

# A FLAUTA DOCE TENOR COMO A “VERDADEIRA FLAUTA DE CONCERTO”: UMA RECONSIDERAÇÃO DA PROPOSTA DE THOMAS STANESBY JUNIOR (C. 1732)

*Alcimar do Lago Carvalho*<sup>1</sup>

Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
alagoc@acd.ufrj.br

*Claudio Frydman*<sup>2</sup>  
frydman@gmail.com

## RESUMO

A supremacia da flauta tenor como a “verdadeira Flauta de Concerto” sobre a flauta contralto, defendida pelo construtor londrino Thomas Stanesby Junior em um panfleto de c. 1732, momento em que a flauta doce já se encontrava em franco desuso, é reconsiderada. Tendo em vista o vasto repertório composto para flautas transversais publicado antes de 1730, foram criticamente experimentados 90 duos, suítes ou sonatas, sem baixo contínuo, no seu registro original, em flautas doces tenores, baseadas em modelos da época. Como previsto por Stanesby Jr., a grande maioria é satisfatoriamente adequada ao instrumento, sendo executada com vantagens em relação à flauta contralto ou a flauta de voz. A proposta de Philippe Bolton de que Stanesby Jr. em seu panfleto se refere a um modelo específico de flauta, considerando o exemplar *sui generis*, único em quatro partes, encontrado no Musée de la Musique, em Paris, é questionada no presente artigo.

**Palavras-chave:** Flauta doce tenor; Thomas Stanesby Junior; Flauta de Concerto; Duos para flautas; Flauta transversa.

## INTRODUÇÃO

Este estudo trata da reconsideração do panfleto intitulado “*A new System of the Flute à bec or Common English Flute*”, publicado pelo célebre construtor londrino de instrumentos de sopro Thomas Stanesby Junior (bat. 1692; m. 1754), que traz a público uma nova proposta para o uso da flauta doce no início da década de 1730, momento em que sua prática estava em franca decadência. Tal proposição consiste na simples utilização alternativa da flauta doce tenor nas partes destinadas aos demais instrumentos de sopro agudos de concerto do período (“*Concert*

<sup>1</sup> Doutor em Ciências pelo Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo (USP); Professor Titular do Museu Nacional/UFRJ.

<sup>2</sup> Doutor em Música pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

*Treble Instruments*”), seja a flauta transversa, como também o oboé, sem a necessidade de transposição do material musical, necessária para o uso da flauta doce contralto.

O mencionado documento foi tratado na atualidade em três artigos curtos, com distintas proposições. O primeiro deles, escrito por Carl DOLMETSCH (1956) com a intenção principal de sua divulgação, transcreve alguns de seus trechos e atribui a sua publicação ao ano de 1732. No segundo, Dale HIGBEE (1962) disponibiliza em *fac simile* todas as quatro páginas de um original do panfleto encontrado na Dayton C. Miller Collection (Library of Congress, Washington), sendo a última das quais uma tabela de posições. Nessa publicação, é dada a devida atenção à datação do panfleto, assinado “THO: STANESBY JUNr.”, sendo citado um artigo de Eric HALFPENNY (1960, p. 62), o qual registra que Thomas Stanesby Junior, manteve a indicação do “Junior” em sua assinatura apenas até a morte de seu pai, ocorrida em 1734. Dessa forma, a datação proposta por Dolmetsch é, de alguma forma, corroborada. Em poucas frases, Higbee sintetiza que o documento se trata de uma defesa do uso da flauta doce tenor em dó em contraposição à contralto em fá, em um momento de ocaso da flauta doce.

Por sua vez, o artigo escrito por Philippe BOLTON (2009), pesquisador francês e construtor de flautas, além de transcrever integralmente o texto do panfleto original para o Inglês atual, mantendo em *fac simile* somente a sua tabela de posições, e tecer inúmeros comentários a seu respeito, apresenta um possível instrumento relacionado manufaturado pelo próprio Stanesby Jr. Trata-se de uma flauta doce tenor em dó, integrante da coleção de instrumentos do Musée de la Musique, em Paris (Nº E.980.2.86), *sui generis* por ser a única conhecida que é dividida em quatro partes (Figura 1). Em seu artigo, o instrumento é descrito e qualificado, sendo considerado como a “verdadeira Flauta de Concerto” (“*true Concert Flute*”) a qual o referido panfleto faria referência. Uma vez que Bolton passa a incluí-la como modelo em seu catálogo, o panfleto nesse contexto é tratado objetivamente como uma espécie de propaganda desse seu “novo” instrumento (<https://www.flute-a-bec.com/vraie-flute-de-concert-stanesbygb.html>), o qual é disponibilizado na íntegra em sua homepage (<https://www.flute-a-bec.com/textestanesby.html>).

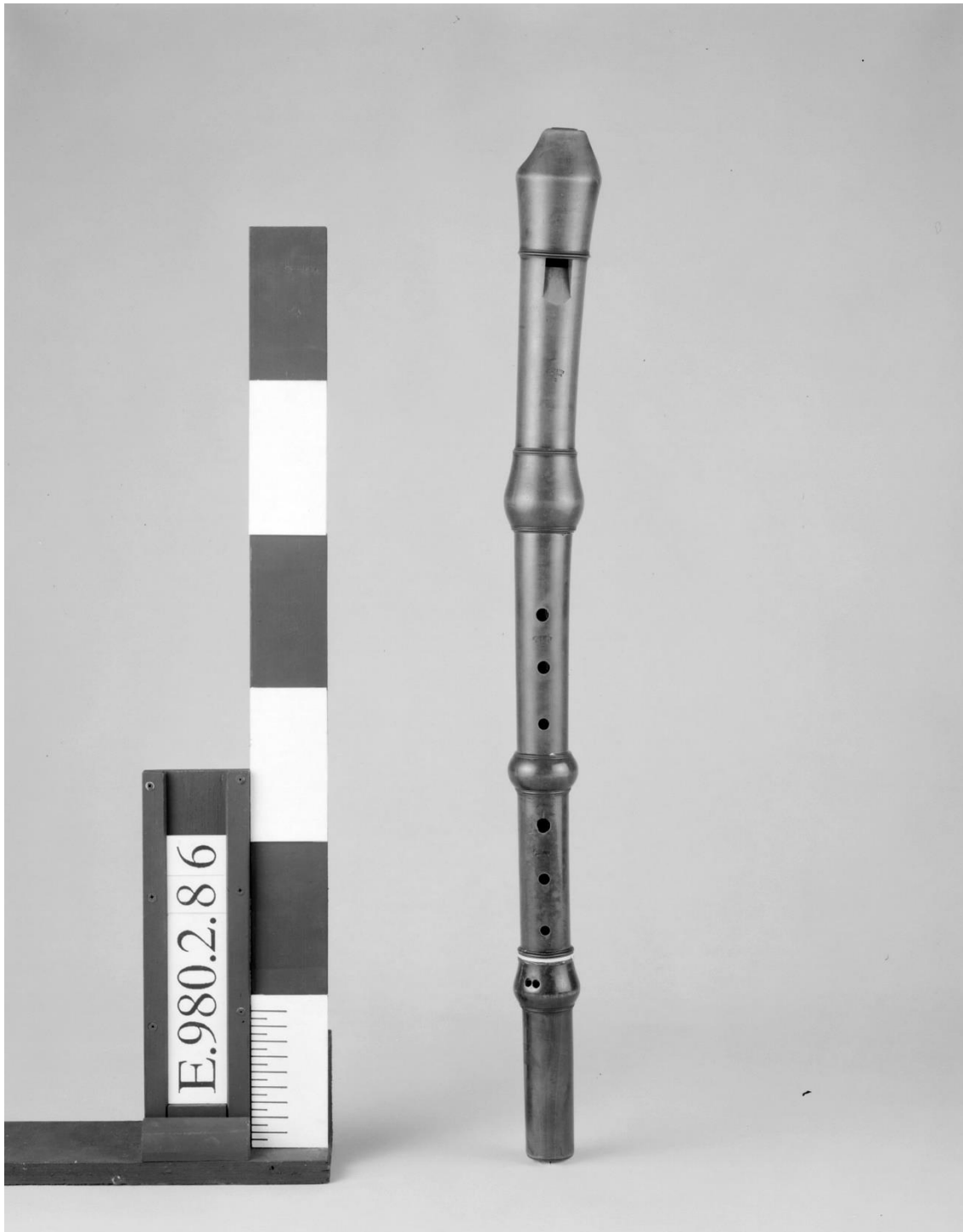


Figura 1. Flauta doce tenor em dó construída por Thomas Stanesby Junior, integrante da coleção de instrumentos do Musée de la Musique, Paris (N° E.980.2.86).

Fonte: Philharmonie de Paris, Musée de la Musique

(<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0130218/flute-a-bec-tenor-en-do>).

GRISCOM & LASOCKI (2012, p. 324), ao compilarem a literatura de pesquisa sobre a flauta doce no seu livro *The Recorder: a research and information guide* [A flauta doce: um guia de pesquisa e informação], na citação do panfleto de Stanesby Jr., comentam que BOLTON (2009) certamente desconhecia o artigo de HIGBEE (1962), uma vez que transcreveu

na íntegra o seu texto e republicou a tabela de posições. Alguns anos mais tarde, David Lasocki, ao tratar das informações relativas ao panfleto de Stanesby Jr. em sua monografia *Not Just the Alto* [Não somente a contralto] (LASOCKI, 2020, p. 24-25, 122-123), também reconhece nele uma defesa do uso da flauta doce tenor em relação à flauta doce contralto, tendo transcrito vários trechos do original. Seja como for, ao transpor da página da Internet de Philippe Bolton um trecho enaltecendo as qualidades do instrumento de Paris (<https://www.flute-a-bec.com/tenbar.html>), sem qualquer comentário adicional, Lasocki parece ter admitido, de alguma forma, a possibilidade de ser esse o modelo de flauta sobre o qual o panfleto faria referência. Como curiosidade, Lasocki transcreve duas passagens em que o historiador da música Sir John Hawkins comenta sobre o panfleto de Stanesby Jr. ainda no século XVIII (1776), o qual julgava que fizesse referência à uma flauta doce soprano em dó (LASOCKI, 2020, p. 122). Em ambas, foram citadas composições de Lewis Mercier de 1735, para as quais a indicação do uso da “*English Flute*” estaria na página de rosto, conjuntamente com a da flauta transversa e o do violino (LASOCKI, 2020, p. 123). Tais composições são desconhecidas nos dias de hoje. Hawkins (*apud* LASOCKI, 2020, p. 123) conclui que todos os esforços que Stanesby Jr. e Mercier empreenderam no sentido de promover a prática do instrumento falharam, o que é corroborado por LASOCKI (2020, p. 29), uma vez que não encontrou qualquer registro musical em referência à flauta doce tenor após a década de 1730.

No presente artigo, a proposta de Thomas Stanesby Junior é reconsiderada. Para isso, três distintos conjuntos de ações foram empreendidas: 1) avaliação crítica do conteúdo do próprio panfleto; 2) utilização de flautas doces tenores na execução de uma amostra da produção musical instrumental destinada aos sopros agudos de concerto publicada nas primeiras três décadas do século XVIII, anteriores à provável publicação do panfleto (c. 1732), sobre a qual provavelmente Stanesby Jr. tinha em consideração quando escreveu a sua defesa; 3) análise de informações registradas sobre a flauta atribuída por Philippe Bolton como a “verdadeira Flauta de Concerto” (“*true Concert Flute*”) ou “Flauta Inglesa comum” (“*Common English Flute*”) de Stanesby Jr., integrante da coleção de instrumentos musicais do Musée de la Musique, Paris, e do exame crítico de uma cópia mais precisa possível do instrumento, na tentativa de avaliar suas qualidades e possíveis diferenças em relação às demais flautas doces tenores produzidas na época.

## PROCEDIMENTOS GERAIS

Para a composição da amostra musical para se testar a performance de flautas doces tenores, foram consideradas 30 obras de compositores franceses, publicadas em Paris entre

1708 e 1728, que contivessem peças instrumentais em duo para instrumentos agudos (“*dessus*”) de sopro, sem baixo contínuo, com indicação primária para flautas transversas. Cada uma dessas obras compreende de uma a doze suítes ou sonatas completas. A produção de trios e solos com baixo contínuo para este instrumento é igualmente muito rica, mas por uma questão de praticidade não foi considerada pelo presente estudo. No total, foram reunidas 90 distintas suítes ou sonatas, tendo sido executadas no seu registro original em flautas doces tenores e as dificuldades enfrentadas, apontadas. A lista desse material é apresentada na Tabela 1, a qual também indica a tonalidade predominante e a extensão de cada peça, considerando conjuntamente as suas duas vozes.

Para uma avaliação complementar da flauta indicada por BOLTON (2009, p. 19) como a “verdadeira Flauta de Concerto”, uma cópia mais próxima possível desse instrumento foi encomendada ao construtor brasileiro Marcos Ximenes, Fortaleza (CE, Brasil).

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O PANFLETO

O panfleto de Stanesby Jr. trata-se de um declarado incentivo ao uso universal da flauta doce tenor em dó, aparentemente pouco utilizada no período, para a execução das partes solistas agudas das peças de concerto (música de câmara), tendo sido nele denominada “*true Concert Flute*”, “*common English Flute*” ou, simplesmente, “*English Flute*”. A sua supremacia é defendida em detrimento da “*Concert Flute*”, a flauta doce contralto em fá, a qual havia sido estabelecida como o tamanho regular do instrumento na segunda metade do século XVII. Stanesby Jr. reconhece a flauta doce como um instrumento agudo solista tecnicamente tão bem resolvido quanto a flauta transversa ou o oboé, e culpa o seu ocaso pela má escolha do tamanho regular. Não possuindo as notas graves entre o Mi<sup>4</sup> e o Dó<sup>4</sup>, comumente utilizadas nas melodias das partes agudas, derivadas do canto das partes do soprano solo, encontradas em todos os demais instrumentos agudos de concerto da época (“*Concert Treble Instruments*”), de corda e de sopro (à exceção da flauta transversa que não possuía o Dó<sup>4</sup>), a flauta doce contralto em fá e seus apreciadores se isolam dos demais instrumentistas, uma vez que “por essa deficiência, não pode ser utilizada universalmente”. Além da necessidade de composição de música específica, a rica produção de música de câmara da época, destinada a instrumentos agudos, escrita a partir da nota Ré<sup>4</sup>, a mais grave da flauta transversa, instrumento em franco apogeu, passa a ser transposta uma terça menor acima para se adequar à sua altura, dificultando a sua utilização conjunta com os demais instrumentos. Dessa forma, pela questão complexa de se lidar com distintas tonalidades boas entre instrumentos de diferentes tessituras, onde mesmas notas podem soar desequilibradas, e da questão pouco prática da transposição, a flauta doce

contralto transita de forma muito restrita dentre os instrumentos regulares de concerto. Além disso, há questões importante para a execução da música da época que devem ser consideradas e dificilmente mantidas com a transposição, como as nuances do temperamento desigual e o caráter ou afeto relacionado com as tonalidades, embora diferentes teóricos possam divergir ao designar os seus atributos (*e.g.*, CYR, 1992, p. 32-34).

Stanesby Jr. argumenta o uso da flauta tenor em dó como a alternativa para a sobrevivência do instrumento, uma vez que está na mesma tessitura da flauta transversa e do oboé, tendo a mesma extensão regular desse último, compreendendo duas oitavas e um tom, entre o Dó<sup>4</sup> e o Ré<sup>6</sup>. Excepcionalmente, algumas flautas bem construídas podem chegar a alcançar duas oitavas e meia, chegando-se ao Sol<sup>6</sup>. Assim, esses três instrumentos poderiam ser tocados em uníssono, através das mesmas boas tonalidades, por compartilharem a mesma escala geral de tons, estando os dedilhados de forquilha praticamente nas mesmas posições. Seja como for, Stanesby Jr. admite que terá resistência da maior parte dos flautistas doces nessa empreitada, uma vez que, acostumados em manusear apenas a flauta em fá, podem ficar relutantes em aprender um instrumento construído a partir de uma outra escala. Dessa forma, indiretamente é assumido que a maior parte dos flautistas doces da época não tocavam outros instrumentos de sopro, como o oboé e a flauta transversa, que compartilham a mesma escala da flauta doce tenor.

Não há em qualquer trecho do panfleto alguma menção a um instrumento em particular. Na época, flautas doces tenores não eram novidades, sendo construídas regularmente pelos Hotteterre e Jean Jacques Rippert na França, Jacob Denner na Alemanha, e por Peter Jaillard Bressan e pelo próprio Stanesby Jr. na Inglaterra (BOLTON, 2009, p. 19, LASOCKI, 2020, p. 147), o qual torneou diferentes modelos. A grande novidade que o panfleto traz é a proposta da função musical que desempenharia em concerto, a qual parece ter sido completamente nova.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERFORMANCE DA FLAUTA TENOR**

A escolha da produção francesa para flauta transversa se justifica pela sua riqueza e qualidade e por, em princípio, não considerar a flauta doce tenor para a sua execução, como pode ter ocorrido parcialmente com a parca produção inglesa análoga. A escolha alternativa poderia viciar a amostra pela aparente utilização mais frequente da flauta doce tenor na Inglaterra. Essa afirmação pode ser corroborada pela porcentagem de flautas doces tenores sobreviventes na Inglaterra ser distintamente superior à da França, a qual está relativamente próxima à média do total (32%, 23% e 16%, respectivamente) (LASOCKI, 2020, p. 146). Na produção de Jacques-Martin Hotteterre, um dos mais importantes compositores franceses para

a flauta da época, fica evidente a escolha da flauta doce contralto em fá como a “Flauta de Concerto”. No segundo livro do seu tratado “*Principes de la Flute Traversiere, ou la Flute D’Allemagne. De la Flute a bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois*” (1707), destinado à instrução da flauta doce (HOTTETERRE, 1983, p. 49-67), restringe os seus apontamentos apenas para a flauta doce contralto em fá. Nas “advertências” (“*Avertissement*”) de seu primeiro livro de peças para a flauta transversa (1708), o primeiro que inclui duos para esse instrumento, está indicada com detalhamento a forma de transposição para o uso da flauta doce (“*Flute à bec*”) (HOTTETERRE, 1980, p. xiii). Assim, se confirma que, quando esse instrumento era mencionado nesse *corpus* (música francesa para a instrumentos de sopro das três primeiras décadas do século XVIII), se tratava da flauta doce contralto em fá, e que o material musical a ser executado por ela deveria ser transposto uma terça menor acima, apontamento devidamente registrado por Stanesby Jr. em seu panfleto.

Na amostra reunida de música francesa, estão incluídas peças em 13 tonalidades predominantes, sete delas mais frequentes, dentre as quais a tonalidade de Ré Maior se destaca com 17 dos 90 registros (Fig. 2). Quanto à extensão utilizada, três conjuntos sobressaem, sendo que o intervalo de Ré<sup>4</sup>-Ré<sup>6</sup>, de duas oitavas, predomina, sendo ocorrente em mais da metade das peças reunidas (Fig. 3).

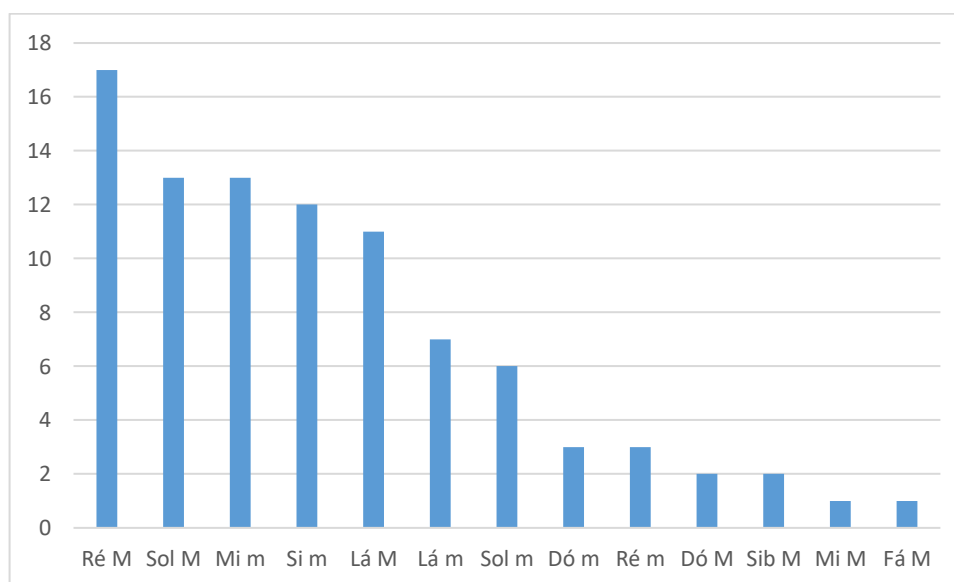


Fig. 2. Distribuição do número de registros (n=90) em relação às tonalidades predominantes na amostra de duos franceses para flauta transversa (1708-1728).

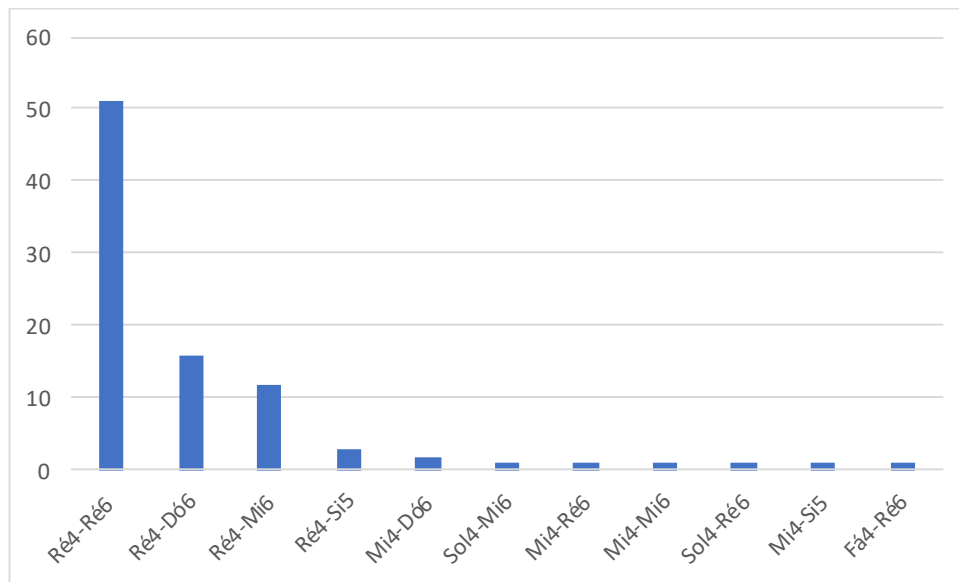


Fig. 3. Distribuição do número de registros (n=90) em relação às extensões utilizadas na amostra de duos franceses para flauta transversa (1708-1728).

Como esperado, as tonalidades de Ré maior e Sol maior, assim como as suas relativas menores, Si e Mi, foram as mais frequentes, uma vez que mais se utilizam da escala fundamental da flauta transversa. Na flauta doce tenor, em que a própria tonalidade fundamental de Dó maior apresenta um dedilhado de forquilha (Fá natural), essas tonalidades são perfeitamente viáveis, com apenas duas ou uma posição de forquilha na escala fundamental do instrumento. O único elemento complicador pode ser a ocorrência do Dó#<sup>6</sup> em algumas peças. Essa nota, normalmente viável nas flautas doces tenores com a chave para se atingir ao Dó<sup>4</sup>, pode ser difícil de emissão na maior parte das flautas sem essa chave, ou mesmo inexistente, o que é o caso da flauta de Paris. Em situações em que ela é uma nota de passagem e se encontra como grau conjunto do Si<sup>6</sup>, como é o caso da maioria, pode ser facilmente simulada em *legato*. Na necessidade de ser emitida como uma nota destacada, a alternativa é associar a posição relativa ao Ré<sup>6</sup> com o fechamento do ápice do pavilhão da flauta, na perna do executante.

A tonalidade de Lá maior apresenta 11 registros. Na flauta doce tenor, com três posições de forquilha muito estáveis na escala fundamental, ela é ainda tecnicamente bastante viável, soando de forma muito agradável no instrumento. Dentre as sete tonalidades mais frequentes, a de Sol menor é a única com bemóis (2). Esses são obtidos com forquilhas, mas que são menos estáveis, e meios furos em algumas posições. As peças nessa tonalidade são tecnicamente mais desafiadoras, soando mais escuras e melancólicas, bem de acordo com os atributos historicamente designados (*e.g.*, CYR, 1992, p. 33).

Em 14 peças o Mi<sup>6</sup> é requerido de forma ocasional, sendo a nota mais aguda encontrada na amostra. Essa nota de difícil emissão na flauta doce tenor, de ataque muito áspero, pode



também não estar presente em alguns instrumentos, como é o caso da flauta de Paris. Dependendo da situação de sua ocorrência na partitura, o uso do instrumento pode ser considerado inviável.

Em princípio, o  $Dó^4$ , nota mais grave do instrumento, não teria qualquer função nesse repertório, mas em várias peças ela pode ser adicionada muito naturalmente por questões fraseológicas, onde encontra-se originalmente oitavada devido à sua ausência na flauta transversa (Figura 4).

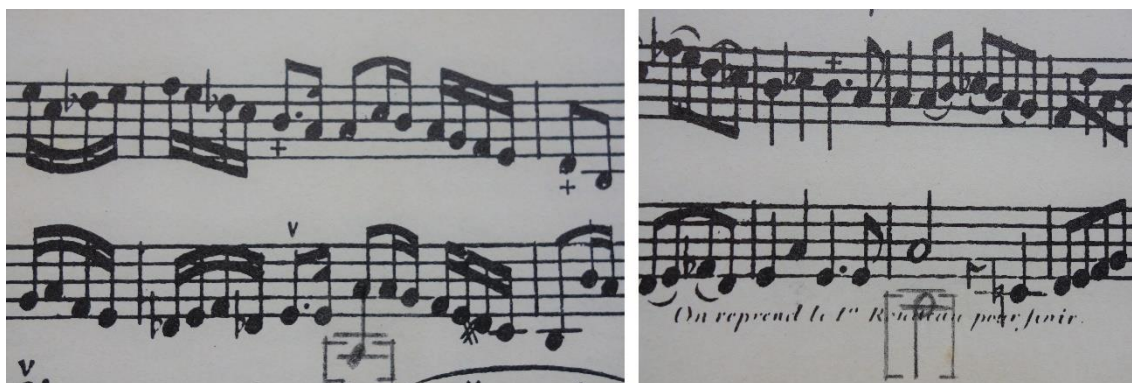


Fig. 4. Jacques-Martin Hotteterre. Trechos da *Deuxième Suite de pieces a deux dessus* (1717), em Sol maior, onde são propostas alternativas de se oitavar para o  $Dó^4$  na segunda voz da *Allemande* (esquerda) e do 2e. *Rondeau* (direita) (Fonte: HOTTETERRE, 1989, p. 5, 11). Note-se que nesses exemplos, a escrita é disposta a partir da clave de sol posicionada na primeira linha, convenção frequentemente adotada na escrita francesa para flauta do início do século XVIII.

Concordando com panfleto de Stanesby Jr., é possível afirmar que a grande maioria das peças escritas para a flauta transversa e oboé das primeiras décadas no século XVIII podem perfeitamente ser executadas pela flauta doce tenor sem maiores problemas, mantendo-se as tessituras e características de temperamento requeridas pelas tonalidades. Com isso, de fato, se promoveria o trânsito entre os flautistas doces que tocavam apenas a flauta doce contralto e os demais instrumentistas, que, poderiam praticar conjuntamente, com menos restrição, a música de câmara. Essas possibilidades ficam, de fato, comprometidas quando se lança mão do uso da flauta doce contralto para tal finalidade, uma vez que ela necessita que o material a ser executado seja transposto. Na amostra reunida, apenas três das 90 peças, não necessitariam desse recurso, atingindo no seu limite grave as notas  $Fá^4$  ou  $Sol^4$ .

Na intenção de se apropriar do rico repertório da flauta transversa produzido nas primeiras décadas do século XVIII, muitos flautistas doces da atualidade passaram a incluir no seu instrumentário a flauta de voz, afinada em ré, soando um tom acima da flauta doce tenor. De fato, as quatro tonalidades mais frequentes da amostra (Ré maior, Sol maior, Si menor e Mi

menor), perfeitamente factíveis na flauta doce tenor, ficam ainda mais facilitadas. Em princípio, essa possibilidade viabilizaria a execução do Dó#<sup>6</sup> que, como colocado, trata-se de uma nota de difícil obtenção nos modelos sem chave, por vezes, inexistente. Na flauta de voz essa corresponderia em posição ao Si<sup>5</sup> da flauta doce tenor. Por outro lado, embora não muito frequentes no examinado repertório, tonalidades com bemóis, ficam inviáveis. Por exemplo, a tonalidade de Sol menor, com dois bemóis, predominante em seis das peças da amostra, corresponderia na flauta de voz, sob o ponto de vista da digitação, a de Fá menor da flauta tenor, com quatro bemóis na armadura. Além da questão da dificuldade de leitura para o musicista, há o problema mais sério já comentado, que é o da dificuldade na manutenção do temperamento e do caráter em relação aos demais instrumentos, pois, embora a tonalidade esteja sendo mantida, as escalas fundamentais dos instrumentos partem de distintas tessituras, causando desequilíbrios e dificuldade de promoção de afetos que se quer impor a distintas tonalidades. É importante registrar que nos registros históricos conhecidos sobre a flauta de voz (LASOCKI, 2029, p. 211-218), não há qualquer menção ao seu possível papel alternativo em relação à flauta transversa.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A FLAUTA DE PARIS

A flauta doce tenor em dó *sui generis*, construída por Stanesby Jr., considerada como a “verdadeira Flauta de Concerto” por BOLTON (2009, p. 19), foi examinada cuidadosamente pelo construtor Jean-François Beudin (Quebec, Canadá), que disponibilizou uma planta do instrumento no próprio Musée de la Musique, instituição onde pode ser obtida [BEAUDIN, Jean-François, 1983; Papier, 1 feuille ;Ech: 1/1; 30 cm x 43 cm / PRÉSENTATION DG/988.2.1]

([https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/doc/ALOES/0259864?\\_ga=2.204944536.947403506.1684368739-155394168.1677008086](https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/doc/ALOES/0259864?_ga=2.204944536.947403506.1684368739-155394168.1677008086)). As diferenças mais marcantes em relação às demais flautas doces do período é a sua divisão em quatro partes, como nas flautas transversas construídas a partir da segunda metade da década de 1720 (SOLUM, 1995, p. 42), conforme citado anteriormente, e a furação dupla restrita ao furo 7. Esse par de furos externos, muito próximos entre si e de mesmo calibre, paralelamente posicionados, inseridos em uma escavação circular, convergem obliquamente para um único furo interno. Sendo, por assim dizer, uma furação dupla “falsa”. A sua função não parece estar relacionada diretamente com a obtenção precisa de notas entre o Dó<sup>4</sup> e o Ré<sup>4</sup> (Dó#<sup>4</sup> ou Réb<sup>4</sup>), mas com questões relativas à estabilidade de notas obtidas por dedilhados de forquilha e afinação de notas agudas.

Beaudin indica em sua planta que o Lá<sup>4</sup> está praticamente afinado em 415 Hz. Quanto à afinação, registra que algumas oitavas são largas, como a do Sol<sup>4</sup>, que é baixo, e o Sol<sup>5</sup>, que é alto, além de vários outros problemas localizados, não respondendo exatamente à tabela de posições disponibilizada na última página panfleto de Stanesby Jr. Notas acima do D<sup>6</sup> não são indicadas, e o C#<sup>6</sup> inexistente. A flauta está bastante envergada, o que é bastante comum em flautas antigas feitas em buxo, e o furo 4 parece ter sido aumentado de forma grosseira enquanto em uso, talvez na tentativa de afinação do Sol<sup>4</sup>, que talvez fosse ainda mais baixo originalmente. Todos os construtores contemporâneos que têm esse instrumento em seus catálogos, como Philippe Bolton, Philippe Laché, Bruno Reinhard (França), Guido Klemisch (Alemanha) e Marcos Ximenes (Brasil), parecem ter percebido um potencial solista nesse modelo, mas tendo se deparado com os problemas sérios do original, não o produzem regularmente em *fac simile*, tendo promovido em suas cópias inúmeros ajustes e acréscimos, modernizando-as. Os furos 6 e 7, e até mesmo o 3, como no caso daquela de Laché, costumam ser duplicados, para a obtenção de semitons, e desalinhados, para um possível ajuste ergonômico, o que até certo ponto contraria a lógica de um instrumento claramente destinado à música composta em um sistema de temperamento que não o igual, e que podia ser tocado com as mãos invertidas, como é o caso da própria flauta transversa e do oboé da época. Até mesmo uma chave de pavilhão foi implementada por Bolton, possibilitando que a flauta possa ser tocada de modo cromático por duas oitavas e meia. Inclusive, esse foi o modelo básico que Bolton utilizou para o desenvolvimento de uma flauta doce tenor eletroacústica, afinada em 440 Hz (<https://www.flute-a-bec.com/tenorelgb.html>).

Quanto ao design externo, são conhecidas ao menos duas outras flautas semelhantes de Stanesby Jr., mais simples quando comparadas a qualquer outra flauta doce barroca. Por sua vez, essas flautas diferem da flauta de Paris por não possuírem o corpo do instrumento dividido, sendo em três partes, e o furo 7, em ambas, é simples, como na grande maioria das flautas do período. Uma delas, uma contralto em fá, faz parte da coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503649>), e a outra, trata-se de uma tenor com as mesmas dimensões do instrumento de Paris, leiloadada pela Sotheby's de Londres (atualmente em uma coleção particular no Japão). A madeira utilizada nessas três flautas é o buxo, tingido.

## CONCLUSÕES

Como previsto por Stanesby Jr. em seu panfleto “*A new System of the Flute à bec or Common English Flute*”, o repertório de concerto para instrumentos agudos do início do século

XVIII, proposto primariamente para a flauta transversa, é satisfatoriamente adequado à flauta doce tenor, sendo executado com vantagens em relação à flauta contralto ou a flauta de voz. Dentre essas flautas, a flauta doce tenor é a única que possui a mesma tessitura dos demais instrumentos agudos de concerto do período, a flauta transversa e o oboé, compartilhando em maior parte as mesmas posições das notas fundamentais e as digitadas em forquilha. Tais vantagens dizem respeito à quantidade de música passível de execução, manutenção das tonalidades originais, temperamento e afetos, além da possibilidade de trânsito com demais instrumentistas, em especial flautistas e oboístas. A proposta de Philippe Bolton, de que Stanesby Jr. em seu panfleto se refira a um modelo específico de flauta, considerando o exemplar *sui generis*, único em quatro partes, encontrado no Musée de la Musique, em Paris, não se sustenta. Em princípio, não há qualquer indício que conecte de forma categórica esses dois testemunhos, embora tenham sido produzidos pelo mesmo autor no mesmo período. Ainda que o modelo da flauta de Paris seja considerado de grande potencial pelos construtores atuais, apresenta muitos problemas básicos, e não estando no nível técnico dos outros instrumentos de Stanesby Jr., é possível que se trate de um protótipo.

## REFERÊNCIAS

BOLTON, Philippe. Thomas Stanesby Junior's "True Concert Flute". *FoMRHI Quarterly*, n. 111, p. 19-22, Fevereiro, 2009.

CYR, Mary. *Performing Baroque Music*. Portland: Amadeus Press, 1992.

DOLMETSCH, Carl. A prospectus by Thomas Stanesby, Junior, Recorder Maker (1692-1754). *The Consort*, Haslemere, n. 13, p. 14-16, 1956.

GRISCOM, Richard & LASOCKI, David. *The recorder: a research and information guide* (3a. ed.). Nova Iorque: Routledge, 2012.

HALFPENNY, Eric. Further light on the Stanesby Family. *The Galpin Society Journal*, v. 13, p. 59-69, Julho, 1960.

HIGBEE, Dale S. A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby, Jr. *The Galpin Society Journal*, v. 15, p. 55-59, Março, 1962.

HOTTETERRE, Jacques. *Pièces pour la flute traversière, Livre Premier, Paris 1708* (Archivum Musicum – L'Art de la flûte traversière 4). Florença: Studio Per Editione Scelte, 1980.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principles of the flute, recorder and oboe* (Translated, with introduction and notes by Paul Marshall Douglas). Nova Iorque: Dover Publications, 1983.

HOTTETERRE, Jacques. *3 Suites a deux dessus sans basse, op. IV, VI, VIII* (Archivum Musicum – L'Art de la flûte traversière 40). Florença: Studio Per Editione Scelte, 1989.

LASOCKI, David. *Not Just the Alto: Sizes and types of recorder in the baroque and classical periods*. Portland: Instant Harmony Music, 2020.

SOLUM, John. *The early flute* (Early Music Series 15). Oxford: Clarendon Press, 1995.

Tabela 1. Lista de duos para instrumentos agudos (“*dessus*”), em que a flauta transversa é indicada como primeira opção, publicadas em Paris entre 1708 e 1728, reunidos para testar a performance da flauta doce tenor como “Instrumento de Concerto”.

Ano	Compositor	Fonte	Número de peças	Tonalidade(s) predominante(s)	Extensão (respectiva)
1708	Jacques-Martin Hotteterre	Pieces pour la flute traversiere, et autres instruments ... Oeuvre Second	1	Ré M	Ré4-Si5
1709	Michel de La Barre	Premiere Suitte de Pieces a deux flutes traversieres	1	Sol M	Ré4-Ré6
1710	Michel de La Barre	Deuxieme Suite de Pieces a deux flutes traversieres	1	Ré M	Ré4-Mi6
1711	Michel de La Barre	Troisieme Suite a deux flûtes traversieres sans basse	1	Mi m	Ré4-Mi6
1711	Michel de La Barre	Quatrieme Suite a deux flûtes traversieres sans basse (+ Suite V)	2	Si m / Sol m	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6
1712	Jacques-Martin Hotteterre	Premiere Suitte de Pieces a deux dessus, sans basse continue	1	Si m	Ré4-Ré6
1713	Michel de La Barre	Cinquième Livre contenant la Sixième, et la Septième Suite a deux flûtes traversieres sans basse	2	Lá m / Lá M	Ré4-Dó6 / Ré4-Dó6
1714	Michel de La Barre	Sixième Livre contenant la huitième, et la neuvième Suite a deux flûtes-traversieres sans basse	2	Mi M / Dó m	Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6
1717	Jacques-Martin Hotteterre	Deuxième Suitte de pieces a deux dessus	1	Sol M	Ré4-Ré6
1717	Pierre Danican Philidor	Premier Oeuvre contenant III. Suittes a II. flûtes traversieres seulé avec III. autres Suittes dessus et basse, pour les hautbois, flûtes, violons, [etc?]	3	Sol m / Sol M / Ré M + m	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6
1718	Pierre Danican Philidor	Deuxième Oeuvre contenant II. Suittes a 2. flûtes-travers.res seules avec II. autres Suittes dessus et basse, pour les hautbois, flûtes, violons, [etc?]	2	Si m / Lá m + M	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6

<b>1718</b>	Pierre Danican Philidor	Troisième Oeuvre contenant une Suite a deux flûtes-traversieres seules, et une autre Suite dessus et basse, pour les hautbois, flûtes, violons, [etc?]	1	Mi m	Ré4-Ré6
<b>1721</b>	Michel de La Barre	Septième Livre contenant la Xe. et la XIe. Suite de pieces a 2 flûtes-travers.res sans basse	2	Ré M / Sol M	Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6
<b>1721</b>	Robert Valentino (adapt. J-M. Hotteterre)	Sonates a deux dessus, Opera quinta	8	Lá M / Ré M / Si m / Mi m / Sol M / Ré M / Sib M / Ré M	Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Dó6 / Sol4-Mi6 / Mi4-Ré6 / Mi4-Mi6 / Sol4-Ré6
<b>1722</b>	Michel de La Barre	Neusième Livre contenant deux Sonates a deux flûtes-traversieres sans basse	2	Sib M / Sol M	Ré4-Ré6 / Ré4-Mi6
<b>1722</b>	Michel de La Barre	Dixième Livre contenant 2 suites a deux flûtes-traversieres sans basse	2	Fá M / Dó M	Ré4-Ré6 / Ré4-Mi6
<b>1723</b>	Francesco Torelio (adapt. J-M. Hotteterre)	Sonates a deux dessus	8	Lá m / Sol m / Ré M / Si m / Dó m / Mi m / Ré M / Lá M	Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Mi6
<b>1724</b>	Joseph Bodin de Boismortier	Sonates a deux flûtes-traversieres sans basse, Oeuvre Premier	6	Ré M / Sol m / Mi m / Lá M / Si m / Sol M	Ré4-Mi6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6
<b>1724</b>	Joseph Bodin de Boismortier	Sonates a deux flûtes-traversieres sans basse, Oeuvre II	6	Mi m / Lá m / Sol M / Ré M / Lá M / Dó m	Ré4-Ré6 / Ré4-Mi6 / Ré4-Mi6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Si5
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Premier Concert	1	Ré M	Ré4-Ré6
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Second Concert	1	Mi m	Ré4-Mi6
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Troisième Concert	1	Sol M	Ré4-Ré6
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Quatrième Concert	1	Lá m	Ré4-Ré6
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Cinquième Concert	1	Lá M	Ré4-Mi6
<b>1724</b>	Michel Pignolet de Montéclair	Concerts à deux flutes traversières sans basses, Sixième Concert	1	Si m	Ré4-Ré6

<b>1725</b>	Michel de La Barre	Douzième Livre contenant deux Suites a deux flûtes traversieres sans basse	2	Si m / Ré M	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6
<b>1725</b>	Joseph Bodin de Boismortier	Sonates à deux flûtes traversieres sans basse, Oeuvre Sixième	6	Sol M / Dó M / Sol m / Ré M / Mi m / Si m	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Mi6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6
<b>1725</b>	Joseph Bodin de Boismortier	Sonates a deux flûtes-traversieres sans basse, Oeuvre Huitieme	6	Lá M / Mi m / Ré M / Mi m / Si m / Ré m	Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6
<b>1726</b>	Joseph Bodin de Boismortier	Petites Sonates a deux Flûtes-traversieres sans basse, Oeuvre Treizième	12	Sol m / Si m / Lá m / Sol M / Mi m / Lá M / Si m / Ré m / Ré M / Sol M / Mi m / Lá M	Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Mi4-Dó / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Mi4-Si5 / Fá4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Si5 / Mi4-Dó6
<b>1728</b>	Michel Blavet	Premier Oeuvre contenant six Sonates pour deux flûtes traversieres sans basse	6	Mi m / Lá m / Ré M / Sol M / Ré m + M / Lá M	Ré4-Mi6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Ré6 / Ré4-Dó6 / Ré4-Dó6