

DESDOBRAMENTOS

CIDAD-
NÜVENS

DESCRIÇÃO E USO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NA *ORCHÉSOGRAPHIE*, DE THOINOT ARBEAU (1589).

Mário Orlando Mendes Guimarães¹
Monica Isabel Lucas²

RESUMO

O presente artigo é resultado do trabalho de tradução para o português da *Orchesographie* (1589), tratado de danças da Renascença de Thoinot Arbeau (1520 – 1595). Seu objetivo é identificar e apresentar os trechos da obra que mencionam os instrumentos musicais da época e sua utilização nas danças. Para isso, foram usados como fontes o original da *Orchesographie*, publicado em 1589, e o trabalho de transcrição realizado por Nicolas Graner, disponibilizado eletronicamente em 2011.

Palavras-chave: *Orchésographie*, Arbeau, danças da renascença, instrumentos da renascença.

DESCRIPTION AND USE OF MUSICAL INSTRUMENTS IN *ORCHÉSOGRAPHIE*, BY THOINOT ARBEAU (1589).

ABSTRACT

This article is the result of the translation work into Portuguese of *Orchesographie* (1589), a treatise on Renaissance dances by Thoinot Arbeau (1520 – 1595). Its objective is to identify and present the excerpts from the work that mention the musical instruments of the time and their use in dances. For this purpose, the original *Orchesographie*, published in 1589, and the transcription work carried out by Nicolas Graner, made available electronically in 2011, were used as sources.

Keywords: *Orchesographie*, Arbeau, renaissance dances, renaissance instruments.

1 Possui graduação em Licenciatura em Matemática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado em Música Medieval e Renascentista pelo Early Music Program - Sarah Lawrence College EUA (1989). Ingressou no doutorado da ECA/USP em 2022, no programa de musicologia, com o trabalho intitulado: Um estudo crítico sobre a dança renascentista, fundamentado na Orquesografia de Thoinot Arbeau (1589). Na Universidade Federal Fluminense atua junto ao conjunto Música Antiga da UFF, especializado na execução musical de peças da Idade Média e do Renascimento, desde 1984. Realiza oficinas de viola da gamba, de danças da renascença e de prática de conjunto.

2 Bacharel em Música pela Universidade de São Paulo (1990); Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Especializou-se como instrumentista (flauta-doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Atualmente ministra as disciplinas História da Música I e II e coordena o Conjunto de Música Antiga no Departamento de Música da ECA-USP.

Como instrumentista, dedica-se aos clarinetes do século XVIII e à flauta doce. Como pesquisadora, dedica-se ao estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. É autora de "Humor e Agudeza em Joseph Haydn: os quartetos de cordas op. 33" (Annablume/Fapesp, 2008).

DESCRIÇÃO E USO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NA *ORCHÉSOGRAPHIE*, DE THOINOT ARBEAU (1589).

Jean Tabourot³ (1520-1595) tinha uma cultura profunda, adquirida em Paris e Poitiers, sendo versado tanto em ciências jurídicas e teológicas quanto em *Belles-Lettres* e artes profanas. Cultivou a vida eclesiástica, e, a partir de 1542, ocupou, no Capítulo de Langres,⁴ as funções de tesoureiro oficiado e, finalmente, vigário geral. Foi um típico humanista do Renascimento, com uma mente inquisitiva, sabendo combinar a gravidade eclesiástica com a fantasia mais viva, sem derogar a honra canônica.

Sob o pseudônimo (anagrama) Thoinot Arbeau, escreveu o mais detalhado e valioso tratado sobre a dança renascentista, obra que ora nos interessa, intitulada *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* ["Orquesografia e tratado em forma de diálogo, pelo qual todas as pessoas podem aprender e praticar o honesto exercício das danças", 1589].⁵ Trata-se de uma obra curiosa e inesperada, dada a natureza das funções de Arbeau como cônego, bem como sua respeitável idade. O tratado constitui um material de enorme interesse bibliográfico, musicológico e coreográfico. Muitas danças do século XVI são ali descritas com a maior precisão, e a tablatura usada para sua execução está cuidadosamente anotada.

Pequenas gravuras, possivelmente da pena do próprio Arbeau, embelezam o texto e o tornam ainda mais inteligível.

A despeito do reconhecido interesse da Orquesografia, no que diz respeito às coreografias das danças renascentistas, discutiremos, neste artigo, sobre um assunto menos explorado nos estudos sobre o tratado, porém de igual relevância: os instrumentos musicais e seu uso.

Orquesografia é escrita em forma de diálogo entre Arbeau e o jovem Capriol, um pupilo fictício que pretende aprender com o mestre a arte da dança. Inicia-se, então, uma conversa, que transcorreu em um único dia. A forma de diálogo, inspirada principalmente no humanismo renascentista e tão em voga no século XVI, consiste em uma imitação do estilo dos diálogos platônicos, que, aliás, Cícero também cultivou. Não se trata da descrição de um evento que de fato aconteceu, mas uma forma engenhosa de encetar discussões verossímeis.

É interessante observar que, no século XVI, a dança, assim como a música prática, não fazia parte do currículo universitário, dedicado às artes especulativas (*trivium* e *quadrivium*). Entretanto, ambas já encontravam sua validação em fontes clássicas, em especial a República platônica, como conhecimentos essenciais e complementares para a educação, uma vez que Platão afirmava ser a harmonia entre essas disciplinas a responsável por produzir almas moderadas e corajosas.⁶ Dessa forma, a dança passou a figurar como reflexo perfeito desse ideal em escritos posteriores, como ocorre na Orquesografia.

Arbeau deixa bem claro o papel social da dança no universo cortesão e, sempre que pode (ou acredita ser necessário), complementa as coreografias ensinadas com algumas "regras" de cortesia. Atendendo a esses princípios, a educação dos nobres do século XVI previa o ensino da arte da dança, quando damas e cavalheiros de alta linhagem aprendiam as boas maneiras e as graças, essenciais para o convívio e entretenimento nobre na corte.

Após tecer o louvor à dança, Arbeau nos introduz a seus tipos principais: marcial e recreativo, descrevendo os instrumentos musicais adequados a ambos com grau variado de detalhamento:

³ Os fatos referentes à vida de Arbeau, que aqui são postos, foram baseados nas informações obtidas em *Etienne Tabourot, sa famille et son temps* (Dijon, 1926), de Pierre Perrenet.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829/texteBrut>

⁴ Em geral, um capítulo pode ser definido como uma associação de clérigos de uma certa igreja formando um corpo moral e instituído pela autoridade eclesiástica com o objetivo de promover a adoração divina por meio do serviço coral.

⁵ ARBEAU, T. *Orchésographie et traité en forme de dialogue*. Langres: Edição do Autor, 1589. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau.langPT>

⁶ 10 Cf. Platão, República, 410c; 412b; cf., ainda, Aristóteles, Política 1388b-1399a.

Falemos primeiro, então, da dança marcial e depois da recreativa. Os instrumentos utilizados para a marcha militar são: trompetes, trompetes longos, cornetos, trompas, *tíbias*, pífaros, *arigots*, tambores e outros semelhantes aos ditos tambores.⁷ (ARBEAU, 1589, p. 6v)⁸

No trecho acima, Arbeau lista e nomeia os instrumentos próprios à guerra, alguns com nomenclatura muito antiga, utilizados em combates desde o Império Romano, e que funcionam bem com os tambores. Com exceção dos pífaros e *arigots* (ver descrição abaixo), muito agudos e penetrantes, utilizados para acompanhar a marcha e animar o trajeto, todos os outros remetem diretamente ao campo de batalha, onde é necessário o uso de instrumentos resistentes ao transporte e de sonoridade potente, próprios aos ambientes externos. Esses instrumentos, que podem ser ouvidos à distância pelas tropas, eram adequados para o envio de avisos, como preparação para o combate, mudança de formação, retirada etc. Arbeau apresenta o desenho abaixo para ilustrar esta passagem de seu tratado (fig. 1).

Figura 1 - Instrumentos musicais desenhados por Arbeau. Da esquerda para a direita: *arigot*, grande tambor e pífaro.



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 17r

Arbeau nos fornece, logo a seguir, uma descrição mais detalhada do pífaro e do *arigot* (ou *flageolet*). Chamamos de pífaro uma pequena flauta transversal, com seis orifícios, que os alemães e os suíços usam. Como seu tubo é muito estreito, da espessura de uma bala de pistola, emite um som agudo. Alguns usam, no lugar do pífaro, um *flageolet* chamado *arigot* que, de acordo com seu tamanho, tem um número maior ou menor de orifícios. Os melhores têm quatro orifícios na frente e dois atrás, e seu som é muito penetrante; pode-se chamá-los de pequenas *tíbias*, pois originalmente eram feitos das tíbias e pernas do grou. Os tocadores dos referidos tambor e pífaro são chamados pelo nome de seu instrumento. Por isso dizemos, de dois soldados, que um é o tambor e o outro o pífaro de algum capitão.⁹ (ARBEAU, 1589, p. 17v e 18r).

O *arigot* não serviu apenas para o uso militar, como fica claro em seu uso no *Ballet Comique de la Reine*, o primeiro *ballet de cour* a ser apresentado (1581) e impresso (1582):

[Surgiu] o deus Pã vestido de sátiro, envolto em um manto de tecido dourado, tendo uma coroa de ouro na cabeça, e segurando na mão esquerda um bastão nodoso e espinhoso, e na direita seus flageolets ou tubos dourados, nos quais deveria tocar, no momento oportuno.¹⁰ (BEAUJOYEULX, 1582, p. 5r)

⁷ "Parlons donc premierement de la dance guerriere, puis nous parlerons de la recreative. Les instruments servant a la marche guerriere, sont les buccins & trompettes, litues & clerons cors & cornets, tibies, fifres, arigots, tambours, & aultres semblables, mesmement lesdicts tambours."

⁸ Todas as traduções dos trechos de Orchesographie foram realizadas por Mário Orlando Mendes Guimarães, a partir da transcrição realizada por Nicolas Graner, disponível em: <http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html> (acesso em 2 jun. 2022).

⁹ "Nous appellons le fifre une petite flutte traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemands & Suysses, & d'aultant qu'elle est percee bien estroitement de la grosseur d'un boulet de pistolet, elle rend un son agu: aulcungs usent en lieu de fifre dudict flajol & fluttot nommé arigot, lequel selon sa petitesse à plus ou moings de trouz, les mieulx faits ont quatre trouz devant & deux derriere, & est leur son fort esclattant, & pourroit on les appeller petites Tibies, par ce que premierement on les faisoit de Tibies & jambes de Grues. Les joueurs desdicts tambour & fifre sont appelez du nom de leurs instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour & l'aultre le fifre de quelque Capitaine."

¹⁰ "sur laquelle estoit assis le Dieu Pan vestu en Satyre, envelopé d'un mandillet de toile d'or, ayant une couronne d'or sur sa teste, & tenant en sa main gauche un baston nouailleux & espineux, & en la droite ses flageolets ou tuyaux dorez, desquels il devoit sonner en temps ordonné."

O *flageolet* (ou *arigot*) é um instrumento com quatro ou seis orifícios para os dedos na frente, e um ou dois na parte posterior. Seu som é bastante agudo e penetrante, como o do flautim. Foi confeccionado até o século XIX.

Figura 2 - Consort de flageolets. Construídos por Philippe Bolton, a partir dos textos de Marin Mersenne e Pierre Trichet (séc. XVII). De cima para baixo: soprano em D (Mersenne), soprano em C (Trichet), alto em G e o baixo em C.



Fonte: <https://www.flageolet.fr/flageolet-consort-gb.html>

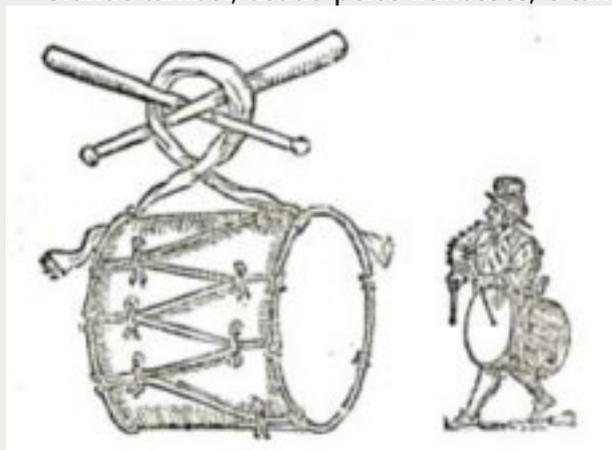
Arbeau fornece tablaturas de melodias que poderiam ser tocadas no pífaro ou no flageolet e discorre sobre dois possíveis tipos de articulação (uma mais mole - relê, outra mais dura - tetê). Também descreve, com mais detalhes, três tambores, dois deles utilizados na marcha militar pelos alemães e pelos franceses e o terceiro, próprio para as danças recreativas, que só é apresentado mais adiante no tratado.

O tambor persa (usado por alguns alemães, que o carregam no arco da sela) é composto de uma meia esfera de cobre coberta com um pergaminho resistente, com cerca de dois pés e meio de diâmetro. Faz um barulho como o de um trovão quando a dita pele é tocada com bastões [baquetas].

O tambor usado pelos franceses (bastante conhecido por todos) é de madeira oca, de cerca de dois pés e meio de comprimento, coberto de ambos os lados por dois círculos de peles de pergaminho, amarrados com cordas para que fiquem mais esticados. Faz (como você já deve ter ouvido várias vezes) um barulho enorme quando as referidas peles são tangidas com os dois bastões que o tamboreiro segura em suas mãos. A figura é bastante conhecida de todos, porém, vou colocá-la aqui (fig. 3) já que estamos falando dele.¹¹(ARBEAU, 1589, p. 6v e 7r).

¹¹ "Le tambour des perses (duquel usent aucungz allemands le portans à l'arçon de la selle) est composé d'une demysphere de cuyvre bouchée d'un fort parchemin, d'environ deux pieds & demy de diametre: & faict bruit comme d'un tonnerre, quant ladicté peau est touchée avec batons. Le tambour duquel usent les françois [assés cogneu par un chacun] est de bois cave long d'environ deux pieds & demy, estoupé d'un cousté & d'autre de peaulx de parchemin, arrestées avec deux cercles d'environ deux pieds & demy de diametre, bandées avec cordeaux affin qu'elles soient plus roides: & faict [comme vous pouvez avoir ouy plusieurs fois] un grand bruit, quant lesdictes peaulx sont frappées avec deux battons que celluy qui les bat tient en ses mains. La figure en est assés cogneue à un chacun, toutesfois je la mettray icy puis que nous en sommes en propos."

Figura 3 – Grande tambor, usado pelos franceses, e tamboreiro.



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 7r.

Ao ver finalizada a explanação sobre a marcha de guerra, Capriol mostra-se ansioso para entrar no tema de seu real interesse: as danças recreativas. Arbeau inicia esse tópico descrevendo o *tamboril*,¹² o tambor utilizado para o acompanhamento das tão esperadas danças.

Devo primeiro informá-lo que, à semelhança do tambor do qual falamos acima [o grande tambor], foi feito um instrumento pequeno, chamado *tamboril*, com cerca de dois pés de comprimento e um pé de diâmetro, que Isidoro [bispo de Sevilha (602 – 636 d.C.)] chama de *meia sinfonia*, e em cujos fundos e peles colocamos fios torcidos, enquanto no grande tambor colocamos um cordão duplo no diâmetro de apenas um dos fundos.¹³ (ARBEAU, 1589, p. 21v). (...) Quanto ao nosso *tamboril*, não colocamos sinos nele, e geralmente o acompanhamos com uma longa flauta, ou tibia grande. E, na referida flauta, o músico toca todas as canções que desejar, segurando a com a mão do braço esquerdo, em cujo ombro sustenta o *tamboril*.¹⁴ (ARBEAU, 1589, p. 22r e 22v).

Nestas passagens, além de apresentar o *tamboril*, Arbeau nos descreve o par conhecido, em inglês, como *pipe and tabor* e apresenta seu desenho (fig. 4):

12 No original em francês: *tabourin*, que atualmente significa pandeiro. Na época de Arbeau *tabourin* tinha outro significado, era um tambor sem platinelas. Uma das primeiras representações do par “*pipe and tabor*” aparece no século 13, nas cantigas de Santa Maria, de Afonso X de Castela, El Sabio (1221-1284). O *tabor* é um *tamboril*. Por essa razão, optei por traduzir *tabourin* como *tamboril*, que usarei a partir daqui.

13 “*Il vous fault premierement premectre qu’à la similitude du tambour, duquel nous avons parlé cy dessus, on en a fait un petit que l’on appelle tabourin à main, long d’environ deux petits piedz & un pied de diametre, que Ysidorus appelle moityé de Simphonie, sur les fonds & peaulx duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu’au grand tambour on y met sur le diametre de l’ung des fonds seulement un double cordeau.*”

14 “*...Quant à nostre tabourin, nous ny mettons point de sonnettes, & l’accompagnons ordinairement d’une longue flutte ou grand tibia: Et de ladicte flutte le joueur chante toutes chansons que bon luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soustient le tabourin.*”

Figura 4 - *pipe and tabor*

Fonte: ARBEAU, 1589, p. 22v.

Capriol surpreende-se que alguém possa segurar e tocar um instrumento com uma única mão, e ainda usar a outra para tocar o *tamboril*. Arbeau, neste trecho, nos ensina como fazê-lo:

A extremidade superior [bico, bisel, embocadura] é apoiada na boca do flautista e a extremidade inferior sustentada entre o dedo mínimo e o dedo anelar. Além disso, para que ela não escorregue da mão, há um gancho na base da flauta onde se coloca o dedo anelar para apoiá-la e sustentá-la. Ela tem apenas três orifícios, dois na frente e um atrás, e é admiravelmente inventada pois, tocando com os dedos indicador e médio os dois orifícios da frente e o de trás com o polegar, as notas da escala são facilmente encontradas.¹⁵

Após a apresentação do par *pipe and tabor*, o tema da conversa se volta para os instrumentos de palheta dupla:

CAPRIOL

Na verdade, os oboés [charamelas] (fig. 5) têm alguma semelhança com os trompetes e fazem uma consonância bastante agradável quando os grandes, soando uma oitava abaixo, são combinados com os pequenos oboés [charamelas], na oitava acima.

ARBEAU

Este par é excelente para fazer um barulho tremendo, como é exigido em festas de aldeia e em grandes assembleias, mas se ela fosse tocada com a flauta, ofuscaria seu som. Bem se pode juntá-la com o *tamboril* ou com o tambor grande.

CAPRIOL

Pode-se fazer uso do tambor grande em danças recreativas?

ARBEAU

Sim, certamente, principalmente com os ditos oboés [charamelas], que são barulhentos e estridentes, e soprados com força.¹⁶ (ARBEAU, 1589, p. 23v e 24r)

¹⁵ "Le bout pres la lumiere est soustenu dans la bouche du Joueur, & le bout d'embas est soustenu entre le doigt auriculaire & le doigt medicin, & oultre ce afin qu'elle ne coule hors la main du Joueur, il y a une esguillette au bas de ladicte flutte ou se met ledict medicin pour l'angaiger & la soustenir, & n'a que trois pertuis, deux devant, & ung derrier, & est admirablement inventee, car du doig demonstrant & du doig du meillieu qui touchent sur les deux pertuis devant & du poulce qui touche sur le pertuis derrier, tous les tons & voix de la game s'y treuvent facilement."

¹⁶ "Capriol.

A la verité les haulbois ont quelque ressemblance aux trompettes, & font une consonance assez agreable, quand les gros sonnans l'octave en bas, sont menez ensemblément avec les petits haulbois qui tiennent l'octave en hault. Arbeau.

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

Capriol.

Se peult-on ayder du grand tambour pour la dance recreative? Arbeau.

Fig. 5 - músico tocando charamela



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 24r.

E o mestre segue:

O *tamboril*, acompanhado da flauta longa (entre outros instrumentos), era utilizado no tempo de nossos pais porque bastava um único músico para tocar os dois juntos, e fazia a sinfonia e harmonia inteiras, sem a necessidade de despesa maior com outros instrumentos, como violinos e similares. Hoje em dia, não há pequeno trabalhador que não queira ter oboés [charamelas] e sacabuxas em suas núpcias.¹⁷ (ARBEAU, 1589, p. 24r).

Nesse trecho do tratado, nos é apresentada a combinação entre charamelas, sacabuxas e a percussão (próprios à “música alta”, aquela executada com instrumentos muito sonoros). Arbeau afirma, ainda, que não se deve mesclar esses instrumentos com os mais suaves, sob o risco de abafá-los. Finaliza apontando a existência de uma burguesia ascendente, agora capaz de contratar músicos para suas próprias celebrações, como casamentos.

Finalmente, o ensino das danças recreativas se inicia, com a *basse-dance*, que, segundo Arbeau, fora apreciada pela geração anterior e já estava fora de moda. Após aprender os passos da dança (e posteriormente da pavana), Capriol pergunta se as ditas danças só poderiam ser acompanhadas pela flauta longa e pelo tamboril.

ARBEAU

Não, a não ser que se queira, pois podem ser tocadas com violinos, espinetas, flautas transversas ou flautas de nove orifícios [flautas doces], oboés [charamelas] e todos os tipos de instrumentos. Podem até ser cantadas. Mas o *tamboril*, com suas batidas uniformes, ajuda maravilhosamente a fazer com que os pés executem as posições corretas, requeridas pelos movimentos da dança.¹⁸ (ARBEAU, 1589, p. 33v).

O violino é detalhado mais adiante no tratado, logo após Capriol ter aprendido a *branle dupla* e querer experimentar seus passos.

CAPRIOL

Ouvi ao longe [lá em baixo], em sua pequena sala, mestre Guillaume com seu violino. Dê-me a tablatura da *branle dupla* e vou praticá-la para ver se consigo chegar ao final.

ARBEAU

Isso é muito oportuno. Vamos descer e fazê-lo tocar seu violino. Todos os instrumentistas

Ouy certes: mesmement avec lesdits haulbois qui sont bruyans & cryards, & sont soufflez avec force.”

¹⁷ “Le tabourin accompagné de la flutte longue entre aultres instruments, estoit du temps de nos peres employé pource qu’un seul joueur suffisoit à mener des deux ensemble, & faisoient la symphonie & accordance entiere sans qu’il fust besoing de faire plus grand despençe, & d’avoir plusieurs aultres joueurs comme violons, & semblables, maintenant il n’est pas si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir les haulbois & saqueboutes.”

¹⁸ “Non qui ne veult: Car on les peult jouer avec violons, espinettes, flattes traverses & à neuf trouz, haulbois, & toutes sortes d’instruments: Voires chanter avec les voix: Mais le tabourin ayde merueilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements.”

estão acostumados a começar as danças, em uma celebração, com uma *branle dupla*, que eles chamam de *branle comum*.¹⁹ (ARBEAU, 1589, p. 69r).

Figura 5 – Músico tocando violino



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 69v.

Em todo o seu texto, Arbeau menciona uma única vez o alaúde (e a *citern* ou *citole*) como instrumento utilizado para acompanhar as danças, no caso, uma galharda. E ficamos sabendo que Capriol, além de cantar, tocava alaúde, como convinha ao cortesão.²⁰

CAPRIOL

Quando dávamos nossas *aubades* [alvoradas] em Orleans, sempre tocávamos uma galharda, chamada *Romanesca*,²¹ em nossos alaúdes e *citerns*, mas a achava muito comum e trivial. Aprendi uma no alaúde que gostei de ver dançada pelos meus companheiros, pois sabia tocá-la e cantá-la. E pareceu-me que os passos eram bem marcados por aqueles que a dançavam.²² (ARBEAU, 1589, p. 52v).

O enorme número de danças presentes nas coleções de música para alaúde dos séculos XVI e XVII sugere que era um instrumento de acompanhamento muito utilizado para essa recreação. Outras evidências estão presentes na iconografia da época, representando bailes na corte, além dos inventários que constam nos relatos dos entretenimentos castelãos, que mencionam o emprego de alaudistas. Estes relatos comprovam, também, a presença das violas da gamba nos bailes, e é sabido que elas já eram utilizadas na França, e em toda a Europa, nesse período. Neste sentido, é curioso que o instrumento não seja mencionado uma vez sequer por Arbeau.

No discurso de despedida, o mestre se desculpa por não ter sido capaz de demonstrar, na prática, seus ensinamentos, devido a sua idade avançada (outro artifício retórico), e promete um segundo tratado, contendo danças dos entretenimentos produzidos em Langres.

ARBEAU

¹⁹ “Capriol.

Jay ouy là bas en vostre sallette maistre Guillaume avec son violon, donnez moy de la tabulature pour le branle double, & je la pratiqueray pour veoir si j'en viendray bien au bout.

Arbeau.

Cela vient bien à propos: Descendons, & luy faisons sonner son violon: Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun...

²⁰ Sobre isto, cf. ZWILLING (2016, P. 10).

²¹ Romanesca. Fórmula melódico-harmônica utilizada nos séculos XVI e XVII como ária para a poesia cantada e como tema para variações instrumentais. As composições sobre a Romanesca eram de todos os tipos e ao fim do século XVII já somavam centenas. Não é de admirar que Capriol ache a melodia comum e banal.

²² “A Orleans quant nous donnions des aulbades, nous avions tousjours sur noz Lutz & Guiternez la gaillarde appellee la Romanesque: Mais je la treuvis trop frequentee & triviale: J'en apprins une sur le Luth que je voyois volontiers dancer par mes compaignons, par ce que je la sçavois jouer & chanter, & aussi qu'il me sembloit que les pas y estoient bien marquez, par ceulx qui la dançoient.”

Gostaria de ter sido capaz de igualar meu desempenho a grande afeição que tenho por você, e que o receba com esse espírito, esperando que eu lhe dê as melodias e movimentos de vários balés de *mascarades* feitos nesta cidade, os quais serão abordados em um segundo tratado, o mais breve possível. Enquanto isso, pratique as danças honestamente e torne-se companheiro dos planetas, que são dançarinos naturais. E das ninfas, que Marco Varro disse ter visto na Lídia, saindo de uma lagoa ao som de flautas, dançando, e depois regressando a ela. E, após ter dançado com sua amada, retorne ao grande lago de seus estudos, para se beneficiar deles, enquanto rogo a Deus que lhe conceda a Graça.²³(ARBEAU, 1589, p. 195).

Infelizmente, o segundo volume mencionado jamais foi escrito, privando-nos das descrições das danças dos vários balés de *mascarades* produzidos na cidade de Langres. De toda forma, o tratado de Arbeau é certamente a mais importante referência sobre a dança renascentista e o material que nos chegou é de valor inestimável para a recriação das danças do século XVI. Ele apresenta explicações detalhadas não apenas sobre as coreografias e sobre o decoro das danças, mas, ainda, sobre os instrumentos musicais, que constituem o objeto do presente artigo.

No tratado, a dança é validada não apenas pela autoridade platônica, constituindo a unidade perfeita entre a música e a ginástica, mas por um número considerável de referências da antiguidade. Essas referências fundamentam o uso dos instrumentos segundo suas possibilidades decorosas: ambiente externo ou interno, âmbito militar ou cortesão, utilização por camponeses ou cortesãos etc.

Ao considerar a iconografia, descrição e uso dos instrumentos musicais na Renascença, Arbeau não é uma fonte que vem imediatamente à mente, como é o caso das famosas tabelas apresentadas por Praetorius, em seu *Syntagma Musicum*. Entretanto, suas descrições são claras, precisas e as indicações de uso dos instrumentos são complementares às informações presentes nas fontes especificamente musicais. O intuito do presente artigo é, portanto, o de chamar atenção para a relevância da Orquesografia para o conhecimento e a prática da música renascentista.

23 "Je desirerois avoir peü egaller l'effect a ma bonne affection, que prendrez de bonne part, attendant que je vous recite les airs & mouvements de plusieurs balletz de mascarades faictes en ceste ville, dont nous traicterions en une seconde partie a nostre premier loysir: Ce pendant pratiquez les dances honnestement, & vous rendez compagnon des planettes qui dancent naturellement, & de ces Nymphes que M. Varron dit avoir veu en Lydie sortir d'un estang au son des flutes, dancer, puis rentrer deans leur estang, & quand vous aurez dancé avec vostre maistresse, rentrez dedans le grand estang de vostre estude, pour y proffiter, comme je prie Dieu vous en donner la grace."

REFERÊNCIAS

ALFONSO X, O SÁBIO. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: https://www.pipeandtaborcompendium.co.uk/Europe_iconography/co_untryPortugal/PortugalAll.html(Acesso em: 30 abr. 2022).

ARBEAU, Thoinot. **Orchésographie et traicté en forme de dialogue** ... Langres, 1589. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau_u.langPT (acesso em 28 mai. 2022).

..... **Orchésographie et traicté en forme de dialogue** ... Transcrição realizada em 2001 por Nicolas Graner.

Referência: <http://graner.net/nicolas/arbeau/>

Disponível em: <http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html> (acesso em 2 jun. 2022).

ARISTÓTELES. **Política**. Madrid: Gredos, 1994

BEAUJOYEULX, Balthasar. **Balet comique de la Royne , fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur**. Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamert Patisson, 1582. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002> (acesso em 3 mar. 2023).

PERRENET, Pierre. **Etienne Tabourot, sa famille et son temps**. Dijon: Raisant, 1926.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829> (Acesso em 4 mai. 2022).

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Gulbenkian, 2001.

ZWILLING, Carin. **O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione**: tradução e comentários de passagens a respeito da música. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311065938_O_Livro_do_Cortesao_de_Baldassare_Castiglione_-_traducao_e_comentarios_de_passagens_a_respeito_da_musica_por_Carin_Zwilling (Acesso em 6 out. 2023).