

# A presença da flauta doce e da flauta transversa na orquestra do Teatro do Mercado dos Gansos (*Theater am Gänsemarkt*), em Hamburgo, à luz das óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)<sup>1</sup>

Lucia Becker Carpena<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

**Resumo:** o presente trabalho tem por objetivo apresentar informações que permitam identificar e caracterizar o uso da flauta doce e da flauta transversa na orquestra do Teatro do Mercado dos Gansos (*Theater am Gänsemarkt*), na cidade de Hamburgo, à luz das 23 óperas de Reinhard Keiser (1674-1739). Esta caracterização compreende as diversas formações da orquestra, a identificação dos possíveis flautistas e também, o papel que era reservado a cada um dos instrumentos (flauta doce e flauta transversa), em especial no contexto das árias com flauta *obbligato*. O trabalho também pretende comentar o processo de criação da orquestra, tal como a conhecemos a partir da segunda metade do século XVIII. Para

---

<sup>1</sup> *The presence of the recorder and the flute in the orchestra of the Geese Market Theater (Theater am Gänsemarkt) in Hamburg, in the light of the operas of Reinhard Keiser (1674-1739)*. Submetido em: 29/04/2018. Aprovado em: 20/07/2018.

<sup>2</sup> Professora Associada do Departamento de Música da UFRGS, onde leciona flauta doce e prática de música antiga, atuando na Graduação e na Pós-Graduação. Foi diretora do Instituto de Artes da UFRGS durante o período 2014-2018. Possui Licenciatura em Música (UFRGS), Mestrado em Flauta Doce (Escola Superior de Stuttgart/Alemanha) e Doutorado em Música (UNICAMP, com estágio doutoral na UdK/Berlim). Como flautista, atua como camerista e solista com orquestras, no Brasil e no exterior. Desde 2012 é a diretora musical do projeto "Ópera na UFRGS", que já produziu as montagens de "Dido e Enéias" (Purcell), "Orfeu" (Monteverdi), "A bela e fiel Ariadne" (Conradi) e "Missa do Orfanato" (Mozart). Como pesquisadora dedica-se principalmente a dois temas: a ópera barroca alemã (em especial a ópera de Hamburgo) e o repertório brasileiro contemporâneo para flauta doce. É criadora e curadora da série "Brasileira", publicada na Alemanha pela editora Tre Fontane, dedicada à música brasileira para flauta doce. E-mail: lcarpena@terra.com.br

fundamentar esta apresentação, as fontes teóricas são principalmente os trabalhos de Wilhelm Kleefeld (1900), Liselotte Krüger (1933), Klaus Zelm (1975), Renate Hübner-Hinderling (1992), Bruce Haynes (1993 e 2001) e John Spitzer (2004).

**Palavras-chave:** flauta doce; ópera barroca alemã; Reinhard Keiser; Teatro do Mercado dos Gansos; orquestra barroca.

**Abstract:** The aim of this work is to present information that may identify and characterize the use of the recorder and the flute in the orchestra of the *Theater am Gänsemarkt* (Theater of the Geese Market) in the city of Hamburg, in the light of the 23 operas of Reinhard Keiser (1674-1739). This characterization comprises the various formations of the orchestra, the identification of the possible recorder and flute players, and also the role reserved for each of the instruments (recorder and flute), especially in the context of obbligato recorder/flute arias. This work also intends to comment on the process of creation of the orchestra, as we know it, as of the second half of the eighteenth century. In order to base this presentation, the theoretical sources are mainly the works of Wilhelm Kleefeld (1900), Liselotte Krüger (1933), Klaus Zelm (1975), Renate Hübner-Hinderling (1992), Bruce Haynes (1993 and 2001) and John Spitzer (2004).

**Keywords:** recorder; German Baroque Opera; Reinhard Keiser; Theater of the Geese Market; Baroque orchestra.

"E u não acredito que exista algum outro lugar além de Hamburgo que possa motivar mais o espírito de alguém que se ocupe com esta ciência [a música/composição]<sup>3</sup>." A frase de G. Ph. Telemann, extraída de uma carta dele a J. F. von Uffenbach escrita em 31.07.1723 (HAYNES, 2001: 317), nos dá uma ideia aproximada de como eram as condições para se fazer música em Hamburgo na época e, conseqüentemente, do que se poderia ser a orquestra do *Theater am Gänsemarkt* naquela época.

Inaugurado em 1678 como um empreendimento privado, o *Theater am Gänsemarkt* (construído junto ao Mercado dos Gansos de Hamburgo, daí o nome) foi o primeiro teatro público da Alemanha e também o primeiro fora da Itália, onde, em 1637, havia sido inaugurado em Veneza o primeiro teatro público da Europa. Com a abertura do *Gänsemarkt*, Hamburgo viria a ser um dos mais importantes centros operísticos da Europa, juntamente com cidades como Londres, Paris e Viena, tornando-se ponto de passagem obrigatório para os amantes da música dramática.

A fama do teatro era justificada por muitos motivos. Por um lado, suas qualidades técnicas, como estrutura de palco, maquinaria e recursos cênicos em geral faziam do *Gänsemarkt* um dos teatros mais modernos da Europa. Por outro lado, o teatro contava com importantes compositores, libretistas e cantores e sua orquestra era reconhecida como uma das melhores da época na Europa.

## 1. A base para a formação da orquestra

No início de suas atividades, em 1678, o teatro possuía um número reduzido de integrantes, recrutados entre os músicos da cidade. Desde o começo do século XVI o *Ratsmusik*<sup>4</sup> vinha desenvolvendo alto grau de aperfeiçoamento e alcançou fama inclusive fora da cidade de Hamburgo e por isso, a orquestra do teatro teria sido formada basicamente por músicos recrutados entre os oito *Ratsmusiker* e os dois *Expektanten*<sup>5</sup>, sendo também possível a contratação de algum *Rollbruder*<sup>6</sup>, todos pagos pelos cofres

---

<sup>3</sup> "Und glaube nicht, daß irgendwo ein solcher Ort, als Hamburg, zu finden, der den Geist eines in dieser Wissenschaft Arbeitenden mehr aufmuntern kann" (todas as traduções são nossas).

<sup>4</sup> Nome dado, após a Reforma luterana, ao grupo de músicos pagos pela municipalidade, constituído pela elite musical de Hamburgo (também conhecido como *Rats-Musik*).

<sup>5</sup> Literalmente "os que esperam". Formado por dois músicos, que aguardavam a vacância de cargos no *Rats-Musik* e podiam ser contratados em caso de necessidade de reforço do grupo permanente, embora ganhassem menos do que os músicos oficiais.

da cidade e responsáveis tanto pela música pública “oficial” de Hamburgo como pela música sacra (HAYNES, 1993: 13-14). Havendo necessidade de um maior número de músicos, estes podiam ser contratados à parte, entre os amadores da cidade ou mesmo de fora. O mesmo acontecia com os cantores do coro, que podiam ser oriundos das escolas ou das *Kantoreien*<sup>7</sup> da cidade. Os solistas vocais eram normalmente de fora da cidade, mas no caso dos homens, podiam ser compositores e instrumentistas do próprio teatro, como o foram Schieferdecker e Mattheson.

Estas informações indicam que, pelo menos até o início do século XVIII, não havia um grupo oficial e exclusivo de músicos formando a orquestra do teatro. Na medida em que foram sendo encenadas óperas mais complexas e com maiores demandas técnicas, este panorama foi mudando e o teatro passou a ter uma grande quantidade de músicos regulares, em caráter fixo. Conforme a prática da época, estes músicos tocavam vários instrumentos, como, por exemplo: oboé e flauta doce, viola e fagote, flauta doce e flauta transversa, mais raramente viola e fagote, violino e oboé<sup>8</sup>, revezando-os conforme a necessidade. No caso específico da flauta doce, a prática pressupunha que os oboístas tocassem flauta doce, embora às vezes gambistas e violistas também o fizessem.

Neste sentido, a documentação sobre os oboístas atuantes durante os séculos XVII e XVIII, muito farta e organizada por Bruce Haynes, constitui uma fonte importante de pesquisa sobre a flauta doce e a transversa na orquestra de Hamburgo, cujo estudo ainda é incipiente. Os documentos referentes às listas de músicos e seus pagamentos, bem como os nomes e funções de cada músico do *Gänsemarkt*, se perderam ao longo da história juntamente com o arquivo de partituras do teatro, mas é possível tentar refazer a composição da orquestra através da consulta às listas de músicos de outras cortes e cidades próximas de Hamburgo. Trata-se de uma documentação muito volumosa e nem sempre precisa, mas nelas encontramos referências à especialidade dos músicos, sua proveniência e seu destino após deixar determinado lugar, constituindo uma fonte indireta da pesquisa sobre a orquestra de Hamburgo. Outras fontes importantes são as crônicas da época, publicadas em jornais e diários, assim como relatos de viagem e documentação cartorial, como certidões de nascimento, casamento e óbito.

---

<sup>6</sup> Variava entre oito e quinze membros, que tinham preferência quando da seleção de novos componentes para o *Rats-Musik*.

<sup>7</sup> Grupo de músicos que atuava sob a orientação de um *Kantor*. Podia ser vocal, instrumental ou misto, executando música em cultos e missas ou em ocasiões não sacras.

<sup>8</sup> Informações obtidas a partir dos manuscritos das óperas consultadas, constantes no acervo da Staatsbibliothek zu Berlin (StaBi), em Berlim.

## 2. A formação da orquestra do teatro de Hamburgo

Podemos reconhecer **três fases** ao longo da existência do teatro de Hamburgo e que provavelmente tiveram repercussão na formação de sua orquestra. Entretanto, como dito anteriormente, a ausência de fontes musicais primárias, perdidas principalmente em guerras e incêndios, torna extremamente difícil esta reconstrução. Por este motivo, muitas vezes são citados, quase que com caráter de fonte primária, trabalhos feitos no final do século XIX ou começo do XX, quando estas fontes musicais ainda existiam em sua integralidade e foram consultadas.

**1ª fase (1678-1690):** tinha como principal temática os temas bíblicos, com alguns poucos exemplos extraídos da mitologia romana. Como não há partituras das óperas desta época, apenas coleções de árias com acompanhamento instrumental para uso doméstico e coleções de libretos, não temos o registro direto da formação da orquestra. Entretanto, segundo Kleefeld, em seu estudo pioneiro escrito em 1900, a orquestra de Hamburgo teria, em seus primórdios, entre cinco e sete músicos executando o baixo contínuo, variando entre: alaúde, harpa, cravo, viola da gamba (tocada com maestria por Johann Theile, compositor das primeiras óperas do *Theater am Gänsemarkt*), *bandora* (espécie de bandolim), teorba, violoncelo e fagote. Térey-Smith acrescenta que “com mais dois violinos e duas flautas, o teatro tinha à sua disposição a formação tradicional *grand choeur/petit choeur*” (1989: 134), a mesma utilizada para as produções de Lully e Campra<sup>9</sup>. Conforme Friedrich Zelle, o primeiro estudioso das óperas de Hamburgo, citado por Kleefeld (1900: 234), a disposição dos instrumentos na orquestra nesta primeira fase seria a seguinte:

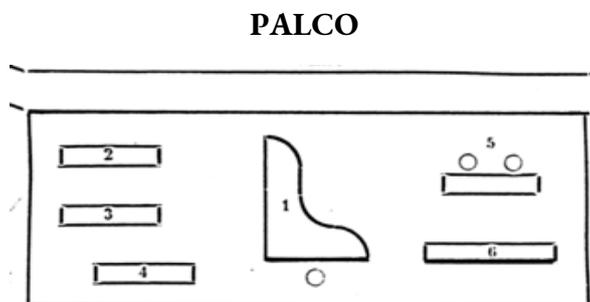


Fig. 1: a presumível formação e disposição da orquestra de Hamburgo, segundo Zelle.

<sup>9</sup> Como indício disso, temos que *Acis et Galatee*, de Lully, foi encenada no *Theater am Gänsemarkt* em 1689, poucos anos após sua estreia em Paris, 1686.

Para Zelle, no meio da orquestra ficava o cravo, tocado pelo *Kapellmeister* ou o próprio compositor da ópera, tendo à sua esquerda (da plateia para o palco) os primeiros (2), os segundos violinos (3) e os violoncelos e contrabaixo (4)<sup>10</sup>. À sua direita estavam, na mesma ordem, os trompetes e tímpanos (5), os demais instrumentos harmônicos e junto a estes, os oboés e fagotes (6), incorporados mais tarde à orquestra. “Deste modo, podemos supor com segurança que durante os dez primeiros anos [de funcionamento do teatro], o acompanhamento das óperas era limitado a um ou dois primeiros violinos, um ou dois segundos violinos e os instrumentos do contínuo” (KLEEFELD, 1900: 235)<sup>11</sup>.

Esta formação é um reflexo preciso do processo pelo qual passava a orquestra na Europa durante os anos 1670-1690. Estava em curso a transformação do pequeno grupo instrumental, ainda com fortes heranças do *consort* renascentista, do qual a orquestra do *Orfeo* de Monteverdi é o exemplo mais bem acabado, para o grande conjunto orquestral que conhecemos, com papéis e funções definidas, tendo por base a orquestração veneziana a três vozes (V1-V2-BC). Esta mudança se deu na medida em que os compositores de Hamburgo se inteiraram das mudanças em andamento em cidades como Paris, Roma, Florença, Veneza, Dresden, Viena e Londres. Zaslav (1988: 489) reitera que este foi um processo longo e que mesmo para Bach e Händel, a “orquestra” era “uma instituição moderna [...], que eles descobriram quando saíram das fronteiras de seus locais provincianos de nascimento”. Carse sugere a importância de Keiser na formação da orquestra de Hamburgo com as seguintes palavras:

Keiser [...] foi a primeira figura de destaque entre aqueles que fizeram de Hamburgo um próspero centro da atividade musical e operística do começo do século XVIII [...], foi um dos primeiros alemães a mostrar sinais das mudanças de orquestração em andamento. [...] Suas partituras revelam muitos momentos de independência e bem-sucedidos esforços para produzir efeitos orquestrais mais variados do que aqueles conhecidos pelos compositores alemães de música sacra de sua época. (CARSE, 1964: 147).

---

<sup>10</sup> Hoje em dia, é questionável a presença de contrabaixos na orquestra do teatro nesta época, último terço do século XVII. A este respeito ver o artigo de Manfred Hermann Schmidt, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*. In: SCHNEIDER, Hans (Org.). *Studia Organologica*. Tutzing, 1987: 407-436.

<sup>11</sup> Estudos mais recentes comprovam a existência de uma *Militärkapelle* (grupo de músicos militares), formada em 1686, e que é o primeiro registro da presença de oboés modernos na cidade. Dois anos mais tarde o instrumento apareceu em uma ópera de Johann Förtsch (hoje perdida), e a partir deste momento passou a integrar regularmente a orquestra, substituindo aos poucos o antigo *Schalmey* (HAYNES, 2001: 137-138).

**2ª fase (1690-1710):** surgem mais exemplos de acompanhamento orquestral das árias, conhecido por Nicolaus Strungk em sua viagem a Roma, em adição ao procedimento italiano de ritornelo, já incorporado na prática de Hamburgo. Como reflexo da influência francesa, compositores como Johann Conradi, Johann Kusser incorporaram instrumentos concertantes na orquestra, e daí surgem as árias para instrumento *obligato*, além de danças e movimentos como *ouverture*. Desta época é a menção mais antiga à presença da flauta transversa (*Flauto Tedesco*) e da flauta doce (*Flauto Dolce*) na orquestra de Hamburgo: duas árias *obligati* da ópera *Erindo* (1693), de Johann Kusser.

Este período e o subsequente podem ser melhor entendidos a partir das vinte e três óperas completas de Reinhard Keiser que sobreviveram ao tempo e que nos fornecem uma fonte importante para o estudo da orquestra do Gänsemarkt, pois abrangem um amplo arco de tempo, de 1697 a 1734, que cobre quase totalmente a existência do teatro.

Nesta segunda fase aparecem com grande força as árias *solo* com instrumento *obligato*, especialmente aquelas com flauta doce, para além de sua participação nas árias *tutti* (dobrando com as cordas). Como exemplo máximo, a ópera *Massaniello furioso* (1706) possui cinco árias *tutti*, cinco árias *solo* e um *Sommeil*, todos para flauta doce *obligato*.

**3ª fase (1710-1738):** a lista dos instrumentos empregados ao longo dos sessenta anos de existência do *Theater am Gänsemarkt* chega, segundo Kleefeld, a 38 tipos diferentes, numa grande diversidade que possivelmente explica a riqueza de instrumentação nas óperas de Keiser. Por questões de custos, é evidente que a orquestra não era composta por 38 músicos, e sim, por multi-instrumentistas, mas a descoberta recente da partitura de *Boris Goudunow* de Mattheson, em 1998 (considerada perdida na 2ª Guerra Mundial e recuperada em 1998) revelou a existência de uma orquestra grande e completa, em mais uma prova de que a orquestra do teatro era numerosa e diversificada.

Escrita em 1710, a ópera de Mattheson revela uma orquestração monumental, que contava com instrumentos como cordas, oboés, flautas doces, trompetes, fagotes, duas teorbais, harpa e dois cravos, o que precede em vários anos uma obra icônica da grande orquestração barroca: *Juditha Triumphans*, de Vivaldi, estreada em 1716, em Veneza. A ópera de Mattheson tem ainda dez cantores solistas, coro, coro infantil, balé e bailarinos solistas. Entretanto, não sabemos se esta orquestração acabou por se tornar prática comum, pois a maior parte do repertório do teatro de Hamburgo foi destruída na 2ª Guerra Mundial. Também deve ser levado em conta o fato de que estes instrumentos não são requisitados

simultaneamente o tempo todo, contrariando a tese de Kleefeld, que acreditava que a orquestra tivesse mais de trinta integrantes.

Voltando às óperas de Keiser, a partir de 1710 prevalecem as árias com orquestra e percebemos o desaparecimento quase total das árias solo para flauta doce *obbligato* e a incorporação da flauta transversa à orquestra **pela primeira vez**, em *Heraclius* (1712). Tanto uma flauta quanto a outra permanecem na orquestra, mas lentamente se incorporam ao corpo orquestral como naipe definido, aos pares, em uníssono ou oitava com as cordas, mais raramente com melodias próprias. Esta organização prenuncia o que viria a ser a orquestra clássica, a partir dos anos 1730.

Apesar da grande influência da ópera italiana sobre os compositores alemães, especialmente a partir dos anos 1720, estes se mostraram muito mais criativos e inovadores no uso da orquestra do que seus colegas italianos, especialmente no que se refere aos instrumentos de sopro. O potencial de expressão dos instrumentos da orquestra foi explorado mais intensamente a partir de 1700, especialmente por Keiser e Telemann. É frequente o uso de passagens extremamente virtuosísticas como na ária "Jemehr dass ich mich widersetze", com trompa *obbligato* (*Emma und Eginhard*, Telemann, 1728) ou o uso de vários instrumentos do mesmo naipe ao mesmo tempo, como os cinco fagotes em *Octavia* (Keiser, 1705). Pode-se dizer que os compositores de Hamburgo, em especial Reinhard Keiser, consolidaram uma longa tradição de instrumentistas de sopro altamente qualificados, já iniciada com o *Ratsmusik*.

### 3. As flautas doce e transversa nas óperas de Reinhard Keiser

As 23 partituras completas de óperas de Keiser contemplam um grande arco de tempo da atividade do Teatro do Mercado dos Gansos, de 1697 (*Adonis*) a 1734 (*Circe*) e podem servir como referência para o emprego da flauta doce e do traverso<sup>12</sup> na orquestra, pois foram escritas especificamente para a orquestra do *Gänsemarkt*. Há outros exemplos de óperas encenadas no teatro, de compositores variados, mas que não foram escritas originalmente para a sua orquestra e que por isso foram descartadas neste recorte porque a instrumentação original pode ter sido modificada para adaptar-se à orquestra de Hamburgo.

---

<sup>12</sup> A partir daqui, também usaremos o termo traverso, em sua forma aportuguesada, como sinônimo para flauta transversa barroca.

A análise de todas as 23 óperas, a partir do trabalho de Carpena (2007), resultou na tabela abaixo (Tabela 1), que revela que Keiser empregou regularmente a flauta doce em vinte de suas óperas, ao longo de toda a sua produção operística. Por outro lado, a flauta transversa (traverso) aparece somente em cinco óperas, numa participação concentrada no final da produção de Keiser.

Ano	Nome da ópera	No. de árias	Árias com flauta doce		Árias com traverso	
			Solo	Tutti	Solo	Tutti
1697	<i>Adonis</i>	62	02	02	-	-
1698	<i>Janus</i> <sup>13</sup>	44	-	05	-	-
1700	<i>La Forza</i>	48	03	04	-	-
1718	<i>La Forza</i>	-	01	01	-	-
1702	<i>Pomona</i>	35	-	01	-	-
1703	<i>Claudius</i>	64	01	02	-	-
1704	<i>Nebucadnezar</i>	52	01	01	-	-
1705	<i>Octavia</i> <sup>14</sup>	49	-	01	-	-
1706	<i>Almira</i>	28	01	02	-	-
1706	<i>Hercules &amp; Hebe</i>	53	-	-	-	-
1706	<i>Masaniello</i> <sup>15</sup>	50	05	05	-	-
1707	<i>Carnaval von Venedig</i>	36	-	01	-	-
1709	<i>Desiderius</i>	61	-	-	-	-
1709	<i>Orpheus</i>	35	-	01	-	-
1710	<i>Arsinoe</i>	52	01	03	-	-
1711	<i>Croesus</i>	-	01	02	-	04
1712	<i>Heraclius</i>	32	-	02	-	02
1715	<i>Fredegunda</i>	47	-	01	-	-
1717	<i>Tomyris</i>	31	-	-	-	02 <sup>16</sup>
1717	<i>Trajanus</i>	34	-	03	-	-
1722	<i>Ulysses</i>	32	-	02	-	-
1724	<i>Cupido</i>	38	-	03	-	03
1726	<i>Jodelet</i>	39	-	01	-	02
1734	<i>Circe</i> <sup>17</sup>		-	-	-	-
	<b>(23 óperas)</b>	<b>922</b>	<b>16</b>	<b>43</b>	<b>-</b>	<b>13</b>

Tabela 1: árias de Keiser com flauta doce e flauta transversa *obbligato* (CARPENNA, 2007: 64).

<sup>13</sup> Tem ainda um *Trio com Flauti*, só instrumental: 2C + bc.

<sup>14</sup> Tem ainda um *Trio con Flauti e Violini* (fl + v + bc) numa cena em que Nero adormece.

<sup>15</sup> Tem ainda um *Sommeil*.

<sup>16</sup> O *traverso* participa também na abertura da ópera.

<sup>17</sup> Tem ainda: *Air*, *Trio* da abertura, 2 sinfonias instrumentais e 1 coro, todos com flauta doce.

Olhando mais atentamente para o papel de um e outro instrumento, vemos que a presença da flauta doce, sempre citada como *Flauto Dolce*, é extremamente regular ao longo da produção de Keiser, com exceção de apenas três óperas, *Hercules und Hebe* (1706), *Desiderius* (1709) e *Tomiris* (1717). Encontramos no total **59 árias com flauta doce *obbligato***, um número surpreendente, que supera, em muito, o número de árias para flauta doce escritas por Lully, Telemann ou Händel, apenas para citar os compositores mais conhecidos. Destas 59 árias, 16 são as que Carpena (2007) denomina de “árias *solo*”: árias para um ou mais cantores, uma ou mais flautas doces, com ou sem baixo contínuo, sem a presença de outros instrumentos. Depois do oboé, com 38 árias *solo*, a flauta doce é o instrumento com maior número de árias *obbligato* nas óperas de Keiser. As demais 43 árias para flauta doce são as denominadas “árias *tutti*” nas quais se registra a participação de outros instrumentos além das flautas, como violinos e violas.

O apogeu do emprego da flauta doce como instrumento *obbligato* se dá em 1706, com a ópera *Massaniello Furioso*, onde registramos cinco árias *solo*, cinco árias *tutti* e um *Sommeil*, revelando um protagonismo do instrumento que não será repetido em nenhuma outra ópera de Keiser (nem de qualquer outro compositor barroco). A partir da década de 1710 percebemos um declínio cada vez mais acentuado das árias *tutti* com flauta doce e o desaparecimento das árias *solo* para este instrumento. A diminuição das árias *solo* reflete um comportamento generalizado na composição, de óperas do *Gänsemarkt* e dos demais teatros europeus, fruto da forte influência italiana de composição de árias com orquestra, que irá se consolidar nos anos 1720. Mesmo assim, a flauta doce ainda permanece na orquestra até a última ópera de Keiser, *Circe*, escrita em 1734.

**A flauta transversa** aparece na orquestra a partir de 1712, em *Heraclius*, com o nome de *Flute Allemande*. Trata-se da primeira e única menção com este nome, pois nas próximas óperas de Keiser a flauta transversa aparecerá sempre como *Flauto Traverso*, onde a adoção do nome italiano dado ao instrumento, uma universalização da nomenclatura, pode ser vista como um passo na consolidação dos *goûts réunis*. Nas cinco óperas de Keiser com flauta transversa *obbligato*, todas as treze árias são orquestrais e em muitas delas o instrumento aparece como solista, acompanhado pelas cordas e em diálogo com o cantor.

É curioso notar que, embora a flauta transversa não tenha sido contemplada com um grande número de participações nas óperas, ela de modo algum deixou de ser valorizada por Keiser. O compositor dedicou à flauta transversa um significativo número de obras de música de câmara, como trios com viola

*d'amore* e baixo contínuo (1725), trio sonatas para dois traversos e baixo contínuo, trios para três traversos, escritos em sua maioria depois que o compositor partiu de Hamburgo e esteve nas cortes de Gotha, Eisenach, Baden-Durlach, Stuttgart e Copenhague. Além disso, o traverso se faz presente nas paixões e oratórios de Keiser. Surge aqui uma interessante questão de pesquisa futura: investigar as circunstâncias e a motivação que determinaram (ou não) o emprego da flauta transversa e da flauta doce na obra de Reinhard Keiser.

É extremamente interessante notar que o surgimento da flauta transversa na obra de Keiser **não implicou no desaparecimento da flauta doce**, contrariando a voz corrente de que uma flauta teria tomado o lugar da outra. Pelo contrário, os dois instrumentos coexistem até *Jodelet*, de 1726, o que nos faz supor que a presença dos dois instrumentos era uma opção importante de instrumentação para Keiser, conhecido pelo colorido de sua orquestra. Era prática comum que um mesmo instrumentista tocasse flauta doce, flauta transversa e oboé, revezando-os, e o fato de não haver árias para dois tipos diferentes de instrumentos de sopro ao mesmo tempo reforça esta ideia. Vemos aí indícios práticos da afirmação de Mattheson, segundo o qual “(...) ele [Keiser] é na verdade o primeiro compositor, juntamente comigo, a encontrar uma maneira retórica e sensata de colocar um texto em música, pontuando-o de acordo com os períodos gramaticais” (1740: 129). A escolha de um ou outro instrumento, dentre a grande gama disponível na orquestra do *Gänsemarkt*, certamente reflete a competência e o engenho de Keiser em criar o ambiente mais adequado a cada ária de ópera.

#### 4. Os flautistas da orquestra

É extremamente difícil a tarefa de determinar com precisão quantos e quem eram os músicos que compunham a orquestra de Hamburgo<sup>18</sup>, uma vez que houve pelo menos três ocasiões em que as fontes se perderam. São elas: o fechamento do teatro, em 1738, e o conseqüente abandono e deterioração do material referente à administração do teatro, testemunhado por Georg Poelchau quando da aquisição do que restou do arquivo do teatro (1814); o grande incêndio de 1842 que devastou Hamburgo, e os

---

<sup>18</sup> Em consulta à Profa. Dra. Dorothea Schröder (Universidade de Hamburgo), uma das maiores especialistas sobre a ópera de Hamburgo, ela declarou não ter quaisquer informações a respeito da possível formação da orquestra do teatro. Mensagem eletrônica de 11.03.2006.

bombardeios que a cidade sofreu durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente em 1944. Entre os poucos registros sobreviventes da época do funcionamento do teatro, Haynes cita a referência que Mattheson faz a um oboísta da orquestra que também tocava flauta transversa, chamado Freymuth (2001: 319). Com base na prática da época, podemos supor que este músico também tocasse flauta doce.

A partir do cruzamento de várias fontes, principalmente Krüger (1933/1981), Hübner-Hinderling (1992) e Haynes (2001), pudemos identificar alguns possíveis flautistas integrantes da orquestra do *Theater am Gänsemarkt*, citados aqui cronologicamente:

**Jacob Holfschmaker/Holschemaker:** trabalhou como *Rollmusiker* (a partir de 1642) e *Ratsmusiker* (a partir de 1660) e também tocava corneto.

**Johann Spönemann:** ocupou os mesmos cargos que Holfschmaker durante o mesmo período de tempo e também tocava corneto.

**Hans Hake:** mencionado pela primeira vez em 1664. Antes, entre 1648 e 1659 era *Kunstpfeifer*<sup>19</sup> e violista na *Stader Ratskapelle*<sup>20</sup>.

**Johann Michael Böhm:** integrou a orquestra a partir de 1711, sem que haja registro de sua partida da cidade. Entretanto, sabemos que, a partir do mesmo ano, ocupou o posto de *Kapellmeister*<sup>21</sup>, de flautista (flauta doce e transversa) e oboísta na orquestra da corte (*Hofkapelle*<sup>22</sup>) de Darmstadt. Sua trajetória conhecida é: Leipzig (1705-1711), onde atuou no *Collegium Musicum*<sup>23</sup> de Telemann, tocando também *traverso*; Dresden (s/d), onde foi *Concertmeister*<sup>24</sup> (neste cargo, foi mandado para Leipzig e também para Hamburgo, para aprender a “Opern-Spielart<sup>25</sup>”, tocando óperas compostas por Graupner, *Kapellmeister* de Darmstadt); Darmstadt (1711-1729) e Stuttgart (1729-1755, onde foi *Kapellmeister*).

**Johann Christian Schickhardt:** os artigos de Lasocki (1977) e Hübner-Hinderling (1992) são as principais fontes para a biografia de Schickhardt. Deles se sabe que os registros disponíveis nos cartórios de Hamburgo o chamam de *Musicus, Spielmann*<sup>26</sup>, e registram sua estada na cidade entre julho de 1711 e

---

<sup>19</sup> Instrumentistas de sopro, contratados pelo poder público.

<sup>20</sup> Conjunto de músicos contratados pela municipalidade.

<sup>21</sup> Literalmente “mestre de capela”, cargo que demandava as funções de compositor e regente.

<sup>22</sup> Conjunto de músicos contratados e atuante em uma corte.

<sup>23</sup> Grupo de músicos que se reuniam espontaneamente para tocar, sem vínculo com a igreja, a corte ou o poder público.

<sup>24</sup> Equivalente a *Kapellmeister*.

<sup>25</sup> “Jeito de tocar ópera”.

<sup>26</sup> Instrumentista.

1718. Dado o caráter das profissões atribuídas a ele, é possível que fosse um músico autônomo, que tocasse esporadicamente na orquestra. Após deixar a cidade, trabalhou em Castel/Hesse (1717/1718), Cöthen (1719-1720), Londres (c.1732-c.1745) e Leiden (c.1745-1762), onde veio a falecer. Não há registros sobre sua atividade ou seu paradeiro entre os anos 1723-1735.

**Alois Freymuth:** integrante da orquestra possivelmente entre 1722 e 1731, tocava traverso e oboé. Quando saiu de Hamburgo, foi para Braunschweig.

**Johann Kayser Jun.** (nenhum parentesco com Reinhard Keiser): tocou oboé em Hamburgo entre 1725-1729 e, de acordo com a tradição, possivelmente poderia ter tocado flauta doce.

Os dados acima, ainda que muito vagos e carecendo de maiores pesquisas, nos permitem supor a possível formação do naipe dos sopros da orquestra do *Gänsemarkt* em pelo menos dois períodos. O primeiro, entre 1711 e 1718, teria como instrumentistas de sopro Johann Michael Böhm e Johann Christian Schickhardt. O segundo período, de 1725 a 1729, teria como instrumentistas de sopro Alois Freymuth e Johann Kayser Jun. Trata-se de uma **primeira iniciativa de nominar os integrantes** da orquestra do *Theater am Gänsemarkt* e que necessita de maior aprofundamento.

## 5. Imagens da orquestra?

Abaixo temos dois exemplos da variada composição e disposição de orquestras alemãs na primeira metade do século XVIII. A primeira figura retrata uma festividade na chamada *Drillhaus* de Hamburgo e sua importância reside em vários aspectos: além de ser uma das raras imagens retratando o fazer musical em Hamburgo no século XVII, apresenta um grupo instrumental grande, com cantores e cantoras. Tendo em vista a prática de instrumentistas e cantores serem contratados para diferentes ocasiões e lugares, é possível supor que esta talvez fosse efetivamente a orquestra e os cantores do *Theater am Gänsemarkt*, contratados para a festividade.

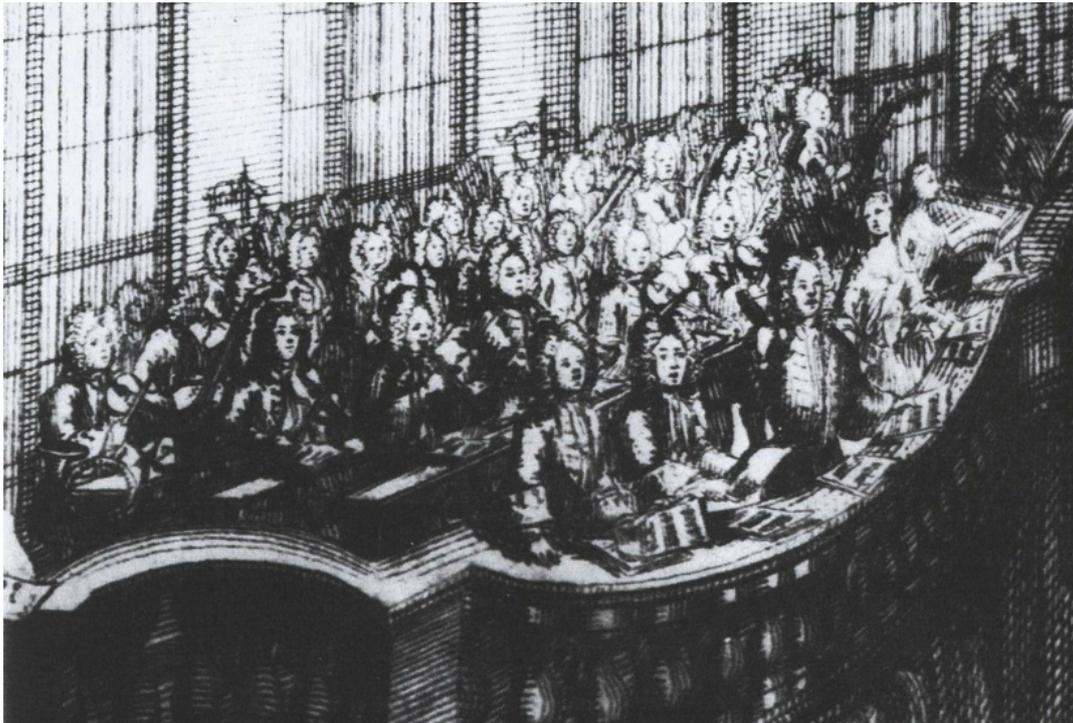


Fig. 2: a orquestra da *Drillhaus* (DITTRICH, 1990: 70-71).

A segunda ilustração (Figura 3) retrata a orquestra de Dresden, tida como a melhor orquestra da Europa nos anos 1720/30, e o laboratório onde foi forjado o que viria a ser chamado de estilo dos gostos reunidos, ou alemão. As diferentes formações e disposições para a mesma orquestra refletem a quantidade e variedade de músicos disponíveis e a criatividade dos compositores a serviço da corte (como Heinichen, Vivaldi, Fasch, Volumier, Pisendel e Veraccini), que, com farto material humano e consideráveis recursos financeiros, podiam testar orquestrações diferentes das habitualmente encontradas nas orquestras europeias. A ilustração tem como aspecto importante para este trabalho o fato de apresentar cinco flautas doces na orquestra (três contraltos no canto inferior esquerdo e duas baixos, na mesma fileira, após os alaúdes) e duas flautas transversas, também na mesma fileira. Trata-se de uma imagem muito rara retratando a presença de flautas doces na orquestra<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Há uma controvérsia a respeito da data desta imagem, comumente atribuída a uma representação de *Teofane*, de Lotti, em 1719. Entretanto, Michael Walter afirma que os cenários desta imagem não correspondem àqueles representados em outras fontes e que o teatro não tinha este aspecto em 1719. Ele sugere que esta gravura deve datar de pelo menos 1728 (SPITZER, 2004: 225, nota 30). Entretanto, há que se considerar que o declínio do uso da flauta doce na orquestra já era bastante acentuado ao final da década de 1720. Por outro lado, sabemos que a corte de Dresden possuía a melhor e maior orquestra da Europa, o que comportaria este número não-usual de flautas doces.

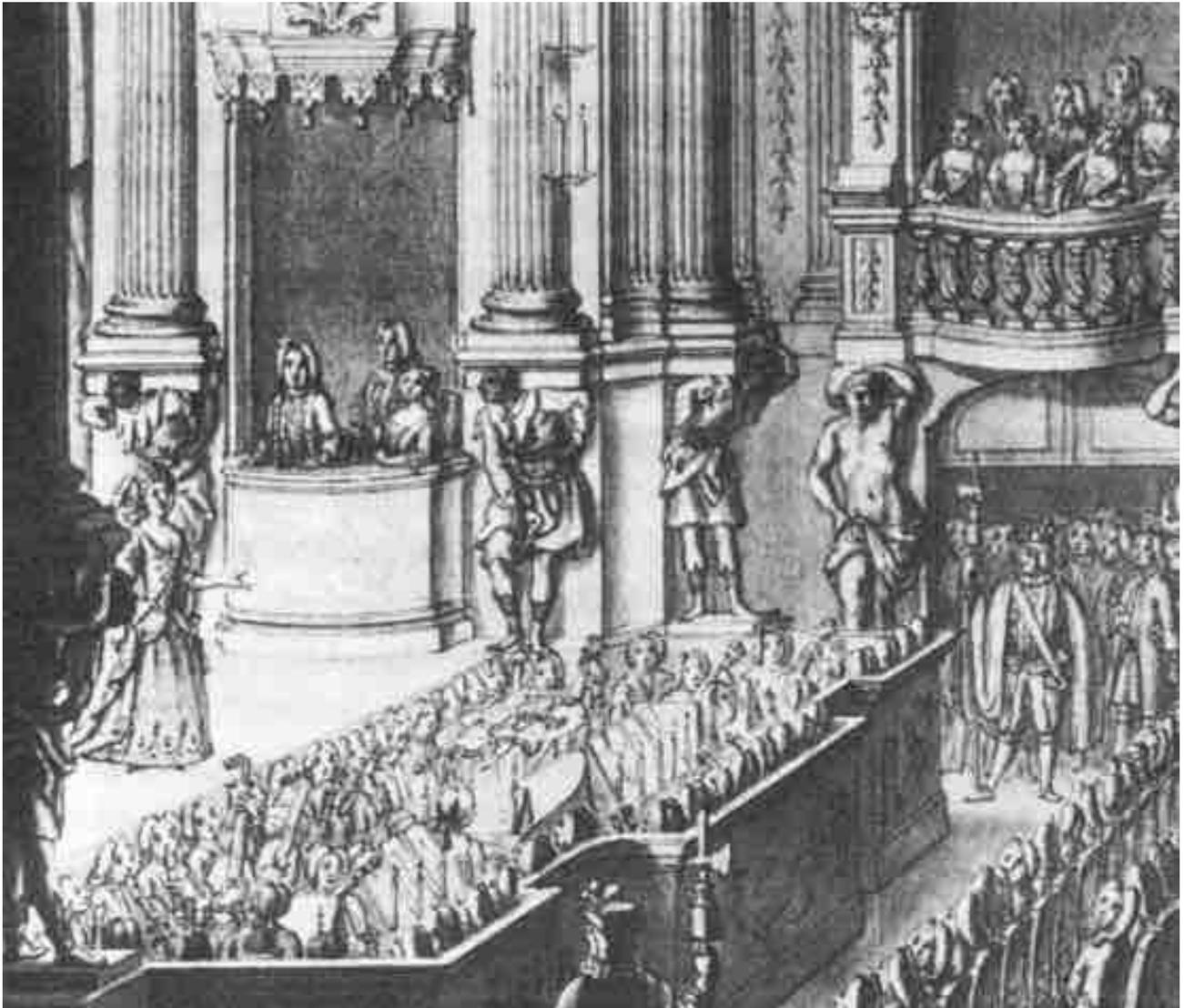


Figura 3: a orquestra de Dresden em 1719 (gravura de Carl H. J. Fehling)<sup>28</sup>.

## 6. Conclusão

O presente trabalho tem como uma de suas principais revelações a convivência da flauta transversa e da flauta doce, ao longo dos sessenta anos de existência do teatro da ópera de Hamburgo, desde *Erindo* (1693) até *Circe* (1734), contrariando a tese de que a primeira teria tomado o lugar da segunda, em uma substituição direta. Na análise das árias *tutti* e *solo*, que fundamentaram este trabalho, nota-se que há situações muito específicas para o uso de um ou outro instrumento (além de movimentos instrumentais,

---

<sup>28</sup> In: THOMSON, 1995: 96. Fonte: Dresdner Kupferstich-Kabinett.

não contemplados aqui), e que, ao contrário do que se apregoa, a flauta doce **não foi substituída** pela flauta transversa e sim, que elas conviveram lado a lado até o fechamento do teatro. O motivo para esta convivência reside nas qualidades de Reinhard Keiser, considerado em sua época um grande melodista, um artífice engenhoso, conhecedor da orquestra e seus recursos, e estas qualidades puderam ser comprovadas no estudo de suas óperas e mais especificamente, das árias com flauta doce e traverso *obbligato*, principal fonte para o trabalho aqui apresentado.

Keiser foi um precursor do estilo dos gostos reunidos (*Les goûts réunis*), que viria a ser conhecido como o estilo “alemão”, que se consolidou a partir dos anos 1730. Esta percepção da simultaneidade de estilos e procedimentos foi registrada desde sua primeira ópera conhecida, *Adonis* (1697), na qual observamos elementos do estilo francês associados a elementos do *Singspiel*<sup>29</sup> alemão e da ópera veneziana, tornando-se uma característica permanente, encontrada ao longo das vinte e três óperas existentes. A maior ou menor participação de cada elemento em cada uma delas dependeu tanto de fatores internos quanto externos à criação musical. Keiser foi um observador atento das mudanças de estilo que ocorreram em velocidade vertiginosa nos anos 1700-1720, além de muito sensível às variações do gosto do público do *Theater am Gänsemarkt* e às condições políticas de Hamburgo, encontrando uma maneira própria, original, de lidar com todos estes elementos, renovando e ampliando todos os procedimentos orquestrais conhecidos na época.

Especificamente em relação às árias com instrumento *obbligato*, comprovamos que a presença da flauta doce e da flauta transversa foi diminuindo nas árias *solo* ou *tutti* (mas não nos movimentos instrumentais como aberturas e sinfonias). As óperas de Keiser indicam que ele conhecia os mais novos procedimentos de composição em desenvolvimento, que apontavam para a quase extinção da ária acompanhada por instrumento *solo* ou *tutti* (daí o desaparecimento paulatino tanto das flautas como dos outros instrumentos na posição de solista instrumental na ária), a prevalência das árias com a orquestra inteira em contraposição ao solista vocal e a estratificação da orquestra em naipes, com papéis definidos. Ao longo deste processo de transformação da escrita musical e deste ente denominado “orquestra”, Keiser

---

<sup>29</sup> Gênero dramático alemão surgido no século XVII, em que os diálogos falados são entremeados com canções e árias de caráter popular.

manteve a flauta doce e a flauta transversa em suas composições até sua última ópera conhecida, *Circe* (1734), adequando o uso do instrumento aos novos padrões de orquestração e de expressão.

A menção neste trabalho à convivência harmoniosa da flauta doce e da flauta transversa, com características próprias e usadas com fins específicos e diferentes, não é gratuita. Pelo contrário, é importante para que se reflita a respeito da tão falada (e ao mesmo tempo tão pouco estudada) pretensa rivalidade entre os dois instrumentos. Trata-se de um tema recorrente na bibliografia e que encontra explicações pelo viés da orquestração, sem contudo averiguar em profundidade quais foram as causas que originaram as mudanças de orquestração. Aqui se abre uma oportunidade para o estudo dos caminhos pelos quais a música instrumental passava nos anos 1730, quando houve o abandono gradual do antigo código da representação dos afetos (intrinsecamente ligado ao discurso retórico), em direção ao conceito de uma música absoluta, autônoma, que falasse por si só, além do aumento do tamanho das orquestras e das salas de concerto. Este caminho parece oferecer explicações mais consistentes em relação à saída da flauta doce do cenário orquestral, ao invés de apenas acenar com a desvantagem de volume entre a flauta doce e a transversa.

Também é inevitável nos perguntarmos sobre as circunstâncias que podem ter levado Keiser a escrever tantas árias para flauta doce e flauta transversa. Como já citado, a Alemanha possuía uma tradição muito sólida em relação aos instrumentistas de sopro, representada pelos *Stadtppfeiffer*, e a cidade de Hamburgo oferecia condições extraordinárias para a prática musical em geral. Embora tenham sobrevivido poucos registros, o estudo dos instrumentistas de sopro em atividade na cidade (oboístas e flautistas) confirmou a suposição de que grandes músicos integraram a orquestra do teatro, entre eles Michael Böhm, Johann Christian Schickhardt e Aloys Freymuth. Podemos afirmar que eram grandes músicos, pois todos tocaram em orquestras importantes da época, viajaram e eram conhecidos por seu talento, e esta é muito provavelmente uma das razões do uso absolutamente inesperado das flautas nas óperas de Keiser, muito acima da média que observamos para compositores germânicos contemporâneos a Keiser, como Graupner, Händel e Telemann. Como compositor tão inventivo e colorista habilidoso, Keiser deve ter se sentido estimulado a escrever, sabendo que encontraria intérpretes capazes de corresponder à expectativa do seu texto musical.

## REFERÊNCIAS

- CARPENA, Lucia. *Caracterização e uso da flauta doce nas operas de Reinhard Keiser (1674-1739)*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2007.
- CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. Nova Iorque: Dover, 1964.
- DITTRICH, Marie-Agnes. *Musikstädte der Welt. Hamburg*. Laaber: Laaber, 1990.
- HAYNES, Bruce. *The eloquent Oboe. A History of the Hautboy 1640-1760*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HÜBNER-HINDERLING, Renate. Johann Christian Schickhardt in Hamburg. *Tibia, Celle*, 17, no. 3 197-98, 1992.
- KLEEFELD, Wilhelm. Das Orchester der Hamburger Opera (1678-1738). *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1. Jahrg., Heft 2., 219-289, Feb. 1900).
- KRÜGER, Liselote. *Die hamburgische Musikorganisation im XVIII. Jahrhundert*. 2ª edição. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1981.
- MATTHESON, Johann. *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburgo: 1740. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Grundlage\\_einer\\_Ehren-Pforte\\_\(Mattheson,\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Grundlage_einer_Ehren-Pforte_(Mattheson,_Johann))
- LASOCKI, David. Johann Christian Schickhardt. *Tibia, Celle*, Heft 3, 337-343, 1977.
- SPITZER, John e ZASLAW, Neal. *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*. Nova Iorque: Oxford, 2004.
- TEREY-SMITH, Mary. *Orchestral Practice in the Paris Opera (1690-1764), and the Spread of French Influence in Europe*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapeste, T. 31, Fasc. 1/4, 81-159, 1989.
- ZASLAW, Neal. When is an orchestra not an orchestra? *Early Music*. Nova Iorque, Vol. XVI, 483-95, 1988.
- ZELM, Klaus. *Die Opern Reinhard Keisers*. Munique: Katzbichler, 1975.