

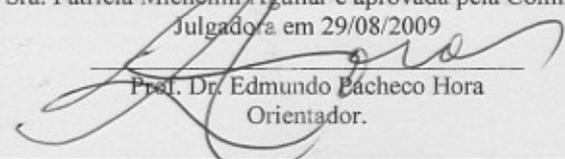
PATRICIA MICHELINI AGUILAR

**FALA FLAUTA:**

**UM ESTUDO SOBRE AS ARTICULAÇÕES INDICADAS  
POR SILVESTRO GANASSI (1535) E BARTOLOMEO  
BISMANTOVA (1677) E SUA APLICABILIDADE A  
INTÉRPRETES BRASILEIROS DE FLAUTA DOCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Música do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em Música.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela  
Sra. Patrícia Michelini Aguilar e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 29/08/2009

  
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora  
Orientador.

CAMPINAS  
2008

**PATRICIA MICHELINI AGUILAR**

**FALA FLAUTA:  
UM ESTUDO SOBRE AS ARTICULAÇÕES INDICADAS  
POR SILVESTRO GANASSI (1535) E BARTOLOMEO  
BISMANTOVA (1677) E SUA APLICABILIDADE A  
INTÉRPRETES BRASILEIROS DE FLAUTA DOCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Música do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em Música.  
Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

CAMPINAS  
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Ag93f      Aguilar, Patricia Michelini.  
Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce / Patricia Michelini Aguilar – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Flauta doce. 2. Articulação. 3. Ganassi. 4. Bismantova 5. Renascença. 6. Barroco. (Música). I. Hora, Edmundo Pacheco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Fala flauta: a study of tonguing syllables indicated by Silvestro Ganassi (1535) and Bartolomeo Bismantova (1677) and their use by brazilian recorder players.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Recorder; Tonguing; Ganassi; Bismantova; Renaissance; Baroque.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Bernadete Marques Abaurre.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Becker Carpena.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Jank.

Prof. Dr. Nailson Simões.

Data da Defesa: 29-08-2008

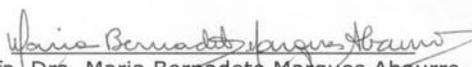
Programa de Pós-Graduação: Música.

## Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Patricia Michelini Aguilar - RA 056585 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora  
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre  
Membro Titular



Profa. Dra. Lucia Becker Carpena  
Membro Titular

À Isa Poncet, que me possibilitou  
ir muito mais além em meu instrumento.

## AGRADECIMENTOS

A meus pais, Enido e Wilma, por terem me proporcionado a oportunidade de estudar música, e pelo constante incentivo a meus projetos.

A Maurício, pelo apoio e pelo amor que nos une.

A Edmundo Hora, por fazer parte de minha formação.

A Bernadete Abaurre e Lucia Carpena, pelo interesse que demonstraram por este trabalho e pelas contribuições essenciais à elaboração do texto final.

A Carlos Eduardo Vieira e Silvana Scarinci, pela gentileza e pelo entusiasmo com que participaram do Recital de Mestrado.

A Vanessa, Lucas e a todos da minha família que, mesmo distantes, nunca deixaram de prestar apoio e solidariedade.

A meus queridos amigos Isamara e David, pelo carinho e incentivo incansável.

A Giorgio Pacchioni e Peter van Heyghen, cujas contribuições foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

A Paulo Kühn, pelas importantes colocações em meu exame de Qualificação.

A Daniel Volpin, Maria Cecília de Oliveira, Rosimary Parra Gomes e ao quarteto de flautas doce Quinta Essentia, pelo apoio e interesse.

A Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em especial aos alunos, por me permitirem colocar em prática os conhecimentos adquiridos em meus estudos.

Enfim, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que este trabalho fosse viabilizado.

## RESUMO

Este trabalho investiga o uso da articulação na flauta doce durante a Renascença e o Barroco italiano através da análise dos tratados *Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi e *Compendio Musicale* (1677), de Bartolomeo Bismantova. Para uma compreensão abrangente do assunto, inicialmente procurou-se definir como se dá o processo de articulação na flauta doce, em seguida verificou-se o contexto musical e o papel do instrumento no período e nas cidades onde estes autores atuaram e finalmente foram estabelecidos paralelos com a fala e o canto contemporâneos. Na parte final as instruções sobre articulação de Ganassi e Bismantova foram transcritas, traduzidas e detalhadamente comentadas. O objetivo maior desta dissertação foi instruir o intérprete brasileiro sobre a forma de realizar tais articulações e de como adequá-las ao repertório, não exclusivamente ao daquele período. A metodologia utilizada foi o levantamento e leitura dos tratados e da bibliografia a eles relacionada associada à experiência da autora como intérprete de flauta doce. Foram utilizados conceitos de fonética para explicar a realização do processo de articulação na flauta doce, com o cuidado para que as explicações ficassem acessíveis ao leitor leigo no assunto. Constatou-se que os maiores indícios do uso da flauta doce na Itália durante os séculos XVI e XVII estão nas confrarias, academias e em situações informais; era um instrumento menos utilizado nos ambientes profissionais, mas muito apreciado por nobres amadores. Concluiu-se que a voz humana falada e cantada exercia influência na prática instrumental dos séculos XVI e XVII, que a língua utilizada como referência era o dialeto toscano e que a expressividade da língua era realçada no instrumento através do uso de dinâmicas e articulações irregulares. Constatou-se ainda que as principais sílabas de articulação indicadas nos tratados são *te*, *de*, *re*, *le* e *che*, principalmente nas combinações *te-re*, *le-re* e *te-che*. A maior diferença na realização destas sílabas entre intérpretes italianos e brasileiros é a predileção pela vogal [e] (pronuncia-se é) pelos primeiros e pela vogal [i] pelos últimos.

Palavras-chave: Flauta doce, Articulação, Ganassi, Bismantova, Renascença, Barroco

## ABSTRACT

This study investigates the use of syllable tonguing in recorder performance during the Italian Renaissance and Baroque periods through the analyses of the *Fontegara* (1535) treatise, by Silvestro Ganassi and the *Compendio Musicale* (1677) treatise, by Bartolomeo Bismantova. For a comprehensive understanding of this subject, first it was defined how recorder tonguing articulation occurs, then an analysis was conducted on the musical context and role of the instrument during the relevant period in the cities where these authors worked, and finally parallels were drawn against contemporary speech and singing. On the last part the instructions about tonguing syllables from Ganassi and Bismantova were transcribed, translated and commented in details. The major purpose of this study was to instruct Brazilian performers on how to implement such tonguing articulations and fit them into repertoires, which may include works not exclusively from that period. The methodology used for the analysis was an interpretation of the treatises and related literature that is associated with the author's experience as a performer. Phonetic concepts were used to explain the recorder tonguing articulations, and the descriptions were structured to be easily comprehensible by any reader. It was found that the most evidence of recorder use in Italy during the 16th and 17th centuries was apparent at religious orders, academies and informal situations; the instrument was used less frequently in professional settings, but was very appreciated by amateur noblemen. It was concluded that the spoken and sung voices influenced instrumental performance during the 16th and 17th centuries, that the language used as reference by performers was Tuscan dialect, and that the language expressiveness was emphasized in recorder performance through techniques of dynamics and irregular tonguing. It was also observed that the main tonguing syllables displayed in the treatises were *te*, *de*, *re*, *le* and *che*, specially the combinations *te-re*, *le-re* and *te-che*. The most prominent difference between Italians' and Brazilians' use of tonguing syllables is the preference for the open vowel *e* [ɛ] by the former and *u* [u] by the latter.

Key Words: Recorder, Tonguing, Ganassi, Bismantova, Renaissance, Baroque

## Lista de Figuras

### Capítulo 1:

Figura 1: Os principais sinais de articulação.....	11
Figura 2: O processo de emissão se som na flauta doce .....	15
Figura 3: O aparelho fonador .....	21
Figura 4: Imagens da laringe em repouso (A) e vibrações das cordas vocais (B).....	24

### Capítulo 2:

Figura 5: Mapa da cidade de Veneza em 1565 atribuído a Bolognino Zaltieri, com destaque para o <i>Fontego dei Tedeschi</i> .....	42
Figura 6: Ilustração da capa de <i>Fontegara</i> .....	65
Figura 7: A “flauta italiana” ilustrada no <i>Compendio Musicale</i> .....	68
Figura 8: Xilografia com o emblema da <i>Accademia dello Spirito Santo</i> de Ferrara .....	73
Figura 9: Exemplos musicais dos sistemas de claves e transposições .....	75

### Capítulo 3:

Figura 10: Capa do Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) .....	91
Figura 11: Mapa dos dialetos italianos.....	100
Figura 12: <i>Fac-simile</i> dos capítulos 5, 6 e 7 (parcial) de <i>Fontegara</i> .....	104
Figura 13: Exemplo da sílaba de três letras <i>tel-lel</i> do tratado de Martinus Agricola .....	119
Figura 14: Exemplo da sílaba de três letras <i>der-ler</i> do tratado de Bartolomeo Bismantova.....	119

### Anexos:

Anexo 1: Alfabeto Fonético Internacional .....	159
Anexo 2: Consoantes.....	160
Anexo 3: Vogais .....	161
Anexo 4: Gráficos obtidos a partir de uma seqüência de notas lá tocadas em uma flauta doce tenor em C, com articulações distintas.....	162

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2. CAPÍTULO 1: SOBRE O PROCESSO DE ARTICULAÇÃO PARA A PRÁTICA TRADICIONAL DA FLAUTA DOCE</b> .....	7
2.1. Definição e objetivos da articulação.....	9
2.2. Breve descrição do processo de emissão do som articulado na flauta doce .....	15
2.3. Descrição das consoantes da fonética do português adequadas à prática da flauta doce.....	20
2.4. Descrição das vogais da fonética do português adequadas à prática da flauta doce .....	27
<b>3. CAPÍTULO 2: SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL EM QUE SILVESTRO GANASSI E BARTOLOMEO BISMANTOVA ESTÃO INSERIDOS</b> .....	39
3.1. Referências sobre Silvestro Ganassi e sua <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (1535)....	41
3.2. <i>La Serenissima</i> : o ambiente político-social em Veneza no século XVI .....	45
3.3. Sobre a prática instrumental e o uso da flauta doce em Veneza – 1500-1630 ....	52
3.4. Referências sobre Bartolomeo Bismantova e seu <i>Compendio Musicale</i> (1677) ..	67
3.5. O ambiente político-social e a prática musical, com destaque para o uso da flauta doce, em Ferrara e Bolonha – 1600-1700 .....	71
<b>4. CAPÍTULO 3: TRANSCRIÇÃO, TRADUÇÃO E ANÁLISE DA PARTE DE ARTICULAÇÃO DOS TRATADOS</b> .....	83
4.1. A voz humana como referência para a articulação instrumental .....	85
4.2. <i>Opera Intitulata Fontegara</i> - Transcrição, tradução e análise da parte de articulação.....	104
4.3. <i>Compendio Musicale</i> - Transcrição, tradução e análise da parte de articulação ....	125
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	139
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	149
<b>7. ANEXOS</b> .....	157

# **1. INTRODUÇÃO**

Este trabalho investiga o uso da articulação na flauta doce durante a Renascença e o Barroco italiano através da análise dos tratados *Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi e *Compendio Musicale* (1677), de Bartolomeo Bismantova. Para uma compreensão abrangente do assunto, inicialmente procuramos definir como se dá o processo de articulação na flauta doce, em seguida verificamos o contexto musical e o papel do instrumento no período e nas cidades onde estes autores atuaram e por fim estabelecemos paralelos com a música vocal contemporânea. Na análise dos tratados tivemos como objetivo maior facilitar a intérpretes brasileiros a compreensão dos textos originais, apresentando instruções sobre a forma de realizar as articulações propostas pelos autores e sobre como adequá-las ao repertório, não exclusivamente ao daquele período.

Ao estudar um instrumento de sopro, a questão da articulação - escolha das sílabas e a maneira como elas devem ser realizadas - são fundamentais para a adequação da técnica instrumental ao texto musical. Através de uma articulação planejada o intérprete pode expressar com mais precisão sua idéia musical, ou a idéia musical que se deduz do compositor, pelo fato dela possibilitar inícios de notas suaves ou agressivos e por gerar formas diferenciadas de agrupar os sons. No caso da flauta doce essa questão fica muito evidenciada por que ela permite certa liberdade dos movimentos da língua, que são reproduzidos com clareza no instrumento.

Na música Renascentista e Barroca a articulação exercia um papel fundamental para a compreensão do fraseado musical. A maneira de articular estava intimamente relacionada à construção de um discurso através da música. Segundo Harnoncourt (1990, p.49):

Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era freqüentemente descrita como uma 'linguagem de sons'. Grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo o que é dito pressupõe uma compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas.

Dado que a maior parte do repertório da flauta doce concentra-se entre os períodos da Renascença e do Barroco, espera-se que o intérprete deste instrumento procure conhecer mais detalhadamente de que forma era concebida a articulação segundo os autores, compositores e intérpretes da época.

Verificando os levantamentos bibliográficos feitos por Griscom e Lasocki (2003, p.289-302) e por Castellani e Durante (1987, 119-142), constatamos que durante a Renascença e o Barroco foram publicados na Itália vários tratados e manuais que trazem informações relevantes sobre a prática articulatória na flauta doce. São eles: Ganassi (1535), Cardano (escrito c.1546), Dalla Casa (1584), Riccardo Rognoni (1592), Francesco Rognoni (1620) e Bismantova (1677).

Os tratados de Ganassi e Bismantova são, respectivamente, o primeiro e o último conhecidos até o momento publicados na Itália neste período. São eles também os que apresentam informações mais consistentes a respeito da articulação na flauta doce. A análise do conteúdo destes tratados possibilita uma compreensão apurada da técnica instrumental, no que se refere à articulação, ao longo de um período em que o repertório instrumental é extremamente expressivo e virtuosístico.

A escolha destes tratados como objeto de estudo deveu-se primeiramente à necessária delimitação do tema em um trabalho desta natureza, dada a grande quantidade de fontes históricas relativas ao assunto; em segundo lugar, à proximidade da língua italiana à língua portuguesa, elemento facilitador da compreensão do conteúdo estudado; por fim, ao fato da música italiana dos séculos XVI e XVII utilizar-se de ornamentações virtuosísticas (*diminuições*), que só podem ser bem realizadas conhecendo-se as ferramentas técnicas utilizadas no período.

A elaboração de tratados como os de Ganassi e Bismantova pressupõe uma utilidade prática quase que imediata. Para que isso pudesse ser verificado, foi necessário reconstruir a vida musical em Veneza no século XVI, onde atuou Ganassi, e em Ferrara e Bolonha durante o século XVII, onde atuou Bismantova. Veneza mereceu um destaque especial por conta de sua situação política, social e cultural, que deu origem ao chamado "mito de Veneza"<sup>1</sup>. Averiguamos a prática musical na Basílica de

---

<sup>1</sup> O "Mito de Veneza" é um termo dado por estudiosos modernos em referência à reputação histórica que a República de Veneza alcançou durante o Renascimento.

São Marcos e nas confrarias e outras instituições desta cidade. Ferrara e Bolonha também tiveram intensa atividade musical desde a Idade Média, tendo Bolonha se destacado principalmente por abrigar o *Concerto Palatino*, um conceituado grupo de *pifferi*<sup>2</sup>. Informações específicas sobre o uso da flauta doce nestes locais não são muito abundantes, por isso foi preciso resgatar a prática de instrumentos de sopro em geral, com especial destaque para o corneto e para os *pifferi*.

Por outro lado não pudemos deixar de abordar também a prática da música vocal do período, já que ambos os tratados estabelecem a voz humana como referência para os instrumentos. Verificamos que os compositores utilizavam-se das características fonéticas da língua italiana para estabelecer um padrão estilístico-musical muito expressivo. Considerando que a Itália comporta vários dialetos, procuramos averiguar se estas variantes lingüísticas influenciaram de alguma forma na escolha e na realização das sílabas de articulação usadas por Ganassi e Bismantova.

A aplicação de conceitos de fonética para explicar a realização do processo de articulação na flauta doce possibilitou uma abordagem mais técnica da que normalmente se faz sobre o assunto. Apesar disso, tivemos a preocupação de tornar as explicações acessíveis ao intérprete brasileiro a fim de que este trabalho sirva como um guia sobre articulação a estudantes e profissionais da flauta doce.

Cabe ressaltar que a flauta doce é um instrumento amplamente difundido no Brasil devido à sua acessibilidade, ao seu baixo custo inicial e à possibilidade de oferecer ao estudante um rápido resultado musical. Apesar de ser um instrumento com inúmeras possibilidades técnicas, ele é muitas vezes considerado limitado, um mero auxiliar no processo de formação musical do estudante, e a escassez ou inexistência de trabalhos da natureza do proposto em língua portuguesa reforçam uma suposta falta de necessidade de conhecimento aprofundado sobre sua história e sua técnica. O profissional interessado em conhecer mais sobre a flauta doce é obrigado a recorrer a publicações estrangeiras, o que, no caso da abordagem da articulação, pode dar ensejo

---

<sup>2</sup> O termo italiano *piffero* ou *piffaro* - cujos plurais são *pifferi* e *piffari*, respectivamente - pode ser traduzido em português como *pifaro*. É utilizado desde o século XV na Itália com significados diversos: pode se referir à charamela (instrumento de sopro com palhetas – ver nota 43), à flauta transversal (também chamada de *fiffaro*), ou ainda, de forma genérica, a um instrumentista de um grupo de sopros, sendo este grupo denominado *pifferi*. Informações mais detalhadas sobre os instrumentos que constituíam o grupo constam no capítulo 2.

a conclusões precipitadas ou parciais, dado que a escolha das sílabas e a maneira de pronunciá-las estão intimamente ligadas à língua materna do intérprete.

A realização deste trabalho justifica-se, portanto, por possibilitar um enriquecimento da bibliografia sobre flauta doce em língua portuguesa, facilitando o acesso de educadores e intérpretes à informação histórica e, conseqüentemente, contribuindo para que as reais possibilidades do instrumento sejam conhecidas, valorizadas e respeitadas.

De fato, a carência de bibliografia em língua portuguesa foi a principal dificuldade encontrada para a viabilização deste trabalho. A maior parte da bibliografia utilizada é estrangeira e está dividida em livros e artigos de periódicos. Todas as traduções das citações e dos tratados foram por nós realizadas; optamos por colocar em nota de rodapé os textos originais, a fim de que o leitor possa dispor do máximo de informações para sua compreensão.

As explicações sobre os instrumentos musicais e as datas de nascimento e morte dos compositores que constam no texto tiveram como referência o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>3</sup>, na versão *online*<sup>4</sup>. Nas citações feitas a partir de sítios eletrônicos não foi possível incluir o número da página como referência, já que estas fontes de informação não apresentam paginação.

Finalmente, incluímos nos anexos algumas informações complementares para a compreensão do processo de articulação: o alfabeto fonético internacional, para uma familiarização do leitor com estes símbolos utilizados nos capítulos 1 e 3; algumas ilustrações que mostram o posicionamento dos órgãos articuladores da boca na realização das principais consoantes e vogais das sílabas de articulação; e alguns resultados obtidos a partir da captação sonora da flauta doce, por nós executada, realizando as principais sílabas de articulação, decodificadas no *software* de análise de voz *Praat*<sup>5</sup>. Apesar deste último dado ter sido obtido sem grande rigor científico, consideramos que seus resultados são muito interessantes e elucidadores ao possibilitar que se "veja" as articulações executadas no instrumento.

---

<sup>3</sup> SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo\\_gmo](http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo)>

<sup>5</sup> Este software é de acesso e utilização livres, podendo ser obtido através do seguinte endereço eletrônico: <<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>>

## **2. CAPÍTULO 1: SOBRE O PROCESSO DE ARTICULAÇÃO PARA A PRÁTICA TRADICIONAL DA FLAUTA DOCE**

## 2.1. Definição e objetivos da articulação

O objeto de estudo deste capítulo se refere à articulação na flauta doce. O termo *articulação*, quando aplicado à música, possui vários significados que podem gerar desdobramentos diversos na prática interpretativa. Julgamos ser necessário um esclarecimento do significado deste termo quando utilizado para designar uma ação específica para a prática tradicional da flauta doce. Partiremos de uma conceituação mais genérica de articulação no contexto musical para então entendermos de que forma este fenômeno é traduzido na interpretação da flauta doce.

Reiss (1986, p.144) afirma que articulação é “[...] a maneira como uma nota é iniciada e terminada, conhecida de outra forma como ‘ataque’ e ‘soltura’<sup>6</sup>. Qualquer nota musical tem um início, uma sustentação e um desfecho. O início da nota é convencionalmente chamado de ‘ataque’ por estabelecer um rompimento do silêncio, indicando o ato inaugural da emissão do som. Este início pode ser realizado a partir de uma gama de possibilidades que variam da mais suave à mais incisiva, significando que nem sempre um ‘ataque’ é necessariamente agressivo, como o termo parece sugerir. Também o desfecho da nota musical está sujeito a variações de acordo com as ações do intérprete. Dependendo da forma como é feito pode-se direcionar a melodia para uma continuidade (outra nota) ou uma interrupção. A definição de Reiss para articulação agrega o conceito de início e desfecho (soltura) a uma nota musical isolada. Assim a maneira como uma nota musical é iniciada e terminada define a articulação *desta nota*.

Na visão de Chew (2007) o conceito de articulação é relacionado ao de *fraseado*. A definição de ambos os termos é “a separação de notas sucessivas umas das outras, sozinhas ou agrupadas, por um intérprete, e a maneira em que isso é feito”<sup>7</sup>. Especificamente sobre articulação, o autor afirma que o termo “se refere prioritariamente ao grau em que um intérprete separa notas individuais umas das outras

---

<sup>6</sup> [...] *the way in which a note is initiated and ended, otherwise known as ‘attack’ and ‘release’.*

<sup>7</sup> *The separation of successive notes from one another, singly or in groups, by a performer, and the manner in which this is done.*

na prática (p.ex. em *staccato* e *legato*<sup>8</sup>)<sup>9</sup>. As definições de Chew tendem a associar articulação a um processo aplicado a uma sucessão de notas, caracterizando-a como uma forma de separação ou de união de sons sucessivos. Entendida desta maneira a articulação vincula-se não apenas a uma nota musical isolada, mas à relação entre várias notas, dando origem então ao *fraseado* da música. Assim o termo articulação pode se referir a uma única nota musical ou a várias delas. Através da articulação é possível iniciar uma nota e desfechá-la, e este desfecho pode ser realizado unindo-a ou não a outra. Várias notas desfechadas indicam separação dos sons; uma nota cujo desfecho coincida com o início de outra indica união dos sons. Reunindo os conceitos expostos até então, constatamos que a articulação se refere à maneira como as notas musicais são iniciadas e terminadas, podendo assim ser unidas ou separadas umas das outras.

A união ou separação de notas sucessivas não é arbitrária. A finalidade da articulação é justamente servir como uma ferramenta para explicitar a intenção expressiva que se deseja imprimir a um determinado trecho musical. Citando Chew (2007), articulação e fraseado são “uns dos principais caminhos em que intérpretes, e conseqüentemente ouvintes, podem dar ‘sentido’ a um fluxo de sons que poderiam não ser diferenciados”<sup>10</sup>. Reiss (1986, p.144) por sua vez afirma que a articulação “[...] ajuda a organizar uma melodia”<sup>11</sup>. O grau de separação (ou união) que se aplica a um conjunto de notas é uma eficaz ferramenta da interpretação. A articulação indica não apenas a maneira como o intérprete inicia, une e/ou separa uma sucessão de notas musicais, conforme visto anteriormente, mas também a compreensão que o intérprete tem desta sucessão de notas no contexto da obra musical como um todo.

A escolha da articulação pelo intérprete pode se basear em fatores diversos, tais como: sinais gráficos presentes na partitura, que podem ter sido indicados pelo compositor ou pelo editor; conhecimento dos princípios que regem a organização e

---

<sup>8</sup> As expressões italianas *staccato* e *legato* são utilizadas convencionalmente em música para indicar sons destacados e ligados, respectivamente.

<sup>9</sup> *The term ‘articulation’ refers primarily to the degree to which a performer detaches individual notes from one another in practice (e.g. in staccato and legato).*

<sup>10</sup> *Articulation and phrasing represent some of the chief ways in which performers, and consequently listeners, may make ‘sense’ of a flux of otherwise undifferentiated sound...*

<sup>11</sup> *[...] helps to organize a melody.*

estruturação da obra, princípios estes que podem variar de acordo com o período histórico; características acústicas do ambiente onde a obra será executada. Sobre cada um destes fatores discorreremos a seguir.

Na notação musical convencional há alguns sinais gráficos que, posicionados sobre ou sob uma ou mais notas musicais, indicam a articulação desejada. Estes sinais, chamados de “sinais de articulação” ou “marcas de articulação”, determinam modos específicos de iniciar e terminar as notas musicais. Seguiremos com uma breve descrição dos sinais mais utilizados e a forma como convencionalmente são interpretados.



Figura 1: Os principais sinais de articulação

O ponto (*staccato*), o traço vertical (em inglês, *dash*) e, em menor escala, a cunha (*wedge*) são os sinais mais comuns para indicar notas separadas. Na prática estes sinais indicam não apenas um encurtamento das notas, mas também um tipo de ataque e de desfecho mais nítido e proeminente, e que pode ser acentuado ou não. Uma linha curva (ligadura) posicionada sobre duas ou mais notas indica que elas devem ser realizadas de forma ligada (*legato*), ou seja, sem interrupção ou silêncio entre elas<sup>12</sup>. Aplicada a várias notas seguidas, em trechos musicais mais ou menos extensos, a ligadura indica um fluxo melódico contínuo, valorizando a percepção de um fraseado mais linear e menos pronunciado. Se aplicada a poucas notas (duas a duas, por exemplo) evidencia um tipo de acentuação onde a primeira nota do grupo é valorizada, estabelecendo uma espécie de hierarquia entre elas. O traço horizontal posicionado sobre uma nota, chamado de *tenuto* (do italiano *sostenuto*, sustentado),

<sup>12</sup> Cabe aqui uma distinção entre ligadura de articulação, ligadura de valor e ligadura de frase. A explicação dada no texto refere-se à ligadura de articulação; na ligadura de valor, duas ou mais notas de mesma altura têm as suas durações somadas; na ligadura de frase a linha curva posicionada sobre uma série de notas indica que elas fazem parte de uma mesma frase ou idéia musical, mas não necessariamente que devam ser executadas sem interrupção de articulação. Cabe ao intérprete reconhecer cada uma das funções da ligadura baseando-se em seus conhecimentos teóricos e estilísticos.

indica que ela deve ser mantida integralmente, de forma sustentada e menos flexível. Na prática, notas com *tenuto* realizadas em seqüência indicam articulações mais discretas e uniformes, sendo quase imperceptível um silêncio entre elas. É possível ainda combinar dois sinais de articulação distintos para um resultado sonoro diferente, como no *portato* - articulação que indica notas cujos ataques soam como impulsos dentro de uma ligadura. O *portato* também pode ser indicado combinando-se os sinais de *tenuto* e ligadura.

A identificação das marcas de articulação é facilmente realizada pelos intérpretes, porém podem ocorrer pequenas diferenças na maneira de executá-las. O grau de separação que se espera de um *staccato* pode ser diferente de um intérprete para outro. Ou ainda um mesmo intérprete pode realizar dois *staccati* de formas distintas dependendo do contexto em que eles aparecem. Uma execução absolutamente idêntica por todos os intérpretes demandaria a utilização de recursos que extrapolam a notação musical tradicional, como por exemplo, a determinação da minutagem para cada nota<sup>13</sup>. Tal nível de detalhamento foge ao controle do músico na interpretação em favor de uma maior fluência melódica. Sobre esta relativa imprecisão da notação dos sinais Chew (2007) pondera que “[...] as sutilezas da articulação são difíceis de notar e são em geral transmitidas oralmente ao invés de notadas de forma compreensível”<sup>14</sup>. Se há a necessidade da transmissão oral é porque a notação não traduz plenamente o significado do símbolo. Além da relativa imprecisão da notação, como vimos, isso ocorre também porque o sinal de articulação na prática interpretativa surge em associação a um estilo, a um conjunto de fatores que fundamentam um determinado conceito e que são, por sua vez, refletidos no tipo de escrita musical. Um *staccato*, por exemplo, pode assumir funções diferentes se estiver incluído numa obra do período Barroco ou do período Clássico. A esse respeito, Brown (2007) diz que:

As marcas de *staccato*, por outro lado, tanto sozinhas como em combinação com uma ligadura, foram utilizadas para indicar todo tipo e grau de separação,

---

<sup>13</sup> Uma notação desta natureza é utilizada a partir do século XX, visto que neste momento os compositores buscam uma representação gráfica absolutamente precisa para suas intenções interpretativas. Ainda assim a tendência observada é de que a notação seja um elemento facilitador da compreensão da música, sem gerar obstáculos para a sua fluência.

<sup>14</sup> [...] *the intricacies of articulation are difficult to notate and are generally transmitted orally rather than in comprehensive notated form.*

do mais suave ao mais áspero, e tiveram algumas vezes implicações de acento além de separação. A interpretação destas marcas em momentos específicos é dependente de fatores como período histórico, nacionalidade, contexto musical e conhecimento de práticas atribuídas individualmente a compositores. Outras formas de marcas de articulação e acento (a diferença entre as duas funções é não raro muito discreta) também variaram consideravelmente em seu significado entre diferentes compositores e tradições.<sup>15</sup>

Se a interpretação dos sinais de articulação deve levar em conta as características estilísticas e o contexto histórico de onde estiverem inseridos, como fazer quando não houver tais sinais em uma obra?

De fato, a presença de sinais de articulação convencionais ocorre de forma mais regular somente a partir do período Barroco. A falta de marcas de articulações convencionais na música da Idade Média ou da Renascença não significa a inexistência de sons realizados de maneiras distintas. Como a grande maioria deste repertório é constituído por música vocal, em geral procura-se reproduzir nos instrumentos um tipo de articulação parecido com a articulação da fala, ou da voz cantada. Nesse sentido a interpretação da música instrumental destes períodos e também do Barroco, que têm como ideal sonoro a voz humana, exige um estudo minucioso da voz cantada e dos princípios que regem a construção do texto<sup>16</sup>. Observamos por exemplo que vários manuais da Renascença e do início do Barroco sobre a arte de ornamentar uma melodia (realizar *diminuições*) são dirigidos ao cantor, mas também servem ao instrumentista. Assim este último terá como referencial o texto pronunciado pelo cantor e deverá procurar imitá-lo. O resultado sonoro obtido a partir daí acarretará em diferenciações na técnica instrumental para cada tipo de articulação utilizada, e estas alterações serão posteriormente codificadas através dos sinais gráficos. Finalmente, é preciso reconhecer que boa parte do conhecimento sobre a interpretação da música até

---

<sup>15</sup> *Staccato marks, on the other hand, either alone or in combination with a slur, have been employed to indicate every type and degree of separation, from the barely articulated to the very sharply detached, and have sometimes had implications of accent as well as of separation. The interpretation of these marks in specific instances will be dependent on such factors as period, nationality, musical context, and the known or inferred practices of individual composers. Other forms of articulation and accent marks (the two functions are seldom entirely discrete) have also varied considerably in their meaning between different composers and traditions.*

<sup>16</sup> Nos capítulos seguintes apresentaremos uma análise mais detalhada da prática articulatória na música do Renascimento e do Barroco.

o século XIX era transmitida oralmente, sendo muito provável que detalhes e sutilezas da prática articulatória tenham se perdido no enfraquecimento desta tradição.

Numa breve análise estilística do uso das articulações ao longo da história observamos que até o século XIX o tipo padrão é o que chamamos hoje de *non legato*, um meio termo entre a articulação ligada e a destacada, sendo estas duas muito utilizadas para efeitos específicos. A partir do Romantismo (século XIX) a articulação ligada (*legato*) tende a predominar. No século XX os compositores procuram indicar as articulações desejadas de forma mais precisa, muitas vezes criando notações específicas e diferenciadas para cada tipo.

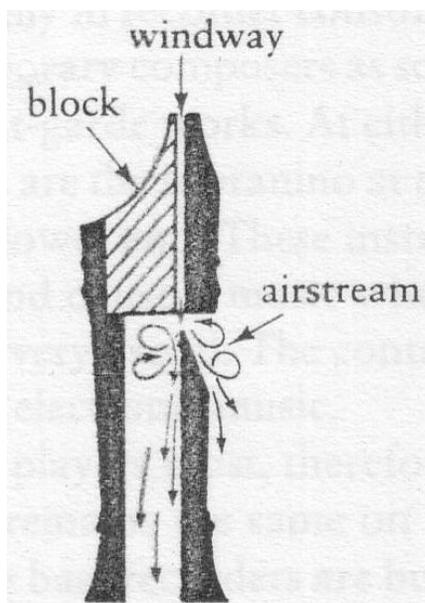
Também a acústica do ambiente onde se executa uma determinada obra pode alterar a articulação escolhida pelo intérprete. Ambientes que apresentam um nível de reverberação muito elevado pedem o uso de articulações mais destacadas para que se evite uma provável mistura de sons musicais realizados em seqüência. Por outro lado ambientes com acústica menos ressonante pedem o uso de articulações mais ligadas. A escolha das articulações pode ser uma forma de enfatizar ou compensar ambientes acústicos propícios ou não à interpretação musical.

Uma vez decidido que tipo de articulação se deseja utilizar, baseando-se nos fatores acima descritos, cabe ao intérprete “traduzir” esta articulação para o seu instrumento. Para cada família de instrumentos há recursos técnicos específicos. Assim, nos teclados trabalham-se tipos de toques e a escolha do dedilhado para fins determinados; nas cordas dedilhadas a articulação é definida pela maneira como se tangem as cordas; nas cordas friccionadas o tipo de arcada é o fator decisivo; nos instrumentos de percussão varia-se o toque da baqueta ou das mãos. Nos instrumentos de sopro o que define a articulação é a movimentação dos órgãos articuladores da boca, mais especificamente da língua.

## 2.2. Breve descrição do processo de emissão do som articulado na flauta doce.

O som na flauta doce se dá através da vibração do ar gerado pelo intérprete em contato com o bisel (chanfradura) da flauta. Visto que o foco deste trabalho é a articulação, não faremos uma descrição detalhada do processo respiratório necessário para se tocar o instrumento. No entanto a consciência deste processo é condição fundamental para o bom desempenho da articulação e da sonoridade.

Utilizando a figura abaixo para detectar alguns pontos de referência, podemos acompanhar a descrição do processo de emissão do som na flauta doce: a corrente de ar (*airstream*) advinda dos pulmões, expirada pela ação dos músculos respiratórios, passa inicialmente pela laringe, depois pela faringe até alcançar a cavidade oral, onde encontra os órgãos articuladores. É passada então para a flauta doce através do canal de ar (*windway*), formado entre a parede da flauta e o bloco (*block*), e lá encontra o bisel, que é uma lâmina ligeiramente inclinada recortada na madeira, formando um ângulo em relação ao tubo do instrumento. O ar passa então a vibrar, gerando o som.



**Figura 2:** O processo de emissão do som na flauta doce.

**Fonte:** O'KELLY, 1990, p.21

Portanto, antes de constituir-se no som final da flauta, o ar atravessa uma série de “obstáculos”, prioritariamente na cavidade oral. São estas intervenções que geram a articulação, ou seja, a construção da articulação instrumental se dá na boca do intérprete, e não na flauta.

Ao passar pela laringe o ar encontra “músculos estriados que podem obstruir a passagem da corrente de ar e são denominados **cordas vocais**. O espaço decorrente da não obstrução destes músculos laríngeos é chamado de **glote**.” (SILVA, 2005, p.24). A aproximação destes músculos gera obstrução ao ar, que por sua vez força a passagem fazendo-os vibrar. Neste caso o estado da glote é **vozeado**, ou seja, ocorre vibração das cordas vocais. Quando os músculos estiverem separados não há obstrução à passagem do ar; assim o estado da glote é **desvozeado**, sem vibração das cordas vocais. Ao falar utilizamos consoantes e vogais vozeadas e desvozeadas. Para tocar utilizamos somente consoantes e vogais **desvozeadas**. O vozeamento na flauta doce é possível, porém interfere na qualidade do som, pois ao realizá-lo deve-se emitir dois sons distintos e independentes ao mesmo tempo: o som da flauta e o som da voz do intérprete emitido através da flauta. Verificaremos adiante, com a descrição das consoantes e vogais adequadas à prática da flauta doce, que a diferenciação de segmentos vozeados e desvozeados pode ser realizada através de outros fatores (maior grau de tensão muscular, maior intensidade de ar).

Após passar pela glote o ar percorre a faringe e lá, dependendo da posição do véu palatino, pode sair somente pela cavidade oral ou por ambas as cavidades (oral e nasal). A úvula, ou velo, que está no segmento final do véu palatino, pode se movimentar para cima, de maneira a obstruir a passagem do ar para a cavidade nasal, ou para baixo, permitindo a passagem do ar também por esta cavidade. Quando há passagem do ar pela cavidade nasal diz-se que o som é **nasal**. Quando a úvula está levantada e o ar passa apenas pela cavidade oral dizemos que o som é **oral**. Na prática da flauta doce utilizamos apenas sons orais, pois todo o ar deve ser direcionado para o instrumento, que está localizado na cavidade oral. A saída eventual do ar pela cavidade nasal altera a qualidade do som na flauta e esgota mais rapidamente a reserva de ar.

Na cavidade oral encontramos articuladores passivos e ativos. “Os articuladores ativos têm a propriedade de movimentar-se (em direção ao articulador

passivo) modificando a configuração do trato vocal.” (SILVA, 2005, p.29). O articulador ativo relevante para a prática da flauta doce é a língua, que pode articular em diversos pontos: ápice (borda lateral frontal), lâmina (borda superior frontal), parte anterior, parte medial e parte posterior. Já os articuladores passivos são aqueles que não podem se movimentar, mas determinam os **pontos** em que os articuladores ativos devem ir de encontro. Os articuladores passivos que podem ser utilizados na prática da flauta doce são os dentes superiores, alvéolos, palato duro, véu palatino e úvula. “Note que o véu palatino pode atuar como articulador ativo (na produção de segmentos nasais) ou como articulador passivo (na articulação de segmentos velares)” (SILVA, 2005, p.31).

A função dos articuladores presentes na boca é oferecer uma certa obstrução à passagem do ar; o afastamento e encontro destes órgãos geram relações de abertura e estreitamento do canal bucal, modificando seu formato e gerando cada tipo de consoante. As vogais diferenciam-se das consoantes por serem realizadas sem a obstrução dos órgãos articuladores, apenas modificando-se a abertura da cavidade oral através do movimento da língua e do maxilar inferior. Utilizada em conjunto com a consoante, a vogal irá garantir a sustentação do som e, dependendo de sua maior ou menor abertura, ajudará na emissão de notas agudas ou graves. Assim se constituem as **sílabas de articulação**. O ar que chega na flauta doce é portanto modificado na laringe e na cavidade oral. O controle da pressão do ar e deste mecanismo articulatório é responsável pelas características do som de cada intérprete.

Ao procedimento técnico utilizado para a articulação na flauta doce é dado o nome em inglês de *tonguing*: “[...] técnica utilizada para começar (e às vezes terminar) notas, com exceção das que estão ligadas”<sup>17</sup> (DICKY e LASOCKI, 2007). O verbo *to tongue* deriva da palavra homônima *tongue*, língua, e é definido como:

usar a língua para tocar um instrumento de sopro de maneira a produzir efeitos de *marcato* ou *staccato*; também, para modificar o som de (uma flauta, corneta, etc.) pelo uso da língua<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> [...] *the technique used for beginning (and sometimes ending) notes, except those which are slurred.*

<sup>18</sup> *To use the tongue in playing a wind instrument so as to produce marcato or staccato effects; also, to modify the sound of (a flute, cornet, etc.) by the use of the tongue.* TONGUE (verb). In: Britannica World Language Dictionary. Vol. 2. New York: Funk & Wagnalls Company, 1954.

Em francês utiliza-se a expressão *coup de langue* que significa “golpe de língua”<sup>19</sup>. Como veremos adiante, a palavra “golpe” não é a mais adequada, pois a ação que ela desperta não corresponde exatamente ao gesto realizado pela língua; sua utilização tornou-se aceitável analogamente à palavra “ataque” comentada anteriormente. Em italiano observamos o uso da expressão *portar della lingua* que pode ser traduzido como “portar da língua” ou “condução da língua”. Na maioria dos textos históricos italianos da Renascença e do Barroco é utilizada somente a palavra *lingua* (ou *lengua*)<sup>20</sup>, referenciando o órgão da boca responsável pelas articulações das notas.

Em português não encontramos palavra ou expressão equivalente, e a falta da terminologia obriga o uso da palavra “articulação” que, como vimos, apresenta significado mais abrangente.

Na flauta doce é possível realizar diversos tipos de articulações dependendo da maneira como se posicionam os órgãos articuladores. Uma descrição demasiadamente técnica de cada uma delas é algo bastante minucioso e detalhista, difícil de ser explicado de uma forma simples a um intérprete. Assim recorreu-se à memória do gesto realizado pela língua em determinadas sílabas. Ao transformar a movimentação dos órgãos articuladores da boca em sílabas possibilitamos uma compreensão rápida e segura desta ação.

O uso de sílabas para indicar articulações na flauta doce ocorre desde a Renascença, mais especificamente através do tratado de Ganassi (1535). Castellani e Durante (1987, p.7) bem nos esclarecem a esse respeito:

Que tais sílabas não tivessem para os professores outra função que a de indicar de maneira simples e direta, embora com larga aproximação, os diferentes movimentos que a língua deveria cumprir para realizar as diversas articulações necessárias à prática instrumental, parece algo por demais evidente: na prática se recorria a uma realidade de ordem fonético-articulatória e também gráfica, bem presente na consciência do aluno pela prática cotidiana do próprio idioma materno, para se obter resultados rápidos e eficientes.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Encontramos esta expressão também em português, provavelmente como uma tradução ou empréstimo do original em francês.

<sup>20</sup> Encontramos a palavra em Ganassi (1535), Dalla Casa (1584), Riccardo Rognoni (1592), Artusi (1600), Francesco Rognoni (1620) e Bismantova (1677).

<sup>21</sup> *Che tali sillabe non avessero per i maestri altra funzione che quella di indicare in maniera semplice e diretta, seppure con larga approssimazione, i differenti movimenti che la lingua doveva compiere per realizzare le diverse articolazione postulate dalla pratica strumentale, sembra cosa fin troppo ovvia: si faceva in pratica ricorso a realtà di ordine fonetico-articulatorio e quindi grafico, ben presenti alla*

Se o idioma materno é o referencial do intérprete para a realização de sílabas de articulação no instrumento, podemos supor que intérpretes de nacionalidades diferentes obtenham resultados sonoros também diferentes ao “traduzirem” uma determinada sílaba de articulação que estiver presente em um tratado histórico ou num método atual para o seu idioma. A sílaba [tu], por exemplo, será realizada como [ty] por um francês (seria como pronunciar o *i* com o formato dos lábios para *u*); um norte-americano provavelmente pronunciará [t] na região alveolar, enquanto que um italiano provavelmente utilizará a região dental (ver figura 3). Mesmo entre intérpretes de uma mesma nacionalidade poderá haver alterações – num país com dimensões continentais como o Brasil isso fica evidente de acordo com os acentos das diferentes regiões geográficas.

Certa flexibilidade na articulação é inevitável e positiva, pois permite uma identificação pessoal de cada intérprete gerando uma gama de interpretações que são saudáveis à prática musical. Entretanto há que se reconhecer a necessidade do conhecimento, ainda que básico, da forma de pronunciar uma determinada sílaba de articulação na língua original do autor que a está indicando, pois isto pode fazer diferença no resultado sonoro.

Na Renascença e no Barroco esta questão é ainda mais evidente visto que os compositores deste período utilizavam a voz cantada como referência para prática instrumental. Some-se a isso o fato da língua e da pronúncia dos países europeus terem se modificado ao longo dos séculos, em maior ou menor grau – talvez o modelo atual da língua não possa ser usado como referência. Realizar um estudo da pronúncia das sílabas de articulação presentes nos tratados destes períodos e adequá-las é portanto uma importante ferramenta para a interpretação do repertório deste repertório.

### 2.3. Descrição das consoantes da fonética do português adequadas à prática da flauta doce.

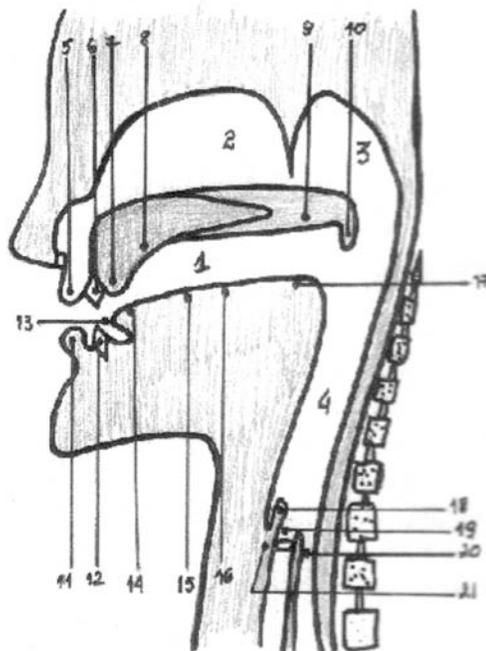
Como vimos, no processo de articulação da flauta doce as consoantes definem os ataques (inícios) e desfechos dos sons ao passo que as vogais determinam as suas sustentações. Resumindo os conceitos apresentados em Silveira (1982, p.72-85) e Silva (2005, p.3), classificamos as consoantes da fonética portuguesa da seguinte forma: a) quanto à laringe: surda ou sonora; b) quanto à faringe: oral ou nasal; c) quanto ao ponto (lugar) de articulação: bilabial, labiodental, dental, alveolar, alveopalatal, palatal, velar e glotal; d) quanto ao modo de articulação: oclusiva, nasal, fricativa, africada, tepe, vibrante, retroflexa e lateral. Seguiremos com a descrição das sílabas de articulação baseada em cada uma dessas classificações (não necessariamente na ordem acima). Utilizaremos o alfabeto fonético padrão proposto pelo Associação Internacional de Fonética (*International Phonetic Association - IPA*<sup>22</sup>) com o uso de colchetes antes e após os segmentos, indicando tratar-se de transcrição fonética.

a) Classificação quanto ao ponto de articulação: partiremos desta classificação para ressaltar o papel da língua na articulação instrumental: de fato, todas as articulações consonantais tradicionais na flauta doce são realizadas através do movimento da língua. Pelo posicionamento da flauta na boca, ficam inviáveis de serem executadas tradicionalmente no instrumento as bilabiais [p] e [b] e as labiodentais [f] e [v], que pressupõem o uso dos lábios. Como a flauta está posicionada entre eles, não é possível que os lábios se encontrem, como nas bilabiais, ou que haja fricção entre os dentes superiores e o lábio inferior, como nas labiodentais. Assim, as próximas classificações obedecerão a esta premissa.

Os pontos de articulação usados na articulação instrumental são os dentes superiores, os alvéolos e o véu palatino (observe a figura 3).

---

<sup>22</sup> Associação estabelecida no ano de 1886 em Paris que tem como objetivo promover o estudo científico da fonética e de sua aplicabilidade prática.



- |                           |                                  |                               |
|---------------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| 1. Cavidade oral          | 8. Palato duro                   | 15. Parte anterior da língua  |
| 2. Cavidade nasal         | 9. Véu palatino (ou palato mole) | 16. Parte média da língua     |
| 3. Cavidade nasofaríngeal | 10. Úvula                        | 17. Parte posterior da língua |
| 4. Cavidade faríngeal     | 11. Lábio inferior               | 18. Epiglote                  |
| 5. Lábio superior         | 12. Dentes inferiores            | 19. Laringe                   |
| 6. Dentes superiores      | 13. Ápice da língua              | 20. Esôfago                   |
| 7. Alvéolos               | 14. Lâmina da língua             | 21. Glote                     |

**Figura 3:** O aparelho fonador  
**Fonte:** SILVA, 2005, p.30

b) Classificação quanto ao modo de articulação: esta classificação baseia-se no “tipo de obstrução da corrente de ar causada pelos articuladores durante a produção de um segmento” (SILVA, 2005, p.32-33).

As articulações mais adequadas para a prática da flauta doce são as oclusivas dentais ou alveolares [t] e [d]. Nestas consoantes a ponta da língua toca entre os alvéolos e dentes superiores, obstruindo momentaneamente a corrente de ar (daí o nome *oclusiva*); repentinamente os órgãos se separam, produzindo o efeito acústico de uma “explosão”, determinando os inícios dos sons com nitidez. A agilidade da ponta da língua contribui para a precisão no ataque. Posicionando-se a língua para articular estas consoantes, mas sem pronunciá-las de fato, obstruímos a corrente de ar e determinamos os finais dos sons. Assim se articularmos [tut] ou [dut] ou ainda [dud]

teremos início e final do som com definição. As oclusivas velares [k] e [g], obtidas quando a parte posterior da língua toca o véu palatino, obstruindo a passagem da corrente de ar, funcionam perfeitamente bem na flauta doce. Por não utilizarem a ponta da língua, quando combinadas com [t] e [d] proporcionam um “revezamento” do ponto de articulação da língua, dando a ela muita agilidade. Estas combinações, como [tuku] e [dugu], soam de forma muito precisa e são eficientes em passagens extremamente velozes.

Todas as consoantes fricativas, que ocorrem quando os articuladores se aproximam produzindo fricção quando da passagem do ar, estão descartadas para a articulação instrumental, pois produzem ruído<sup>23</sup> na sua execução. A única fricativa que pode ser utilizada na flauta para um efeito não convencional de um som “sujo” e sem nitidez de ataque é a velar [ŋ], obtida a partir da fricção do dorso da língua no palato mole (pronuncia-se como que num gargarejo). Ela não é utilizada, entretanto, na prática tradicional.

O tepe [ɾ] é produzido quando a lâmina da língua toca rapidamente a região entre dentes e alvéolos. Este som equivale no português à pronúncia do *r* entre vogais, em palavras como *perereca*. Seu ataque não é preciso porque, para se emitir esta consoante, a língua realiza uma rápida obstrução do ar através de uma espécie de “tapa” que é dado na região entre dentes e alvéolos, o que na prática pressupõe que a consoante deve ser realizada partindo-se de uma posição mais baixa da língua, ou seja, da emissão de uma vogal. Por isso o tepe será uma articulação muito utilizada em associação a outras consoantes, como [t] e [d]. Em combinações como [ɾtɾd] ou [ɾtɾd], o tepe torna-se uma sílaba átona e fluida, possibilitando um resultado sonoro com alternância de dinâmicas fortes e fracas que são muito adequadas à interpretação da música barroca.

---

<sup>23</sup> "O principal traço articulatório de uma fricativa é a formação de uma constrição estreita num dado ponto do trato vocal. Quando o ar passa através dessa constrição, numa quantidade de fluxo suficiente, há a formação de uma turbulência, o que significa que o movimento da partícula da corrente de ar torna-se altamente complexo, formando pequenos redemoinhos na região constricta. A condição aerodinâmica de turbulência está associada à geração de um ruído turbulento no sinal acústico". GAMA ROSSI, Aglael e SAMCZUK, Ingrid. **Descrição fonético-acústica das fricativas no português brasileiro: critérios para coleta de dados e primeiras medidas acústicas.** Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2538340/-descricao-fonetico-acustica-das-fricativas-no-pb-criterios-para-coletas-de-dados-e-primeiras-medidas-acusticas-pdf>> Acesso em 26 de julho de 2008.

A vibrante [r], produzida como se fossem múltiplos tepes, funciona como um vibrato de língua, efeito chamado *frulato*, utilizado pelos compositores contemporâneos. A consoante retroflexa [ɻ], que ocorre quando a ponta de língua se levanta e curva-se em direção ao palato duro (semelhante ao sotaque “caipira” do *r*), também é teoricamente possível de se utilizar na flauta doce. Entretanto, como a utilização da consoante *r* na prática instrumental será sempre em posição intervocálica, e nesse caso a pronúncia ocorre como um tepe em todas as regiões do Brasil (SILVA, 2005, p.39), o uso da retroflexa é praticamente descartado.

Por fim, têm-se a lateral alveolar [l], a lateral alveolar velarizada [ɫ] e a lateral palatal [ɲ]. Elas são assim chamadas por permitirem a saída lateral do ar, pois a obstrução entre os articuladores é realizada na linha central da língua. A lateral alveolar velarizada [ɫ] ocorre quando se levanta a parte posterior da língua simultaneamente com a realização da consoante [l]. No português esta consoante é utilizada ocasionalmente em final de sílaba para diferenciar a pronúncia de palavras como *mau* e *mal*<sup>24</sup>. Como as articulações das consoantes ocorrem quase sempre em posição intervocálica, ela acaba não se caracterizando como uma articulação passível de ser utilizada na prática instrumental.

A consoante [l], cuja pronúncia pode ser exemplificada na palavra *lápiz*, pode ser muito bem utilizada na flauta doce. Combinada a uma vogal, gera um som quase constante, sem interrupção. A combinação de [l] e [ɲ] (como [lɲɲɲ]) funciona bem em passagens rápidas em grau conjunto, resultando numa articulação muito ligada. A lateral palatal [ɲ], que se pronuncia como *lh* em palavras como *alho*, também pode ser realizada no instrumento - o resultado é uma articulação sem muita nitidez de ataque, mas que, realizada continuamente, proporciona fluidez em passagens mais ligadas. Dentre as laterais, entretanto, a predileção é pelo uso de [l], provavelmente porque é realizada na mesma região alveolar das outras principais consoantes de articulação.

c) Classificação quanto à faringe: conforme visto anteriormente, para se tocar flauta doce é necessário que todo o ar seja direcionado para o instrumento, evitando-se

---

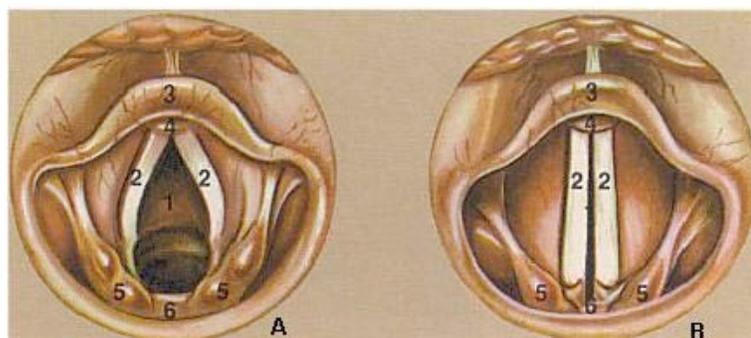
<sup>24</sup> Este tipo de pronúncia está cada vez mais em desuso no português, restringindo-se normalmente a falantes mais idosos.

a saída de ar pela cavidade nasal. Sendo assim torna-se inviável para a prática da flauta doce a consoante nasal alveolar [n]. Todas as consoantes utilizadas em sílabas de articulação são, portanto, orais.

d) Classificação quanto à laringe: para a prática instrumental as cordas vocais devem ficar afastadas, sem que ocorra vibração e conseqüente interferência na qualidade do som. Castellani e Durante (1987, p.16) ponderam a esse respeito:

Relativamente à articulação instrumental deve-se notar em primeiro lugar que a vibração da glote é absolutamente excluída porque, amplificada pelo corpo do instrumento, se somará aos sons que são produzidos por ele, gerando um efeito cacofônico: pede-se então um fluxo de ar egressivo surdo que pode encontrar em seu percurso cavidades de várias formas e volumes (segundo a qualidade da vogal realizada na articulação), e obstáculos de vários gêneros (segundo o tipo da consoante).<sup>25</sup>

Segundo Ladefoged (1971, p.8), além do estado vozeado ou desvozeado da glote, pode-se produzir outras qualidades de sons dependendo de como ela se encontrar durante o processo de fonação. Observe a figura 4 para detectar os principais órgãos da laringe: 1) Glote; 2) Cordas vocais; 3) Epiglote; 4) Comissura anterior; 5) Cartilagens aritenóides; 6) Comissura posterior.



**Figura 4:** Imagens da laringe em posição de repouso (A) e vibração das cordas vocais (B)  
**Fonte:** A Laringe e a Faringe. Disponível em: <<http://www.studiomel.com/20.html>>

<sup>25</sup> *Relativamente alla articolazione strumentale si dovrà in primo luogo notare che le vibrazioni glottidali vanno assolutamente escluse perché, amplificate dal corpo dello strumento, si sommerebbero ai suoni che con questo si producono generando un effetto cacofonico: si postula dunque un flusso d'aria egressivo afono che può incontrare nel suo percorso cavità di varia forma e volume (secondo la qualità della vocale scelta nella articolazione), e ostacoli di vario genere (secondo il tipo consonantico).*

Ladefoged (1971, p.8) destaca as seguintes qualidades de som: o murmúrio (cartilagens aritenóides separadas, com vibração no ligamento das cordas vocais), laringalização (aritenóides unidas, mas com um pequeno comprimento das cordas vocais vibrando) e sussurro (cordas vocais unidas ou estreitadas exceto entre as aritenóides). Não percebemos nenhuma dessas características ao tocar flauta doce, o que nos leva a crer que de fato as cordas vocais devem permanecer afastadas.

As consoantes [d] e [g], entretanto, que são classificadas como sonoras em oposição às surdas [t] e [k], respectivamente, prestam-se perfeitamente à prática da flauta doce. O que ocorre é que essas consoantes são realizadas com um menor grau de tensão em relação às contrapartidas surdas. Castellani e Durante (1987, p.17) nos esclarecem:

A consoante sonora, privada de sonoridade, se mantém todavia distinta da surda graças ao diferente grau de tensão muscular: é de fato observado que em condições normais de fonação a sonora vem realizada com tensão muscular menor comparadas à surda; a oposição sonora / surda se traduz portanto em relaxada / tensa.<sup>26</sup>

Greenberg (1983, p.100), por sua vez, afirma que:

A [articulação] assim chamada de “*d* suave”, apreciada por vários virtuosos da flauta doce, é na verdade um *t* surdo e levemente pronunciado. Pelas razões acima descritas, *t* é uma articulação melhor que sua contrapartida sonora *d*.<sup>27</sup>

O autor faz a mesma comparação entre [k] e [g], e nos diz que prefere as consoantes surdas para a prática da flauta doce por que:

- 1) A vibração das pregas vocais requer um certo aumento da pressão de ar dos pulmões para se iniciar. O ar reservado nos pulmões do intérprete é assim mais facilmente esgotado.
- 2) A ação das pregas vocais tende a interferir na continuidade da corrente de ar dos pulmões para o instrumento, assim reduzindo a habilidade do intérprete em controlar a corrente de ar com seus músculos abdominais;

---

<sup>26</sup> *Le consonante sonore, private della sonorità, si mantengono tuttavia distinte dalle sorde grazie al differente grado di tensione muscolare: va infatti osservato che nelle condizioni fonatorie normali le sonore vengono realizzate con tensione muscolare minore rispetto alle sorde; l'opposizione sonora / sorda si traduce pertanto in quella rilassata / tesa.*

<sup>27</sup> *The so-called “soft d” advocated by many recorder virtuosos is really an unvoiced and lightly aspirated t. For reasons previously stated, t is better articulation than its voiced counterpart d.*

- 3) A pronúncia das consoantes sonoras na flauta doce pode ser ruidosa o suficiente para interferir na boa entonação;
- 4) Certas consoantes sonoras (como *g*) produzem tensão nos músculos da garganta. (p.99)<sup>28</sup>

É importante acrescentar aqui as contribuições de Chomsky e Halle no célebre livro *The sound pattern of english* (1968, p.300-301) para a compreensão do estado da glote nas consoantes oclusivas. Estes autores ponderam que, em uma posição relaxada, as cordas vocais ficam separadas de forma a não emitir som. No instante anterior à fala, acredita-se que o falante estreita sua glote e posiciona suas cordas vocais de tal forma que elas vibrem espontaneamente em resposta a um fluxo de ar desimpedido (*vozeamento espontâneo*). Esta posição pré-fala, quando ocorre um tensionamento generalizado da glote, é chamada de *posição neutra* pelos autores. Todas as consoantes e vogais que permitem o vozeamento espontâneo são nomeadas como *sonorantes*. Trata-se das nasais, laterais e tepe - no caso das consoantes utilizadas na articulação instrumental, seriam [m], [l] e [n].

Os maiores responsáveis pela vibração das cordas vocais são sua própria configuração (tensão, formato) e a diferença de pressão de ar abaixo e acima da glote. Na pronúncia de uma consoante não oclusiva, não há uma variação significativa de pressão do ar dentro da cavidade oral - ela tende a ser igual à pressão atmosférica e, portanto, menor que a pressão abaixo da glote. Por outro lado, quando se prepara a cavidade oral para a realização de uma consoante oclusiva, provoca-se um aumento da pressão dentro da cavidade oral, reduzindo a diferença entre a pressão acima e abaixo da glote. O efeito produzido por este equilíbrio de pressão provocará uma passagem do ar com maior velocidade e a conseqüente vibração das cordas vocais. Portanto, a sonorização das consoantes oclusivas [d] e [g] ocorre de uma forma distinta em relação às sonorantes, ele ocorre de maneira forçada.

---

<sup>28</sup> 1) *Laryngeal vocal chord vibration requires a certain amount of increased air pressure from the lungs to initiate the vibration. The air reserve in the player's lungs is thereby more easily depleted.* 2) *The action of the vocal chords tends to interfere with the airstream continuum from the lung to instrument, thus reducing a player's ability to control the airstream with his or her abdominal muscles.* 3) *Utterance of a voiced consonant into the recorder may be loud enough to interfere with good intonation.* 4) *Certain voiced consonants (g for example) produce tension in muscles of the throat.*

#### 2.4. Descrição das vogais da fonética do português adequadas à prática da flauta doce.

As vogais constituem-se em uma classe de som que se diferencia da classe das consoantes por “1) serem acusticamente sons periódicos complexos; [e] 2) constituírem núcleo de sílaba e sobre elas poder incidir acento de tom e/ou intensidade.” (CALLOU, LEITE, 2003, p.26).

Na voz falada as vogais da fonética portuguesa são realizadas na maior parte do tempo com vozeamento (cordas vocais fechadas), mas para a prática da flauta doce as vogais são realizadas com a propriedade articulatória de desvozeamento, ou seja, sem a vibração das cordas vocais. É possível realizar a vogal na flauta doce com vozeamento, resultando num efeito sonoro formado por dois sons distintos e independentes (o som da flauta e o som da voz do intérprete emitido através da flauta). Este recurso tem sido utilizado com frequência na música dos séculos XX e XXI, porém é evitado na prática tradicional por alterar a qualidade do som da flauta. Castellani e Durante constatam, entretanto, que ele já havia sido observado por Marin Mersenne em seu *Harmonie Universelle*, de 1636:

é necessário observar que se pode tocar uma ária, ou uma canção na Flauta doce, e ao mesmo tempo cantar o Baixo, sem entretanto articular as vozes, pois o ar que sai da boca ao cantar é capaz de fazer soar a flauta, de maneira que um único homem pode fazer um Duo<sup>29</sup> (MERSENNE, 1636, *Livre Cinquiesme*, apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.16, nota 5).

Diferentemente das consoantes, as vogais não oferecem obstáculo à passagem do ar porque para realizá-las não é necessário nenhum encontro dos órgãos articuladores. As vogais são fundamentais para a prática da flauta doce porque são elas que determinam a sustentação dos sons, enquanto que as consoantes determinam seus inícios e desfechos.

---

<sup>29</sup> *il faut remarquer que l'on peut sonner un air, ou une chanson sur fa Fluste douce, & en mesme temps chanter de la Basse, sans toutesfois articuler les voix, car le vent qui sort de la bouche en chantant est capable de faire sonner la Fluste, de sorte qu'en seul homme peut faire un Duo.*

A classificação das vogais do português brasileiro baseia-se nos seguintes aspectos: grau de elevação da língua em relação ao palato (movimento vertical); avanço ou recuo da língua em relação à abertura da boca (movimento horizontal); posicionamento dos lábios; grau de abertura da cavidade oral.

A elevação gradual da língua em direção ao palato resulta na classificação das vogais em baixa, média de 1º grau (média-baixa), média de 2º grau (média-alta) e alta. O avanço ou recuo da língua em direção à abertura da boca resulta na classificação das vogais em anterior (posicionamento próximo à abertura), central e posterior (posicionamento mais afastado da abertura). O grau de protusão labial para a emissão de cada vocal é o responsável pela sua classificação em arredondada ou não-arredondada; por fim, o grau de abertura da cavidade oral resulta em vogais abertas ou fechadas.

Baseando-se nas classificações acima descritas, encontramos sete vogais orais na fonética portuguesa, a saber (GREGIO, 2006, p.17):

- [i] vogal alta, anterior, não arredondada, fechada;
- [e] vogal média-alta, anterior, não arredondada, fechada;
- [ɛ] vogal média-baixa, anterior, não arredondada, aberta;
- [ɐ] vogal baixa, central, não arredondada, aberta;
- [o] vogal média-baixa, posterior, arredondada, aberta;
- [ɔ] vogal média-alta, posterior, arredondada, fechada;
- [u] vogal alta, posterior, arredondada, fechada.

A pronúncia destas vogais ocorre da seguinte forma: *i, e, é, a, ó, o, u*.

Callou e Leite (2003) atentam para a dificuldade de se encontrar uma classificação que possa abranger todas as variantes a que está sujeita a emissão das vogais nas várias línguas:

Com esse tipo de esquematização o que se intenta é tão-somente ter pontos de referência para a apreensão de uma realidade altamente variável de língua para língua e mesmo de diferentes enunciações de uma vogal por um mesmo falante. (...) Para contornar esse problema JONES (1918) estabeleceu pontos ideais de articulação para as vogais, pontos esses que servem de referência para a localização das vogais reais ocorrentes nas línguas. Essas vogais ideais são chamadas vogais *cardeais*.

Pelo posicionamento do palato mole as vogais podem ser classificadas em orais ou nasais, sendo as orais aquelas em que o palato está levantado de modo a não permitir a passagem do ar para a cavidade nasal. Conforme visto anteriormente, para a prática da flauta doce utilizamos somente consoantes e vogais orais, visto que as nasais resultam em uma divisão da saída do ar entre as cavidades oral e nasal, e para se tocar é necessário que todo o ar seja direcionado para o instrumento (posicionado na cavidade oral).

As vogais também podem ser classificadas baseando-se no seu posicionamento de acordo com a sílaba tônica da palavra (pré-tônicas ou pós-tônicas). Uma vogal será tônica quando, comparada com outra(s) na mesma palavra, for realizada com maior tensão muscular e, ocasionalmente, com maior duração. Na flauta doce é possível acentuar a vogal que constitui uma sílaba de articulação através de um sensível aumento na intensidade da emissão do ar. A duração de cada sílaba é determinada pelo ritmo das notas, porém é possível realizar uma sílaba ligeiramente mais longa do que outra ainda que ambas apresentem a mesma duração rítmica. Esta característica é especialmente perceptível quando se associa à mesma vogal consoantes mais ou menos acentuadas. Assim uma seqüência [□□□□] tende a estabelecer uma hierarquia de acento onde a sílaba [□□] pode soar mais intensa e ligeiramente mais longa que a sílaba [□□]. Será o direcionamento desejado para uma determinada frase musical que determinará a diferença de acentuação na articulação.

O uso das vogais nas sílabas de articulação da flauta doce é pouco abordado nos métodos existentes em língua portuguesa. Akoschky e Videla (1985, p.7) recomendam o uso da sílaba [tu] afirmando que “a vogal ajuda a colocar os lábios na posição correta”. Mahle (1959) recomenda a sílaba [tut], Mönkemeyer (1976) a sílaba [tu] e Frank (2002) a sílaba [du], mas nenhum deles comenta a razão do uso da vogal. Dissenha (2007), abordando a articulação para os instrumentos de metal, pondera que o uso da sílaba [tu] acabou se tornando corrente no Brasil em função de uma adaptação de métodos estrangeiros consagrados, especialmente métodos franceses como o de Jean Baptiste Arban (primeiramente publicado em 1864)<sup>30</sup>, mas nesse caso a pronúncia

---

<sup>30</sup> ARBAN, Jean B. **Complete Conservatory Method for Trumpet**. New York: Carl Fischer Inc., 1936

da sílaba [tu] em português soaria diferente da pronúncia francesa [ty], acarretando inclusive mudança na posição dos lábios e da língua.

Quais seriam então as vogais da fonética portuguesa mais adequadas à prática da flauta doce? Em função da carência na literatura brasileira a esse respeito, iniciaremos com a leitura da bibliografia estrangeira sobre vogais em sílabas de articulação para então abordarmos a adequação das vogais do português.

A alteração ou não no resultado sonoro que se tem a partir do uso de diferentes vogais em sílabas de articulação na flauta doce suscita explicações diversas entre os autores que abordam essa questão. Segundo Hunt (1978, p.109-110), “a vogal não exerce influência sobre a nota resultante [...] – [ela serve] apenas para o conforto do intérprete”<sup>31</sup>. Como vimos, cada vogal apresenta um conjunto de características distintas de posicionamento de lábios e língua, e dependendo da vogal escolhida será necessário realizar alterações na cavidade oral. Cada intérprete perceberá estas alterações de forma distinta, sendo assim possível que cada um adote uma determinada vogal *padrão* que lhe seja mais confortável. A esse respeito podemos ainda encontrar em Ganassi (1535, cap.7), após a apresentação de sílabas de articulação com vogais distintas, a seguinte recomendação ao intérprete: “[...] tu investigarás quais destas sílabas mais te agradam e as exercitarás com freqüência para que fiquem velozes [...]”<sup>32</sup>.

Normalmente a escolha da vogal padrão é feita de acordo com as características da língua materna do intérprete. A título de exemplificação, veremos adiante que a vogal mais utilizada nos tratados de Ganassi e Bismantova é [i]; já a vogal mais utilizada pelos tratadistas franceses do século XVIII é [y]. Isso ocorre porque, na língua italiana, há a predileção pela sonoridade das vogais abertas, e, na francesa, pelas fechadas (STEWART, 1985, p.136-137). Eventuais “desvios” das vogais padrão podem ocorrer quando se deseja favorecer uma determinada zona de freqüência (ver adiante).

---

<sup>31</sup> la voyelle n'ait pas d'influence sur le note résultante [...] – c'est simplement pour l'aisance de l'exécutant.

<sup>32</sup> [...] tu invistigerai alcune de quelle sillabe qual piacera a te & essercitarla che con la frequentatione la farai veloce [...] GANASSI, Silvestro. Opera intitolata Fontegara. Cap. 7. Veneza, 1535 *apud* CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987. p.120.

Além do conforto físico, há que se considerar o conforto auditivo. A maneira como o intérprete *ouve* o som emitido a partir de cada vogal pode ser um fator importante em sua escolha. A esse respeito, Martin (1994, p.86) pondera:

Provavelmente o som atinge diretamente os ouvidos através dos tubos de Eustáquio. Isto aumenta a possibilidade de que as mudanças de tom sejam mais aparentes para o intérprete do que para qualquer outra pessoa, e deve explicar de certa forma a insistência de autores como Wollitz (1982, p.35) de que "... soprando com uma cavidade oral alargada e dentes separados... você perceberá uma *notável* mudança no timbre" (ênfase de Martin).<sup>33</sup>

Ao examinarmos o que dizem outros autores sobre o uso das vogais nas articulações constatamos haver importantes questões a serem consideradas além da busca pelo conforto físico e auditivo. Castellani e Durante (1987) observam que, quando realizadas sem vozeamento, portanto sem passar pelo "obstáculo" das cordas vocais, as vogais apresentam níveis de intensidade de ar maiores. Segundo os autores, a vogal [i] é a que apresenta maior intensidade pelo fato de ser uma vogal anterior, gerando aumento da pressão na proximidade da abertura da boca. Os autores perceberam também que as vogais altas apresentam maior intensidade que as baixas. Observando esses preceitos, constataram que, depois de [i], as vogais de maior intensidade são [u, e, o, a]. Assim, o ataque da articulação [ti] soaria mais intenso que o de [tu], sendo o menos intenso o da articulação [ta].

Encontramos ainda uma outra questão: a diferença no resultado sonoro a partir de articulações realizadas em *flautas* distintas. Este fato diz respeito à ressonância obtida na cavidade oral a partir da emissão do som.

Os conceitos de ressonância e formantes são esclarecidos por Greenberg (1983, p.100-101):

Ressonância pode ser definida como a vibração simpática de qualquer substância em resposta a um estímulo sonoro externo. O limiar da ressonância para cada substância varia em função de seu tamanho, formato, textura, e

---

<sup>33</sup> Presumably the sound travels directly to the ears through the Eustachian tubes. This raises the possibility that the tone changes are most apparent to the player than to anyone else, and may go some way toward explaining the insistence of authors such as Wollitz (1982, p.35) that when '...blowing with an enlarged oral cavity and parted teeth...you will notice a marked change in timbre' (my emphasis).

outras propriedades físicas. Aqueles níveis de frequência que provocam reações em picos num ressonador são chamados de *formantes*.<sup>34</sup>

No ato de tocar flauta doce produz-se ressonância no corpo do instrumento, e os formantes surgirão de acordo com as modificações realizadas na coluna de ar pela abertura ou fechamento de seus orifícios, definindo as alturas das frequências (notas musicais). Mas também é gerada ressonância na cavidade oral, garganta e peito do intérprete, ou seja, em todas as partes do trato vocal passíveis de serem preenchidas com ar. Greenberg complementa (1983, p.101): “Com exceção das passagens nasais, o espaço do ar nestas cavidades pode vir a assumir uma vasta variedade de formatos e tamanhos, cada um deles tendo uma capacidade de ressonância específica”<sup>35</sup>.

Quanto mais espaço livre tiver o trato vocal, mais baixas serão as frequências dos formantes e, portanto, mais grave será o som. Assim, Greenberg (p.101) constata que:

Vogais formadas com maxilares próximos, posição de língua alta, ou uma faringe estreitada favorecem notas mais agudas na flauta doce; aquelas formadas por maxilares mais separados, língua baixa, ou uma faringe relaxada favorecem notas graves.<sup>36</sup>

Por essa razão este autor sugere o uso de [a] para as notas mais graves da flauta (normalmente as quatro primeiras), [e] para notas médias e [i] para as notas do registro mais agudo, associando à prática do instrumento a sensível gradação de altura (grave para agudo) dos sons produzidos a partir da pronúncia destas vogais.

Essas conclusões, no entanto, soam para nós um tanto simplistas, ou mesmo impressionísticas. Sabe-se que, na voz falada, as características distintivas de cada vogal são dadas fundamentalmente a partir de seus dois primeiros formantes, f1 e

---

<sup>34</sup> *Resonance may be defined as the sympathetic vibration of any substance in response to an external stimulus of sound. The threshold of resonance for each substance varies as a function of its size, shape, texture, and other physical properties. Those frequency levels that evoke peak reactions in a resonator are known as formants.*

<sup>35</sup> *With the exception of the nasal passages, air spaces in these cavities can be made to assume a vast variety of shapes and sizes, each of them having a specific resonance capability.*

<sup>36</sup> *Vowels formed with closed jaws, high tongue position, or a restricted pharynx favor high recorder tones; those formed by open jaws, low tongue, or a relaxed pharynx favor low tones.*

f2<sup>37</sup>. O formante f1 se refere à abertura da vogal: quanto mais aberta, mais alta será sua frequência, de maneira que a frequência da formante f1 em [a] é alta, e em [i] e [u] é baixa. Já f2 se refere à anterioridade-posterioridade da vogal. Quanto mais anterior, mais alta será a frequência. Assim, no f2, [i] é a vogal que tem maior frequência dentre todas, sendo [u] a que tem a menor. A relação entre as duas formantes gera as características de cada vogal.

Retornando às observações de Greenberg, a percepção de que [i] favorece notas agudas deve-se principalmente à frequência de seu f2 na voz falada, ou seja, à sua anterioridade. Já a vogal [u], que também é vogal alta, tem uma baixa frequência no f2 devido à sua posterioridade, e também apresenta uma baixa frequência no f1, portanto, na voz falada, não favorece a região aguda. Considerando que na prática instrumental a emissão do som se dá *no instrumento*, as observações do autor são, em nossa opinião, descrições de *efeitos* que se obtém na flauta doce a partir do uso das vogais citadas.

Martin (1994, p.86) pondera que as diferenças nos resultados sonoros provocadas pela ressonância são mais perceptíveis em flautas de maiores dimensões<sup>38</sup>:

[...] nas flautas doce de pequenas dimensões (sopranino, soprano) as ressonâncias na boca estão geralmente abaixo da extensão do instrumento, assim provavelmente não causam nenhum efeito [sonoro]. Nas maiores (baixo, contrabaixo) as ressonâncias podem estar acima ou na parte extrema aguda da extensão, podendo então afetar os harmônicos da maioria das notas.<sup>39</sup>

De fato, a modificação da sonoridade fica evidente nas flautas maiores. Na execução da flauta baixo, por exemplo, faz muita diferença a pronúncia da vogal [i] e da

---

<sup>37</sup> Utilizamos aqui as informações contidas no verbete “vowel” (vogal) da enciclopédia virtual *wikipedia*, disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Vowel#Acoustics>>. Consideramos as informações seguras porque a bibliografia indicada neste tópico baseia-se na principal obra de referência sobre fonética, a saber: LADEFOGED, Peter. *A Course in Phonetics*. 5th. Edition. Boston: Thomson Wadsworth, 2006.

<sup>38</sup> A flauta doce faz parte de uma extensa família com tamanhos, afinações e formatos variados. Os instrumentos utilizados mais comumente na atualidade são cópias aproximadas de modelos do século XVIII, sendo eles: sopranino, soprano, contralto, tenor, baixo e contrabaixo.

<sup>39</sup> [...] *for the small sizes of recorders (sopranino, descant) the mouth resonances are generally bellow the range of the instrument, so there is probably no effect. For larger sizes (bass, great bass) the resonances may be above or in the top part of the range, and may therefore affect the harmonics of most notes.*

vogal [a], tanto no conforto físico e auditivo quanto na sonoridade, que é mais cheia com esta última vogal.

Um vez realizada a revisão da literatura em língua estrangeira, procuraremos agora estudar a adequação das vogais do português brasileiro à prática do instrumento.

Inicialmente verificamos que de fato o uso da vogal [u] nas sílabas de articulação da flauta doce, como recomendam os métodos disponíveis em português, é eficiente. O posicionamento dos lábios e o elevado grau de fechamento da cavidade oral para a emissão desta vogal favorecem o correto posicionamento da flauta doce na boca, ainda que uma protusão labial muito acentuada não seja recomendada por acarretar maior tensão nos músculos faciais.

Associando-se a vogal [u] a qualquer uma das consoantes utilizadas na articulação da flauta doce percebemos que a posição alta da língua proporciona estabilidade da abertura da boca, pois todas as consoantes são realizadas com a obstrução de partes da língua em direção aos dentes, alvéolos ou palato, ou seja, a língua é sempre posicionada mais próxima ao teto da boca. Para uma maior compreensão pode-se comparar a pronúncia falada das sílabas [tu] e [ta]: na primeira a boca permanecerá fechada enquanto que na segunda haverá a necessidade de abrir a boca. A estabilidade atingida através de [tu] reverte-se em maior agilidade na articulação. A vogal [i], por ser alta, também apresenta esta última característica, mas percebemos duas diferenças importantes em relação a [u].

Em [i] os lábios permanecem retraídos, não favorecendo uma embocadura adequada. Acreditamos que a vogal [i] funciona na flauta doce se for pronunciada com arredondamento dos lábios, como em [y]. Lembramos aqui que esta seria a vogal sugerida nos métodos franceses para instrumentos de sopro.

A segunda diferença, neste caso entre [u] e [y], é que a primeira é uma vogal posterior, significando que o corpo da língua está mais distante da abertura da boca. Esta posição da língua divide a cavidade oral em duas caixas de ressonância: a menor fica próxima à faringe e a maior fica próxima à abertura da boca. A maior caixa de ressonância permite acumular mais ar na região imediatamente anterior à abertura da boca, e este ar pode ser direcionado pelo intérprete de modo a realizar variações de dinâmicas exigidas na interpretação. Assim o ataque da vogal [u], conforme constatado

anteriormente por Castellani e Durante (1987), é menos intenso que o da vogal [y] devido à sua posterioridade, mas sua sustentação resulta em uma sonoridade mais cheia.

Ao pronunciarmos [y] verificamos que a posição da língua “caminha” para a região anterior. Dessa forma, os tamanhos das caixas de ressonância se invertem em relação à vogal [u]: ela fica maior na região próxima à faringe e menor na região anterior, ocasionando uma sonoridade mais leve, apesar do ataque mais intenso. A diferença entre [u] e [y] pode ser percebida também pela posição das bochechas: em [u] o intérprete conseguirá enchê-las de ar, mas em [y] ele deverá sentir maior dificuldade.

Para que sejam adequadas à prática da flauta doce, as vogais [e] e [ɨ] devem ser realizadas com um leve arredondamento dos lábios, o que corresponderia no alfabeto fonético internacional às vogais [ɘ] e [ɘ̠]<sup>40</sup>. Assim como [y], as vogais anteriores [e] e [ɨ] facilitam a emissão das consoantes línguo-dentais [t] e [d], pois “encurtam” o caminho da língua em direção à região dos alvéolos superiores. A proximidade da ponta da língua à região de ataque de [t] e [d] obtida a partir destas vogais proporciona maior agilidade na articulação. Excluindo-se a vogal [y], cujas características já foram descritas, pode-se optar por [e] ou [ɨ] baseando-se na propriedade de cada uma delas em auxiliar na emissão de notas mais ou menos agudas de acordo com o posicionamento vertical da língua, conforme observou Greenberg (1983, p.101). Este poderá ser também o critério pela escolha entre [o] e [ɔ], já que ambas vogais são arredondadas e posteriores, como [u], porém são realizadas com gradual abaixamento da língua, favorecendo a emissão de notas ligeiramente mais graves, segundo Greenberg (op. cit.). A escolha entre estas vogais pode ser determinada pela região da flauta que for mais predominantemente utilizada – ou mesmo pelo *tamanho* da flauta utilizada, conforme já vimos.

---

<sup>40</sup> Por causa do posicionamento do instrumento na boca, todas as vogais na flauta doce são realizadas com arredondamento dos lábios. Optamos, entretanto, por utilizar os símbolos do alfabeto fonético para as vogais não arredondadas *a*, *é*, *e* e *i*, ou seja, utilizaremos [a, ɛ, ɛ̠] ao invés de [ɑ, ɛ, ɛ̠], a fim de que o leitor possa compreender o posicionamento da língua a partir de vogais que lhe são familiares no português.

A vogal [a], por ser baixa e não arredondada, é a que apresenta maior dificuldade de ser realizada na flauta doce. A abertura da boca necessária para a realização desta vogal impede o posicionamento da flauta entre os lábios – só é possível realizá-la com a boca mais fechada e os lábios levemente arredondados, como em [ɑ]. Associada às consoantes de articulação, obtém-se uma movimentação contínua da abertura da boca, como se o intérprete estivesse “mastigando”. Porém, pela posição baixa e média da língua, esta vogal é eficiente no ataque das notas graves, especialmente em flautas maiores (tenor, baixo). A vogal [o] (ó), ligeiramente posterior e com lábios arredondados, pode ser ainda mais eficaz para estas notas.

Para concluir, é preciso ter em conta que as vogais utilizadas na língua portuguesa são apenas referências que se aproximam dos gestos realizado na cavidade oral durante a prática instrumental. Certamente ocorrem variações em relação às posições padronizadas.

Como vimos, o uso de diferentes vogais pode auxiliar na prática instrumental, porém as mudanças no resultado sonoro são pequenas se comparadas às consoantes. Isso pôde ser constatado quando fizemos testes com o *software* de análise de voz *Praat*<sup>41</sup>: os resultados foram claramente distintos quando alteramos as consoantes das sílabas de articulação, mas mantiveram-se praticamente inalterados quando variamos as vogais. De fato, o formato do instrumento não varia para o uso de cada vogal, e em última instância é ele que determina a constituição do som. A esse respeito, Carmo Jr. faz uma interessante colocação (2005, p.121-122):

Na qualidade de meios de discursivização musical por excelência, os instrumentos talvez sejam o melhor exemplo do que Fontanille (2004) concebe como uma *prótese*: os instrumentos musicais são extensões do *poder-fazer* e do *saber-fazer* musical. Parece possível, além disso, distinguir diversos *graus de intimidade* (HJELMSLEV, 1987) entre o *corpo* do sujeito da enunciação e sua prótese musical. A relação mais conjuntiva se daria, evidentemente, entre o corpo e a voz, onde temos uma fusão entre corpo e instrumento: o aparelho fonador de um cantor é o sincretismo de um corpo e uma prótese já que, nesse caso, a adesão da prótese ao corpo é total. A voz é *inerente* ao corpo. Daí sua capacidade de expressar as variações tímicas na música ou mesmo para além dela. Já em instrumentos de sopro e cordas friccionadas (violino, cello, etc), parece haver uma relação menos íntima com o corpo; o pulmão, o diafragma, e a boca são partes integrantes de uma clarineta, de um trompete e de um

---

<sup>41</sup> Uma parte dos resultados obtidos no *Praat* pode ser verificada no anexo 4 (p.162).

saxofone, assim como as mãos são partes integrantes do violino: nesses casos, corpo e prótese coabitam um mesmo objeto sem no entanto estarem fundidos.

Pensando na flauta doce como uma dessas próteses, uma extensão do corpo do intérprete, constatamos que, por causa de seu formato, sua sonoridade nos remete à vogal [u], mesmo que o gesto articulatório realizado pelo intérprete tenha sido o de outra vogal. Assim, procede em parte a afirmação de Hunt de que a vogal é escolhida para o conforto do intérprete, pois não faz diferença ao ouvinte (1978, p.109-110). Mas a escolha da vogal pode otimizar uma determinada característica de timbre ou altura da flauta. Nesse sentido a experimentação ainda é a melhor ferramenta para qualquer intérprete.

**3. CAPÍTULO 2: SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL  
EM QUE SILVESTRO GANASSI E BARTOLOMEO  
BISMANTOVA ESTÃO INSERIDOS**

### 3.1. Referências sobre Silvestro Ganassi e sua *Opera Intitulata Fontegara* (1535)

Silvestro Ganassi (1492/Veneza – meados do séc. XVI) foi instrumentista da corte do Duque de Veneza e da Basílica de S. Marcos. As informações sobre sua vida são escassas, mas sabe-se que era descendente de uma família bergamasca (Lo Presti, 2003, p.1), que tocava flauta doce, corneto<sup>42</sup>, viola da gamba e certamente outros instrumentos de sopro, como a charamela<sup>43</sup>. Em 1517 foi contratado como membro dos *pifferi del Doge* (pífaros do Duque)<sup>44</sup>. Hildemarie Peter (1959, p.4), no prefácio da edição inglesa de *Opera Intitulata Fontegara* (1535), afirma que Ganassi possuía uma pequena prensa de imprimir, o que lhe possibilitou publicar seus próprios livros. Seu tratado para flauta doce foi publicado em Veneza no ano de 1535 com o seguinte título: *Opera Intitulata Fontegara - La quale i[n]segna a sonare de flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a esso i[n]strumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si dileta di canto* (Obra intitulada *Fontegara* - que ensina a tocar flauta doce com toda a arte própria deste instrumento e também a fazer diminuições<sup>45</sup> que serão úteis a todos os instrumentos de sopro e cordas; e ainda àqueles que praticam o canto).

O documento de admissão de Ganassi aos *pifferi* o identifica como "Silvestro Antonio píforo habitante no *Fontego* da Farinha em Rialto [...]" (*Silvestri Antonij piphari*

---

<sup>42</sup> O *corneto* é um instrumento de sopro que tem um cubo cônico de madeira com bocal em forma de taça (semelhante ao dos instrumentos de metal) que poderia ser feito de metal, marfim ou madeira. O tipo mais comum de corneto caracterizava-se por ter um tubo curvado de madeira recoberto de couro, com seis orifícios na frente e um atrás. Havia ainda dois outros tipos de corneto, ambos retos e sem serem recobertos de couro, um deles com bocal destacável (*cornetto diritto*) e outro em que o bocal era esculpido juntamente com o corpo do instrumento (*cornetto muto*).

<sup>43</sup> A *charamela* é também um instrumento de sopro que tem um tubo de madeira estreito e cônico (finalizado por uma campana) e embocadura de palhetas duplas. Havia um pequeno cilindro de madeira (*pirouette*) colocado na entrada do tubo e envolvendo parte das palhetas, que servia para dar apoio aos lábios do instrumentista mas que dificultava o controle da dinâmica, portanto a charamela tem um som muito penetrante, propício para ser tocado em ambientes abertos. Os instrumentos mais graves da família eram chamados de *bombardas*.

<sup>44</sup> Ganassi assina seu tratado *Fontegara* como "sonator della Illma. S<sup>a</sup> D. V<sup>a</sup>" (músico da Ilustríssima *Signoria* de Veneza – SALVATORE, 2003, p.9).

<sup>45</sup> Diminuição é um tipo de ornamentação utilizado na Renascença e no Barroco onde notas de uma linha melódica são fragmentadas em várias outras de valores mais curtos, formando pequenas variações melódicas contextualizadas na harmonia que agregam virtuosidade à melodia principal.

*habitantis ad fonticu[m] Farine in R[ivoal]to [...] - LO PRESTI, 2003 p.1)*<sup>46</sup>. Aqui fica claro que o nome *Fontegara* é uma referência ao lugar onde o autor morava, o *Fontego* – palavra em dialeto veneziano que significa depósito ou loja (em italiano, *fondaco*). Segundo Lo Presti (2003, p.1-2), trata-se do *Fontego dei Tedeschi*<sup>47</sup> (*Fontego dos Alemães*), um palácio localizado no Grande Canal de Veneza, próximo à ponte Rialto, que funcionava como uma espécie de núcleo da comunidade alemã em Veneza, sendo utilizado como moradia, depósito e local de negócios de comerciantes (ver fig.5). Acredita-se que Ganassi tenha morado no palácio ou nas proximidades.



**Figura 5:** Mapa de Veneza em 1565 atribuído a Bolognino Zaltieri, destacando o *Fontego dei Tedeschi*.  
**Fonte:** BRAUN, Georg e HOGENBERG, Franz. *Civitates orbis terrarum*. Cologne, 1572<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Lo Presti (2003, p. 1-2, nota 5) apresenta ainda um outro documento informando que em 1516 uma companhia de trompetes e pifaros “*del Fontego de la Farine*”, formada por seis membros e comandada pelo cornetista Zuan Maria dal Cornetto, tocou na festa da *Scuola di Sant’Orsola* em Veneza. O autor considera provável que a companhia tenha tocado na mesma festa no ano seguinte, justamente o ano em que Ganassi foi contratado pelos *pifferi del Doge*.

<sup>47</sup> Não encontramos nenhuma fonte onde pudéssemos comprovar que o *Fontego da Farinha* é o mesmo edifício do *Fontego dei Tedeschi*, mas, por ambos estarem localizados próximo à ponte Rialto, esta hipótese nos parece aceitável.

<sup>48</sup> Disponível em: <[http://historic-cities.huji.ac.il/italy/venice/maps/braun\\_hogenberg\\_I\\_43.html](http://historic-cities.huji.ac.il/italy/venice/maps/braun_hogenberg_I_43.html)> Acesso em maio de 2008.

Há ainda duas prováveis menções a ele em documentos históricos: numa lista de despesas do Senado Veneziano, datada de 1534 e gerada em função de um banquete oferecido à Duquesa de Ferrara, lê-se (BENVENUTI,1931, p.L): “[...] *per contadi a quel del fontego dalle campanelle che sona nella musica granda*” (numa tradução aproximada, “para a conta daquele de *fontego dalle campanelle* que tocou no concerto”); e em 1566 aparece um “Silvestro del cornetto” como sendo o locatário de um depósito próximo à ponte de Rialto anteriormente mencionada. Além de *Fontegara*, Ganassi publicou ainda um tratado para viola da gamba em dois volumes: *Regola rubertina* (1542) e *Letzione seconda* (1543).

Ganassi provavelmente pertenceu a uma família tradicional de intérpretes e construtores de instrumentos de sopro. Polk (1991, p.329), resenhando o livro de Gambassi (1989), esclarece que o trombonista citado por este autor chamado de *Zaccaria da Venezia* – que atuou em Bolonha entre 1513 e 1528 – teria sido avô de *Alfonso Ganassi* e pai de *Vincenzo di Zaccaria*, portanto “[...] indubitavelmente relacionado a Silvestro Ganassi”<sup>49</sup>. Surian e Ballerini (2008) apontam que vários membros da família Ganassi trabalharam como instrumentistas do *Concerto Palatino*, um famoso grupo de *pifferi* de Bolonha, e também como músicos da Igreja de S.Petronio na mesma cidade (ver citação à p.76). Apesar de não estabelecerem relação entre estes membros e Silvestro Ganassi, os nomes de Zaccaria, Giovanni, Vincenzo e Afonso citados pelos autores são praticamente os mesmos mencionados por Polk.

A importância de *Fontegara* na história da música é significativa: além de ter sido o primeiro tratado dedicado à flauta doce publicado na Itália, foi também o primeiro livro a abordar em detalhes aspectos de técnica instrumental. Sobre as obras de Ganassi, Brown e Ongaro (2007) informam que:

A maioria dos livros sobre instrumentos do século XVI são ou estudos quase enciclopédicos, como aqueles de Sebastian Virdung (1511) e Martin Agricola (1528 e depois), ou séries de instruções muito simples sobre afinação, dedilhado e tablatura, como os livros de alaúde de Hans Gerle (1532 e depois) e Adrian Le Roy (1574). As obras de Ganassi diferem de todas as outras em seus detalhes e sutilezas. Elas oferecem uma discussão completa da técnica instrumental nos seus mais sofisticados aspectos: como se produzir um bom som, regras para articulação (incluindo problemas avançados sobre arcadas,

---

<sup>49</sup> [...] *undoubtedly related to Silvestro Ganassi*.

articulação da língua e dedilhado), como se improvisar ornamentação e, o mais importante, como a técnica deve se subordinar à expressividade.<sup>50</sup>

O tratado *Fontegara* está organizado em 25 capítulos: os oito primeiros tratam de aspectos técnicos, os de número 9 a 22 trazem regras e exemplos de como fazer diminuições, os dois próximos abordam questões relativas à interpretação musical e o último apresenta e explica uma tabela de *tremolos*<sup>51</sup>. Há ainda duas tabelas bem completas de dedilhados que são até hoje consideradas pelos construtores de flauta doce umas das principais fontes de informação sobre o tipo de instrumento utilizado no século XVI<sup>52</sup>. Os capítulos que falam sobre a articulação são os de número 5 a 8 (estes textos serão transcritos e analisados detalhadamente no próximo capítulo).

As informações contidas em *Fontegara* revelam uma prática instrumental extremamente desenvolvida, que exige do intérprete um domínio técnico seguro e

---

<sup>50</sup> *Most 16th-century books on instruments are either quasi-encyclopedic surveys, like those by Sebastian Virdung (1511) and Martin Agricola (1528 and later), or else very simple sets of instructions for tuning, fingering and intabulating, like the lutebooks by Hans Gerle (1532 and later) and Adrian Le Roy (1574). Ganassi's works differ from all others in detail and subtlety. They offer a complete discussion of instrumental technique up to its most sophisticated aspects: how to produce a good sound, rules for articulation (including advanced problems in bowing, tonguing and fingering), how to improvise ornamentation and, most important, how technique must be subordinated to expressiveness.*

<sup>51</sup> Segundo Fallows (2008), *tremolo* é “um termo atualmente usado com mais rigor para denotar uma rápida reiteração de uma única nota ou acorde sem se ater a valores de tempo medidos” (*A term now most strictly used to denote a rapid reiteration of a single note or chord without regard to measured time values*). Na prática, o *tremolo* pode se traduzir como um moderno trilo (rápida alternância entre duas notas que mantenham uma relação intervalar de 2ª maior ou menor), uma alternância entre duas notas que formem outros intervalos que não a 2ª, uma oscilação sensível de afinação de uma nota, ou ainda uma rápida repetição de uma única nota. Sobre o tratado *Fontegara*, Fallows afirma que “Ganassi dal Fontego forneceu uma lista de dedilhados para [fazer] tremolos na flauta doce, descrevendo as várias características de cada um dependendo do intervalo de alternância [entre as notas] ser um semitom, um tom ou uma 3ª” (*Ganassi dal Fontego gave a list of fingerings for tremolos on the recorder, describing the various characteristics of each according to whether the interval of alternation was a semitone, a tone or a 3rd*). De fato Ganassi indica a letra “V” para os *tremolos* considerados como *vivace* (vivos) – que consistem normalmente em intervalos de 2ª maior e 3ª – e a letra “S” para os *tremolos* considerados *suave* – em sua maioria constituídos de intervalos de 2ª menor.

<sup>52</sup> As tabelas de dedilhados são gráficos que apresentam uma sequência de desenhos de flautas associados a um pentagrama com várias notas musicais. Indica-se no desenho quais orifícios devem ser fechados para se fazer a respectiva nota indicada no pentagrama. Ganassi apresenta no total nove tabelas de dedilhados; ele considera que a tessitura básica da flauta doce seja de uma décima-terceira (no caso da flauta contralto, da nota mais grave sol3 até mi5), mas suas tabelas abrangem uma extensão que vai até a nota extrema aguda mi6 (duas oitavas e uma sexta maior). Entretanto Van Heyghen (1995, p.35) considera que o próprio Ganassi reconhece a inadequação destas notas do registro extremo agudo para a prática musical, pois elas estão indicadas em tabelas separadas (as tabelas principais abrangem a tessitura padrão sol3 a mi5), não são utilizadas nos exemplos de diminuições apresentados pelo próprio autor e também não constam no tratado explicações de como realizá-las nas flautas mais graves (tenor em dó e baixo em fá). Mesmo assim esta tessitura audaciosa ainda hoje desafia a habilidade de muitos construtores de flauta doce.

consciente no que se refere a um “[...] bom controle de ar, dedilhados alternativos, uma ampla variedade de articulações, e uso extensivo de ornamentos e diminuições”<sup>53</sup> (GRISCOM e LASOCKI, 2003, p.290). Levando-se em conta que a publicação de livros não deveria ser algo tão simples de se realizar, deduzimos que Ganassi deve ter detectado uma demanda para seus tratados, o que nos leva a crer que a prática instrumental em Veneza neste período foi intensa e bastante elaborada. Percebemos também que muitas das instruções contidas no tratado, especialmente as que se referem à articulação, continuaram a ser praticadas e perpetuadas por intérpretes e teóricos de gerações seguintes, como se pode constatar nas obras de Dalla Casa (1584), Riccardo Rognoni (1592), Francesco Rognoni (1620) e Bismantova (1677).

Sendo assim, para entendermos o contexto sócio-musical em que Ganassi se insere e a influência que sua obra exerceu, ainda que indiretamente, nas gerações posteriores, faremos a seguir uma descrição do ambiente político-social e das atividades musicais durante o *cinquecento* e parte do *seicento* veneziano, enfatizando a prática da música instrumental e o papel da flauta doce. Estabelecemos como data limite para este panorama histórico o ano de 1630 - momento em que Veneza registra uma considerável diminuição de suas atividades musicais em virtude de uma recorrência da peste bubônica que atingiu boa parte do norte da Itália.

### **3.2. *La Serenissima*: o ambiente político-social em Veneza no século XVI**

A história de Veneza se destaca em relação a outras cidades italianas por ter sido única e peculiar. A cidade manteve por séculos estreitas relações com o Oriente Médio, como informa Duggan (1996, p.14-16):

O fato da Itália cortar o Mediterrâneo em dois implicava que as partes orientais e ocidentais da península tenderam a tomar orientações diferentes. Até o século

---

<sup>53</sup> [...] *good breath control, alternative fingerings, a wide variety of articulations, and extensive use of graces and divisions.*

XV Veneza se voltou para o Oriente Médio, cuja arte e cultura, caracterizadas pelo gosto ao ornamento e ao ritual, guardavam os rastros de Bizâncio.<sup>54</sup>

Essa estreita relação com o Oriente lhe ofereceu excelentes oportunidades de comércio, especialmente na Idade Média, quando o Mediterrâneo era o centro da vida comercial na Europa. A falta de zonas agrícolas em seu interior tornou-se um fator determinante para a vocação comercial da cidade. Além disso, durante muito tempo Veneza se beneficiou da atividade comercial gerada pela passagem de peregrinos vindos do norte da Europa que iam em direção à Terra Santa, como bem observou Selfridge-Field (1994, p.3):

Através de seu contato com os portos do Leste e do Sul do Mediterrâneo, Veneza foi influenciada pela vitalidade intelectual da cultura Árabe durante a Idade Média tardia, pelo fervor artístico do mundo Bizantino e pelo momento comercial gerado pela peregrinação à Terra Santa.<sup>55</sup>

Ao final do século XIV a República de Veneza, existente desde o séc. IX, se constituiu em um Estado, nomeado como a *Sereníssima República de Veneza*. O adjetivo “sereníssima” refere-se à relativa estabilidade política encontrada na cidade, cuja principal causa teria sido o respeito do povo pela autoridade pública, fruto de um governo zeloso em relação às suas fronteiras e também de um sistema administrativo que possibilitava a cidadãos pertencentes a classes menos abastadas o acesso a alguns privilégios comerciais.

A hierarquia de poder era encabeçada pelo Duque (*Dux* ou *Doge*), um príncipe cujo poder era mais simbólico do que efetivo mas que, por ter um apelo popular fortíssimo em virtude das várias cerimônias cívicas que o rodeavam, exercia grande influência na administração. Ao contrário do que ocorria em boa parte das cidades italianas durante o final da Idade Média e a Renascença, onde os principais cargos de poder eram obtidos através de sucessão hereditária dentro das famílias governantes,

---

<sup>54</sup> *El hecho de que Italia cortara el Mediterráneo en dos implicaba que las partes orientales y occidentales de la península tendieran a tener orientaciones diferentes. Hasta el siglo XV Venecia miró a Oriente Medio, cuyo arte y cultura, caracterizados por su gusto por el ornamento y el ritual, llevaban la huella de Bizancio.*

<sup>55</sup> *Through its contacts with the eastern and southern ports of the Mediterranean, Venice was affected by the intellectual vitality of Arabic culture in the later middle ages, by the artistic fervour of the Byzantine world and by the commercial momentum generated by pilgrimages to the Holy Land.*

em Veneza o Duque era eleito pelos membros do Grande Conselho, e seu poder não era transmitido a seus herdeiros após sua morte. Ainda que o poder de fato estivesse nas mãos de aristocratas de famílias tradicionais, a imagem de que o chefe supremo do Estado era eleito pelas suas virtudes reforçava a visão que se tinha de um governo justo e democrático, tanto pela sociedade veneziana quanto pelas estrangeiras (MUIR, 1981, p.19-20).

O Duque chefiava as outras instituições governamentais, constituídas pelo Grande Conselho (um colégio eleitoral formado somente por nobres e que era responsável por votar e eleger os magistrados das áreas judicial, administrativa e legislativa), o Senado (um colegiado de 60 aristocratas que exercia o poder de fato), o *Collegio* (uma espécie de ministério encarregado das questões governamentais) e o Conselho dos Dez (grupo dotado de fundos secretos, responsável principalmente por assuntos de segurança). O tipo de governo era considerado misto por reunir três forças distintas: um chefe de estado supremo (Duque), uma autoridade aristocrática (Senado) e uma autoridade democrática (Grande Conselho). Entretanto um sistema bem ordenado de governo não era suficiente para garantir a estabilidade política de Veneza. Ela foi conquistada também em função de um princípio moral de amor à República (unânime entre os venezianos), de rituais cívicos que fomentavam o orgulho corporativo e da permanência dos nobres nos mesmos centros em que morava o povo, ao invés de migrarem para zonas periféricas como ocorreu, por exemplo, em Florença (DUGGAN, 1996, p.69-70; MUIR, 1981, p.19-21).

Ao contrário dos estados romanos a Igreja em Veneza não exercia um papel tão determinante no governo<sup>56</sup>, entretanto na vida social sua presença era marcante. Desde que o corpo do evangelista Marcos foi para lá levado, como um presente de dois comerciantes no séc. IX, a cidade adquiriu um aspecto devoto que se traduziu não só na construção da Basílica de S. Marcos como no surgimento de outras várias igrejas e ordens religiosas. A prática de atividades de caridade entre as classes mais abastadas italianas havia surgido com muita força a partir do séc. XIV, principalmente como uma

---

<sup>56</sup> Este é um dos motivos pelos quais as orientações provenientes da Contra-reforma no século XVI não tiveram entre os venezianos o mesmo impacto em relação a outras cidades italianas.

forma de redenção pela usura e aquisição de posses tão condenada pela Igreja. Duggan (1996, p.73) considera que:

[...] a ansiedade de comerciantes e banqueiros [...] lhes encorajou a realizar trabalhos beneficentes ou a deixar legados a casas religiosas. [...] Como resultado disto, a Itália central e setentrional possuía no final da Idade Média maior número de hospitais, albergues e orfanatos que nenhuma outra parte da Europa.<sup>57</sup>

Em Veneza, especialmente nos sécs. XV e XVI, era possível observar a devoção presente na sociedade através de manifestações religiosas que ocorriam das mais diversas formas. Sobre a demonstração de fé por parte dos cidadãos venezianos, Muir (1981, p.16) faz a seguinte colocação:

A cidade não apenas abrigava o corpo do Evangelista Marcos, mas vangloriava-se em numerosas igrejas, no patronato das ordens religiosas, na caridade para com os pobres, na incansável oposição aos Turcos infiéis, e em procissões devotas. Estes feitos eram, obviamente, encorajados em toda parte pelo dogma Católico como um meio de se obter salvação, mas para as mentes com inclinações cívicas dos Venezianos tal devoção extraordinária comprovava que a cidade era escolhida por Deus, uma cidade repleta de graça.<sup>58</sup>

Veneza era também aclamada por sua beleza. Ao final da Idade Média as cidades italianas iniciaram um processo de reurbanização onde a arte exercia um papel fundamental. Considerava-se que a categoria da cidade poderia ser melhorada de acordo com o tamanho e a qualidade dos elementos artísticos presentes em seus edifícios. A atividade do Mecenato ocorreu principalmente no norte da Itália, onde se constituíram as coleções de indescritível valor artístico de famílias como os Medici (Florença), Sforza (Milão), Gonzaga (Mântua) e Este (Ferrara). Duggan (1996, p.77) coloca que:

---

<sup>57</sup> [...] *la ansieda de comerciantes y banqueros [...] les alentara a realizar trabajos benéficos o a dejar legados a casas religiosas. [...] Como resultado de esto, Itália central y septentrional poseía a finales de la Edad Media mayor numero de hospitales, hospícios y orfanatos que ninguna otra parte de Europa.*

<sup>58</sup> *Not only the city harbor the body of Evangelist Mark, but it gloried in numerous churches, in patronage of religious orders, in charity for the poor, in unflagging opposition to the infidel Turks, an in devout processions. These works were, of course, everywhere encouraged by Catholic dogma as a means to attain salvation, but to the civic-minded Venetians such extraordinary devotion proved Venice a chosen city of God, a city infused with grace.*

O valor social e político da arte na Itália renascentista converteu o colecionismo e a erudição artística nos passatempos em voga. Portanto não surpreende que se gastaram fortunas desmedidas, reunidas principalmente a partir das atividades bancárias e comerciais, na aquisição de pinturas, esculturas, desenhos, bronzes, medalhas e tapetes.<sup>59</sup>

A partir do século XIV Veneza passou a ter fama de ser uma cidade bela, bem cuidada, agradável, com edifícios que projetavam sua imponência. Muir (1981, p.15) observa que:

Assim como em outras cidades Italianas, projetos arquitetônicos em Veneza eram freqüentemente expressões de valores comunais e de devoção. A identificação de Veneza nas artes e na retórica com suas qualidades pitorescas, como na iconografia do século XVI que simbolizava a cidade como a Vênus nascida das águas, era um aspecto imutável do perpétuo louvor dos Venezianos pela sua cidade. Muitas das preocupações culturais da Renascença, especialmente a ênfase dos humanistas na hipérbole retórica e a crença Neoplatônica de que a beleza externa era um sinal de virtude interna, incentivou o cultivo de aparências agradáveis; assim para muitas mentes da Renascença uma paisagem urbana estonteante era prova suficiente de uma ordem política e social bem estabelecida.<sup>60</sup>

Ainda segundo Muir, a ordem política e social foi mantida também em função de outras duas características presentes na sociedade veneziana: a liberdade e a pacificidade. Por liberdade deve-se entender uma certa independência entre a classe dominante e os outros poderes, especialmente o poder do papa e o do imperador, determinantes em outras cidades européias. A pacificidade era proclamada pelos venezianos como uma habilidade em resolver divergências através da razão, e não da violência. Este pensamento estava de acordo com os ideais humanistas que afloraram na Renascença, cujos princípios são assim explicados por Alcock (2005, p.125-126):

---

<sup>59</sup> *El valor social y político del arte en la Italia renascentista convirtió el coleccionismo y la erudición artística en los pasatiempos en boga. Por tanto no sorprende que se gastaran fortunas desmedidas, reunidas principalmente a partir de actividades bancarias y comerciales, en la adquisición de pinturas, esculturas, dibujos, bronzes, medallas y tapices.*

<sup>60</sup> *As in other Italian cities, building projects in Venice were often expressions of communal values and devotion. The identification of Venice in the arts and in rhetoric with its picturesque qualities, as in the sixteenth-century iconography that symbolized the city as the sea-born Venus, was an unchanging feature of the Venetian's perpetual encomium to their city. Many of the cultural preoccupations of the Renaissance, especially the humanists' emphasis on rhetorical hyperbole and the Neoplatonic belief that outward beauty was a sign of inward virtue, encouraged the cultivation of pleasant appearances; so to many Renaissance minds a stunning cityscape alone gave proof of a well-arranged political and social order.*

Mesmo antes do fim do século XIV, à medida que o punho turco se apertava em torno de Constantinopla, os letrados tinham estado a esgueirar-se para a Itália, especialmente Florença, levando com eles textos gregos e, assim, reabrindo todo o mundo antigo: a sua história, a sua filosofia e pensamento, literatura, arte e arquitetura. Platão e Aristóteles foram redescobertos e houve um renovado interesse pela história de Roma, com algumas cidade italianas a verem-se como sucessoras da República Romana. A consequência foi o desenvolvimento do movimento humanista, que retirou a sua inspiração do antigo espírito grego de livre indagação, de confiança na razão, de estudo dos fatos materiais e de descoberta das leis da natureza. [...] Desenvolveu-se uma cultura em Itália separada da Igreja. A existência humana era uma alegria que deveria ser aceite com um agradecimento e não como um erro tenebroso a ser retificado pelo sofrimento. A nova ênfase era no mérito pessoal e não no seu serviço público. O mérito pessoal dependia não dos ideais de cavalaria fora de moda (os Italianos viam com desdém os barões salteadores e os cavaleiros salteadores da Alemanha ou uma nobreza que olhava com menosprezo a atividade comercial) mas, tal como disse Aristóteles, no esforço pelo Bem.

Este “esforço pelo Bem” a que o autor se refere significava também resolver pendências através de diálogo e diplomacia, sem o uso da violência. Certamente Veneza enfrentou militarmente outros povos por luta de território, porém quase não há registros de atos violentos internos. Mais uma vez creditam-se esses fatos ao sentimento cívico e respeito pelas autoridades locais, além do apreço pelo uso da razão.

Assim, “a reputação histórica de Veneza por sua beleza, religiosidade, liberdade, pacificidade e republicanismo é o que estudiosos modernos chamam de o *mito de Veneza*”<sup>61</sup> (MUIR, 1981, p.21). Mais do que uma visão atual deste momento histórico, o mito deve ser entendido como a forma que os venezianos contaram sua própria história. A crença no mito estava impregnada na sociedade veneziana, e a realização de inúmeras cerimônias, sejam elas religiosas ou políticas, servia para consolidar a imagem da república e realimentar o próprio mito. Como veremos a seguir, a música esteve presente em boa parte destas cerimônias, exercendo um papel importante na constituição cultural de Veneza.

Foi precisamente durante o século XVI, período em que viveu Silvestro Ganassi, que o mito de Veneza foi moldado na forma em que hoje o conhecemos. No início deste século a república viveu um momento tenso: sua pretensão em expandir o território rumo ao interior do país provocou a coligação de vários estados contra ela.

---

<sup>61</sup> *Venice's historical reputation for beauty, religiosity, liberty, peacefulness, and republicanism modern scholars call "the myth of Venice".*

Esta coligação ficou conhecida como a *Liga de Cambrai* e era constituída pelo rei da França, Luís XII (1462-1515), o imperador do Sacro Império Romano Germânico, os Estados Pontifícios, além de Inglaterra, Hungria, Savóia, Ferrara, Mântua e Florença. A guerra da *Liga de Cambrai* contra Veneza ocorreu entre os anos de 1509 e 1516 e expôs a fragilidade do sistema de governo e de segurança da república; brigas internas entre os estados da Liga acabaram por enfraquecê-la, e ao final Veneza pôde recuperar os territórios que detinha antes da guerra.

O episódio gerou muita reflexão entre estudiosos e analistas venezianos: como uma cidade tão privilegiada pôde ter sido atacada daquela forma? O sistema de governo, considerado por demais burocrático, foi repensado para que se tornasse mais ágil e eficaz. Entretanto o resultado final da guerra – a recuperação do território originalmente pertencente à república – acabou sendo atribuído também aos valores que constituíam o mito. Teria sido graças ao ideal republicano de um governo justo e equilibrado, apoiado em preceitos racionais, mas também protegido por Deus, que Veneza superou suas dificuldades e tornou-se ainda mais forte. A grande quantidade de escritos e relatos que surgiram neste período explicando e reforçando o mito acabaram por transformar Veneza em uma cidade de valores morais inquestionáveis.

Em 1571 Veneza voltaria a lutar em um combate naval que ficou conhecido como a “Batalha de Lepanto”. A república formou uma aliança (“Liga Santa”) com os Estados Pontifícios, Espanha (incluindo Nápoles, Sicília e Sardenha), República de Gênova, dentre outros, com o objetivo de retomar a posse da Ilha de Chipre, no Mediterrâneo, que havia sido tomada pelos Turcos Otomanos. Neste embate, ocorrido na região de Lepanto (Grécia), a poderosa esquadra naval da Liga Santa derrotou a frota turca; a vitória assegurou à Liga, ainda que temporariamente, o controle sobre o Mediterrâneo, protegendo Roma e mesmo o resto da Europa de uma invasão otomana.

Segundo Muir (1981, p.32), a Batalha de Lepanto renovou o interesse dos venezianos pelos ideais republicanos, no sentido da República ser uma alternativa à monarquia papal que vinha retomando forças através da Contra-reforma. Este interesse renovado veio principalmente da parte de jovens senadores. Ao proporem reformas na administração da república entraram em conflito com os velhos senadores, que se mostravam descontentes com as novas idéias. Estas desavenças adentraram as

primeiras décadas do século XVII, mas neste período Veneza enfrentaria um desafio muito maior.

Foi nos anos de 1630 e 1631 que a peste bubônica atingiu Veneza de uma forma violenta, dizimando quase um terço de sua população. A praga deixou marcas profundas na sociedade veneziana. Com relação às atividades musicais, Selfridge-Field (1994, p.63) afirma que ela “[...] criou um vácuo cultural que só foi sendo preenchido lentamente. Um grande número de músicos morreu. E poucos foram substituídos imediatamente, pelo quê a vida não voltou ao normal por alguns anos”<sup>62</sup>. Assim, pelo menos no que se refere à parte cultural, podemos afirmar que a peste encerrou um ciclo da história de Veneza; seria necessário fazer largas concessões para se estabelecer uma continuidade na produção musical deste período.

### **3.3. Sobre a prática instrumental e o uso da flauta doce em Veneza – 1500-1630**

O ambiente musical em Veneza no século XVI pode ser estudado e compreendido a partir dos seguintes fatores, que serão analisados na seqüência: presença de casa editoriais especializadas em publicar partituras; atividades musicais na Basílica de S. Marcos e em outras igrejas e monastérios; atuação dos *pifferi del Doge*; atividades musicais nas confrarias de caridade (*Scuole*); presença de música em cerimônias festivas e em reuniões informais nas praças, casas e palácios. A partir do século XVII percebe-se uma movimentação musical também em torno de teatros, orfanatos-conservatórios (*Ospedali*) e academias. Os maiores indícios do uso da flauta doce estão nas confrarias, academias e em ambientes informais. Praticamente não há registro do uso da flauta doce na Basílica de S.Marcos, mas há evidências de que músicos profissionais que lá atuaram, sobretudo os cornetistas, tocavam o instrumento, como veremos mais adiante.

---

<sup>62</sup> [...] created a cultural vacuum that was filled only slowly. A great number of musicians died, and few were immediately replaced, for life did not return to normal for a number of years.

Veneza destacou-se por abrigar a casa editorial de Ottaviano Petrucci, iniciada em 1501, responsável por publicar pela primeira vez na história uma canção polifônica. Em 1509 Petrucci teve de interromper suas atividades e abandonar Veneza por causa da Guerra da *Liga de Cambrai* – as atividades foram retomadas em 1523. Havia ainda outras editoras mais comerciais como a de Antonio Gardano (estabelecida em 1538) e a Casa Scotto (conduzida por Girolamo Scotto a partir de 1539). Estas várias casas editoriais, rivais entre si, publicaram uma enorme quantidade de canções, madrigais, missas, motetos e repertório instrumental, permitindo que a música produzida em Veneza, seja ela feita por compositores italianos ou estrangeiros, ficasse registrada e disponível tanto para o público interno quanto para o externo (ONGARO e SELFRIDGE-FIELD, 2008).

A Basílica de S. Marcos, localizada na *piazza* (principal praça de Veneza), era a chamada “capela ducal” – o local onde se realizavam os serviços religiosos para o Duque. A presença do Duque ocorria somente em cerimônias festivas, justificando a atenção que era dispensada à música nessas ocasiões, como o uso da equipe completa dos músicos empregados em S. Marcos e a eventual contratação de outros. A Basílica só se transformou na catedral de Veneza no século XIX – antes disso a catedral era a Igreja de *San Pietro di Castello*, localizada numa região mais periférica da cidade. S. Marcos estava no centro da vida política veneziana, rodeada de edifícios destinados à moradia e local de trabalho dos homens responsáveis por administrar a república (SELFRRIDGE-FIELD, 1994, p.4).

As atividades musicais em S. Marcos eram sem sombra de dúvida as mais importantes em Veneza. A Basílica manteve músicos empregados regularmente desde o séc. XIV. Nos séculos XVI e XVII eles estavam distribuídos nos seguintes cargos: *maestro di capella*, *vice maestro di capella*, *maestro di concerti*, organistas, cantores e instrumentistas (SELFRRIDGE-FIELD, 1994, p.5-25; ONGARO e SELFRIDGE-FIELD, 2008).

O *Maestro di Capella* era o responsável por dirigir todas as atividades musicais da Basílica. Recebia um bom salário e o direito de ocupar um dos apartamentos localizados na *piazza*. Normalmente o cargo era ocupado por compositores, em sua grande maioria venezianos, embora a participação de músicos

não nativos como Adrian Willaert (c.1490-1562) e Claudio Monteverdi (1567-1643) tenha sido fundamental para o estabelecimento de outros parâmetros musicais. O cargo de *vice maestro di cappela* foi formalizado em 1607. O músico que ocupava esta função era responsável por reger o primeiro coro, especialmente nas composições policorais<sup>63</sup> muito em voga no período de Willaert e dos organistas Andrea e Giovanni Gabrielli (segunda metade do séc. XVI). Já o *Maestro di Concerti* era responsável por dirigir o grupo instrumental da Basílica. No século XVIII esta função passou a ser exercida pelo *maestro di capella* ou pelo *vice maestro di capella*.

Os coros eram formados principalmente por cantores venezianos e podiam ser divididos em até três grupos (o número de coralistas variou entre 12 e 36, conforme o período). A partir do final do século XV dois organistas foram contratados regularmente para ocupar os dois órgãos principais da Basílica – o primeiro, maior e mais potente, localizava-se do lado esquerdo (olhando para o altar), e o segundo do lado direito. Há indícios de que havia revezamento entre os dois organistas quando somente um órgão era utilizado, o que explicaria a pouca diferença salarial entre ambos. Por dividir seu espaço com o *maestro di cappela*, o segundo organista era normalmente a referência do grupo instrumental, inclusive tendo como um de seus deveres organizar a música dos instrumentos de sopros para as cerimônias importantes. A Basílica contava ainda com outros dois órgãos de câmara, e a partir da metade do séc. XVII os cargos de 3º e 4º organistas foram formalizados.

Em meados do século XVI havia três grupos distintos de instrumentistas a serviço do Duque: os *Trombe d'argento* (um grupo de seis trompetistas que participavam das procissões e demais cerimônias cívicas<sup>64</sup>), os *pifferi* (também chamados de *piffari* ou *pifari*) e o grupo instrumental da Basílica de S. Marcos, que posteriormente se converteu na orquestra. A divisão entre os dois últimos grupos nem

---

<sup>63</sup> Este estilo de composição caracteriza-se pelo uso de dois coros separados (em italiano, *cori spezzati*) que atuavam na maior parte do tempo em alternância (um grupo imitando o outro), criando contrastes de sonoridade, dinâmica e textura. Foi introduzido por Willaert como uma forma de resolver um problema acústico de S. Marcos – os dois coros posicionavam-se em lados opostos da Basílica, junto aos dois órgãos principais que ficavam separados por uma grande distância, o que causava um pequeno atraso na chegada de som de um grupo para outro. A alternância entre os dois coros resolveu este problema com a vantagem de criar um efeito estereofônico que acabou se tornando uma verdadeira marca registrada da música feita na Basílica.

<sup>64</sup> Este grupo era nomeado *trombe d'argento* numa referência aos trompetes de prata utilizados pelos músicos. Para maiores informações ver Kurtzman e Koldau (2002, parágrafos 8 e 9).

sempre é muito clara – músicos como Girolamo Dalla Casa (c.1543-1601) e Giovanni Bassano (1560/61-1617) integraram ambos os conjuntos simultaneamente<sup>65</sup>. É provável que o grupo instrumental tenha se originado a partir dos *pifferi*, entretanto a formação de cada um destes grupos e suas funções parecem ter sido diferenciadas pelo menos até o início do século XVII, como veremos a seguir.

*Pifferi* (pifaros) é um nome genérico dado a um grupo de instrumentistas formado, na maioria das vezes, exclusivamente por sopros de madeiras e metais. O grupo poderia ter ainda a inclusão de percussão e cordas, mas os instrumentos principais eram os sopros. Este tipo de grupo existiu desde a Idade Média em várias cidades européias. Atuavam principalmente ao ar livre, em praças e procissões. Segundo Kurtzman e Koldau (2002, parágrafo 3.2):

Na segunda metade do século XIV muitas cortes e cidades na Europa estabeleceram pequenos grupos dos chamados instrumentos “altos” [“fortes”] (*haut* em francês, *laut* em alemão, *alta* em italiano) que atuavam totalmente separados dos trompetistas. Por volta de 1430 estes grupos estavam difundidos pela Europa. Assim como os trompetistas, estes grupos (chamados de *Pfeifer* em alemão, *haut ménestrels* em francês e *pifferi* em italiano) também acompanhavam tropas em batalhas, porém eles tinham deveres adicionais mais pacíficos, como tocar durante banquetes, tanto na corte quanto para o governo nos palácios civis, e acompanhar dançarinos. Estes grupos também tocavam freqüentemente em algumas cerimônias religiosas locais, ocasionalmente em igrejas e oratórios particulares.<sup>66</sup>

Os *pifferi* eram formados inicialmente por duas a três charamelas e uma bombardas (gradualmente substituída por um trompete de vara e, posteriormente, por

---

<sup>65</sup> Segundo Selfridge-Field (1994, p.335), Girolamo Dalla Casa foi *maestro di concerti* em S. Marcos entre 1568 e 1601; o músico aparece também como membro dos *pifferi* até 1601 (ano de sua morte), porém a data de ingresso neste grupo não é registrada pela autora (p.347). Arnold e Ferracioli (2008) informam que Giovanni (Zuane) Bassano foi contratado como um dos seis *pifferi del Doge* em 1576, quando tinha 15 ou 16 anos (o que explicaria o diminutivo *Zanetto* para seu nome), e substituiu Dalla Casa como *maestro di concerti* da Basílica de S. Marcos em 1601. Selfridge-Field (1994, p.336 e 348) informa que o músico permaneceu em ambos os grupos até seu falecimento em 1617.

<sup>66</sup> *In the second half of the fourteenth century many courts and cities in Europe established small ensembles of so-called "loud" instruments (haut in French, laut in German, alta in Italian) that were quite separate from the trumpeters. By 1430 such ensembles were widespread throughout Europe. Like the trumpeters, these ensembles (called Pfeifer in German, haut ménestrels in French, and pifferi in Italian) also accompanied troops into battle, but they had additional more peaceful duties that generally included playing at a variety of civic ceremonies, participating in processions, playing during meals, either at court or for the civic government in the civic palace, and accompanying dancing. Such ensembles also often played in connection with certain locally important religious ceremonies, sometimes in particular churches or oratories.*

um trombone<sup>67</sup>). No séc. XVI o número de integrantes aumentou para cinco a seis, neste último caso sendo quatro charamelas (ou duas charamelas e duas bombardas) e dois trombones. As charamelas poderiam ser substituídas, a partir de meados do século XV, por cornetos, instrumentos considerados mais suaves e portanto mais adequados para apresentações em locais fechados ou para acompanhar cantores. Este grupo de seis instrumentos (quatro charamelas ou cornetos mais dois trombones) era a mais provável formação dos *pifferi del Doge* em Veneza no século XVI.

Apesar das evidências de que os *pifferi* atuavam pelo menos desde o século XV, os nomes dos integrantes deste grupo só constam nas listas de pagamentos a partir de 1569, como *piffari* ou *sonadori*. Segundo Brown e Ongaro (2007) Silvestro Ganassi integrou o grupo a partir de 1517 – daí podemos constatar que, além da flauta doce e corneto, ele tocava charamela e provavelmente outros instrumentos de sopro. É necessário ressaltar que essa habilidade de músicos como Ganassi em tocar vários instrumentos de sopro – charamela, bombardas, corneto, flauta doce – lhes permitiam, por um lado, participar das diversas formações instrumentais profissionais existentes na cidade, pois havia pelo menos outros seis grupos independentes de pífaros na região (ver Selfridge-Field, 1994, p.14), mas por outro tornou difícil uma posterior identificação precisa dos intérpretes de flauta doce deste período.

No século XVI os *pifferi del Doge* tocavam uma hora todos os dias na *piazza*. A única documentação que comprova a atuação dos *pifferi* em ambientes internos se refere à participação deles em procissões, que poderiam percorrer também o interior da Basílica e eventualmente de outras igrejas. “Assim grupos de trompetes e *pifferi* efetivamente entravam nos santuários e nessas ocasiões participavam de uma forma

---

<sup>67</sup> Cabe aqui um breve esclarecimento a respeito dos instrumentos de metal mencionados. O *trompette de vara* do século XV (francês: *trompette à coulisse*; alemão: *zugtrompete*; italiano: *tromba da tirarsi*) era constituído por dois tubos retos, estreitos e cilíndricos, um deles com o bocal numa extremidade e o outro terminado pela campana, que deslizavam um sobre o outro, possibilitando a execução de 3 ou 4 notas em seqüência cromática a partir do instrumento totalmente fechado. O termo *trombone*, no século XV, poderia se referir aos exemplares mais graves (portanto maiores) tanto do trompette quanto do trompette de vara, porém a partir do século XVI ele é identificado como um instrumento com um tubo estreito e cilíndrico dobrado em formato de um S, onde a vara ocupa uma das curvas. O termo *trombone* é o aumentativo da palavra *tromba*, que significa trompette em italiano. Até o século XVIII os nomes *saqueboute*, *sackbut* e *sacabuche* foram utilizados para o mesmo instrumento na França, Inglaterra e Espanha, respectivamente.

ou de outra dos serviços litúrgicos, sejam eles missas ou vésperas<sup>68</sup> (KURTZMAN e KOLDAU, 2002, parágrafo 12.1). Nesse caso a preferência deve ter sido pelo uso do corneto, considerado o principal instrumento de sopro nos séculos XVI e XVII.

O grupo instrumental parece ter sempre existido na Basílica mas em meados do séc. XVI seus cargos foram regularizados. Os instrumentistas se apresentavam em um número muito menor de vezes em relação aos outros músicos, por isso seus salários eram bem mais baixos (entretanto eles encontravam trabalho em outras companhias de pífaros venezianas e nas *scuole*). Em 1568, quando o renomado teórico musical Giuseffo Zarlino (1517-90) era o *maestro di capella*, o cornetista Girolamo Dalla Casa e seus dois irmãos foram contratados regularmente em S. Marcos para tocar em determinadas ocasiões festivas. Eles poderiam dobrar ou substituir partes vocais, além de tocar música exclusivamente instrumental. Kurtzman e Koldau (2002, parágrafo 12.5) fazem a seguinte observação acerca do uso dos instrumentos em S. Marcos após a admissão de Dalla Casa:

Deste momento em diante São Marcos utilizou regularmente cornetos e trombones, e posteriormente violinos e um violone, em serviços litúrgicos. [...] Não é muito claro quando e de que forma os *pifferi del Doge* participaram dos serviços em S. Marcos depois que a Basílica estabeleceu seu próprio grupo instrumental, mas pelo menos, como participantes das procissões ducais, eles tocavam nessas ocasiões dentro da igreja. Eles também tocavam em cerimônias dentro da Basílica que celebravam a eleição do novo duque e o aniversário da eleição do duque.<sup>69</sup>

Em 1601 o cornetista Giovanni Bassano foi contratado em substituição a Dalla Casa. A formação do grupo naquele momento era de 2 cornetos e 2 trombones. Em 1614 Bassano propôs ao Duque formar uma associação de seis instrumentistas (*pifferi* e trombones) que, na prática, reuniria os sopros da Basílica e os *pifferi del Doge* em um único grupo. Foi uma estratégia encontrada para evitar a concorrência e

---

<sup>68</sup> Thus trumpets and pifferi entered the sanctuaries themselves and at times participated in one way or another in the sacred service, whether mass or vespers.

<sup>69</sup> From this point onward, St. Mark's regularly utilized cornettos and trombones, and later violins and a violone, in sacred services. [...] When and in what manner the pifferi del doge may have also participated in services at St. Mark's after the basilica established its own instrumental ensemble is unclear, but at the very least, as participants in ducal processions, they played during these processions inside the church. They also played for ceremonies in the basilica celebrating the election of a new doge and the anniversary of the doge's election.

competição entre eles, de forma que as oportunidades de trabalho na Basílica e em outras igrejas e *scuole* que esporadicamente os contratavam fossem igualmente divididas entre todos. Os músicos da associação seriam pagos por um fundo misto, já que os *pifferi* recebiam salário diretamente do Duque e o grupo instrumental, dos procuradores de S. Marcos. A associação foi regularizada em 1616 e os músicos foram descritos como “trombones e *pifferi* de Sua Excelência e de sua capela ducal e igreja de S. Marcos” (KURTZMAN e KOLDAU, 2002, parágrafo 12.6).

Neste mesmo ano o grupo instrumental da Basílica converteu-se em uma orquestra de dezoito instrumentistas, incluindo violinos e viola. Ao longo do século XVII o grupo passou cada vez mais a priorizar instrumentos de cordas em detrimento dos sopros, em concordância com a tendência verificada em toda a Europa.

Não se sabe exatamente se a flauta doce era utilizada pelos *pifferi del Doge* ou pelos sopros do grupo instrumental da Basílica, mas é certo que a grande maioria destes músicos também a tocavam<sup>70</sup>. Lo Presti (2003, p.2) menciona um documento de 1515, relativo à *Scuola Grande di San Marco*, onde se lê que, durante a procissão, “[...] os trompetistas e pífaros [...] devem tocar tanto trompetes e pífaros, como flautas doces e cornetos [...]”<sup>71</sup>. A companhia de pífaros mencionada, no entanto, deve ser a da *confraria (scuola)* de S.Marcos. Quando observamos as listas de pagamentos a músicos da *Basílica* de S. Marcos, verificamos que os únicos instrumentos de sopro relacionados até meados do século XVII são o corneto, o trombone e o fagote (ver Selfridge-Field, 1994, p.335-346). Portanto, parece-nos que a flauta doce era um *segundo instrumento* destes músicos profissionais.

De fato a sonoridade da flauta doce parece não se adequar ao tipo de repertório que era destinado aos *pifferi*. Em interessante artigo, McGowan (1999, p.211) explica a separação dos instrumentos musicais e seus intérpretes em grupos que tinham usos e funções específicas:

---

<sup>70</sup> As instruções sobre como fazer diminuições e exemplos musicais publicados nos livros de Dalla Casa (1584) e Bassano (1585) são destinados a vários instrumentos de sopro, não exclusivamente ao corneto. As sílabas de articulação sugeridas por Dalla Casa são praticamente as mesmas propostas por Ganassi. As *ricercatas* 3 e 4 de Bassano, escritas em clave de dó na 1ª linha, são particularmente adequadas para a flauta doce (a clave utilizada para o corneto é de sol na 2ª linha). Como veremos adiante, Bismantova (1677) sugere que o cornetista estude primeiramente a flauta doce para dominar tecnicamente o dedilhado e a articulação.

<sup>71</sup> “[...] *i trombetti et piffari* [...] *debanò sonar si de trombe et pifari, come de flauti et corneti* [...]”.

Os grupos de instrumentistas de sopro profissionais que tocavam música cerimonial eram separados daqueles que interpretavam música de função menos específica mas geralmente de natureza mais suave em instrumentos de cordas e teclados, e às vezes em instrumentos de sopro suaves como flautas e flautas doce, além de vozes. [...] Com frequência cada vez maior a partir do século XIV, observa-se que a música esteve em uma oposição binária: os instrumentos e músicos que praticavam música de sopro cerimonial europeia foram chamados de *haut* [alta], enquanto que a música mais íntima foi chamada de *bas* [baixa].<sup>72</sup>

Já havíamos mencionado o termo *haut* como uma referência aos instrumentos que constituem os *pifferi*, entretanto McGowan lança um novo olhar sobre esta classificação ao constatar que a distinção entre *haut* e *bas* não se refere apenas à potência dos instrumentos de cada grupo, mas também à função que cada um deles exercia na sociedade. Segundo o autor (1999, p.215), o grupo *haut* era sempre relacionado à realeza e nobreza, porque desde o início tocou em ocasiões onde uma autoridade estava presente. Ao final da Idade Média muitos palácios europeus possuíam uma sala onde havia um balcão construído especificamente para abrigar estes músicos, separando-os da multidão e colocando-os em um local elevado. Dessa forma o termo “alta” ganha outras interpretações – pode ser uma alusão à nobre função exercida por estes músicos e também uma referência ao local onde normalmente se posicionavam. Por outro lado, os instrumentistas do grupo estavam sempre subordinados a uma autoridade – sua função era alta, mas não sua classe social. Estes profissionais serviam à classe dominante conscientes de que jamais pertenceriam a ela.

A flauta doce pertencia à categoria de instrumentos *bas*, juntamente com as cordas dedilhadas (como harpa, saltério e alaúde), teclados (cravo, órgão e clavicórdio) e a viola da gamba. McGowan (1999, p.225) e Van Heyghen (1995, p.13) colocam que estes instrumentos eram os preferidos dos nobres que cultivavam a música de uma forma amadora, ou seja, pelo prazer que ela proporcionava. Com suas sonoridades suaves e delicadas, estes instrumentos adequavam-se perfeitamente aos momentos

---

<sup>72</sup> *Ensembles of professional wind players who played ceremonial music were separated from those who performed music of a less function-specific but generally softer nature on stringed and keyboard instruments, and sometimes on soft wind instruments like flutes and recorders, as with the voice. [...] With increasing frequency from the 14th century onwards, music was observed to be in a binary opposition: the instruments and musicians of European ceremonial wind music were haut, while more intimate music became bas.*

íntimos de entretenimento e lazer. Além disso, McGowan (p.226) observa que para se tocar a maioria deles era necessário que os intérpretes ficassem sentados, uma posição considerada privilegiada. Este dado é especialmente relevante para se compreender porque a viola da gamba, mais do que o violino, foi tão apreciada pela nobreza nos séculos XVI e XVII.

Um nobre amador habilidoso na prática de tais instrumentos conquistava respeito entre seus pares, demonstrando talento e boa educação. O adjetivo “amador” nesse caso não deve ser associado a uma condição de superficialidade ou falta de competência e seriedade. Educados com base em códigos de conduta humanísticos, que valorizavam a apreciação das artes em geral, muitos destes nobres foram verdadeiros virtuosos em seus instrumentos. Alguns deles, celebrados por seu talento, ficavam em uma categoria intermediária entre profissionais e amadores, como por exemplo o alaudista Pietrobono de Bruxelas (1417-97), membro da corte de Ferrara na segunda metade do séc. XV (McGOWAN, 1999, p.226). Mas o cortesão só deveria mostrar sua habilidade em momentos muito específicos, sempre em companhia de outros poucos convivas. A melhor descrição da atuação deste nobre é dada por uma testemunha histórica: em seu *Il Libro del Cortegiano* (O Cortesão), publicado em Veneza no ano de 1528, o conde Baldassare Castiglione (1478-1529), ele próprio um cavalheiro exemplar, define as regras da perfeita *cortesania* baseando-se em sua experiência como membro da corte de Urbino (1504-16). A respeito da prática musical, Castiglione adverte àquele que deseja se tornar um perfeito cortesão que observe algumas regras de etiqueta (1997, p.97):

[...] não quero que o nosso cortesão faça como muitos que, tão logo chegam onde quer que seja, inclusive na presença de senhores de quem não têm o menor conhecimento, sem se deixarem rogar começam a fazer o que sabem e freqüentemente até o que não sabem; de modo que parece que somente com aquele objetivo tenham aparecido e que aquela seria sua atividade principal. Portanto, o cortesão deve fazer música como passatempo, e quase forçado, e não na presença de plebeus, nem de nenhuma multidão; e, embora saiba e entenda aquilo que faz, também nisso quero que dissimule o estudo e o trabalho que são necessários em todas as coisas que têm de ser bem-feitas, e demonstre pouco estimar em si mesmo tal condição, porém, executando-a com maestria, faça que seja apreciada pelos outros.

Aqui fica evidente a distinção entre o músico profissional que, mesmo sendo bem remunerado, estava sempre a serviço da nobreza, e o cortesão musicalmente instruído e habilidoso que fazia música *como passatempo*, na intenção de que ela fosse *apreciada pelos outros*. McGowan (1999, p.225) interpreta a divisão entre as duas categorias musicais como um fator de diferenciação entre classes sociais:

Ao estabelecer áreas e modos de atividade claramente demarcados para o músico-serviçal e para o cortesão, a etiqueta da corte medieval tardia permitiu à nobreza engajar-se em um jogo musical de “patrolhar o limite” entre [as categorias] alta e baixa. A divisão entre *haut* e *bas* não apenas confirmava a presença do cortesão na esfera socialmente sensível da prática do fazer-musical, como poderia até fazer com que o empenho deste astuto amador se transformasse em uma poderosa prova de diferença social.<sup>73</sup>

Considerando que a flauta doce estava entre os instrumentos da categoria *bas*, faz sentido que não tenha sido utilizada pelos principais grupos profissionais de Veneza. Tanto os *pifferi del Doge* quanto o grupo instrumental da Basílica de S. Marcos tocavam principalmente música cerimonial, justamente o tipo de música tão característico da categoria *haut*. Como um instrumento suave e delicado, se comparado aos outros sopros, a flauta doce mostrava-se incompatível com este repertório.

Especificamente em relação ao grupo instrumental da Basílica, Van Heyghen aponta ainda outro motivo para o não uso da flauta doce que se aplicaria a partir do século XVII (1995, p.12):

Particularmente depois da indicação de [Claudio] Monteverdi como *Maestro di Capella* em 1613, e do seu *Vice Maestro* [Alessandro] Grandi em 1620, música sacra com características mais progressistas passou a ser apresentada lá [na Basílica]. Esta é provavelmente uma das razões pelas quais instrumentos não tão apropriados para a música da *seconda prattica*, tais como flautas doces e violas da gamba, aparentemente nunca tocaram em São Marcos.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *By establishing clearly demarcated areas and modes of activity for the servant-musician and the courtier, late medieval court etiquette enabled the nobility to engage in a musical game of ‘patrolling the boundary’ between high and low. The division of music into haut and bas not only confirmed the courtier’s presence in the socially sensitive sphere of practical music-making, but could even turn the astute amateur’s endeavours into a powerful statement of social difference.*

<sup>74</sup> *Particularly after the appointment of Monteverdi as a Maestro di Capella in 1613, and of his Vice Maestro Grandi in 1620, the most progressive church music was performed there. This is probably one of the reasons why instruments not very appropriate for the music of the seconda prattica, such as recorders and viols, were seemingly never played in San Marco.*

A *seconda prattica* a que o autor se refere foi um novo estilo de escrita vocal, implementado principalmente por Claudio Monteverdi em seus madrigais, que permitia o uso mais livre de dissonâncias e saltos não compensados na elaboração das vozes a fim de que a linha melódica pudesse reproduzir com mais fidelidade os sentimentos expressos no texto. Este novo modelo de escrita, também explorado na música instrumental, priorizava a melodia acompanhada em detrimento da polifonia, e resultou no advento do baixo contínuo<sup>75</sup> e do estilo Barroco. O repertório polifônico vocal da Renascença, que obedecia às regras de escrita mais restritivas da *prima prattica*, era amplamente transcrito e executado por grupos de flautas doces (formados por instrumentos de diversos tamanhos dessa família). O mesmo ocorria com outros grupos como o das violas da gamba. Por esse motivo no século XVII esses instrumentos podem ter sido associados a uma prática musical mais antiquada. Instrumentos como o corneto e especialmente o violino, “quase tão flexíveis quanto a voz em termos de afinação e dinâmica”<sup>76</sup>, na opinião de Kuijken (1994, p.199), foram muito mais explorados neste período.

Além da Basílica de S. Marcos, Veneza possuía um grande número de igrejas e monastérios. As atividades musicais nessas instituições certamente não tinham como se equiparar às de S. Marcos, embora muitos dos músicos da Basílica fossem ocasionalmente contratados para dias de festas. Algumas igrejas possuíam organistas, alguns cantores e *maestri di capella* contratados regularmente. É interessante observar que nas igrejas monásticas a flauta doce foi eventualmente utilizada, como ocorreu em 1607 numa festa da igreja de S. Salvador descrita pelo diplomata francês Jean-Baptiste Du Val (SELFRIDGE-FIELD, 1994, p.32). Segundo Van Heyghen (1995, p.12) o fato dessas igrejas e também das *scuole* realizarem um repertório musical mais conservador talvez lhes possibilitassem adotar instrumentos como a flauta doce e a viola da gamba.

Atividades musicais nas *Scuole* ocorriam com regularidade, e aparentemente com muita pompa e qualidade, sobretudo no final do século XVI e no início do XVII. Essas confrarias de caridade estavam organizadas em dois grandes grupos: as maiores

---

<sup>75</sup> Para uma análise minuciosa a respeito das primeiras fontes italianas sobre baixo contínuo (século XVII), ver Rosa (2007, p.9-35).

<sup>76</sup> (...) *almost as flexible as the voice in pitch and dynamics.*

e mais prestigiosas formavam as *Scuole Grandi*, enquanto que as menores eram chamadas coletivamente de *Scuole Piccole*. Segundo Muir (1981, p.39-40) as *Scuole Grandi* “davam assistência aos pobres, administravam doações de caridade, providenciavam mão de obra para as galés, apoiavam hospitais, pagavam *tableaux vivants* para procissões públicas e patrocinavam as artes”<sup>77</sup>. As seis confrarias que formavam as *Scuole Grandi* eram *Santa Maria della Carità*, *San Giovanni Evangelista*, *Santa Maria Valverde della Misericordia*, *San Marco*, *San Rocco* e *San Teodoro* (esta última foi agregada em 1552). Nos séculos XVI e XVII as *Scuole Piccole* somavam mais de duzentas pequenas e médias confrarias.

Tanto as *Scuole Grandi* quanto as *Scuole Piccole* participavam das procissões ducais como parte do cortejo. As confrarias também realizavam outras procissões independentes, sendo as mais importantes as realizadas em comemoração aos dias dos santos padroeiros das igrejas às quais cada uma delas estava associada. Nessas ocasiões há registros da participação de cantores, instrumentistas de cordas e também da presença de *pifferi*. Selfridge-Field informa que “três companhias de *pifferi* foram aparentemente empregadas e eram dirigidas por Giovanni Bassano”<sup>78</sup> na *Scuola di San Rocco* (1994, p.35). A autora também faz menção a um decreto, datado de 1550, proibindo os instrumentistas de tocarem *canzonas* em procissões. “Isto sugere que a prática de tocar obras vocais seculares em grupos de instrumentos era bem conhecida por esta data, embora a música sobrevivente que ateste esta prática apareça somente a partir da década de 1570”<sup>79</sup> (p.35).

Além das procissões, a música estava presente nos dias de festa, quando as *Scuole Grandi* freqüentemente organizavam missas e concertos. Uma desses ocasiões, a da festa de *San Rocco* ocorrida na *Scuola* homônima em 1608, foi detalhadamente descrita pelo viajante inglês Thomas Coryat (c.1577-1617). Na descrição dos

---

<sup>77</sup> (...) gave relief to the poor, administered charitable endowments, provided manpower for galleys, supported hospitals, paid for the *tableaux vivants* for public processions, and patronized the arts. As galés eram antigas embarcações de guerra a remo, compridas e estreitas, e os *tableaux vivants* eram quadros famosos ou do imaginário coletivo realizados com personagens que se mantinham imóveis e calados (N. da A.)

<sup>78</sup> Three *piffari* companies were apparently employed and were directed by Giovanni Bassano.

<sup>79</sup> This suggests that the practice of playing secular vocal works on ensemble instruments was well known by this date, although surviving music that attests to such a practice dates only from the 1570s and later.

instrumentos utilizados na festa, Coryat cita cornetos, trombones, violas da gamba, violinos, cravo e teorba<sup>80</sup>.

Apesar da flauta doce não ser mencionada, o uso de instrumentos apreciados pelos amadores, como cravo e viola da gamba, reforça a hipótese de que as *Scuole* e igrejas monásticas adotavam efetivamente tais instrumentos, principalmente em ocasiões importantes. Segundo Van Heyghen (1995, p.12), isso seria inclusive uma forma de demonstrar opulência e magnificência ao público que visitava estas instituições nos dias festivos. Nesse caso as flautas doces eram utilizadas apenas como “[...] instrumentos suplementares em situações exclusivas e suntuosas”<sup>81</sup>. O autor considera que alguns membros das *scuole* certamente tocavam o instrumento e viam nessas ocasiões uma oportunidade de mostrar seu talento – como vimos anteriormente, a prática musical amadora foi amplamente cultivada pela nobreza. Essa hipótese é sustentada pelo fato de não haver flautistas doces nas listagens de pagamento dos músicos contratados pelas *scuole*, embora não se deva descartar a possibilidade de outros instrumentistas de sopros também a terem tocado.

Van Heyghen observa ainda que a maioria das obras instrumentais escritas especificamente para flauta doce no século XVII foram compostas por organistas contratados pelas *scuole* ou pelas igrejas monásticas (1995, p.13-16), o que reforça a hipótese da flauta doce ter sido mais utilizada nessas instituições. Os compositores em questão são Francesco Usper (c.1560-1641), organista da *Scuola di San Giovanni Evangelista* entre 1596 e 1607, Giovanni Baptista Riccio (1609?-21?), organista da *Scuola di San Giovanni Evangelista* a partir de 1609, Giovanni Picchi (1600-25), organista da igreja monástica *Santa Maria Gloriosa de' Frari* a partir de 1615, e Massimiliano Neri (c.1621-1666 ou após 1670), organista da igreja monástica de *Santi Giovanni e Paolo* entre 1644-6 e 1657-64.

É necessário esclarecer que uma quantidade significativa de obras publicadas entre os séculos XVI e XVII não indicavam instrumentos específicos, possivelmente como uma estratégia de seus editores para alcançar um público maior.

---

<sup>80</sup> O relato está em: CORYAT, Thomas. **Coryat's crudities**. 2 vol. Glasgow: MacLehose, 1905. Disponível em: <http://www.archive.org/details/coryatcrudities01coryuoft>. Acesso em 05 de outubro de 2008.

<sup>81</sup> [...] *as supplementary instruments in exclusive and sumptuous situations*.

Teoricamente todas estas obras poderiam ser tocadas também na flauta doce, entretanto Van Heyghen pondera que na maior parte das vezes esse repertório era destinado principalmente ao violino e ao corneto, sendo que a realização na flauta doce freqüentemente se tornava problemática sobretudo por causa da tessitura abrangida. Mesmo para as obras que não apresentavam este problema, seria necessário fazer uma adaptação de tonalidade (transcrição uma quarta abaixo), procedimento que é minuciosamente detalhado pelo autor (1995, p.42-46)



**Figura 6:** Ilustração da capa de *Fontegara*  
**Fonte:** MÖHLMEIER E THOUVENOT, 2002

É bem provável que a flauta doce tenha sido amplamente utilizada em concertos dentro de casas e palácios, já que era um instrumento da categoria suave, portanto adequada a espaços mais intimistas. Esses pequenos saraus, destinados sobretudo ao entretenimento, poderiam agregar cantores e instrumentistas em situações informais, com a participação de amadores talentosos. O repertório poderia

ser de música vocal transcrita para as flautas, possivelmente com a realização de diminuições por algum intérprete habilidoso, ou peças puramente instrumentais, como *canzonas* e *ricercatas*. Por não se tratar de eventos profissionais tais ocasiões não estão registradas em documentos oficiais, mas a análise da iconografia do período pode nos trazer algumas idéias. A figura da capa de *Fontegara*, de Silvestro Ganassi, por exemplo, sugere uma cena como essa: um grupo de cinco músicos tocando e cantando juntos em um ambiente que parece muito agradável, com violas da gamba e alaúde ao fundo.

Ainda que nos cargos profissionais para instrumentistas de sopro em todas as instituições venezianas a flauta doce tenha tido um papel pequeno, são muito claras as evidências de que grande parte dos instrumentistas que ocuparam tais cargos também a tocavam, a começar pelo próprio Ganassi. Se incluirmos os intérpretes não profissionais, podemos imaginar que o número de pessoas que tocavam flauta doce em Veneza nos séculos XVI e XVII era considerável, o que justificaria a publicação de tratados como o de Ganassi e de seus sucessores.

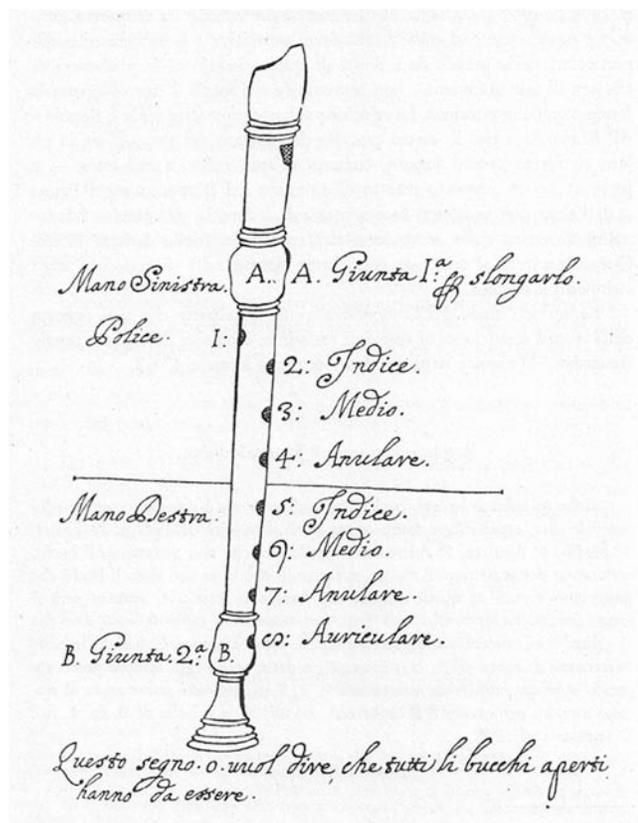
### 3.4. Referências sobre Bartolomeo Bismantova e seu *Compendio Musicale* (1677)

O frade servita (da Ordem dos Servos de Maria) Bartolomeo Bismantova nasceu em *Reggio*, cidade localizada na região da *Emilia Romagna*, em meados do século XVII e morreu possivelmente em Ferrara, na mesma região, após 1694. Bismantova foi educado em um convento servita em *Reggio*, talvez no *Convento dei Servi della "Ghiara"* ou próximo a ele (CAVICCHI, 1973, p.115). Após estudar em cidades vizinhas, possivelmente Bolonha, Parma e Modena (CAVICCHI, 1973, p.116), estabeleceu-se em Ferrara no ano de 1675, onde foi músico da Catedral e cornetista da *Accademia dello Spirito Santo*. As informações biográficas conhecidas até então são mínimas, restringindo-se às que estão contidas em seus livros e, segundo Lambrecht (2007) e Cavicchi (1973, p.115), em correspondências trocadas com os príncipes d'Este. Este último autor afirma que a educação musical proporcionada pela Ordem dos Servos de Maria era tradicionalmente de ótimo nível. Sabe-se que Bismantova tocava corneto, flauta doce e provavelmente também oboé.

Seu compêndio é um manuscrito datado de 1677 com o seguinte título: *Compendio musicale. In cui s'insegna à Principianti il vero modo, p[er] imparare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche p[er] Comporre, e suonare il Basso Continouo, il Flauto, Cornetto, e Violino; come anche p[er] Acordare Organi, e Cembali* (Compêndio musical. No qual se ensina aos Principiantes o verdadeiro modo, para aprender com facilidade, as Regras de Canto Figurado, e *Cantus Firmus*; como também para Compor, e tocar o Baixo Contínuo, a Flauta, Corneto, e Violino; como também para afinar Órgãos, e Cravos).

Segundo menciona em um *post scriptum* de 1694, Bismantova tinha a intenção de publicá-lo, mas não o fez por causa da morte de seu patrono, o abade Ferrante Bentivoglio, a quem o compêndio é dedicado. A única obra conhecida de Bismantova além do compêndio é uma série de 66 *Duetti à due trombe de camera*, escrito para dois trompetes ou cornetos, datado de 1688-9. Nessa obra está incluída também uma *Regola generale per suonare l'oboè*, que provavelmente é uma

complementação ao *Compendio Musicale*.



**Figura 7:** A “flauta italiana” ilustrada no *Compendio Musicale*  
**Fonte:** BISMANTOVA, 1677

A parte do tratado dedicada à flauta doce está nomeada como *Regola per suonare il Flauto Italiano* (Regras para tocar a Flauta Italiana). Bismantova inicia explicando como posicionar as mãos no instrumento, incluindo uma ilustração da flauta (ver fig.7), depois apresenta duas tabelas de dedilhados, uma com as notas naturais e outra com notas alteradas. Na seqüência há uma detalhada explicação sobre as articulações, chamando a atenção a diferenciação que o autor faz entre articulações adequadas à flauta doce e ao corneto<sup>82</sup>, e na parte final há explicações sobre a maneira de fazer trilos.

Ao longo do texto Bismantova dá ao leitor uma série de recomendações práticas: ter controle do ar para um boa entonação, coordenar a emissão de ar com o

<sup>82</sup> A parte de articulação será transcrita, traduzida e analisada no próximo capítulo.

movimento dos dedos e da língua, procurar não afastar muito os dedos da flauta, adequar a afinação do instrumento colocando um pouco de cera no canal de ar (para flautas construídas em uma só parte) ou deixando as juntas um pouco abertas (para flautas de 3 partes), e olear a flauta quando o tempo estiver seco. Bismantova, assim como todos os outros tratados italianos de flauta doce anteriores a ele, considera que o flautista deve procurar imitar os cantores. Chama a atenção o uso da expressão *stile cantabile*, segundo Cavicchi (1973, p.126) é uma das primeiras vezes em que ela aparece registrada na história da música.

Castellani (1977) considera que a parte sobre articulação e também o tipo de instrumento apresentado por Bismantova são as contribuições mais relevantes do tratado. O autor faz uma longa reflexão sobre qual seria a “flauta italiana” ilustrada no compêndio (p.77-80), considerando que trata-se de um instrumento em sol, como as flautas apresentadas em tratados anteriores, porém com uma aparência externa mais próxima aos instrumentos afinados em fá do século XVIII, como a divisão em 3 partes<sup>83</sup>. Um outro dado que chama a atenção de Castellani no compêndio é o paralelo que Bismantova estabelece entre a flauta doce e o corneto, como na exemplificação dos vários tipos de articulação (p.83):

Antes de ser um fato isolado, isto reflete um costume musical daquele tempo no qual o tratamento entre os dois instrumentos era praticamente o mesmo. Da mesma forma, no começo da ‘Regola per suonare il Cornetto’, Bismantova afirma que ‘Volendo suonare il Cornetto, è necessario prima suonare il Flauto, per imparare la pratica delle Lingue; et anco delle Dita; et le stesse Regole del Flauto, serviranno ancora per il Cornetto’ (‘desejando tocar o Cornetto, é necessário primeiro tocar a Flauta, para aprender a prática da articulação; e também do dedilhado; e as mesmas Regras para a Flauta, servirão agora para o corneto’)<sup>84</sup>.

A informação de fato é relevante porque reforça a hipótese de que os

---

<sup>83</sup> Sobre os tipos de flautas doces utilizados na Itália entre os séculos XVI e XVII ver Van Heyghen (1995, p.34-40)

<sup>84</sup> *Rather than being an isolated fact, it reflects a musical custom of the time according to which the treatment of the two instruments was practically alike. All the same, at the beginning of the ‘Regola per suonare il Cornetto’, Bismantova states that ‘Volendo suonare il Cornetto, è necessario prima suonare il Flauto, per imparare la pratica delle Lingue; et anco delle Dita; et le stesse Regole del Flauto, serviranno ancora per il Cornetto’ (‘intending to play the Cornetto, it is necessary first to play the Recorder in order to learn the practice of the different tonguings and also that of the fingers; for the same rules for the recorder apply for the cornetto’).*

cornetistas que trabalharam profissionalmente na Itália, especialmente entre os séculos XVI e XVII, tocavam também a flauta doce, talvez tendo sido este o instrumento de iniciação destes músicos. Isso explicaria a ausência de nomes de intérpretes específicos de flauta doce nas listas de pagamento das principais igrejas e instituições que tinham músicos profissionais, como já havíamos mencionado no caso de Veneza

Ainda que a flauta doce não tenha tido o mesmo destaque que o corneto, é provável que sua técnica tenha sido dominada e levada a um nível de grande refinamento por boa parte dos instrumentistas de sopro. Se acrescentarmos também os flautistas não profissionais, podemos deduzir que o número de intérpretes de flauta doce deve ter sido muito grande neste período.

As atividades musicais em Ferrara, local onde foi produzido o *Compendio Musicale* de Bismantova, aconteceram de forma intensa sobretudo entre os séculos XV e XVI, quando a família Este, responsável pelo poder político da cidade, realizou a maior parte de seu patronato. No século XVII, quando a cidade já tinha sido anexada pelos Estados Pontifícios, há registros de atividades musicais principalmente nas igrejas, academias e teatros. Comparando-se o contexto histórico-musical em Ferrara no período em que viveu Bismantova com o que ocorreu em Veneza quando da publicação do tratado de Ganassi, constatamos que a efervescência musical que ocorreu nesta última cidade, bem como a influência que ela exerceu sobre outros importantes centros musicais, foi proporcionalmente maior. Nesse sentido, para uma visão mais global do panorama musical em que Bismantova está inserido, julgamos ser relevante incluir informações a respeito da cidade de Bolonha, pois há fortes indícios de que o autor tenha lá estudado: Cavicchi (1973, p.123) percebeu muita afinidade entre as instruções para realização do baixo contínuo contidas no *Compendio Musicale* e as que estão no capítulo semelhante do tratado do compositor e teólogo bolonhês Lorenzo Penna (1613-1693), *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate*, publicado em Bologna nos anos de 1672, 1684 (4ª ed.) e 1696 (5ª ed.). Cavicchi sugere que Bismantova pode ter sido aluno de Penna, já que este músico carmelita atuou profissionalmente em Bolonha na maior parte de sua vida, e seu tratado teve muita repercussão entre músicos contemporâneos (foi reeditado várias vezes). Além disso, Bolonha destacou-se na Itália por ter mantido uma longa tradição na prática de

instrumentos de sopro, principalmente através do grupo instrumental chamado de *Concerto Palatino* (ver p.70). Segundo Cavicchi (1973, p.116), é possível que Bismantova tenha lá se especializado como virtuose no corneto.

### **3.5. O ambiente político-social e a prática musical, com destaque para o uso da flauta doce, em Ferrara e Bolonha – 1600-1700**

É difícil desassociar a cidade de Ferrara ao nome da família Este, responsável pelo poder público entre 1240 e 1598. Primeiramente como marqueses e depois como duques, os dirigentes da família empreenderam uma longa tradição de patrocínio às artes, comparável ao das famílias Medici, em Florença, e Gonzaga, em Mântua.

Dentre seus integrantes alguns se destacaram por terem sido grandes incentivadores da música (LOCKWOOD e STEIB, 2008): Escole d'Este, Duque de Ferrara entre 1471 e 1505, atraiu para sua corte um grande número de músicos vindos principalmente das regiões mais ao norte da Europa, como Alemanha, França, Bélgica e Holanda. Entre os anos de 1503 e 1505 teve a seu serviço Josquin Desprez (c.1450-1521) e Jacob Obrecht (c.1457-1505); Alfonso I (duque entre 1505-34), filho de Ercole, casado com Lucrezia Borgia (1480-1519), teve entre seus músicos Adrian Willaert (c.1490-1562) no período entre 1519-27, que posteriormente viria a ser *maestro di cappella* na Basílica de S. Marcos (Veneza); sob o governo de Alfonso II (1559-97), filho de Ercole II (que governou entre 1534-59) e neto de Alfonso I, as atividades musicais atingiram seu ápice. O principal músico deste período foi Luzzasco Luzzaschi (c.1545-1607), cuja presença na corte implicou “não apenas o aumento da importância da música instrumental mas o desenvolvimento da expressiva monodia<sup>85</sup> ao lado de uma próspera tradição de madrigais escritos para intérpretes virtuosos”<sup>86</sup> (LOCKWOOD e

---

<sup>85</sup> O termo *monodia* pode ser melhor compreendido como *melodia acompanhada*, em oposição à textura polifônica predominante na Renascença.

<sup>86</sup> [...] *not only the increased importance of instrumental music but the development of expressive monody alongside a flourishing tradition of madrigals written for performance by virtuosos.*

STEIB, 2008). A sobrinha de Alfonso II, Leonora d'Este, casou-se em 1593 com Carlo Gesualdo (c.1560-1613), compositor que teve um papel fundamental para o desenvolvimento do madrigal italiano.

Em 1597, quando Alfonso II morreu, a falta de um herdeiro provocou uma crise na sucessão do poder. O momento foi aproveitado pelo Papa Clemente VIII (1536-1605), que anexou Ferrara aos Estados Pontifícios no ano seguinte. A família Este transferiu-se para Modena e lá continuou a patrocinar música, sobretudo até o início do século XVIII. Segundo Lockwood e Crowter (2008), o principal patrono da família após sua mudança para Modena foi Francesco II (governante entre 1674-94), responsável por aumentar a quantidade de músicos na corte e por adquirir uma vasta coleção de música para sua biblioteca.

Com a mudança dos Estensi para Modena em 1598 e a anexação de Ferrara aos Estados Pontifícios, a cidade não caiu em declínio cultural; ela se tornou, ao invés disso, um importante centro para a origem e florescimento da música para teatro e da música instrumental<sup>87</sup>. (LOCKWOOD e STEIB, 2008)

De fato vários teatros foram construídos em Ferrara durante o século XVII, como o *Teatro della Sala Grande* (1610), o *Teatro degli Intrepidi* (1604-05) e o *Teatro Bonacossi* (1663). Todos eles abrigaram importantes produções operísticas e serviram também como modelo arquitetônico para teatros de outras cidades.

A música instrumental desenvolveu-se principalmente nas academias de Ferrara. Segundo Selfridge-Field as academias eram “pequenos núcleos de nobres e comerciantes ricos unidos pelo interesse comum em alguns ramos do conhecimento ou das artes”<sup>88</sup> (1994, p.47). Elas surgiram na Itália a partir do século XVI e se tornaram importantes centros de estudos e promotoras de concertos, óperas e música cerimonial.

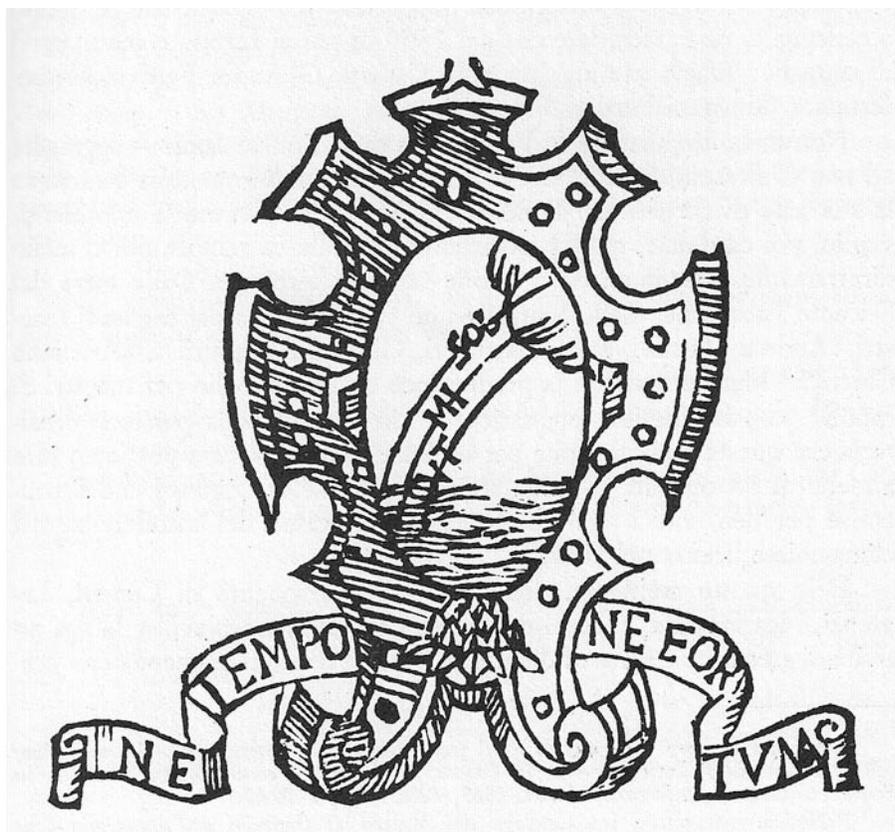
No século XVII pelo menos três academias se destacaram em Ferrara: *Accademia degli Intrepidi*, *Accademia della Morte* e *Accademia dello Spirito Santo*. A primeira promovia eventos para os teatros *della Sala Grande* e *degli Intrepidi*. Foi a esta

---

<sup>87</sup> *With the removal of the Estensi to Modena in 1598 and the annexation of Ferrara to the Papal State, the city did not fall into cultural decline; it became instead an important centre for the origin and growth of theatre and instrumental music.*

<sup>88</sup> [...] *small enclaves of nobleman and affluent merchants united by a common interest in a few particular branches of learning or the arts.*

academia que Claudio Monteverdi dedicou seu *Quarto Libro de Madrigali* (1603). A *Accademia della Morte* foi fundada em 1592 “[...] pelos maiores expoentes da nobreza ferrarense. Nela confluíram diversos músicos da célebre *cappella* de Alfonso II d’Este quando Ferrara, em 1598, passou a ser estado pontifício”<sup>89</sup> (CAVICCHI, 1973, p.118). A academia teve como organistas L. Luzzaschi e seu aluno Girolamo Frescobaldi (1583-1643), e como *maestri di cappella* os compositores Alessandro Grandi (1586-1630), Biagio Marini (1594-1663), Maurizio Cazzatti (1616-1678), Giovanni Battista Mazzaferata (?-1691) e Giovanni Battista Bassani (c.1650-1716).



**Figura 8:** Xilografia com o emblema da *Accademia dello Spirito Santo* de Ferrara.

**Fonte:** Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea. *Varietà Storica Antonelli*, Busta 3. In: CAVICCHI, 1973.

A *Accademia dello Spirito Santo* foi fundada em 1597 por Guido Bentivoglio (1579-1644), tendo sido quase sempre mantida por membros desta família. Segundo Cavicchi (1973, p.118) havia uma predileção por *maestri di cappella* com “inclinações

<sup>89</sup> [...] dai maggiori esponenti della nobiltà ferrarese. In essa confluirono diversi musici della celebre cappella di Alfonso II d’Este quando Ferrara, nel 1598, passò allo stato Pontificio.

operísticas”, tais como Andrea Mattioli (c.1620-1679) e Sebastiano Cherici (1647-c.1703), porém entre 1656 e 1665 a academia contratou o compositor Giovanni Legrenzi (1626-90), que mais tarde viria a ocupar o mesmo cargo na Basílica de São Marcos em Veneza (1685-90).

Consideramos relevante ressaltar que Legrenzi provavelmente escreveu sonatas com flautas doces, obras que infelizmente estão perdidas (ver Selfridge-Field, 1994, p.165). Segundo esta autora, as sonatas nº17 e 18 de seu opus 10, publicadas em 1673 e reimpressas em 1682, foram escritas para grupo de violas da gamba e baixo contínuo e apresentam características mais conservadoras, em estilo semelhante à música instrumental do final do século XVI. Apesar de dedicar estas sonatas às violas, Legrenzi permite que elas sejam tocadas em outros grupos de instrumentos: o fato de terem sido escritas originalmente em um conjunto de quatro claves agudas ou altas (*chiavette*)<sup>90</sup> possibilitava, segundo a prática corrente, que fossem executadas em flautas doces através da transposição para as claves naturais ou baixas (*chiave naturale*)<sup>91</sup>, ou seja, tocando-se uma 4ª justa descendente (*alla 4ª bassa*)<sup>92</sup>, procedimento que é muito bem demonstrado por Van Heyghen (1995, p.19-34). Sobre a prática da transposição, Castagna (2002, p.29) nos diz que:

[...] as *claves altas* seriam essencialmente claves transpositoras, ou seja, [claves] cujas notas sob seu efeito deveriam soar em alturas diferentes daquelas escritas nos pentagramas, característica não observada na música em *claves baixas*.

No que se refere às obras de Legrenzi, Selfridge-Field (p.168) acredita que o compositor as tenha escrito para a *Ospedali del Mendicanti*<sup>93</sup> ou ainda para alguma

---

<sup>90</sup> O conjunto de quatro claves agudas chamado de *chiavette* compreende clave de sol na 2ª linha, clave de dó na 2ª linha, clave de dó na 3ª linha e clave de dó na 4ª linha ou fá na 3ª linha.

<sup>91</sup> O conjunto de claves naturais ou baixas (*chiave naturali*) é constituído por claves de dó na 1ª, 3ª e 4ª linhas e clave de fá na 4ª linha.

<sup>92</sup> A principal flauta doce utilizada na Itália nos séculos XVI e XVII foi a contralto (alto) em sol, que na verdade é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, escrevia-se tradicionalmente na clave de dó na 1ª linha mas o som na realidade era de uma oitava acima. Dessa forma, a transposição *alla 4ª bassa* referia-se ao salto intervalar que deveria ser alterado na escrita, porém o resultado sonoro na flauta alto era de uma 5ª justa ascendente (ver figura 7); a escrita era mantida nas claves naturais para melhor acomodação das notas no pentagrama. Essa regra aplica-se a todo o conjunto de flautas (normalmente uma alto, duas tenores em dó e uma baixo em fá).

<sup>93</sup> Orfanato-conservatório de Veneza em que o compositor trabalhou a partir de 1676.

academia à qual tenha sido filiado. Esse dado reitera a hipótese de que a flauta doce, assim como a viola da gamba, teria sido um instrumento utilizado com mais frequência em academias e confrarias das várias cidades italianas.

The image displays three systems of musical notation for a piece. The first system, titled 'Notação original em *chiavette*', shows the original notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system, titled 'Notação transposta uma 4ª justa abaixo em *chiavi naturali*', shows the same piece transposed down a perfect fourth, using a bass clef and a key signature of one sharp. The third system, titled 'Som real em um grupo de flautas doce', shows the original notation with a treble clef and a key signature of one sharp, but with the notes written on a bass clef staff, indicating the actual sound produced by the instrument.

**Figura 9:** Exemplos musicais dos sistemas de claves e transposições.

Foi também na *Accademia dello Spirito Santo* que Bismantova serviu como *cornetista virtuoso*, segundo Lambrecht (2007) e Cavicchi (1973, p.116). Infelizmente não foi possível encontrar informações mais específicas a respeito de sua atuação como músico profissional, seja nesta academia como também na Catedral de Ferrara. Sabe-se que a cidade manteve uma tradição de instrumentos de sopro desde pelo menos o século XV, quando se encontra documentação da existência de um grupo de *pifferi* (KURTZMAN e KOLDAU, 2002, parágrafo 5.11). Entretanto foi a cidade de Bolonha, distante cerca de 40 km de Ferrara, que se notabilizou por abrigar excelentes instrumentistas de sopro. A tradição iniciou-se oficialmente no século XIII, quando foi fundado na cidade um grupo instrumental chamado *Concerto Palatino*.

Bolonha foi e ainda é uma das mais importantes cidades da Itália. É reconhecida como um centro de estudos desde que lá se estabeleceu em 1088 a primeira universidade do mundo, em funcionamento até hoje (*Alma Mater Studiorum Università di Bologna*). De 1506 até o final do século XVIII a cidade esteve anexada aos Estados Pontifícios. Antes disso, na segunda metade do século XV, foi governada pela família Bentivoglio, e nesse período atingiu um alto nível de refinamento cultural. A

principal igreja da cidade é a Basílica de *San Petronio*, cuja tradição musical remonta ao século XV. Bolonha abriga mais de 150 igrejas (a catedral é a Igreja de S. Pedro), além de várias academias que tiveram um papel significativo em sua vida musical.

O *Concerto Palatino* surgiu em 1250 como um grupo de trompetes que tinha a função de acompanhar mensageiros pela cidade *a son de trombe e de trombette* (Surian e Ballerini, 2008). A partir do século XV houve a inclusão de *pifferi* (charamelas – ou cornetos – e um trombone, além de um intérprete de harpa ou alaúde). Segundo Polk (1991, p.328) alguns destes músicos eram provenientes da Alemanha, que também ganhou reputação como um celeiro de bons instrumentistas de sopro. De acordo com Kurtzman e Koldau (2002, parágrafos 5.9 e 5.10) o grupo tinha como dever tocar nas seguintes ocasiões: concertos diários no balcão do *Palazzo Publico*; banquetes aos domingos e nas datas festivas; cerimônias religiosas ou datas comemorativas a santos padroeiros; procissões cerimoniais de membros do poder público ou de visitantes ilustres. Polk acrescenta que os instrumentistas de sopro de Bolonha provavelmente estiveram dentre os primeiros a ler e executar música escrita em partitura, e também a tocar música sacra na liturgia (p.331).

A importância do *Concerto Palatino* é atestada por Kurtzman e Koldau (2002, parágrafo 5.9) quando colocam que “no início do séc. XVI a proeminência do *Concerto Palatino* fez com Bolonha se tornasse um centro para o treinamento de instrumentistas de sopro, e em meados do século XVII, de instrumentistas de cordas”<sup>94</sup>. Surian e Ballerini (2008) enfatizam a importância do grupo e a relação de seus músicos com os da Basílica de *San Petronio*:

No século XVI o *Concerto Palatino* se tornou tão famoso na Itália quanto a música de concerto de S. Petronio. A partir de 1537 o número de 19 instrumentistas foi padronizado, ainda que este número fosse ocasionalmente aumentado com a inclusão de outros intérpretes. Vários de seus músicos foram também empregados em S. Petronio e a profissão deles se tornou uma tradição familiar (p.ex. no século XVI vários membros da família Ganassi – Zaccaria, Giovanni, Vincenzo e Alfonso – prestaram serviços para o grupo).<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> *By the early sixteenth century the prominence of the Concerto Palatino resulted in Bologna becoming a center for the training of wind players, and by the middle of the seventeenth century, for training string players.*

<sup>95</sup> *In the 16th century the Concerto Palatino became as famous throughout Italy as the concerted music at S. Petronio. From 1537 onwards the number was standardized at 19 instrumentalists, though this number was occasionally augmented by other performers. Many of its musicians were also employed at S.*

No século XVII a Basílica de S. Petronio notabilizou-se pela excelência dos músicos de sua *cappella*. Estes músicos, sobretudo Maurizio Cazzati (1616-1678) e seu discípulo Giovanni Battista Vitali (1632-1692), exerceram um papel fundamental para a consolidação estrutural da sonata barroca para instrumento solista e baixo contínuo (trio-sonata).

Maurizio Cazzati foi *maestro di cappella* de S. Petronio entre 1657 e 1671. Foi um compositor pioneiro no uso do trompete como instrumento solista de sonatas, e também um dos responsáveis pela organização da estrutura da sonata, particularmente quanto à quantidade, ordem e caráter dos seus movimentos. Surian e Ballerini (2008) afirmam que:

Ele se notabilizou especialmente pelo repertório de música para trompete e cordas peculiar à *cappella musicale* de S. Petronio que resultou na típica oposição de 2 estilos do concerto (solo em contraste ao grupo de cordas), utilizada em grande parte por compositores de S. Petronio de gerações posteriores, como [Giacomo Antonio] Perti e [Giuseppe] Torelli.<sup>96</sup>

Entretanto sua atuação como *maestro* foi controversa e lhe rendeu vários inimigos. Schnoebelen (2008) descreve uma longa querela entre Cazzati, Lorenzo Perti<sup>97</sup> e o organista Giulio Cesare Arresti (1619-1701); Perti e Arresti apontaram erros com relação ao emprego de modos (escalas) em composições de Cazzati, mas este alegou que ambos estariam invejosos de seu cargo de *maestro*. Carlo Vitali (1991, p.6-7) enumera outros três motivos de contestações em relação à figura de Cazzati por parte de músicos bolonheses contemporâneos: primeiro, não ser um nativo da cidade (o compositor é natural de *Luzzara*, na região de *Reggio-Emilia*); depois, ter produzido, editado e possivelmente vendido uma enorme quantidade de obras musicais, numa atitude atípica para uma autoridade eclesiástica da época; e, finalmente, ter

---

*Petronio and their profession became a family tradition (e.g. in the 16th century various members of the Ganassi family, Zaccaria, Giovanni, Voincenzo and Alfonso, served in the ensemble).*

<sup>96</sup> *He is especially noted for the repertory of music for trumpet and strings peculiar to the S. Petronio cappella musicale which led to the concerto-like opposition of two styles (soloist contrasted with string ensemble), used to a greater extent by later S. Petronio composers such as Perti and Torelli.*

<sup>97</sup> O padre Lorenzo Perti foi um compositor que serviu como *maestro di cappella* na Catedral de Bolonha. Ele ficou mais conhecido por ser tio de Giacomo Antonio Perti (1661-1756), compositor que se notabilizou por sua atuação como *maestro di cappella* em S. Petronio durante 60 anos (1696-1756).

empreendido uma “reforma estética e organizacional” na Basílica a partir da demissão de vários músicos (sobretudo cornetistas e trombonistas) que lá atuavam há mais de 30 anos, contratando outros especialmente para reforçar a seção de cordas. Não seria insensato supor que boa parte destes cornetistas e trombonistas dispersou-se por outras instituições de Bolonha que tinham atividades musicais, como igrejas e academias, ou mesmo que tenham partido para cidades vizinhas.

Sobre as academias bolonhesas, Surian e Ballerini informam que (2008):

Ao contrário da maioria das academias literárias da Renascença e Barroco, as academias Bolonhesas, notavelmente a *Accademia Filarmonica*, foram instituições controladas principalmente por músicos profissionais desejosos de proporcionar treinamento teórico e prático para seus membros.<sup>98</sup>

Dentre estas instituições destacam-se, além da *Accademia Filarmonica* mencionada, a *Accademia dei Floridi*, que teve entre seus membros os respeitáveis músicos Claudio Monteverdi e Tarquinio Merula (c.1594-1665). Ela foi fundada em 1615 pelo monge beneditino olivetano Adriano Banchieri (1568-1634). Os encontros ocorriam no monastério de *San Michele in Bosco*, do qual Banchieri era membro. A academia foi renomeada como *Accademia dei Filomusi* em 1625, quando suas atividades foram retomadas sob o patrocínio de Girolamo Giacobbi após uma breve interrupção entre os anos de 1623 e 24. Em virtude da praga de 1630 as atividades foram definitivamente encerradas neste ano.

Van Heyghen (1995, p.17) chama a atenção para o fato de uma das obras de Banchieri, o *Dialoghi concerti sinfonie e canzoni* (Veneza, 1625), ter sido dedicada ao abade de *San Michele in Bosco*, portanto provavelmente destinada à academia. Esta obra, que reúne dentre outras peças uma série de três sinfonias para barítono, baixo contínuo e uma parte instrumental, é digna de menção porque determina o uso da flauta doce para a 1ª sinfonia. Como vimos anteriormente, boa parte do repertório dos séculos XVI e XVII não especificava uma instrumentação única; a expressão *per ogni sorte di instrumenti* (para todos os tipos de instrumentos) indicava ser possível executar estas

---

<sup>98</sup> *Unlike most of the literary academies of the Renaissance and Baroque, the Bolognese academies, notably the Accademia Filarmonica, were institutions primarily under the control of professional musicians that intended to provide both theoretical and practical training for their members.*

músicas em formações instrumentais diversas. Referindo-se mais precisamente ao repertório exclusivamente instrumental (*canzonas, sonatas*, etc.). Selfridge-Field (1991, p.62) faz uma interessante observação a este respeito:

A prática de nomear um volume de uma forma genérica como *Canzoni a 2, 3, 4, 5, 6* prevaleceu por toda a Itália, Alemanha e Áustria. Foi a forma mais comum dos compositores italianos de música instrumental assumirem uma postura descompromissada. Compositores que especificavam números mas não tipos de instrumentos estavam geralmente associados a instituições sacras. Isto significa que eles previam o uso de cordas friccionadas, trombones e, em formações mais opulentas, cornetos e fagotes, mas não flautas doce, cromornos, flajolés, ou charamelas<sup>99</sup> (grifo meu)<sup>100</sup>.

Neste caso a autora provavelmente está considerando que estes instrumentos tinham uma conotação e um carácter mais popular, portanto com uso profissional restrito nas instituições sacras. Já no caso de Banchieri, a opção pelo uso da flauta doce pode ter sido, segundo Van Heyghen (1995, p.17), uma alusão ao carácter pastoral que se poderia depreender do texto da sinfonia<sup>101</sup>, tendo em mente que se trata de uma obra vocal. O provável destino da obra para uma academia, por outro lado, comprovaria mais uma vez o uso da flauta doce nestas instituições.

A *Accademia Filarmonica* foi também uma entidade de relevo no cenário musical Bolonhês do século XVII. Foi fundada em 1666 por cerca de 50 músicos que se encontravam na casa do Conde Vincenzo Maria Carrati (?-1675).

---

<sup>99</sup> O cromorno (inglês: *crumhorn*; alemão: *Krummhorn, Krumbhorn* ou *Krummpfeife*; francês: *tournebout, douçaine*; italiano: *storto, cornamuto torto, piva torta*) é um instrumento de sopro dotado de palhetas duplas e um tubo cilíndrico e estreito que tem a parte inferior no formato de um anzol. As palhetas ficam envoltas por uma espécie de capa de madeira, de forma que o intérprete não tenha contato direto com elas (portanto o controle de pressão e consequentemente da afinação é mais restrito). O flajolé (do francês *flageolet*) é um instrumento similar à uma flauta doce de dimensões pequenas, porém com seis furos, sendo quatro na frente e dois atrás para os polegares. A charamela foi descrita na nota 34.

<sup>100</sup> *The practice of naming a volume in some such way as Canzoni a 2, 3, 4, 5, 6 was prevalent throughout Italy, German and Áustria. It was the most common way for Italian composers to be noncommittal. Composers who specified numbers but not kinds of instruments were usually linked with sacred institutions. This means that they were anticipating bowed stringed instruments, trombones and, in the more affluent settings, cornetts and bassons, but not recorders, crumhorns, flageolets, or shawms.*

<sup>101</sup> Um dos aspectos resultantes do desenvolvimento da retórica musical no período barroco foi a prática de associar cada instrumento musical a um determinado *affeto* (sentimento, estado emocional), principalmente no repertório vocal; a flauta doce foi frequentemente associada a cenas de carácter pastoral. Na Itália durante o século XVII pode-se constatar esta relação nas óperas de Jacopo Peri (1561-1633), *Eurídice* (Florença, 1600), Emilio di Cavalieri (c.1550-1602), *Rappresentazione di anima e di corpo* (Roma, 1600), Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (Veneza, 1609), e Francesca Caccini (1587-c.1641), *La liberazione de Ruggiero* (Florença, 1625). Van Heyghen (1995, p.17) aponta ainda o uso da flauta doce relacionado a sentimentos de glória, êxtase, bênção e em associações ao nome da Virgem Maria.

Dentre as atividades da academia estavam os *exercizi* para membros compositores e as *conferenze* para os membros intérpretes. [...] O objetivo destes encontros era gerar oportunidades para a discussão de obras teóricas e para que novas obras de seus membros pudessem ser interpretadas e submetidas à análise dos acadêmicos. A academia estava, portanto, numa posição privilegiada para determinar o gosto e para exercer influência sobre seus membros, ajudando a codificar um estilo musical aceitável e apropriado.<sup>102</sup> (SURIAN e BALLERINI, 2008)

Como se pode constatar, as atividades musicais nas cidades de Ferrara e Bolonha entre os séculos XVI e XVII foram intensas e relevantes para o cenário musical italiano. Ferrara foi beneficiada por uma longa tradição de patronato por parte da família Este e, no século XVII, teve músicos de grande renome, como Luzzaschi e Legrenzi, atuando em suas academias. Bolonha, por sua vez, ganhou reputação internacional como um centro de treinamento de instrumentistas de sopro e de cordas através de seu *Concerto Palatino*. Polk complementa (1991, p.331):

No século XVII o papel de Bolonha se tornou ainda mais eminente pelo fato da cidade ter assumido a liderança, reconhecida na Europa, no desenvolvimento de um repertório instrumental característico, especificamente os concertos e sonatas para violino e trompete<sup>103</sup>.

Se não é possível determinar com precisão em que medida Bartolomeo Bismantova participou como teórico e intérprete deste ambiente musical tão fértil, podemos afirmar que seu compêndio é uma contribuição significativa para a compreensão de como um intérprete daquele período lidava com aspectos de teoria musical e exercia seu treinamento instrumental. Sua escrita caprichosa e detalhista revela um músico meticuloso, cuidadoso com a manutenção dos instrumentos, didático ao explicar um determinado conteúdo e que tinha pleno domínio dos saberes necessários ao exercício de seu *métier*.

---

<sup>102</sup> *Among the activities of the academy were the 'esercizi' for composer members and the 'conferenze' for the performing members. [...] The purpose of these meetings was to provide opportunities for discussing theoretical works and for the performance of members' new works to be introduced and then analysed by the academicians. The academy was, therefore, in a strong position to determine taste and to exercise control over its members, thus helping to codify an acceptable and proper musical style.*

<sup>103</sup> *In the seventeenth century the role of Bologna became even more distinguished as the city assumed leadership recognized throughout Europe in the development of distinctive instrumental repertoires, especially the concerti and sonatas for violin and trumpet.*

O *Compendio Musicale* de Bismantova é a última publicação que traz informações sobre a técnica da flauta doce após uma intensa produção de autores italianos do *cinquecento* e *seicento*, iniciada por Ganassi (1535). Os tratados que abordam a articulação instrumental são os de Cardano (1546), Dalla Casa (1584), Riccardo Rognoni (1592) e Francesco Rognoni (1620), além de Bismantova (1677). Por trazerem informações técnicas sobre flauta doce relevantes, podemos incluir nesta relação de livros publicados na Itália entre os séculos XVI e XVII os manuais sobre como fazer *diminuições* de Bassano (1585) e Virgiliano (c.1600).

O repertório deste período, sobretudo as peças com diminuições, exigia um elevado domínio técnico instrumental. O fato das sílabas de articulação serem abordadas em praticamente todos os tratados mostra a importância que se dava à *pronúncia* da música no instrumento, ou seja, à forma como os sons eram iniciados, agrupados e terminados para valorizar determinado fraseado musical. Sem pretender aqui estabelecer níveis de importância para todos estes autores-tratadistas, percebemos que, pelo menos no que se refere à articulação, os livros de Ganassi e Bismantova são os que de fato trazem todas as informações originais e relevantes sobre articulação para o intérprete de flauta doce – Ganassi, o pioneiro, enumera praticamente todas as sílabas utilizadas em seu tempo possíveis de se executar no instrumento; Bismantova, 140 anos depois, nos mostra quais delas permaneceram em uso e inclui pela primeira vez o tipo de articulação ligada, ou seja, aquela em que, numa seqüência de notas, apenas a primeira é articulada com algum tipo de obstrução da língua. Ao estudar estes dois livros, obtém-se uma visão bastante clara da prática articulatória instrumental na Itália dos séculos XVI e XVII.

#### **4. CAPÍTULO 3: TRANSCRIÇÃO, TRADUÇÃO E ANÁLISE DA PARTE DE ARTICULAÇÃO DOS TRATADOS**

#### 4.1. A voz humana como referência para a articulação instrumental

Ao estudarmos os tratados de Ganassi e Bismantova detectamos alguns pontos em comum, mas um dos que mais chama a atenção, inclusive em outros tratados do período, é o lugar-comum a respeito da voz humana como referência para a prática instrumental<sup>104</sup>. O primeiro capítulo de Ganassi (1535) se inicia desta forma:

Devem saber que todos os instrumentos musicais são, em comparação à voz humana, menos dignos, portanto nós nos esforçaremos para aprendê-la e imitá-la; [...] o instrumento imita o proferimento da voz humana através da [variação da] pressão do ar e da articulação da língua, com a ajuda dos dedos, e desta [prática] tenho experiência; já ouvi flautistas que dão a entender palavras com seu toque.<sup>105</sup> (In: SALVATORE, 2003, p.11)

Bismantova (1677, p.97) dá as seguintes instruções:

[...] ao tocar qualquer instrumento de sopro que se queira, deve-se tocá-lo de maneira *cantabile* e não de outra forma, e ainda imitando a quem canta.<sup>106</sup>

Partindo desta premissa, perguntamos: qual voz humana deve ser usada como referência para os instrumentos? A voz falada, a voz cantada ou ambas? Quais características poderiam ser reproduzidas na prática instrumental daqueles autores?

Para responder a estas questões, vale a pena conhecermos um pouco mais sobre a sonoridade da língua falada e cantada na Itália durante os séculos XVI e XVII. Será necessário entender, para isso, como se deu o advento da língua nacional.

---

<sup>104</sup> Isso é constatado sobretudo em referência ao corneto nos livros italianos deste período: “dos instrumentos de sopro o mais excelente é o corneto por imitar a voz humana melhor do que os outros instrumentos” (*degli strumenti di fiato Il piu eccellente è il cornetto per imitar la voce humana piu de gli altri stromenti*; DALLA CASA, 1584, introdução ao *Libro Primo*, apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.125); “[...] este instrumento [corneto] é apto quanto qualquer outro a imitar a voz humana” (*questo instrmento è atto quanto ogni altro ad imitare la voce humana*; ARTUSI, 1600, *Ragionamento primo*, c.4, apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.131); “o corneto é um instrumento que participa da voz humana mais do que qualquer outro [...]” (*il cornetto, è un instrmento, che participa della voce humana più d’ogn’altro [...]*; ROGNONI, 1620, p.4, apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.134).

<sup>105</sup> *Voi dovete sapere che tutti gli instrumenti musicali sono, rispetto e comparandoli alla voce umana, meno degni, pertanto noi ci sforzeremo da quella d’imparare e imitarla; [...] lo strumento imita Il proferire della umana voce con la proposizione del fiato e offuscazione della língua com l’aiuto dei dita e di questo ho fatto esperienza e udito da altri suonatori farsi intendere con il suo suonare le parole.*

<sup>106</sup> [...] *nel suonare qual si voglia strumento da fiato, suonarlo con manieri cantabile e non altrimenti e anco con imitazione di chi cantava.*

A concretização de uma língua unificada na Itália é um fato bastante recente na história do país. Duggan diz (1996, p.41):

Diferentemente da Alemanha, onde desde o século XVI todas as classes escreviam, se não falavam, o mesmo idioma, a língua na Itália não funcionou como um elemento de integração, mas sim como um elemento separador entre as elites dirigentes e a grande massa popular<sup>107</sup>.

Partindo de uma classificação ampla, a língua italiana descende do grupo românico (ou latino) do subgrupo itálico da família de línguas indo-européias<sup>108</sup>. Willmer (2008) complementa:

Ela é derivada do Latim, uma língua morta que se originou no Lácio (*Lazio* em italiano moderno), a região em torno de Roma e de onde a palavra Latim deriva. Tornou-se por volta do século I d.C. a língua franca das províncias ocidentais do Império Romano, que viria a se tornar, após a adoção do Cristianismo em 312 d.C. e a divisão do Império em dois, o Império Romano do Ocidente. Embora o latim fosse também falado no Oriente, o grego era de longe mais comum, uma situação que eventualmente levou ao desuso daquela [língua] com a passagem do tempo e a mudança do Império Romano do Oriente para o Império Bizantino.<sup>109</sup>

Até a Idade Média havia duas vertentes do latim: o clássico, mais culto, usado principalmente na literatura, e o vulgar, a língua mais coloquial, praticamente não usada em documentos escritos. Como esta última era a língua falada pelos soldados romanos, durante a expansão do Império ela foi imposta às regiões conquistadas e, influenciada pelos dialetos locais, deu origem aos vários dialetos falados na Itália e no restante do Império. O latim clássico preservou-se como a língua oficial da Igreja Católica.

---

<sup>107</sup> *A diferencia de Alemanha, donde desde el siglo XVI todas las clases escribían, si no hablaban, el mismo idioma, la lengua en Italia no funcionó tanto como un instrumento de integración, sino como un elemento separador entre las élites dirigentes y la gran masa popular.*

<sup>108</sup> Grupo de línguas faladas na região geográfica que se estende da Europa à Índia setentrional e que deu origem à maioria das línguas europeias.

<sup>109</sup> *It is derived from Latin, a dead language which originated in Latium (Lazio in modern Italian), the region around Rome and from where the word Latin derives. It became by the I Century AD the Lingua franca of the Western provinces of the Roman Empire, which was to become, after the adoption of Christianity in 312 AD and the division of Empire in two, the Western Roman Empire. Though Latin was also spoken in the East, Greek was by far more common, a situation which eventually lead to the demise of the former as time went on and the Eastern Roman Empire mutated into the Byzantine Empire.*

Devido principalmente ao tipo de organização político-social adotada na Itália até sua unificação em meados do século XIX e também à geografia do país, cuja abundância de formações montanhosas mantinha muitas cidades isoladas, a Itália preservou uma multiplicidade de dialetos locais que estão em uso até os dias de hoje.

Se bem que o "italiano" possa ser reconhecido nestes dialetos, cada um deles mantém um vocabulário singular e uma gramática própria (DUGGAN, 1996, p.39). Contudo, Dardano e Trifone (1985, p.31) explicam que a diferença entre os dialetos e a língua italiana é menos numerosa e importante do que normalmente se acredita: "Ambos [...] são igualmente legítimos por nascimento e por desenvolvimento, são igualmente funcionais em seu uso. [...] Assim como o italiano, nossos dialetos refletem tradição e cultura nobre"<sup>110</sup>.

A última frase dos autores, ambos italianos, se justifica pela crença de que os dialetos teriam um *status* inferior ao da língua. Isso tanto não é verdade que, no caso da Itália, foi um dialeto local, o toscano, que se tornou a língua nacional. Até que se chegasse a esse ponto, a Itália percorreu um longo caminho na busca por uma língua oficial.

A diversidade de dialetos que se estabeleceram ao longo da Idade Média e o fato de cada região considerar o seu próprio como o mais adequado dificultava a elaboração de uma língua que pudesse refletir a unidade da península. Cada vez mais os dialetos se distanciavam do latim usado pela Igreja, de maneira que não havia uma linguagem formal que pudesse ser compreendida por todos (WILLMER, 2008).

Com o gradual crescimento da importância da Toscana a partir do século XII, principalmente através das atividades comerciais realizadas em Florença, o dialeto toscano começou a prevalecer nos círculos comerciais. A partir do século XIII, quando Florença atingiria o ápice de seu esplendor, comerciantes e banqueiros passaram a sentir necessidade de ler e escrever, de maneira que competências como a oratória e a redação de cartas passassem a fazer parte de sua educação. Assim "a língua vernácula adquiriu um novo prestígio ao se converter no meio natural dos negócios e do

---

<sup>110</sup> *Entrambi [...] sono egualmente legittimi per nascita e per sviluppo, sono egualmente funzionali nel loro uso. [...] Come l'italiano, i nostri dialetti riflettono tradizioni e culture nobili.*

governo"<sup>111</sup> (DUGGAN, 1996, p.81).

Paralelamente a isso, a literatura italiana vinha se desenvolvendo desde o século X, normalmente escrita nos dialetos originais de seus autores. Nos séculos XII e XIII retomou-se o interesse pela literatura da antiguidade clássica, interesse que só aumentou com o advento do humanismo no século XIV. Como consequência disso, um pequeno porém extraordinário grupo de homens, pretendendo imitar as habilidades literárias, os valores e o estilo de vida dos grandes clássicos, gerou uma escola de literatura florentina que ganhou o respeito e a admiração do restante da Itália e de toda a Europa (DUGGAN, 1996, p.79-81).

Os três principais autores desta escola são: Dante Alighieri (1265-1321), autor de uma das mais importantes obras literárias italianas, *A Divina Comédia*, escrita em língua vernácula. "Ele acreditava ser possível usar a linguagem popular como uma linguagem literária e já defendia este argumento em dois tratados inacabados: *De vulgari eloquentia* e *Convivio*"<sup>112</sup> (WILLMER, 2008); Francesco Petrarca (1304-1374), um grande admirador da antiga civilização romana e um dos primeiros humanistas (WILLMER, 2008), que se destacou sobretudo por sua poesia amorosa, amplamente utilizada por compositores do *trecento*, como Francesco Landini (c.1325-1397), e, retomada mais tarde por Pietro Bembo (1470-1547), pelos compositores renascentistas; Giovanni Boccaccio (1313-75), amigo de Petrarca, autor de *Decameron*, que se tornou um modelo para a escrita em prosa.

A partir desta época inicia-se uma discussão a respeito da constituição de uma língua literária única para toda a península, discussão que ficou conhecida como *questione della lingua*. Segundo De Bellis (2008): "O primeiro a colocar o problema de dar à Itália uma única língua literária foi Dante Alighieri, que havia dedicado à 'questão' parte do *Convivio* e todo o tratado *De vulgari eloquentia* (deixado entretanto incompleto)"<sup>113</sup>. No início do século XVI a *questione della lingua* foi retomada e

---

<sup>111</sup> *La lengua vernácula adquirió un nuevo prestigio al convertirse en el medio natural de los negocios y del gobierno.*

<sup>112</sup> *He believed it was possible to use the popular language as a literary language and had already defended this argument in two unfinished treatises: *De vulgari eloquentia* and *Convivio*.*

<sup>113</sup> *Il primo a porsi il problema di dare all'Italia un'unica lingua letteraria era stato Dante Alighieri, che aveva dedicato alla "questione" parte del "Convivio" e l'intero trattato "De vulgari eloquentia" (rimasto però incompiuto).*

amplamente debatida por intelectuais desejosos de se estabelecer quais características deveria ter a língua literária nacional. Havia três correntes principais de pensamento sobre a questão (DE BELLIS, 2008):

- a) aquela dos que sustentavam que a língua italiana deveria se modelar a exemplo dos grandes *trecentisti* toscanos, em particular de Petrarca e Boccaccio; o maior defensor desta solução foi o veneziano PIETRO BEMBO em sua *Prose della volgar lingua*;
- b) aquela de quem propunha usar uma língua confeccionada com a contribuição de todos os dialetos italianos, retomando em parte a teoria dantesca; o maior expoente desta tendência foi GIANGIORGIO TRISSINO, tradutor do *De vulgari eloquentia* de Dante e autor do diálogo *Il Castellano*;
- c) aquela dos que defendiam a supremacia da língua florentina, a única digna de se tornar língua literária nacional, com a condição de que fosse assumida mais como era no uso vivo das pessoas cultas do que [como era] nos exemplares dos escritores do *trecento*; foi esta a tendência de NICCOLÓ MACHIAVELLI, que escreveu o *Dialogo della lingua* (de pouco interesse científico, mas nobre testemunho de amor pela sua própria cidade, considerada um guia de civilidade por toda a Itália), e cuja tese foi aprofundada por PIERFRANCESCO GIAMBULLARI.<sup>114</sup>

Foi a proposta de Pietro Bembo (1470-1547), diplomata e cardeal veneziano extremamente culto, que prevaleceu. Em sua *Prose della volgare lingua* (1525), Bembo viria a se basear nos três autores florentinos, utilizando Petrarca como modelo para a poesia, e, para a prosa, Dante e Boccaccio. Além da indiscutível importância destes autores do *trecento*, Bembo demonstrou que eles pertenciam a uma tradição literária tipicamente italiana. Sobre a *Prose*, Dionisotti (2008) escreveu:

De lá vem, além das indicações sobre Dante e Petrarca, o enquadramento da poesia italiana no âmbito de uma originária poética românica, isto é, a descoberta de um medievo literário diferente daquele que para a historiografia humanista eram os relatos anônimos, amorfos, da decadência latina; de lá [vem] a discussão em termos técnicos, propriamente literários, de língua e estilo e forma, métrica, da influência provençal sobre a antiga poesia latina, e desta

---

<sup>114</sup> a) *quella di coloro che sostenevano doversi modellare la lingua italiana sugli esempi dei grandi trecentisti toscani, in particolare del Petrarca e del Boccaccio: il maggiore sostenitore di questa soluzione fu il veneziano PIETRO BEMBO nelle "Prose della volgar lingua"; b) quella di chi proponeva di usare una lingua confezionata con l'apporto di tutti i dialetti italiani, riprendendo in parte la teoria dantesca: il maggiore esponente di questa tendenza fu GIANGIORGIO TRISSINO, traduttore del "De vulgari eloquentia" di Dante e autore del dialogo "Il Castellano"; c) quella di coloro che sostenevano la supremazia della lingua fiorentina, l'unica degna di diventare lingua letteraria nazionale, a condizione che venisse assunta com'era nell'uso vivo delle persone colte piuttosto che negli esemplari degli scrittori del Trecento: Fu questa la tendenza di NICCOLO' MACHIAVELLI, che scrisse il "Dialogo della lingua" (di scarso interesse scientifico, ma nobile testimonianza di amore per la propria città, considerata faro di civiltà per tutta l'Italia), e la cui tesi fu approfondita da PIERFRANCESCO GIAMBULLARI.*

mesma poesia, e da antiga prosa, de *Novellino*<sup>115</sup> a [Giovanni] *Villani*<sup>116</sup>. Em poucas páginas da *Prose*, com um rigor técnico e uma sutileza de análise surpreendente, as obras primas da literatura vulgar, Dante, Petrarca, e em parte Boccaccio, aparecem pela primeira vez definidas em termos de língua e de estilo, por aquelas características que somente, segundo Bembo, eram próprias dos escritores, seja qual fosse o assunto ou a língua escrita.<sup>117</sup>

Apesar de sua declarada admiração a Petrarca, Bembo preocupou-se em advertir sobre a excepcionalidade do uso daquele autor como modelo para a poesia; além disso, consciente de que não se poderia negar a legitimidade da língua corrente como um patrimônio vivo, Bembo, através de sua *Prose*, impôs à Itália

[...] uma língua que se aprende dos livros, que se sobrepõe, sobre um plano de refinada cultura, à linguagem familiar, mas que apesar disso se fala e escreve como língua comum e viva. Menos de vinte anos depois da publicação da *Prose*, em torno de 1540, esta língua se tornou enfim normal, fácil até para escritores medianos, tanto lombardos quanto meridionais<sup>118</sup>. (DIONISOTTI, 2008)

Em 1583 foi fundada em Florença a *Accademia della Crusca*<sup>119</sup>, uma renomada instituição, em atividade até hoje, que tem como objetivo preservar e promover a língua italiana. Em 1612, baseando-se fundamentalmente nos preceitos de Bembo, a academia publicou o *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, seu primeiro dicionário de toscano, que se tornou referência para a literatura italiana.

---

<sup>115</sup> Coletânea de contos (*novella*) de autor anônimo do final do século XIII.

<sup>116</sup> Giovanni Villani (c.1277-1348) foi um banqueiro, oficial e cronista florentino, autor da *Nuova Cronica*, um livro sobre a história de Florença narrada ano a ano.

<sup>117</sup> *Di li viene, al di là delle indicazioni dantesche e petrarchesche, l'inquadramento della poesia italiana nell'ambito di una originaria poetica romanza, la scoperta cioè di un medioevo letterario diverso da quel che per la storiografia umanistica erano i relitti anonimi, informi, della decadenza latina; di lì la discussione in termini tecnici, propriamente letterari, di lingua e stile e forme, metriche, dell'influsso provenzale sull'antica poesia italiana, e di questa stessa poesia, e dell'antica prosa, dal Novellino al Villani. In poche pagine delle Prose, con un rigore teorico e una sottigliezza di analisi sorprendenti, i capolavori della letteratura volgare, Dante, Petrarca, e in parte Boccaccio, apparvero per la prima volta definiti in termini di lingua e di stile, per quei caratteri che soli, secondo il Bembo, erano propri dello scrittore, di qualunque materia e in qualunque lingua scrivesse.*

<sup>118</sup> [...] *una lingua che si impara sui libri, che si sovrappone, su un piano di raffinata cultura, al linguaggio familiare, ma che ciò nonostante si parla e scrive come lingua comune e viva. Meno di vent'anni dopo la pubblicazione delle Prose, intorno al 1540, quella lingua era diventata ormai normale, facile anche a mediocri scrittori, lombardi e meridionali.*

<sup>119</sup> Literalmente, "academia do farelo". O nome surgiu como uma conotação em relação às primeiras atividades dos acadêmicos, que era "limpar" as impurezas da língua da mesma forma que se separava o farelo, ou as impurezas, do trigo. Tradicionalmente toda a comunicação visual da academia nos remete a instrumentos de panificação.



**Figura 10:** Capa do *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612)  
**Fonte:** *Accademia della Crusca*<sup>120</sup>

Como conseqüência das discussões sobre a unificação da língua literária italiana, no século XVI apareceram os primeiros tratados sobre fonética dedicados a ensinar a correta pronúncia do toscano. Maraschio publicou em 1592, pela mesma *Accademia della Crusca*, três tratados históricos fundamentais para se compreender o pensamento daquele período sobre a língua: *Della pronunzia toscana*, de Orazio Lombardelli, publicado em Florença em 1568; *De italica pronunziatione et orthographia*, de Joannes Davides Rhoesus, publicado em Pádua em 1569; e *Degli elementi del parlar toscano*, de Giorgio Bartoli, publicado em Florença em 1584.

O tratado de Lombardelli, com uma interessante introdução definindo o que é *pronunzia*, ressalta o que ele considera ser os erros mais freqüentes da pronúncia toscana, cometidos por falantes de outros dialetos e também por toscanos não cultos. Já *De italica pronunziatione et orthographia* é escrito em latim e destinado principalmente a estrangeiros desejosos de conhecer o toscano. O autor faz uma

<sup>120</sup> Disponível em: <[http://www.accademiadellacrusca.it/primo\\_vocabolario.shtml](http://www.accademiadellacrusca.it/primo_vocabolario.shtml)> Acesso em 25 de julho de 2008.

detalhada descrição de cada letra do alfabeto. Por fim, o tratado de Bartoli procura descrever o sistema fonológico do toscano, porém de uma forma mais especulativa (MARASCHIO, 1992, p.XXXIV).

Levando em conta as informações acima colocadas, constatamos que as discussões em relação à língua italiana eram muito intensas no período em que viveu Silvestro Ganassi. De fato, Bembo foi seu contemporâneo, e a *Prose* foi publicada apenas dez anos antes de *Fontegara*. Considerando que havia certa busca por uma unidade nacional, pelo menos em relação à língua, acreditamos que Ganassi quisesse destinar suas obras a um público mais amplo do que o veneziano. Ainda que *Fontegara* não tenha sido escrita de uma forma culta, não se pode deixar de ressaltar o empenho do autor em usar o dialeto toscano, e não o vêneto.

Portanto é possível que o ideal de linguagem falada de Ganassi fosse aquele mais culto e "universal" de sua época, ou seja, o toscano. Sempre tendo em conta que seu dialeto de origem, o vêneto, era sua principal língua, cuja influência não deve ser desprezada, consideramos que Ganassi, exaltando a voz humana como modelo para a prática instrumental, idealizava que dela partisse uma língua legitimizada pela intelectualidade contemporânea, e que ao mesmo tempo pudesse ser compreendida por todos. Este ideal lingüístico deve ter sido também o de Bismantova, visto que em seu tempo o toscano já havia se estabelecido como a língua principal da Itália.

Talvez a beleza do discurso *per se* fosse um ideal estético ainda maior. Isso é constatado quando se observa as condições para uma boa pronúncia dadas por Lombardelli: elas se referem muito mais à fluência do discurso do que às características fonéticas do som. Vejamos:

Ótima será a pronúncia sempre que ela caminhar viril, corajosa, corrente, fácil, alegre, sonora e clara, não lânguida, não desprezível, não esforçada, não afetada, não redundante, não irrequieta ou apressada, nem volúvel, acomodada finalmente aos efeitos.

Que seja 'viril', porque sendo fraca, imprópria e débil não tornam atentos os ouvintes, e não os agradam, não penetra, não move, não deleita, não dispõe. Entenda-se que procede virilmente se uma palavra não impedir a outra ou não a aguardar longamente; 'corajosa', isto é, não trêmula ou que pareça duvidosa; 'corrente', não impedida de fluir em seu curso por alguma razão; 'fácil', quase

natural, que não se compreenda dalí muito estudo<sup>121</sup>; 'alegre', isto é viva, que em certo modo atraia; 'sonora', de maneira que não se tenha que estender a orelha para ouvir ou que se perca palavras decorridas; 'clara', como tal distinta, retardada, impulsionada e clara, que não se ouçam as palavras como se parecessem sair (como se diz) do limbo; 'não lânguida', que não pareça doente, de quem viu o lobo, de quem teme, de quem tinha o peito apertado, de quem havia corrido, de quem fala com afetação, de quem pensa as coisas que deve dizer na hora; 'não desprezível', isto é, que saia de modo alterado e que tenha uma certa rudeza e maldade; 'não esforçada', que pareça violenta e impetuosa; 'não afetada', que nela se reconheça certa superstição, como se quisesse falar melhor do que se pode, alterando o som da voz, como faz a plebe de qualquer lugar da Toscana, mudando seus próprios acentos, juntando ou diminuindo letras fora de uso; 'não redundante', que se encante por um vocabulário que acabe por dizer a mesma coisa, que saia ora fora de propósito levantando a voz, ora deprimindo-se e lhe faça parecer um louco; 'não irrequieta ou apressada', aquela carente de clareza e de rara mobilidade, esta trará fastio e tédio; 'nem volúvel', a fim de que não perca a majestade e pareça alguém que fala pela boca de outros sem saber o que está dizendo; 'acomodada aos efeitos', em razão de que pode estar bem que alguém saiba todas essas coisas e não satisfaça e em caso de importância não assegure bom efeito, assim deve-se acomodar [a pronúncia], dependendo da ocasião levantando ou abaixando a voz, mostrando-a cruel, benigna, etc.<sup>122</sup> (LOMBARDELLI, 1568, cap.4. In: MARASCHIO, 1992, p.42)

Esta última frase, "*deve-se acomodar [a pronúncia], dependendo da ocasião levantando ou abaixando a voz, mostrando-a cruel, benigna, etc*", nos remete imediatamente aos capítulos 24 e 25 da *Fontegara* de Ganassi, que ensinam o aluno a

<sup>121</sup> Pode-se aqui fazer uma analogia às instruções de Baldassare Castiglione sobre a competência técnica que um nobre amador deve possuir para tocar um instrumento musical, como vimos anteriormente (p.58).

<sup>122</sup> *Ottima serà la pronunzia tutt'hora ch'ella caminerà virile, ardita, corrente, facile, allegra, sonora e chiara, non languida, non abbieta, non isforzata, non affettata, non ridondante, non frettolosa o pressa troppo, nè volubile, accomodata finalmente a gli effetti. Sia "virile", perchè sendo fiacca, sconcia e debile non rende attenti gli ascoltatori e non se li fa grati, non penetra, non muove, non diletta, non dispone. S'intende che proceda virilmente se l'una parola non impedisce l'altra o non l'aspetta lungamente; "ardita", cioè non tremante o che paia dubitare; "corrente", non impedita punto da'l corso per alcuna cagione; "facile", quasi naturale, che non vi si comprenda molto di studio; "allegra", cioè viva, che in certo modo aletti; "sonora", di maniera che non s'habbia de porgere l'orechia per udire o a perder parola del corso; "chiara", talmente distinta, ritardata, spinta e chiara, che non s'odano le parole ne le fauci e paiano uscir (come si dice) del limbo; "non languida", che non paia di amalato, di chi habbia veduto il lupo, di chi tema, di chi habbia il petto stretto, di chi habbia corso, di chi parli per vezzi, di chi pensi le cose che deve dire allhora; "non abbieta", cioè fuor di modo alterata e che tenga d'un certo rozo e vile; "non isforzata", che paia violento e impetuosa; "non affettata", che vi si conoscesse certa superstizione, come di voler parlar meglio che non si può, alterando i suoni delle voci, come fa il volgo di qualche luogo di Toscana, mutando gli accenti de' seggi loro, aggiugnendo lettere o minuendo fuor dell'uso; "non ridondante", che si affascino il vocabuli che finischino ad un modo medesimo, che la salti hora fuor di proposito alzandosi la voce, hora deprimendosi e paia d'un pazzo; "non frettolosa o pressa troppo", quella mancherebbe della chiarezza e di rado moverebbe, questa porterebbe fastidio e tedio; "né volubile", acciò non perda la maestà e paia d'alcun che parli per bocca d'altri e non saperia ciò che si dice; "agli effetti accomodata", perciò che può bene stare che alcuno habbia tutte questi parti e non satisfaccia e in caso d'importanza non asseguisca effetto buono, sì che la deve accomodarvisi, per l'occasioni alzando, abbassando la voce, mostrandola crudele, benigna ecc.*

tocar com *imitazione*, *prontezza* e *galanteria* (imitação, prontidão e galanteria), onde a *imitazione* ocorre no sentido de imitar a expressão da voz humana, a *prontezza* refere-se ao uso adequado do ar (sopro) e a *galanteria* ao embelezamento da linha melódica com *diminuições* e *tremolos*. No capítulo 25, Ganassi (1535) escreve (In: SALVATORE, 2003, P.61):

A *imitazione* então deve imitar a voz humana, isto é, [levar em conta] que essa às vezes *cresce e decresce para imitar a natureza da palavra* [...]. Vários são os efeitos: eu digo *soavi* [suave] e *vivace* [vivo] como faz a voz humana, mas é necessário ainda, como dito acima, que tais *imitazione* sejam acompanhadas da *prontezza* e da *galanteria*, porque a *prontezza* deriva do sopro.<sup>123</sup> (ênfase nossa)

Fica claro aqui que os contrastes de intensidade ocorrem para expressar os sentimentos contidos no texto (*per imitare la natura delle parole*) e que servem tanto ao discurso quanto à prática musical.

De fato, também a voz cantada deveria seguir o mesmo caminho, conseqüentemente servindo de modelo para a prática instrumental. Um importante testemunho a respeito das competências do cantor no século XVI é dado por Gioseffo Zarlino (1517-1590) em seu tratado *Le istituzioni harmoniche*, publicado em Veneza no ano de 1558 e reeditado em 1562, 1573 e 1593. Zarlino foi *maestro di capella* na Basílica de S.Marcos em Veneza a partir de 1565, ficando lá até sua morte.

Na *terza parte* de *Le istituzioni harmoniche*, Zarlino, discorrendo sobre "aquilo que deve observar o cantor ao cantar" (*quel che debbe osservare il Cantore nel cantare*), dá, entre outras, as seguintes instruções (In: SALVATORE, 2003, p.117):

Deve-se advertir os cantores para cantar corretamente aquelas coisas que são escritas segundo a mente do compositor, entoando bem a voz e colocando-a em seu lugar, procurando acomodá-las à consonância e *cantar segundo a natureza da palavra contida na composição*, de tal maneira que quando a palavra contém assunto alegre deve-se cantar alegremente e com movimento galhardo, e quando contém assunto triste, mudar o propósito<sup>124</sup>. (ênfase nossa)

---

<sup>123</sup> *L'imitazione dunque deve imitare la voce umana, cioè che essa alle volte cresce e manca per imitare la natura delle parole [...]. Vari [sono] gli effetti: io dico soavi e vivaci me fa la voce umana, ma è necessario ancora, come più sopra è stato detto, che tale imitazione sia accompagnata dalla prontezza e dalla galanteria, perchè la prontezza deriva dal fiato.*

<sup>124</sup> *Debbono adunque li Cantori avvertire, di cantar correttamente quelle cose, che sono scritte secondo la mente del Compositore; intonando bene le voci & ponendole ai loro luoghi; cercando di accommodarle*

No capítulo 2 de *Fontegara*, Ganassi escreve: "Quanto ao sopro, a voz humana, como modelo, nos ensina que ele deve ser produzido moderadamente [...] a fim de que possa crescer e diminuir nos momentos certos"<sup>125</sup>. Novamente aqui se faz alusão ao uso da dinâmica como ferramenta expressiva.

O uso da dinâmica de fato é um fator predominante na Itália tanto na linguagem falada quanto no canto e na música instrumental influenciada pela vocal. Analisando as características lingüísticas e fonéticas do italiano, Rebecca Stewart chegou a conclusões que esclarecem e reiteram as instruções sobre dinâmica dos tratados dos séculos XVI:

O uso da dinâmica e a língua italiana são praticamente inseparáveis. Dada a combinação de (1) um acento tenso/duradouro, (2) um acento dramático de altura e (3) uma ênfase em clareza e continuidade de ressonância, flutuação e contraste de dinâmica tornaram-se qualidades inevitáveis da língua. Portanto, dinâmicas são de fundamental importância para a interpretação da música em estilo italiano. Elas não são, como se pode pensar, adições arbitrárias aplicadas à superfície da textura. Assim como na língua, o uso da dinâmica na música inclui (1) uso de *crescendo* e *diminuendo*, com uma tendência a aumentar a dinâmica ao se aproximar o final da frase e em movimentos ascendentes e (2) fortes contrastes de dinâmica entre frases. Isto também envolve a realização de contrastes entre números de partes e vozes, e entre seções polifônicas e homofônicas<sup>126</sup>. (STEWART, 1985, p.174).

Certamente a língua italiana não é a única a apresentar traços de dinâmica tão marcantes. Todas as línguas apresentam, em maior ou menor grau, grande variedade de dinâmica e acentuação. No entanto, observamos durante a Renascença um fenômeno que nos ajuda a compreender como essas características se refletiram na

---

*alla consonanza & cantare secondo la natura delle parole contenute nella compositione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre debbeno cantare allegramente & con gagliardi movimenti, & quando contengono materie meste, mutar proposito.*

<sup>125</sup> *Quanto al fiato, la voce umana, como maestra, ne insegna dover essere preceduto mediocrementemente [...] affinché si possa crescere e diminuire ai suoi tempi.* (In: SALVATORE, 2003, p.12).

<sup>126</sup> *Dynamic play and the Italian language are practically inseparable. Given the combination of (1) a stress/duration accent, (2) a dramatic accent of height and (3) an emphasis on clarity and continuity of resonance, dynamic fluctuation and contrast become inevitable qualities of the language. Therefore, dynamics are of fundamental importance in the performance of Italian-style music. They are not, as might be thought, arbitrary additions applied to the surface of the texture. As in the language, dynamic use in music includes (1) the use of *crescendo* and *diminuendo*, with a tendency to increase the dynamic while approaching the end of a phrase and while ascending and (2) strong dynamic contrasts between phrases. This also involves the making of contrasts between numbers of parts and voices, and between polyphonic and homophonic sections.*

produção musical: de um modo geral, ao longo do período houve um deslocamento do centro da produção musical da França para a Itália. A produção da *Escola de Notre Dame* nos séculos XII e XIII, o repertório dos trovadores e troveiros desde o século XI e as novidades trazidas pela *Ars Nova* no século XIV e pela *Escola Borgonhesa* no início do século XV transformaram a França no núcleo da produção musical neste período, certamente exercendo influência, em maior ou menor grau, sobre toda a produção europeia.

Segundo Stewart (1985, p.136-138), a língua francesa apresenta variedades de dinâmica muito mais sutis em relação à italiana: as vogais preferidas são fechadas e anteriores [i], [e], [ɛ], [ø], [y], [œ], [y], sofrem constante influência das consoantes adjacentes, frequentemente convertem-se em surdas quando não são enfatizadas, e as consoantes em geral são produzidas através de articulações suaves. Já na língua italiana, ainda segundo Stewart (1985, p.137-140), observamos características opostas: vogais com timbre estável, com predileção pelas abertas [a], [ɔ] e [o], claramente diferenciadas umas das outras e com mínima modificação ocorrida em função de consoantes adjacentes; consoantes articuladas com muita definição; nasalização quase nula devido ao posicionamento da úvula sempre fechando a cavidade nasal; acentuação enfática e com duração variada, proporcionando certa liberdade para a manipulação da duração das sílabas.

Quando músicos franco-flamengos, como Guillaume Dufay (1397-1474) e Josquin Desprez (c.1440-1521), transferem-se para a Itália, é possível notar diferenças na maneira como o texto é abordado em suas obras musicais. Stewart observa em Josquin, por exemplo (1985, p.163-180): uso das vogais abertas [a], [ɔ] e [o] em longos melismas (passagens com grande número de notas sobre uma única sílaba); preferência por passagens homofônicas (mesmo ritmo entre as vozes) para intensificar as características timbrísticas das vogais; preferência pela articulação mais incisiva das consoantes; uso de dinâmicas mais acentuadas. Portanto as diferenças da língua italiana em relação à francesa foram fatores determinantes para a concepção do estilo musical renascentista daquele país.

Talvez o ponto culminante da exploração das características da língua na música tenha sido o surgimento na Itália do *stile rappresentativo* (estilo representado, teatralizado), gênero musical que se desenvolveu na virada do século XVI para o XVII, semelhante ao *recitativo* do início do Barroco, onde a acentuação e o ritmo do texto assumem papel fundamental na elaboração da melodia.

A exploração da expressividade natural da língua na música vocal foi constante durante todo o período Barroco, não só na Itália. França, Alemanha e Inglaterra encontraram caminhos próprios para adequar as características de suas línguas ao discurso musical. Observamos, no entanto, que a técnica vocal sofreu modificações com a crescente valorização dos *castratti*<sup>127</sup> ao longo do período - que cada vez mais assumiam os principais papéis da ópera italiana - no sentido de exigir extrema virtuosidade dos cantores. Se no século XVI as características da palavra (*la natura delle parole*) eram a força motriz de toda composição musical, ao final do século XVII, portanto já na época de Bismantova, o ideal sonoro voltou-se para uma flexibilidade vocal capaz de atingir um grau de virtuosismo antes impensável.

Paralelamente a isso, passagens melódicas pediam articulações mais ligadas e com equilíbrio de dinâmica. Nas regras para se tocar o corneto presentes no *Compendio Musicale* de Bismantova encontraremos a seguinte instrução (In: Cavicchi, 1973, p.133): "ao se tocar não dar empurrão com o ar ao instrumento [bocal] do corneto e procurar tocar com o sopro igual e extrair bom [som do] instrumento, *imitando ao máximo a voz humana*"<sup>128</sup> (ênfase nossa). Daí deduzimos que as variações de dinâmicas neste período são mais sutis em relação às do período ganassiano, se bem que elas continuem presentes pela própria natureza da língua.

Uma outra importante observação a ser feita é em relação ao tipo de sonoridade que se esperava da voz em ambientes distintos. Uberti (1981, p.491-495), analisando as instruções sobre canto feitas por Nicola Vicentino (1511-1575 ou 76) em *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), por Giovanni Camillo Maffei (séc.

---

<sup>127</sup> O *castrato* (castrado, *castratti* no plural) é um cantor masculino que é castrado antes ou na fase inicial de sua puberdade, impedindo o desenvolvimento natural de sua laringe. Como o *castrato* desenvolve capacidade pulmonar e força muscular como a de um adulto, sua voz é capaz de atingir a tessitura de um soprano mas com características de timbre e flexibilidade muito peculiares.

<sup>128</sup> *nel suonare di non dare spintoni con il fiato al stromento del cornetto e cercare di suonare con il fiato pari e di cavare buon stromento e al più che si può imitare la voce humana.*

XVI) em uma carta de 1562 endereçada ao Conde de Alta Villa, por Zarlino em *Le istituzioni harmoniche*, e finalmente por Ludovico Zacconi (1555-1627) em *Prattica di musica* (1592), constatou que há recomendações distintas para a técnica vocal usada em igrejas (*cappella*) e em salas (*camera*). O autor chega às seguintes conclusões:

No canto de *camera* a clareza das vogais era realçada por não se abrir a boca muito mais do que na fala. No canto de *cappella* a abertura da boca era maior para se obter mais som: a leve perda da clareza nas vogais era sem dúvida menos prejudicial na música litúrgica, onde se esperava que o ouvinte já conhecesse a letra e não precisaria identificá-la, do que em madrigais e música de teatro, onde a poesia era, neste ponto da história da música italiana, freqüentemente de suprema importância e extraordinária qualidade. [...] As dinâmicas no canto de *camera* variavam livremente do *pianissimo* ao *forte* (ou, em termos modernos, *mezzo forte*) Sua expressividade era sempre tão intimamente relacionada com os timbres e sentimentos da poesia italiana que o efeito seria praticamente perdido na acústica de uma grande igreja. [...] Frequentemente se associa intensidade dramática com maior intensidade sonora, mas no canto renascentista a equação deve ser inversa. O canto de *camera* era mais dramático do que o de *cappella* porque os cantores, não sendo obrigados a usar uma contração ativa das cordas vocais para serem ouvidos, nem mesmo quando mudando para o registro mais agudo de suas extensões, podiam manipular suas vozes com mais flexibilidade para [ganhar] agilidade nos embelezamentos melódicos (que eram os principais meios de expressão na música secular, mas desprezados na música litúrgica) e também para matizes dramáticas de timbre, vibrato e dinâmica.<sup>129</sup> (UBERTI, 1981, p.494-495).

Considerando que a flauta doce era um instrumento pouco utilizado nas grandes igrejas italianas, conforme demonstramos no capítulo anterior, é bem mais provável que as instruções relativas ao canto de *camera* sejam mais pertinentes ao modelo que serviria de referência para sua prática. De fato, as conclusões de Uberti adequam-se perfeitamente às instruções que constam sobretudo no tratado de

---

<sup>129</sup> *In camera singing the clarity of the vowels was further helped by not opening the mouth much more than in speaking. In cappella singing the mouth was opened wider for a bigger sound: the slight loss of clarity in the vowels was no doubt less damaging in liturgical music, where the listener was likely to know the words already and so needed only to recognize them, than it would have been in madrigals and dramatic music, where the poetry was, at this point in the history of Italian music, often of paramount importance and extraordinary quality. [...] The dynamics of camera singing ranged freely from pianissimo to forte (or in modern terms mezzo forte). Its expressivity was often so intimately bound up with the timbres and sentiments of Italian poetry that the effect would have been quite lost in the acoustics of a large church. [...] One often associates dramatic intensity with loudness, but for Renaissance singing the equation has to be reversed. Camera singing was more dramatic than cappella singing because singers who were not obliged to use an active contraction of the vocal cords in order to make themselves heard - not even when changing to the upper part of their range - could manipulate their voices with more suppleness for agility in melodic embellishments (which were one of the principal means of expression in secular music, but unwelcome in liturgical music) and also for dramatic shadings of timbre, vibrato and dynamics.*

Ganassi: respeito ao caráter do texto (*imitazione*), uso moderado do ar para que se possa fazer dinâmicas (*prontezza*), embelezamento da melodia (*galanteria*).

As características principais da língua italiana desde o século XVI não sofreram mudanças significativas que pudessem alterar efetivamente a sonoridade da voz falada e cantada. Refletindo sobre isso, Stewart (1985, p.142) nos traz informações importantes:

Pelas várias descrições contemporâneas, parece que o Italiano cultivado nos séculos XV e XVI difere muito pouco, se não nada, do moderno italiano falado principalmente na Toscana. [...] Soletração é sempre uma indicação clara de mudanças de pronúncia. A esse respeito, Itália é um modelo de estabilidade: a soletração do som das vogais (o melhor teste de sua estabilidade) permaneceu virtualmente inalterada.<sup>130</sup>

Assim o italiano moderno pode ser considerado uma fonte segura para que a partir dele se estabeleçam as características básicas da sonoridade da língua toscana falada e cantada na Renascença e no Barroco. Resta averiguar se as variações dialetais, mais precisamente as do dialeto vêneto, falado na Veneza de Ganassi, e o emiliano-romano, praticado em *Reggio*, Ferrara e Bolonha, as cidades onde atuou Bismantova, apresentam características que eventualmente pudessem alterar o ideal sonoro da língua como modelo destes autores para a prática instrumental, ainda que, como dissemos, o toscano deveria ser a língua idealizada. Parece-nos provável que os dialetos vênето e emiliano atuais não diferem muito dos falados durante a Renascença e o Barroco, da mesma forma que o toscano atual se assemelha ao do passado. Portanto, iremos utilizar fontes modernas destes dois dialetos para compará-los ao italiano.

Canepari (1999, p.356), de uma forma mais geral, identifica quatro grupos de dialetos regionais na Itália: setentrional, central, meridional e sardo. Observando o mapa da figura 9 podemos identificar a região que compreende cada um deles: o setentrional corresponde à toda área acima da linha *Spezia-Rimini* - nessa região se identificam duas sub-variantes dialetais, o galo-italico e o vênето; o central corresponde

---

<sup>130</sup> *From the various contemporary accounts, it appears that the cultivated Italian of the 15th and 16th centuries differed very little, if any, from that modern Italian spoken chiefly in Tuscany. [...] Spelling is often a clear indication of changes in pronunciation. In this respect, Italian is a model of stability: the spelling of the vowel sounds (the best test of this stability) has remained virtually unchanged.*

à região da Toscana, Úmbria e partes do *Marche* e do *Lazio* - lá se destacam os dialetos toscano e romano; o meridional engloba toda a região sul italiana, sendo que na área extremo-sul destacam-se os dialetos da Calábria e da Sicília; por fim, a Sardenha constitui-se em um grupo dialetal isolado, com características muito peculiares.

O vêneto e o emiliano-romano estão no grupo setentrional, sendo que este último faz parte da variedade galo-itélica. Embora tenham diferenças entre si, elas não são tão acentuadas se comparadas aos outros grupos regionais.



Figura 11: Mapa dos dialetos italianos

**Fonte:** Sítio da província de Sulmona (Abruzzo)<sup>131</sup>

Em relação ao toscano, Dardano e Trifone (1985, p.37) apontam as seguintes diferenças principais: para o dialeto vênето, simplificação das consoantes dupla entre vogais (por exemplo, *cavallo*→*cavalo*); para o dialeto emiliano, em especial o falado em Bolonha, modificação de algumas vogais acentuadas para as suas correspondentes arredondadas, ou seja, com protusão labial ([*o*] → [*o*]), e a perda de vogais em finais de palavra (por exemplo, *sale*→*sal*). Em Canepari (1999) encontramos ainda duas diferenças importantes: a realização predominante da vibrante [*r*] ao invés do tepe [*ʀ*] para o dialeto emiliano (p.387), e a tendência de realização das vogais e e o com abertura [*e*] como sendo típico da pronúncia veneziana (p.387).

Teria algumas destas características influência determinante na escolha e realização das sílabas de articulação indicadas em Ganassi e Bismantova?

Em termos de variações consonantais, a simplificação de consoante dupla para simples em nada interfere, pois nenhuma sílaba de articulação adotada usa este tipo de consoante<sup>132</sup>; a variação do tepe [*ʀ*] para a vibrante [*r*] no dialeto emiliano pode modificar efetivamente o resultado sonoro de articulações como *te-re* e *le-re*, pois, como vimos no primeiro capítulo, a vibrante proporciona um *frulato* na flauta doce. No entanto, achamos pouquíssimo provável que isso ocorra, pois o resultado sonoro seria por demais modificado, comprometendo inclusive a fluência da linha melódica.

Com relação às vogais, o arredondamento apontado por Dardano e Trifone de certa forma já ocorre na prática da flauta doce, pois é necessário que os lábios fiquem desta forma para o posicionamento da flauta na boca. A perda da última vogal de uma palavra poderia acarretar a mudança das articulações de quatro letras para as de três (*te-re* para *te-r*, por exemplo), que são possibilidades combinatórias presentes tanto em Ganassi quanto em Bismantova. Porém, como veremos mais adiante, o uso da articulação de três letras estaria relacionado à busca de efeitos sonoros distintos, sendo pouco provável que tenha sido o tipo de pronúncia bolonhesa o principal

---

<sup>131</sup> Disponível em: <<http://www.smpe.it/folklore/mappa.asp>> Acesso em 25 de julho de 2008.

<sup>132</sup> Mais adiante pode-se verificar todas as sílabas de articulação indicadas nos tratados de Ganassi e Bismantova.

causador desta articulação. Além disso, é bom lembrar que Ganassi, que certamente não falava o dialeto bolonhês em seu cotidiano, já aponta este tipo de articulação em seu tratado.

Conforme já visto, Stewart (1985, p.137) detectou que o italiano tem predileção pelo uso das vogais abertas para a voz cantada. Considerando que também o dialeto vêneto prefere o uso dessas vogais, poderíamos dizer que esta é a característica da língua italiana que mais influencia a prática instrumental. Dessa maneira, articulações indicadas no tratado de Ganassi como *te-re* seriam pronunciadas como [t̪e̞re̞], com ligeiro arredondamento dos lábios para o posicionamento do instrumento. Parece-nos que as outras diferenças mencionadas entre os dialetos vêneto e emiliano e o toscano, entretanto, não proporcionam alterações significativas na prática articulatória instrumental.

Retomando as características principais da língua italiana apontadas por Stewart (1985, p.137-140), verificamos que algumas delas estão presentes também na prática instrumental: consoantes articuladas com muita definição - isso fica evidente com a escolha das consoantes *t* e *d* como padrão para as notas simples; acentuação enfática e com duração variada, proporcionando certa liberdade para a manipulação da duração das sílabas - o melhor exemplo disso é a predileção por articulações bisilábicas (*te-re, le-re, de-re*), que já trazem em si uma irregularidade de acento e duração. Veremos na seqüência uma descrição mais detalhada de todas as articulações propostas por Ganassi e Bismantova.

Para resumir as informações sobre a influência da língua italiana na prática instrumental, podemos dizer que:

- Tanto a voz falada quanto a cantada poderiam servir de modelo para a música instrumental;
- Ao se interpretar música vocal no instrumento, buscava-se simular o significado das palavras através do uso da dinâmica;
- A variedade de acentos e durações das sílabas eram reproduzidas em articulações bisilábicas irregulares;
- O modelo técnico que servia como referência para a flauta doce era o canto de *camera*;

- A língua idealizada por Ganassi e Bismantova para a realização das articulações deveria ser o toscano dos séculos XVI e XVII, que não difere muito do italiano moderno;
- As variações dos dialetos vêneto, praticado por Ganassi, e emiliano, praticado por Bismantova, não apresentam características suficientemente distintas que pudessem provocar alterações na realização das sílabas de articulação em relação ao toscano;
- A língua italiana tem predileção por vogais abertas e consoantes bem definidas, características que podem ser reproduzidas na articulação instrumental.

## 4.2. *Opera Intitulata Fontegara* - Transcrição, tradução e análise da parte de articulação

Nesta parte final apresentaremos a transcrição dos capítulos 5, 6, 7 e 8 de *Fontegara*, com tradução e comentários. Para a transcrição decidimos escrever por extenso todas as palavras originalmente abreviadas (por exemplo, *pferire* = *proferire*) e também as escritas com acento *til* para abreviar uma consoante nasal (por exemplo, *cõ* = *con*). Colocamos entre parênteses prováveis erros tipográficos do autor. A tradução procurou seguir fielmente o original, mas eventualmente foram necessárias algumas adaptações para uma melhor compreensão do sentido geral, além de algumas inserções de palavras ou expressões explicativas, colocadas entre chaves, e a inclusão de toda a acentuação, nula no texto original.

### modi che infegna la lingua

**Dimostrazione de uarie forte de lingua.** Cap. 5.  
**Nota** che il moto della lingua si fa uarii effetti per causa del suo proferir con uarie sillabe per tato intenderei esser tre moti de lingua ditte originale. Il primo si e in esemplo queste due sillabe te che. te che te che. Il secondo tere tere tere te. Et il terzo lere lere lere le. Et sapi che questi tre moti originale contene in fi li estremi cõ il suo mezzo. Che sia il uero il primo pferire dil moto primo originale procede per sillabe che causano effetto crudo & aspro: & il moto terzo de ditte originale per sillabe piaceuole ouer plane: & il mezo suo sie il moto de la secõda originale ilquale moue in qgesto modo. tere tere tere te & chel sia moto mediocre tu uedi chel cõtiene in si due: sillabe la pria del prio moto originale la secõda del la secõda del moto terzo originale pero niene hauere il temperameto di qsti dui estremi cioe de durezza e tenerezza. Seguita ti daro il modo dele uariatione sue produtte dale originale.

**De uarie effetti de lingua produtte dale originale.** Capitulo. 6  
**Nota** che i diti moti originali si causa alcuni effetti de lingua cõpiuta e nõ comptuta: cioe meza la cõpiuta fara composta de due sillabe come son l'originale: la mezza de una sillaba ouer litera i questo modo cõ uelocita. t t t t. ouer d d d d di: & dela sillaba de de ge che ouer da de di do du. pero int enderal poter mutar la prima litera in ogni altra: si come seria ta te ti to tu. ca che chi co cu: & i altri modi: & anchora causa uno nome de lingua chiamata dretta & riuersa la drita sie qli a che piu pferisse le sillabe como e la prima delle originale: & la rouersa sera qlla che mancho proferira le sillabe como e la terza originale: & chel sia la uerita dopandose cõ la sua uelocita pde il suo pferire p tato se adimadara riuersa.

**Modo de praticar li uarii effetti produtti da le lingue originale.** Capitulo. 7  
**Nota** come io procedo da le litere uocale accioche possi inuistichar quala sillaba ouer litera la natura ti habia dotado di esprimere tal che con piu uelocita pcededo cõ qsto ordine deponendoti li tre moti originali e poi a moto p moto so distendero li sui uarii effetti da essi deriuati: cioe in questo modo Teche teche teche teche teche. Tere tere tere tere tere. Lere lere lere lere lere. Et a piu modi Tacha teche richi tocho tuchu. Tara tere tiri toro trm. Lara lere liri loro luru. che non scri dacha deche dichu docho duchu. dara daredari daro daru. uo secondo che la natura hopera il terchara chare chari charo charu.

Figura 12: *Fac-simile* dos capítulos 5, 6 e sete (parcial) de *Fontegara*.

Fonte: MÖHLMEIER e THOUVENOT, 2002, v.1 p.26

O texto de Ganassi é escrito em toscano "mas com uma forte caracterização local"<sup>133</sup> (SALVATORE, 2003, p.II), ou seja, do dialeto vênето. A linguagem utilizada é simples, porém nem sempre muito clara, alguns trechos dando margem a interpretações diversas. O tipo de grafia é complexo para um leitor não familiarizado com textos e documentos deste período histórico.

Ganassi tinha domínio da teoria musical de seu tempo e era consciente dos vários recursos técnicos possíveis de ser realizados na flauta doce. Apesar do empenho em expor seu conhecimento em *Fontegara*, tem-se a impressão de que algumas informações constam apenas a título de curiosidade, sem utilidade efetiva na prática musical. Isso acontece, por exemplo, em relação à ampla tessitura instrumental de duas oitavas e uma sexta maior (ver nota nº52), ou às regras de diminuições para compassos complexos como 5/4 (*Regola Secunda*) e 7/4 (*Regola Quarta*). Como diz Salvatore (2003, p. 47, nota 113): "Não é enfim de se excluir que, como tantas vezes procede o teórico, o método permitisse, por assim dizer, ir a fundo, a qualquer resultado, ainda que totalmente hipotético".<sup>134</sup>

Verificamos que os capítulos sobre articulação seguem às vezes essa tendência, apresentando inúmeros conceitos (movimentos originais da língua, articulação completa/incompleta, articulação direta/reversa, língua de frente/garganta) e possibilidades articulatórias que nem sempre têm explicações e utilidades muito definidas, como veremos mais adiante.

Alguns termos utilizados por Ganassi têm mais de um significado ou são difíceis de traduzir. Chama a atenção, por exemplo, o uso do termo *lingua*, que pode se referir tanto ao órgão articulador quanto ao ato de articular. Por exemplo, no título do capítulo 5, "*dimostrazione de varie sorte de lingua*", o termo se refere aos vários tipos de *articulações*; já o emprego da palavra no trecho inicial do mesmo capítulo, "[...] *il modo della lingua*", se refere ao *movimento da língua*. Para que a tradução procurasse ficar fiel ao texto original optamos por manter sempre a palavra *lingua*.

Um outro termo utilizado por Ganassi que consideramos de complexa

---

<sup>133</sup> *ma con una forte caratterizzazione locale*

<sup>134</sup> *Non è infine da escludere che, come tante volte opera il teorico, il metodo comportasse, per così dire, di arrivare fino in fondo, a qualunque risultato, fosse anche del tutto ipotetico.*

tradução é *proferire* (proferir). Salvatore (2003, p.11, nota 13) observa que este verbo pode significar "*articulare/pronunziare*" (articular/pronunciar), mas também "*manifestare/palesare*" (manifestar/declarar). Aparentemente o significado mais adequado para os textos dos capítulos sobre articulação é *pronunciar*. Visioli (2006, p.3), entretanto, observa que:

O termo latino da qual [a palavra] deriva diretamente é um verbo composto de *pro* (em função adverbial: adiante, antes, fora...) e de *fero* (levar, produzir, gerar, conduzir, representar...). Então, o bom flautista (imita e faz próprio) o modo, a maneira, o estilo, direi 'o comportamento' com o qual a voz humana se produz aos de fora, se externa, se manifesta. Daí fica evidente que não se trata exclusivamente de voz cantada, mas também ('imitar a fala' de Ganassi) de voz falada, do discurso (comum, teatral, ou oratório que seja) e dos tratos prosódicos da voz em geral. Estes tratos prosódicos são sozinhos suficientes para fazer compreender a emoção e a mensagem que se quer comunicar (pôr para fora), independentemente da clara compreensibilidade da palavra.<sup>135</sup>

Daí podemos entender que *proferir* se refere a uma ação comunicativa mais ampla, que não se restringe ao canto ou à fala. Este conceito fica evidente quando se examina a definição de *pronunzia* (pronúncia) dada por Lombardelli em seu tratado *Della pronunzia toscana*:

[...] deve-se saber que [a palavra] *pronunzia* vem a ser apoderada, muitas vezes de forma um tanto imprópria, por todo aquele que sabe produzir ou pode fazer soar a voz de acordo com seus atos, gestos e movimentos tanto do rosto como de todo o corpo. [...]

A pronúncia é um acomodado proferimento do que se exprime pela voz. Diz-se 'proferimento acomodado' para separar esta pronúncia de qualquer voz<sup>136</sup> entrecortada, impedida e obscura como o som dos brutos; para separá-la de qualquer voz [que se realiza] mugindo ou, como dizem os latinos, *vasta* [com rudeza, aspereza]; para separá-la de qualquer voz que não traz à orelha harmonia e que parece se dissipar pelo ar ou permanecer na fauce [garganta]; e para diferenciá-la do gaguejo ou da balbúcie, que são feitos por aqueles que, ou naturalmente ou por afetação, não conseguem desenrolar seu pensamento sem

---

<sup>135</sup> *Il termine latino dal quale deriva direttamente è un verbo composto da pro [in funzione avverbiale: davanti, dinanzi, fuori...] e da fero [portare, produrre, generare, condurre, rappresentare...]. Quindi, il buon flautista (imita e fa propri) il modo, la maniera, lo stile, direi "il comportamento" col quale la voce umana si produce al di fuori, si esterna, si manifesta. Da qui è evidente che non si tratta esclusivamente di voce cantata, ma anche («l'imitar il parlare» di Ganassi) di voce parlata, del discorso (comune, teatrale o oratorio che sia) e dei tratti prosodici della voce in generale. Questi tratti prosodici, sono di per sé sufficienti a farci comprendere le emozioni e i messaggi che si voglio comunicare (portar fuori), indipendentemente dalla chiara comprensibilità delle parole.*

<sup>136</sup> A palavra italiana *voce* pode ser utilizada tanto para a voz humana quanto para os sons produzidos por animais, pela natureza e por instrumentos musicais. Neste trecho do texto a palavra parece ser utilizada com um sentido mais abrangente, ou seja, não se referindo exclusivamente à voz humana.

que comecem e recomecem, tomem e retomem a mesma palavra cem vezes, seja pela metade, seja por inteiro, ora tão apressadamente que a orelha não entende [?], e ora tão lentamente que fazem com que o sentido se esvaeça. Diz-se 'do que se exprime pela voz' para diferenciar principalmente de qualquer outro tipo de pronúncia da qual falei anteriormente, que se faz conjuntamente aos gestos, não bastando a voz.<sup>137</sup> (LOMBARDELLI, 1568, cap.2-3. In: MARASCHIO, 1992, p.39-41)

Pela leitura deste trecho entendemos que *pronunciar* significa comunicar-se verbalmente de uma forma clara e inteligível, diríamos até culta. Ao utilizar o termo *proferir* Ganassi parece querer indicar uma espécie de linguagem própria que se externa na flauta, uma *voce* instrumental que, apesar de ter a voz humana como modelo e procurar imitá-la, guarda características próprias. Assim, substituir na tradução *proferir* por *pronunciar* é, a nosso ver, uma solução reducionista, que não leva em conta o sentido maior do termo, e por isso mantivemos sempre a palavra original, *proferire*, nos diversos tempos verbais em que ela aparece.

As seguintes fontes foram utilizadas para a transcrição do texto original: Castellani e Durante (1987, p.119-121) e Möhlmeier e Thouvenot (2002, v.1, p.21-74); para a tradução: versão em inglês de Peter (1959, p.12-14), em italiano moderno de Salvatore (2003, p.9-64), em espanhol de Román Escalas e em catalão de Joan Vives<sup>138</sup>. Infelizmente não tivemos acesso direto à versão de De Paolis, publicada em Roma em 1991<sup>139</sup>, apenas às várias citações desta obra feitas por Salvatore (2003). Optamos por incluir o texto original na seqüência da tradução, e não em nota de rodapé

---

<sup>137</sup> [...] *si debbe sapere che pronuntia viene a pigliarsi molte volte alquanto impropriamente per tutto quel che sa formare o può sonar la voce a cui sian conformi gli atti, gesti e movimenti così del volto come di tutta la persona. [...] La pronunzia è un accomodato proferimento di ciò che per la voce si esprime. 'Proferimento accomodato' si dice per separar questa pronunzia da ogni voce interrotta, impedita e oscura come il suono de' bruti, per dividerla da ogni voce muglievole o, come dicono i latini, vasta, per ispartirla da ogni voce, di cui non venisse a le orecchie il conceto e paresse di svanir per l'aria o di rimaner tra le fauci, e per farla diferente da'l tartagliare o balbutire, che si fa da coloro i quali, o da natura o da'l vezzo, non possono isnodare il conceto suo che prima non comincino e ricomincino, piglino e ripiglino le parole medesime cento volte, quando meze, quando intere, hora tanto a fretta che l'orecchie no'l pateno, e ora tanto adagio che pare uno svenimento di sensi. 'Di ciò che per la voce si esprime' si è detto a diferenzia principalmente di quell'altra sorte pronunzia di cui pur hora nel capo di sopra dicevo, la quale è congiunta coi gesti non bastando la voce.*

<sup>138</sup> O flautista catalão Joan Vives disponibilizou em sua página na internet uma versão em catalão parcial de *Fontegara* feita a partir da versão em espanhol de Román Escalas, também disponibilizada na página. Não há informações sobre ano em que as traduções foram feitas, nem se foram publicadas. Disponível em: <<http://www.terra.es/personal/joanvips/fontegar.htm#T%C8CNICA>> Acesso em 02 de junho de 2008.

<sup>139</sup> Trata-se de uma introdução de Luca de Paolis ao *fac-simile* de *Fontegara* publicado em 1991 pela Società Italiana del Flauto Dolce.

como vínhamos fazendo até então, a fim de facilitar a visualização e a verificação dos termos utilizados pelo autor.

Iniciaremos então com a transcrição do capítulo 5:

Demonstração dos vários tipos de língua Cap.5  
Note que o movimento da língua gera vários efeitos de acordo com o proferimento de várias sílabas. Para isso saibas que há três movimentos de língua chamados originais: o primeiro é, por exemplo, estas duas sílabas: teche teche teche; o segundo, tere tere tere te; e o terceiro, lere lere lere le. E saibas que estes três movimentos originais contém em si tanto o extremo quanto o moderado. Esta afirmação é verdadeira porque o proferimento do primeiro movimento original se procede por sílabas que causam efeito duro e áspero; o terceiro movimento original, por sílabas suaves ou planas; e o meio-termo é o segundo movimento original, que se move da seguinte forma: tere tere tere; e este é o movimento médio, pois vejas que ele contém duas sílabas: a primeira do primeiro movimento original e a segunda do terceiro movimento original, tendo assim o temperamento destes dois extremos, isto é, de dureza e ternura. Em seguida te darei os modos que se produzem a partir da variação dos originais.

*Dimostrazione de varie sorte de lingua.* Cap.5  
*Nota che il modo della lingua si fa varii effetti per causa del suo proferir con varie sillabe per tanto intenderai esser tre moti de lingua ditte originale. Il primo si e in es(l)empio queste due sillabe teche teche teche. Il secondo tere tere tere te. Et il terzo lere lere lere le. Et sapi che questi tre moti originale contiene in si li estremi como il suo mezzo. Che sia il vero il primo proferire dil moto primo originale prociede per sillabe che causano effetto crudo & aspro: & il moto terzo de ditte originale per sillabe piacevole over plane: & il mezzo suo sie il moto de la seconda originale il quale move in q(g)esto modo. tere tere tere te & chel sia moto mediocre tu vedi chel contiene in si due(:) silabe la pria del prio moto originale la seconda del (la seconda del) moto terzo originale pero viene havere il temperamento di questi dui estremi cioe de dureza e tenerezza. Seguitta ti daro il modo dele variatione sue produtte dale originale.*

Neste primeiro capítulo sobre articulação Ganassi enumera os três tipos de combinações silábicas que estiveram em uso na Itália pelo menos nos séculos XVI e XVII: *te-che*, *te-re* e *le-re*

Inicialmente observamos que estes "movimentos originais da língua", ou seja, os tipos ordinários de articulações, são constituídos pelo agrupamento de duas sílabas distintas. Lembrando que a voz humana era o modelo para a prática instrumental, faz sentido que a escolha das articulações para os instrumentos de sopro tenha sido por combinações de duas sílabas, aquelas que provocam uma certa irregularidade sonora, assim como a fala ou o canto. Estas articulações vinham ao encontro do "desejo de evitar a monotonia nas longas passagens realizando micro-

variações de dinâmica"<sup>140</sup> (CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.28). Além disso, a referência vocal também explica a predileção por uma articulação que gera sons destacados, "[...] no sentido de uma sucessão de sons sozinhos separados uns dos outros por uma breve interrupção"<sup>141</sup> (CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.30). O uso das várias consoantes pela voz falada, implicando interrupções constantes no fluxo aéreo, encontra nestas combinações silábicas uma tentativa de imitação.

A maneira de se realizar os três "movimentos originais da língua" propostos por Ganassi é descrita detalhadamente por Castellani e Durante (1987, p.29-30), de forma que decidimos transcrever integralmente esta parte do texto dos autores:

1) *te-che*.

*t* [□]: o fluxo aéreo é interrompido através do movimento do ápice da língua contra os [dentes] incisivos superiores, e do contato da borda dela ao longo de toda a arcada dentária, com relevante tensão muscular.

*e* [□]: a língua se retrai do golpe consentindo a passagem do ar com pressão conseqüentemente relevante.

*ch* [□]: a parte pré-dorsal da língua se desloca em direção à zona média do palato, interrompendo novamente o fluxo aéreo com tensão muscular mais ou menos análoga à precedente.

*e* [□]: a língua se abaixa do golpe consentindo a passagem do ar.

2) *te-re*.

*t* [□]: interrupção do fluxo de ar (daí, explosão).

*e* [□]: passagem do ar.

*r* [□]: interrupção mórbida do fluxo aéreo através do movimento do ápice da língua em direção à zona dental-alveolar, com tensão muscular claramente inferior à gerada pela oclusiva dental (*t*)

*e* [□]: a língua se retrai consentindo a passagem do ar com pressão inferior à precedente.

3) *le-re*.

*l* [□]: interrupção incompleta do fluxo aéreo obtida através do movimento do ápice da língua em direção à zona alveolar com média tensão muscular, ao mesmo tempo em que as partes laterais da língua não se aderem [à região alveolo-palatar].

*e* [□]: passagem do ar com pressão média.

*r* [□]: interrupção mórbida do fluxo aéreo com tensão muscular menor comparada à precedente.

*e* [□]: passagem do ar com pressão levemente inferior à precedente.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> [...] *il desiderio di evitare la monotonia nei lunghi passaggi realizzando micro-variazioni dinamiche.*

<sup>141</sup> [...] *nel senso di una successione di singoli suoni separati l'uno dell'altro da una breve interruzione.*

<sup>142</sup> 1) *te-che*. *t* [□]: *il flusso aereo viene interrotto attraverso il movimento dell'apice della lingua contro gli incisivi superiori, e dal contatto dei bordi di essa lungo tutta l'arcata dentale, con rilevante tensione*

No que se refere às consoantes, a descrição dos autores é perfeitamente adequada a qualquer falante do português brasileiro, pois a forma de pronunciar cada uma delas é comum a ambas as línguas. Isso vale inclusive para a consoante *r* que, estando em posição intervocálica (como em *te-re*), é normalmente realizada como um tepe [ʀ], independentemente da região do Brasil (SILVA, 2005, p.39).

A vogal utilizada por Ganassi nos movimentos originais é sempre *e*. Castellani e Durante descrevem esta vogal como a anterior, média-baixa e aberta [e]. De fato italianos têm predileção pelo uso das vogais abertas, como vimos anteriormente.

No português brasileiro, a tendência seria realizar a vogal média-alta fechada [e]. Como vimos em nosso primeiro capítulo, a vogal [e] favorece a emissão de notas agudas, enquanto que [e], por manter a posição da língua mais baixa, é comparativamente mais eficiente na emissão de notas graves. É interessante observar também que praticamente todos os livros e métodos de flauta doce disponíveis em língua portuguesa indicam a vogal [u] como padrão, que é posterior e fechada, ou seja, a língua fica mais alta e afastada da abertura da boca. Esta vogal era considerada pelos cantores italianos a menos "bonita" e a mais difícil de se realizar (Stewart, 1985, p.137). O uso das vogais [e] ou [e], ambas anteriores, facilitam a emissão da consoante [t] por encurtar o caminho da língua em direção à região dos alvéolos superiores. Na prática significa mais agilidade, se bem que isso só seja percebido de forma muito sutil.

O primeiro movimento original da língua, *te-che*, é considerado por Ganassi

---

*muscolare. e [e]: la lingua si ritrae di colpo consentendo il passaggio dell'aria con pressione conseguentemente rilevante. ch [k]: la parte pre-dorsale della lingua si sposta verso la zona media del palato interrompendo nuovamente il flusso aereo con tensione muscolare più o meno analoga alla precedente. e [e]: la lingua si abbassa di colpo consentendo il passaggio dell'aria. 2) te-re. t [t]: interruzione del flusso aereo (quindi esplosione). e [e]: passaggio dell'aria. r [ʀ]: interruzione morbida del flusso aereo attraverso il movimento dell'apice della lingua verso la zona dentale-alveolare, con tensione muscolare nettamente inferiore a quella generata dalla occlusiva dentale (t). e [e]: la lingua si ritrae consentendo il passaggio dell'aria con pressione inferiore alla precedente. 3) le-re. l [l]: interruzione incompleta del flusso aereo ottenuta attraverso il movimento dell'apice della lingua verso la zona alveolare con media tensione muscolare, mentre le sezioni laterali della lingua non aderiscono. e [e]: passaggio dell'aria con pressione media. r [ʀ]: interruzione morbida del flusso aereo con tensione muscolare minore rispetto alla precedente. e [e]: passaggio dell'aria con pressione lievemente inferiore alla precedente.*

duro e áspero (*crudo & aspro*). Esta percepção ocorre por que ambas as sílabas apresentam consoantes oclusivas, com obstrução total da passagem de ar, ainda que realizadas em pontos diferentes da língua. A descrição de Ganassi evidencia a sensação de "explosão" que se obtém ao liberar a passagem do ar após a oclusão.

Essa sensação também é descrita por Rhoesus em seu tratado sobre a pronúncia toscana (1569. In: MARASCHIO, 1992, p.228): "Na pronúncia do *t* duro<sup>143</sup> a ponta da língua bate anteriormente, com um esforço duro e robusto, contra a coroa dos [dentes] incisivos. A este som corresponde o *t* duro de todos os outros povos"<sup>144</sup>. Certamente a pronúncia do *t* era dental; na região alveolar a consoante fica mais suave pois a oclusão e liberação do ar ocorre num ponto ligeiramente mais interno da boca.

As consoantes *ch*, na combinação silábica *te-che*, correspondem à oclusiva velar [k], que também oferece resistência à passagem do ar e provoca uma sonoridade semelhante à [t]. Rhoesus assim a descreve (In: MARASCHIO, 1992, p.200-201):

De fato *che* e *chi* soam nas diversas palavras de modo duro e vigoroso, como se tu escrevesse, ao invés de *poche*, *pochi*, *secche*, *secchi*: *poke*, *poki*, *secke*, *secki*, ficando mais ao uso dos Ingleses, Alemães e Polacos que se servem do caractere *k* mais do que *ch* para o *c* duro precedente a *e* e *i*. [...] Espanhóis, Portugueses e Franceses exprimem muito bem a dureza do *ch* toscano com a letra *qu*: *poque*, *poqui*, *secque*, *secqui*, onde não se percebe o *u*, como se não fosse escrito: *poqe*, *poqi*, *secqe*, *secqi*.<sup>145</sup>

Portanto as características fonéticas destas consoantes justificam as descrições de Ganassi.

Em relação ao segundo movimento original da língua, *te-re*, Castellani e Durante (1987, p.29) explicam que, para a pronúncia de *re*, há uma interrupção do ar muito mais leve em relação às oclusivas. Isso acontece porque, para se pronunciar o tepe [t], "o articulador ativo [lâmina da língua] toca rapidamente o articulador passivo

<sup>143</sup> O autor diferencia o *t* duro, que ocorre diante das vogais *a*, *e*, *o* e *u*, do *t* mole, que precede a vogal *i*. Na verdade diante desta vogal a consoante oclusiva [t] tende a se modificar para a africada [tʃ], como por exemplo a palavra "tia" pronunciada como "tchia".

<sup>144</sup> *Nella pronuncia del t duro la punta della lingua batte anteriormente, con uno sforzo duro e robusto, contro la corona degli incisivi. A questo suono corrisponde il t duro di tutti gli altri popoli.*

<sup>145</sup> *Infatti che e chi suonano nelle diverse parole in modo duro e vigoroso, proprio come se tu scrivessi invece di poche, pochi, secche, secchi: poke, poki, secke, secki, stando all'uso di Inglesi, Tedeschi e Polacchi che si servono del carattere k piuttosto che di ch per il c duro precedente e e i. [...] Spagnolli, Portoghesi e Francesi esprimono benissimo la durezza del ch toscano con le lettere qu: poque, poqui, secque, secqui dove la u non si sente, como se non fosse scritta: poqe, poqi, secqe, secqi.*

[alvéolos], ocorrendo uma rápida obstrução da passagem da corrente de ar através da boca" (SILVA, 2005, p.34). Como a ação é muito rápida, a obstrução não é tão intensa como nas oclusivas [t] e [k].

Uma outra característica interessante do tepe é que sua realização depende de uma posição inicial da língua mais baixa, para que seja possível este pequeno "tapa" da língua em direção aos alvéolos. Por isso esta consoante não é adequada para um início de movimento articulatorio, ela somente funcionará na articulação instrumental se partir de uma vogal. No tratado de Ganassi, assim como em todos os outros que se sucederam no período estudado, a sílaba *re* sempre vem precedida de uma outra, como *te*, *de* ou *le*.

O terceiro e último movimento original da língua (*le-re*) é descrito por Ganassi como suave (agradável) ou plano (*piacevole over plane*). Essa percepção ocorre por causa da fluência da corrente de ar, que não encontra nenhuma obstrução brusca como a da primeira combinação silábica. A consoante *l* permite a passagem do ar pelas partes laterais da língua e, como vimos, o tepe [ɹ] representa uma obstrução do ar muito leve. Assim o ar passa de uma forma *plana*, com facilidade. Sobre a consoante *l*, vale a pena conhecer a definição de Rhoesus (1569):

É verdadeiramente maravilhosa a doçura dos Toscanos na pronúncia deste elemento. Este forma um som carinhoso e livremente fluente, empurrando com leve pressão a ponta da língua contra a parte do palato vizinha aos incisivos superiores e abrindo ao mesmo tempo a boca que assume por assim dizer um certo arredondamento.<sup>146</sup> (In: MARASCHIO, 1992, p.215)

As características sonoras de *l* acima mencionadas são muito próximas às descritas por Ganassi (*dolcezza~tenerezza; carezzevole~piacevole*).

Por outro lado a combinação silábica *le-re* não proporciona precisão de ataque; a sonoridade resulta mais frouxa se comparada principalmente a *te-che*. Por isso Ganassi considera o segundo movimento original da língua, *te-re*, como sendo o equilíbrio entre articulações precisas e fluidas ou, como ele diz, entre dureza e ternura

---

<sup>146</sup> *È veramente meravigliosa la dolcezza dei Toscani nella pronuncia di questo elemento. Essi formano un suono carezzevole e liberamente fluente, spingendo con pressione lieve la punta della lingua contro la parte del palato vicina agli incisivi superiori e schiudendo nel contempo la bocca ad assumere di per sé stessa una certa rotondità.*

(*durezza e tenerezza*). Aplicando esta combinação silábica na prática percebemos sua eficiência técnica e musical - é bastante justificável que ela seja o padrão de articulação do repertório italiano dos séculos XVI e XVII.

Prosseguiremos com o capítulo 6:

Dos vários efeitos de língua que se produzem dos originais Capítulo. 6  
Note que os citados movimentos originais geram efeitos de língua completa e incompleta, isto é, meia [língua]. A completa será composta por duas sílabas como são nos originais; a meia [língua], por uma (sílabas ou) letra, desta forma, com velocidade: *t t t t t* ou *d d d d d*, [ou] por uma sílaba como *de*, *ge*, *che*, ou *da de di do du*, sabendo que é possível mudar a primeira letra por qualquer outra, como por exemplo *ta te ti to tu*, *ca che chi co cu*, e outras formas. E ainda gera um nome de língua chamada direta [direita/reta] e [outra chamada] reversa; a direta é aquele que mais profere a sílaba, como é a primeira do [movimento] original, e a reversa será aquela que menos [mal] profere a sílaba, como no terceiro original; esta afirmação é verdadeira porque, ao usá-la com velocidade, ela deixa de ser proferida, daí se chamará reversa.

*De varie effetti de lingua produtte dale originale* Capítulo.6  
*Nota che i diti moti originali si causa alcuni effetti de lingua compiuta e non compiuta: cioe meza la compiuta sara composta de due sillabe come son loriginale: la mezza de una sillaba over litera in questo modo con velocita. t t t t t over d d d d d: & dela sillaba de de ge che over da de di do du. pero intenderai poter mutar la prima litera in ogni altra: si come seria ta te ti to tu ca che chi co cu: & in altri modi: & anchora causa uno nome de lingua chiamata dretta & riversa la drita sie quella che piu proferisse le silabe como e la prima delle originale: & la roversa sera quella che manco proferira le silabe como e la terza originale: & chel sta la verita doprandose com la sua velocita perde il suo proferire per tanto se adimádara riversa.*

Neste capítulo Ganassi apresenta dois "efeitos" de articulação gerados a partir dos movimentos da língua: *articulação completa/incompleta* e *articulação direta/reversa*. O texto, carente de acentuação e de informações mais detalhadas, não deixa claro o que é exatamente cada um desses conceitos, dando margem a interpretações diversas.

A *articulação completa* parece se referir à que é formada por duas sílabas distintas, tais como as dos movimentos originais descritos no capítulo anterior (*la compiuta sara composta de due sillabe come son loriginale*). A *incompleta* ou *meia* (*mezza*) pode significar tanto a que apresenta uma única consoante (*t* ou *d*) quanto a que é formada por uma sílaba simples (*de*, *ge*<sup>147</sup>, *che*), neste caso podendo sofrer

---

<sup>147</sup> A consoante *g* aparece pela primeira vez neste capítulo. Acreditamos que seja considerada uma variante mais suave de *ch*, da mesma forma que a oposição *t/d* (ver adiante). Chama a atenção,

alteração da vogal (*da-de-di-do-du, ta-te-ti-to-tu, ca-che-chi-co-cu*). Este conceito de articulação incompleta é compartilhado por Castellani e Durante e por Salvatore, a saber:

Assim a reiteração de um mesmo elemento consonântico com vocalismo reduzido e indistinto ('ttttt. ou ddddd.') ou ainda com vocalismo pleno diferenciado ('de ge che over da de di do du...ta te ti to tu. ca che chi co cu') dá lugar à 'língua não completa' ou 'meia língua'.<sup>148</sup> (CASTELLANI E DURANTE, 1987, p.30)

Decerto Ganassi indica como *mezza lingua* tanto a articulação limitada à primeira sílaba de uma *lingua compiuta* (*ta te ti to tu* etc.), sílaba usada solitariamente para articular a nota de maior valor e para a qual não é necessária uma particular destreza ligada à velocidade, quanto a articulação 'sequíssima' provocada pela pronúncia simples de *t* ou *d*, na qual o movimento da língua, que não se estende sobre a vogal, é velocíssimo no duplo movimento de ida e volta.<sup>149</sup> (SALVATORE, 2003, p.23)

Peter (1959, p. 14) e De Paolis (1991, p.7, *apud* Salvatore, 2003, p.23), por outro lado, interpretam a articulação incompleta (meia língua) como sendo aquela constituída apenas pela consoante simples *t* ou *d*. Para Peter, a articulação completa seria formada pela meia língua (*t* ou *d*) seguida de uma outra sílaba (*de, ge, che*).

Apesar deste trecho ser de difícil compreensão no texto original, parece-nos que faz mais sentido a interpretação dada por Castellani-Durante e Salvatore, ou seja, de que a articulação incompleta pode ser tanto a consoante simples quanto a sílaba simples. Analisando o texto, verificamos que Ganassi pede para que se realize as consoantes *t* ou *d* com velocidade (*con velocita*). A esse respeito, Salvatore escreve:

Pessoalmente acho que esta última articulação *monolettra* [*t* e *d*] assinala um modo de ataque privado do prolongamento do som correspondente à vogal, o que a torna particularmente apropriada à execução de notas *staccate* e não muito velozes, melhor que passagens rápidas, para as quais é indubitavelmente

---

entretanto, que não venha acompanhada da consoante *h* (como *gh*), possivelmente por algum descuido, já que o som de *ge* seria o da fricativa alveopalatal [ɟ].

<sup>148</sup> *Così la iterazione di uno stesso elemento consonantico con vocalismo ridotto e indistinto ("ttttt. over ddddd.") o anche con vocalismo pieno e differenziato ("de ge che over da de di do du...ta te ti to tu. ca che chi co cu") dà luogo alla "lingua non compiuta" o "mezza lingua".*

<sup>149</sup> *Di certo Ganassi indica come mezza lingua sia l'articolazione limitata alla prima sillaba di una lingua compiuta (*ta te ti to tu* ecc.), sillabe solitamente usate per articolare le note di maggior valore e per quali non è necessaria una particolare destrezza legata alla velocità, sia l'articolazione 'secchissima' provocata dalla pronuncia della sola *t* o *d*, in cui il movimento della lingua, che non si distende sulla vocale, è velocissimo nel doppio movimento di andata e ritorno.*

mais útil a articulação bisilábica. [...] no caso específico referente à letra simples (*t* ou *d*), a locução 'com velocidade' pode se referir não só à rapidez de execução da passagem, mas ainda à rapidez do movimento da língua, o que não impede de utilizar tal articulação em passagens muito menos rápidas do que se imaginou<sup>150</sup> (SALVATORE, 2003, p.23-24)

Refletindo sobre toda essa questão, podemos deduzir que a chamada *articulação não completa* é de fato a constituída por uma única sílaba, e que serviria principalmente para notas isoladas mais lentas, que não precisariam ser agrupadas como nos movimentos originais; tanto a consoante quanto a vogal seriam escolhidas de acordo com a característica musical do trecho e a comodidade do intérprete<sup>151</sup>. Em passagens que exigissem uma separação entre as notas mais acentuada (*staccato*), esta mesma articulação seria realizada sem a vogal. Nesse caso a velocidade mencionada por Ganassi se justificaria tanto pela característica de sons curtos produzidos por essas articulações quanto pela rapidez do movimento da língua, conforme já observou Salvatore.

A escolha por *t* ou *d* para a articulação de uma única letra teria sido pela precisão de ataque destas duas consoantes, ambas oclusivas dentais. Aqui chama a atenção o fato de Ganassi ter mencionado pela primeira vez a consoante *d*. Como já estudamos no capítulo inicial dessa dissertação, a diferença entre *t* e *d* na flauta doce é que a primeira se realiza com uma maior pressão de ar, portanto soa de forma mais incisiva que *d*. De acordo com a interpretação que fizemos sobre a utilização das consoantes simples por Ganassi, o uso de *d* poderia estar relacionado a passagens mais leves, ou seja, onde o *staccato* fosse menos duro e marcado.

Ganassi também introduz no capítulo 6 o conceito de *língua direta e reversa* (*dretta & riversa*). Como estes termos serão usados também nos capítulos 7 e 8, deixaremos para comentá-los mais adiante.

Seguiremos então com o próximo capítulo:

---

<sup>150</sup> *Personalmente trovo che quest'ultima articolazione monolettera segnali un modo di attacco privo del prolungamento del suono corrispondente alla vocale, ciò che la rende particolarmente adatta all'esecuzione di note staccate e non troppo veloci, piuttosto che passi rapidi, per i quali è indubbiamente più utile l'articolazione bisillabica. [...] nel caso specifico alla lettera singola (t o d), la locuzione "con velocità" potrebbe riferirsi non solo alla rapidità dell'esecuzione del passo, ma anche alla rapidità del movimento della lingua, il che non impedirebbe di utilizzare tale articolazione in passi assai meno rapidi di quanto immaginato.*

<sup>151</sup> No capítulo 7 de Fontegara, que veremos na sequência, Ganassi discorre um pouco mais sobre a escolha das consoantes e vogais.

Modo de praticar os vários efeitos produzidos das línguas originais      Capítulo. 7  
Note como eu procedo, a partir das letras vogais, afim de que [tu] possas investigar qual sílaba, ou letra, a natureza te dotou de maior rapidez de pronúnciação; procedendo nesta ordem, colocarei os três movimentos originais e depois, um por um, desenvolverei os seus vários efeitos derivados, da seguinte maneira:

Teche teche teche teche teche.  
Tacha teche tichi tocho tuchu.  
dacha deche dichi docho duchu.

Tere tere tere tere tere.  
Tara tere tiri toro turu.  
dara dare dari daro daru.  
chara chare chari charo charu.

Lere lere lere lere lere.  
Lara lere liri loro luru.

E outros modos que não escrevo, que se formam segundo a natureza atua. O terceiro movimento original não produz outro efeito, a não ser o de servir como meia sílaba, como dito antes. Note que se quiseres te exercitar em qualquer um dos movimentos de língua descritos, no primeiro original tu investigarás quais destas sílabas mais te agradam e deverás praticá-las que com a frequência as tornarás velozes; farás o mesmo com o do meio (segundo) dos originais, mas com velocidade, de modo que irás pronunciar uma sílaba de três letras, ou seja, tar ter tir tor tur, dar der dir dor dur, char cher chir chor chur, ghar gher ghir ghor ghur; igualmente procederás com o terceiro original, ou seja, lar ler lir lor lur; deverás ainda saber que todos os efeitos de língua têm uma sílaba direta e outra reversa, a primera [sílaba] é a inicial e a segunda a contrária.

*Modo de praticar li varii effetti prodotti de le lingue originale      Capítulo.7*  
*Nota come io procedo de la litere vocale accioche possi invistichar quala silaba over litera la natura to habia dotado di esprimere tal che con piu velocita procedendo con questo ordine deponendoti li tre moti originali e poi a moto per moto io distendero li sui varii effetti da essi derivati: cioe in questo modo*

*Teche teche teche teche teche.*  
*Tacha teche tichi tocho tuchu.*  
*dacha deche dichi docho duchu.*

*Tere tere tere tere tere.*  
*Tara tere tiri toro turu.*  
*dara daredari daro daru.*  
*chara chare chari charo charu.*

*Lere lere lere lere lere.*  
*Lara lere liri loro luru.*

*Et a piu modi che non scrivo secondo che la natura hopera il terzo moto dele originale non produse altro effetto si non che la serve media de una sillaba come ditto inanti. Nota che volendo tu essercitarti in alcuno moto di queste lingua sopra ditto in nela prima originale tu invistigerai alcune de quelle sillabe qual*

*piacera a te & essercitarla che con la frequentatione la farai veloce dela originale mediocre il simile farai ma etiam in questo modo con velocita di modo con espicar una sillaba de tre litere: cioe in questo modo tar ter tir tor tur: dar der dir dor dur: char cher chir chor chur: ghar gher ghir ghor ghur: il simile dela terza originale laverai di procedere con questo modo lar ler lir lor lur & anchora saprai come tutti li effetti de lingua sia una sillaba dretta e laltra riversa la dretta sie la prima sillaba la contraria sie la seconda.*

Neste capítulo Ganassi trata dos seguintes assuntos: modos de praticar as diversas combinações silábicas derivadas dos originais; articulações com sílabas de três letras; sílabas direta e reversa.

Na primeira parte do texto fica claro que Ganassi, partindo de sua própria experiência, apresenta um método de estudo para adquirir agilidade na prática articulatória, sugerindo que o intérprete experimente trocar *as vogais* das combinações principais (*nota come io procedo de la litere vocale*), e esperando que este encontre as *sílabas* - consoante e vogal - que funcionem mais naturalmente em passagens velozes (*accioche possi invistichar quala silaba over litera la natura to habia dotado di esprimere tal che con piu velocita*).

As combinações silábicas demonstradas na sequência trazem algumas surpresas: Ganassi não só substitui a vogal e de cada movimento original da língua como também utiliza a consoante *d*, a variante mais suave de *t*. Assim, formam-se as seguintes combinações: substituição das vogais por outras duas iguais (*te-che=ta-cha, te-che, ti-chi, to-cho, tu-chu; te-re=ta-ra, te-re, ti-ri, to-ro, tu-ru; le-re=la-ra, le-re, li-ri, lo-ro, lu-ru*), substituição de *t* por *d* (*da-cha, da-ra, etc.*), mistura de duas vogais distintas (*da-ra, da-re, da-ri, da-ro, da-ru*) e substituição da oclusiva dental pela oclusiva velar (*che-re* ao invés de *te-re*).

O terceiro movimento original (*le-re*) é o que contém menos variantes. Ao observarmos as variações das outras duas articulações, percebemos que a consoante modificada é sempre a primeira das duas sílabas (*te-che=de-che; te-re=da-re* ou *cha-re*). A segunda consoante da terceira articulação é *r* (*le-re*), a mesma do segundo movimento original da língua (*te-re*), cujas variações já foram apresentadas; portanto esta menor variedade de combinações no terceiro movimento estaria justificada. Isso também explicaria a frase que vem mais à frente no texto: "O terceiro movimento original não produz outro efeito, a não ser o de servir como meia sílaba, como dito

antes" (*il terzo moto dele originale non produse altro effetto si non che la serve media de una sillaba come ditto inanti*).

Toda esta variedade parece querer demonstrar "os vários efeitos produzidos das línguas originais" (*li varii effetti prodotti de le lingue originale*). É difícil saber se de fato todas essas possibilidades articulatórias eram utilizadas na prática. De fato, este é um trecho do texto em que percebemos aquela característica do autor que mencionamos anteriormente, que é colocar informações mais a título de curiosidade didática, sem que tenham necessariamente aplicabilidade prática. Por exemplo, a combinação *da-cha*, com variantes vocálicas, tende a ser realizada na prática como *da-gha*, de maneira que ambas consoantes oclusivas surdas [t-k] sejam substituídas pelas respectivas sonoras [d-g]. Por isso acreditamos que todas as combinações silábicas do texto são na realidade um estímulo para que o intérprete busque "efeitos" de articulação diversos a partir das consoantes e vogais apresentadas, não necessariamente respeitando de forma literal os modelos propostos.

Na sequência Ganassi sugere que se pratique cada sílaba até que ela fique veloz (*essercitarla che con la frequentatione la farai veloce*). Há no entanto uma pequena diferença nas instruções em relação à forma de praticar as articulações: ao sugerir que o flautista escolha uma sílaba para praticar, Ganassi não se refere àquela que lhe é *mais natural*, como no início do capítulo, mas sim à que *mais lhe agrada*. Partindo do primeiro movimento original, o intérprete escolhe as variantes silábicas *que mais gosta* e as pratica até que fiquem velozes (*Nota che volendo tu essercitarti in alcuno moto di queste lingua sopra ditto in nela prima originale tu invistigerai alcune de quelle sillabe qual piacera a te*). Poderíamos dizer então que Ganassi propõe ao intérprete dois exercícios distintos: verificar qual sílaba de articulação lhe é *naturalmente* mais veloz; e praticar repetidamente a sílaba da qual gosta para que ela *fique* veloz.

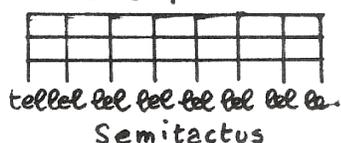
Aplicando este último exercício ao segundo e terceiro movimentos originais da língua (*te-re, le-re*), surge um tipo de articulação cuja aplicabilidade será amplamente debatida pelos estudiosos da obra de Ganassi: a articulação com sílabas de três letras. São elas: *ter, der, cher, gher* e *ler*, todas com variantes vocálicas.

A maior dúvida que se tem em relação a este tipo de articulação é se ela se

aplica a uma ou duas notas musicais. Castellani e Durante (1987, p.31) sustentam que "cada sílaba de três fones é de fato relativa à emissão de um único som"<sup>152</sup>. Os autores justificam alegando que este mesmo tipo de articulação está representado nos tratados posteriores de Martinus Agricola<sup>153</sup> (4. ed., 1545) e Bartolomeo Bismantova<sup>154</sup> (1677) com exemplos musicais inequívocos:

Etzliche brauchen im Colorirn diese art / und nemen  
es die flitter zunge / wie volget.

Exemplum



**Figura 13:** Exemplo das sílabas de três letras *tel-lel* do tratado de Martinus Agricola  
**Fonte:** AGRICOLA, Martinus. *Musica Instrumentalis Deusch*. Wittemberg: 1545. In: CASTELLANI e DURANTE, op. cit., p.124

*Der Flauto.*



**Figura 14:** Exemplo das sílabas de três letras *der-ler* do tratado de Bartolomeo Bismantova  
**Fonte:** BISMANTOVA, 1677, p. 95.

Salvatore (2003, p.25-26, nota 61) acha pouco provável que tais exemplos pudessem ser "assimiláveis à prática ganassiana: primeiro de tudo pela distância,

<sup>152</sup> *Ciascuna sillaba di tre foni è infatti relativa all'emissione di un singolo suono*

<sup>153</sup> Segundo Castellani e Durante (1987, p.33), a quarta e última edição do tratado de Agricola é a única que traz um capítulo dedicado à articulação. O autor indica as sílabas *tel-lel* para passagens ornamentadas (*colorim*).

<sup>154</sup> Ver mais adiante comentários específicos sobre o texto de Bismantova.

geográfica ou temporal e, em segundo lugar, porque Ganassi não fornecesse exemplificação escrita da aplicação da *lingua*"<sup>155</sup>.

Na verdade *Fontegara* é o primeiro tratado que menciona este tipo de articulação, e não é impossível que tenha servido de referência para os livros posteriores. É realmente notável que a primeira edição de *Musica Instrumentalis Deudsch*, de Martinus Agricola, publicada em Wittenberg no ano de 1529, portanto antes de *Fontegara*, não incluía informações sobre a prática articulatória, e a última edição revisada, publicada dez anos após o tratado de Ganassi, traga sílabas de articulação muito similares às do autor italiano<sup>156</sup>. Entretanto, como Ganassi não traz explicações claras sobre a forma de articular a sílaba de três letras, também não é impossível que os autores posteriores tenham interpretado o texto ganassiano de forma equivocada, ainda que pudessem contar com a experiência dos intérpretes contemporâneos.

Voltando ao texto do capítulo 7, Ganassi escreve: *dela originale mediocre il simile farai ma etiam in questo modo con velocita di modo con espicar una sillaba de tre litere: cioe in questo modo tar ter tir tor tur [...]*; na sequência, lê-se: *il simile dela terza originale laverai di procedere con questo modo lar ler lir lor lur*. Ganassi está indicando para o segundo e terceiro movimentos originais da língua o mesmo procedimento que indicou para o primeiro, ou seja: *volendo tu essercitarti in alcuno moto di queste lingua sopra ditte [...] tu invistigerai alcune de quelle sillabe qual piacera a te & essercitarla che con la frequentatione la farai veloce*. Assim, parece-nos coerente a interpretação dada por De Paolis (1991, p.7, *apud* Salvatore, 2003, p.26, nota 62) de que a sílaba de três letras é na verdade fruto de "um procedimento para praticar velozmente o segundo e terceiro movimentos de língua originais", visto que "pronunciar uma sequência *te-re te-re* ou ainda *le-re le-re* comporta maior dificuldade do que uma série composta de *te-che te-che*"<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> [...] *assimilabili alla pratica ganassiana: prima di tutto per la distanza, geografica o temporale e, in secondo luogo, perché Ganassi non fornisce esemplificazioni scritte di applicazione delle lingue*.

<sup>156</sup> Agricola indica a sílaba *de* para notas mais longas (até semínima) e *di-ri* para as colcheias, analogamente às sílabas *te* e *te-re* de Ganassi.

<sup>157</sup> [...] *un espediente per praticare velocemente il secondo e terzo moto di lingua originale' dal momento que 'pronunziare una sequenza di te-re te-re oppure di le-re le-re comporta maggiori difficoltà di una serie composta da te-che te-che'*.

Esta hipótese indica o uso da sílaba de três letras em duas notas distintas realizadas com velocidade, onde a última vogal deixa de ser pronunciada. Musicalmente falando, a realização de *te-r* e *le-r* comparada à de *te-re* e *le-re* gera resultados distintos. Em ambos os casos tem-se um agrupamento de duas notas, porém com a articulação de três letras obtém-se uma separação mais pronunciada entre cada reiteração da articulação ou, como descreve Salvatore (2003, p.27 nota 62), "o fonema de três letras causaria duas notas semi-ligadas mas com um *staccato* sobre a segunda nota de cada par"<sup>158</sup>. No segundo caso obtém-se uma articulação ritmicamente mais regular, ainda que as diferenças fonéticas de cada consoante causem uma certa irregularidade sonora.

Haveria ainda uma outra hipótese para a articulação de três letras: é possível que Ganassi, experimentando *pronunciar vocalmente* as articulações bisilábicas *te-re* e *le-re* em velocidade, tenha feito de tal forma que a última vogal soasse sempre *surda*, ou seja, sem vibração das cordas vocais, convertendo então sua percepção auditiva para *te-r* e *le-r*. Nesse caso não haveria distinção *na flauta* entre as articulações de três e quatro letras.

Seja qual for o motivo que tenha levado o autor a chegar a estas articulações, o fato é que, na prática, a aplicação da sílaba de três letras sobre duas notas é bem mais simples de se realizar com agilidade do que sobre uma única nota, pela quantidade de movimentos da língua que são necessários.

A última frase do capítulo 7 nos remete novamente aos conceitos de "língua direta" e "língua reversa". Por trazer informações complementares sobre tais conceitos, analisaremos na sequência o capítulo 8:

Declaração da língua de frente e garganta e do modo de exalar o ar para comodidade da língua. Cap.8.

Note que todos os efeitos que a língua direta faz denominam-se língua de frente porque o ar ocupa [o espaço] debaixo do palato e próximo aos dentes, e a língua reversa será língua de garganta, pois a ocupação do ar se dá próximo à garganta; há ainda uma outra língua em que não se profere nenhuma sílaba; seu movimento é de um lábio a outro; por ocupar o ar [no espaço] entre os lábios a chamamos língua de frente.

---

<sup>158</sup> *il fonema di tre lettere causerebbe due note semilegate ma con uno staccto sulla seconda nota di ogni coppia.*

*DechiARATIONE della lingua di testa e gorza & e exalar il fiato per comodo della lingua.* Cap.8.

*Nota che tutti li effetti che fa la lingua dritta si adimanda lingua di testa perche la occupa il fiato disoto il palato & apresso i denti & la lingua riversa sara lingua di gorza per la occupatione del fiato che la fa apresso la gorza & trovasi unaltra lingua laquale non proferisse sillaba niuna & il moto suo sie da uno labro a laltro & per occupar il fiato arente i lapri la si domanda lingua di testa.*

Vejamos novamente o que Ganassi diz sobre *lingua dretta/drita* e *lingua roversa/riversa* no capítulo 7: "deverás ainda saber que todos os efeitos de língua têm uma sílaba direta e outra reversa, a primera [sílaba] é a inicial e a segunda a contrária" (*& anchora saprai come tutti li effetti de lingua sia una sillaba dretta e laltra riversa la dretta sie la prima sillaba la contraria sie la seconda*).

Aqui parece claro que a "língua direta" se refere à primeira sílaba de uma combinação bisilábica, sendo que a "reversa" é a segunda delas. Castellani e Durante destacam um trecho do tratado de Ganassi para viola da gamba, *Regula Rubertina* (1542), em que a analogia entre os termos *dritto* e *roverso* para articulação da língua e movimento de arco fica evidente:

Deve-se advertir que se deve puxar a primeira arcada sempre para baixo [...] fazendo desta forma verás que seu efeito será feito com bom propósito. Quando começar com arcada para cima, debes proceder de modo contrário; para que tu saibas, estes dois movimentos de arco são conhecidos [como sendo] um direto e outro reverso, o direto é o movimento para baixo, o reverso para cima<sup>159</sup>. (GANASSI, S. *Regola Rubertina*. Veneza, 1542, p.VII *apud* CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.34).

Quando se revê o capítulo 6, entretanto, tem-se uma outra impressão a respeito da conceituação de língua direta e reversa: "a direta é aquele que mais profere a sílaba, como é a primeira do [movimento] original, e a reversa será aquela que menos [mal] profere a sílaba, como no terceiro original" (*la drita sie quella che piu proferisse le silabe como e la prima delle originale: & la roversa sera quella che manco proferira le silabe como e la terza originale*).

Nesse caso o termo "direta" poderia ser entendido como "direita", no sentido

---

<sup>159</sup> *se die avvertir come si a da tirar sempre la prima tirata in giu [...] facendo a questo modo verrai a far il tuo effetto con bon proposito, e quando cominciasti la prima tirata in su procederesti con modo contrario, & accio che tu sappi el si intende questi duoi tratti d'archetto un dritto e l'altro roverso, il dritto si è il tratto in giu, il roverso in su.*

de se referir a uma articulação que é mais "ajustada", que produz um resultado sonoro mais nítido. Seria o caso das oclusivas *t* e *ch* [k], justamente as do primeiro movimento original mencionado por Ganassi. A combinação *le-re* realizada em velocidade, por outro lado, gera uma sonoridade "reversa" (contrária), visto que a passagem do fluxo aéreo é quase contínua e portanto a articulação praticamente "deixa de ser proferida" (& *chel sta la verita doprandose com la sua velocita perde il suo proferire per tanto se adimádara riversa*). Complementa De Paolis (1991, p.7, *apud* Salvatore, 2003, p.24, nota 56):

É necessário entender neste caso que o *te che te che*, em velocidade contínua, produz um *staccato* que deixa compreensível a pronúncia da articulação. *Le re le re*, ao contrário, dá lugar à língua chamada 'reversa' por que é aquela que, produzindo uma articulação muito próxima da ligadura, 'menos profere a sílaba'<sup>160</sup>.

O capítulo 8 apresenta dois novos termos relacionados às línguas direta e reversa: *língua de frente* e de *garganta*. Neste caso os termos "derivam imediatamente da modalidade distribuidora do fluxo aéreo que os diferentes tipos articulatórios induzem"<sup>161</sup>, segundo Castellani e Durante (1987, p.34). De acordo com estes autores, a obstrução do ar e conseqüente soltura para se realizar a oclusiva dental *t* gera um acúmulo de ar na parte anterior da boca, onde "o ar ocupa [o espaço] debaixo do palato e próximo aos dentes" (*la occupa il fiato disoto il palato & apresso i denti*); já para se realizar a lateral *l* a língua cria um impedimento da passagem do ar na parte frontal, mas há escape pelas laterais, portanto o acúmulo de ar na região alveolo-palatal cria a sensação de que "a ocupação do ar se dá próximo à garganta" (*la occupatione del fiato che la fa apresso la gorza*).

O maior problema em relação a todas essas definições sobre língua direta e reversa é que elas não entram em acordo entre si. Por exemplo, a consoante *ch* [k] poderia ser considerada língua reversa e de garganta, porque é a segunda sílaba da

---

<sup>160</sup> *Bisogna intendere in questo caso che il te che te che, pur a velocità sostenuta, produce uno staccato che rende comprensibile la pronunzia dell'articolazione. Le re le re, al contrario, dà luogo alla lingua chiamata "riversa" perché è quella che, producendo un'articolazione molto vicina al legato, "mancho proferira le silabe".*

<sup>161</sup> *derivano immediatamente dalle modalità distributive del flusso aereo che i differenti tipi articolatori inducono.*

combinação *te-che* e gera acúmulo de ar na região mais próxima à garganta; porém sua precisão de ataque a colocaria na categoria "língua direta". A consoante *t*, por sua vez, seria língua reversa por causa da debilidade de seu ataque e língua de garganta pelos motivos já expostos acima, porém aparece sempre como primeira sílaba de um par, nesse caso sendo língua direta.

Acreditamos, no entanto, que a combinação *te-re*, que como vimos é considerada a articulação mais equilibrada, se encaixa no padrão direta-reversa de acordo com todas as explicações. A consoante *t* é língua direta e de frente, pois está sempre na primeira sílaba, tem precisão de ataque e acúmulo do ar frontal. Já o tepe [ɰ] é língua reversa porque está sempre na segunda sílaba do par, tem ataque mais impreciso e causa redução de ar próximo à abertura da boca, proporcionando a *sensação* de um acúmulo maior do ar na parte mais interna da cavidade oral.

Enfim, parece-nos que o ponto comum dentre todas essas definições é a constatação de que qualquer combinação de duas sílabas carrega uma desigualdade que era ingrediente fundamental na prática musical do período, uma dicotomia entre sons mais ou menos acentuados, mais ou menos pronunciados, mais ou menos correntes. Dentro desta irregularidade a sílaba *te* parece ser a mais adequada para os inícios, ou para notas isoladas, enquanto que *re* e *le* funcionariam em conjunto com outras sílabas em notas mais curtas, portanto em passagens mais rápidas.

Opondo-se a esta irregularidade está a última articulação proposta por Ganassi, em que o "ar é exalado para comodidade da língua" (*exalar il fiato per comodo della lingua*): "há ainda uma outra língua em que não se profere nenhuma sílaba; seu movimento é de um lábio a outro; por ocupar o ar [no espaço] entre os lábios a chamamos língua de frente" (*trovasi unaltra lingua laquale non proferisse sillaba niuna & il moto suo sie da uno labro a laltro & per occupar il fiato arente i lapri la si domanda lingua di testa*).

Trata-se na verdade de uma articulação ligada, onde "a língua não cumpre movimento algum ficando então constantemente abaixada em posição neutra"; dessa forma "o verbo 'exalar' que aparece, como vimos, no título, parece indicar precisamente

isso, em oposição a 'proferir' que implica articulação"<sup>162</sup> (CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.35). Ainda que esta seja uma articulação menos usada em relação às outras, vale ressaltar que os *tremolos* (ver nota 51) deveriam ser realizados desta forma, como observou Salvatore (2003, p.28, nota 66).

Por fim, a explicação para que se faça esta articulação "de um lábio a outro" (*da uno labro a laltro*) pode significar apenas que se apoie a flauta entre os lábios e se deixe passar livremente a corrente de ar dos pulmões para o instrumento; a ausência de qualquer obstrução colocaria tal articulação na categoria "língua de frente".

### **Compendio Musicale - Transcrição e análise da parte de articulação**

Ao contrário de *Fontegara*, o *Compendio Musicale* de Bartolomeo Bismantova não é um tratado destinado exclusivamente à flauta doce. Encontramos nele *regole* (regras) para os seguintes instrumentos e assuntos: *canto figurato* (música impressa com *figuras* musicais ao invés de tablatura, possibilitando a criação de melodias com ritmo livre e variado), *canto fermo* (ou *cantus firmus*, realização de melodia em valores longos, que servia de base para a composição do contraponto), *contrapunto* (contraponto), *basso continuo* (baixo contínuo), *flauto italiano* (flauta doce), *fasoletto* ou *flautino francese* (flajolé), corneto, violino (regras para se afinar e tocar), *contrabasso* ou *violone grande* (contrabaixo ou violone), *violoncello da spalla*, *organi* ou *cembali* (regras para afinação de órgão e cravo). Das quatorze páginas dedicadas à flauta doce e ao flajolé, quatro se referem exclusivamente à articulação.

A caligrafia de Bismantova chama a atenção pelo capricho e cuidado, possivelmente porque o autor tinha a intenção de publicar o tratado. A língua utilizada, o italiano vulgar com possível influência do dialeto emiliano, é bastante compreensível pela similaridade com o italiano moderno.

Ao contrário de Ganassi o autor utiliza poucas abreviações (sobretudo *p=per*)

---

<sup>162</sup> *la lingua non compie movimento alcuno restando quindi cstantemente abbassata in posizione neutra [...] il verbo "exalar" che appare, come si è visto, nel titolo, sembra indicare appunto questo, in opposizione al "proferire" che importa articolazione.*

e o texto vem com toda a pontuação. Como pontos comuns, além de alguns conceitos de articulação que veremos adiante, há o uso do termo *lingua* tanto no sentido de língua quanto no de articulação, e a manutenção do verbo *proferire*, ao invés de articular ou pronunciar.

Mantivemos os mesmos critérios de transcrição e tradução adotados para os capítulos de Ganassi: eventuais adaptações na tradução para uma melhor compreensão do sentido geral do texto, inserções de palavras ou expressões explicativas colocadas entre chaves. Utilizamos as seguintes fontes para a transcrição e tradução do *Compendio*: Bismantova (1677, p.89-102), Castellani e Durante (1987, p.140-142), Möhlmeier e Thouvenot (2002, v.2, p.125-139) e Cavicchi (1973, p.123-131). Deste último autor extraímos todas as figuras com os exemplos musicais já transcritos em notação moderna.

#### Regras para tocar a flauta italiana

[...] Advertindo ainda para deixar um pouco aberto os dentes a fim de que a língua bata na boca [entrada] da flauta pronunciando com ela, a cada nota, te, te, te; a isto chamamos toque de língua e não de sopra; este toque é dividido em quatro articulações, anteriormente cinco, isto é: primeira, direita [direta]; 2ª, reversa; 3ª, ligada; 4ª e 5ª não se usam, apenas de vez em quando; fazem um ótimo efeito em estilo *cantabile*.

Articulação direta: esta servirá à todas as figuras musicais, desde a breve até a colcheia.

(Exemplo em tempo ordinário [quaternário] para o corneto...para flauta) [ver abaixo]

Resulta mais doce na flauta proferir o *de* ao invés do *te*.

#### *Regola per suonare il Flauto italiano*

[...] *Avertend'ancora di tenere aperto un poco li Denti acció la Lingua urti nella bocca del Flauto pronunciando con detta lingua, ad ogni nota te, te, te; et questo si chiama suonare di Lingua e non di fiato; il qual suonare di Lingua; è diviso in quattro Lingue; et anzi sono cinque cioè Prima Dritta; 2ª Roverscia; 3ª Legata. 4ª e 5ª non sono in uso; sè non alle volte; in stile Cantabile faranno ottimo effetto.*

*Lingue Dritte; di queste, sè né servirà à tutte le Figure delle note; principiando dalla Breve, in sino alla Croma.*

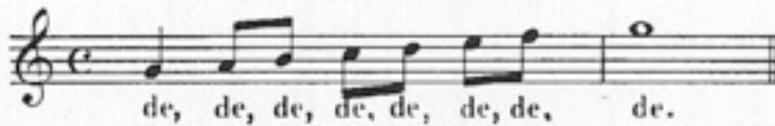
*(Esempio in tempo ordinario per il corneto...per flauto)*

*Riesce piú dolce per il Flauto, il proferire il de che il te.*

Esempio in tempo ordinario per il cornetto



Per flauto



Esta primeira parte do texto de Bismantova já traz uma série de informações: posicionamento da flauta na boca, toque de língua/sopro, articulação direta/reversa, articulação ligada.

Parte destas informações causam alguns questionamentos. Percebemos, por exemplo, que a advertência para "deixar um pouco aberto os dentes a fim de que a língua bata na boca da flauta" (*tenere aperto un poco li Denti acció la Lingua urti nella bocca del Flauto*) descreve uma ação que, na prática, não ocorre exatamente desta forma. De fato a língua não "bate" na flauta porque o bocal do instrumento fica posicionado na frente dos dentes, apoiado no lábio inferior - para que a língua o encontrasse ela teria que passar pelo espaço entre os dentes, numa posição muito mais à frente da que fica para articular qualquer sílaba adequada à prática musical. Talvez Bismantova desejasse indicar um tipo de ataque das oclusivas dentais (*t* e *d*) no ponto mais anterior possível, logo atrás dos incisivos superiores.

Os tipos de articulação que se utilizam da ação da língua são chamados pelo autor de "toques de língua", em oposição ao "toque de sopro". No terceiro toque de língua mencionado, *lingua legata*, a consoante é utilizada apenas na primeira sílaba do par de notas (*de-a, de-a*). Apesar da língua modificar seu posicionamento para a pronúncia das vogais *e* e *a*, ela não causa nenhuma obstrução do ar, apenas altera o formato da cavidade oral. Entendemos, nesse caso, que esta forma de articular é na verdade um misto entre os toques de língua e de sopro.

A primeira articulação descrita por Bismantova é a "língua direta", que é a

sílaba *te* para o corneto e *de* para a flauta doce. Comparando os conceitos de língua direta de Ganassi e Bismantova, percebemos que este último praticamente resume todas as definições do autor veneziano. A língua direta de Bismantova (*te* ou *de*) proporciona um resultado sonoro nítido, corresponde à primeira sílaba dos principais pares apresentados por Ganassi e gera acúmulo de ar na parte anterior da boca, assim como a "língua de frente" (*lingua de testa*). Pelo conjunto de suas características, é eleita a sílaba padrão de articulação, por isso "servirá a todas as figuras musicais" (*servirà à tutte le Figure delle note*).

Após o exemplo musical segue uma frase muito interessante: "resulta mais doce na flauta proferir o *de* ao invés do *te* (*riesce piú dolce per il Flauto, il proferire il de che il te*). Segundo Cavicchi (1973, p.126, nota 27), "características timbrísticas diversas emergem desta distinção: mais doce na flauta, mais agressivo no corneto"<sup>163</sup>. Ou seja, esta distinção indica tipos de sonoridades que correspondem à idealização que se tem dos dois instrumentos. A flauta, frequentemente associada a cenas pastoris, dona de um som mais suave comparado ao corneto, pede um tipo de articulação mais delicado, menos "duro e áspero", para emprestar os termos de Ganassi. A consoante *d* é, entretanto, uma articulação que proporciona definição, sendo realizada exatamente da mesma forma que *t*, mas com menor pressão de ar, portanto mais suave. Essa característica já era percebida por Rhoesus (1569):

O genuíno valor toscano deste elemento [*d*] exige que, ao pronunciá-lo, tu apliques a ponta da língua levemente encurvada contra os incisivos superiores e parcialmente também contra o palato, de forma que depois a retomarás fazendo sair, vizinho aos mesmos dentes superiores, um som um tanto duro e só um pouco tênue. Os ingleses exprimem exatamente este valor em *daly*, 'brincar'; os galeses, vale dizer os antigos britânicos, em *tad*, 'pai'; os espanhóis em *hondo*, 'fundo'; os portugueses em *ainda*. Nestes casos de fato se percebe um som que é ao mesmo tempo duro e tênue.<sup>164</sup> (In: MARASCHIO, 1992, p.203)

---

<sup>163</sup> *Caratteri timbrici diversificati emergono da questa distinzione: piú dolce nel flauto, piú agressivo nel cornetto.*

<sup>164</sup> *Lo schietto valore toscano di questo elemento esige che nel pronunciarlo tu applichi la punta della lingua leggermente incurvata contro gli incisivi superiori e parzialmente anche contro il palato, di qui poi tu la ritragga facendo uscire, vicino agli stessi denti superiori, un suono alquanto duro e solo un poco tenue. Gli Inglesi esprimono esattamente questo valore in daly, 'ludere', i Gallesi, vale a dire gli antichi Britanni, in tad, 'pater', gli Spagnoli di hondo, 'fundum', i Portuguesi in ainda 'quoque'. In questi casi infatti si percepisce un suono che è insieme duro e tenue.*

Um outro dado interessante é que Bismantova associa sempre o tipo de articulação às figuras rítmicas utilizadas na música. A língua direta é associada a várias figuras, da breve à colcheia. A língua reversa, que veremos a seguir, está relacionada a figuras mais curtas.

Articulação reversa: serve para a colcheia, semicolcheia e fusa, tanto em tempo ordinário quanto em ternário.  
(Exemplo para corneto...para flauta)

*Lingua Roversa; sè ne serve per la Croma, Semicroma, et Biscroma; tanto in Tempo ordinario; quanto in Trippola.*

Esempio

Per cornetto



Per flauto



Temos aqui na categoria "língua reversa" a combinação de quatro sílabas - *de-re-le-re* - que são a junção dos segundo e terceiro movimentos originais de língua descritos por Ganassi (substituindo *t* por *d*)<sup>165</sup>. Já havíamos classificado a consoante *r* como língua reversa, por ter um ataque menos preciso e estar sempre na segunda sílaba da combinação. Tínhamos dúvidas em relação a *l*, pois no terceiro movimento original esta consoante aparecia sempre na cabeça do par, como sendo a sílaba

<sup>165</sup> A substituição de *le-re-le-re* por *te-re-le-re* já tinha sido mencionada por Francesco Rognoni: "A língua reversa é mais louvada e adotada por bons instrumentistas, em particular a primeira, *le-re-le-re-le*, acrescentando ao princípio de qualquer figura, no lugar de *le, te*, isto é, *te-re-le-re-le*" (*la lingua riversa è più lodata, & adoprata da buoni suonatori, in particolare la prima, le re le re le, aggiungendo nel principio di qualsivoglia figura, in cambio di le, te, cioè, te re le re le*). (ROGNONI, 1620, p.4-5 apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.134).

principal. Observando os exemplos musicais de Bismantova constatamos que toda a conceituação de língua reversa de Ganassi pode agora ser aplicada para a sílaba *le*: ela não aparece nunca nos tempos fortes dos agrupamento rítmicos, é sempre precedida por *dere*, funcionando como a *contrária*, a que *rebate* a sílaba principal. Por isso serve tão bem para as figuras rápidas (*serve per la Croma, Semicroma, et Biscroma*).

É interessante notar também que na música da segunda metade do século XVII a fórmula de compasso estabelece hierarquia entre tempos fortes e fracos (*note buone, note cattive*). Observando os exemplos de Bismantova verificamos que as consoantes *r* e *l*, com seus ataques imprecisos, nunca estão nos tempos principais, ou tempos fortes do compasso.

Na sequência encontramos informações bastante originais sobre a articulação ligada (*lingua legata*):

As notas conjuntamente ligadas se proferem assim:

*Le note legate assieme; si proferiscono così.*

Per cornetto

te, te, a, te, a, te, a, te.

Per flauto

de, de, a, de, a, de, a, de.

Castellani e Durante (1987, p.35-36) argumentam que, entre os séculos XVI e XVII, o uso da articulação ligada era desaconselhado por boa parte dos tratadistas, especialmente em passagens velozes com diminuições. Dalla Casa, por exemplo,

adverte para "não proceder de forma como muitos que tocam instrumento de sopro fazem, tocando com a língua morta, sem articular a língua com o tempo, para que fique mais fácil"<sup>166</sup> (1584, introdução ao *Libro Secondo*, apud CASTELLANI e DURANTE, 1984, p.126). Richardo Rogniono reitera: "sobretudo não se deve deixar nota sem que a língua dê seu golpe"<sup>167</sup> (1592, p.4, apud CASTELLANI e DURANTE, 1984, p.127).

Os autores sugerem ainda que a prática do *legato* nesta época poderia estar restrita a instrumentos mais populares, como pífaro, bombardas e cromorne, dentre outros (p.35-36). Esta hipótese encontra fundamento em *Harmonie Universelle*, de Mersenne, em um trecho sobre o flajolé e instrumentos de sopro em geral (1637, p.235, apud CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.135-136):

Deve-se observar que há duas maneiras de tocar este instrumento e outros que têm luzes [aberturas, furos], uma vem do simples sopro, ou do vento que se conduz, e a outra da articulação e do movimento da língua; aquela imita o órgão, esta representa a voz; aquela é praticada pelos aldeões e pelos aprendizes, esta pelos mestres; e, finalmente, aquela remete às coisas mortas, ou mudas, e esta às vivas, porque ela supõe o movimento dos órgãos, particularmente o da ponta da língua, sendo que se pode praticar a outra com um fole no lugar da boca<sup>168</sup>.

Bismantova será então o responsável por encontrar a "primeira forma italiana de teorização do *legato* para instrumentos de sopro"<sup>169</sup> (CASTELLANI e DURANTE, 1984, p.36). Castellani complementa (1977, p.82):

No exemplo musical dado por Bismantova pode-se ver a prevalência de ligaduras de duas notas, visto que, como resultado das articulações escritas debaixo das notas, as seis colcheias sob a ligadura são constituídas de três grupos de ligaduras de duas notas.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> *non correr di sopra via come fanno molti, che essercitano lo stromento da fiato, che corrono con la lingua morta senza batter la lingua con la minuta, per maggior sua facilità.*

<sup>167</sup> *sopra il tutto non si debbe lasciar Nota che la lingua dia il suo colpo.*

<sup>168</sup> *il faut remarquer qu'il y a deux manieres de sonner de cet instrument, & des autres qui ont des lumieres, dont l'une vient du seul souffle, ou du vent que l'on pousse, & l'autre de l'articulation & du mouvement de la langue: celle-là imite l'Orgue, & celle-cy represente la voix: celle-là est pratiquée par les villageois & par les apprentifs, & celle-cy par les Maitres; & finalement celle-là ressemble aux choses mortes, ou muettes, & celle-cy aux vivantes, parce qu'elle suppose le mouvement des organes, & particulierement celuy du bout de la langue, & l'autre peut se pratiquer avec un soufflet au lieu de la bouche.*

<sup>169</sup> *la prima forma italiana di teorizzazione del legato per strumenti a fiato.*

<sup>170</sup> *In the musical exemple given by Bismantova one can see the prevalence of two-note slurs, since, as a result of the tonguings written underneath the notes, the six semiquavers under the slur are constructed of three groups of two-note slurs.*

Isso significa que a ligadura deste período ainda estava muito atrelada ao modelo da articulação bisilábica e, no caso de Bismantova, o uso de duas vogais distintas, *e-a*, reitera a tendência de se diferenciar cada nota do par. Do ponto de vista fonético a mudança de [t] para [d] significa um leve abaixamento da língua com decréscimo da pressão do ar, favorecendo uma emissão aguda-grave ou forte-fraca muito similar ao padrão *te-re*.

É possível que a prática da articulação ligada em instrumentos de sopro tenha derivado da tendência em imitar o tipo de arcada que se faz em ligaduras no violino, instrumento cuja importância crescia cada vez mais. A última parte do texto de Bismantova sobre articulação traz informações que podem justificar esta afirmação, como veremos a seguir.

Outras duas língua [articulações], não usadas, mas às vezes soam muito agradáveis para acompanhar em estilo *cantabile*.

*Altre due lingue; non usate; mà alle volte fanno un bel sentire; in accompagnare in Stile cantabile.*

The image displays four musical staves, each with a title and a line of lyrics. The first two staves are for 'Per cornetto' and 'Per flauto' respectively, with the lyrics 'te, te, che, te, che, te, te.'. The next two staves are also for 'Per cornetto' and 'Per flauto', with the lyrics 'ter, ter, ler, ter, ler, ter, ler.'. The notation consists of a treble clef, a common time signature (C), and a series of notes on a five-line staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), and a final whole note G4. The lyrics are placed below the notes, with some words under multiple notes.

E assim outras notas podem ainda ser tocadas em diversos compassos ternário, sendo todas elas de uma mesma espécie e de valores iguais.

*E così altre note, si suoneranno, in diverse Trippole ancora; pur che siano notte tutte d'una stessa spetie, et uguali di valore.*

Quando se imagina uma melodia em estilo *cantabile*, ou cantante, normalmente a sonoridade que vem à cabeça é extremamente lírica e ligada, em velocidade não muito rápida, algo que facilmente pudesse ser cantado. As articulações propostas por Bismantova para este estilo, especialmente *de-che*, não parecem se adequar à sonoridade idealizada. Ganassi, como vimos, considerava a articulação *te-che* "dura e áspera" (*crudo & aspro*); Dalla Casa a achava "não muito agradável à orelha"<sup>171</sup> (1584, introdução *ao Libro Primo*, *apud* Castellani e Durante, 1987, p.124); Francesco Rognoni dizia ser "de natureza dura e bárbara, e de desgosto ao ouvinte"<sup>172</sup> (1620, p.4-5, *apud* Castellani e Durante, 1987, p.134). Como explicar então esta associação feita por Bismantova?

[...] podemos deduzir que o ideal de 'estilo *cantabile*' do século XVII segundo Bismantova deveria se assemelhar a um modo expressivo rico de acentuações, provavelmente não lento, e suficientemente denso em recortes que contribuíam para enriquecer e complementar a linha melódica original<sup>173</sup>. (CAVICCHI, 1973, p.135)

Paralelo a este estilo cantante, cheio de acentuações, que respeitava de certa forma a diversidade prosódica da fala, o violino proporcionava um tipo de sonoridade muito mais fluida e ligada, onde o silêncio entre uma nota e outra era menos pronunciado, as articulações mais regulares. Como este instrumento passa à categoria de principal, podemos deduzir que o pouco uso de *te-che* ou *de-che* ocorre em virtude de um novo ideal estilístico, menos afeito às articulações marcadas, com variações de acento e duração de sílabas, e mais propenso ao uso de articulações fluentes e ligaduras, conforme já destacamos.

---

<sup>171</sup> [...] *non è troppo grata all'orecchio.*

<sup>172</sup> [...] *di natura cruda, e barbara, e di disgusto à gl'ascoltanti.*

<sup>173</sup> [...] *potremo dedurre che l'ideale di "stile cantabile" seicentesco secondo Bismantova, dovrebbe avvicinarsi ad un modo espressivo ricco di accentuazioni, probabilmente non lento, e abbastanza denso di frastagliature che contribuiscono ad arricchire e complementare la linea melodica originale.*

Quanto à articulação de três letras (*der-ler*), é realmente difícil de compreender o efeito sonoro pretendido por Bismantova e a associação com o estilo *cantabile*. O *compendio* é o único tratado italiano que associa cada sílaba de três letras a uma única nota musical. Como vimos antes, Ganassi não deixa claro como aplicar este tipo de articulação; Dalla Casa chama as articulações *ler-der-ter* de língua reversa, considera-as velozes, mas nos exemplos musicais usa apenas as correspondentes bisilábicas (1584, introdução ao *Libro Primo*, *apud* CASTELLANI E DURANTE, 1987, p.124); Riccardo Rognoni praticamente copia as informações de Dalla Casa (1592, p.4, *apud* CASTELLANI E DURANTE, 1987, p.127); Francesco Rognoni, em seu tratado de 1620, já não as cita mais.

É possível que a associação de *der-ler* ao estilo *cantabile* se dê novamente pela tentativa de se imitar a variedade articulatória da fala, e nesse caso o autor estaria incentivando a experimentação de combinações de letras diversas, ainda que na prática o uso delas fosse praticamente nulo. Porém não se pode abandonar a hipótese de que Bismantova tenha citado este tipo de articulação pela praxe de reproduzir informações dos tratados anteriores, como fez por exemplo Dalla Casa em relação a Ganassi e Ricardo Rognoni em relação a Dalla Casa. Lembramos que por duas vezes Bismantova menciona que tal *lingua*, assim como *de-che*, quase não se usa.

Enfim, poderíamos dizer que o abandono de *de-che* por Bismantova se deu pela idealização de uma sonoridade mais ligada, correspondente àquela do violino; o abandono de *der-ler*, pela decrescente busca pelo mimetismo da articulação da fala como ideal sonoro. A voz humana, é bom lembrar, nunca deixou de ser referência para os instrumentos durante todo o Barroco, porém percebe-se que, ao longo do período, há uma perda de interesse pela variedade articulatória da fala, tão cara aos primeiros compositores de *recitativo* no final do século XVI, e uma crescente valorização da beleza expressiva do *bel canto*<sup>174</sup>, com conseqüente interesse pelo uso das ligaduras.

---

<sup>174</sup> Um estilo de canto que, segundo a concepção musicológica alemã do início do século XX, refere-se a um "lirismo simples que veio à tona na ópera veneziana e na cantata romana durante as décadas de 1630 e 1640 (a era de Cesti, Carissimi e Luigi Rossi) como uma reação contra a [concepção estilística] anterior, dominada pelo texto, do *stilo rappresentativo*" (...*simple lyricism that came to the fore in Venetian opera and the Roman cantata during the 1630s and 40s [the era of Cesti, Carissimi and Luigi Rossi] as a reaction against the earlier, text-dominated stilo rappresentativo*). JANDER, Owen e HARRIS, Helen T. *Bel Canto*. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em 25 de julho de 2008.

Carmo Jr. (2005, p.114-117) faz uma análise bastante precisa da quebra da hegemonia vocal a partir de meados do século XVIII, “quando se registra um significativo desenvolvimento na construção de instrumentos musicais”. O autor complementa:

Espera-se de um instrumento musical melódico que, ao longo de toda sua tessitura (que deve ser a mais extensa possível), não apresente variações timbrísticas. [...] Nessa trajetória de conquista dos domínios musicais, famílias inteiras de instrumentos desapareceram, como as violas da gamba, os alaúdes, os instrumentos de sopro destituídos de chaves, e tantos outros que não puderam fazer face à corrida pela conquista do timbre mais equilibrado, da maior extensão dinâmica e tonal e do maior controle possível sobre a duração. [...] O que há de mais interessante nesse processo é a transfiguração sofrida pela voz diante de ambientes cada vez mais opressivos. Como dizem os músicos, a voz tem que “furar” a orquestra. Para atender a essa demanda os cantores passaram a desenvolver complexas técnicas vocais visando homogeneizar o timbre, equalizar os registros vocais e aumentar o controle sobre os três parâmetros melódicos. Frente a essa tendência avassaladora, a voz sofre um processo de metamorfose. De modelo de instrumento ela passa, pouco a pouco, a copiar e a imitar as propriedades de outros instrumentos.

Bismantova encerra esta parte do texto estendendo aos compassos ternários a realização das articulações expostas.

Após uma breve explicação sobre o *fasoletto* ou *flautino francese* (flajolé), encontramos no *compendio* a seguinte regra:

Regra para soar com mais facilidade a flauta ou corneto

É necessário primeiro estudar como dividir bem a figura [rítmo] da nota com a mão em compassos iguais, proferindo ao mesmo tempo, em vez da nota, a língua [articulação] acima mencionada; depois deve-se realizar no instrumento a prática do dedilhado, proferindo com a língua a articulação que a figura leva; mas não tocar em sincronia até que não se tenha feito uma boa prática do instrumento acima mencionado.

Com esta regra se tocará dentro do compasso, sem ter mais o trabalho de cantar nota. Observe bem esta posição das figuras, tempo por tempo, e assim se procederá igualmente com as outras [figuras] em diversas posições.

(Exemplo em quatro tempos por compasso)

*Regola*

*Per suonare con più facilità il Flauto ò Cornetto; bisogna prima fare studio di spartire bene le Figure delle notte con la mano nè suoi Tempi uguali, proferendo nell'istesso tempo, in vece di notte, le sopradette Lingue; e doppo fare sopra al Stromento la prattica delle Ditta; proferendo con la Lingua, le Lingue, che porterà le Figure; mà non suonare, in sin chen, non si abbi fatto buona prattica del sopradetto Stromento.*

*Con questa regola si suonerà à Battuta, senza far altra fatica di cantar notte; e*

s'osservi bene questa positura di Figure, à tempo per tempo; e cosi si farà le altre simili in diverse positure.



Didaticamente, Bismantova dá instruções ao estudante de como praticar a flauta doce ou corneto: primeiro, fazer um solfejo falado com as sílabas de articulação, marcando a pulsação com a mão; depois, fazer o mesmo, mas dedilhando as notas no instrumento; só quando este processo estiver dominado, tocar efetivamente o trecho estudado. Essa prática, que segundo o autor evita o "trabalho de cantar nota" (*fatica di cantar note*), é de fato uma ferramenta de estudo muito eficaz, utilizada até hoje por intérpretes de todos os níveis.

Por fim, o exemplo que ilustra esta prática é bastante interessante por que aplica efetivamente as sílabas de articulação sobre um pequeno trecho musical. Castellani (1977, p.84) observa que:

A brevidade do exemplo, entretanto, não permite profunda avaliação do uso prático das articulações, mas é evidente que há uma tendência em usar *lingua di testa* para as *note buone* (notas dos tempos fortes) e *lingua di gola* para as *note cattive*<sup>175</sup> (notas dos tempos fracos). [...] Uma importante dedução pode ser feita pelo salto de quarta (de duas semicolcheias) no terceiro tempo e a articulação correspondente *te-re*: que as articulações bisilábicas eram usadas não apenas para notas em graus conjuntos ou no máximo em salto de terça, como alguns sustentam hoje.<sup>176</sup>

Além destas observações, chamamos a atenção para o uso de *re* no início de um grupo de notas (primeiro tempo do segundo compasso); ainda que esteja no tempo fraco, o *re*, como vimos, não é uma articulação muito adequada para inícios, mas

<sup>175</sup> Neste artigo Castellani considera *lingua di testa* o mesmo que língua direta, e *lingua di gola* (*gorza/gorgia*) o mesmo que língua reversa.

<sup>176</sup> *The brevity of the example, however, does not allow profound evaluation of the practical use of the articulations, but it is evident that there is a tendency to use lingua di testa for the note buone ('strong notes') and lingua di gola for the note cattive ('weak notes'). [...] One important deduction may be made from the leap of a fourth (of two semiquavers) on the third beat and its corresponding articulation *te-re*: that the bisyllabics articulations were not only used for notes moving by step or at most with a leap of a third, as some maintain today.*

seu uso se justifica por evitar uma sílaba marcante como *te* num tempo débil do compasso.

## **5. CONCLUSÃO**

Em um estudo como esse, onde as informações presentes em tratados históricos são ao mesmo tempo tão singelas e tão complexas de se interpretar, acreditamos que a maior dificuldade é escolher o que será relevante para se compreender melhor o contexto em que estes livros se situam. Percebemos que nossa pesquisa, em alguns momentos, teve de se desviar do foco principal - que era o estudo das articulações em Ganassi e Bismantova - para no final das contas poder comprovar nossas idéias pré-existentes a respeito destas mesmas articulações instrumentais. Para citar um exemplo, isso ocorreu em relação à constatação do uso restrito da flauta doce em grandes igrejas, que provoca uma série de desdobramentos técnicos: ter como modelo a técnica de *camera* dos cantores, buscar enfatizar a dinâmica do texto, buscar articulações que funcionem em ambientes acústicos com menos reverberação. Cada um desses aspectos técnicos foi abordado no texto, mas tivemos de partir sempre de uma abordagem mais ampla deles, nem sempre ficando clara a relação entre cada um. Acreditamos, entretanto, que conseguimos reunir um grande número de informações que serão úteis não apenas à compreensão da prática articulatória, mas à interpretação em geral do repertório italiano renascentista e barroco. Para que se tenha uma visão um pouco mais concatenada de todos os assuntos abordados neste trabalho, procuraremos fazer um breve resumo dos capítulos, destacando as informações relevantes.

No capítulo 1 foi necessário definir o conceito de articulação, partindo de uma abordagem mais geral e culminando com a aplicação específica do termo para a prática da flauta doce. Verificamos que 'articulação' indica a maneira como as notas são iniciadas e terminadas, podendo assim ser unidas ou separadas umas das outras. A escolha da articulação ocorre em função da compreensão que o intérprete tem de uma sucessão de notas no contexto da obra musical como um todo. Também a acústica do ambiente pode influir nesta escolha.

As intenções de articulação do compositor podem ser explicitadas na partitura através das marcas de articulação. No repertório anterior ao do século XVIII, entretanto, estas marcas não eram utilizadas, o que obviamente não significa que a música deveria ser feita sem variedades de articulação. Nesse caso deve-se procurar

conhecer as características estilísticas do período que estiver sendo abordado.

Na prática da flauta doce os órgãos articuladores da boca, mais exatamente a língua, serão os responsáveis por proporcionar toda a variedade de articulações. O gesto necessário para cada uma delas é decodificado ao intérprete pelo uso de sílabas, desta forma recorrendo à linguagem verbal, que é uma referência segura.

As principais consoantes utilizadas na flauta doce são [t, d, k, g, ð, l]. As quatro primeiras são oclusivas, ou seja, causam obstrução total da passagem de ar. As consoantes [t, d] são oclusivas dentais, enquanto que [k, g] são oclusivas velares. A diferença entre [t] e [d] na prática instrumental, assim como [k] e [g], é que as primeiras de cada par são realizadas com maior tensão das cordas vocais. O tepe [ð] e a lateral [l], por não oferecessem o mesmo tipo de obstrução do ar das oclusivas, caracterizam-se por proporcionar um resultado sonoro mais ligado, funcionando muito bem em combinações com outras sílabas.

O efeito provocado por cada uma dessas consoantes na prática da flauta doce foi por nós comprovado através dos resultados obtidos no *software Praat*. Observando os gráficos do anexo 4 (p.162-164) podemos verificar que o tipo de ataque produzido por todas as consoantes oclusivas é muito nítido – visualizamos espaços entre uma articulação em outra. A combinação [tktk] teve como resultado a representação visual de pares de notas agrupados: a sílaba [tk] fica unida a [tk], e cada par é separado pela reiteração do ataque com a oclusiva. Já a combinação [lklklklkl] mostra um ataque praticamente nulo da sílaba [kl], que fica colada à anterior. O escape de ar pelas laterais da língua na pronúncia do /l/ indica na prática uma continuidade da emissão sonora; a obstrução da ponta da língua provoca uma articulação sutil, muito mais delicada em relação às oclusivas.

A vogal mais indicada nos livros de flauta doce disponíveis em português é [u], pois esta vogal ajuda a posicionar os lábios corretamente no instrumento. É possível também que seu uso seja uma herança da tradição metodológica francesa. Verificamos que a escolha da vogal pode favorecer a emissão de notas agudas ou graves, sendo que quanto mais baixa a vogal, mais se valoriza a região grave, e vice-versa. Essas

características são mais perceptíveis em flautas de tamanho maior. No entanto, comparado ao efeito provocado pelas consoantes, a variação de vogais na prática instrumental gera resultados bem menos significativos.

No capítulo 2 procuramos contextualizar o ambiente musical em Veneza no século XVI e em Ferrara e Bolonha no século XVII, em virtude destas cidades serem as de origem dos autores dos tratados estudados no trabalho.

No século XVI a cidade de Veneza viveu um momento singular de sua história; suas características de beleza artística e arquitetônica, religiosidade, liberdade, pacificidade e republicanismo lhe trouxeram uma reputação histórica conhecida como "o mito de Veneza". A importância de se destacar esse fato ocorre porque, na prática, um contexto histórico como esse se traduz em um ambiente acolhedor para as iniciativas de artistas, compositores e tratadistas como Ganassi.

As principais atividades musicais em Veneza ocorriam na Basílica de São Marcos. Havia dois grupos principais de instrumentistas servindo ao duque, os *pifferi del Doge*, do qual Ganassi fez parte, e o grupo instrumental da Basílica, propriamente dito, que surgiu um pouco mais tarde. A flauta doce não era muito utilizada dentro da Basílica, provavelmente por ter menor volume de som e flexibilidade de dinâmica em relação ao corneto. Verificamos também que o instrumento, assim como a viola da gamba e instrumentos de cordas dedilhadas e teclados, era muito apreciado por nobres amadores, que viam na prática musical uma forma de demonstrar um certo comportamento social. Por causa disso observamos que os maiores indícios do uso da flauta doce em Veneza estão em confrarias religiosas, igrejas monásticas e em casas e palácios, sempre ambientes pequenos (comparados às igrejas), que prezavam uma sonoridade mais delicada e que eventualmente proporcionavam oportunidades para que um amador talentoso pudesse se apresentar. Mas é necessário lembrar que a maioria dos grandes cornetistas profissionais também tocava flauta doce, portanto sua prática deve ter alcançado um nível de muita virtuosidade.

Em Ferrara e Bolonha a situação não era muito diferente em relação ao uso da flauta doce - ela também era mais usada em academias e igrejas monásticas. Como exemplo, vale destacar as *sinfonie* de Banchieri escritas com parte de flauta doce e

destinada a uma academia bolonhesa. Ferrara abrigou, até o final do século XVI, a família Este, grande patrocinadora das artes, e portanto no século XVII ainda vivia sob a herança deixada pelos seus membros. Bolonha, por sua vez, destacou-se por manter uma longa tradição de instrumentos de sopro através do *Concerto Palatino*, um grupo de *pifferi* que acabou ganhando reputação dentro e fora da Itália. Bismantova atuou como cornetista na *Accademia dello Spirito Santo* e na catedral de Ferrara.

Considerando que a voz humana era o modelo para a prática instrumental pelo menos durante a Renascença e o Barroco, no início do capítulo 3 abordamos questões relativas à característica da língua, uso de dialetos e prática de música vocal. Concluimos que: tanto a voz falada quanto a cantada poderiam servir de modelo para a música instrumental; a dinâmica era utilizada para valorizar o significado das palavras; a variedade de acentos e durações das sílabas eram reproduzidas em articulações instrumentais bisilábicas; o modelo técnico que servia como referência para a flauta doce era o canto de *camera*.

Vimos também que o toscano deveria ser a língua idealizada por Ganassi e Bismantova para a realização das articulações, que não difere muito do italiano moderno e, finalmente, que as variações dialetais não interferiam no modelo vocal.

Na segunda parte do capítulo 3 dedicamo-nos à análise detalhada das articulações propostas por Ganassi e Bismantova. Ganassi enumera três tipos de combinações silábicas - *te-che*, considerado por ele uma articulação dura e áspera; *te-re*, que seria o "meio-termo" entre a dureza e a ternura; e *le-re*, a mais fluida e ligada das três. Verificamos que as vogais são realizadas sempre com abertura, mas que a realização das consoantes não difere de como é feita pelo intérprete brasileiro. Utilizando vários termos de conceituação, o autor veneziano também sugere outras variações silábicas para se buscar os "vários efeitos da língua". As mais difíceis de compreender - tecnicamente e musicalmente falando - são as articulações de três letras, *ter*, *cher*, *gher*, *ler*. Não fica claro se elas devem ser usadas em uma ou duas notas musicais, mas é mais provável que a aplicação se dê em pares de notas, com resultado sonoro de agrupamentos bem marcados de duas em duas notas.

A maior contribuição de Bismantova, por sua vez, é a teorização do legato

que, antes desprezado pelos compositores e intérpretes (*lingua morta*), em meados do Barroco começa a fazer sentido no contexto musical. Bismantova sugere *de-a de-a* para a realização de notas ligadas duas a duas. Uma outra importante informação neste autor é a diferenciação das articulações usadas no corneto e na flauta doce, o primeiro usando *t* e o segundo *d*. Este dado reitera a percepção que se tinha da flauta como um instrumento mais suave e delicado.

O intérprete brasileiro não encontrará grandes dificuldades para realizar as articulações propostas por Ganassi e Bismantova. Verificamos que a maior diferença seria a predileção pela vogal [i] pelos italianos e [i] pelos falantes do português. Como a variação da vogal não influi tanto no resultado sonoro comparado às consoantes, podemos afirmar que o intérprete brasileiro pode reproduzir perfeitamente a sonoridade das articulações propostas nos tratados.

Fica bastante claro para nós que o fator determinante da escolha das sílabas de articulação é o conjunto de características fonéticas dessas sílabas, obviamente desde que façam parte da relação de fones da língua do intérprete. Assim, um italiano escolhe a oclusiva [t] pelas mesmas razões que um espanhol, um português ou um francês a escolheria, ou seja, por ser essa uma consoante que apresenta um ataque nítido e preciso pela obstrução total da passagem do ar.

Pensando na influência que o modelo da fala pode exercer na prática instrumental, percebemos que o conjunto de articulações utilizadas pelos intérpretes de línguas que apresentam uma mesma raiz são basicamente os mesmos. O que faz a diferença entre um italiano, um francês ou um brasileiro tocando, por exemplo, é principalmente a acentuação característica das línguas de cada um desses intérpretes. A língua portuguesa, por exemplo, tem sua métrica baseada no modelo de versificação trocaico, ou seja, uma sílaba longa ou tônica seguida de uma curta ou átona; já o modelo de versificação seguido pela língua francesa é o iâmbico, que é exatamente o oposto do trocaico. Assim, o intérprete francês tenderá a pronunciar um par de sílabas com a acentuação invertida em relação ao intérprete brasileiro. Essa característica pode gerar resultados sonoros distintos. O que queremos deixar claro, entretanto, é que a acentuação dada a combinações silábicas articulatórias por intérpretes de

nacionalidades diferentes não anula as características fonéticas dessas sílabas – e são essas características, em última instância, que determinam suas escolhas. É uma pena, portanto, que consoantes como [ɲ] e [ʝ], propostas por Ganassi e Bismantova, não constem nos métodos para flauta doce em uso no Brasil, já que o flautista brasileiro pode realizá-las perfeitamente bem e com elas ampliar o leque de possibilidades articulatórias.

Após toda essa imersão pelo universo das articulações instrumentais e a discussão da pertinência do modelo da voz falada e cantada, encontramos em Visioli uma questão interessante (2006, p.4):

A hipótese que quero aqui delinear é aquela que a prática articulatória para a flauta doce não é somente uma artifício para imitar o comportamento da voz humana, mas é um código profundo (rítmico e significativo) de uma língua que precede a linguagem verbal e a mesma linguagem musical.<sup>177</sup>

O autor prossegue mais adiante:

[...] pode-se afirmar que as sílabas articulatórias são por assim dizer uma linguagem por si só significativa que precede a comunicação verbal verdadeira e própria [...] articular não é somente imitar o 'proferire' da voz humana, mas é antes precedê-la, sintonizar-se com os aspectos generativos da mesma.<sup>178</sup>  
(Visioli, 2006, p.7)

Se a articulação instrumental "precede" a fala, pela lógica seria ela o modelo a ser imitado pela voz! Ainda que seja tecnicamente inviável uma reprodução tão variada e complexa do processo de fonação vocal na flauta doce, não deixa de ser sedutora a idéia de que a "linguagem da flauta" já contém todos os elementos de ordem expressiva que serão relevantes para a interpretação musical. Na verdade isso é constatado ao se propor uma "conversa flautística" a dois intérpretes: pela entonação e

---

<sup>177</sup> *L'ipotesi che vorrei qui delineare è quella che la pratica articolatoria per il flauto dolce non è soltanto un artifício per imitare il comportamento della voce umana, ma è il codice profondo (ritmico e significativo) di una lingua che precede il linguaggio verbale e lo stesso linguaggio musicale.*

<sup>178</sup> *[...] se si può affermare che le sillabe articolatorie sono per così dire un linguaggio di per sé significativo che precede la comunicazione verbale vera e propria [...] articolare non è soltanto imitare il «proferire» della voce umana, ma è anche precederla, sintonizzarsi con gli aspetti generativi della stessa:*

a forma de articular percebe-se as intenções que se quer explicitar.

A compreensão e busca por esta linguagem interna da flauta doce, de quando ela surge e quando se percebe como tal, pode ser um assunto interessante para uma nova pesquisa.

## **6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRICOLA, Martinus. Musica Instrumentalis Deudsch. Wittemberg, 1545. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII.** 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.121-124
- AGUILAR, Patricia Michelini. Quando a flauta fala: uma exploração das amplas possibilidades de articulação na flauta doce. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2006. 1 CD-ROM.
- ALCOCK, Antony. **História Concisa da Europa.** Traduzido por Miguel Conde. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005.
- ARNOLD, Denis e FERRACCIOLI, Fabio. Giovanni [Zanetto, Zuane] Bassano [Bassani]. In: Bassano [Bassani, Piva]. **Grove Music Online.** Disponível em <<http://phonoarchive.org/grove/>> Acesso em 07 de junho de 2008.
- ARTUSI, Gio. Maria. L'Artusi Overo delle imperfettioni della moderna musica. Veneza, 1600. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII.** 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.129-131.
- BASSANO, Giovanni. **Ricercate, passaggi et cadentie.** Veneza, 1585. Editado por Richard Erig. Zürich: Musikverlag zum Pelikan, 1976.
- BENVENUTI, Giacomo. Musiche strumentali e "per cantar et sonar" sino al 1590. In.: **Instituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana.** Vol.1: Andrea e Giovanni Gabrielli e la Musica Strumentale in San Marco. Tomo 1. Milão: Editora Ricordi, 1931.
- BISMANTOVA, Bartolomeo. **Compendio musicale. In cui s'insegna à Prinipianti il vero modo, per imeperare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche per Comorre, e suonare il Basso Continouo, il Flauto, Cornetto, e Violino; come anche per Acordare Organi, e Cembali.** Ferrara, 1677. Florence: Studio per Edizione Scelte, 1978
- \_\_\_\_\_. Compendio Musicale. Ferrara, 1677. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII.** 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.140-142.
- \_\_\_\_\_. Compendio Musicale. Ferrara, 1677. In: MÖHLMEIER, Susi e THOUVENOT, Frédérique (ed.). **Méthodes & Traités: Flûte à bec.** Coleção dirigida por Jean Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau, 2002, v.2, p.125-139.
- BROWN, Clive. Articulation marks. **Grove Music Online.** Disponível em <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40671.7>> Acesso em 04 de março de 2007.
- BROWN, Howard Meyer e ONGARO, Giulio. Ganassi dal Fontego, Sylvestro di. **Grove Music Online.** Disponível em:

- <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.10615>>  
Acesso em 04 de março de 2007.
- CALLOU, Dinah e LEITE, Yonne. **Introdução à fonética e à fonologia**. 9 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 37 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CANEPARI, Luciano. **Manuale di Pronuncia Italiana**. 2 ed. Bologna: Zanichelli, 1999.
- CARDANO, Girolamo. **De musica**. Escrito c.1546. Lyons: Sponius, 1663, *apud* GRISCOM, Richard e LASOCKI, David. **The Recorder: a research and information guide**. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Routledge, 2003, p.291-292.
- CARMO Jr., José Roberto. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.3, 2002. p. 27-42
- CASTELLANI, Marcello. The *Regola per suonare il Flauto Italiano* by Bartolomeo Bismantova (1677). **The Galpin Society Journal**, v.30, p. 76-85, May 1977.
- CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII**. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CAVICCHI, Adriano. Prassi strumentale in Emilia nell'ultimo quarto del seicento: Flauto italiano, cornetto, archi. **Studi musicali**, ano 2, n.1, p.111-143, 1973.
- CHEW, Geoffrey. Articulation and phrasing. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40952.2>>  
Acesso em 04 de março de 2007.
- CHOMSKY, Noam e HALLE, Morris. **The sound pattern of english**. New York: Harper & Row, 1968.
- DALLA CASA, Girolamo. Il vero modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana. Veneza, 1584. In: SALVATORE, Daniele. **L'Arte opportuna al sonar di flauto**. Savignano sul Rubicone: Eridania, 2003, p.131-137.
- DARDANO, Maurizio e TRIFONE, Pietro. **La lingua italiana**. Bologna: Zanichelli, 1985.
- DE BELLIS, Luigi. Schema sulla questione della lingua. **Letteratura Italiana**. Disponível em: <[http://digilander.libero.it/letteratura/lette\\_ita/cinquecento/cinquecento.htm](http://digilander.libero.it/letteratura/lette_ita/cinquecento/cinquecento.htm)>  
Acesso em 25 de julho de 2008.
- DICKEY, Bruce e LASOCKI, David. Tonguing. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.28119>>  
Acesso em 04 de março de 2007.
- DIONISOTTI, Carlo. Coscienza letteraria e questione della lingua nel Bembo. In: DE BELLIS, Luigi. **Letteratura Italiana**. Disponível em: <<http://digilander.libero.it/letteratura/critica/cinquemino/coscienza.htm>> Acesso em 25 de julho de 2008.
- DISSENHA, Fernando. **Articulação**. Disponível em: <<http://www.dissenha.com/bocal.asp?id=14>> Acesso em 17 de junho de 2007.

- DUGGAN, Christopher. **Historia de Itália**. Traduzido por Adrián Fuentes Luque. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- FALLOWS, David. Tremolo (i). **Grove Music Online**. Disponível em <<http://phonoarchive.org/grove/Entries/S28314.htm>> Acesso em 31 de maio de 2008.
- FRANK, Isolde Mohr. **Pedrinho toca flauta**, vol.1. 10 ed. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2002.
- FONTANILLE, Jacques. **Soma et Séma: figures du corps**. Limoges: Maisonneuve et Larose, 2004 *apud* CARMO Jr., José Roberto. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005. p.122.
- GAMBASSI, Osvaldo. Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna: cinque secoli di vita musicali a corte (1250-1797). Firenze: Olschki, 1989. Resenha de: POLK, Keith. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 44, n.2, p. 328-332, Summer 1991.
- GANASSI, Silvestro. **Opera intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare de flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a esso i[n]strumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si dileta di canto**. Veneza, 1535. Editado por Hildemarie Peter. Traduzido para o inglês por Dorothy Swainson. Berlin: Lichtenfelde, 1959
- \_\_\_\_\_. Opera intitulata Fontegara. Veneza, 1535. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII**. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.119-121.
- \_\_\_\_\_. Opera intitulata Fontegara. Veneza, 1535. In: MÖHLMEIER, Susi e THOUVENOT, Frédérique (ed.). **Méthodes & Traités: Flûte à bec**. Coleção dirigida por Jean Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau, 2002, v.1, p.21-74.
- \_\_\_\_\_. Opera intitulata Fontegara. Veneza, 1535. In: SALVATORE, Daniele. **L'Arte opportuna al sonar di flauto**. Savignano sul Rubicone: Eridania, 2003, p.9-71.
- GREENBERG, Abraham. Articulation in Recorder Playing – A Phonetic Study. **The American Recorder**, p. 99-101, August 1983.
- GREGIO, Fabiana Nogueira. **Configuração do trato vocal supraglótico na produção das vogais do português brasileiro: dados de imagens de ressonância magnética**. 2006. 87p. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GRISCOM, Richard e LASOCKI, David. **The Recorder: a research and information guide**. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Routledge, 2003.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HJELMSLEV, Louis. **La categoria de los casos**. Madrid: Gredos, 1978 *apud* CARMO Jr., José Roberto. **Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005. p.122.
- HUNT, Edgar. **La flûte à bec et sa musique**. Paris: Aug. Zurfluh, 1978.
- JONES, Daniel. **Outline of English Phonetics**. Cambridge: Heffers & Sons, 1918 *apud* CALLOU, Dinah e LEITE, Yonne. **Introdução à fonética e à fonologia**. 9 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 27-28.

- KUIJKEN, Barthold. Lack of Seventeenth-Century Recorder Repertoire: Consequences for the Practical Musician. In: LASOCK, D. (ed.). **The Recorder in the Seventeenth Century**. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993. Utrecht: STIMU, 1995. p. 197-202
- KURTZMAN, Jeffrey e KOLDAU, Linda Maria. Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. **Journal of Seventeenth Century Music**. V. 8, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v8/no1/kurtzman.html>> Acesso em 03 de maio de 2008.
- LADEFOGED, Peter. **Preliminaries to Linguistic Phonetics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- LAMBRECHT, Jutta. Bismantova, Bartolomeo. **Grove Music Online**. Disponível em <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41408>> Acesso em 04 de março de 2007.
- LO PRESTI, Carlo. La musica strumentale per fiatti nella Venezia del Cinquecento. In: SALVATORE, Daniele. **L'Arte opportuna al sonar di flauto**. Savignano sul Rubicone: Eridania, 2003, p.1-7.
- LOCKWOOD, Lewis e CROWTER, Victor. Este. **Grove Music Online**. Disponível em <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.09013>> Acesso em 07 de abril de 2008.
- LOCKWOOD, Lewis e STEIB, Murray. Ferrara. **Grove Music Online**. Disponível em <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.09511>> Acesso em 07 de abril de 2008.
- LOMBARDELLI, Orazio. Della pronunzia toscana. Firenze, 1568. In: MARASCHIO, Nicoletta (a cura di). **Trattati di fonetica del cinquecento**. Firenze: L'Accademia della Crusca, 1992. p.39-50.
- MAHLE, Maria Aparecida. **Primeiro caderno de flauta-block**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1959.
- MARASCHIO, Nicoletta (a cura di). **Trattati di fonetica del cinquecento**. Firenze: L'Accademia della Crusca, 1992.
- MARTIN, John. **The acoustics of the recorder**. Celle: Edition Moeck, 1994.
- McGOWAN, Keith. The prince and the piper – *Haut, bas* and the wholly body in early modern Europe. **Early Music**, v.27, n.2, p.211-232, May 1999.
- MERSENNE, Marin. Harmonie Universelle. Paris, 1636. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII**. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987. p.135-137.
- MONKEMEYER, Helmut. **Método para flauta doce soprano**. Parte 1. Traduzido e adaptado por Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. São Paulo: Ricordi, 1976.
- MUIR, Edward. **Civic Ritual in Renaissance Venice**. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- O'KELLY, Eve. **The Recorder Today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- ONGARO, Giulio e SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. Venice. **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41311>>

- Acesso em 07 de abril de 2008.
- REISS, Scott. Articulation: The Key to Expressive Playing. **The American Recorder**, p. 144-149, November 1986.
- RHOESUS, Joannes Davides. De italica pronunciatione et orthographia. Padova, 1569. In: MARASCHIO, Nicoletta (a cura di). **Trattati di fonetica del cinquecento**. Firenze: L'Accademia della Crusca, 1992. p.195-242
- ROGNONI, Francesco. Selva de varii passaggi. Milão, 1620. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII**. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.134-135.
- ROGNONI, Riccardo. Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instrumenti. Veneza, 1592. In: CASTELLANI, Marcello e DURANTE, Elio. **Del portar della lingua negli instrumenti di fiato. Per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII**. 2. ed. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, p.127.
- ROSA, Stella Jocelina de Almeida. **Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J.S.Bach**. 2007. 147p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SALVATORE, Daniele. **L'Arte opportuna al sonar di flauto**. Savignano sul Rubicone: Eridania, 2003.
- SELFRIEDGE-FIELD, Eleanor. **Venetian Instrumental Music**. 3. ed. rev. Mineola: Dover Publications, Inc., 1994.
- SCHNOEBELEN, Anne. Cazzati, Maurizio. **Grove Music Online**. Disponível em <<http://phonoarchive.org/grove/Entries/S05230.htm>> Acesso em 23 de maio de 2008.
- SILVA, Thaís Cristófar. **Fonética e Fonologia do Português. Roteiro de estudos e guia de exercícios**. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- SILVEIRA, Regina Célia Pagliucci da. **Estudos de fonética do idioma português**. São Paulo: Cortez, 1982.
- STEWART, Rebecca. Voice Types in Josquin's Music. **Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis**. D.35ste, Afl.1ste/2de. Proceedings of the Josquin Symposium - Cologne 1984. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1985, p. 97-193
- SURIAN, Elvidio e BALLERINI, Graziano. Bologna. **Grove Music Online**. Disponível em <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.03453>> Acesso em 18 de maio de 2008.
- THOMSON, John Mansfield (ed.). **The Cambridge companion to the Recorder**. Great Britain: Cambridge University Press, 1995.
- TIRLER, Helle. **Vamos tocar flauta doce**. V.1. 16 ed. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1988.
- VAN HEYGHEN, Peter. The Recorder in Italian Music, 1600-1670. In: LASOCK, D. (ed.). **The Recorder in the Seventeenth Century**. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993. Utrecht: STIMU, 1995. p. 3-63.
- VISIOLI, Tullio. La "Selva di Sylvestro"...Giuseppe Ciufolo che non zappava suonava lo zufolo... **Quaderni della European Recorder Teachers' Association (Italia)**, n.9,

- marzo 2006, p.1-9. Disponível em: <<http://www.ertaitalia.it/Testi/Quaderni/Sommario9.htm>> Acesso em julho de 2008.
- UBERTI, Mauro. Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century. Traduzido por Mark Lindley. **Early Music**, v.9, n.4, p.486-495, October 1981.
- VIRGILIANO, Aurelio. Il Dolcimelo. Dove si contengono variati Passaggi, e Diminutioni cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicali; com loro acordi, e modi di sonare. S.l.n.d., c.1600. In: MÖHLMEIER, Susi e THOUVENOT, Frédérique (ed.). **Méthodes & Traités: Flûte à bec**. Coleção dirigida por Jean Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau, 2002, v.1, p.91-137.
- VITALI, Carlo. Metamorfosi barocche della tromba. In: VERZARI, S. e COLUSSO, F. **Cazzati – Aldrovandini – Gabrielli. La Scuola strumentale della Cappella di San Petronio in Bologna**: Bongiovanni, 1991. 1 CD. p.6-8.
- WILLMER, Richard. **The Italian Language**. Disponível em: <<http://www.italian-language-study.com/index.htm>> Acesso em 25 de julho de 2008.
- WOLLITZ, K. **The recorder book**. New York: Alfred A. Knopf, 1982 *apud* MARTIN, John. **The acoustics of the recorder**. Celle: Edition Moeck, 1994. p.86.
- ZARLINO, Gioseffo. Le istituzioni harmoniche. Veneza, 1558. In: SALVATORE, Daniele. **L'Arte opportuna al sonar di flauto**. Savignano sul Rubicone: Eridania, 2003, p.109-130.

## DICIONÁRIOS

- CASASANTA, Mario e SPINELLI, Vincenzo. **Dizionario Completo Italiano-Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano)-Italiano**. Parte prima. Milano: Ulrico Hoepli, 1974.
- EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO. Dicionário enciclopédico. Santafé de Bogotá: Larousse, 2000.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- McLEOD, W. T. (Ed.). **Collins GEM Dictionary**. Great Britain: William Collins Sons & Co. Ltda., 1964.
- PICCIO, Giuseppe. **Dizionario veneziano-italiano**. II Edizione. Con note grammaticali e fonologiche seguite da testi dialettali. Venezia: Libreria Emiliana Editrice, 1928. Disponível em: <<http://www.dfstermole.net/piccio/index.html>>
- PREBLE, Robert C. (Ed.). **Britannica World Language Dictionary**. 2 v. New York: Funk & Wagnalls Company, 1954.
- WORDREFERENCE: Online language dictionaries. Disponível em: <<http://www.wordreference.com>>
- WORKPÉDIA: Dicionário online de língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.workpedia.com.br>>

## **8. ANEXOS**

# O alfabeto internacional de fonética (revisado em 1993, atualizado em 1996\*)

## Consoantes (mecanismo de corrente de ar pulmonar)

	bilabial	lábio-dental	dental	alveolar	pós-alveolar	retroflexa	palatal	velar	uvular	faringal	glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante				r					ʀ		
Tepe (ou flepe)				ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	X ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aprox. lateral				ɻ		ɻ	ɻ	L			

Em pares de símbolos tem-se que o símbolo da direita representa uma consoante vozeada. Acredita-se ser impossível as articulações nas áreas sombreadas.

### Consoantes (mecanismo de corrente de ar não-pulmonar)

Cliques	Implosivas vozeantes	Ejectives
⦿ bilabial	ɓ bilabial	' como em
dental	ɗ dental/alveolar	p' bilabial
! pós-alveolar	ʄ palatal	t' dental/alveolar
‡ palato-alveolar	ɠ velar	k' velar
lateral alveolar	ʄ uvular	s' fricativa alveolar

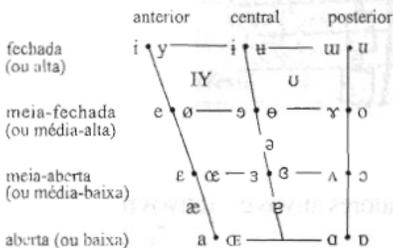
### Suprasegmentos

- ˈ acento primário
- ˌ acento secundário
- ː longa
- ˑ semi-longa
- ː muito breve
- ˑ divisão silábica
- ˑ grupo acentual menor
- ˑ grupo entonativo principal
- ˑ ligação (ausência de divisão)

### Tons e acentos nas palavras

- Nível
- ˥ ou ˧ muito alta
  - ˥ alta
  - ˥ média
  - ˥ baixa
  - ˥ muito baixo
- Contorno
- ˥ ou ˧ ascendente
  - ˥ descendente
  - ˥ alto ascendente
  - ˥ baixo ascendente
  - ˥ ascendente-descendente etc.
  - ˥ ascendência global
  - ˥ descendência global

### Vogais



Quando os símbolos aparecem em pares aquele da direita representa uma vogal arredondada.

### Outros símbolos

- ʌ fricativa
- W aproximadamente lábio-velar vozeada
- ɥ aproximadamente lábio-velar vozeada
- ʞ fricativa epiglotal desvozeada
- ʟ fricativa epiglotal vozeada
- ʟ fricativa epiglotal vozeada
- ʟ oclusiva epiglotal
- ɕ fricativas vozeadas epiglotal
- ɟ flepe alveolar lateral
- ɟ articulação simultânea de ʃ e X
- Para representar consoantes africadas e uma articulação dupla utiliza-se um elo ligando os dois símbolos em questão.
- kp
- ts

### Diacríticos

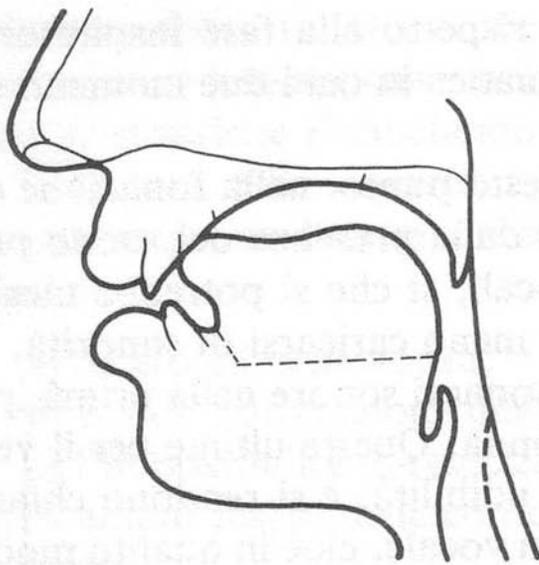
Pode-se colocar um diacrítico acima de símbolos cuja representação seja prolongada na parte inferior, por exemplo ɨ̃

desvozeado	̥	̇	voz. sussurrado	̤	̧	dental	̦	̨
vozeada	̣	̣	voz tremulante	̤	̧	apical	̦	̨
aspirada	̤	̧	linguolabial	̦	̨	laminal	̦	̨
mais arred.	̣	̣	labializado	̦	̨	nasalizado	̣	̣
menos arred.	̣	̣	palatalizado	̦	̨	soltura nasal	̣	̣
avancado	̣	̣	velarizado	̦	̨	soltura lateral	̣	̣
retraído	̣	̣	faringalizado	̦	̨	soltura não-audível	̣	̣
centralizada	̣	̣	velarizada ou faringalizada	̦	̨			
centraliz. média	̣	̣	levantada	̦	̨			
silábica	̣	̣	abaixada	̦	̨			
não silábica	̣	̣	raiz da língua avançada	̦	̨			
roticização	̣	̣	raiz da língua retraída	̦	̨			

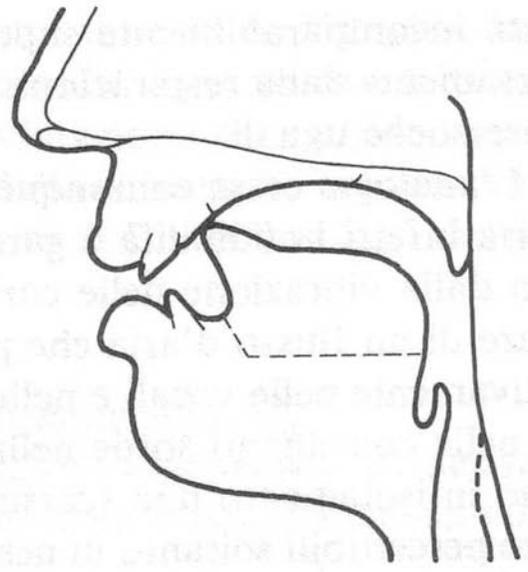
\* A Associação Internacional de Fonética gentilmente autorizou a reprodução desta Tabela Fonética.

## Anexo 1: Alfabeto fonético internacional

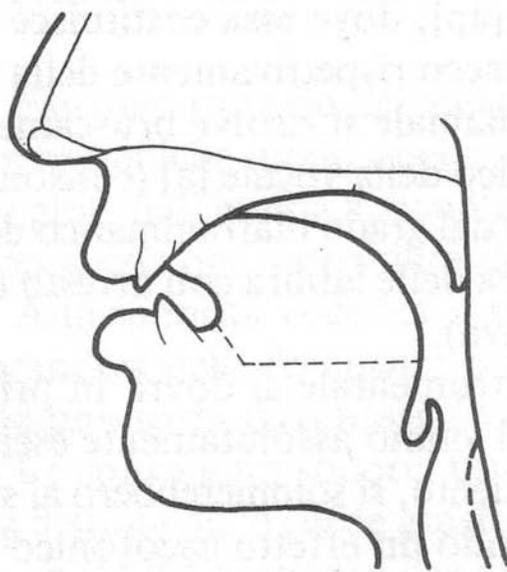
Fonte: SILVA, 2005, p.41



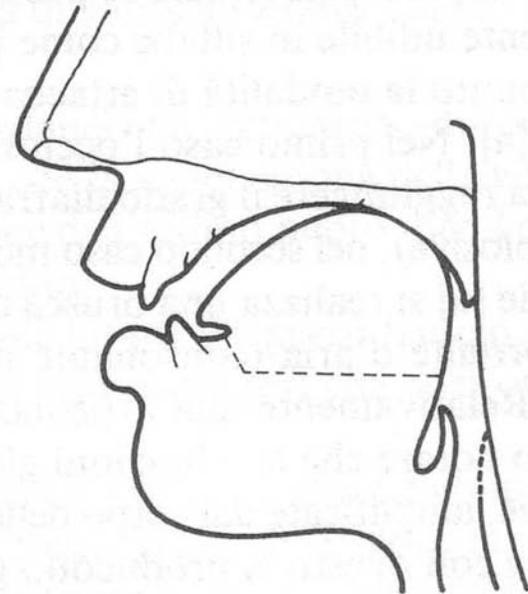
Posizione della lingua in t e d



Posizione della lingua in r



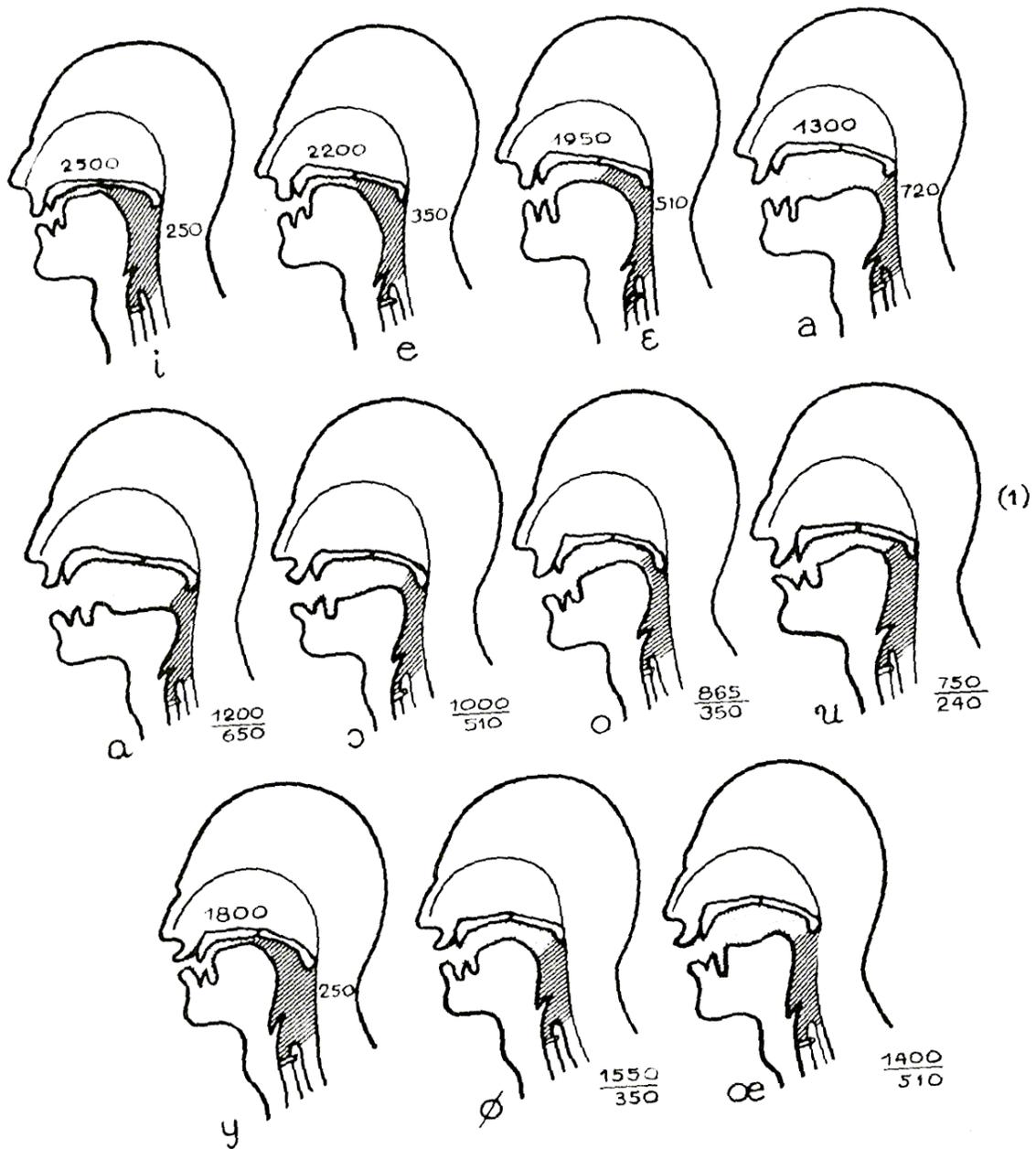
Posizione della lingua in l



Posizione della lingua in k e g

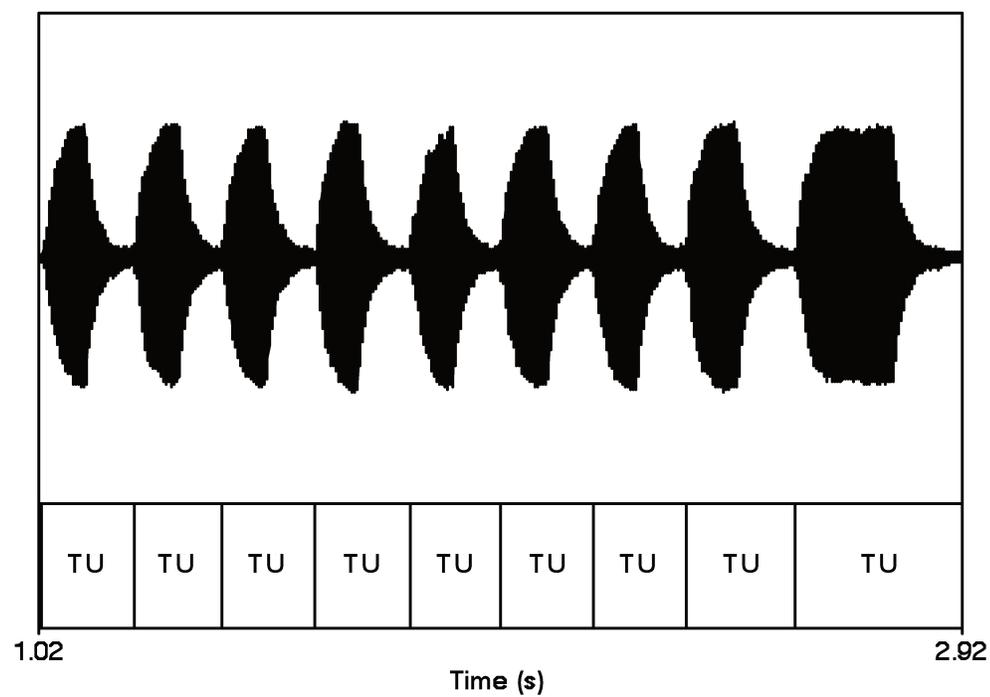
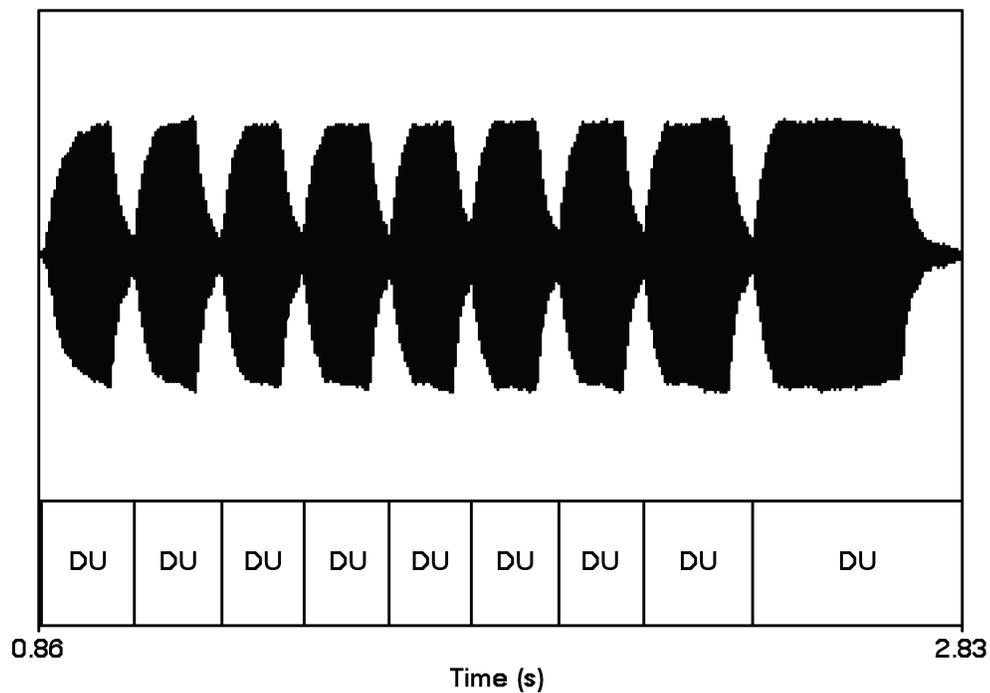
**Anexo 2: Consoantes**

**Fonte:** CASTELLANI e DURANTE, 1987, p.15.



**Anexo 3: Vogais**

Fonte: MORIER, Henri Morier. **Dictionnaire de poésie et de rhétorique**. Paris: PUF, 1989, p.1.258.  
Disponível em: <<http://www.ranumspanat.com/laurin.html>>



**Anexo 4:** Gráficos obtidos a partir de uma sequência de notas lá tocada em uma flauta doce tenor em C, com articulações distintas

