A interpretação dos contrapontos a duas vozes de *Le istitutioni harmoniche* com um conjunto de flautas doces

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

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

Ana Roberta Fonseca Gregório
Universidade Federal de Uberlândia
Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli
anarobertafonsecagregorio@gmail.com

Carlos Augusto Vieira Lisboa
Universidade Federal de Uberlândia
carlosvieiraufu @gmail.com

Isabele Martins dos Reis
Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli
Universidade Federal de Uberlândia
isabelemreis0906@gmai.com

Maria Eduarda Gomes Martins
Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli
Universidade Federal de Uberlândia
mariaegomesmartins@gmail.com

Resumo. Analisamos as possibilidades de combinações dos diferentes tamanhos de flautas doces para a interpretação musical dos contrapontos a duas vozes presentes em *Le istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino. A comunicação apresenta uma revisão bibliográfica sobre este tratado e fontes primárias que fundamentam a prática musical com um conjunto de flautas doces, descreve o percurso metodológico e expõe resultados parciais de nossa pesquisa que apontam dois modelos de combinações relativas de flautas, distanciadas por quinta ou por nona, a depender da combinação de claves utilizada e da extensão de cada parte polifônica.

Palavras-chave. *Le istitutioni harmoniche*, Gioseffo Zarlino, Contraponto, Flauta doce, Interpretação musical.

Title. **The Musical Performance of the Two-Part Counterpoints of *Le Istitutioni Harmoniche* with a Recorder Consort**

Abstract. Possibilities of combining different sizes of recorders for musical performance of two-part counterpoints present in *Le istitutioni harmoniche* by Gioseffo Zarlino are analyzed. This communication presents a bibliographic review about this treatise and

primary sources that support musical practice with this instrumental consort, describes our methodological path and exposes partial results of our research that point to two models of relative combinations of recorders, by a fifth or a ninth apart, depending on the clef combination used and the range of each polyphonic part.

Keywords. *Le istitutioni harmoniche*, Gioseffo Zarlino, Counterpoint, Recorder, Musical Performance.

Publicado em 1558, *Le istitutioni harmoniche* é o tratado de Gioseffo Zarlino que mais se destaca em sua produção musical. Além dele, hoje conhecemos cerca de 50 obras que compreendem, sobretudo, motetos e madrigais que foram publicados em diversas coletâneas, sabemos de sua atuação como mestre de capela em São Marcos de 1565 a 1590, e da impressão de outros tratados musicais e de escritos não musicais[1]. Estudiosos deste tratado apontam aspectos que auxiliam na compreensão do contexto em que foi publicado. Um deles, segundo Judd (2006), é a inserção de Zarlino na cultura impressa, seja como leitor, escritor e colecionador de livros[2], seja por seu possível envolvimento com a produção livreira. Outro aspecto, salientado por Mambella (2017), é que o tratado é parte de uma produção volumosa, uma vez que os seus tratados musicais somados superam as mil páginas, e propõem reflexões de alta densidade. Ademais, todos são escritos em vernáculo, o que para Judd (2006) e Feldman (1995) é uma escolha deliberada, inserida em um quadro intelectual mais amplo, derivado do ímpeto de bembista de estabelecer o italiano plenamente como língua culta. A grande quantidade de exemplares do tratado que conhecemos nos dias atuais é um indicativo de sua ampla difusão no mundo ocidental (FENLON, 1999). Ele é considerado uma das obras teórico-musicais mais influentes (JUDD, 2006) e conforma a base das proposições de diversos teóricos e compositores de gerações seguintes, pelo menos, até o século XVIII[3].

Sua proposta é aproximar a Música Teórica e a Música Prática, até então abordadas de forma dissociada pela literatura, demonstrando tanto a solidez de seus fundamentos quanto os efeitos que era capaz de produzir. Para isso, Zarlino propõe-se a oferecer a explicação teórica necessária para que os músicos práticos (compositores, cantores e instrumentistas)

---

[1] Os outros tratados musicais são as *Dimostrationi harmoniche* (1571) e os *Sopplimenti musicali* (1588). E os escritos não musicais de Zarlino incluídos em *De tutte l'opere [...]* (1589) são: o *Trattato della patientia*, o *Discorso fatto sopra il vero anno & giorno della morte di Giesu Christo nostro Signore*, a *Informatione della origine de i R. F. Capuccini* e as *Risolutioni d'alcuni dubij, mossi sopra la correttione fatta dell'anno di Giulio Cesare*.

[2] A biblioteca particular de Zarlino, segundo Sansovino (1663, p. 370-371), era uma das maiores e mais notáveis da região de Veneza já que, enquanto as grandes bibliotecas privadas da época continham entre 100 e 200 títulos (ZORZI, 1994), a de Zarlino contava com mais de mil itens, cujo inventário foi transcrito por Palumbo-Fossati (1986, p. 636).

[3] Uma relação de obras e autores que comentaram, traduziram, sistematizaram, elogiaram e criticaram essa obra de Zarlino está presente em Callegari (2024).

pudessem dar plena argumentação a sua atuação. Para facilitar a compreensão dos temas expostos, o tratado foi dividido em quatro partes. As duas primeiras, juntas, dizem respeito à Música Especulativa e contêm questões filosóficas e matemáticas, dedicadas ao número e às proporções, e questões acústicas, que explicam cientificamente os sons e os intervalos musicais. E a terceira e quarta partes reúnem os assuntos pertinentes à Música Prática: a arte do contraponto, as escalas modais e a acomodação entre texto e música. Na porção Prática do tratado, Zarlino faz referência a exemplos musicais concretos e nomeia polifonias de diversos compositores, além de seus próprios motetos, como forma de esclarecer os temas explicados textualmente.

Nesta comunicação, nosso foco está localizado na quarta parte do tratado, que é dedicada aos modos e suas características. Nela, Zarlino oferece uma perspectiva mais minuciosa acerca das diferenças entre os sistemas modais grego e medieval do que a encontrada em textos de autores precedentes (PALISCA, 1968, p. xi). Nos nove capítulos iniciais, Zarlino (1558, p. 293-309) expõe a variedade e divergência das denominações dos modos antigos para conduzir a uma definição que evidencia a oitava, sua divisão e suas espécies. Na sequência (capítulos 10 a 13), distingue os modos autênticos dos plagais com base nas divisões harmônica e aritmética da oitava e amplia o sistema vigente de oito para 12 modos, cuja proposta é depois seguida por teóricos como O. Tigrini, R. Rodio, G. M. Artusi, G. Diruta, O. Vecchi e L. Zacconi. Feito isso, Zarlino dedica um capítulo para cada um dos 12 modos (capítulos 18 a 29), nos quais determina a sua natureza ou propriedade, os diversos efeitos que produzem e a qual gênero de composição são mais adequados. Segundo Da Col (1999, p. 23), essa parte do tratado é dedicada ao componente expressivo e à escolha do modo, cujo *ethos* deve ter conveniência com a natureza das palavras do texto. Em função disso, Zarlino instrui acerca da relação entre a música e a palavra (capítulos 32 e 33) e demonstra como elas se acomodam mutuamente. Na concepção do autor, que recorre à autoridade de Platão, existe uma conveniência que leva à escolha dos ritmos, intervalos e modos segundo o caráter afetivo do texto. Os capítulos 35 e 36 finalizam o tratado com aspectos da formação do músico que retomam a ideia exposta no proêmio da obra de integração, em música, entre o sentido e a razão como algo imprescindível para quem deseja tornar-se um músico perfeito.

Destacamos que, embora Zarlino mencione cerca de 150 compositores e obras musicais consideradas modelares no período (DA COL, 1999) ao longo da seção Prática do tratado, os 12 contrapontos a duas vozes presentes na quarta parte (ZARLINO, 1558, p. 320-336) conformam quase a totalidade de exemplos musicais expostos em partitura, juntamente

com alguns raros e esparsos exemplos dispostos na terceira parte do tratado. Neste trabalho comunicamos um recorte de uma pesquisa de iniciação científica em andamento[4], na qual discutimos aspectos relacionados às possíveis combinações dos diferentes tamanhos de flautas doces de nosso conjunto Schnitzer para a interpretação musical desses contrapontos a duas vozes, que se configuram como nosso objeto de estudo. Para isso, apresentamos inicialmente um panorama de como o conjunto de flautas doces era utilizado no século XVI para a interpretação da música polifônica, tendo como base as diversas fontes primárias publicadas no século XVI e início do XVII. Na sequência, apresentamos o percurso metodológico do trabalho, simultaneamente à discussão das possibilidades de combinação das flautas que temos à disposição para a interpretação musical desses contrapontos. Por último, tecemos as considerações finais, com indicação das próximas etapas previstas na pesquisa e desdobramentos factíveis para futuras investigações.

O conjunto de flautas doces e a polifonia no século XVI

Diversos tipos de fontes primárias demonstram a preponderância da polifonia vocal na prática musical do século XVI, bem como evidenciam que os instrumentos musicais eram construídos em famílias e que o seu intuito era imitar a voz humana, num indicativo de que a polifonia vocal integrava o repertório instrumental. No que concerne à flauta doce, autores como S. Virdung (1511), M. Agricola (1529, 1545), S. Ganassi (1535), H. Cardanus (1546) e Ph. Jambe de Fer (1556) se referem a três tamanhos diferentes de flauta – *Bassus*, *Tenor* e *Discant* – que aparecem ilustrados, mencionados no texto e/ou podem ser deduzidos das tabelas de dedilhados. Para a interpretação de uma polifonia a quatro vozes, a recomendação é duplicar a flauta de tamanho intermediário para as partes de *Tenor* e *Altus*, pois eles "têm o mesmo método"[5] (AGRICOLA, 1994, p. 79, tradução nossa).

Também é consenso que esses três tamanhos de flautas são distanciados por uma relação intervalar de quinta: *Bassus* em *F*, *Tenor* e *Altus* em *c* e *Discant* em *g* – o que resulta em uma combinação de quatro flautas com três tamanhos diferentes – *Fccg* – para uma polifonia a quatro vozes. Além dessa combinação, Cardanus (1546, p. 115) se refere a um *Discant* em *d'* para peças que possuem uma extensão maior entre as partes polifônicas, formando um conjunto de quatro flautas de tamanhos diferentes, todas distanciadas por uma quinta – *Fcgd'*. Silva (2010, p. 37) esclarece que esses autores se referem a fundamentais

[4] Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG – pelo apoio concedido ao projeto Bloco & Bisel e pela concessão das bolsas de Iniciação Científica.
[5] "The tenor and the alto have the same method; learn this from me at this time" (AGRICOLA, 1994, p. 79).

relativas dos instrumentos – *F* = Fá, *c* = Dó, *g* = Sol e *d'* = Ré – e suas combinações para a prática da música polifônica – *Fccg* ou *Fcgd'*.

O *Syntagma Musicum*, de Praetorius (1619), destaca-se desses tratados por conter informações mais detalhadas acerca dessa prática. Ele expõe nove tamanhos absolutos de flautas doces e um diagrama que associa o nome do instrumento à sua fundamental – *Groß BaßFlöt* em *FF*, *BaßFlöt* em *B*, *BassetFlöt* em *F*, *TenorFlöt* em *c*, *AltFlöt* em *g*, *DiscantFlöt* em *c'* e *d'*, *Klein Flöttlin* em *g'* e *Gar Kleine Plockflötlein* em *d''* –, no qual indica a extensão de cada instrumento e esquematiza quatro possibilidades de combinação dessas flautas para a prática da polifonia a quatro vozes. Nesse diagrama, ficam claras a distinção e a relação entre as fundamentais absolutas das flautas, ou seja, a nota em que elas estão afinadas e que é obtida quando todos os orifícios são fechados, e o modelo de três tamanhos distanciados em quintas (*Fccg*). Além disso, o autor é o único que se refere à possibilidade de combinar instrumentos distanciados por uma quarta quando há necessidade de acrescentar um quinto tamanho de instrumento, formando a combinação relativa *Fcfc'*, que se estabeleceu do século XVII em diante (PRAETORIUS, 1619, II, p. 37).

Outro tratado que reitera as informações acima é o *Harmonie Universelle* (1636), de M. Mersenne. Embora publicado no século XVII, mantém o modelo *Fccg* apresentado por Virdung (1511), que associa tamanhos relativos a partes polifônicas e tablaturas para a indicação de dedilhados. A peculiaridade é que Mersenne (1636, p. 238) descreve e ilustra dois conjuntos de instrumentos e cinco tamanhos de flautas, sendo que as três mais agudas formam o *petit-jeu* e as três mais graves, o *grande-jeu*. O autor explica que o baixo do conjunto pequeno serve de soprano para o grande e que todas as flautas podem ser utilizadas conjuntamente, como fazem os órgãos ao variar os registros.

Outra informação coincidente nessas fontes é a extensão da flauta doce, de uma oitava e uma sexta maior ou sétima menor, portanto, correspondente à da voz humana, com a exceção de Ganassi (1535), que é o único que apresenta dedilhados para sete notas a mais em um capítulo que, explicitamente, se refere a notas que extrapolam o âmbito convencional do instrumento. No Quadro 1, adaptado de Praetorius (1619) e Silva (2010, p. 91), demonstramos os tamanhos absolutos e a extensão das flautas de nosso conjunto e suas possíveis combinações no modelo *Fccg*.

Quadro 1 - Tamanhos absolutos, extensão e combinações de flautas doces para a execução de polifonia a quatro vozes

Tamanho absoluto	Baixo em *C*	Basseto em *F*	Basseto em *G*	Tenor em *c*	Tenor em *d*	Alto em *g*	Alto em *a*
Extensão	C-a	F-d’	G-e’	c-b”	d-c”	g-f”	a-g”
Combinações *Fccg*			*Bassus*		*Tenor Altus*		*Discant*
		Bassus		*Tenor Altus*		*Discant*	
	Bassus		*Tenor Altus*		*Discant*		

Fonte: Os autores (2024)

Importante notar que essas fontes relacionam a combinação de flautas com a estrutura polifônica a quatro vozes que, no século XVI, possuía um âmbito limitado às notas contidas no *gammaut* e era comumente notada com base nos três conjuntos principais de claves que representavam diferentes registros: as *chiavi naturali* (F4, C4, C3, C1), *chiavette* (F3/C4, C3, C2, G2) e *chiavi in contrabasso* (F5, F3, C4, C2), ou ainda, as claves mistas (F4, C4, C2, G2), um sistema mais tardio que passou a misturar as *chiavi naturali* e as *chiavette* (HEYGHEN, 2005, p. 281). Essas combinações de claves são fundamentais para a escolha da combinação de flautas para a interpretação de uma polifonia, pois, em todas elas, existe a distância de uma quinta entre as claves dos pares *Bassus-Tenor* e *Altus-Discant*, o que coincide com o intervalo de quinta entre os três tamanhos de flautas recomendados pelos autores acima. Além disso, a distância de terça entre as claves de *Tenor* e *Altus*, somada à tessitura usual dessas vozes, compõem uma justificativa plausível para a atribuição de instrumentos do mesmo tamanho. Assim, a combinação relativa *Fccg* configura-se como a base para a execução de uma polifonia a quatro vozes com um conjunto de flautas doces e, nos casos de música notada em *chiavette* ou *chiavi in contrabasso* que excedem a extensão das flautas, as opções são a transposição *alla quarta* ou *alla quinta bassa*, ou ainda, a combinação *Fcgd’* recomendada por Cardanus (1546) (HEYGHEN, 2005; SILVA, 2010).

Os contrapontos a duas vozes de Zarlino na prática

Como mencionado, nosso objeto de pesquisa são os 12 contrapontos a duas vozes presentes nos capítulos 18 a 29 da quarta parte do tratado, nos quais Zarlino (1558, p. 320-336) discorre sobre os modos. Partimos da hipótese de que todo o repertório presente em *Le istitutioni harmoniche* pode ser tocado com um conjunto de flautas doces e, neste texto, temos

o intuito de discutir as possíveis combinações dos instrumentos que temos em nosso laboratório para a interpretação musical desses duetos à luz das fontes revisadas acima.

De acordo com Bornstein (2001, p. 11), *Le istitutioni harmoniche* é o primeiro tratado italiano a tecer suas explicações sobre o contraponto e a teoria modal com base em exemplos musicais a duas vozes, o que foi seguido em muitos tratados subsequentes. Segundo Bornstein (2001, p. 106), não existe explicação acerca do pensamento didático zarliniano que perpassa os contrapontos a duas vozes, mas considera que toda a informação dada pelo autor é válida para o contexto educacional. Contudo, Zarlino declara que começará a expor as regras para a elaboração de contrapontos pelos compostos a duas vozes, ou nota contra nota, para depois passar para outros tipos de composição, e seguindo os bons escritores, justifica que "começaremos das coisas mais simples para que o leitor as compreenda mais facilmente e não faça confusão"[6] (ZARLINO, 1558, III.40, p. 191, tradução nossa). Dessa forma, demonstra consistência com o seu formato de apresentação dos conteúdos no tratado e propõe uma sequência que conduz dos elementos mais simples para os mais complexos.

Nosso trabalho foi iniciado pela pesquisa bibliográfica, pois tanto o tratado de Zarlino quanto os métodos e tutores de flauta doce do século XVI eram fontes desconhecidas para os bolsistas. Além disso, nos deparamos com a dificuldade da falta de familiaridade dos bolsistas com a notação musical original, o que demandou uma etapa de aprendizagem e treinamento do grupo para a leitura das partituras em fac-símile. Somado a isso, nosso conjunto de flautas doces ainda estava em fase de construção. Assim, começamos com o estudo bibliográfico que embasou este texto e, concomitantemente, fizemos as primeiras tentativas de leitura das partituras.

Com a chegada das primeiras quatro flautas, que formaram um *petit-jeu* (MERSENNE, 1636, p. 239), e na busca por estratégias que contribuíssem para melhorar a fluência do grupo na leitura das partituras, selecionamos algumas danças da coletânea *Musicque de Joye*, publicada em Lion por Jacque Moderne (ca. 1550), para nossa experimentação prática. Essa escolha priorizou danças que fossem representativas do repertório do período (*Pavane*, *Gaillarde*, *Branle*), que tivessem as partes escritas nas mesmas claves presentes nos duos de Zarlino e cuja extensão de notas fosse compatível com a das flautas. Apesar de termos nos desviado da metodologia inicialmente proposta, essa etapa adicional foi fundamental para o ganho de proficiência na leitura musical, já que trata-se de um repertório musicalmente mais simples, com predominância de notas repetidas e graus

[6] "incominciaremo dalle cose più leggieri, accioché 'l lettore più facilmente si renda docile e non ne segua confusione." (ZARLINO, 1558, III.40, p. 191).

conjuntos, e com textura mais homofônica em comparação ao contraponto diminuído de Zarlino. Além disso, a prática dessas danças facilitou o processo de familiarização da equipe com os instrumentos recém-chegados e o trabalho de afinação, especialmente das notas com dedilhado de forquilha. Outro aspecto positivo foi que a execução das danças, a quatro vozes, permitiu que todo o grupo trabalhasse junto por mais tempo, ao invés de estar dividido em duplas, o que rendeu uma aprendizagem mais colaborativa e promoveu um aumento do entrosamento para a interpretação musical em conjunto.

Posteriormente, quando chegaram as outras seis flautas que completaram nosso conjunto, todos já estavam mais habituados aos instrumentos e às partituras. Com o intuito de experimentar diferentes tipos de combinação de flautas para a execução das danças da *Musicque de Joye*, buscamos novamente as instruções de Praetorius (1619) e Mersenne (1636) e, dessa consulta, incorporamos também a *Gavote pour les Flustes douces* (MERSENNE, 1636, p. 240) à pesquisa. No mesmo período, retomamos o estudo dos duetos de Zarlino. Agora, com uma quantidade e uma variedade maior de flautas à disposição, chegamos ao cerne da pesquisa e passamos a analisar as possibilidades de combinação de flautas para cada um dos duetos. Da mesma forma que no início da pesquisa, priorizamos a utilização das partituras da edição de 1558 do tratado e, no caso de dúvidas, cotejamos com a transcrição em notação musical moderna editada por Bornstein (1997).

Os doze duetos são escritos para *Tenore* e *Soprano*, o que possivelmente transparece uma herança da literatura musical tardo-medieval revisada por Zarlino, na qual esse par de vozes figurava como um eixo em torno do qual a composição era estruturada (SILVA, 2010, p. 36). Na concepção de Zarlino, o tenor é a

> parte que rege e governa a cantilena e é aquela que mantém o modo sobre o qual é fundada; e deve-se compor com movimentos elegantes e com tal ordem que observe a natureza do modo no qual é composto; seja o primeiro, segundo, terceiro ou outro que se queira, observando de fazer as cadências nos seus lugares próprios e com propósito.[7] (ZARLINO, 1558, III.58, p. 239, tradução nossa).

E o soprano é a parte mais aguda, cujos sons penetrantes nascem de movimentos velozes e ativos, e atingem o ouvido com presteza, de modo súbito e ágil, antes de qualquer outra parte. De acordo com o autor, suas melodias são belas, ornamentadas e elegantes e têm o intuito de nutrir e alimentar a mente de quem ouve. No capítulo em que explica como

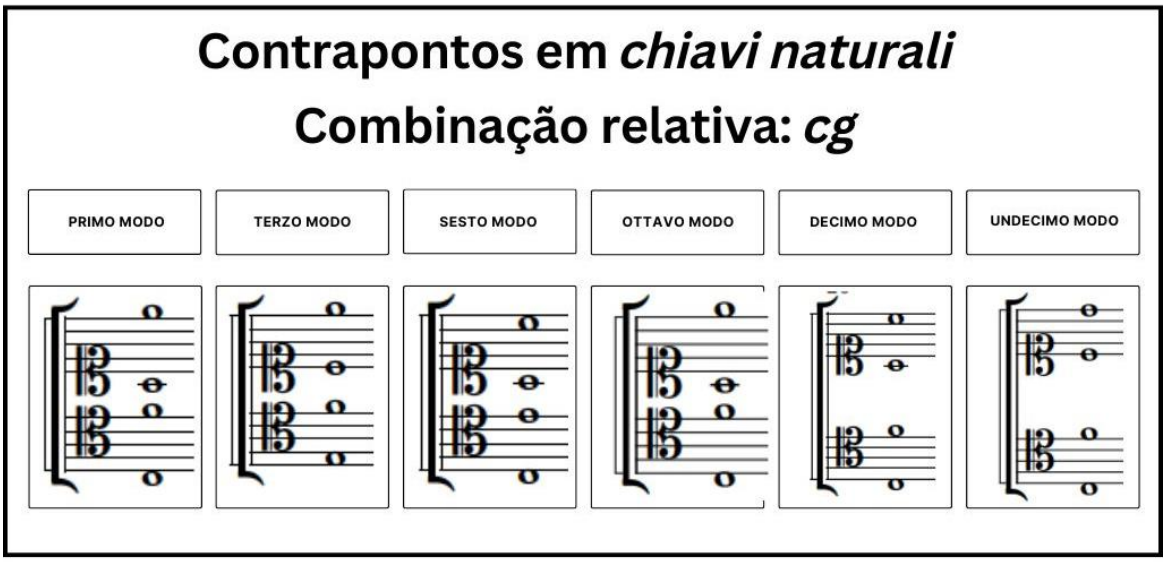
[7] "[...] è quella parte, che regge, & governa la cantilena, & è quella, che mantiene il Modo sopra il quale è fondata; & si debbe comporre con eleganti movimenti, & con tale ordine, che osservi la natura del Modo, nelquale è composto; sia primo, secondo, terzo, over altro qual si voglia; osservando di far le Cadenze a i luoghi propij, & con proposito." (ZARLINO, 1558, III.58, p. 239).

compor cantilenas a mais de duas vozes, Zarlino (1558, III.58, p. 240) declara que os músicos costumam iniciar suas composições pelo tenor, depois compor o soprano, ao qual adicionam o baixo e, por último, o contralto, e seguindo esse costume, mostrou em seu tratado muitos exemplos construídos entre soprano e tenor, que são as primeiras partes a serem elaboradas.

No processo de experimentação prática dos duetos de Zarlino, nossas decisões tiveram como fundamentação principal as fontes históricas e o apoio das fontes secundárias aqui mencionadas. Nesse sentido, iniciamos por identificar a combinação de claves de cada dueto e qual a extensão melódica de cada voz, já que a associação dessas duas informações é determinante para o levantamento das combinações instrumentais possíveis em cada caso. Feito isso, verificamos quatro diferentes combinações de claves que permitiram categorizar os duetos da seguinte forma: 1) Tenor em C4 e Soprano em C1; 2) Tenor em F3 e Soprano em C3; 3) Tenor em C3 e Soprano em G2; e 4) Tenor em F3 e Soprano em C2.

O primeiro conjunto é formado por seis duetos, nos quais observamos uma correspondência com as claves que são típicas das *chiavi naturali*. Também constatamos que nesses duetos há compatibilidade entre o âmbito das vozes e o dos instrumentos em *c* e *g*, que são os tamanhos relativos para as partes de *Tenor* e *Superius* na combinação relativa *Fccg*. Dessa forma, definimos a combinação *cg*, conforme sintetizamos na Figura 1, que também expõe a extensão de cada voz indicada nas claves originais.

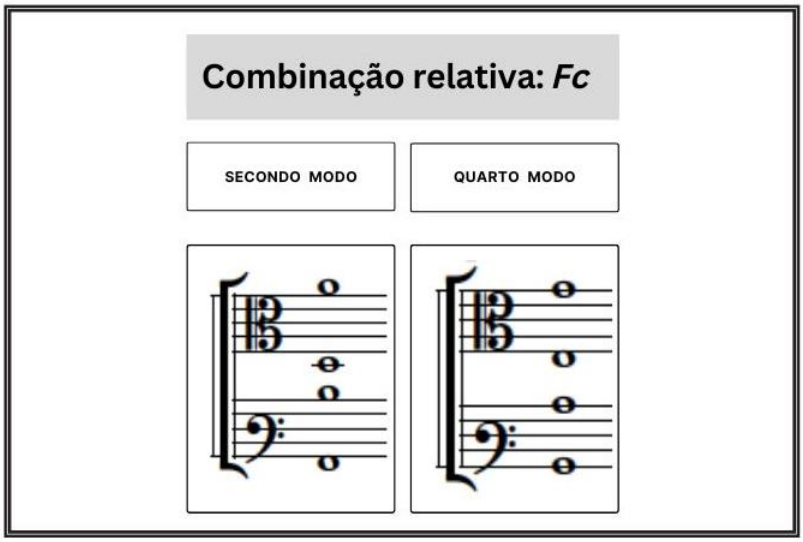
Figura 1 – Âmbito das vozes e combinação relativa dos contrapontos em *chiavi naturali*



Fonte: Os autores (2024)

No segundo grupo, reunimos dois duetos em que percebemos conformidade com as claves de Baixo (F3) e Tenor (C3) das *chiavette*, apesar de Zarlino tê-las denominado Tenor e Soprano. Se consideradas como Baixo e Tenor em *chiavette*, encontramos respaldo na literatura para escolher a combinação relativa *Fc* para a interpretação desses contrapontos, pois condiz com os tamanhos relativos de Baixo e Tenor, tanto na combinação *Fccg* quanto na *Fcgd'* (SILVA, 2010, p. 218; HEYGHEN, 2005, p. 281). Ademais, verificamos correspondência entre o âmbito das vozes e o dos instrumentos em *F* e *c*, de modo que essa foi a nossa escolha para esses duos, conforme resumido na Figura 2.

Figura 2 – Âmbito das vozes e combinação relativa dos contrapontos em *chiavette* (Baixo e Tenor)



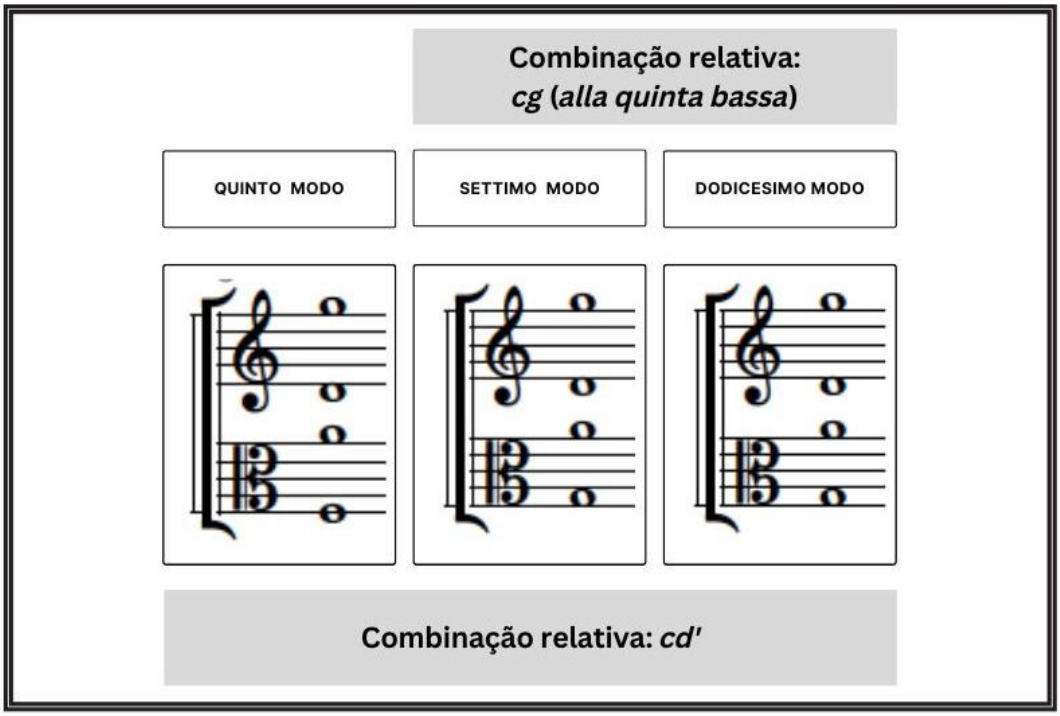
Fonte: Os autores (2024)

Na terceira categoria, agrupamos três duetos que possuem claves de Tenor (C3) e Soprano (G2) das *chiavette*. Seguindo o mesmo raciocínio, temos duas opções de combinação de flautas: *cg* (derivada de *Fccg*) ou *cd'* (derivada de *Fcgd'*). Ao analisar a compatibilidade entre o âmbito das vozes e o dos instrumentos, constatamos que a primeira opção (*cg*) é inviável, pois o Soprano dos três duetos possui notas agudas que extrapolam a extensão da flauta. Nesse caso, uma alternativa recomendada pela literatura, na tentativa de utilizar a combinação *cg*, é a transposição desses contrapontos *alla quinta bassa*[8]. De fato, é uma solução para a execução dos contrapontos no *Settimo* e *Dodicesimo Modo*, mas é impraticável

[8] Com base em Banchieri (1601) e Picerli (1631), Silva (2010, p. 217) explica que a transposição depende da qualidade do canto. Se a composição está em *cantus durum* (sem bemol na armadura de clave), a obra será transposta *alla quinta bassa* que adiciona um bemol. Mas, se a composição está em *cantus mollum* (com um bemol), a transposição será *alla quarta bassa*, que retira o bemol.

para o *Quinto Modo*, pois o Tenor passa a ter notas graves fora da extensão do instrumento. Assim, a combinação *cg* pode ser aplicada aos duos no *Settimo* e *Dodicesimo Modo*, transpostos *alla quinta bassa*. Se considerássemos apenas o âmbito das vozes, uma alternativa para o uso desses tamanhos relativos seria a transposição *alla quarta bassa*, já que todas as partes teriam extensão compatível com a dos instrumentos *cg*. No entanto, não encontramos sustentação nas fontes primárias para essa prática e, por isso, essa transposição foi preterida nesta fase da pesquisa, embora ela possibilite a utilização de flautas de tamanhos distanciados em uma quinta. Em seguida, passamos a examinar a segunda opção (*cd'*), que mostrou-se factível para os três duetos. A Figura 3 sintetiza as possibilidades encontradas.

Figura 3 – Âmbito das vozes e combinação relativa dos contrapontos em *chiavette* (Tenor e Soprano)

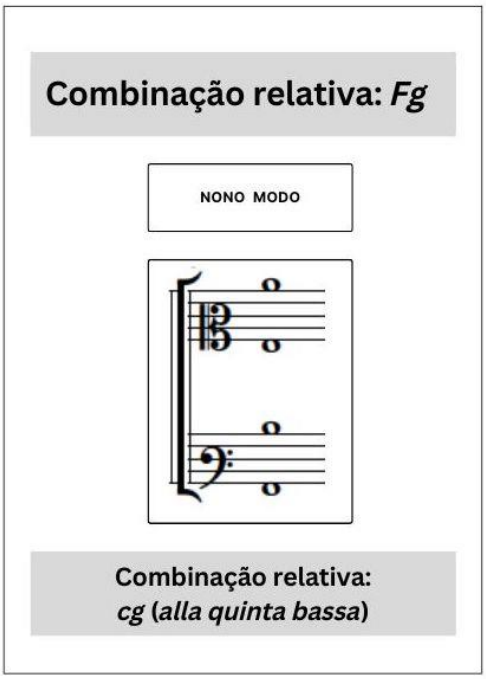


Fonte: Os autores (2024)

Finalmente, separamos o duo no *Nono Modo* em uma categoria distinta, pois é o único notado nas claves F3 e C2, que podem ser consideradas tanto como partes de Baixo e Alto das *chiavette*, quanto como Tenor e Soprano das *chiavi in contrabasso*. Primeiramente, analisamos a combinação *Fc* (derivada de *Fccg*), mas os âmbitos das partes são incompatíveis com os dos instrumentos e, desse modo, descartamos essa opção. Seguimos para a combinação *Fg* (derivada de *Fcgd'*), na qual verificamos que há compatibilidade entre os âmbitos das partes e dos instrumentos, configurando-se como uma opção para a prática

musical desse duo. Por fim, nos deparamos com a seguinte recomendação de Zarlino: "Este modo pode ser transposto uma diapente no grave, com ajuda do bemol"[9] (ZARLINO, 1558, IV.26, p. 332, tradução nossa). Seguindo esta orientação e o que fizemos na categoria anterior, realizamos a transposição *alla quinta bassa* e constatamos a viabilidade de uma combinação *cg* para a execução deste duo. Entretanto, advertimos que, com a transposição, o *Soprano* atinge a nota mais aguda da flauta em dois momentos, o que pode dificultar a sua prática, pois é uma nota delicada e de difícil emissão sonora. A Figura 4 resume essa análise.

Figura 4 – Âmbito das vozes e combinação relativa do contraponto em *chiavette* ou *chiavi in contrabasso*



Fonte: Os autores (2024)

De acordo com a análise realizada, verificamos que para os duetos que podem ser executados com uma combinação de flautas distanciadas por uma quinta (*Fc* ou *cg*[10]), nosso *instrumentarium* rende cinco diferentes possibilidades, considerando os tamanhos absolutos das flautas. E no caso dos duos que requerem instrumentos com distância intervalar de uma nona (*Fg* ou *cd'*), as possibilidades se restringem a três, conforme resumido no Quadro 2.

[9] "Ma questo Modo si può trasportare per una Diapente nel grave, con l'aiuto della corda b, come si trasporta etiandio gli altri" (ZARLINO, 1558, IV.26, p. 332).
[10] As mesmas combinações de tamanhos absolutos são aplicáveis nos casos em que a combinação *cg* é utilizada em decorrência da transposição *alla quinta bassa*.

Quadro 2 - Combinações relativas e tamanhos absolutos de flautas doces nos contrapontos a duas vozes de Zarlino

Combinação relativa	Tamanhos absolutos
Distância intervalar de quinta: *Fc* ou *cg*	Baixo C + basseto g Basseto f + tenor c' Basseto g + tenor d' Tenor c' + alto g" Tenor d' + alto a"
Distância intervalar de nona: *Fg* ou *cd'*	Baixo C + tenor d' Basseto f + alto g" Basseto g + alto a"

Fonte: Os autores (2024)

Cabe advertir que, nos casos em que a distância intervalar entre as flautas é de nona, o instrumento mais agudo requer o uso de muitos dedilhados de forquilha, o que pode comprometer a estabilidade de afinação, a depender da proficiência técnica do(a) instrumentista.

Considerações finais

Essa comunicação apresentou resultados parciais de nossa pesquisa em andamento, na qual foi possível confirmar a hipótese de que os doze contrapontos a duas vozes presentes na quarta parte de *Le istitutioni harmoniche* podem, de fato, ser tocados com um conjunto de flautas doces. Com base nas fontes consultadas, estabelecemos nas combinações de claves e na extensão das partes polifônicas os critérios que permitiram dividir os duetos em quatro categorias e, então, identificar as possíveis combinações de flautas (relativas e absolutas) para cada um deles. Conforme análise realizada, os contrapontos que podem ser executados nas combinações de flautas em quinta (*Fc* ou *cg*) possuem cinco diferentes combinações de tamanhos absolutos, enquanto que os que requerem combinações em nona (*Fg* ou *cd'*) dispõem de três combinações. Nesse processo, também verificamos outras possibilidades de combinações das flautas para a interpretação desses contrapontos que, embora não possuam sustentação nas fontes históricas, podem configurar-se como alternativas para quem deseja aproximar-se desse repertório, especialmente devido à indisponibilidade de *instrumentarium* adequado, ainda raro no Brasil. Tendo em vista o caráter prático-interpretativo da pesquisa e a natureza retórica dessa música e das formulações de Zarlino, nas próximas etapas pretendemos discutir as possibilidades encontradas à luz das descrições da natureza dos modos e seus efeitos. Por fim, consideramos de importância capital a integração entre as subáreas da Musicologia e das Práticas Interpretativas para propostas como esta, pois têm

rendido resultados iniciais promissores que podem ser estendidos a outros contextos polifônicos contribuindo, assim, para ampliar o repertório da flauta doce tanto em situações de ensino-aprendizagem, quanto em produções artísticas e de investigação acadêmica.

Referências

AGRICOLA, Martin. *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola*: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BORNSTEIN, Andrea. *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744).* Birmingham, 2001. 767 f. Thesis (Doctor of Philosophy). Department of Music, School of Arts, University of Birmingham, 2001.

BORNSTEIN, Andrea (Ed.). *Gioseffo Zarlino e Girolamo Diruta*: Duo sui dodici modi (Venezia, 1558/1610). Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1997. (Musiche a due voci, vol. 30).

CALLEGARI, Paula Andrade. *Le istitutioni harmoniche*: as virtudes retóricas e a música prática no século XVI. Curitiba: Appris, 2024.

CARDANUS, Hieronymus. *Writings on Music.* Translated and Edited with an Introduction by Clement A. Miller. Middleton: American Institute of Musicology, 1973. (Musicological Studies & Documents, 32).

DA COL, Paolo. Tradizione e scienza: Le Istitutioni harmoniche di Gioseffo Zarlino. In: ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche, Venezia, 1561*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1999. p.13-33.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: California University Press, 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>. Acesso em: 08 ago. 2017.

FENLON, Iain. Gioseffo Zarlino and Venetian Humanism. *In*: ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche (Venezia, 1561)*. Estudos introdutórios de Iain Fenlon e Paolo da Col. Variantes da edição de 1589 e índice de Paolo da Col. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1999. p. 7-12.

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

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

JAMBE DE FER, Philibert. *Epitome musical [...]* Lyon: Michel du Bois, 1556.

JUDD, Cristle Collins. Introduction. In: ZARLINO, Gioseffo. *Motets from 1549*: Part 1, Motets Based on the Song of Songs. Editado por Cristle Collins Judd. Middleton: A-R Editions, Inc., 2006. p. vii-xxii.

MAMBELLA, Guido. Gioseffo Zarlino: *Le istitutioni harmoniche.* In: ZANONCELLI, Luisa. *Mvsico Perfetto Gioseffo Zarlino (1517-1590):* La teoria musicale a stampa nel cinquecento. Biblioteca Nazionale Marciana e Fondazione Ugo e Olga Levi: Edizioni Fondazione Levi, 2017. p. 196-200.

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

MUSICQUE de Joye. Lyon: Jacques Moderne, 1550.

PALISCA, Claude V. Introduction. *In*: ZARLINO, Gioseffo. *The Art of Counterpoint*: Part Three of Le Istitutioni Harmoniche, 1558. Translation by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1968.

PALUMBO-FOSSATI, Isabella. La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel Testamento e nell'inventario dei beni del Grande Teorico Musicale. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Torino, n. 4, p. 633-649, 1986.

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

SANSOVINO, Francesco. *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIIII libri.* Venetia: Steffano Curti, 1663.

SILVA, Pedro A. S. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista.* Aveiro, 2010. 486f. Dissertação (Doutoramento em Música). Universidade de Aveiro.

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

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche.* Veneza: [Pietro da Fino?], 1558.

ZORZI, Marino. La circolazione del libro: biblioteche private e pubbliche. *In*: *STORIA DI VENEZIA.* Roma: Treccani, 1994 Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/dal-rinascimento-al-barocco-la-c…ei-privati-la-circolazione-del-libro-biblio_%28Storia-di-Venezia%29/. Acesso em: 5 ago. 2017.