

# A referência mais antiga de música para flauta transversal

Oscar Dourado

## Attaignant e a impressão musical

Durante as primeiras décadas do século XVI, a imprensa francesa tornou-se um agente poderoso no esforço do rei de restaurar as "boas letras." O compromisso real com a difusão de conhecimento e cultura conduziu à criação dos ofícios de *Imprimeur et Libraire du Roy*, que incluíam música. Os critérios mais importantes que norteavam os apontamentos como impressor real eram: reconhecimento por distinção passada e apoio a impressores envolvidos em produzir algo especializado e caro. Pierre Attaignant, com seu trabalho, poderia ter reivindicado o título em qualquer das instâncias.

Um dos maiores resultados que marcaram a tipografia francesa naquela época foi a invenção de Attaignant de um novo método de imprimir música: um processo em que segmentos do pentagrama e notas eram combinados de maneira que ambos podiam ser impressos de uma única vez. Essa novidade rapidamente substituiu as técnicas de impressão dupla ou tripla necessárias à produção das publicações de Petrucci, daí por diante sendo imitada em toda a Europa, tornando-se o primeiro método internacional de impressão.

A distinção do apontamento real chegou não antes de 1537, ano do aparecimento da frase *...Attaignant Imprimeur et Libraire du Roy en Musique...* no frontispício de uma coleção<sup>1</sup>. O ofício de impressor real em música colocou Attaignant em contato com os outros

---

<sup>1</sup>Em D. Heartz *Pierre Attaignant Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*. Berkeley, 1969. A coleção -- *Livro segundo de velhas canções* (1537) 288.

impressores reais -- "figuras ilustres tais como Tory e Etienne,"<sup>2</sup> -- e trouxe a arte da impressão musical para dentro da corrente de tendência humanística. De 1528 em diante, por aproximadamente três décadas, Attaignant vendeu suas coleções<sup>3</sup> no seu estabelecimento comercial na *Rue de la Harpe*, perto da igreja de *S. Cosmé*, no bairro universitário em Paris, e obteve um enorme sucesso comercial com o florescer da canção parisiense.

Uns poucos aspectos envolvendo as coleções ainda carecem de abordagem; por exemplo, Attaignant, com sua tecnologia, começou o primeiro produto musical de consumo de massa. As tiragens atingiam milhares de exemplares. Entretanto, muito pouca gente tinha acesso à educação, livros não eram uma mercadoria acessível e ainda um número menor de pessoas sabia ler música. Os impressores investiam na exportação dos seus livros para outras cortes e cidades como garantia de lucros. Daí podermos afirmar que essas coleções eram dirigidas aos instrumentistas profissionais e à crescente população de músicos amadores entre os nobres e os mercadores ricos. Finalizando, o tamanho "de bolso" das coleções (15 x 10 cm.) é ainda um outro aspecto que sublinha a praticidade dessas publicações.

## **As fontes**

Entre a produção do ano de 1533, a certa altura depois de 13 de abril, Attaignant preparou duas coleções de canções, que são consideradas hoje como sendo as referências impressas mais antigas de música especificada como conveniente para a flauta transversal. Ambas foram publicadas separadamente, em quatro volumes -- *Superius, Contratenor, Tenor e Bassus*, em formato oblongo em 8<sup>o</sup> e tamanho 15 x 10 cm. Cada livro-parte contém 16 folhas numeradas de i-xvi.

---

<sup>2</sup>D. Heartz, op. cit., xviii.

<sup>3</sup>D. Heartz, op. cit., fornece uma lista de cento e setenta e quatro coleções publicadas de 1528 a 1558, alguns anos após sua morte.

Da primeira coleção, *Chansons musicales a quatre parties...* apenas um único livro-parte, *Superius*, foi preservado em Lausanne: Sucession A. Cortot (olim Wernigerode) (S) com o título *Le XIII Livre*<sup>4</sup>. Na segunda coleção, *Vingt & sept chansons...*, uma cópia original de cada livro-parte está no presente momento preservada em Munich, na *Bayerische Staatsbibliothek*, Mus. Pr. 31/5. Um livro-parte, *Superius*, também foi preservado em Lausanne: Sucession A. Cortot (olim Wernigerode) (S) com o título *Le XV Livre*. Cada livro-parte tem uma assinatura individual: *Superius* O f<sup>4</sup> - o v<sup>4</sup>, *Contratenor* O rr<sup>4</sup> - O vv<sup>4</sup>, *Tenor* O RR<sup>4</sup> - O VV<sup>4</sup> e *Bassus* O R<sup>4</sup> - O V<sup>4</sup>.<sup>5</sup>

O frontispício -- *Superius* -- *Vingt & sept chansons...*

51

**V**ingt & sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus cōuenables a la fleuste dalemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par a b. Imprimees a Paris en la rue de la Harpe deuant le bout de la rue des Mathurins prez leglise saint Cosme par Pierre Attaignant. Mense April. m. D. xxxiii.

Amour me poingt	a b v	Je ne puis pas	a b vi	rien de bon cuer	a viii
Amours amours	a iiii	Pretes moy sur herb.	a ix	Pour qy dōne frīg.	a xiii
Allōs vng peu pl <sup>e</sup>	anār a b v	Jamais vng cuer	a b x	Si bon amour	a xvi
Amour me voyant	a b ix	Je nē diray mot	xiiii	Tous amoureux	a b vii
Allez soufirs	b xi	Je nauoy point	a xv	Troye ieunes bourg.	b x
Enc vous seruir	a b i	Les veult bēdes	a b iiii	La mirelirogue	iii
Elle veult dō.	a xi	Mirelardon	i	Boyant souffrir	a b xii
Sentil mareschal	iti	En dit qu'amour	a b xii	Un petit coup	xv
hellas amour	a b viii	Parle qui veult	a ii		
Dafnet amour	a xiii	Par vng matin	a b vii		

**Superius.**  
Cum priuilegio ad sexenniū

<sup>4</sup>Anne Smith identificou algumas das canções em outras fontes e fornece uma lista delas, junto com outras informações valiosas, em: "Die Renaissancequerflote und ihre Musik, Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen," *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 2(1978) 9-76.

<sup>5</sup>Minha fonte é uma edição facsimile da *Musica Alamire*, Peer, Belgium, 1986, e D. Heartz, op. cit., 250-3.

## Os compositores

A canção parisiense que começou a ser publicada durante as décadas de 1520 e 1530 trouxe algumas mudanças ao cenário musical. Essas características, no entanto, vieram como resultado do tratamento personalizado dado por quatro gerações de compositores ao gênero e, vale a pena mencionar, as suas conexões com a corte real<sup>6</sup>.

A maioria das canções publicadas por Attaignant eram escritas por compositores que viviam ou trabalhavam na capital, Paris, ou cidades vizinhas. Dos oito compositores incluídos em *Vingt & sept chansons...* cinco são de origem francesa: **Claudin de Sermisy** (c. 1490-1562) foi um dos compositores de canção de produção mais marcante. Ele esteve associado à corte francesa sob vários reinados, particularmente François I e Henry II, como também com a *Sainte-Chapelle* em Paris. **Guillaume Le Heurteur** (s.d.) era um padre, serviu como cônego e preceptor do coro infantil em St. Martin, Tours. Virtualmente todas as suas composições apareceram em publicações parisienses e lionenses entre 1530 e 1545. **Pierre Passereau** (s.d.) cantou como tenor na capela do Duque de Angoulême (mais tarde François I). A maioria de suas canções foi publicada por Attaignant. É provável que o rei tenha recomendado seu ex-cantor a Attaignant. **Pierre Vermont** (d. 1532) foi cantor na *Sainte-Chapelle* quando criança em 1509. Depois de ter cursado a universidade, retornou para a *Sainte-Chapelle* como administrador em 1512 e em 1525 foi apontado diretor do coro infantil. Em 1528 mudou-se para Roma para participar do coro papal, retornando à França como cantor da capela real em 1530. **Jacotin** (s.d.) teve seus trabalhos publicados de 1519 a 1556, com reimpressões continuadas até o último quarto do século. A vida de Jacotin é um caso de identificação difícil. Ele tem sido associado a Jacotin Le Bel, que serviu na capela papal e na

---

<sup>6</sup>Para mais detalhes ver, H.M.Brown, "The Genesis of a Style..." em *Chanson and Madrigal*, ed. James Haar. Cambridge, Mass, 1964.

igreja de *S. Luigi dei Francesi* em Roma e um cantor e cónego na corte real francesa de 1532 a 1555. Três dos oito compositores eram neerlandeses: **Johannes Lupi** (1506-1539) passou a maior parte de sua vida em Cambrai, primeiro no coro infantil da catedral de *Notre Dame* e mais tarde como mestre do coro infantil. **Nicolas Gombert** (c 1495-1560) foi cantor na capela da corte do Imperador Charles V de 1526 em diante e *maître des enfants* a partir de 1529. Serviu extra-oficialmente como compositor da corte por pelo menos uma década por volta de 1520 e 1530. **Pierre de Manchicourt** (c 1510-1564) foi diretor do coro na catedral de Tours em 1539, mestre dos meninos do coro e mestre-capela na catedral de Tournai em 1545. Dedicatórias em três das suas publicações mostram suas ligações com Sermisy, Susato e o Arcebispo Granvelle. Ele se tornou mestre da capela flamenga de Filipe II em Madrid, 1559. É também provável que ele tenha sido mestre da capela espanhola, mantendo ambas posições pelo resto da vida<sup>7</sup>.

Uma das canções continua anônima. Vinte e três do total de vinte e oito<sup>8</sup> eram de autoria de compositores franceses.

## As canções

O aspecto intrigante da decisão de Attaignant de especificar algumas músicas como mais convenientes para serem tocadas na flauta transversal (marcadas com "a"), algumas como mais convenientes para serem tocadas na flauta doce (marcadas com "b") e outras podendo ser tocadas por ambas (marcadas com "ab"), tem gerado pesquisas no esforço de determinar essas razões. Todas elas reconhecem uma certa inconsistência nos critérios empregados, não se chegando a nenhum resultado conclusivo, até o momento. Entretanto, modo parece ter tido um papel preponderante, embora não exclusivo. De todas as canções

---

<sup>7</sup>Todos os dados biográficos foram tirados dos diversos verbetes em *The New Grove Dictionary...* ver bibliografia para detalhes.

<sup>8</sup>Courtney S. Adams explicou que a diferença entre a quantidade anunciada no frontispício e o conteúdo é parte do processo de organização e identificação das publicações, em "The Early Chansons Anthologies Published by Pierre Attaignant (1528-1530)," *Journal of Musicology* (1987) 526-58.

especificadas para flauta transversal, apenas uma não é composta em bemóis (*Sol-Dórico / Fá-Lídio*)<sup>9</sup>, a canção de Claudin *Parle qui veult* é a única exceção (*Sol-Mixolídio*). As canções para flauta doce são todas em sustenidos (*Lá-Eólio / Sol-Mixolídio*). E todas as canções adequadas a ambos os instrumentos incluem algumas canções com bemóis e algumas com sustenidos.

Parece que Attaignant levou o âmbito de cada instrumento também em consideração por ocasião da escolha das peças. As peças de âmbito mais largo foram designadas para flauta transversal.

Canções "a":		Canções "b":	
- nota mais aguda -		- nota mais aguda -	
superius	<i>g''</i>	superius	<i>e''</i>
contra/tenor	<i>b</i>	contra/tenor	<i>a'</i>
bassus	<i>d</i> <sup>10</sup>	bassus	<i>c'</i>

## Textos e poetas

Somente poucos textos podem ser atribuídos a um poeta. Os poetas Clément Marot e Mellin de Saint-Gelais mantinham cargos em instâncias próximas ao rei e acredita-se que eles tenham fornecido a maior parte dos textos usados. Igualmente significativos são os numerosos versos atribuídos a membros da nobreza. Das 58 canções nas duas coleções estes são os textos cuja autoria é conhecida<sup>11</sup>:

Tabela 1

Título	Poeta	Compositor
Amours amours vous me	Clement Marot	Gombert
Amour me voyant	Cl. Marot	Claudin

<sup>9</sup>Philibert Jambe de Fer declarou no seu *Epitome musical* (1556) que os modos com bemóis eram os melhores para a flauta transversal.

<sup>10</sup>"Jectes moy sur l'herbette" de Lupi, (nº16) em *Vingt & sept chansons...* é a única a alcançar no baixo f.

<sup>11</sup>D. Hertz, op. cit., "Index of first lines: Secular pieces and Dances" pp. 410-46 e Dirk Snellings "Introduction" em *Vingt & sept chansons musicales ...*, facsimile Musica Alamire. Peer, 1986.

Allez sospirs	no estilo de Petrarch	Claudin
Elle veut donc	Claude Chappuys	Claudin
Les yeulx bendez	François I	Vermont
On dit qu'amour	Antoine Héroet	Vermont
O passi sparsi	Petrarch	Festa
Si ung oeuvre parfait	François I/ Marguerite de Navarre	Claudin
Vostre beaulté	M. de Saint-Gelais	Lupi
Voyant souffrir	M. de Saint-Gelais	Jacotin

Os compositores escolhiam uma estrofe, de um poema de várias estrofes, e compunham a música. O verso poético determinava a frase musical que tinha uma cadência no fim de cada linha. Muito freqüentemente, ocorre superposição entre vozes cadenciando com outras vozes começando um motivo diferente. As canções eram denominadas *quartin*, *cinquain*, *sixain* etc. dependendo do número de versos que elas continham.

O tema genérico dos textos é a infelicidade amorosa (o grupo maior de canções); entretanto, há outros gêneros que seguem fórmulas mais programáticas (canções de beber, com vozes de animais, de casamentos frustrados etc.). De acordo com a linguagem e simbolismo usados no texto, as canções podem ser diferenciadas em “líricas” e “rústicas.”

Ex. de canção lírica

*Les yeulx bendez de triste congnoissance  
Font ung chacun juger par apparence,  
Mon oeil ne veoir; mais la toyle est si clere  
Que je congnoys en tenebres lumiere,  
Qui rend la mort esgalle a la naissance,*

Ex. de canção rústica

*...Il nous monstra son instrument  
J'en avons tant ris,  
Vierge Marie, qu'il estoit grant  
Nostre chat le va gratignant...*

Attaignant incluiu em *Vingt & sept chansons...* seis canções do gênero rústico:

Tabela 2

<i>Allons un peu plus avant</i>	Le Heurteur
<i>Mirelaridon</i>	“
<i>Trois jeunes bourgeoises</i>	“
<i>Pourquoy donc ne fringerons</i>	Passereau
<i>Un petit coup</i>	“
<i>Va mirele drogue va</i>	“

## Estrutura musical

A estrutura musical revela economia de meios. Invariavelmente há sempre algum tipo de repetição motívica. Por exemplo, dos sete quatrains, cinco seguem a estrutura ABCA'A' (cada letra se refere a música por linha de poesia), *Je n'avoie point* e *Allez souspires* repetem exatamente o mesmo material do início (ABCAA). A depender do número de versos do poema, as possibilidades de combinação do material melódico são numerosas. Em algumas canções a reutilização do material coincide com a estrutura da rima do texto; por exemplo *Les yeulx bendez* (AABBA) e *Tous amoureux* (AABBCBC). A estrutura musical das canções é abordada de maneira bem flexível.

## Textura musical

Três tendências estilísticas importantes estão representadas na coleção. A canção parisiense está representada por Claudin e seus contemporâneos de origem francesa. Algumas de suas peças são preponderantemente homofônicas e.g., *Allez souspires*, *Les yeulx bendez*, ou *Amour me voyant*. Outras canções têm pontos de imitação e justaposição de vozes em pares ou três contra uma e.g., *Tous amoureux*, *Hellas amour*, ou *Pourquoy donc ne fringuerons*. Contudo, o grupo maior de canções tem seções com pontos de imitação e/ou justaposição de

vozes alternadas com seções mais homorítmicas e.g., *Amour me poingt*, *Allons ung peu*, ou *Voyant souffrir*. Uma textura mais polifônica pode ser encontrada nas peças dos compositores flamengos e.g., *Amours*, *amours vous me*, *Jectez moy sur l'herbete*, ou *Prend de bon cueur*.

## O conjunto

Como indicado no frontispício, as canções publicadas por Attaignant são mais convenientes para um conjunto de flautas transversais ou doces. Parece que o conjunto de flautas transversais foi mais cultivado na França que em qualquer outro lugar na Europa. No século XVI o número de descrições verbais e pictóricas de flautas transversais sendo tocadas em conjuntos de câmara serve para ilustrar a popularidade do instrumento dentre os profissionais e amadores daquele tempo. Evidências adicionais têm sido encontradas examinando-se os inventários das cortes, dos fazedores de flautas, e dos instrumentistas *mâtres jouer d'instrumens*<sup>12</sup>.

De acordo com Martin Agricola, na segunda edição do seu tratado (1554), havia três tamanhos de flautas transversais afinadas em *Sol-Ré-Lá*<sup>13</sup> que ele chamou *bassus - tenor/altus - discantus*<sup>14</sup>. Certamente, esses eram os instrumentos que compunham o *jeu de flûtes d'allemand*, comum na França naquela época e implícito no título das coleções de Attaignant. Daí, a família era formada por uma flauta “baixo” em *Sol* - duas flautas “tenor” em *Ré* - e uma flauta “discante” em *Lá*. Entretanto, para se tornar possível a execução de algumas dessas canções são

<sup>12</sup>Ver, Jane Bowers "Flaute traversienne..." em *Recherches sur la musique française classique* 19(1979) 7-49 e F. Lesure "La facture instrumentale à Paris au Seizième Siècle" em *Musique et Musiciens Français du XVIe S.*

<sup>13</sup>O *Musica instrumentalis deudsch* teve a primeira publicação por volta de 1429. O autor apresentava uma tabela de dedilhados para a flauta transversal sem nenhuma referência a afinação.

<sup>14</sup>Apesar do fato de ter ele incluído, na ilustração do conjunto de flautas, uma flauta "altus" ligeiramente menor que a tenor, na tabela de dedilhados e na descrição ele apenas reconhece a existência de três tamanhos.

nesessários ajustes (na escolha dos âmbitos adequados, na escolha de escalas simétricas, no sentido de evitar notas problemáticas etc.), que implicam em transposição.

Não nos esqueçamos que Attaignant apenas sugeriu que as canções eram *plus convenables* para as flautas transversais/doces, sem descartar, todavia, as outras possibilidades combinatórias de conjuntos para executá-las. Na verdade, quatro das canções não têm qualquer indicação, se para flauta transversal ou doce, e em todas elas o texto poético foi mantido sob o texto musical, o que mantém a possibilidade do consórcio de vozes.

### **A natureza da flauta transversal**

Os músicos contemporâneos devem sempre manter em perspectiva o fato de que as flautas renascentistas foram instrumentos concebidos num contexto de música modal. Portanto, não se deve esperar, por exemplo, que a flauta transversal tenor, a mais comum das flautas, funcione como se fosse afinada na escala de *Ré Maior*. Duas fontes do período, Jambe de Fer e Praetorius, ressaltaram que os modos com bemóis, i.e., armaduras que incluem todas as notas naturais do *gamut* mais o *Sí bemol*, são mais adequados à flauta transversal renascentista que os outros. De acordo com Filadelfio Puglisi<sup>15</sup> as flautas do período que são encontradas ainda hoje corroboram com essa idéia. Ele ressalta que a escolha dos fazedores de flauta era por afinar o terceiro grau mais alto para conseguir um bom *Fá natural* e um *Fá susenido* com afinação mais baixa além de um bom *Sí bemol* e um *Sí natural* baixo.

No que concerne à transposição necessária para viabilizar as execuções por um conjunto de flautas, estudos recentes geraram dois pontos de vista adversos, que foram abordados por Bernard Thomas no artigo "The Renaissance Flute,"<sup>16</sup> e Howard Meyer Brown

---

<sup>15</sup>*Galpin Society Journal* 41 (9/88).

<sup>16</sup>Em *Early Music*, 3 N° 1 (1973) 2-10.

no artigo "Notes (and Transposing Notes)..."<sup>17</sup>. No seu artigo Bernard Thomas aponta que, de acordo com a unidade de medida (pés Brunswick) usada por Praetorius nas ilustrações, as flautas parecem ter um tamanho maior, sugerindo, por conseguinte, uma afinação mais baixa (*Fá-Dó-Sol*). Ele sugere também que flautistas do século XVI talvez tenham transposto peças em Sol-Dórico um grau abaixo. Howard Meyer Brown, por sua vez, critica a posição de Bernard Thomas, considerando-a embora engenhosa, sem nenhum embasamento histórico. Daí, ele começa a demonstrar qual seria "a maneira correta" de transpor na flauta, usando como base as diferentes edições do *musica instrumentalis...* de Martin Agricola (1529;1545). Agricola fornece três tabelas de dedilhados nas quais a música soava: na primeira, uma oitava e uma quarta acima do escrito; na segunda, uma oitava e uma quinta acima (que ele denominou "irregular"); e na terceira, duas oitavas acima (que ele denominou "regular"). H.M.Brown empenha-se em provar que a tabela que mostrava a transposição de uma oitava e uma quarta era "o procedimento convencional mais correto" para se transpor música com o objetivo de se achar um âmbito mais confortável para a flauta transversal usando como referência o seguinte texto do *musica instrumentalis...*<sup>18</sup>

Aqui segue ainda uma outra maneira melhor e método  
 geral de soprar e dedilhar as notas de uma maneira  
 musical nesses instrumentos de sopro.  
 Agora meu desejo é de nada esconder,  
 Mas um novo comportamento percorrer  
 E explicar o supra citado jeito  
 De nas flautas suíças tocar. Eu diria[,]  
 É um dos mais fáceis de usar,  
 Daí, essas considerações apresentei.  
 Mas não se incomode de achar  
 Que falo de dois, nem só de um tipo,  
 E que uma vez um terceiro método busquei.  
 Que meu *Instrumentalis deudsch* ensinou,  
 Sempre se pode transpor cada tom  
 Como se faz cantando, vê.

<sup>17</sup>No *Journal of American Musical Society*, 12 (1986) 15-31.

<sup>18</sup>Através de uma tradução para o inglês de William E. Hettrick com o título "Martin Agricola's Poetic Discussion of the Recorder and other Woodwind Instruments," no *American Recorder*, 24 (1983) 51-60.

Do mesmo jeito que se faz no órgão,  
 E no alaúde também (escute o que digo)  
 Em outros instrumentos e por aí afora.  
 Por conseguinte, deixe sua suspeita sumir.  
 Pois que cada reflexão eu dei;  
 Pegue aquela que melhor lhe satisfizer.  
 Não obstante e em geral, eu direi  
 Que, para mim, esse parece o melhor jeito de ser.<sup>19</sup>

Pela leitura do texto, acho que as diferentes tabelas de dedilhados apresentadas por Agricola nas duas versões do seu tratado são **exemplos de transposições. Elas não são notas definidas nem as únicas possibilidades de se transpor.** A pista está no texto quando ele diz que se pode transpor cada tom como se faz cantando e ressalta que outros instrumentos também o fazem. Está implícito que Agricola se dirige ao músico amador, admitindo que esse possa ter, no que concerne à transposição, qualquer barreira, que ele encoraja seja superada. O verso mais revelador é "Pegue aquela que melhor lhe satisfizer (reflexão sobre transposição e/ou maneira de transpor) ... esse parece o melhor jeito de ser."

No que diz respeito ao repertório da Renascença em geral, deve-se ter uma abordagem bem flexível. Datam do princípio do século XVI os primeiros registros impressos sobre a prática de música instrumental, isto é, execuções especificadas para instrumentos. Essas músicas tinham sido concebidas originalmente para vozes, uma prática que se admite ter suas origens em épocas mais remotas. Quanto às tentativas contemporâneas de estabelecer "a verdade" no que concerne às práticas de execução, elas falham por tentarem padronizar uma prática muito diversificada e por basearem suas hipóteses num corolário de premissas que não podem ser comprovadas. Embora reconheça que essa discussão tenha se mostrado bastante enriquecedora, meu cepticismo é basicamente contra a aplicação equivocada do método científico. Na minha opinião, tratando-se de práticas de execução, pela ausência fundamental de

---

<sup>19</sup>Tradução minha para o português.

um registro que tenha captado, à época, o momento de uma execução e que dessa maneira viesse a estar acessível nos nossos dias como referência, nossos conceitos de estilo, e muitas outras matérias, ficam limitados a descrições e definições amalhadas em fontes diversas, que, por sua vez, abordam as matérias em níveis de rigor diferenciados, forçando-nos a "compor" uma imagem a partir de fragmentos, como na formação de uma "colagem."

## Bibliografia

Atlas, Allan W. - "Vermont, Pierre" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 19 (1980) 672.

Bernstein, Lawrence F. - "Le Heurteur, Guillaume" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 8 (1980) 622-3.

Blackburn, Bonnie J. (ed.) - *Johannis Lupi: Opera Omnia*. American Institute of Musicology, Corpus Mensurabilis Musicae Series, 3 (Masses, Chansons), 1989.

\_\_\_\_\_ - "Lupi, Johannes" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 11 (1980) 334-5.

Bowers, Jane M. - "Flaute traverseinne and 'Flûte d'Allemagne' THE FLUTE IN FRANCE: from the Late Middle Ages up through 1702" in *Recherches sur la musique française classique*, 19 (1979) 7-49.

Brown, Howard M. - "The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530," in *Chanson and Madrigal*, J. Haar ed. . Cambridge, Mass, 1964.

\_\_\_\_\_ - *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography*. Cambridge, Mass, 1965.

\_\_\_\_\_ - "Notes (and Transposing Notes) On the Transverse Flute In the Early Sixteenth Century" in *Journal of the American Musical Instrument Society*, 12 (1986) 5-39.

\_\_\_\_\_ - *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Cambridge, Mass, 1963.

Cazeaux, Isabelle - *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York, 1975.

\_\_\_\_\_ - "Introduction" in *Claudin de Sermisy: Opera Omnia*, Gaston Allaire and Isabelle Cazeaux editors. American Institute of Musicology, Corpus Mensurabilis Musicae Series, 3 (1974) 11-3.

\_\_\_\_\_ - "Passereau, Pierre" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 14 (1980) 274-5.

\_\_\_\_\_ - "Sermisy, Claudin" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 17 (1980) 171-6.

Courtney, Adams S. - "The Early Chanson Anthologies Published by Pierre Attaignant (1528-1530)," in *The Journal of Musicology*, 5 (1987) 526-48.

Freedman, Richard - "Paris and the French Court under François I," in *The Renaissance*. Iain Fenlon ed. . Englewood Cliffs, NJ, 1989.

Godwin, Joscelyn - "The Renaissance Flute" in *The Consort*, 28 (1972) 71-81.

Heartz, Daniel - "Attaignant, Pierre," *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 1 (1980) 673-6.

\_\_\_\_\_ - *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: a Historical Study and Bibliographical Catalogue*. Berkeley, Ca, 1969.

Hettrick, Williams E. - "Martin Agricola's Poetic Discussion of the Recorder and other Woodwind Instruments" in *American Recorder*, 21 (1980) 103-13; 23 (1982) 139-46; 24 (1983) 51-60.

Lesure, F. - *Anthologie de la chanson parisienne au XVI<sup>e</sup> siècle*. Monaco, 1953.

\_\_\_\_\_ - *Musicians and Poets of the French Renaissance*, Trans. By Ennio Gianturco and Hans Rosenwald. New York, NY, 1955.

\_\_\_\_\_ - *Musique et musiciens français du XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève, 1976.

Nugent, George - "Gombert, Nicolas" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 7 (1980) 512-6.

\_\_\_\_\_ - "Jacotin" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 9 (1980) 451-2.

Schmidt-Gorg (ed) - *Nicolas Gombert: Opera Omnia*. American Institute of Musicology, Corpus Mensurabilis Musicae Series, 11 (1975).

Snellings, Dirk - "Introduction" in *Vingt et sept chansons musicales: a quatre parties, a la flueste dallelant... et a la flueste a neuf trous...: Paris, Pierre Attaignant, 1533* (facsimile musica alamire). Peer, Belgium, 1986.

Thomas, Bernard (ed) - *Pierre Attaignant, Fourteen Chansons (1533)*. London, 1972.

\_\_\_\_\_ - "The Renaissance Flute" in *Early Music*, 3 (1973) 2-10.

Wicks, John D. - "Manchicourt, Pierre de" in *The New Grove Dictionary...* Stanley Sadie ed. . London, 11 (1980) 598-9.