

# A PRIMAVERA DA FLAUTA DOCE NO OUTONO DA IDADE MÉDIA: INSTRUMENTOS REMANESCENTES À LUZ DE VESTÍGIOS ICONOGRÁFICOS E TEXTUAIS

*Pedro Hasselmann Novaes*

Doutor em Música (Teoria e Prática da Interpretação)  
pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2021)  
e-mail: pedrohnoaes@yahoo.com.br

## RESUMO:

Este artigo, de cunho organológico, apresenta e detalha as principais características das quatro flautas doces medievais remanescentes em melhor estado de preservação, descobertas em pesquisas arqueológicas realizadas em quatro lugares distintos da Europa. A primeira foi encontrada em 1940, e a última em 2005. Cada uma foi datada, com relativa margem de segurança, seja do século XIV ou do XV, embora duas delas tenham alguma probabilidade de datarem do século XIII. Iniciamos o presente texto pela abordagem de registros iconográficos e de documentos escritos de época referentes às primeiras aparições conhecidas da flauta doce medieval, uma investigação que, uma vez confrontada com a análise dos quatro instrumentos aqui em questão, corroborou e até realçou certos aspectos. Contudo, algumas divergências e surpresas também vieram à tona nesse processo.

**Palavras-chave:** flauta doce; organologia; Idade Média.

## INTRODUÇÃO

Tentativas de desvendar a gênese de um gênero, um movimento ou instrumentos musicais às vezes se convertem em obsessões de musicólogos. Se a dimensão histórica se faz quase sempre presente em muitas áreas do conhecimento, convém notar que a busca por um ponto de partida no curso dos acontecimentos costuma ser uma preocupação primária da historiografia. Marc Bloch<sup>1</sup> (1886-1944) deu um nome a essa fixação: o “ídolo das origens”<sup>2</sup> (BLOCH, 2002). Conforme ele próprio observou, “[...] uma explicação do mais próximo pelo mais distante dominou nossos estudos às vezes até à hipnose.” (BLOCH, 2002, p. 56).

O título do presente artigo sugere que nosso texto aborde o surgimento da flauta doce, mas não seja por isso que tenhamos cair na “idolatria das origens”, e não por simples mecanismo de defesa que nos faça evitar indicar qual teria sido “a primeira” flauta doce, mas porque se, em

---

<sup>1</sup> Renomado historiador francês e um dos fundadores da chamada escola dos Annales.

<sup>2</sup> Conceito também desenvolvido por François Simiand (1873-1935).

apenas 65 anos, entre 1940 e 2005, foram descobertas em território europeu todas as cinco principais flautas doces medievais remanescentes, logo se fica na expectativa do aparecimento de uma novidade arqueológica que revele um instrumento ainda mais antigo do que os exemplares conhecidos. Quer dizer, não se deve falar numa “data” de nascimento da flauta doce, mas, no máximo, numa época estimada (de acordo com o que se sabe a respeito através de fontes variadas e diversas) e, mesmo assim, sob a constante e feliz ameaça de que a descoberta de flautas doces ainda mais “velhas” em relação às hoje conhecidas invalide o que se assume por “verdade” atualmente.

É claro que uma pesquisa desse porte não se restringe aos objetos encontrados em sítios arqueológicos. Ela leva em conta muitos outros vestígios presentes em documentos escritos, como obras literárias, contas e inventários das cortes e em fontes iconográficas. Em tempos recentes, Lasocki (2011; 2012; 2018) e Rowland-Jones (2005; 2006) se ocuparam com maior profundidade, respectivamente, dos documentos textuais e das fontes iconográficas relativas à flauta doce na Idade Média. Ambos enfrentaram problemas, alguns dos quais considerados insolúveis por eles mesmos, do momento em que as fontes consultadas não esclareciam se os instrumentos mencionados ou representados poderiam ser, de fato, flautas doces ou outras flautas assemelhadas.

## **1. INDÍCIOS DA PRESENÇA DA FLAUTA DOCE NA EUROPA A PARTIR DE FONTES ICONOGRÁFICAS E DE DOCUMENTOS ESCRITOS DOS SÉCULOS XIV E XV**

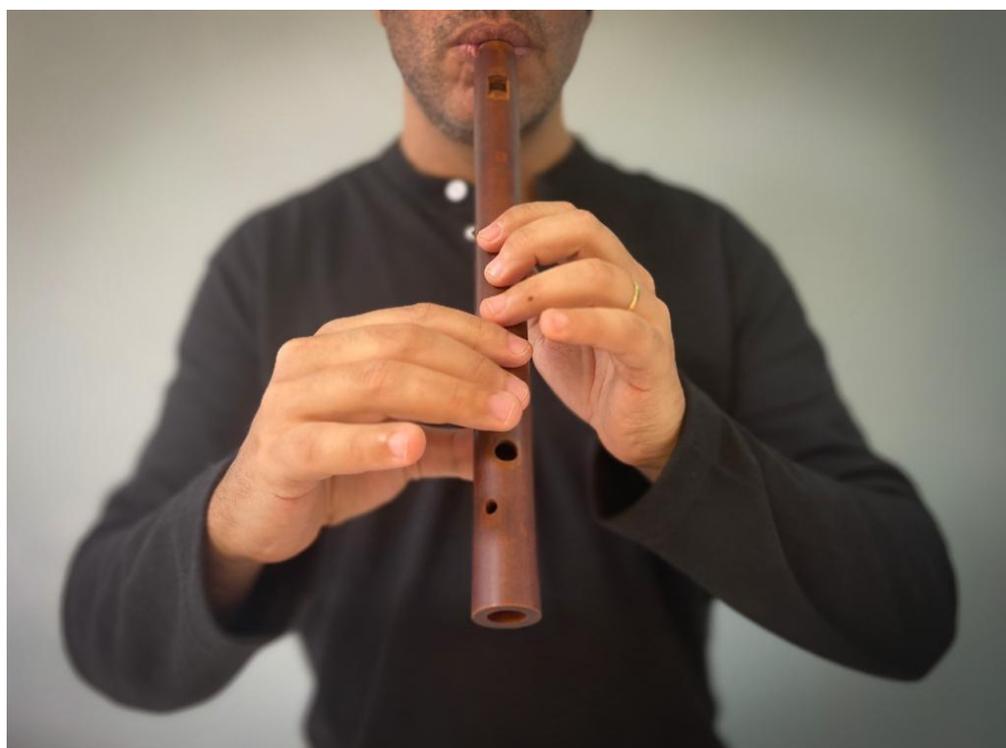
Em uma pesquisa abrangente, Rowland-Jones (2005; 2006) levou em conta uma série de indícios relacionados à identificação de uma eventual “candidata” a flauta doce em representações iconográficas do final da Idade Média, como, por exemplo, o formato, número de orifícios, a altura da posição das mãos e dos dedos no instrumento ou o ângulo em que o músico o toca. Além disso, considerou, sempre que a obra analisada revelava, aspectos como o nível de relaxamento dos lábios e bochechas do instrumentista (ROWLAND-JONES, 2005, p. 566), acrescidos, é claro, da indicação de boquilha ou janela e rampa no instrumento em questão.<sup>3</sup> Além do relaxamento das bochechas e dos lábios, Rowland-Jones (2006, p.13-16),

---

<sup>3</sup> Quanto a esses dois últimos elementos, a ausência de janela e lábio numa representação na parte frontal de um instrumento de sopro não é critério de eliminação, porque depende do nível de detalhe da obra. Além do mais, existem modelos de flautas inteiriças (não exclusivamente da Idade Média) cujas janelas foram projetadas para ficarem viradas para a parte posterior do instrumento. Há ainda, como veremos, exemplos “vivos” de flautas doces medievais que sequer tinham boquilhas ou formatos pronunciados dessas partes. No entanto, é claro que quando janelas, lábios e boquilhas são visíveis nas pinturas, a identificação positiva é facilitada.

considerou um detalhe muito sugestivo, ainda que sutil, que vem em auxílio à identificação “positiva” ou “negativa” para flauta doce. Ao posicionar esse instrumento em uso, o pulso da mão superior do executante tende a ficar levemente flexionado, de maneira que o polegar alcance mais ergonomicamente o orifício posterior (parte constitutiva e indispensável das flautas doces). Esse movimento de flexão do pulso faz com que a palma da mão fique mais próxima ao instrumento, formando um ângulo fechado em relação ao tubo (Fig. 1). Com esse gesto, a mão como um todo tende a ficar visivelmente abaixo do tubo. Além disso, na existência de um orifício para o polegar, característico de flautas doces, esse é posicionado necessariamente acima do orifício 1 (frontal). Idealmente, um trabalho pictórico mais realista que mostre a parte superior de uma flauta doce deve reproduzir o dedo indicador abaixo do polegar (Fig. 2), apesar de raramente termos esse detalhe aparente na análise da iconografia medieval.

FIGURA 1: Exemplo de flexão do pulso da mão superior em flautas doces



Fonte: o autor.

FIGURA 2: Posicionamento do polegar e indicador em flautas doces (mão superior)



Fonte: o autor.

As flautas doces, porém, fazem parte de uma categoria maior: as chamadas flautas de ducto que, na Idade Média, segundo Lasocki (2011, p. 14, tradução nossa), “[...] possuíam de dois a sete orifícios, em várias conformações.”<sup>4</sup> A identificação de flautas doces a partir de fontes iconográficas da época é uma tarefa árdua, porque elas são facilmente confundíveis com outras flautas de ducto, como certos flajolés<sup>5</sup> (em francês antigo, *flageols* ou *flageolets*, pequenos *flageols*)<sup>6</sup> com número elevado de orifícios, ou então com flautas de ducto ditas “transicionais”. Nas pinturas, vários orifícios das flautas podem não estar aparentes e habitualmente são representados tapados pelos dedos do músico. Existem, porém, dois indícios relativos aos flajolés que podem nos ajudar a identificá-los. Ambos os traços característicos desses instrumentos têm a ver com formas de empunhá-los.

Ao contrário dos flautistas doces, músicos representados tocando flajolés estão desobrigados de lidar com o orifício para o polegar (inexistente nesses instrumentos). Assim, seus pulsos tendem a ficar em posição mais neutra, menos fletida em relação aos flautistas doces

<sup>4</sup> “[...] possessed from two to seven holes, in various conformations.” (LASOCKI, 2011, p. 14).

<sup>5</sup> Em francês, *flajol* e seu diminutivo, *flageolet* (pequeno *flajol*), designavam flautas de ducto habitualmente feitas em cana, sem o orifício para o polegar que facilitada da emissão de harmônicos e é uma das marcas da flauta doce. Em português foi dicionarizada a palavra *flajolé*.

<sup>6</sup> Existia também a grafia “flajol”, que era até mesmo mais frequente na época.

e, conseqüentemente, comparando com a Figura 1, percebemos que a mão superior se mantém num ângulo um tanto mais aberto em relação ao tubo do instrumento (Fig. 3). E mais: na ausência de orifício para o polegar, esse dedo tende a ficar alinhado, aproximadamente na mesma altura do indicador (Fig. 4) e não acima dele, como ocorre quando se tocam flautas doces.

FIGURA 3: Tendência de angulação do pulso (mão superior) ao se tocarem flajolés



Fonte: o autor.

FIGURA 4: Tendência de posicionamento do polegar contra o dedo indicador (mão superior) ao se tocarem flajolés



Fonte: o autor.

Em sua pesquisa, Rowland-Jones considerou quais seriam os outros instrumentos eventualmente representados conjuntamente com aquele que suspeitava ser uma flauta doce (ROWLAND-JONES, 2005, p. 564), fator relevante, visto que essa integrava agrupamentos de instrumentos ditos “baixos”, ao contrário da maioria dos flajolés e dos instrumentos de palheta da família das charamelas, cornamusas e metais, que eram considerados “altos” (*alta instrumenta*). Essa separação definitivamente não era estanque. Instrumentos “altos” e “baixos” eram eventualmente representados “misturados”, coexistindo num mesmo quadro, pesando para isso o caráter simbólico ou alegórico constantemente presente em pinturas da época.

Um retábulo datado do final do século XIV de Pere Serra – originalmente encomendado para o altar da igreja de Santa Clara em Tortosa, na Catalunha – representa a Virgem e o Menino Jesus ladeados por seis anjos músicos. Rowland-Jones (2005, p. 564) lista os instrumentos por eles tocados: flauta doce, alaúde, órgão portativo, saltério, gaiterna e harpa. Para o autor, todos esses instrumentos “baixos”, suaves, simbolizam a humildade e doçura da Virgem Maria. Não há dúvida quanto à validade desse caráter simbólico e, no caso, a presença de instrumentos “altos” comprometeria a delicadeza da representação. O contexto dessa pintura é, portanto, favorável à identificação positiva da flauta doce, instrumento considerado geralmente mais suave do que flajolés!

Ao considerar fontes textuais francesas entre cerca de 1100 e 1500 que citam flautas, David Lasocki também se deparou com alguns problemas. Ele notou que nessas fontes “[...] os nomes e suas pronúncias não eram uniformizados [...]”<sup>7</sup> (LASOCKI, 2018, p. 34, tradução nossa). Seja como for, o pesquisador sugere que é possível associar, grosso modo, alguns dos nomes encontrados diretamente com determinadas flautas<sup>8</sup>. Quanto à flauta doce, é mais difícil de relacioná-la a uma denominação inconfundível no período considerado por Lasocki, uma vez que esse instrumento estava em formação ou acabara de nascer, e mesmo o fato de a flauta ter sido batizada por seus “inventores” não assegurou que esses novos nomes se disseminassem imediatamente e fossem conhecidos em toda parte. Assim, por sua semelhança com flautas mais antigas, muitos continuariam a chamá-la mesmo de *flajol* (fr.) nos primeiros tempos de sua existência, ainda que estivessem diante de um instrumento distinto.

Rowland-Jones (2005) sustenta a teoria de que a flauta doce não teria nascido pronta; segundo ele, sua confecção fora inspirada por flajolés ou flautas de ducto com seis orifícios,

---

<sup>7</sup> “[...] the names and their spellings were not standardized [...]” (LASOCKI, 2018, p. 34).

<sup>8</sup> Em geral, o musicólogo associa *frestel* à flauta de pão e *flaüte*, em tempos mais remotos, à flauta e tambor (instrumento conjugado) e, mais tarde, à flauta doce. Já a *fleuste traversaine* é, segundo ele, claramente associada à flauta transversal (LASOCKI, 2018, p. 34).

passado por instrumentos de transição supostamente com sete orifícios ou mais (ROWLAND-JONES, 2005, p. 566).<sup>9</sup> Pelo fato de estarem em desenvolvimento e transformação, esses instrumentos de transição, e mesmo as primeiras flautas doces, eram provavelmente chamados de mais de uma maneira em cada idioma, sendo associados, como já exemplificamos, à denominação de instrumentos difundidos há mais tempo. Lasocki (2012, p. 17) menciona a existência de muitos poemas que descrevem o *flajol* ou o seu som como suave, doce (*douce*) e que Machaut (ca. 1300-1377) lista pelo menos 20 tipos deles, tanto “altos” quanto suaves, no poema épico *La Prise d’Alexandrie* (ca. 1370-1372). Suaves flajolés (*doulz flajolez*) também aparecem em outro poema do final do século XIV, este de Eustache Deschamps, discípulo de Machaut, (LASOCKI, 2012, p. 17). Essa “trilha” das flautas de ducto suaves parece ter se alargado no século XIV, quando são mencionados “[...] *flajol*, outros tipos de flauta de ducto, algumas vezes descritas explicitamente como *douce*.”<sup>10</sup> (LASOCKI, 2018, p. 34, tradução nossa). Com o passar do tempo e levando em conta o curso muitas vezes imprevisível das línguas, Lasocki (2018, p. 34, tradução nossa, grifo do autor) afirma que, “Provavelmente em fins do século XIV, e certamente no início do XV, *flaiite* começou a mudar sua pronúncia para *fleute*, e seu significado para flauta doce.”<sup>11</sup>

Vamos considerar a seguir aspectos relativos principalmente aos tamanhos, aparências exteriores<sup>12</sup> e agrupamentos das flautas doces medievais nos contextos em que surgiram. O aprofundamento nesses aspectos precisa ter em conta que a construção de instrumentos de uma mesma família em registros diferentes e em conjunto é uma prática melhor identificada com o Renascimento. Do século XVI até as primeiras décadas do XVII, os *consorts* atingiram o seu ápice, e as famílias de sopros e cordas foram ampliadas com o aparecimento de membros mais graves ou mais agudos em relação aos usados até então. Tendo esse fato histórico em vista, não convém classificarmos as flautas doces do final da Idade Média segundo naipes, como hoje procedemos ao nos referirmos às flautas doces soprano, contralto, tenor etc. Visando uma melhor compreensão, é claro que podemos usar essa classificação como referência e escrever,

---

<sup>9</sup> Nas palavras do autor: “Charamelas têm sete orifícios para os dedos, mas flautas de ducto podem ter seis (flajolés e muitos instrumentos tradicionais), oito (flautas doces) e talvez sete ou mais (flautas de ducto de transição e alguns instrumentos folclóricos) [...]” (ROWLAND-JONES, 2005, p. 566, tradução nossa). “Shawms have seven finger-holes, but duct-flutes can have six (flageolets and many traditional instruments), eight (recorders), or perhaps seven or more (transitional duct-flutes and some folk instruments) [...]” (ROWLAND-JONES, 2005, p. 566).

<sup>10</sup> “[...] *flajol*, other kinds of duct flute, sometimes described explicitly as *douce*.” (LASOCKI, 2018, p. 34).

<sup>11</sup> “Probably by the late fourteenth century, and certainly by the early fifteenth, *flaiite* began to shift its spelling to *fleute* and its meaning to recorder.” (LASOCKI, 2018, p. 34).

<sup>12</sup> Questões referentes à furação interna, madeiras usadas e detalhes de construção são abordados na segunda parte deste artigo, ao longo da análise dos exemplares arqueológicos.

por exemplo, que esta ou aquela flauta doce medieval “aproxima-se do registro de uma sopranino”.

O levantamento de fontes iconográficas de várias partes da Europa feito por Rowland-Jones (2005; 2006) até cerca de 1430 atesta a presença de flautas doces ou de flautas de ducto de dimensões diversas, comparáveis talvez em tamanho a instrumentos soprano, contralto e tenor atuais (ou a dimensões intermediárias dentro dessa classificação, talvez um pouco menores)<sup>13</sup>, predominando as flautas representadas solo, cujos tamanhos parecem ser similares aos de instrumentos soprano ou contralto. Rowland-Jones, porém, localizou sete fontes cujos instrumentos teriam tamanhos mais próximos aos de uma flauta doce tenor, mas não sem alertar para a especulação por parte de vários pesquisadores que defenderam outros “postulantes”, além de flautas, dentre eles, charamelas e até cornetos. De qualquer maneira, uma das pinturas, datada de 1366-67, está dentre as mais antigas representações de uma possível flauta doce. Eis a procedência e natureza das fontes de potenciais “grandes” flautas doces da época (ROWLAND-JONES, 2005; 2006)<sup>14</sup>:

- 1) Espanha: escultura de pórtico de catedral (talvez do final do século XIV);
- 2) França: iluminura de Bíblia (1410);
- 3) França: livro de horas (1430);
- 4) Catalunha: retábulo (1410);
- 5) Inglaterra: pintura em esmalte, (1366-1367) – flauta de ducto transicional ou flauta doce;
- 6) Inglaterra: anjo esculpido em madeira (*ca.* 1415);
- 7) Inglaterra: escultura em madeira (1430 ou anterior).

Fazendo outro recorte das fontes iconográficas apresentadas por Rowland-Jones (2006), observamos apenas cinco ocorrências em que dois flautistas figuram tocando juntos e também um conjunto de três flautas de ducto não empunhadas por músicos:

- 1) França, detalhe de quadro de pintor italiano exibindo anjos tocando uma flauta de ducto e uma flauta dupla (*ca.* 1340);

---

<sup>13</sup> É preciso ter em conta que a estatura média de homens e mulheres de hoje é significativamente maior do que na época. Assim, ao vermos a proporção do músico e sua flauta em representações medievais (e mesmo de épocas posteriores), o instrumento pode dar a impressão de ser maior do que de fato era. A mesma questão aplica-se aos pequenos anjos músicos.

<sup>14</sup> Não tivemos acesso ao número total de flautas consideradas “grandes” (próximas ao tamanho de uma tenor) a partir de todo o conjunto iconográfico referente da época. Trata-se apenas de um recorte feito com base nos exemplos dados nos artigos citados de autoria de Rowland-Jones.

- 2) Itália, cópia com variações do quadro anterior (ca. 1400);
- 3) Inglaterra, ilustração de cena da Natividade numa letra capitular de um livro de horas (ca. 1380-1400), com anjos músicos tocando flautas que Rowland-Jones sugere serem do tamanho de instrumentos contralto e tenor atuais;<sup>15</sup>
- 4) Espanha, retábulo (ca. 1410) com dois anjos flautistas (instrumentos aproximadamente do tamanho de contralto e tenor atuais);
- 5) Itália, 1415-20, iluminura apresentando três flautas de ducto com seis orifícios<sup>16</sup> (segundo Rowland-Jones), sendo uma pequena e duas grandes.

A década de 1430 foi o período limite aproximado que Rowland-Jones (2005; 2006) impôs às buscas de fontes de época que figuram em seus dois artigos. Apesar de o autor não explicitar sua intenção ao não se ocupar de obras muito posteriores a essa data, nos parece razoável supor que ele teve o objetivo de se ater ao período de vigência da arte medieval. Com efeito, apesar de certos historiadores localizarem o “término” da Idade Média com o final do século XV e início do XVI<sup>17</sup>, a partir de profundas mudanças nas estruturas políticas, econômicas e sociais, é de comum acordo que as artes em geral “anteciparam” o final dessa era. Limitando-nos à arte musical, basta mencionar a escola de Borgonha (um dos primeiros prováveis celeiros de conjuntos de flautas doces), que teve como representantes compositores nascidos em torno de 1400 ou um pouco antes (como Binchois, Du Fay e Dunstable); suas obras já são consideradas representativas de uma primeira fase do Renascimento em música, coincidindo com o período de atividade profissional da geração desses e de outros compositores que compartilhavam padrões estéticos próximos.<sup>18</sup> Tendo isso em mente, faz sentido que, a partir de meados do século XV, representações de flautas doces passassem a ser mais frequentes, bem como menções às suas formações em conjunto. Trata-se de um movimento crescente em termos de documentação disponível (principalmente a partir do início do século

<sup>15</sup> Vide nota nº 13.

<sup>16</sup> Trata-se de uma representação diminuta, um detalhe que compõe o rodapé do fólio 195 do Squarcialupi (Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pal. 87, ca. 1415-20), famoso códice italiano de música polifônica, predominantemente do século XIV. O centro da imagem é dominado por uma cena de dança acompanhada por dois músicos. Motivos de folhagens em arabesco ornaram os personagens, que são ladeados ainda por instrumentos musicais de sopro e corda. Apesar de o desenho ser pequeno, é possível notar a presença de janelas e boquilhas delineadas nos três instrumentos de sopro, confirmando que são flautas. Cada uma delas tem seis orifícios, o que levou Rowland-Jones (2006, p. 10) a identificá-las com flautas de ducto.

<sup>17</sup> O medievalista brasileiro Hilário Franco Júnior (1992, p. 14), por exemplo, tendo em vista finalidades meramente práticas e didáticas, estipulou o final da Idade Média em meados do século XVI.

<sup>18</sup> Diga-se de passagem que Lasocki (2011, p. 19) também adota a década de 1430 como um marco da intensificação de menções a quatro flautas. Ocorre na mesma época um aumento de composições polifônicas a quatro partes.

XVI) e também no sentido do aumento de membros da família do instrumento e de sua utilização em conjunto.

Assim, interessa-nos explorar a história da flauta doce desde quando ela começou a ser documentada na Europa medieval, mas, seguindo a proposta de Rowland-Jones, estabelecemos também um limite cronológico para a nossa investigação, o que corresponde à época das primeiras obras musicais do Renascimento e de seus respectivos instrumentos. Na impossibilidade de determinar um marco cronológico inequívoco para isso, foi preciso fazer uma escolha e, assim, também ficamos com cerca de 1430, opção justificada no parágrafo anterior.

A seleção iconográfica com fontes datadas de até cerca de 1430 evidenciou a presença de flautas doces ou de outras flautas similares nos tamanhos próximos aos de instrumentos soprano, contralto e tenor atuais, na França, Espanha, Itália e Inglaterra, com prevalência de flautas equiparáveis à soprano e à contralto, mas, como vimos, são raras as representações desses instrumentos sendo tocados em conjunto e, quando elas ocorrem, fazem figurar não mais do que dois flautistas até mais ou menos meados do século XV.

Vamos agora tratar do tema a partir de outras fontes documentais, segundo o que testemunham os registros escritos do período. O levantamento feito por Lasocki (2011; 2018) associa a flauta doce e seus precursores a músicos domésticos das cortes e a elementos da nobreza. *Yconomica* (1348-1352), obra de Konrad de Megenberg destinada aos filhos da nobreza e aos servos das corte, faz uma breve menção aos instrumentistas de sopro, dividindo-os entre *macrofistulus* e *microfistulus*. Na mesma obra, o autor confere aos servos que promoviam divertimentos (*servi delectabiles*) um status muito superior aos jograis profissionais (*ioculatores*). Megenberg informa ainda que o *microfistulus* tocava *flatillas*, nome popular em vernáculo dado a pequenas flautas que demandavam pouco ar, e que, por causa de seu som “débil e fraco” (*debilem et remissum*), faziam bom par com velas. (2018, p. 8, tradução nossa);

Destacamos quatro dos registros colhidos por Lasocki que revelam a existência de flautas de tamanhos diferentes entre meados do século XIV e início do XV. De acordo com o contexto, supõe-se que os instrumentos descritos a seguir poderiam ser tocados solo, mas certas descrições sugerem práticas de conjunto, tendo em vista o fato de que várias flautas haviam sido encomendadas de uma só vez e para mais de um músico da mesma corte. Um relato em particular menciona até mesmo um grande estojo para guardar e transportar um conjunto de flautas. Vejamos algumas das principais menções da época:

- 1) Uma carta contendo uma ordem de encomenda, datada de 23 de julho de 1378, de Juan I de Aragão, ainda príncipe e futuro rei, incluindo *flahutes*<sup>19</sup>, entre outros instrumentos. Para Lasocki (2018, p. 40) esse seria o primeiro documento de corte europeu a se referir quase que inequivocamente a flautas doces; Lasocki (2018, p. 45) sugere que essas mesmas *flahutes* encomendadas para os músicos da corte reapareceriam de forma mais detalhada numa lista de posses de 1410 feita após a morte de Martim I de Aragão, irmão e sucessor de Juan I, conforme a seguinte descrição: “três flautas, uma grande e outra negra pequena... duas flautas, uma negra pequena e outra transversal”<sup>20</sup> (LASOCKI, 2018, p. 45, tradução nossa). Note-se que o documento distingue uma flauta transversal das outras flautas;
- 2) Nas contas da corte de Bréscia de 1408, consta o pagamento por uma encomenda de quatro flautas novas (*iiii flauti novi*)<sup>21</sup> em favor de Bartolomeu de Urbino, *pifaro*<sup>22</sup> do Conde de Urbino (LASOCKI, 2018, p. 52);
- 3) “Em 1416, as contas de Isabel da Baviera, esposa do Rei Carlos VI de França, incluem um pagamento a Haquin Regnault, ‘pela aquisição de 8 *grans fleustres*’ e outro pagamento a um *gainnier* (artesão de estojos) por um grande estojo ‘para colocar e carregar 5 *grans fleutres* nas quais eles [dois escudeiros da rainha] tocavam diante da dita senhora.” (LASOCKI, 2018, p. 27, tradução nossa)<sup>23</sup>;

<sup>19</sup> Lasocki (2018, p. 41) ressalta duas coisas: 1) a influência da cultura francesa na corte de Aragão na época em questão (de onde o uso deliberado da palavra *flahutes* e não *flautas*; 2) a progressiva transformação da grafia de *flaüte/flahüte* em *fleute*, palavra que, segundo o pesquisador, designava originalmente a flauta de três furos e tambor, mas que, desde fins do século XIV, e certamente no século XV, passaria a ser associada à flauta doce,

<sup>20</sup> “tres floutes, dues grosses e una negra petita... dues floutes, uma negra petita e 1 altra travessada.” (LASOCKI, 2018, p. 45)

<sup>21</sup> Segundo Lasocki, *flauto* (it.) já naquela época significava flauta de ducto (LASOCKI, 2011, p. 17), categoria a que pertencem as flautas doces. Com a disseminação do instrumento do século XV em diante, essa palavra ficou definitivamente associada à flauta doce (como ocorre no período barroco).

<sup>22</sup> O latim medieval já instituiria o termo *piffarus* (Bolonha, 1342); a palavra *piffero* ocorre em 1461 (PÍFARO, 2001). Os *piffari* eram sobretudo músicos chameleiros ativos nas cortes italianas, principalmente entre os séculos XIV e XVI. Frequentemente tocavam com os *trombetti* (músicos dedicados aos instrumentos da família dos metais). As famílias das chameleiras e dos metais (associadas eventualmente a cornamusas e a flautas de três furos e tambor) formavam o grupo de *alta instrumenta* (WELKER, 1992, p. 146) por causa da capacidade que tinham de atingir grande potência sonora. Os *piffari* (ou *pifferi*) e os *trombetti* costumavam ser muito requisitados para uma série ocasiões e aparições públicas de seus patronos, tais como cortejos, procissões religiosas, intervenções em algumas partes da missa, festas, bailes, casamentos e outras cerimônias, pois os sons produzidos por seus instrumentos eram capazes de atingir um grande número de pessoas em amplos recintos e também ao ar livre. A encomenda de flautas ao *pifaro* Bartolomeu de Urbino em 1406 é um indício de que desde antes do Renascimento musical esses profissionais podiam também tocar e, ocasionalmente, construir instrumentos de sopro “baixos”, mais adequados a ambientes pequenos (cômodos, recantos de jardins etc.) e compatíveis com situações privadas, como jantares em família e divertimentos cotidianos. As flautas, fossem elas doces ou de ducto de outro tipo, adequavam-se a essas últimas ocasiões. Segundo Lasocki (2018, p. 45), os chameleiros também tocavam flautas doces no século XV.

<sup>23</sup> “In 1416, the accounts of Isabeau of Bavaria, wife of Charles VI of France, include a payment to Haquin Regnault, instrument maker, ‘for purchase of 8 *grans fleustes*’ and another payment to a *gainnier* (case maker) for

- 4) “Registros de arquivo para *fleustes/flustes* (plural) na Corte de Borgonha remontam ao ano de 1383. Em 1426 e 1443, o duque encomendou um conjuntos de quatro [delas]”<sup>24</sup> (LASOCKI, 2011, p. 19, grifo do autor, tradução nossa).

Rowland-Jones (2005, p. 563, tradução nossa) traz uma informação adicional sobre a encomenda de 1426 feita na corte de Borgonha: “Uma referência remota a um *consort* de flautas doces vem à tona quando Felipe, o Bom, Duque de Borgonha encomenda quatro flautas doces para serem enviadas ao Marquês de Ferrara<sup>[25]</sup> em 1426.”<sup>26</sup>

### 1.1 CONFRONTANDO ASPECTOS DAS DUAS PESQUISAS

Os testemunhos históricos da época, sejam eles iconográficos ou escritos, convergem num sentido: quanto mais o tempo avança do último quarto do século XIV para o século XV, mais confiáveis são as evidências de citações e representações de flautas doces e elas diferenciam-se mais claramente de outras flautas de ducto. A poesia trovadoresca associava o *flajol* e o *flajolet* (pequeno *flajol*) à natureza, à vida rural, ao camponês.<sup>27</sup>, ao passo que a flauta doce, a julgar por suas aparições e citações (desde as primeiras) costumava circular em outros ambientes e esferas. Rowland-Jones (2005, p. 566, tradução nossa) afirmou que “[...] flautas doces eram tocadas por pessoas socialmente privilegiadas, incluindo reis, duques, bispos e músicos instruídos que integravam os quadros de servos das cortes [...]”<sup>28</sup>. Elas também aparecem com frequência em pinturas, nas mãos de anjos da corte celeste.

---

a large case ‘to put and carry 5 grans *fleustes* on which they [two *écuyers* of the queen] play in front of the said lady.’” (LASOCKI, 2018, p. 27).

<sup>24</sup> “Archival records for *fleustes/flustes* (plural) at the Court of Burgundy begin as early as 1383. In 1426 and 1443, the duke ordered sets of four” (LASOCKI, 2011, p. 19).

<sup>25</sup> A corte de Ferrara foi um grande pólo cultural e musical a partir do final do século XIV e ao longo de todo o século XV, conforme confirma a extensa pesquisa de Lockwood (2009). O intercâmbio entre as cortes era intenso, indo muito além do casamento entre membros das famílias. Relatos de época dão conta de grande circulação de intelectuais, artistas, livros e também instrumentos musicais, presentes comuns entre os senhores de diferentes famílias.

<sup>26</sup> “An early reference to a consort of recorders is when Duke Philip the Good of Burgundy ordered four recorders to be sent to the Marquis of Ferrara in 1426.” (ROWLAND-JONES, 2005, p. 563).

<sup>27</sup> Convém ressaltar que o *flajol* e o verbo *flajoler* continuavam a ser mencionados no final da Idade Média, na época de ascensão da flauta doce. O poeta Eustache Deschamps (ca. 1345- ca. 1406), por exemplo, associou o *flajol* ao campo, mas também escreveu que o instrumento era apreciado por príncipes. Como vimos, Deschamps relata que o Conde Pierre de Navarre (1376-1412) tocava para si mesmo o “*échiquier et le flageol*”. Dada a época e o contexto, e embora fossem mencionados *flajolés* de sonoridade suave e também “altos”, é justo questionar se nesses casos *flajol* e *flajoler* pudessem estar a se referir a flautas do ducto transicionais ou a flautas doces.

<sup>28</sup> “[...] recorders were played by upper-class people, including kings, dukes and bishops, and by educated household musicians [...]” (Rowland-Jones, 2005, p. 566).

Os documentos escritos levantados por Lasocki seguem o mesmo sentido. O pesquisador defende que: “[...] a flauta doce consolidou-se como instrumento de música de registro culto na Europa, sendo tocada por músicos de corte e das cidades, frequentemente em *consort*.”<sup>29</sup> (LASOCKI, 2011, p. 19, tradução nossa).

Se a flauta doce foi, desde sua origem, um instrumento palaciano, convém notar que suas características sonoras<sup>30</sup> a tornavam mais adequada para recintos pequenos, reuniões com menor número de pessoas, enfim, elas seriam afeitas a uma música mais doméstica e talvez menos pública e cerimonial. Para essas ocasiões, as potências de charamelas, bombardas, cornamusas e trompetes eram mais efetivas. Rowland-Jones (2005) faz um exercício de imaginação sobre o uso dos espaços privados das casas nobres do final da Idade Média:

As residências dos grandes tornaram-se mais confortáveis, oferecendo quartos retirados e cômodos privados das famílias, nos quais eles poderiam isolar-se num lugar adequado, longe dos opulentos festejos e entretenimentos noturnos do salão. Isso deve ter encorajado aqueles dotados de talento musical e de interesse em desfrutar melhor de uma prática musical mais privada.<sup>31</sup> (ROWLAND-JONES, 2005, p. 562, tradução nossa).

Na Itália, os *piffari*, primariamente chameleiros das cortes, passaram também a tocar flautas doces a partir do século XV, diz Lasocki (2018, p. 45).<sup>32</sup> Na França, é confirmada a presença de conjuntos de flautas doces na corte real de Carlos VI e, também, na corte de Borgonha e, quanto à Espanha, mencionamos uma carta de 1378 de João I de Aragão, encomendando flautas para sua corte. Mas quem seriam, afinal, os seus flautistas de Aragão? Supostamente, certos menestrelis profissionais de João I (alguns deles eram recrutados em outros lugares, até mesmo em Flandres) e/ou um ou mais de um dos seis cantores que o soberano

---

<sup>29</sup> “[...] the recorder became established as an instrument for art music throughout Europe, played by Court and city musicians, frequently in consort.” (LASOCKI, 2011, p. 19).

<sup>30</sup> Consideramos a suavidade com que as flautas doces passariam para a segunda oitava com o auxílio da abertura do orifício do polegar, contra ataques geralmente mais agressivos de muitos flajolés ao atingirem registros mais agudos.

<sup>31</sup> “The residences of the great became more comfortable, providing withdrawing rooms and private family chambers into which they could retire, at a suitable point, away from the lavish feasting and nightly entertainments in the hall. This must have encouraged those with musical skills and interests to enjoy more private music-making.” (ROWLAND-JONES, 2005, p. 562).

<sup>32</sup> No século XVI, por exemplo, os Bassani se firmariam como uma das mais famosas famílias de músicos e construtores de flautas doces da Europa. Suas atividades são documentadas desde 1515 (LASOCKI, 1985, p. 114), através de um registro de pagamento pela participação de quatro músicos numa procissão para a Scuola di San Marco, em Veneza, ocasião em que teriam tocado trompete, charamela, flauta doce e corneto (LASOCKI, 1985, p. 114).

mandou vir de Avignon e que, segundo ele, também tocavam instrumentos musicais (LASOCKI, 2018, p. 44).

Mas os resultados das duas pesquisas: a iconográfica de Rowland-Jones e a que foi feita sobre as fontes escritas de Lasocki não se ratificam sob todos os aspectos. Notamos uma lacuna e também uma inconsistência ao compará-las. Porém, mesmo quando os resultados dessas investigações não são concorrentes, consideramos que, se vistos em conjunto, acabam revelando informações adicionais.

A lacuna a que nos referirmos é evidentemente notada quando nos perguntamos o que seriam as referidas flautas “grandes” ou “pequenas”, conforme constam dos registros do início do século das cortes dos reis Carlos VI de França e Martim I de Aragão. Se levarmos em conta exclusivamente tais registros, a única coisa que podemos concluir sem medo de errar é que, por razões históricas evidentes, uma flauta dita “grande” para os padrões da época era certamente menor do que uma baixo moderna. As flautas doces medievais até hoje encontradas, quatro das quais examinaremos mais de perto na segunda parte deste artigo, não passam do tamanho equivalente ao de uma soprano, mas convém lembrar de que estamos falando de um número muito pequeno que não nos permite fazer generalizações. Porém, alguma luz é lançada sobre esse problema se observarmos o recorte que fizemos ao tomarmos os maiores exemplares de candidatas a flautas doces ou de ducto em geral do levantamento iconográfico de Rowland-Jones (2005; 2006). Mesmo não podendo afirmar categoricamente que todos esses sete exemplares tenham sido flautas doces, adquirimos uma noção mínima, a partir da iconografia, da aparência das flautas doces ou de ducto “grandes” da época. Esses exemplos foram pintados, desenhados ou esculpidos sendo tocados, de onde temos uma escala humana para nos ajudar, mesmo levando em conta que a estatura média de homens e mulheres na Idade Média era sabidamente menor que do a atual. Outro aspecto que concorre para o esclarecimento de nossos questionamentos é que, dos sete exemplos extraídos da pesquisa de Rowland-Jones, o mais antigo data de 1366-1367 e o mais recente não ultrapassa o ano de 1430 (uma escultura que pode ter sido feita até mesmo antes dessa data). Os registros escritos da corte do Rei Martim I de Aragão e da Rainha Isabel da Baviera (esposa de Carlos VI, de França) que mencionam “grandes flautas” datam, respectivamente, de 1410 e 1416, ou seja, estão dentro do período dos exemplos iconográficos coligidos.

Mencionamos também uma “inconsistência” entre as fontes das duas naturezas, fato que tem a ver com o número de flautas feitas para serem tocadas em conjunto. Os registros das cortes dão conta de conjuntos de flautas, oito na corte do Rei Carlos VI de França (1416), três flautas na corte do Rei Martim I de Aragão (1410), quatro encomendadas em Bréscia (1406) e

quatro encomendadas por duas vezes pelo Duque de Borgonha (em 1426 e em 1443). Convém notar que o fato de muitas dessas flautas terem sido encomendadas ao mesmo tempo, formando um conjunto ou talvez mais de um conjunto (há menção, inclusive, a um grande estojo encomendado para guardar cinco delas), reforça a ideia de que elas haviam sido confeccionadas para serem tocadas ao mesmo tempo e provavelmente pensadas para executarem música polifônica. A polifonia da época era predominantemente a duas ou três partes, raramente a quatro, de onde podemos nos questionar sobre a necessidade de quatro e oito instrumentos, a não ser que houvesse dobramentos de partes e/ou alternância de “coros” de flautas, possibilidades de uso lícitas de serem cogitadas.

Contrariando as expectativas, o levantamento de obras iconográficas feito por Rowland-Jones até cerca de 1430 exhibe flautistas tocando solo ou, o que é mais comum, anjos músicos representados tocando instrumentos heterogêneos. Ressaltamos mais uma vez o aspecto alegórico e simbólico da arte pictórica medieval (que enfatiza a variedade de tipos de instrumentos), mas com uma ressalva: essas combinações não eram necessariamente fantasiosas, principalmente quando observamos agrupamentos não mesclados de instrumentos “baixos” e “altos”; esses conjuntos de instrumentos eram descritos em fontes textuais (inclusive em registros oficiais de cortes), e serviam de modelo para pintores e escultores, de onde se comprova a sua existência.<sup>33</sup> Assim, tais pinturas, ao fazerem figurar certas formações instrumentais, para além de seus símbolos e alegorias, tinham também “um pé na realidade”, por assim dizer.

Quanto às representações de mais de uma flauta ou flautistas numa mesma obra, foram encontrados apenas duos nas pinturas das fontes consultadas por Rowland-Jones. Cinco delas retratam um par de anjos, cada qual tocando uma flauta de tamanho distinto a cada representação. Sobre esses instrumentos, há tipos diferentes (além de flautas doces ou prováveis flautas doces, há o que parecem ser flautas de ducto transicionais, incluindo ainda a combinação de flautas duplas com flautas de ducto).

Diante dessa discrepância entre as fontes iconográficas e textuais, não se chega facilmente a uma síntese; a dúvida permanece: de um lado, a iconografia da época dá testemunho da existência de flautas doces ou de flautas de ducto aos pares (instrumentos de tamanhos diferentes); de outro, há menções escritas dignas de confiança a conjuntos de flautas doces ou de flautas transicionais em maior número: três, quatro ou oito instrumentos.

---

<sup>33</sup> As interações mais “duvidosas” quanto a corresponderem a práticas musicais de época envolvem a presença de instrumentos “altos” e “baixos” num mesmo quadro, dada a incompatibilidade de intensidade sonora geralmente observada quando se combinam instrumentos desses dois grupos.

Não se sabe ao certo que tipo de música os conjuntos de flautas doces tocariam no chamado “outono medieval”<sup>34</sup>. Constatamos até aqui o vínculo inegável desses instrumentos e suas formações com importantes centros de alta cultura da época, como cortes reais, ducados e condados, casas de várias regiões da Europa por onde transitavam os melhores cantores, músicos virtuosos e grandes compositores que estavam na vanguarda da música polifônica da época. A flauta doce encorajava os próprios nobres, como o Conde Pierre de Navarre. Fosse ela tocada solo, acompanhada por instrumentos de outro tipo ou em conjunto da mesma “família”, é razoável supor que boa parte do repertório consistisse de música polifônica, o que até cerca de 1430 era constituído, voltamos a dizer, de peças a duas ou três partes, mais raramente a quatro. É certo que danças e obras originalmente instrumentais fossem tocadas nas cortes, mas também é justo considerar que versões instrumentais de canções polifônicas conhecidas viessem a lume entre os músicos do palácio, fruto de sua interação cotidiana com os cantores da corte, e que suas partes fossem memorizadas ou improvisadas (principalmente as melodias mais aguda da polifonia).<sup>35</sup> Não se trata de mero esforço de imaginação. Lasocki (2018) descreve com suas próprias palavras um relato de época que retrata essa prática. Segundo ele “A Crônica de Limburg, escrita entre 1378 e 1398 por Tilemann Elhen von Wolfhagen, notário e clérigo da cidade, registra muitos exemplos de ‘novas canções’ tocadas em charamelas e trompetes e cantadas pelo povo.”<sup>36</sup> (LASOCKI, 2018, p. 43, tradução nossa). Duas flautas doces de tamanhos diferentes, à semelhança de uma tenor e uma contralto, estariam aptas a serem tocadas em peças polifônicas a duas vozes na tessitura equivalente à do *tenor* (a mais grave no período em questão) e do *cantus* ou do *superius*, a mais aguda. Essas últimas vozes portavam quase sempre a melodia principal. Um trio composto de flautas na tessitura aproximada de uma soprano moderna e outras duas mais ou menos equivalentes a contraltos ou, alternativamente, uma flauta mais ou menos das dimensões de uma contralto e duas outras do tamanho de uma

---

<sup>34</sup> *O Outono da Idade Média* é o título de uma obra do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), considerada clássica no meio.

<sup>35</sup> Talvez o testemunho mais acabado de versões instrumentais de música vocal da época de que estamos tratando seja o Codex Faenza 117 (Biblioteca Comunale di Faenza, Itália, ca. 1430). É quase que unanimemente aceito que essa coleção tenha sido primariamente concebida por e para instrumentos de tecla. Esse manuscrito consta essencialmente de obras baseadas em modelos de música polifônica vocal de renomados compositores franceses e italianos do século XIV. As partes principais das obras vocais originais (conhecidas como *cantus* ou *superius*) recebem na compilação do Codex Faenza um tratamento extremamente ornamentado, à maneira de diminuições instrumentais. Essas melodias modificadas são acompanhadas pelo tenor, também extraído da obra vocal original. Não é raro que uma terceira voz (o *contratenor*) seja adicionado às composições do Faenza nas interpretações atuais. Essa parte pode ser extraída, pelo músico, dos modelos vocais em que se baseou o Codex, ou então ser composta ou improvisada modernamente nos casos em que a obra-modelo contenha apenas duas partes.

<sup>36</sup> “The Limburg Chronicle, written by the notary and town clerk Tilemann Elhen von Wolfhagen from 1378 to 1398, records many instances of ‘new songs’ played on shawms and trumpets and sung by the people.” (LASOCKI, 2018, p. 43).

tenor atual, estariam perfeitamente aptas soar, respectivamente, as melodias das vozes do *cantus*, do *contratenor* e do *tenor* (o *contratenor* e o *tenor* eram partes que ficavam em tessituras praticamente idênticas).<sup>37</sup> A hipótese do uso de quatro flautas doces tocando partes distintas é factível num dos primeiros grandes centros de cultivo do instrumento ainda na primeira metade do século XV, pois “A corte de Borgonha adquiriu conjuntos de quatro flautas em 1426 e 1443, época aproximada em que Gilles Binchois, compositor da corte, começou a escrever canções a quatro partes (sua *Fille à marier* data da década de 1430).”<sup>38</sup> (LASOCKI, 2012, p. 20, tradução nossa). Diante desse contexto, Rowland-Jones (2005) fez uma aposta:

Com base em evidências das cortes suntuosas dos poderosos Ducados de Borgonha em Dijon e Cambrai e do Duque de Berry em Bourges, nós podemos igualmente supor que flautas doces ocasionalmente tocavam a música de Dufay (*ca.* 1400-1474) e Binchois (*ca.* 1400-1460).<sup>39</sup> (ROWLAND-JONES, 2005, p. 563, tradução nossa).

Para as práticas instrumentais de música polifônica, apresentamos algumas possibilidades: 1) conjuntos de flautistas doces executariam composições conhecidas, ornamentando-as (principalmente a parte do *cantus*); 2) a flauta que tocasse a parte do *cantus* “solaria”, ornamentando e diminuindo a melodia em versões instrumentais de peças vocais, enquanto era acompanhada por instrumentos de outros tipos; 3) alternância de partes musicais de uma mesma composição entre grupos puramente vocais e puramente instrumentais; 4) formações instrumentais, incluindo flautas doces, que dobrariam as partes vocais, sendo que a flauta mais aguda diminuiria a parte do *cantus*<sup>40</sup> e, simultaneamente, o cantor apresentaria a melodia dessa parte em sua versão original menos ornamentada.

Uma nova etapa do Renascimento musical estava sendo germinada em meados do século XV, levando à exploração de tessituras mais graves do que as habituais e ao desenvolvimento de instrumentos musicais aptos a alcançá-las. A formação de trio vocal e/ou instrumental, típica da polifonia do final da Idade Média e da primeira geração do Renascimento, iria sofrer uma mutação. Das partes descritas acima (*superius*, *contratenor* e *tenor*), uma delas, o *contratenor* se dividiria em duas novas, gerando o “contratenor alto” e o “contratenor baixo”. Essas duas novas partes são citadas, por exemplo, numa lista de músicos

<sup>37</sup> Convém sempre lembrar que as flautas doces, que receberam na Era Moderna a mesma denominação dos registros das vozes humanas, soam uma oitava acima em relação a elas.

<sup>38</sup> “The Court of Burgundy bought sets of four recorders in 1426 and 1443, about the time the Court composer Gilles Binchois started writing chansons in four parts (his *Filles à marier* dates from the 1430s).” (LASOCKI, 2012, p. 20).

<sup>39</sup> “On evidence from the sumptuous courts of the powerful Duchy of Burgundy at Dijon and Cambrai, and of the Duke of Berry at Bourges, we could equally surmise that recorders on occasion played the music of Dufay (c.1400-1474) and Binchois (c.1400-1460).” (ROWLAND-JONES, 2005, p. 563).

<sup>40</sup> Quer dizer, a flauta fragmentaria a melodia em notas de valores menores do que os da melodia original.

ativos na corte de Ferrara<sup>41</sup> no ano de 1472 (LOCKWOOD, 2009, p. 352). O “contratenor alto” ficaria numa tessitura mais próxima do *superius* e o “contratenor baixo” seria escrito numa tessitura cerca de uma quarta ou uma quinta abaixo do *tenor*. Essa mutação seria o germe do clássico quarteto vocal e instrumental: soprano, contralto, tenor e baixo. Pouco a pouco os instrumentos musicais, incluindo as flautas doces, iriam adaptar-se a essas novas condições, ampliando suas famílias.

## 2. AS FLAUTAS DOCES MEDIEVAIS: PRINCIPAIS INSTRUMENTOS REMANESCENTES

Faremos a seguir numa descrição e considerações de especialistas (com algumas incursões pessoais) sobre quatro flautas doces medievais, apresentando-as em ordem cronológica, de acordo com o ano em que foram encontradas, ressaltando suas principais características, estados de preservação, detalhes a partir de fotografias, e abordando tentativas de reconstituições atuais. Com a finalidade de melhor evidenciar traços comuns e diferenças dos instrumentos em questão, exibiremos ao final de nosso artigo alguns quadros comparativos do que foi explanado sobre as partes constitutivas das flautas, suas particularidades e também as prováveis madeiras nelas empregadas, evidenciando as características desses materiais e comparando-os com aqueles que passaram também e ser mais utilizados em épocas posteriores à Idade Média.

### 2.1 A FLAUTA DOCE DE DORDRECHT

Trata-se do primeiro exemplar, encontrado em 1940, e faz parte hoje da coleção de instrumentos musicais do Gemeentemuseum, em Haia, catalogada sob o nº 54404 (HOMOLECHNER, 1996, p. 106). A flauta e outros objetos foram descobertos no pântano das ruínas de Huis te Merwede, Holanda, a cerca de três quilômetros da cidade de Dordrecht. “Esse castelo, fundado no primeiro quarto do século XIV, foi residência de uma abastada família holandesa desde 1335.”<sup>42</sup> (GLEICH, 1976, p. 35, tradução nossa). A fortificação foi tomada de assalto em 1418 e sofreu uma grande inundação em 1421. Depois disso, apenas no século XIX foi feita uma drenagem da área do entorno. (GLEICH, 1976, p. 35). Gleich (1976) ressalta ainda

<sup>41</sup> Informação extraída do apêndice intitulado “Chronological List of Musicians at Ferrara 1377-1505”.

<sup>42</sup> “This castle, founded in the first quarter of the 14<sup>th</sup> century, was the residence of a wealthy Dutch family from 1335.” (GLEICH, 1976, p. 35).

que esses “acidentes” históricos acabaram contribuindo para limitar a datação da flauta doce de Dordrecht, já que a ocupação do castelo não passou de cerca de 80 anos (entre 1335 e 1418). Depois, o instrumento ficou submerso, permanecendo intocado até a época da exploração do sítio em 1940. Mas existe a possibilidade de a flauta ter sido feita antes da construção ou da ocupação do castelo? Hakelberg (1995, p. 11) defende que sim. Para ele, a flauta dataria do século XIII.

Eis algumas das principais características da flauta de Dordrecht segundo Weber (1976): as condições do instrumento são boas; sua coluna de ar é cilíndrica, medindo cerca de 11mm e seu comprimento é de aproximadamente 270mm; há dois orifícios alternativos do dedo auricular na base do instrumento, seja para a mão esquerda ou para a direita [característica comum a outras flautas doces da época e posteriores, fato também confirmado em fontes iconográficas]; a boquilha não é em formato de bico; [a diminuição da circunferência externa da parte da cabeça em torno do bloco sugere que possa ter existido uma cápsula protetora, provavelmente em madeira]; o acabamento do pé do instrumento foi perdido.

Weber (1976) declara vagamente que a flauta foi feita em madeira frutífera. Já para Homo-Lechner (1996, p. 106), o instrumento seria em olmo (*Ulmus*). A autora acrescenta que a flauta tem o comprimento total de cerca de 30mm e que seu bloco não foi encontrado. Ela sugere que o acabamento perdido do pé pudesse ser um anel de marfim ou metal, embora a proposta de reconstrução com acabamento em madeira em formato cônico proposto por Weber nos pareça mais harmoniosa (vide Fig. 5), mesmo que claramente inspirada num modelo bem posterior à época em questão (Weber baseou-se em ilustrações de flautas do famoso tratado musical renascentista de Sebastian Virdung<sup>[43]</sup> para refazer a peça perdida).

Weber (1976) dá a entender que sua reconstrução da flauta doce de Dordrecht foi tão fiel quanto possível e fez algumas considerações a partir do resultado:

Os orifícios estavam perfeitamente afinados, com exceção da nota mais grave que era consideravelmente alta. O instrumento poderia facilmente alcançar a terceira oitava. A digitação em sua maior parte correspondia à tabela dada por Virdung<sup>44</sup> (WEBER, 1976, p. 37, tradução nossa).

Consta que “A nota mais grave do instrumento é aproximadamente um Dó#<sup>5</sup>, com Lá = 440 Hz.”<sup>45</sup> (WEBER, 1976, p. 37, tradução nossa). Esse é um aspecto que merece muita atenção

---

<sup>43</sup> Tradadista, autor de *Musica getutscht und ausgezogen* (1511).

<sup>44</sup> “The fingerholes were excellently in tune, save only that the bottom note was considerably high. The instrument could easily be overblown up to the third octave. The fingering for the greater part corresponded to the chart given by Virdung.” (WEBER, 1976, p. 37).

<sup>45</sup> “The lowest note of the instrument is about c#” at a’ = 440 Hz.” (WEBER, 1976, p. 37).

porque ele não é exclusivo da flauta de Dordrecht. A formação de um semitom entre os orifícios 7 e 6 é uma característica presente nas flautas de Göttingen, Tartu e Elblag, que examinaremos a seguir. O que parece ser um detalhe, na verdade define como devemos conceber a “afinação” do instrumento. Quer dizer, a flauta de Dordrecht é, afinal, um instrumento em ré (digitação 0123456). Fechá-la completamente com o dedo auricular apenas confere, quando muito, uma nota adicional (o Dó#<sup>5</sup>).<sup>46</sup> Sobre essa nota adicional, vimos que Weber notou que ela era a única que considerou “desafinada” no instrumento reconstituído, sendo alta em relação às outras. Weber fez algumas experiências para contornar o problema por meio de extensão da flauta. Segundo ele, a que melhor funcionou envolveu o estreitamento do tubo cilíndrico (já originalmente bem constricto) apenas na altura do pé, passando de 11 para 8mm (WEBER, 1976. p. 37).

FIGURA 5: Flauta doce de Dordrecht e reconstituição de Rainers Weber



Fonte: Montagu (1980, p. 73).

## 2.2 A FLAUTA DOCE DE GÖTTINGEN

Hans Reiners, autor de um artigo sobre a flauta doce de Göttingen<sup>47</sup>, também foi encarregado de fazer “várias reconstruções aptas a serem tocadas”<sup>48</sup> a partir do original (REINERS, 1997, p. 31, tradução nossa). No início do artigo, seu autor faz uma explanação, levantando aspectos sobre a flauta doce de Göttingen que ainda hoje causam certa surpresa. Eis o constatou: “Conforme Hakelberg declarou, essa flauta doce precede todas as fontes iconográficas conhecidas.”<sup>49</sup> (REINERS, 1997, p. 31, tradução nossa). Dietrich Hakelberg estudou instrumentos de sopro antigos, “[...] dentre eles uma pequena flauta

<sup>46</sup> A maioria das gaitas de fole históricas daquelas oriundas de tradições vivas de vários países tem a afinação do seu tubo melódico (o *chanter*) definida da mesma maneira: segundo a nota produzida ao se abrir o orifício do dedo auricular. É essa nota que normalmente se afina com o(s) tubo(s) de bordão (quando eles existem). Já quando os orifícios do *chanter* são todos tapados, a nota resultante costuma ser uma sensível ou uma subtônica em relação à gama principal. Rowland-Jones (2005) observou essa característica, comumente encontrada nas gaitas, comparando-as com as flautas de ducto medievais.

<sup>47</sup> Descoberta no ano de 1987, numa fossa em Weender Straße 26, Göttingen, Alemanha.

<sup>48</sup> “several playable reconstructions” (REINERS, 1997, p. 31).

<sup>49</sup> “As Hakelberg has stated, this recorder predates all known iconographical sources.” (REINERS, 1997, p. 31).

doce encontrada numa fossa de Göttingen datada aproximadamente de meados do século XIV ou talvez de antes” (REINERS, 1997, p. 31, tradução nossa). Com efeito, conforme vimos inicialmente, o amplo levantamento iconográfico feito por Rowland-Jones (2005; 2006) não exhibe fontes que possam atestar a presença da flauta doce na Europa numa época tão remota. O segundo aspecto surpreendente da flauta doce de Göttingen é a sua própria “arquitetura”, as suas dimensões internas e externas. Tudo ou quase tudo contrasta com o que sugerem as fontes iconográficas (somos levados aqui a pensar no polimorfismo, tema recorrente na análise dos instrumentos medievais). Julgamos que o pesquisador tenha razão ao considerar a iconografia e os documentos escritos que tratem de instrumentos como fontes corroborativas (REINERS, 1997, p. 34), porque mesmo que o número de exemplares e fragmentos de flautas doces medievais até o presente não chegue ao número dos dedos das mãos, nada se compara à qualidade e à riqueza de informações que provêm da análise de um instrumento concreto. Quanto ao aspecto externo das representações iconográficas das flautas de ducto medievais (categoria de que as flautas doces fazem parte), vimos que a maior parte apresenta formato cilíndrico; há também flautas doces (ou de ducto em geral) representadas com formato externo cônico (ampliado para a base).<sup>50</sup> Esse aspecto exterior é sugestivo, mas não é necessariamente acompanhado pela furação interna do tubo do instrumento. Sobre a coluna de ar, é preciso que se diga que existe um limite de tamanho para a confecção de flautas doces perfeitamente cilíndricas sem o auxílio de chaves. Segundo Meyers (2007, p. 58), o tamanho máximo nesse formato seria o equivalente ao de um instrumento contralto. Sabemos, a partir de todas as evidências acima e de outras, que as flautas doces medievais não eram munidas de chaves e, sendo assim, os instrumentos de tamanho equivalente a uma flauta tenor, por mais que as fontes da época sugiram a aparência de um cilindro, teriam, necessariamente, uma coluna de ar com algum grau de conicidade.

Diante disso, a flauta doce de Göttingen provoca admiração porque, apesar de seu tamanho diminuto – aproximadamente o de uma sopranino moderna, com comprimento total de 256mm e diapasão de referência de Lá  $\cong$  450 Hz (REINERS, 1997) –, ela é constituída internamente por uma coluna de ar em formato cônico invertido. Trata-se de uma opção, tendo em vista que, como vimos, seria perfeitamente viável se confeccionar um instrumento cilíndrico de dimensões similares (caso da flauta doce de Tartu, cuja furação, conforme veremos, é quase

---

<sup>50</sup> Assunto controverso: em certas miniaturas, o alargamento da base de instrumentos de sopro não corresponde necessariamente a uma representação fidedigna. Dependendo da obra, esse pode ser um recurso, uma tentativa do pintor de expressar pictoricamente a ideia de amplificação do som e, para isso, “deforma”, deliberadamente, instrumentos imaginários ou existentes.

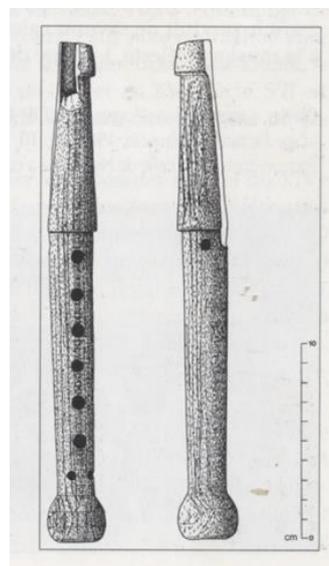
que perfeitamente cilíndrica). Reiners concluiu que o diâmetro da flauta de Göttingen é diminuído em quase 2mm da seção que fica entre os orifícios para os dedos 1 e 2 (13,2mm) à parte mais contraída (11,5mm), na altura do sétimo orifício (REINERS, 1997, p. 33) que, aliás apresenta furação alternativa em ambos os lados. Outra característica do instrumento tão marcante quanto excêntrica é o bulbo formado na base. A parte mais alargada dessa forma mostra sinais de ter sofrido repetidos impactos, o que sugere para Reiners que a flauta teve mais de um uso: enquanto não estava sendo soprada serviria de uma baqueta de percussão! (REINERS, 1997, p. 33).

FIGURA 6: Flauta doce de Göttingen e reconstrução moderna por Hans Reiners



Fonte: Reiners (1997, p. 32).

FIGURA 7: Flauta doce Göttingen em perspectiva anterior e posterior (desenho – Stadtarchäologie Göttingen)



Fonte: Homo-Lechner (1996, p. 105).

As tentativas de reconstrução da flauta de Göttingen por Reiners foram possíveis graças ao fato de o dano do instrumento original ter sido no sentido longitudinal, ficando um dos lados do instrumento preservado. Assim, mesmo na ausência do bloco (UTT, 2006, p. 41), e com partes danificadas ou faltantes, foi possível a Reiners levar adiante o projeto de reconstituição do instrumento com base em sua simetria. O próprio autor revela que a parte superior do instrumento “[...] ainda se encontra razoavelmente preservada, possibilitando que se tenha uma

noção muito boa do seu formato original.”<sup>51</sup> (REINERS, 1997, p. 31, tradução nossa). De acordo com Homo-Lechner, a madeira utilizada na confecção é frutífera (*Prunus* sp.) (HOMO-LECHNER, 1996, p. 105). Segundo Reiners (1997, p. 33), todos os orifícios foram alargados mais ou menos obliquamente, abrindo-se para fora (*upercut*). O intervalo entre os orifícios 6 e 7 é de um semitom. Diz o autor que a partir de suas reconstruções, o instrumento demonstrou ter um grande alcance, atingindo até mesmo notas da terceira oitava.

### 2.3 A FLAUTA DOCE DE ELBLAG

O próximo exemplar foi encontrado na Polônia, em 1998, numa fossa em Elblag, cidade que no final da Idade Média fazia parte da próspera Liga Hanseática. É notável o seu bom estado geral (é uma das duas flautas doces medievais preservadas, encontrada inclusive com bloco, assim como a flauta de Tartu). Poplawska (2008)<sup>52</sup> oferece uma série de informações relevantes sobre o flauta: data do século XIV ou XV; madeira utilizada: talvez bordo (*Acer* sp.); trata-se de um artefato profissional, feito com precisão, com cuidado na manufatura do lábio, com traços de acabamento em resina selando o instrumento, que tem um aspecto “liso”; foi gravado um ícone com metal quente logo abaixo da janela (provável marca do construtor; instrumento comercializado?);<sup>53</sup> comprimento total: 299mm (instrumento afinado aproximadamente em Ré<sup>5</sup>, obtendo-se um Dó#<sup>5</sup> ao fechá-lo totalmente); comprimento da coluna de ar: 270mm (extensão idêntica à da flauta de Dordrecht); tubo em formato cilíndrico com aproximadamente 13mm de diâmetro; orifícios para os dedos extremamente largos para todo e qualquer padrão, medindo de 8 a 10mm, com exceção do orifício polegar (6mm) e os dois alternativos (um de cada lado) para o dedo auricular (5mm cada); o intervalo formado ao se abrir o dedo 7 é de semitom; boquilha curta.

Convém fazer um relato pessoal, já que adquiri em 2012 uma flauta baseada no instrumento de Elblag<sup>54</sup>, feita pelo construtor ucraniano Eugene Ilarionov e, por isso, tenho a

---

<sup>51</sup> “[...] is still reasonably preserved for a very good guess to be made of its original shape.” (REINERS, 1997, p. 31).

<sup>52</sup> Auxiliada por informações adicionais de Martin Kirnbauer no mesmo artigo.

<sup>53</sup> O ícone é um círculo com um ponto no meio (ou talvez um discreto traço vertical). Uma curiosidade que não pudemos deixar de notar é que, tenha havido intenção ou não, esse símbolo é idêntico a uma sinalização musical muito usada na notação polifônica francesa da época da *Ars nova* e que talvez ainda estivesse em voga na época provável da construção da flauta Elblag. O círculo, segundo essa notação, representava o tempo perfeito (composto por três breves) e o ponto, a prolação maior, ou seja a divisão da figura da breve em três semibreves.

<sup>54</sup> Na ocasião, aproveitei a encomenda de outras três flautas feitas ao construtor pelo conjunto de música medieval Codex Sanctissima do Rio de Janeiro, do qual ainda sou integrante.

oportunidade de registrar aqui algo sobre suas qualidades, o que foi revelado em entrevista e conversas informais com o construtor. Complementarei essas informações com algumas impressões pessoais, enquanto flautista.

Eugene Ilarionov já oferecia em 2012 possibilidades de encomenda de flautas em duas afinações a serem feitas segundo o modelo de Elblag: em Ré<sup>5</sup> (Lá = 440 /460 Hz) e em Dó<sup>5</sup> (Lá = 440/460 Hz). O modelo em Ré<sup>5</sup> é mais próximo da afinação da flauta original, mas optei pela flauta em Dó<sup>5</sup> (que tem o Si<sup>4</sup> como nota “extra” ao se fecharem todos os orifícios). Pedi também que ele fizesse a flauta em buxo (a madeira provável do instrumento de museu, como vimos, é provavelmente bordo, ácer).

Apesar dessas diferenças, ao comparar o instrumento que recebi com a descrição da Elblag original feita por Poplawska (2008), notei que Ilarionov se manteve bastante fiel ao modelo, sob vários aspectos, tais como a furação interna cilíndrica, o diâmetro do tubo e as dimensões de cada um dos orifícios. Em entrevista para a revista *Windkanal*, Ilarionov observou uma característica peculiar e comum a duas das flautas doces que ele oferece em catálogo (a de Elblag e a de Tartu): trata-se da grande altura de suas janelas em comparação com flautas doces mais usuais de tamanhos similares (TARASOV, 2014, p. 2). Uma janela “alta”, ou seja, com uma distância relativamente grande entre o lábio e o término do canal, produz, a partir de uma determinada medida, o que o construtor chama de “chiff”, “[...] um ataque pronunciado, curto e não harmônico no início da emissão [da nota].”<sup>55</sup> (TARASOV, 2014, p. 2, tradução nossa). Ilarionov acrescenta que flautas doces soprano convencionais (Lá = 440 Hz), com janelas de 3,5 a 3,8mm de altura, não produzem o “chiff”, mas que acima de 4,2mm, esse tipo de ataque já pode ser percebido (TARASOV, 2014, p. 3). A altura da janela da minha reprodução da flauta de Elblag mede cerca de 5mm de altura; já a janela de sopranos Yamaha de mercado em resina (como as YRS, séries 20 ou 300, por exemplo), têm cerca de 3mm, uma diferença muito significativa! O “chiff”, diz Ilarionov, aparece também em alguns registros de órgão (TARASOV, 2014, p. 3), o que nos faz pensar especialmente na compatibilidade da emissão das flautas de Tartu e Elblag (além de prováveis similares de época) com aquela das notas de órgãos portativos atualmente em uso e baseados em modelos medievais.

As Figuras 8 e 9 abaixo exibem a flauta doce de Elblag original e as respectivas reconstruções de Eugene Ilarionov:

---

<sup>55</sup> “a short non-harmonic noisy attack at the beginning of the tone.” (TARASOV, 2014, p. 2).

FIGURA 8: Flauta doce de Elblag (instrumento original)<sup>56</sup>



Fonte: <http://www.recorderhomepage.net/>. Acesso em 03 de outubro de 2021.

FIGURA 9: Flautas doces segundo modelo de Elblag (reconstruções de Eugene Ilarionov em D<sup>6</sup> e Ré<sup>5</sup>)



Fonte: <https://fontegara.one/english/medieval.html>. Acesso em 03 de outubro de 2021.

A flauta doce de Elblag tem uma digitação peculiar que Ilarionov chamou de “*half-closed*” *fingering* (TARASOV, 2014, p. 3). Nós adotamos essa expressão, traduzindo-a por digitação “semifechada”. Para o construtor, a manutenção dos dedos fechando alguns orifícios inferiores mesmo ao se tocaram notas mais agudas da gama: “[...] lembra a digitação ‘semifechada’ das grandes gaitas dos Highlands ou da cornamusa de Berry.”<sup>57</sup> (TARASOV, 2014, p. 3, tradução nossa). Tendo essa característica em mente, examinemos o Quadro 1 a seguir:

<sup>56</sup> A furação dupla alternativa para na base do instrumento original pressupunha que o orifício não usado fosse selado com cera ou material similar. Como atualmente convencionou-se tocar flautas doces com a mão esquerda na parte de cima e a direita na de baixo, convém notar que as flautas de Ilarionov baseadas no modelo de Elblag têm apenas um orifício na base, o que não interfere no som do instrumento.

<sup>57</sup> “[...] it reminds ‘half-closed’ fingering on great highland pipe or cornemuse de Berry.” (TARASOV, 2014, p. 3).

QUADRO 1: Digitação “semifechada” da flauta doce de Elblag  
(de acordo com reconstituição de Eugene Ilarianov)

### Elblag recorder in d''

#### 1st octave

	C#	D	E b	E	F	F#	G	G#	A	B b	B	C	C#	D
Thumb	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○
3	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
4	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
5	●	●	●	●	○	○	●	●	●	●	○	●	●	●
6	●	●	○	○	○	○	●	●	●	○	○	●	●	●
7	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

#### 2nd octave

	C#	D	E b	E	z	F#	G	G#	A	B b	B	C	C#	D
Thumb	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
3	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○
4	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
5	●	●	●	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
7	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Fonte: <http://fontegara.one/english/medieval.html>. Acesso em 03 de outubro de 2021.

Ao olharmos para o Quadro1, logo nos damos conta do alcance do instrumento, duas oitavas mais a nota Si<sup>4</sup> (a mais grave), o que é proporcional à extensão que Weber (1976) e Reiners (1997) relataram ter atingido a partir das reconstruções das flautas de Dordrecht e Göttingen (mais de duas oitavas). Conforme Ilarianov declarou em entrevista (TARASOV, 2014), foi a partir da reconstrução da flauta de Elblag que ele se apercebeu de que muitas notas ainda na primeira oitava, como o Sol<sup>5</sup>, o Lá<sup>5</sup> e o Si<sup>5</sup>, ficavam muito altas com a digitação convencional da flauta doce, de onde experimentou fechar furos da mão direita (geralmente os dos dedos 5 e 6) para corrigir a afinação destas e de outras notas. Algum ajuste de afinação com

o uso da mão direita também é proposto para a segunda oitava do instrumento. Destacamos essas “correções” de digitação com retângulos vermelhos do Quadro 1 acima.

Considero que aprender essas novas digitações foi um desafio em geral menor quando me propunha a tocar graus conjuntos (com exceção de algumas passagens ágeis, como a que envolve o Fá#<sup>5</sup> e o Sol<sup>5</sup>) e um obstáculo maior na execução de outros intervalos, como por exemplo, ainda na primeira oitava, passagens rápidas do Lá<sup>5</sup> para o Fá#<sup>5</sup> ou do Dó<sup>6</sup> para o Fá<sup>5</sup> (e vice-versa), ou seja, trocas de posições com muita alternância de dedos.<sup>58</sup> Trocas de dedos afins também aparecem na segunda oitava numa série de combinações de intervalos possíveis. A digitação semifechada da flauta demandou tempo e familiaridade com o novo instrumento para que fosse possível atingir uma destreza próxima àquela de uma flauta em que prevalece a digitação “aberta”. Outra dificuldade adicional é que, apesar da presença de todos os graus cromáticos, ainda há muitas digitações que envolvem descobrir (ou cobrir) parcialmente os orifícios (recurso que lembra técnicas usadas em flajolés), o que exige agilidade e, principalmente, precisão. Apesar dessas dificuldades inerentes ao instrumento, é possível, com relativa dedicação, até mesmo tocar nele peças com passagens virtuosísticas do nível de dificuldade de algumas diminuições do Codex Faenza, por exemplo.

## 2.4 A FLAUTA DOCE DE TARTU

Tartu é uma cidade medieval da Estônia que, tal como Elblag, fazia parte da Liga Hanseática, sendo economicamente próspera na época. Segundo Tvauri & Utt (2007, p. 151, tradução nossa), em relação aos instrumentos correlatos conhecidos, o achado de 2005 “[...] é a mais bem preservada flauta doce medieval encontrada.”<sup>59</sup> Ela havia sido jogada numa fossa de uma propriedade localizada no coração de Tartu, cujas terras, de acordo com Utt (2006, p. 40-41), deveriam ter custado uma pequena fortuna. Talvez a flauta pertencesse a uma família abastada. Os pesquisadores apresentam muitos argumentos, conjecturas e até testes de laboratório na intenção de datar a flauta ou a época em que a madeira de que ela é feita foi extraída (o que não corresponde necessariamente à época da confecção do instrumento). Considerando esses muitos fatores, os articulistas concluem que “[...] é bastante plausível que a flauta tenha sido feita no início do século XIV. Portanto, o período de utilização do

<sup>58</sup> Como a minha flauta é em Dó, me refiro antes às posições do Quadro 1, mesmo que, na prática, a altura absoluta seja diferente no instrumento que tenho. Importa para a nossa explicação o fato de a digitação ser idêntica.

<sup>59</sup> “[...] it is the best-preserved medieval recorder ever found.” (TVAURI & UTT, 2007, p. 151).

instrumento recai na primeira metade do século XIV.”<sup>60</sup> (TVAURI & UTT, 2007, p. 145, tradução nossa).

A flauta, feita em bordo (*Acer platanoides*), apresenta uma aparência que lembra o formato de um osso; sua extensão total é de 250mm (TVAURI & UTT, 2007, p. 146), o que a faz equivaler ao tamanho aproximado de uma flauta doce soprano moderna (Fig. 10). Seu diapasão, porém, é ligeiramente baixo (*ca. 30 cents*) se tomarmos como referência o Lá = 440Hz (TVAURI & UTT, 2007, p. 149). Na época em que escreveram o artigo, Tvauri & Utt (2007, p. 147) informaram que a flauta encontrava-se no Departamento de Arqueologia da Universidade de Tartu. Sua coluna de ar tem um formato quase cilíndrico, não restando dúvida de que a pequena alteração dessa forma tenha sido deliberada e não resultado de deformação ulterior (TVAURI & UTT, 2007, p. 147). Os pesquisadores consideram que seu canal e bloco foram confeccionados com precisão, mas creem que o mesmo não vale para o lábio, visivelmente desgastado no centro o que, segundo eles, corresponderia ao seu formato original, não sendo resultado de deterioração (TVAURI & UTT, 2007, p. 147). Existe a possibilidade não aventada pelos autores de que essa alteração intencional do lábio em forma de meia-lua (Fig.11) fosse uma estratégia do construtor para tentar estabilizar certas notas do instrumento. Outro aspecto relevante e visível na Figura 11 abaixo é a grande janela, presente também na flauta de Elblag, responsável pelo favorecimento de um ataque pronunciado das notas (o “chiff”), conforme já foi explicado. A flauta não tem boquilha, sendo soprada diretamente no topo da cabeça de formato abaulado.

FIGURA 10: Flauta doce de Tartu antes da conservação

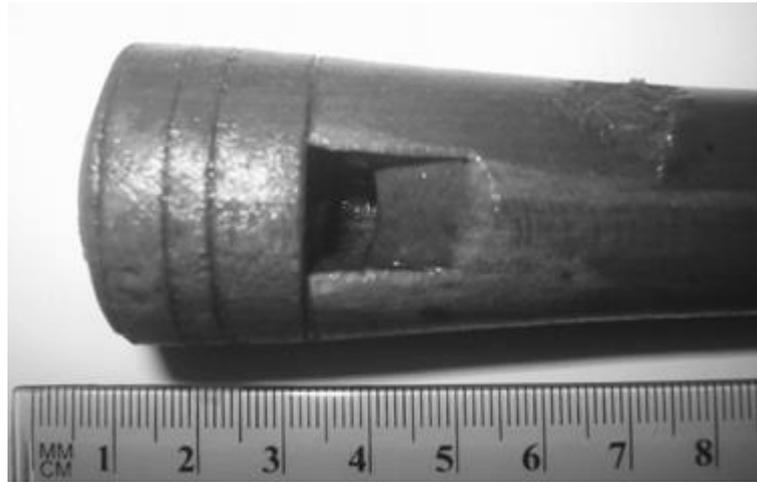


Fonte: Tvauri & Utt (2007, p. 142).

---

<sup>60</sup> “[...] it is quite plausible that the recorder was produced at the beginning of the 14<sup>th</sup> century. Thus the active use of the instrument falls into the first half of the 14<sup>th</sup> century.” (TVAURI & UTT, 2007, p. 145).

FIGURA 11: Flauta doce de Tartu – janela “alta” e detalhe do formato do lábio em “meia-lua”



Fonte: Tvauri & Utt (2007, p. 147).

Os seus sete orifícios frontais foram perfurados em fileira, incluindo o sétimo (Fig. 10). Ao contrário das outras três flautas apresentadas, no instrumento de Tartu não existe furação alternativa de cada lado para o dedo auricular. (TVAURI & UTT, 2007, p. 149). Isso se deve evidentemente ao seu tamanho, que facilita o alcance do orifício 7 pelo dedo auricular, mesmo que o orifício tenha sido perfurado alinhado com os outros, e não deslocado lateralmente. O intervalo das duas notas mais graves é de um semitom ( $Mi^5$ - $Fá^5$ ).<sup>61</sup> Tvauri & Utt informam ainda que

É digno de nota o posicionamento regular dos orifícios e a similaridade de seus diâmetros. Todos os orifícios são perfurados no sentido do lábio. Os orifícios para os dedos são cilíndricos e quase que inteiramente sem *undercut*.<sup>62</sup> (TVAURI & UTT, 2007, p. 149, tradução nossa).

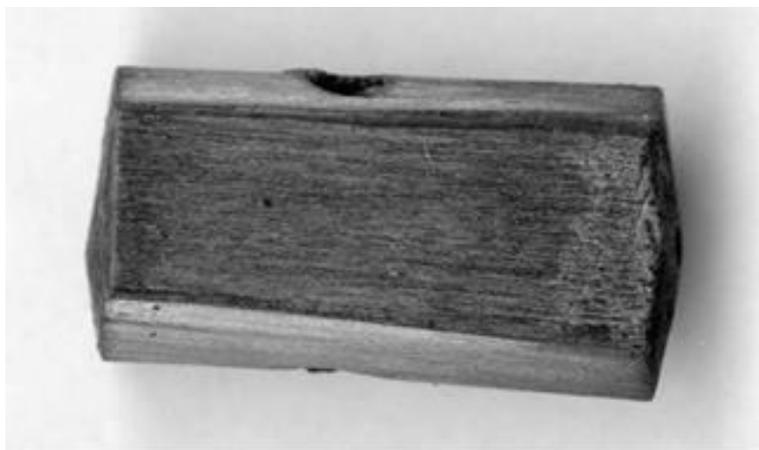
Tvauri & Utt (2007, p. 147 e 149) mencionam uma curiosidade: o bloco foi transpassado (Fig. 12) provavelmente por uma haste de metal (exames acusaram traços de oxidação na peça de madeira). Duas possibilidades foram levantadas pelos autores: fixação extra do bloco ou então que nas pontas da haste de metal fosse amarrado um cordão para que a flauta pudesse ser

<sup>61</sup> Assim, todas quatro flautas doces que analisamos – a de Dordrecht, Göttingen e Elblag e agora a de Tartu – formam uma segunda menor entre os orifícios 7 e 6.

<sup>62</sup> “Remarkable is the regular placing of the finger holes and similarity of diameters of the holes. All the holes are drilled in the direction of the labium. The finger holes are cylindrical and almost entirely not undercut.” (TVAURI & UTT, 2007, p. 149).

pendurada no pescoço do músico (a exemplo de ocarinas tradicionais), o que seria prático, principalmente considerando que o instrumento é pequeno.

FIGURA 12: Bloco transpassado da flauta doce de Tartu



Fonte: Tvauri & Utt (2007, p. 148).

Tvauri & Utt (2007, p. 149) afirmam que a flauta de Tartu tem a extensão de duas oitavas e uma segunda. No entanto, o construtor Eugene Ilarionov, que oferece a confecção desse modelo de flauta em catálogo, apresenta uma tabela de digitação que revela um instrumento com apenas 11 notas: 10 notas naturais e apenas uma, o Sib<sup>5</sup> (no lugar do si natural). O instrumento reconstituído vai, portanto, de do Mi<sup>5</sup> ao Lá<sup>6</sup>, com uma digitação francamente “aberta”, semelhante a um flauta moderna de dedilhado “germânico”, sendo totalmente livre de forquilhas.

## 2.5 AS FLAUTAS DOCES DE DORDRECHT, GÖTTINGEN, ELBLAG E TARTU: SÍNTESE E COMPARAÇÕES

Os quadros a seguir visam sintetizar e consolidar o que consideramos sobre as quatro flautas medievais estudadas, oferecendo uma visão geral de suas características e confrontando suas particularidades.

O Quadro 2 permite visualizar rapidamente seus registros, datas, proveniência e materiais empregados.

QUADRO 2: As flautas doces medievais melhor preservadas

	Registro aproximado	Datação	Local de descoberta	Ano (achado)	Madeira
Fl. de Dordrecht	s. (Ré <sup>5</sup> )	séc. XIII ou XIV	Castelo próximo à cidade de Dordrecht, Holanda	1940	<i>Ulmus</i> sp.
Fl. de Göttingen	n. (Fá <sup>5</sup> )	séc. XIV	Göttingen, Alemanha	1987	<i>Prunus</i> sp.
Fl. de Elblag	s. (Ré <sup>5</sup> )	séc. XIV ou XV	Elblag (cidade velha), Polónia	1998	<i>Acer</i> sp. (?)
Fl. de Tartu	n. (Fá <sup>5</sup> )	XIV (início)	Tartu, Estónia	2005	<i>Acer platanoides</i> (bloco: <i>betula</i> )

Fonte: o autor.

O Quadro 3, mais do que exibir detalhes coincidentes, revela um conceito geral bastante semelhante na confecção das quatro flautas doces.

QUADRO 3: Comparação de características das quatro flautas doces medievais melhor preservadas

	<i>Dordrecht</i>	<i>Göttingen</i>	<i>Elblag</i>	<i>Tartu</i>
Madeira “leve”	x	x	x	x
Furação interna cilíndrica ou quase	x		x	x
Instrumento inteiriço	x	x	x	x
Instrumento agudo (soprano ou sopranino)	x	x	x	x
Furo 7 “alternativo”	x	x	x	
Semitom orifícios 6-7	x	x	x	x
Janela “alta”	x	?	x	x
Ausência de formato de bico no início do canal		x		x

Fonte: o autor.

A seguir, no Quadro 4, são apresentas as características das madeiras que, se não forem idênticas, são muito semelhantes às que foram utilizadas na confecção das flautas doces em questão.

QUADRO 4: Prováveis madeiras usadas em flautas doces medievais encontradas

MADEIRA	PESO MÉDIO	DUREZA
<b>Ameixoeira</b> ( <i>Prunus domestica</i> )	720 Kg/m <sup>3</sup>	Moderada
<b>Cerejeira<sup>1</sup></b> ( <i>Prunus avium</i> )	610 Kg/m <sup>3</sup>	Moderada
<b>Padreiro</b> ( <i>Acer pseudoplatanus</i> )	610 Kg/m <sup>3</sup>	Moderada
<b>Ulmo da Holanda</b> ( <i>Ulmus hollandica</i> )	560 Kg/m <sup>3</sup>	Branda
<b>Vidoeiro pendente<sup>2</sup></b> ( <i>Betula pendula</i> )	590-690 Kg/m <sup>3</sup>	Moderada

Fonte: o autor, a partir de Gibbs (2005).

Notas: <sup>1</sup>Madeira diferente daquela que costuma ser chamada de cerejeira no Brasil.

<sup>2</sup>Madeira pouco durável (susceptível a insetos e podridão) mas usada historicamente na confecção de blocos.

Finalmente, o Quadro 5 tem o objetivo de comparar as madeiras mais leves com outras, mais densas e duras, que passaram a ser também usadas em épocas posteriores.

QUADRO 5: Algumas madeiras usadas em flautas doces de modelos barrocos (na época e atualmente)

MADEIRA	PESO MÉDIO	DUREZA
<b>Buxo</b> ( <i>Buxus sempervirens</i> )	900 Kg/m <sup>3</sup>	Dura
<b>Ébano</b> ( <i>Diospyros celebica</i> )	1090 Kg/m <sup>3</sup>	Muito densa e dura
<b>Ébano africano</b> ( <i>Diospyros crassiflora</i> )	1000 Kg/m <sup>3</sup>	Muito dura
<b>Jacarandá da Baía</b> ( <i>Dalbergia nigra</i> )	850 Kg/m <sup>3</sup>	Muito dura
<b>Kingwood</b> ( <i>Dalbergia cearensis</i> )	1200 Kg/m <sup>3</sup>	Dura
<b>Palissandro</b> ( <i>Dalbergia latifolium</i> )	830 Kg/m <sup>3</sup>	Muito dura

Fonte: o autor, a partir de Gibbs (2005).

Nota: No período referente, *consorts* ou flautas graves continuaram a ser confeccionadas em madeiras leves.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de quatro das flautas doces europeias do final da Idade Média provenientes de lugares distantes entre si (segunda parte desse artigo) revelou indícios que as vinculam às inovações estilísticas da música de registro culto da época. Não é possível precisar que músicas eram tocadas nelas, mas alguns fatos merecem ser destacados:

- 1) Esses instrumentos foram achados junto a lugares prósperos (num castelo e em propriedades valorizadas, talvez pertencentes a pessoas de posses, em cidades que eram entrepostos comerciais importantes na época). Temos uma pequena amostra, sabemos, mas esse fato se conecta com as evidências iconográficas e de fontes escritas da época, que punham as flautas doces nas mãos de membros da aristocracia ou de músicos de corte de formação refinada;
- 2) Constatamos que as quatro flautas consideradas foram geralmente confeccionadas com cuidado e conhecimento especializado, com destaque para a flauta de Elblag, um instrumento profissional. Especulamos que ela pudesse ter sido um exemplar feito por um construtor com certa fama regional, ou pelo menos local, já que essa flauta tem um ícone logo abaixo da janela, supostamente uma assinatura (prática continuada pelos construtores profissionais de flautas doces até hoje). As reconstituições das flautas doces de Dordrecht, de Göttingen e de Elbag revelaram instrumentos capazes de alcançar mais de duas oitavas e de produzir muitos graus cromáticos com maior exatidão e melhor emissão do que os flajolés da mesma época ou mais antigos, além de alcançarem as notas da segunda oitava com suavidade, através da abertura parcial do orifício do polegar (um facilitador na produção de harmônicos). Para se fazer uma comparação, essas seriam qualidades muito requeridas e valorizadas em cantores da música de registro culto dos séculos XIV e XV que as flautas doces da época seriam capazes de emular. Estamos falando de música monofônica e polifônica das cortes europeias da época ao estilo da *Ars nova*. Das quatro flautas que abordamos, a julgar pelas reconstruções modernas, apenas a de Tartu (segundo o projeto de Eugene Ilarionov) não teria disponíveis as possibilidades de emissão de graus cromáticos.

Quanto à parte inicial do artigo, a iconografia levantada por Rowland-Jones e as citações de fontes escritas compiladas por Lasocki sobre flautas doces medievais, bem como as leituras feitas por esses autores dessas fontes, esclarecem muitas coisas sobre o tema da flauta doce na época, mas persistem incertezas que são registradas com franqueza por ambos os autores e que são próprias da tentativa de se conhecer um instrumento que estava em vias de se formar na Europa. Por exemplo: uma única imagem pode sugerir até três instrumentos diferentes, um dos quais seria uma flauta doce em potencial. Analogamente, um mesmo nome pode estar a se referir à flauta doce ou a outro instrumento assemelhado. Os experientes pesquisadores não escondem os problemas de identificação, ao contrário eles os expõem, mas, ao mesmo tempo, lançam mão de uma série de recursos para se aproximarem de seus objetos: indícios e contextos que podem levar a uma identificação positiva ou ao descarte da flauta doce, segundo cada caso.

Creemos que um dos resultados mais destacados dessas duas pesquisas foi aquele que nos leva à confirmação da existência de flautas doces de vários tamanhos e de sua prática em conjunto, provavelmente desde o final do século XIV e, certamente, no século XV. Outro resultado que se complementa com o anterior diz respeito ao ambiente cortês e à música provavelmente tocada nas flautas doces na época: danças palacianas, obras polifônicas e diminuições, expressões de gêneros geralmente associados a ambientes de uma elite cultural.

Finalmente, eis uma grande incógnita: a ausência até hoje de exemplares de época de tamanhos maiores do que o equivalente ao de uma flauta soprano, ou seja, a inexistência de flautas doces medievais “grandes”, de acordo com o que sugerem fontes textuais desde o último quarto do século XIV, ou a ausência de instrumentos reais próximos aos tamanhos de flautas doces contraltos ou tenores atuais, contrariando as fontes iconográficas da época. Assim, essa questão continua carente de respostas e, diante dela, só podemos conjecturar sobre uma maior facilidade de preservação de instrumentos pequenos, o que nos parece ser um problema tipicamente arqueológico a ser ainda tangenciado por musicólogos bem assistidos nesse campo.

## REFERÊNCIAS

- BLOCH, Marc. O ídolo das origens. In: BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 56-60.
- FRANCO JR., Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- GIBBS, Nick. *Guia Essencial da Madeira: um manual ilustrado de 100 madeiras decorativas e suas aplicações*. Lisboa: Lisma, 2005.
- GLEICH, Clemens von. In: WEBER, Rainers. Recorder Finds from the Middle Ages, and Results of their Reconstruction. *The Galpin Society Journal*, v. 29, p.35-41, May, 1976. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/841858>>. Acesso em 10 de setembro de 2019.
- HAKELBERG, Dietrich. Some Recent Archaeo-organological Finds in Germany. *Galpin Society Journal*, v. 48, p. 3-12, Mar., 1995. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/842799>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.
- HOMO-LECHNER, Catherine. *Sons et Instruments de Musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles*. Paris: Errance, 1996.
- LASOCKI, David. The Anglo-Venetian Bassano Family as Instrument Makers and Repairers. *The Galpin Society Journal*, v. 38, p. 112-132, Apr., 1985. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/841283>>. Acesso em 20 de outubro de 2021.
- LASOCKI, David. Researching the Recorder in the Middle Ages. *American Recorder*, v. 52, n. 1, p. 14-19, January, 2011. Disponível em: <<https://davidlasocki.com/store/Lasocki-Researching-the-Recorder-in-the-Middle-Ages-pdf-p144417908>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.
- LASOCKI, David. What We Have Learned about the History of the Recorder in the Last 50 Years. *American Recorder*, v. 53, n. 5, p. 18-27, Winter, 2012. Disponível em: <<https://davidlasocki.com/store/Lasocki-What-We-Have-Learned-about-the-Recorder-in-the-Last-50-Years-pdf-p144417867>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.
- LASOCKI, David. *The Recorder and Other Members of the Flute Family in Writings from 1100 to 1500*. 2. ed. Portland: Instant Harmony, 2018.

LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MEYERS, Herbert. Recorder In: *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Jeffery Kite-Powell (org.). 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. p. 55-70

MONTAGU, Jeremy. *The World of Medieval & Renaissance Musical Instruments*. Woodstock: The Overlook Press, 1980.

PÍFARO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

POPLAWSKA, Dorota. Blockflöte und Pfeife: Neue musikarchäologische Entdeckungen in Elblag/Polen. *Windkanal Das Forum für die Blockflöte*, e-paper, p. 14-17, 2008-2. Disponível em: <[https://www.mollenhauer.com/shop/windkanal/windkanal-e-paper/1245/windkanal-2008-2-e-paper?c=39&fbclid=IwAR0jQgxPj534jv5D0C7IjIB-ZSvdbbnOV7rYKx9Y0f2GgIZiU0Ru15\\_YAhg](https://www.mollenhauer.com/shop/windkanal/windkanal-e-paper/1245/windkanal-2008-2-e-paper?c=39&fbclid=IwAR0jQgxPj534jv5D0C7IjIB-ZSvdbbnOV7rYKx9Y0f2GgIZiU0Ru15_YAhg)>. Acesso em 24 de maio 2020.

REINERS, Hans. Reflections on a Reconstruction of the 14<sup>th</sup>-Century Göttingen Recorder. *The Galpin Society Journal*, v. 50, p. 31-42, Mar., 1997. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/842562>>. Acesso em 29 de novembro de 2021.

ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to c.1430: Part 1. *Early Music*, v. 33, n. 4, p. 557-574, Nov., 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3519580>>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

ROWLAND-JONES, Anthony. Iconography in the History of the Recorder up to 1430: Part 2. *Early Music*, v. 34, n. 1, p. 3-7; 9-27, Feb., 2006. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3519480>>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

TARASOV, Nik. Mastering the 'Chieff': Interview with Jewgenij Ilarionov. *Windkanal Das Forum für die Blockflöte*, e-paper, p. 1-5, 2014-1. Disponível em: <<https://www.windkanal.de/mastering-the-chiff>>. Acesso em 05 de maio de 2021.

TVAURI, Andres; UTT, Taavi-Mats. Medieval Recorder from Tartu, Estonia. *Estonian Journal of Archaeology*, v. 11, n. 2, p. 141-154, 2007. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2244945/Medieval\\_recorder\\_from\\_Tartu\\_Estonia](https://www.academia.edu/2244945/Medieval_recorder_from_Tartu_Estonia)>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

UTT, Taavi-Mats. *Medieval Recorder Found in Tartu*. *Estonian Music Review*, n. 9, p. 40-41, 2006. Disponível em:

<[https://www.emic.ee/failid/File/Music%20in%20Estonia%20No\\_%209.pdf](https://www.emic.ee/failid/File/Music%20in%20Estonia%20No_%209.pdf)>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

WEBER, Rainers. Recorder Finds from the Middle Ages, and Results of their Reconstruction. *The Galpin Society Journal*, v. 29, p.35-41, May, 1976. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/841858>>. Acesso em 10 de setembro de 2019.

WELKER, Lorenz. Wind ensembles in the Renaissance. In: *Companion to Medieval and Renaissance Music*. KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (org.). New York: Schirmer Books, 1992. p. 146-153.