHER, Jean-Michel. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français*. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1984.

GUIS, Maurice et al. *Le galoubet-tambourin; instrument traditionnel de Provence*. Aix-en-Provence: Édisud, 1993.

HALL, Donald E. *Musical Acustics*. Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing Company, 1991.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

HÉRELLE, Georges. Les Masquerades Souletines. *Revue Internationale des Études Basques,* n.14, p. 368-385, 1923.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na américa portuguesa (1549-1759)*. Dissertação de doutorado. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2006.

HOPKIN, Bart. *Musical Instrument Design; practical information for instrument making*.Tucson: See Sharp Press, 1996.

HØXBRO, Poul. La flauta de una mano y tambor en la música antigua. *Txistulari*, n. 203, out. 2005. Disponível em:

http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/hoxbro_cas.htm

Acesso em: 4 de março de 2009.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Peru; classificación y ubicación geográfica*. Lima: Oficina de Musica y Danza, 1978.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical instruments of the south american indians – a comparative ethnographical study*. Göteborg: Elanders Boktrycheri Aktiebolag, 1935.

JUDGE, Roy. Mary Neal and the Espérance Morris. *Folk Music Journal*, v. 5, n. 5, p. 545-591, 1989.

KNIGHT, Roderic C. The Knight System for Musical Instrument Classification. 2010. Disponível em:

http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/KNIGHTSYSTEM.pdf

Acesso em: 13 de abril, 2010.

KUSS, Malena, ed. *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic History. v. 1.* Austin: University of Texas Press, 2004.

“LA REVERDIE”. L'uso degli strumenti in Italia nei secoli XIII e XIV e il loro impiego nelle compegnie dei laudesi. *Musica Antica; XXXI festival dei sarasseni,* v. 1, n. 12, 1998. p. 23-30.

LAZZARI, Gianni. Il Flauto Traverso; storia, tecnica, acustica. Torino: EDT, 2003.

LAZZARI, Gianni. L'uso militare del flauto a tre buchi a tamburo. *Bolletino della S.I.F.T.S*, n.1, p. 15-32, abr. 1998.

LAZZARONI, et. al. *Il Concerto Degli Angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno*. Saronno: Almilcare Pizzi Editore, 1990.

LEAF, Helen. Flautas de hueso em Inglaterra, *Txistulari*, n. 203, oct. 2005, disponível em: http://www.txistulari.com

LEAL, Alberto Jambrina. La Gaita y el Tamboril em las comunidades rurales del antiguo Reino de León. *Revista de Folklore*, v. 2, n. 19, p. 12-23, 1982.

LEAL, Alberto Jambrina; PORRO, Carlos Antonio. Pasado Presente y Futuro de la Flauta y El Tamboril em Castilla y Léon. *Txistulari*, v. 4, n. 172, 1997. Disponível em: http://www.tamborileros.com/pdf/fyt-cyl.pdf

LÉON, F. Rodríguez *et al. Los Zoques de Tuxtla; como son muchos dichos, muchas palavras, muchas memorias*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta, 2007.

MAILLARD, Jean. Danse & Jugement dernier au Bar-sur-Loup. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 34 , p. 72-80, 1980 – 1981.

MARCUSE, Sibyl. A Survey of Musical Instruments. New York: Harper & Row, Publishers, 1975.

MAZZIOTTI, Alessandro. Il flauto a tre buchi. Site pessoal do autor. Disponível em: http://www.suonidellaterra.com/index.php. Acessado em 4 de abril, 2008.

MEGAW, J.V.S. A medieval Bone Pipe from White Castle, Monmouthshire. *The Galpin Society Journal*, v. 16, p. 85-94, may, 1963.

MENDOZA, Román Robles. Los nuevos rostros de la música andina através de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales,* v. 9, n. 18, p. 67-107, 2007. Disponível em:http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N18_2007/a04n18.pdf. Acesso em 7 de março, 2010.

MEYER-BAER, Kathi. *Music of the Spheres and the Dance of Death*. New York: Da Capo Press, 1970.

MITJANS, R; SOLER, T. *Musics de flabiol i bombo*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.

MOECK, Hermann. Einhandflöte mit Trommel, *Tibia*, Celle, v. 3, p. 168-175, 1996.

MONTAGU, Jeremy. *Timpani & Percurssion*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

MONTAGU, Jeremy. Significación del conjunto flauta y tamboril. *Txistulari*, n. 172, oct. 1997. Disponível em:

http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/montagu.htm

Acesso em: 3 março, 2008.

MONTAGU, Jeremy. Was the Tabor Pipe Always as We Know it? *The Galpin Society J ournal,* v. 50, p. 16-30, mar. 1997b.

MUNÕZ, Rafael Parra. *De algunas notas sobre la música e instrumentos tradicionales en el hoy México.* Disponível em:

http://www.tamborileros.com/pdf/El%20Son%20en%20M%E9xico.pdf

MYRES, Herbert W. Praetoriu's Pitch Satandard. *The Galpin Society Journal*, v. 51, p. 247-267, jun. 1998.

NÁJERA CORONADO, Martha Ilia. El rito del "palo volador": encuentro de significados. *Revista Española de Antropología Americana*. v. 38, n. 1, p. 51-73, 2008,

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

OLSEN, Dale; SHEEHY, Daniel E. eds. *The Garland Encyclopedia of World Music. v. 2 South America, Mexico, Central America end the Caribbean*. New York and London: Routledge, 1998

PALMER, Frances. Musical instruments from the 'Mary Rose'. A report on work in progress. *Early Music*, v.11, n. 1, p. 53-59, jan. 1983.

PATRICK, LL. D, ed. *Terence Comedies*, v1. Dublin: Gilbert *et. al.,*1810.

Disponível em:http://books.google.com.br/books?

id=tRzkAAAAMAAJ&dq=paribus+dextris+et+sinistris&source=gbs_navlinks_s

PAYNO, L. A. Pito Ibicenco, 2002. Disponível em:

http://www.es-aqui.com/payno/pdf/p_ibicenco.jpg. Acesso em 5 de abril, 2008.

POPŁAWSKA, Dorota. The Representation of Music Instruments in Stone Sculpture in Lower Silesia Until the Beginning of the 16th Century. *Polish Music Journal,* v. 1, n. 2, 1998.

QUELDRA, Bàrbara Ardanuy. Els orígens històrics del flabiol. Disponível em: http://barbaraardanuyqueldra.wordpress.com/escrits/els-origens-historics-del-flabiol/. Acesso em 3 de março, 2010.

RAYNOR, Henry. História Social da Música.; da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ROJAS, D. Danza del Venado, danza de Pascolas y Matachines, 2000. Disponível em: http://www.folklorico.com/danzas/venado/venado.html. Acesso em 20 de abril, 2010.

ROSADO, Yolanda Cabrera. Instrumentos musicales nativos criollos y mestizos de las culturas Cruceñas. Palestra proferida no I Ciclo de Conferencias de la Universidade de todos los saberes de la Amazonia a los Andes, 13 de out., 2009, Santa Cruz de la Sierra. Disponível em:

http://www.minedu.gov.bo/utlsaa/artes/instrumentos_

musicales_del_oriente_boliviano.php

SALMEN, Walter. Dances and Dance Music. In: STROHM, Reinhard; BLACKBURN, Bonnie J., eds. *Music as Concept and Practice in The Late Middle Ages.* New York: Oxford University Press, 2001. p. 162-190.

SEGERMAN, Ephraim. A Survey of Pitch Standards before the Nineteenth Century. The Galpin Society Journal, v. 54, p. 200-218, may 2001.

SUSO, Carmen Rodríguez. El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari. *Txistulari,* n. 203, oct. 2005. Disponível em: http://www.txistulari.com/index.php?option=com_wrapper&Itemid=378

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TORRE, Alvaro de la. Chiflo y Salterio en el Alto Aragon. *Revista de Folclore*, v. 6B, n.70, 1986.

VEGA, Carlos. *Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1946.

VEGA, Carlos. El pinkillo o tarka. *Revista Folklore.* Disponível em: http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3013.html

VERZULLI, Luca. Il flauti militare: testimoniaze scritte [XV – XVII secolo]. Disponível no site do autor. Disponível em: http://digilander.libero.it/verzulli/mil3.htm. Acesso em 25 de maio, 2010.

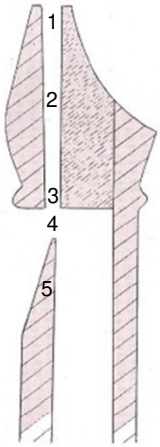
VERZULLI, Luca. Il flauto militare, 2009. Disponível em:

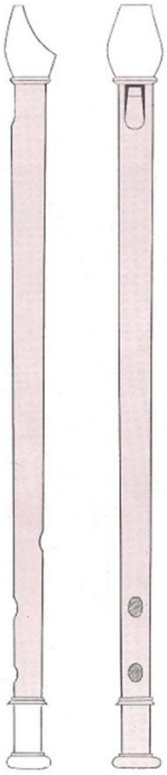
http://www.lucaverzulli.it/files/il_flauto_militare.pdf. Acesso em 25 de maio, 2010.

WATERHOUSE, William. A rare English tabor pipe. In: DELIUS, Nikolaus, org. *Sine musica nulla vita*. Festschrift Hermann Moeck. Zum 75. Celle: Moeck Verlag, 1997. p. 73-77.

Apêndice I

Imagens





1.1 Flauta de três furos

1.2 Tambor

1.3 Caixa

Mapa I - Península Ibérica

(1) Franja Ocidental, (2) Ilhas Canárias, (3) Zona Basco-Navarra, (4) Alto-Aragão, Rocal, Pirineus – Atlânticos, Landes e Val d'Aran, (5) Catalunha, (6) Ilhas Baleares e (7) Núcleos isolados e referências recentes.

2.1 *Xipla*

2.2 *Chifla leonesa*

2.3 *Flauta* ou *gaita maragata*

2.4 *Gaita extremeña*

2.5 *Gaita Charra*

2.6 *Pito rociero*

2.7 Grupo de pauliteiros de Miranda

2.8 Tamboril alentejano (46 cm diam.) Vila Verde do Ficalho (Museu Nacional de Etnologia)

2.9 *Txistu* basco

2.10 *Danbolin* ou *danbolina*.

2.12 Cabeça e corpos de um *Silbote* em diferentes afinações.

2.11 *Txilibitu*

2. 13 (abaixo)
Banda de Txistularis del Excmo. Ayto, Vitoria-Gasteiz, País Basco, 1924. Foto: Arch. José Luis Sáenz de Ugarte.

2.14 Duo de flabuta e saltério tocados em festa patronal em Béost.

2.15 Flabuta.

2.16 Flabuta com bico recoberto por chifre tocada por músico do Vale d'Ossau em festa patronal de Béost no Vale do Ossau (julho 2009).

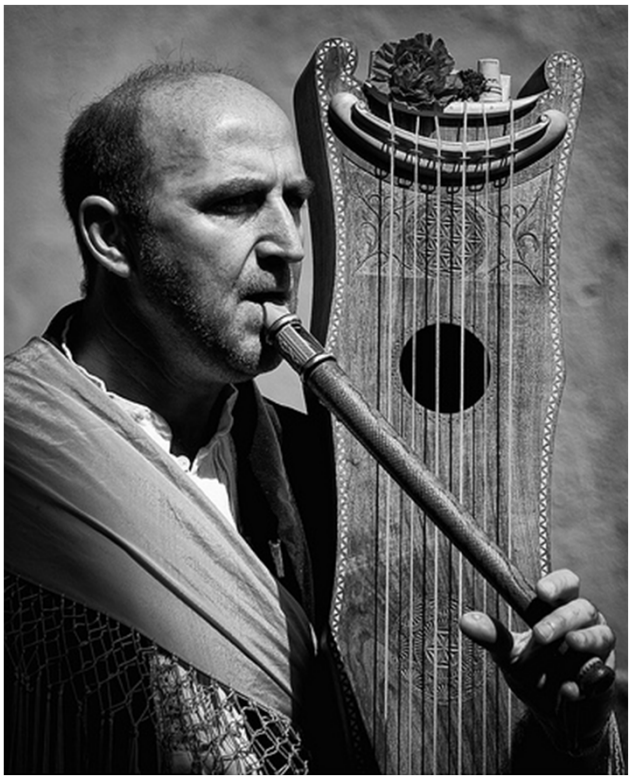
2.17 Saltério gascão. Festa patronal de Béost no Vale do Ossau (julho, 2009).

2.18 Músicos tocando Flabuta e Saltério em Monein (2006).

2.20 (dir.) Txirula e Saltério (País Basco francês).

2.19 "Grampos sonoros" do saltério do Béarn e Soule.

2.21 Txirula da região de Soule.



2.22 *Chiflo* aragonês e chicotén
(Foto: Daniel Ibañes Amo)

2.23 Chiflo aragonês recoberto com couro de cobra.

2. 24 Músico tocando chiflo e chicotén na procissão de Orósia (Aragão).

2.25 Dança de Paus em festa de Santa Orósia (Aragão).

2.26 *Tamborí* com travamento indireto (aros tensores).

2.27 *Tamborí* com travamento direto (apenas aros portadores).

2.28 Flabiol sec.

2.30 Tamborí de cobla (Foto: Cesc BCN).

2.29 Barbara Ardanuy Queldra tocando fabiol com chaves (Foto: queropere).

2.31 Tamborí de cobla.

2.32 Procissão em Palma de Maiorca (foto: Marcià Ferrer).

2.34 *Tamborí* maiorquino.

2.35 Cravelhas para esticar as esteiras.

2.33 *Fubiol* ou *fobiol* (Maiorca).

2.36 *Flaüta* ou *pito ibicenco*.

2.37 Decoração das Flaütas (Ibiza).

2.40 *Catanyoles* (Ibiza).

2.38 *Tambor* (Ibiza).

2.39 Ball Pagés (Ibiza).

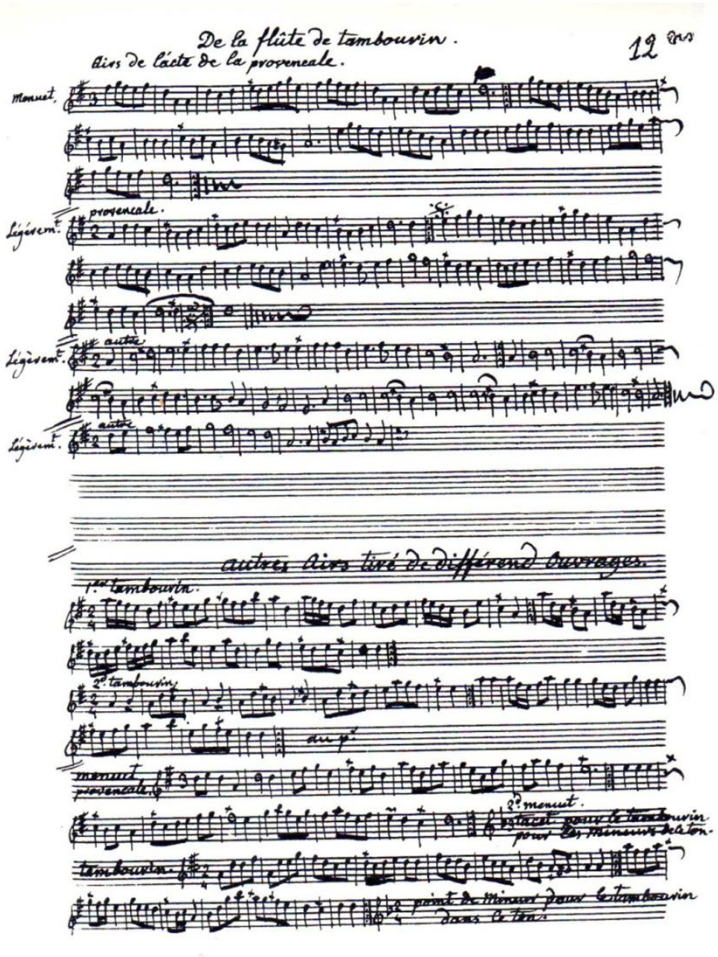
2.41 Caramelles em Ibiza: Josep Marí Prats ("Pep den Rotes"), canto e *espasí*, Josep Cardona ("Pep Pujoletí"), canto e *castanyoles*, e Miquel Bonet (Can Pep den Frare), *flaüta e tambor*. Sant Josep, Ibiza, 18 de julho, 1952.

2.42 Caramelles nos Dias Atuais.

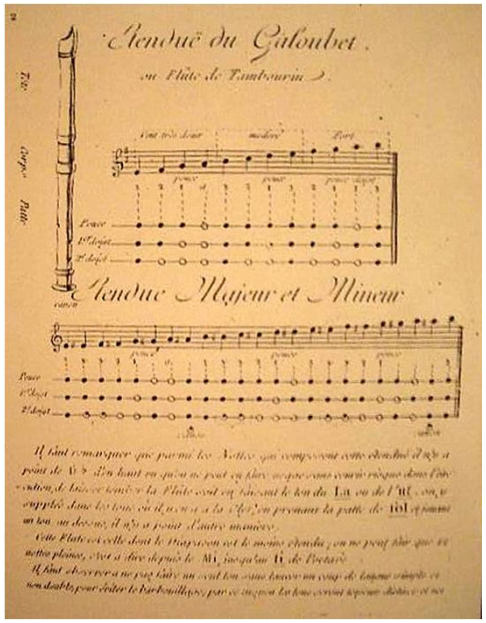
2.43 Pastrage celebrado em Baus (Provença, Início do século XX).

2.44 (abaixo) Retrato de tamborileiro (meados do séclo XVIII). Atribuido a Claude Arnulphy, Museu Granet, Aix-em-Provence.

2.45 Nicolas Lancret, *La Camargo* (1730), Hermitage, St. Petesburgo.



2.46 (dir.) Exemplo musical para *Flûte de Tambourin no Diapason général de tous les instruments à vent* (1772), de Louis Francoeur le neuveu.



2.47 Dedilhado de *galoubet* trazido no *Principes de Galoubet ou Flûte de tambourin* (1789) de Lemarchand.

2.48 Galoubet St. Barnabé.

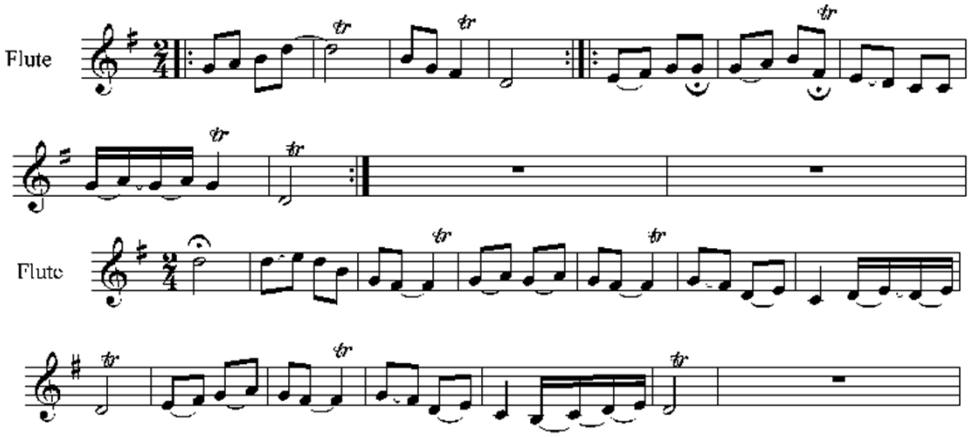
2.49 *Gaboulets* em várias tonalidades e madeiras (GUIS *et al.,* 1993, p. 46)

2.50 *Tambourin* de Marius Fabre (GUIS et al., 1993, p. 38)

2.51 (acima e abaixo) *Fujara* em sol de Pavol Smutný, Detva, República Eslovaca), em sabugueiro com decoração floral tradicional (173,5 cm).

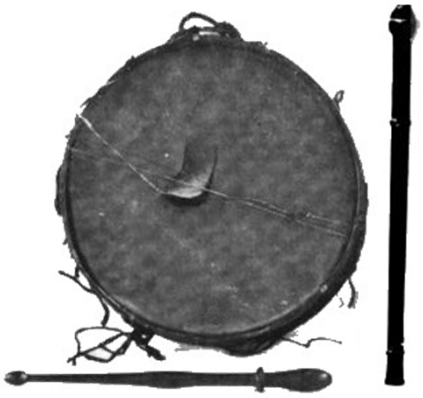
2.52 (acima e abaixo) Pastores tocando *fujara*

2.53 (sbaixo) Exemplos de repertório da *fujara.*

Pust ma, baca
(Deixe-me ir,
pastor)

Kamarati moji
(Meus amigos)

2.54 Joe Powell (centro), último tamborileiro inglês de uma linhagem ininterrupta, em um grupo de *Morris Dance* (1870).

Dub, ca. 1850 (Oxfordshire).



Whittle and Dub, ca. 1800 (Oxfordshire).

Whittle, ca. 1850 (Oxfordshire).

2.55 (acima) Flautas e tambores ingleses do século XVIII e XIX.

2.56 Membros veteranos do *Morris Men* de Leeds (2000)

2.57 (ao lado) *International Pipe and Tabor Festival* em Gloucester (2008). Foto: CanLaddie

2.58 Dança do Veado entre os Mayo (México) (foto: Memo Vasquez).

2.59 *Juego del Venado y Coyotes* entre os Yaqui (2006, México).

2.60 *Flautas de carrizo* (México).

2.61 Tamborileiros Yaqui e Mayo.

2.62 Descida ritual dos Voladores de Papantla.

2.63 Caporal tocando *puskol* e *tamborcillo.*

2.65 (abaixo) Flauta e tambor quadrado.

2.64 Dançarinos e músicos de los Chilolos de San Miguel Cuevas, Juxtlahuaca (México, 2000).

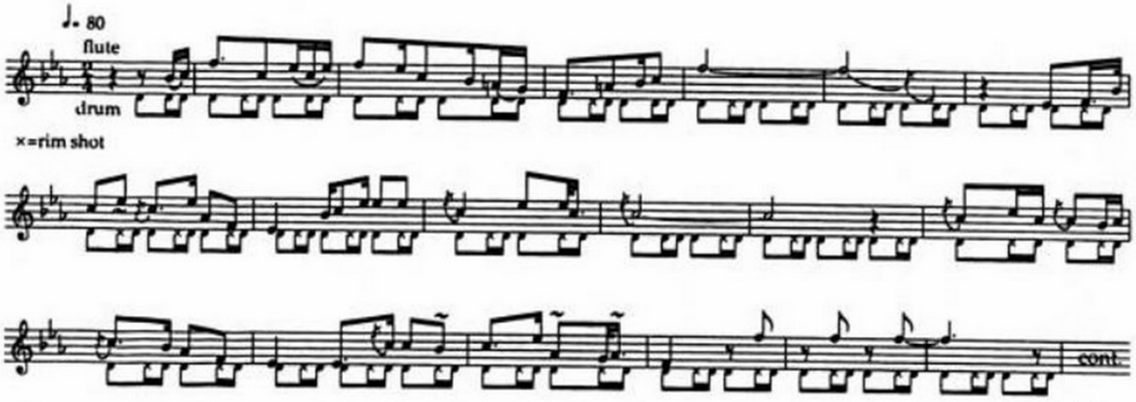
2.66 *Pingulleros* equatorianos.

(ao lado) Sr. Leandro, *pingullero* de Kocha (Equador)
Foto: Reflexe's.

2.67 Desfiles dos Rucos em Alangansí (Equador) com os diabos Huma ou Aya Huma ao centro e *pingullero* ao fundo.

2.68 *Pingullero* tocando no desfile dos sachas runas (homens-árvores).

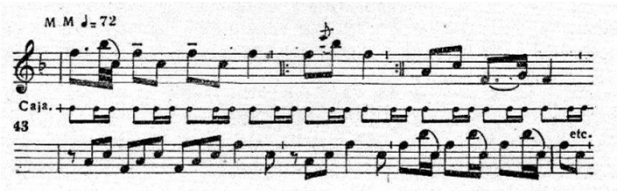
2.69 *Cajero* tocando flauta e tambor durante o festival da Virgem do Carmo (Alto Otuzco, Cajamarca, Perú) (KUSS, 2004, p. 304).

2.70 Pablo Milla Balbero de Yungay, Ancash (Peru) tocando *flauta roncadora* e tambor (KUSS, 2004, p. 305). (esq.) Concurso de *roncadoras* em Carhuaz, Ancash (Peru).

2. 71 Wayñu tocado por uma *roncadora* (KUSS, 2004, p. 305)

2.72 *Flautilla jujeña* e sua embocadura (VEGA, 1946, p. 190).

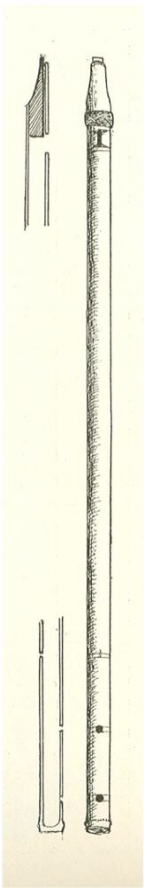
2.73 *Caja Criolla* (Argentina).

2.74 *Flautilla jujeña* e *caja criolla* (VEGA, 1949, p. 191).

2.76 *Erkencho* e *caja criolla* (Argentina).

2.75 Música de *flautilla* e *caja criolla* (VEGA, 1946, p. 192).

2.78 Índios Aimará tocando flauta e tambor na Bolívia (MOECK, 1996, p. 175) Foto: Hans Helfritz, dec. 30.

2.77 Tamborileiro durante o Corpus Christi em Ayata, Dep. La Paz (Bolívia)



2.81 Flauta de três furos dos Palikur (Izikowitz, 1935, p. 348)

2.80 Rezador-tamborineiro durante o Caminho do Santo, festa de Santo Alberto/ Dabokuri em São Gabriel da Cachoeira (AM), (BARROS & SANTOS, 2007, p. 36). Foto: Líliam Barros.

2.79 Músicos tocando *siku* (ou zampoña) e bombo em Cuzco (Perú). Foto: cvargasc (1996)

3.1 Base de um assento na Catedral de Exeter (Inglaterra, ca. 1240).

3.2 Anjo tamborileiro da catedral de Lincoln (Inglaterra, ca. 1270).

3.3 Dupla de tamborileiros nas Cantigas de Santa Maria, CSM-370 (Espanha, ca. 1260).

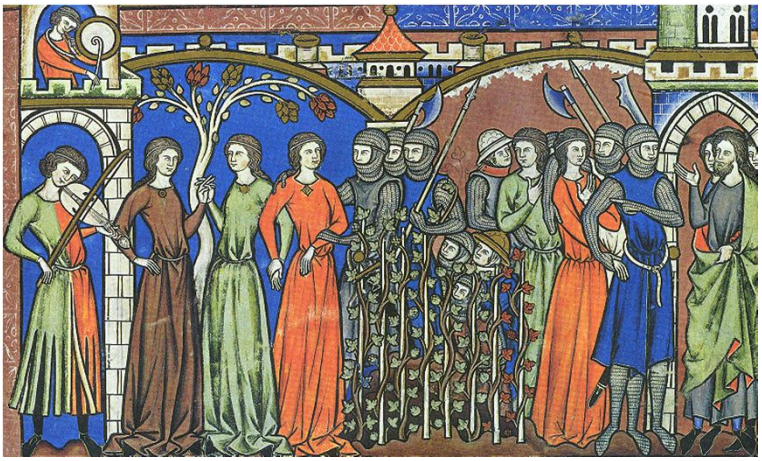
3.4 Inicial "P" em uma bíblia francesa (ca.1260).

3.5 Inicial "U" do livro de Abdias, Bíblia de Toulouse (século XIII).

3.6 Figura antrozoomórfica do Epistolário de Cambrai (1266).

3.7 Tamborileiro adestrador acompanhado por cão na obra Constitutiones de autoria do Papa Urbano IV (França, ca. 1280).

3.8 Figuras híbridas nas Heures-Vie de Sainte Marguerite (ca. 1300).



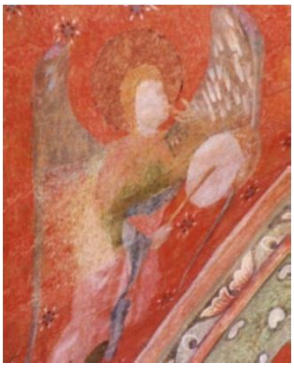
3.9 Os filhos de Benjamin tomam as filhas de Siló, Bíblia de Maciejowsky, fol. 17r (França, século XIII).

3.10 Adestrador de cão em um manuscrito da Picardia (século XIII).

3.11 Cão "tamborileiro" (Século XIII).

3.12 Vitral na Catedral de Rouen, (França, século XIV).

3.13 Vitral na igreja de Mezieres-em-Brenne, Indre, (França, século XIV).



3.14 Afresco da catedral de Saint Julian du Mans, Mans, (França, século XIV).

3.15 Ascenção da Virgem (detalhe, Avignon, França, ca. 1340,). Munich: Alte Pinakothek.

3.16 *Cristo glorificado pela corte celeste* (1423-24), Fra Angelico, National Gallery, Londres.

3.17 Glorificação de Maria (1490-1495), Gerten tot Sint Jans, Museum BoijsmansVon Beuningen, Asmterdã.

3.20 Natividad de Cristo, Pedro Berruguete, Igreja de Santa Maria, Becerril de Campos (Espanha, ca. 1490).

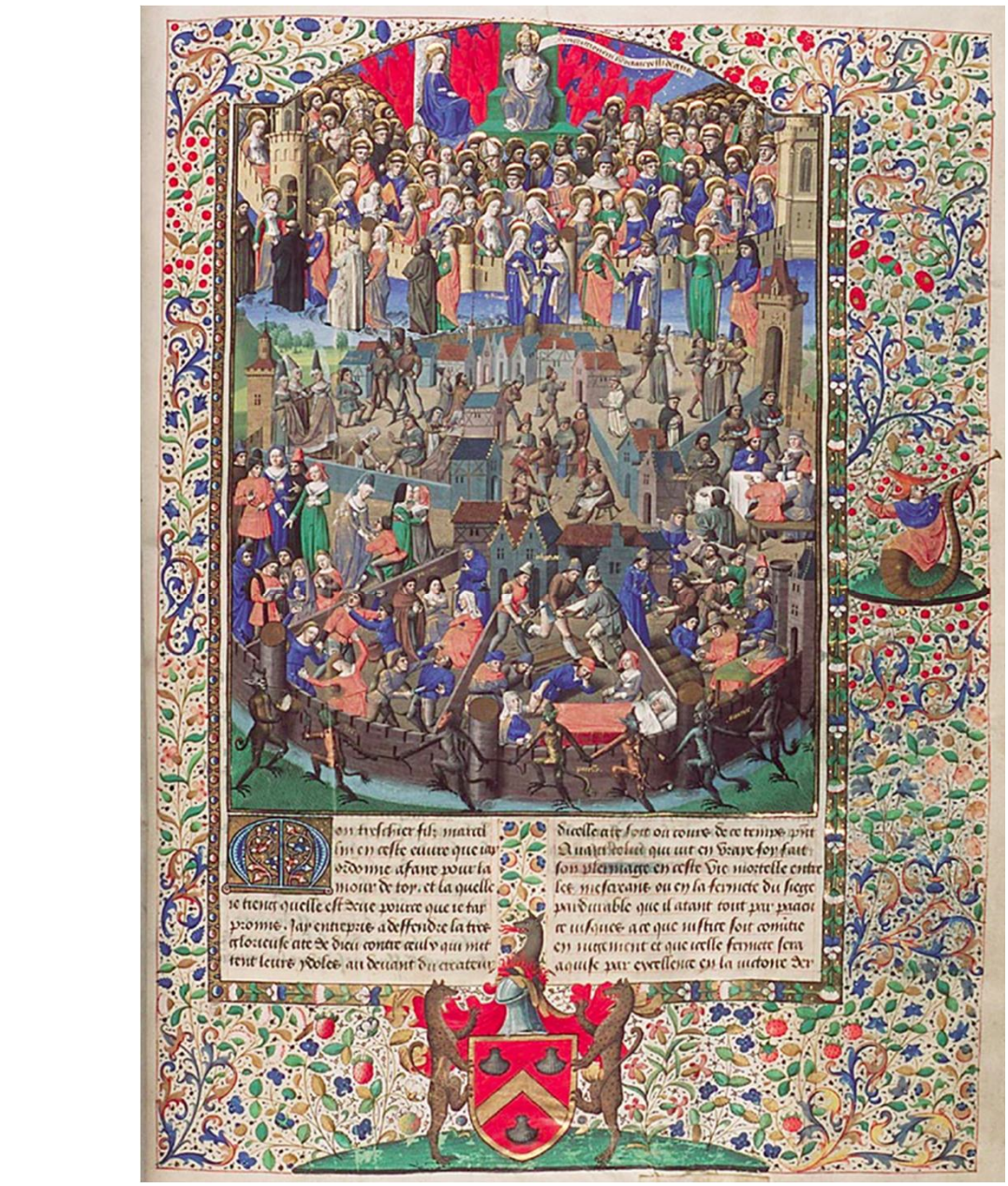
3.18 Coroação da Virgem (1479), Jacopo di Zanobi Machiavelli. Dijon: Musée des Beaux-Arts.

3.19 A Visão de Santo Agostinho (c. 1518), Benvenuto Tisi, National Gallery, Londres.

3.21 Diabo tamborileiro (esq.) no Breviario de amor, Matfre Emengaud (França, 1351).

3.22 Inicial M mostra demônio conduzindo guerreiro ao pecado (Bélgica, ca. 1280).

3.23 Feiticeiro judeu induz o Monge Teófilo a fazer um pacto com diabo (Paris, 1320-1340).



3.24 Representação da Cidade de Deus e da Cidade terrestre em um manuscrito parisiense iluminado por Maître François (ca. 1475-1480). Cada um dos sete pecados capitais (soberba, luxúria, gula, cobiça, preguiça, ira e inveja) é representado em um quadrante da cidade terrestre. Cada um dos pecados sendo induzido por um dos sete demônios que dançam próximos às muralhas. O diabo que representa a soberba, a mãe dos pecados, lidera a dança com flauta e tambor (detalhe ao lado).

3.25 Híbrido antropomórfico nas Horas/Vida de Santa Marguerite (França, ca. 1300).

3.28 Figura antropomórfica do manuscrito Heures à l'usage de Bayeux (França, 1430-1440).

3.29 Figura antropomórfica do Breviário de Clermont (França, segunda metade do século XV).

3.26 Macaco tocando para caramujo na Igreja de Saint Martin em Commensaqc (França, meados do século XV, início do século XVI).

3.27 Macaco tocando flauta e tambor para um caracol e um sapo (início do século XVI).

3.30 Híbrido zoomórfico em Potifical romano (França, 1483-1500).

3.31 Híbrido diabólico no Breviário de Langres (França, final do século XV).

3.32 Dança de roda nos portões de Constantinopla*, Luttrell Psalter* (Inglaterra, c.1325-1335).

3.33 Dança de roda em uma versão do *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meung (França, século XV).

3.34 Dança de roda em um pátio citadino. Iluminura do manuscrito Hours de Anne de France (França, ca. 1473).

3.35 Conjunto musical integrado por flauta e tambor toca para dançarinos (Tirol, último quarto do século XV).

3.36 Dança de pares representada no manuscrito Chronique Universelle (França, 1500-1524).

3.38 Casamento de Maria (detalhe), afresco de Domenico Ghirlandaio, Cappella Tornabuoni, Basílica de Santa Maria Novella (Florença , 1486-1490)

3.37 Cerimônia nupcial em manuscrito anônimo francês (Musée du Louvre, século XV)

3.39 Tapeçaria "As bodas" (detalhe) (Flandres, século XVI, coleção particular)

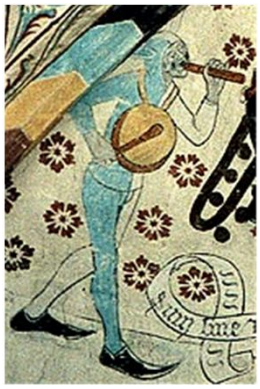
3.40 "Dança na corte de Herodes" (acima e detalhe), gravura de Israehl van Meckenem (Holanda e Alemanha, final do século XV)

3.41 Dança rústica (abaixo), anônimo (França, século XVI)

3.42 Cena campestre, Hans Weiditz, mais conhecido como "Der Petrarcameister" (1537).

3.43 Bufões no manuscrito Les vœux du paon, Tournai(França, final do século XIII).

3.45 Afresco da Catedral de Roskilde (Dinamarca, ca. 1464).



3.46 Bufão tamborileiro em afresco de uma igreja de Härkeberga (Suécia, ca. 1470).

3.44 Cena circense em manuscrito de Raymundo de Penãfort (França ou Bélgica, início do século XIV).

3.47 Tamborileiro em uma ilustração da *Crónica Geral de Espanha* (Portugal, século XIV).

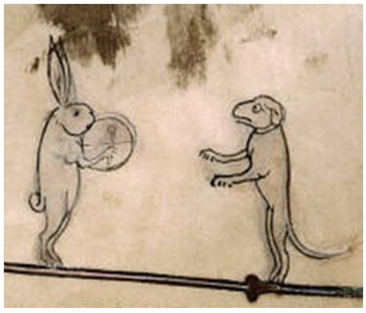
3.48 Tamborileiro toca para dois artistas circenses no Romance de Alexander (1338-44).

3.49 Tamborileiro toca para falsa rena dançar no Romance de Alexander (1338-44).

3.50 Tamborileiro toca no treinamento de um urso dançante no Romance de Alexander (Inglaterra, 1338-44).

3.53 Tamborileiro toca para uma lebre (França, primeira metade do século XIV).

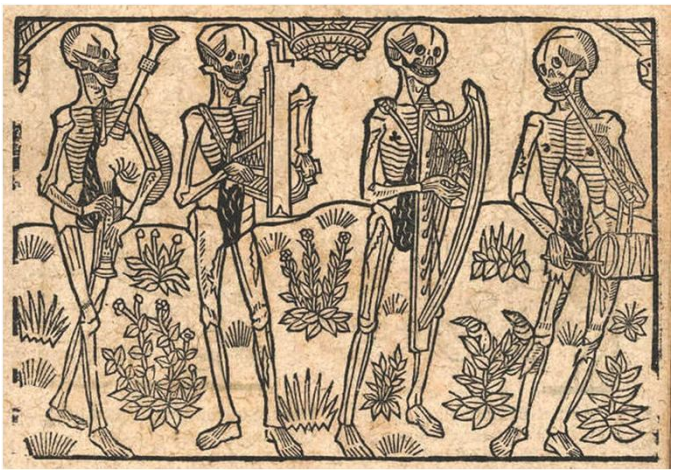
3.51 Galgo tamborileiro no Pontifical de Guillaume Durand (Provença, 1359-1390).



3.54 Lebre toca tambor para a dança de um cão (França, 1300-1324).

2.52 Urso tamborileiro no Livro de Preços de Barbara von Cilly (Boêmia, 1448).

3.55 Ilustração de uma feira com uso de flauta e tambor em performance de animais (Holanda, início do século XIX).



3.56 Ilustração da obra "Dança macabra" (editada de 1486 a 1690).

3.59 "A flagelação/zombaria sobre o Cristo", Matthias Grünewald, Alte Pinakotek, Munique (Alemanha, ca.1475-1525).

3.57 Afresco representando a roda da fortuna em uma igreja de Härkeberga (Suécia, ca. 1470).

3.58 Retábulo da Igreja de Bar-sur-Loup (École des Bréa ,França, fim do século XV).

3.60 Afresco da *Bataglia di Sinalunga*, Lippo Vanni (1363), Palácio Público de Siena (Itália). Detalhe (esq.) mostra flanco sienês com fileira de tamborileiros.

3.61 Casais dançando uma galharda junto à muralha de uma cidadela, Hans Asper (1499-1571).

3.63 Tapeçaria (detalhe) de J. Van Roome (Bruxelas, séc. XVI). Museu de Lamego, Portugal.

3.62 Iluminura anônima de um mestre de Antuérpia (ca. 1500) no Roman de la Rose de Guillaume de Lorris e Jean de Meun. British Library.

3.64 Gravura de Adriaen van de Venne (1589-1662) em Tafereel van Sinne-mal, Zeeusche Nachtegael IV (Holanda, 1623).

3.65 Gravura do *clown* inglês Richard Tarlton (1530-88).

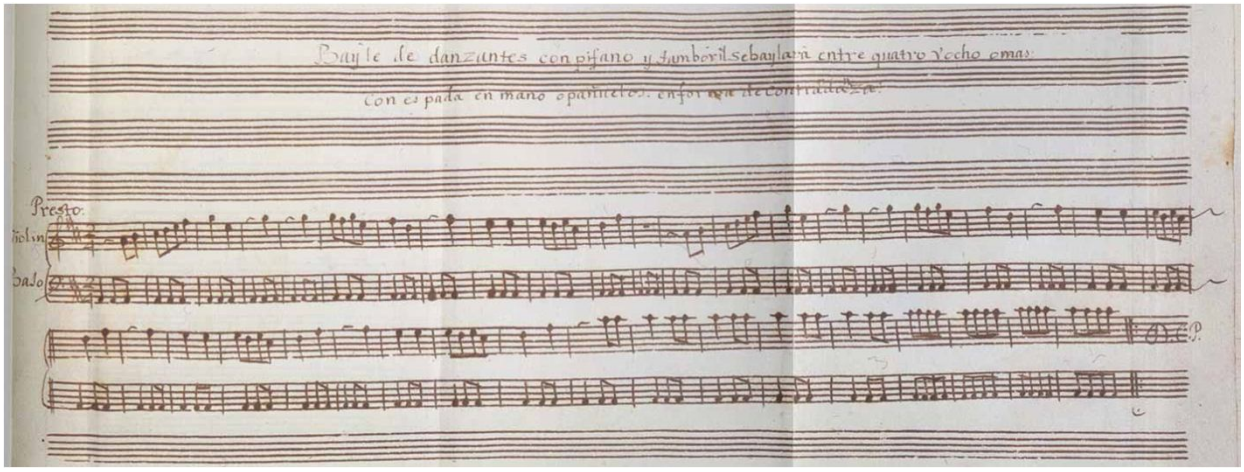
3.66 Ilustração original do relato *Kemps nine daies of vvonder* (1600), de William Kemp.

3.67 Tamborileiro, Abraham Brosse, Cabinet des Estampes, Paris (França, século XVII).

3.68 Detalhe de um painel de azulejos do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa (Portugal, século XVIII).

3.69 Músicos ambulantes, litografia anônima (França, século XIX).

3.70 Códice Trujillo del Perú (1782-1785).
Prancha 179 - Magestuoso Bayle del Chimo a violín y Bajo (detalhe).



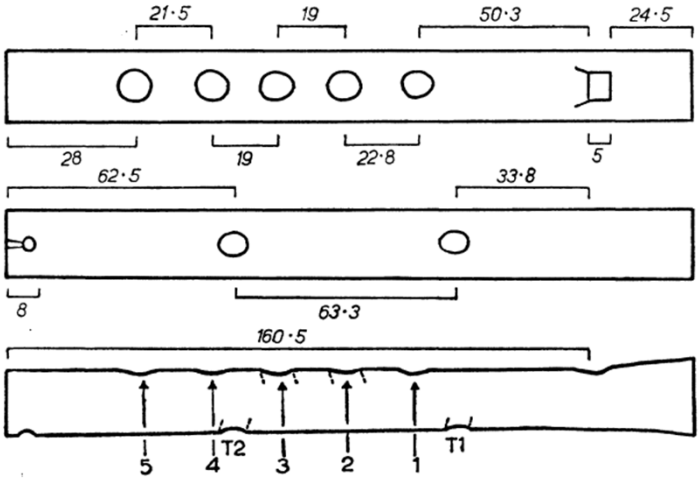
3.71 Códice Trujillo del Perú (1782-1785). Pranchas (esq. para dir.):
140 - Danza de Bailanegritos.
144 - Danza de los doce pares de Francia.
154 - Ydem del Purap.
155 - Ydem del Cavallito.

3.71 Códice Trujillo del Perú (1782-1785).
Estampas (esq. para dir.):
156 - Ydem de las Espadas.
157 - Ydem otra de las Espadas.
158 - Ydem del Poncho.
161 - Ydem del Doctorado.
162 - Ydem de Pájaros.
164 - Ydem de Monos.

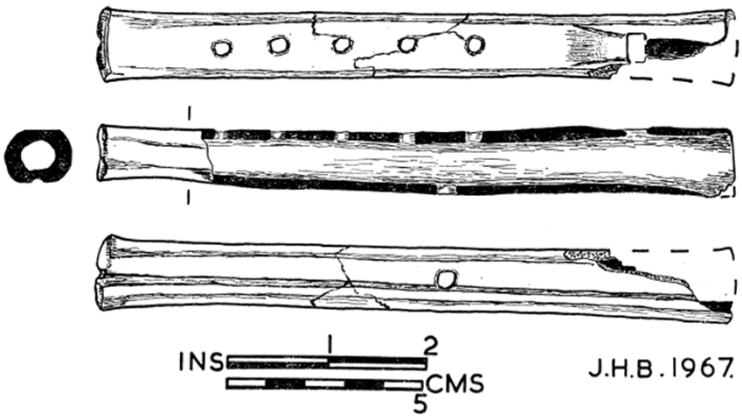
3.71 Códice Trujillo del Perú (1782-1785).
Estampas (esq. para dir.):
165 - Ydem Conejos.
167 - Ydem de Cóndores.
168 - Ydem de Osos.
169 - Ydem de Gallinazos.
171 - Ydem de Leones.
175 - Ydem otra llamadde los mismos Yndios.

3.72 Tamborileiro no Breviário de Renaud de Bar ou Breviário de Marguerite de Bar (França, entre 1302 e 1303).

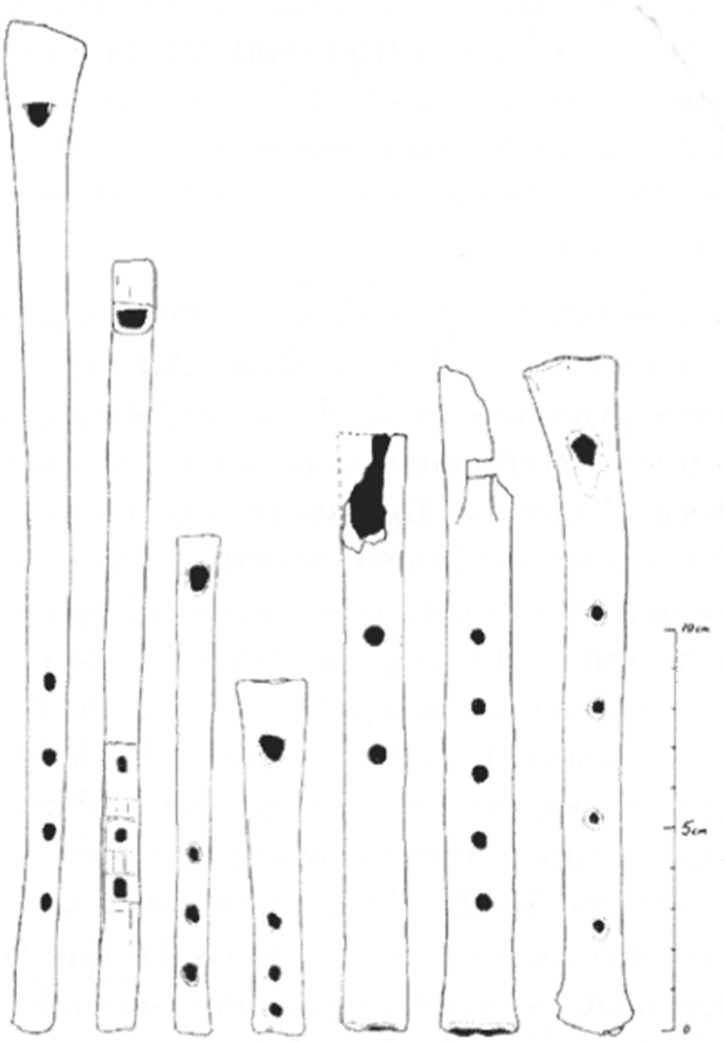
3.73 Tamborileiro no manuscrito Heures à l'usage d'Amiens , Picardia (França, final do século XV).



3.74 Perfis da flauta de osso achada no White Castle em Monmouthshire (Inglaterra, segunda metade do século XIII) (MEGAW, 1963, p.86).

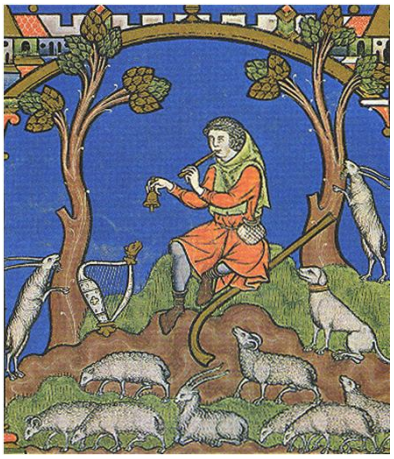


3.75 Perfis de uma flauta de osso encontrada em Somerset (Inglaterra, primeira metade do século XIV) (BARRET, 1969, p. 48).



3.76 Algumas das flautas inglesas feitas a partir de ossos de aves e mamíferos. Da esquerda à direita: flauta de osso de cisne de Norwich, flauta de osso de cegonha de Canterbury, flauta de osso de ganso de Southampton, flauta de osso de carneiro de Salisbury, flauta de osso de veado de Whinchester, flauta de osso de Carneiro de Somerset e uma flauta de osso de Londres (LEAF, 2005).

3.77 Reis com flautas e sinos nas fachadas respectivamente oeste e sul da Catedral de León (Espanha, século XIII).



3.78 Jovem David pastoreando ovelhas e cabras na Bíblia de Maciejowski, fol. 25v (França, século XIII).

3.79 Retirada da Arca da casa de Abinabade, Bíblia de Maciejowski, fol. 39r (França, século XIII).

3.80 Bufões tocando flauta e claves, e flauta e tambor em afresco da Igreja de Estuna (Uppland, Suécia, meados do século XV).

3.81 Ancião tocando flauta dupla, Igreja de Sta. Maria la Real de Sasamón (Burgos, Espanha, século XIII).

3.82 Músicos da cena em que São Martinho é feito cavaleiro, detalhe do afresco de Simoni Martini na Capella di San Martino, Igreja Baixa, São Francisco de Assis (Itália, 1312-1317).

3.83 Anjos em detalhe da cúpula do Santuário de Saronno, Gaudenzio Ferrari (Itália, 1535-36)(LAZZARONI, 1990, p. 52).

3.83 (detalhe) Anjo com flauta dupla na cúpula do Santuário de Saronno.

3.84 Anjo tocando flauta dupla, anônimo, Catedral de El Burgo de Osma (Espanha, século XVI).

3.85 (esq. a dir.) Tambores de cordas na Igreja de Saint Maclou, Rouen (França, século XV), Catedral de Saint Pierre em Saintes (França, século XV) e na Igreja de Notre Dame de Caudebec-en-Caux (França, século XV).

3.86 Músicos no painel central do altar dedicado a São Vicente mártir de Saragossa, Museu Diocesano de Solsona, Lleida (Espanha, ca. 1466-87).

3.87 Anjo com flauta e tambor de cordas em detalha da Ascenção da Virgem, Filipino Lippi, Igreja de Santa Maria sopra Minerva, Capela de Carafa, Roma (Itália, 1488-93).

3.88 Adoração dos Pastores. Pintura no retábulo da Igreja de Madre de Deus, mestre de 1515 (Jorge Afonso?), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Portugal).

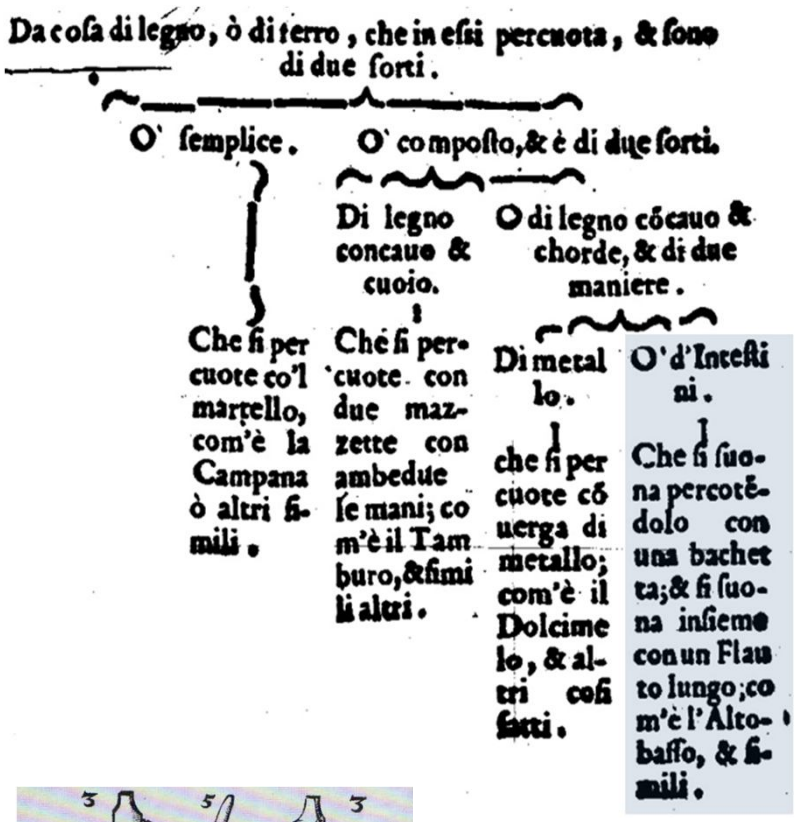
3.89 Músico do presépio da capela de San Nicola al cimiterio, Altobello Persio e Sannazzaro d'Alessano, catedral de Matera (Itália, 1534).

3.90 Ascenção da Virgem. Pintura no retábulo da Igreja de madre de Deus, mestre de 1515 (Jorge Afonso?), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, (Portugal).

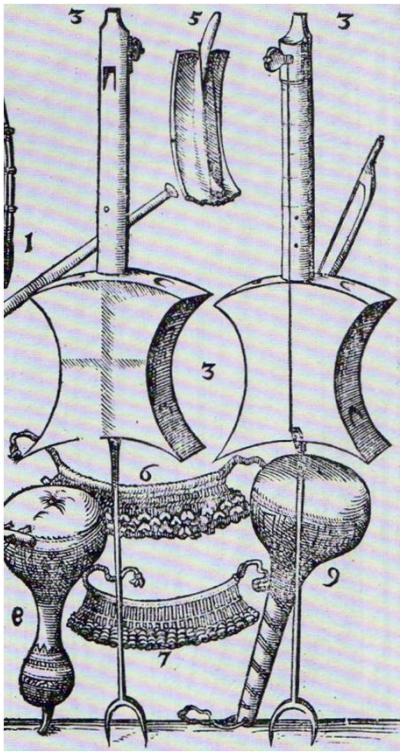
3.91 Músicos em afresco da cúpula do Convento de la Concepción, Juan Galbán Jiménez, Zaragoza (Espanha, século XVII).

3.92 (Abaixo) Anjos tamborileiros em detalhe da cúpula do Santuário de Saronno, Gaudenzio Ferrari (Itália, 1535-36) (LAZZARONI, 1990, p. 64).

3.93 Flauta e tambor de cordas em afresco de Francesco da Montereale, presbitério do Santuario della Madonna d'Appari ou dell'apparizione, Aquila (Itália, final do século XVI).

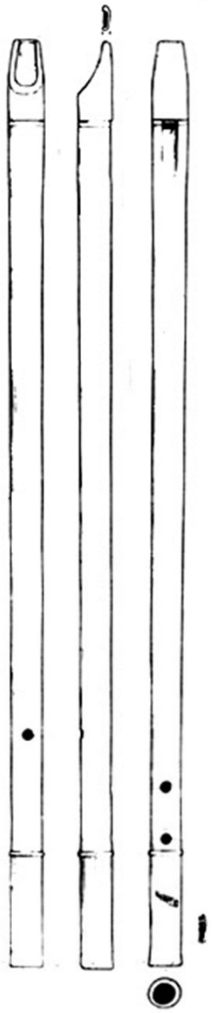


3. 94 Parte da *Tavola de gli istrumenti arteficiali* contida na obra *Sopplimenti musicali* (1588) de Gioseffo Zarlino. Na classificação deste autor, o par formado pela flauta e pelo tambor de cordas exemplifica os instrumentos que, entre os de percussão, são compostos e feitos de madeira e cordas de tripa (área escurecida) (ZARLINO, 1588, p. 217).



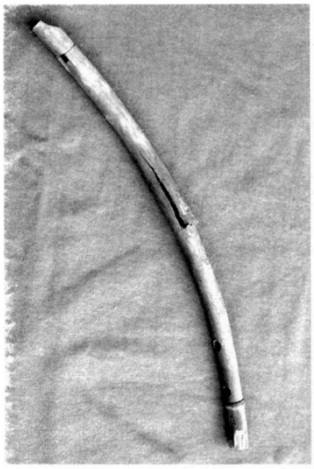
3.96 Monocórdio-flauta (3) do tratado *Syntagama Musicum* de Michael Praetorius (1618). (BROOKES, 1991, prancha 31).

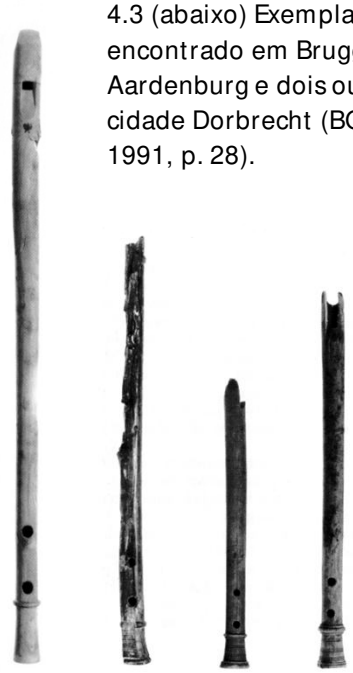
3.95 Rabeca-flauta na cúpula do Santuário de Saronno, Gaudenzio Ferrari (Itália, 1535-36)(LAZZARONI, 1990, p. 68 e 69).



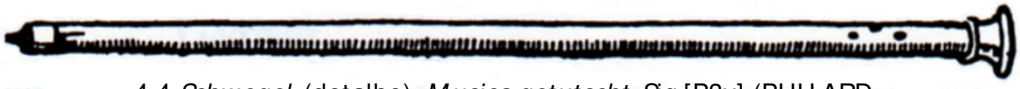
4.1 (esq.) Exemplar de flauta de três furos baixo encontrado no navio Mary Rose (PALMER, 1983, p. 55).

4.2 (direita e abaixo) Exemplar de Delft com detalhe (BOUTERSE, 1995).

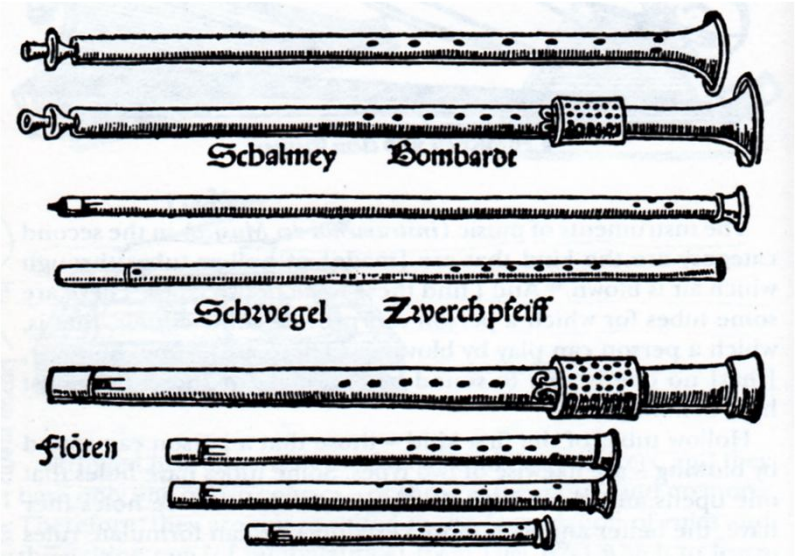




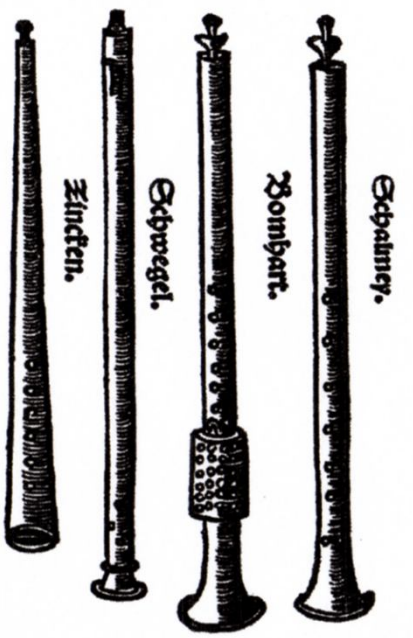
4.3 (abaixo) Exemplar encontrado em Brugge, em Aardenburg e dois outros na cidade Dorbrecht (BOSMANS, 1991, p. 28).



4.4 *Schwegel* (detalhe), *Musica getutscht*, Sig [B3v] (BULLARD, 1993, p. 106).

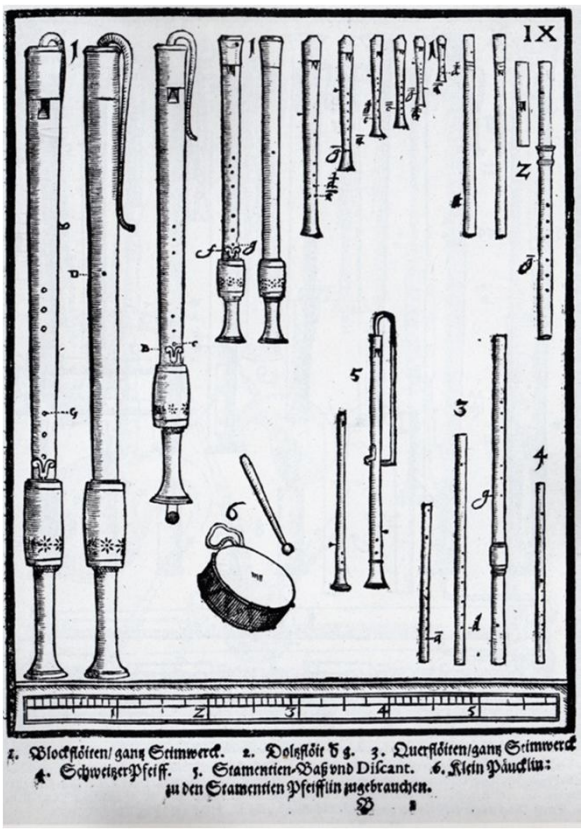


4.5 *Musica getutscht*, Sig [B3v] (BULLARD, 1993, p. 106).

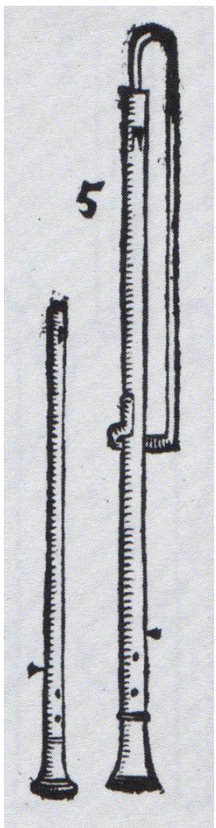


4.6 *Musica instrumentalis deudsh*, fol. 10v. sig. B2v. (HETTRICK, 1994, p. 11).

4.7 *Orchésographie:* Tamborileiro (ARBEAU, 1589, p. 22v.).

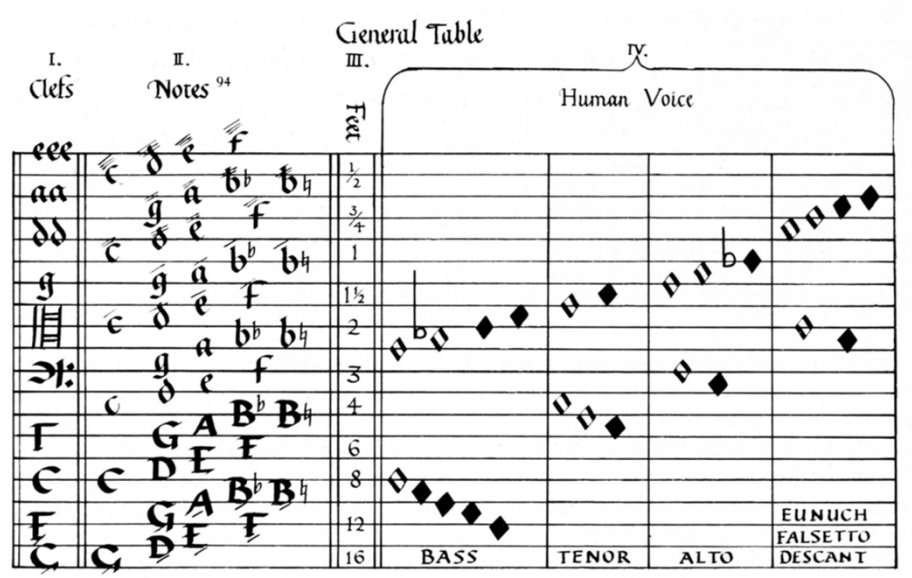


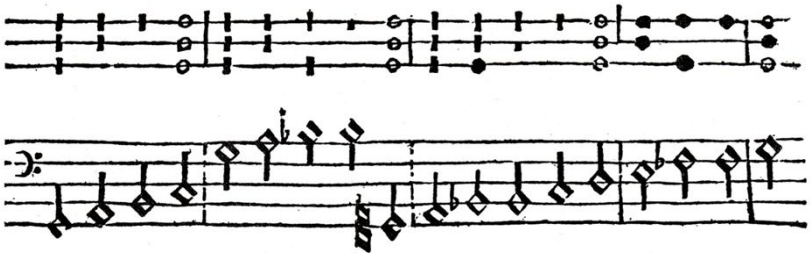
4.8 *Syntagma Musicum – Sciagraphia.* Prancha n. 9: flautas doces, traversos, pífaros suíços, flautas de três furos e tambor (CROOKES, 1991).



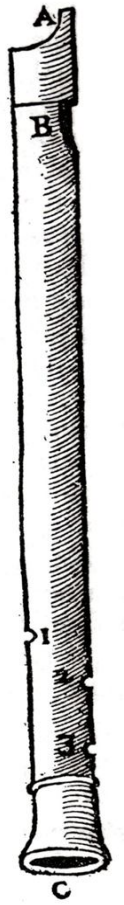
4.8 Detalhe - Flautas de três furos *Discant* e *Baß.*

4.9 Flauta de três furos baixo do Musée des Instruments de musique de Bruxelas (GUIS *et al*., 1993).



4.11 *Syntagma Musicum – Sciagraphia*: Tabela Geral (BROOKES, 1991, p. 35).

4.12 *Harmonie Universelle*: tablatura da flauta de três furos (MERSENNE, 1636, p. 231).

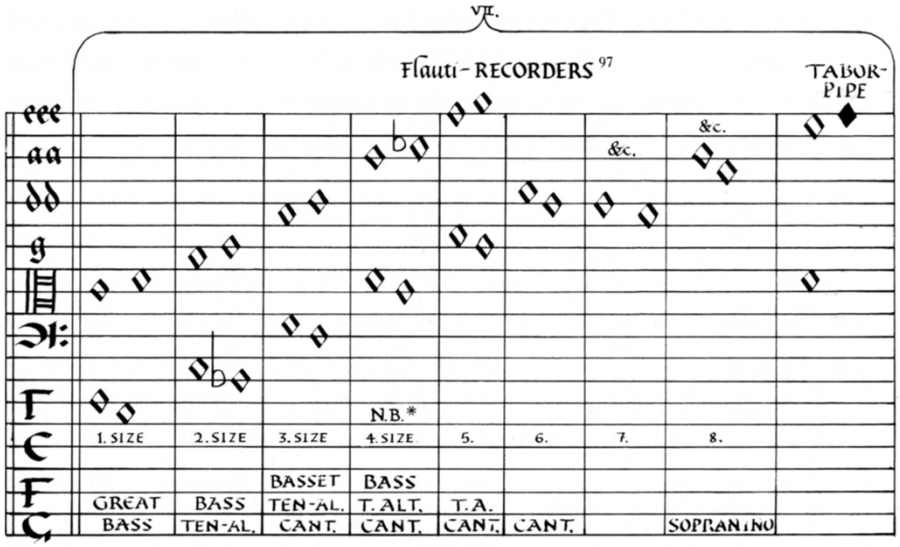
4.13 (dir.)Tamborileiro e rabequeiro, Cornelius Bos, Gabinete Municipal de Gravuras de Antuérpia, n. I/B. 387 (BOSMANS, 1991, p.60).



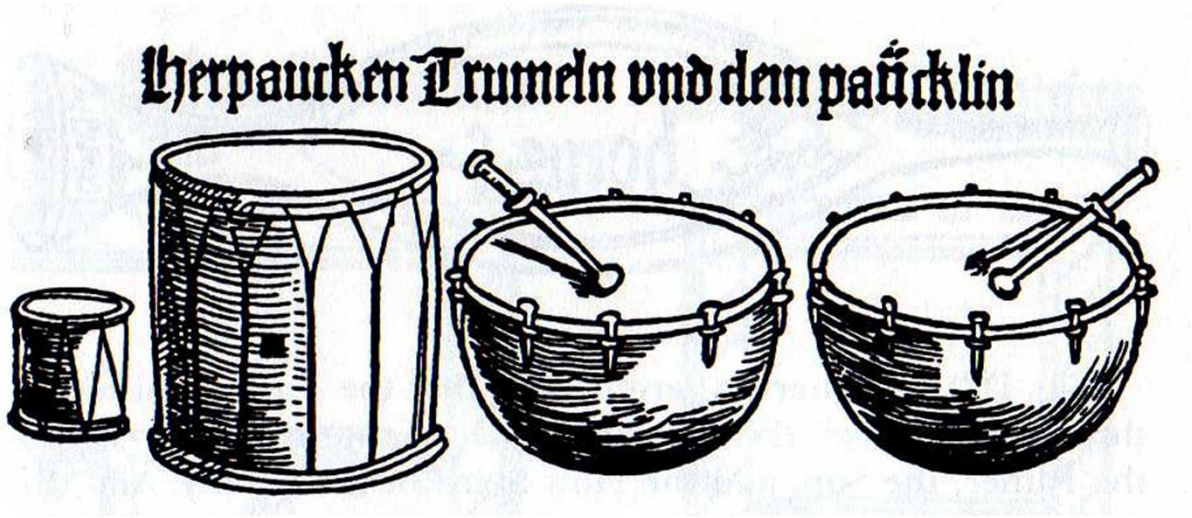
4.10 *Harmonie Universelle*: fluſte à trois trous (MERSENNE, 1636, p. 231).

4.15 Tapeçaria anônima (primeiro quarto do século XVI). Bruxelas, Museu Real de Belas Artes, n. 5050 (BOSMANS, 1991, p. 50).

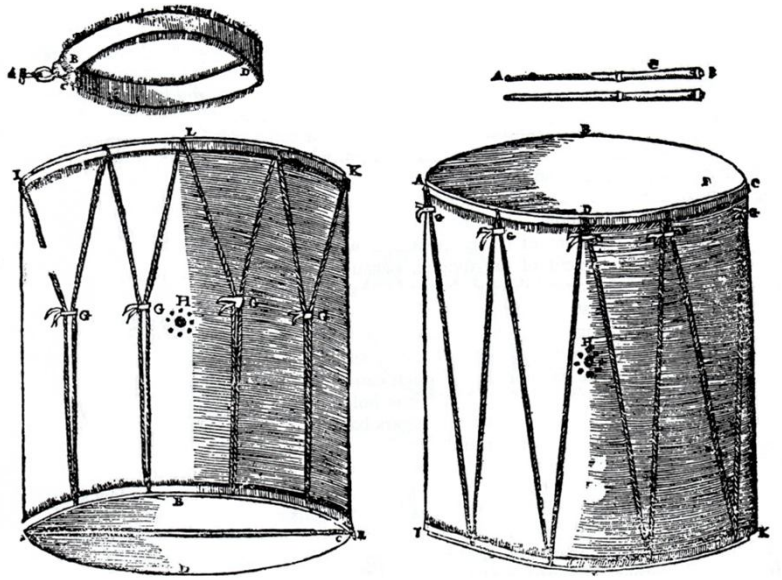
4.14 Uma velha e um velho tamborileiro. Gerrit Van Honthorst. Coleção particular (BOSMANS, 1991, p.21).



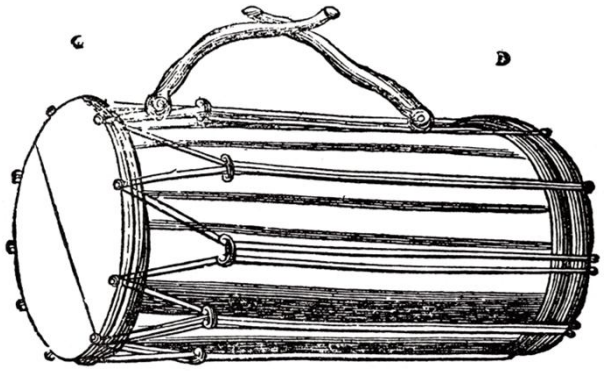
4.16 *Syntagma Musicum – Sciagraphia*. Tessitura das flautas doces e flautas de três furos (BROOKES, 1991, p. 36).



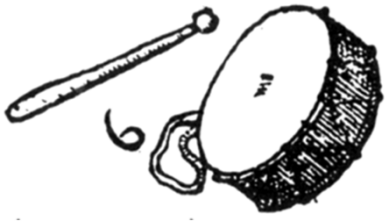
4.17 *Musica Getutscht*: *clein paücklin, trumeln* e *herpaucken* (pequeno tabor, tambor militar e tímpano) [Sig D](BULLARD, 1993, p. 115).



4.18 *Harmonie Universelle:* tambor militar (MERSENNE, 1636, Livro 7 p. 51).



4.19 *Harmonie Universelle:* tambor provençal (MERSENNE, 1636, Livro 7 p. 53).



4.20 *Syntagma Musicum – Sciagraphia*. Prancha n. 9 (detalhe): klein paucklin (pequeno tambor) (CROOKES, 1991).

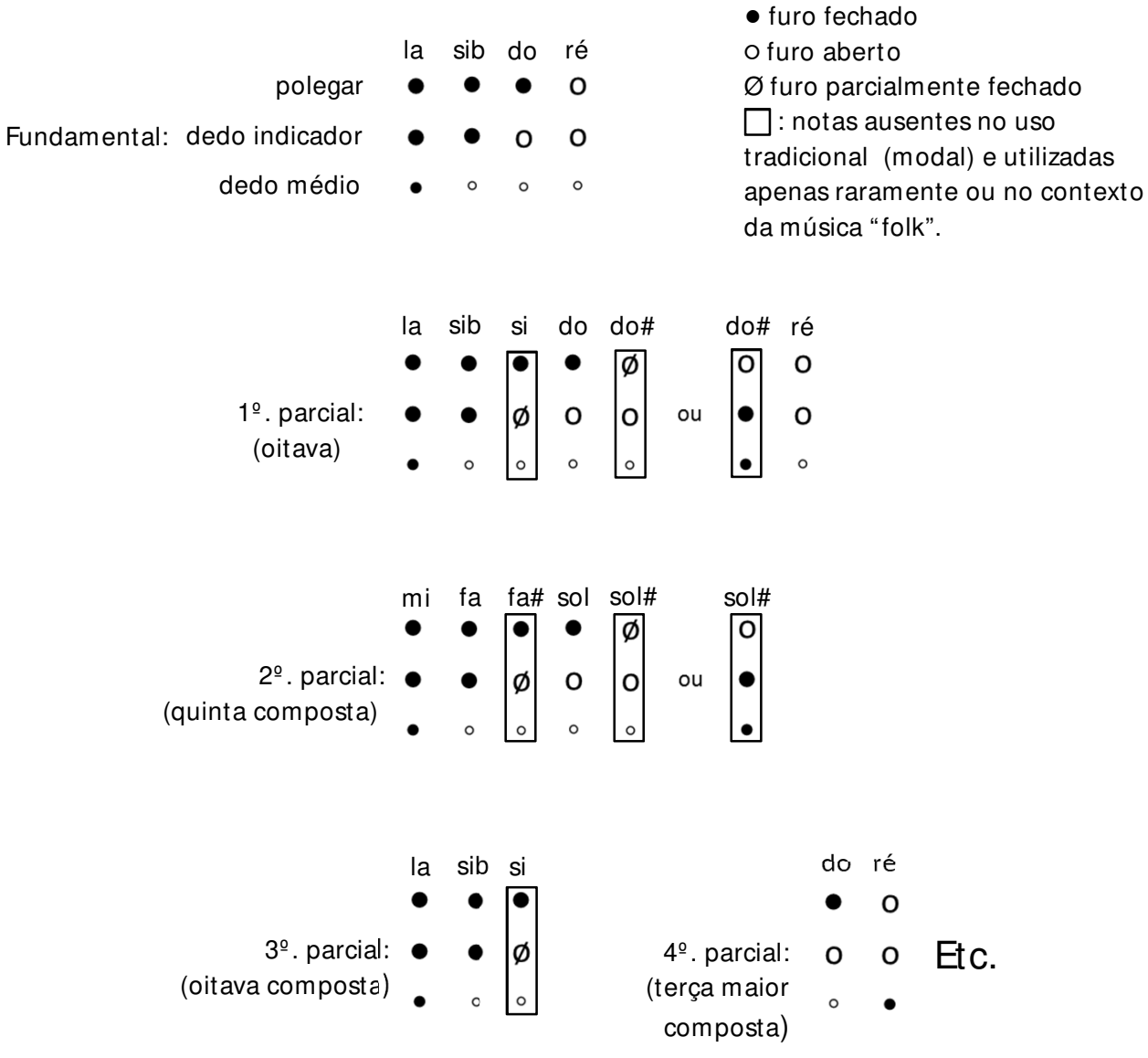
Apêndice II

Dedilhados

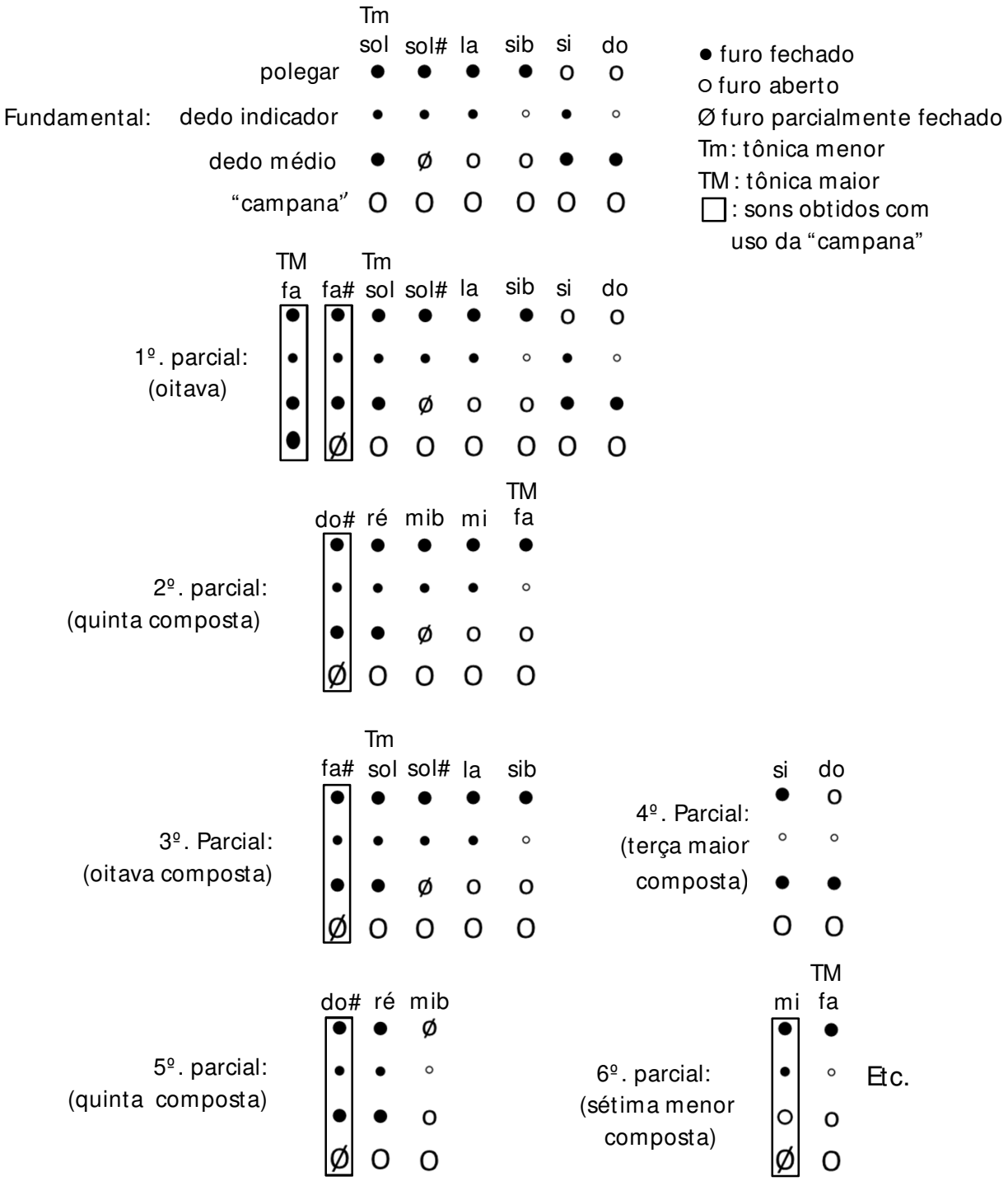
Os dedilhados aqui expostos apresentam a maneira mais corrente e básica de se reproduzir as notas nos instrumentos e tomam como base as afinações mais conhecidas e utilizadas. A extensão apresentada, por sua vez, não esgota as possibilidades acústicas dos instrumentos.

Gaita Charra (e outras flautas ibéricas)

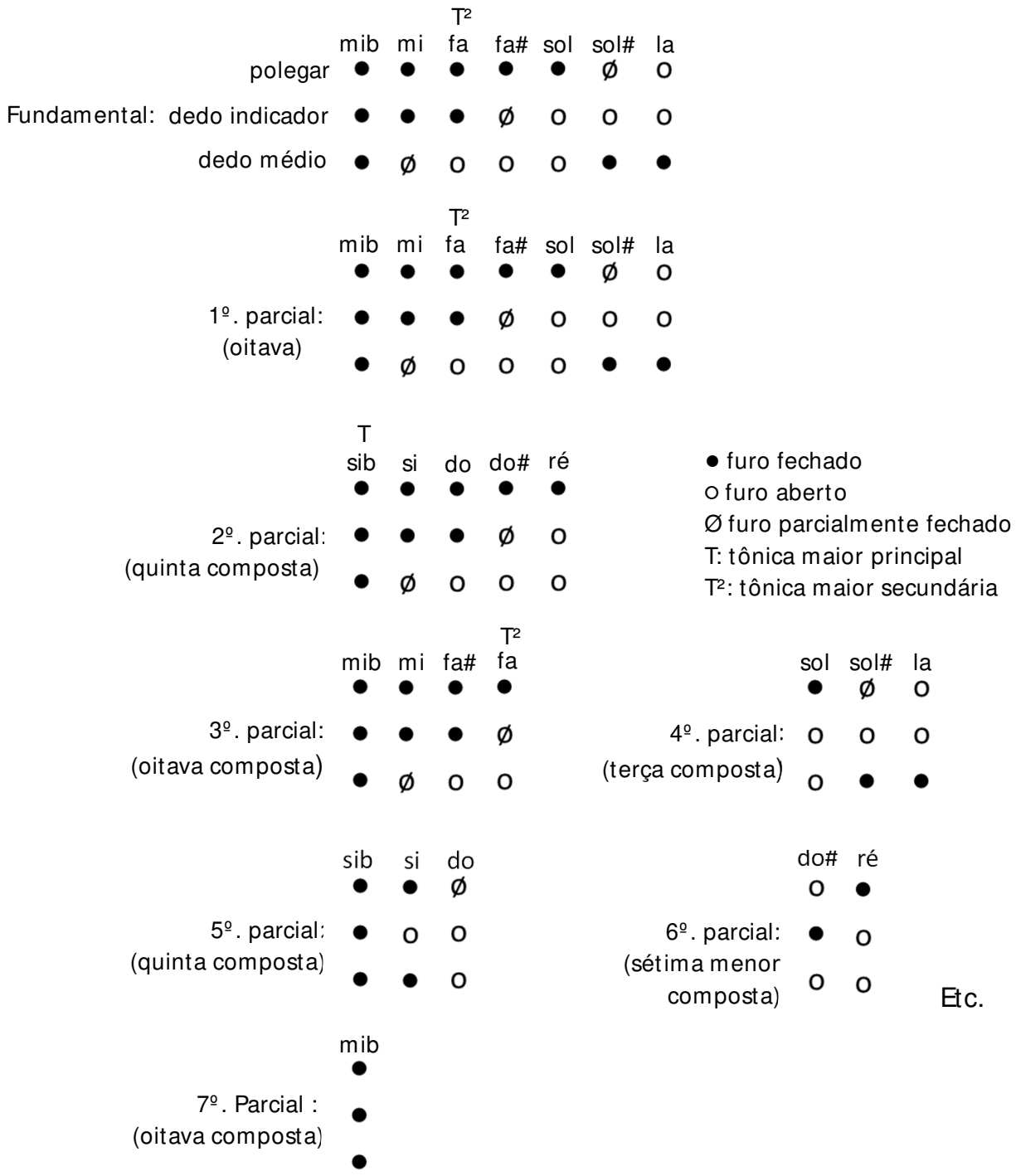
(sequência Semiton-Ton-Ton)



Txistu (*galoubet* pré-revolução e outras flautas ibéricas e bascas)
(sequência Ton-Semiton-Ton)

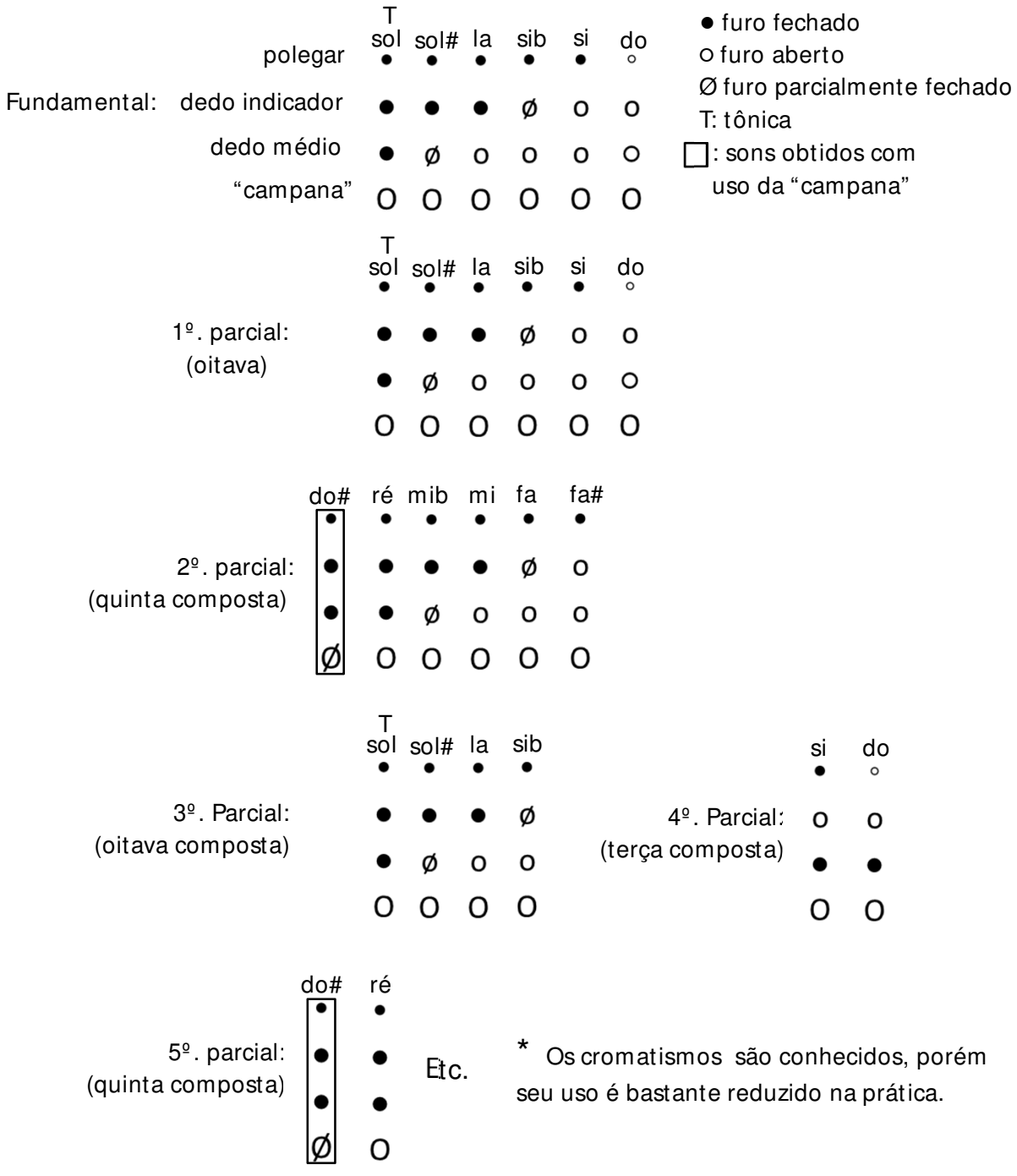


Galoubet em sib (chamado de *galoubet en do*)
(sequência Ton-Ton-Ton)



Tabor Pipe

(sequência Ton-Ton-Semiton*)



* Os cromatismos são conhecidos, porém seu uso é bastante reduzido na prática.