

## A “Era de Ouro”: um relato de experiência no ensino e aprendizagem da flauta doce e da música do século XVI

### Comunicação oral

*Paula Andrade Callegari*  
Universidade Federal de Uberlândia  
*paula\_callegari@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este texto apresenta um relato de experiência acerca do ensino de flauta doce e da música do século XVI para uma turma de licenciatura do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, realizada nas disciplinas Prática Instrumental para Educação Musical e Práticas de Conjunto, entre novembro de 2021 e agosto de 2022. O relato descreve experiências relacionadas à prática da música do século XVI para iniciantes em flauta doce, em três situações distintas. Nossos pressupostos teórico-metodológicos situam-se em práticas criativas para o ensino da flauta doce, inspiradas nos princípios de Koellreutter e Gainza, no ensino coletivo de instrumento musical (SWANWICK, 1994; MORAES, 1997), no Modelo C(L)A(S)P de Swanwick (1979) e nos conceitos de significado e experiência musical (GREEN, 1988). Antes do relato de experiência propriamente dito apresentamos uma revisão de literatura acerca da flauta doce no século XVI. A experiência demonstrou uma diversidade de práticas musicais que favoreceu uma formação musical e instrumental abrangente, na qual as aulas coletivas estimularam o convívio social e a colaboração entre os estudantes, propiciando um desenvolvimento técnico-instrumental, expressivo e criativo nos(as) alunos(as).

**Palavras-chave:** Flauta doce. Música séc. XVI. Ensino Superior de Música.

### Introdução

Amplamente disseminada no Brasil, a flauta doce é primordialmente conhecida na atualidade como um instrumento musicalizador, sobretudo em ações destinadas ao público infantil nas quais há um franco predomínio de flautas soprano fabricadas em material plástico, de modelo barroco. Em níveis mais avançados, como em cursos técnicos ou no ensino superior, o ensino e a aprendizagem da flauta doce têm sido embasados na prática do repertório barroco e, de forma mais incomum, na música contemporânea, com algum destaque para obras de compositores brasileiros. No entanto, se observarmos a sua história, poderíamos dizer que o século XVI foi a “Era de Ouro” da flauta doce e, nesse período, talvez

tenha sido o conjunto instrumental mais tocado (HEYGHEN, 2005, p. 227). Diante disso, nos parece necessário tanto refletir quanto propor ações que permitam incluir e/ou ampliar a prática do repertório desse período nos processos de ensino e aprendizagem da flauta doce, nos mais diferentes níveis e contextos.

Nesse sentido, este trabalho está vinculado ao Grupo Temático Especial “Ensino Superior de Música” e pretende relatar uma experiência docente vivenciada no ensino da flauta doce e da música do século XVI, no contexto do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Se observarmos a sua grade curricular, podemos perceber que assuntos relacionados a essa temática estão inseridos, de alguma forma, nas disciplinas Estudos Históricos da Música, Harmonia, Contraponto, Filosofia da Música e Canto Coral, pertencentes ao percurso de formação geral, e aos componentes curriculares do percurso de formação específica em flauta doce.

A experiência que será relatada mais adiante foi realizada em disciplinas do nosso curso de graduação e está vinculada com um amplo projeto de promoção da educação musical e de difusão da flauta doce, o Bloco & Bisel<sup>1</sup>, que busca articular o ensino de flauta doce desse curso de graduação e sua produção artística com nossa pesquisa acadêmica, focada na Música Prática italiana do século XVI. A experiência relatada é fundamentada em uma vertente de interpretação musical substanciada na pesquisa de diferentes aspectos que podem levar a uma aproximação com a maneira como a música era feita na época em que foi criada (BUTT, 1996, p. 324). Nesse sentido, também possui um embasamento filológico no qual utilizamos, principalmente, fontes primárias como fac-símiles de tratados e partituras e instrumentos copiados de originais daquele período. Importante ressaltar que isso nada tem a ver com a intenção de recriar a música como era feita naquele então. E isso seria impossível por diversos motivos. Os possíveis resultados, em parte, incluem avanços na compreensão e aplicação de conhecimentos técnicos e teóricos do controle instrumental e interpretativo da música do século XVI, considerando o decoro de hoje.

Em função disso, nossa experiência foi realizada a partir de pressupostos teórico-metodológicos que têm norteado nossa atuação docente há alguns anos. Um deles está associado a uma maior consciência acerca das possibilidades expressivas tanto do discurso

---

<sup>1</sup> Agradeço à FAPEMIG pelo apoio concedido ao projeto nos processos APQ-01066-22 e APQ-03703-22).

musical quanto da flauta doce, no qual a nossa principal referência são os trabalhos de Freixedas (2015) que, seguindo os princípios educacionais de H. J. Koellreutter (1997, 1998) e V. H. Gainza (1988, 2002, 2004), nos provoca para a proposição de práticas criativas que priorizem um fazer musical ativo, consciente e reflexivo que desenvolve simultaneamente os aspectos técnico-instrumentais, a expressividade e a criatividade musical. Outro pressuposto é o ensino coletivo de flauta doce e a prática musical em conjunto, que privilegia o trabalho coletivo, a cooperação social e a ajuda mútua, em dinâmicas que estimulam o diálogo interativo, a participação ativa e o envolvimento de todos(as) os(as) participantes nas atividades (SWANWICK, 1994; MORAES, 1997). Nessa perspectiva, pautamo-nos também no Modelo C(L)A(S)P de Swanwick (1979) que, ao compreender as diferentes formas de engajamento com a música e defini-las como centrais (composição, execução e apreciação) e periféricas (literatura e técnica), nos auxilia a planejar aulas e cursos que oportunizam diferentes formas de encontro com a música e a conscientização de suas riquezas e possibilidades. Finalmente, nos apoiamos nas definições de Lucy Green (1988) para significados inerentes e delineados – que são perspectivas que nos permitem reconhecer algo como música, tanto pela compreensão do material sonoro e suas inter-relações, quanto pelos fatores simbólicos e valores sociais e políticos que associamos a ela – e para experiência musical – que varia conforme nossas respostas positivas ou negativas a esses dois tipos de significados.

A seguir, apresentamos uma revisão bibliográfica acerca da flauta doce no século XVI, que fundamenta a experiência que será relatada na sequência.

## A flauta doce no século XVI

Diversas fontes históricas como instrumentos sobreviventes, coletâneas musicais, inventários, tratados, tutores instrumentais e iconografia, noticiam a inquestionável popularidade da flauta doce no *cinquecento* e mostram que ela estava presente em uma diversidade de contextos. De acordo com pesquisa realizada pelo construtor Adrian Brown<sup>2</sup>, hoje conhecemos cerca de 190 flautas doces originais do século XVI e início do século XVII, bem como oito caixas que eram utilizadas para abrigar e transportar esse tipo de

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://adrianbrown.org/renaissance-recorder-database/>>. Acesso em 10 jul. 2023.

instrumento. Como é possível observar em seu banco de dados, parte considerável dessas flautas pode ser associada a um construtor ou oficina da época e o restante tem origem de feitio e data ainda incertos (BROWN, 2005).

Uma das formações típicas da época, conforme explicado por Polk (2005, p. 20), compreendia uma única flauta doce que integrava um conjunto de instrumentação mista (ao lado, por exemplo, de alaúde e viola da gamba alto e baixo), tocada por músicos profissionais de instrumentos suaves, ou seja, na prática da música de câmara. Outra configuração comum era a sua prática em um conjunto formado exclusivamente por flautas doces tocadas também por músicos profissionais, mas que integravam as bandas oficiais de charamelas, como os *piffari* do Doge de Veneza e as existentes em Brescia, Bruges e na corte da Borgonha. Além disso, músicos diletantes, como príncipes, aristocratas e membros da elite urbana, a exemplo do florentino Girolamo Strozzi, a praticavam como parte da formação musical presente no ideal de cortesão perfeito preconizado por Castiglione (1528).

É também nesse período, a partir do advento da imprensa musical, que a publicação de fontes históricas dedicadas à Música Prática ganhou forte ímpeto e existe uma diversidade delas que inclui informações acerca da prática da flauta doce. Em uma coletânea elaborada por Möhlmeier e Thouvenot (2007) encontramos 06 fontes publicadas no século XVI que se dedicam à flauta doce ou que fazem referência à sua prática e pelo menos mais 02 publicadas na primeira metade do século XVII que reportam instrumentos e práticas musicais em voga no século anterior<sup>3</sup>.

Ao estudarmos os tutores e métodos históricos, observamos uma homogeneidade de diretrizes entre os diversos autores para a utilização do conjunto de flautas doces na prática da música polifônica. O primeiro aspecto que nos chama atenção é que os autores se referem a três tamanhos de instrumentos para a execução de uma polifonia a quatro vozes. Devemos, então, observar a extensão da parte do *Altus* para decidir se será usada uma segunda *Tenor* ou uma segunda *Discant* (VIRDUNG, 1993, p. 180-181), sendo que, o mais

---

<sup>3</sup> As oito fontes primárias reunidas por Möhlmeier e Thouvenot (2007) são: Manuscrito sem título (1510), de autor anônimo; *Musica Getutsch* (1511), de Sebastian Virdung; *Opera Intitulata Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi; *Musica Instrumentalis Deutsch* (1545), de Martin Agricola; *Epitome Musical* (1556), de Philibert Jambe de Fer; *Il Dolcimelo* (ca. 1600), de Aurelio Virgiliano; *Syntagma Musicum – De Organographia* (1619), de Michael Praetorius; e *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne. Além dessas, podemos incluir também o tratado *De Musica*, de Girolamo Cardano, escrito em c. 1546 e publicado em 1663.

comum é que as partes de *Tenor* e *Altus* sejam tocadas por instrumentos iguais (AGRICOLA, 1994, p. 79). Outro aspecto importante é que os três tamanhos de flautas são distanciados entre si por um intervalo de quinta, de modo que a combinação de flautas mais utilizada é um baixo em fá (F), dois tenores em dó (C) e um soprano em sol (G), designada por FCCG<sup>4</sup>. Nessa literatura, cabe destacar o *Syntagma Musicum II* (PRAETORIUS, 1619) que apresenta o desenho de nove tamanhos de flautas com a indicação do nome e da fundamental (nota mais grave) de cada uma, bem como uma régua que indica a escala da imagem, o que nos permite saber com certa precisão o tamanho dos instrumentos. Além disso, o autor fornece uma tabela com quatro possibilidades de combinação de flautas para a prática da polifonia a quatro vozes, no qual também indica a extensão de cada flauta, onde novamente observamos o distanciamento de quintas entre as flautas e a utilização do mesmo instrumento para as partes de *Tenor* e *Altus*. Um último tratado que menciona o uso do conjunto de flautas doces para a prática da música polifônica é o *Harmonie Universelle* (MERSENNE, 1636), que contém informações bastante semelhantes às já apresentadas. Consideramos que a principal contribuição de Mersenne é a nomenclatura utilizada para os dois conjuntos ilustrados, o *Petit Jeu* e o *Grand Jeu*, estabelecendo nas possibilidades de regulação de órgão mais um modelo organológico para o conjunto de flautas doces.

Lasocki (1995, p. 119) nos alerta que, embora essas fontes musicais registrem diversos pontos relativos à interpretação musical da época, foram escritas para músicos, profissionais e amadores, que tinham exemplos concretos daquela prática musical, pois podiam ouvir seus contemporâneos fazendo música e, assim, aprender o estilo a partir da escuta. Na falta dessa referência sonora, o músico de hoje pode ter uma ideia do que foi a prática musical de então e do que se esperava de um músico a partir da combinação de diversos documentos e do estudo organológico de instrumentos ainda existentes.

Os tutores de flauta doce do período, que cumpriam a função do que hoje conhecemos como método (REYS; GARBOSA, 2010), são unânimes em referenciar a prática instrumental no canto. Para citar apenas alguns exemplos, vejamos o que Agricola (1545) estabelece no início do prefácio de seu *Musica instrumentalis deudsch*:

---

<sup>4</sup> Importante destacar que quando se referem à combinação de flautas, FCCG não indica uma altura absoluta, mas sim a distância de quintas entre os instrumentos utilizados.

Se você deseja compreender rapidamente a base dos dedilhados das notas nos instrumentos de sopro supramencionados, meu conselho inicial é que você aprenda a *cantar* corretamente e, então, certamente terá sucesso no seu estudo – acredite em mim, verdadeiramente.<sup>5</sup> (AGRICOLA, 1545, fol. 7, sig. A7, tradução nossa, grifo nosso)

Observemos agora, no primeiro capítulo da *Fontegara* de Ganassi (1535), a forma como ele estabelece a voz humana como modelo para a prática da flauta doce:

Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à *voz humana*, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para *aprender com ela e imitá-la*. E poderás dizer: “Como será possível, visto que essa profere todo o *falar*? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à *voz humana*.” E eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, *poderás imitar o proferir que faz a voz humana*. [...] a *voz humana* também varia utilizando o seu tubo, com mais ou menos audácia e com vários proferires. E se o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, o instrumento imitará o proferir da voz humana com a proporção do sopro e com a oclusão da língua, [esta] com a ajuda dos dentes. [...] Portanto, deveis estar certos do *seu propósito de poder imitar o falar*. (GANASSI, 1535 apud TETTAMANTI, 2010, p. 77-78, grifos nossos)

Nos dois excertos, os autores são bastante explícitos na recomendação de que o flautista deve imitar a voz humana, tanto cantada quanto falada, e aprender com ela, o que entendemos como um indicativo de que a música vocal compreendia o repertório do instrumento.

Outros tipos de fontes históricas também fazem referência ao uso da família de flautas doces para a interpretação e criação de arranjos de música vocal polifônica tanto sacra quanto secular, como canções [*chansons*], madrigais e motetos (POLK, 2005; HEYGHEN, 2005). Exemplos bastante emblemáticos são o primeiro livro de motetos de Nicholas Gombert (1541) e duas coletâneas publicadas por Pierre Attaignant (1533). No frontispício de uma delas, na figura abaixo, observamos a capa da parte do *Superius* de uma das coleções de Attaignant (1533) mencionadas acima, intitulada “27 Canções musicais a quatro partes, das quais as mais convenientes para a flauta transversal são assinaladas na

---

<sup>5</sup> “If you want to comprehend quickly the basis of fingering notes on the abovementioned wind instruments, my initial advice is that you learn to sing properly, and then you will surely succeed in your study – believe me truly.” (AGRICOLA, 1545, fol. 7, sig. A7) Os instrumentos a que Agricola se refere no título do prefácio são: flautas doces, cromornos, cornetos, bombardas, charamelas, gaitas de foles e flautas transversais.

tabela abaixo com a letra a, para a flauta doce com um b, e para as duas com um ab.” Em seguida, encontramos descrito o local de publicação (Paris), de venda e a data (abril de 1533). Logo abaixo, consta a tabela de conteúdos com os títulos das canções em ordem alfabética, a indicação das letras *a*, *b* ou *ab*, designando que família de flautas é mais conveniente para cada uma delas, e em que página cada uma está impressa.

**Figura 1:** 27 Chansons musicales a quatre parties

**¶** **D**ingt & sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus cōuenables a la fleuste d'alemant 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 Barburins prez leglise saint Cosme par Pierre Attaingnant. **¶** Venise April. m. d. xxxiii.

Amour me poingt	a b	v	Je ne puis pas	a b	vi	Bien de bon cuer	a	viii	
Amours amours	a	iiii	Recies moy sur l'herb.	a	ix	Pour qy dōc ne frig.	a	xiii	
Allō vng peu pl <sup>z</sup>	auar	ab	v	Jamais vng cuer	ab	x	Si bon amour	a	xvi
Amour me voyant	ab	ix	Je nē diray mot		xiii	Tous amoureux	ab	xvii	
Alles soupires	b	xi	Je nauors point	a	xv	Troye ieunes bourg.	b	x	
Ne vous feruir	ab	i	Les veult bēdes	a b	iiii	La mirelirogue		ii	
Elle veult dōc	a	xi	Mirelaridon		i	Troyant souffrir	ab	xii	
Sentil mareschal		iii	On dit qu'amour	a b	xii	Un petit coup		xv	
Bellas amour	a b	viii	Parle qui veult	a	ii				
D'ayne et amour	a	xiii	Par vng marin	a b	vii				

**Superius.**  
Cum priuilegio ad sexenniū

Fonte: ATTAINGNANT, 1533.

Heyghen (2005, p. 232), no entanto, ressalta que publicações como essas são incomuns, pois indicam possibilidades concretas de formação instrumental para a prática da música vocal de maneira explícita.

## Experiência com a música do século XVI no ensino superior

Conforme expusemos acima, é inquestionável a importância do século XVI para a flauta doce e, por isso, relataremos agora parte de nosso esforço para incluí-la na formação acadêmica dos graduandos em Música da UFU. No primeiro semestre de 2021, realizado entre novembro de 2021 e abril de 2022, oferecemos a disciplina Prática Instrumental para Educação Musical. Conforme a grade curricular do curso, estudantes da licenciatura devem experimentar, por dois semestres, um instrumento diferente daquele de seu percurso específico e podem escolher entre flauta doce, violão ou percussão. O intuito é preparar o(a)

estudante para usar o instrumento como elemento didático em sua prática docente, em diversos contextos de ensino-aprendizagem musical e, especificamente, apresentar aspectos gerais do instrumento, oportunizar a vivência de técnicas básicas de execução instrumental, experimentar a execução de diferentes gêneros musicais e oportunizar vivências de práticas musicais em conjunto e de acompanhamento, de modo que propicie um domínio básico de um instrumento diferente de seu instrumento principal no curso. Naquele semestre, uma turma de dez estudantes cursou a disciplina que foi realizada de forma totalmente remota e síncrona, seguindo as recomendações do Protocolo de Biossegurança da Universidade, relativas à pandemia de COVID-19. Participaram dessa turma estudantes de violino, violão, canto, piano e percussão. De forma incomum, a turma solicitou a continuidade do trabalho em disciplinas de Prática de Conjunto e permaneceu na flauta doce por três semestres consecutivos.

No início da disciplina, fiz uma rodada de apresentação dos(as) estudantes e percebi que o conhecimento que tinham acerca do instrumento se restringia à flauta doce soprano branca de plástico. Então, a exemplo de Freixedas (2015), fiz uma série de exposições orais no início do curso acerca do histórico do instrumento, sua família, os diferentes modelos e tamanhos e seu uso na música contemporânea, sempre com uma grande quantidade de exemplos do que era explicado com a exibição dos instrumentos, de fotos e exemplos musicais tocados por mim e, como continuidade desse momento, indicava a apreciação de álbuns na plataforma Naxos e de vídeos no YouTube como atividades assíncronas da disciplina.

Durante uma dessas exposições, a imagem da Figura 2, abaixo, despertou especial interesse na turma. Ao ver a foto de um conjunto completo de flautas doces da renascença, surgiram muitos questionamentos e, embora parecesse algo um pouco mais teórico dentro de uma disciplina de caráter prático, foi de fundamental importância para que a turma tivesse um contato direto com o instrumento (SWANWICK, 1979), pudesse conhecer a sua sonoridade, características, possibilidades musicais e expressivas, e contribuiu para despertar um interesse real pelo instrumento.

**Figura 2:** Conjunto de flautas doces da renascença



Fonte: BROWN<sup>6</sup>

No semestre seguinte, com a volta às aulas presenciais e no contexto da Prática de Conjunto, retomamos as discussões geradas pela imagem e tocamos uma Pavana e uma Galharda presentes em um dos métodos de flauta doce utilizados na disciplina (POTTIER, 2006, p. 29). As duas danças foram retomadas do semestre anterior e permitiram revisar as quatro notas da mão esquerda já trabalhadas, mas, dessa vez, com a segunda voz tocada na flauta baixo. Foi uma primeira experiência da turma tocando algo do repertório do século XVI na flauta doce e percebemos que o fato de ter uma flauta mais grave tocando junto foi algo que despertou muito interesse na turma e contribuiu para criar um sentido mais musical para a atividade. Imediatamente, todos(as) começaram a estabelecer relações com as aulas expositivas do semestre anterior acerca da contextualização histórica do instrumento e do repertório.

Nas aulas seguintes, propus que tocássemos gavotas a 04 e 05 vozes do *Terpsichore* (1612) de M. Praetorius. Essa experiência foi facilitada porque algumas pessoas optaram, desde o início e devido às exposições orais, por cursar as disciplinas utilizando a flauta contralto e outras, no retorno presencial, pediram para experimentar a flauta tenor. Além disso, um estudante da licenciatura em flauta doce se voluntariou para ser monitor da

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://adrianbrown.org/renaissance-recorder-database/>>. Acesso em 10 jul. 2023.

turma, fazendo atendimentos semanais. Dessa forma, pudemos utilizar as flautas soprano, contralto, tenor e baixo para a execução dessas danças.

Paralelamente à leitura e prática das gavotas, a prática instrumental incluía a execução de escalas, arpejos e motivos, extraídos dessas músicas, que eram sempre tocados de memória, explorando as tonalidades conhecidas pela turma e toda a extensão do instrumento que os(as) alunos(as) eram capazes de tocar. Esses exercícios eram realizados num contexto musical que dialogava com a prática do repertório e exercitava aspectos como a tonalidade, o tempo escolhido para a execução das danças e os padrões rítmicos, dentre outros. Além disso, fazíamos a seleção de trechos das músicas, escolhidos pela turma para trabalhar as maiores dificuldades técnicas, que serviam de base para um jogo de improvisação no formato *tutti* e solo: todos tocavam juntos o trecho selecionado (*tutti*), na sequência, um de cada vez tinha um tempo pré-definido para improvisar (por exemplo, quatro ou oito tempos), na maioria das vezes com notas também pré-definidas (solo), seguido por todos juntos novamente tocando o trecho selecionado (*tutti*), até que todos(as) tivessem feito pelo menos uma improvisação. Muitas vezes, esse jogo de improvisação começava e seguia por muitas rodadas e, à medida que a turma se familiarizava com ele, eventualmente realizávamos a seguinte variação: cada solo deveria começar com a nota que o solo anterior terminou. Dessa forma, havia mais um fator a que deveriam estar atentos no momento de criar seus improvisos individuais. Ao longo da realização desses jogos, era perceptível que havia maior concentração, a confiança do grupo aumentava e todos(as) passavam a tomar mais riscos executando improvisações mais complexas, os trechos do *tutti* ficavam mais precisos, o grupo tocava mais junto, com mais homogeneidade de articulação e também mais afinado. Dessa forma, esse tipo de jogo contribuía para o aprimoramento técnico dos(as) estudantes, mas acontecia em um contexto musical, criativo e descontraído, no qual todos se ajudavam e cresciam coletivamente.

Depois desse primeiro contato com a música do século XVI, fizemos no terceiro semestre da turma e devido à proximidade do fim de ano, a canção natalina *Es ist ein Ros'Entsprungen* (PRAETORIUS, 1609). Desta vez, fazendo a leitura da partitura original, em fac-símile, que podemos observar na Figura 3, a seguir.

**Figura 3:** *Es ist ein Ros'Entsprungen*: superius

Es ist ein Ros' entsprungen, aus et' ner Wurzel hart  
Das Knechtlein das ich mei' ne, dar von E' sei' es sagt  
als uns

als uns die al' ten sungen, aus Jesse kam die art, vnd hat ein b'ümlein bracht  
hat uns gebracht al' sei' ne, Mary die rei' ne Magd' aus Gottes ew' gen racht,  
mit ten im kal' ten Winter, wol zu der hal' ben Nacht,  
hat sie ein Kind ge bohren,

Fonte: PRAETORIUS, 1609.

Ao entregar as partituras, foi dado um tempo para que observassem e tentassem reconhecer ou decifrar os códigos musicais ali presentes. Passado esse tempo, fomos socializando o que cada um conseguia observar e compreender da partitura e, assim, pouco a pouco, fizemos juntos a leitura de cada uma das vozes antes de distribuí-las entre cada participante. No início, houve um pouco de dificuldade com a leitura rítmica e melódica. No aspecto rítmico, as figuras mais utilizadas são a mínima e a semibreve (adotada como unidade de tempo), com poucas ocorrências de semínimas e breves, bem como com a leitura das pausas. E no aspecto melódico, faltava fluência para a maior parte da turma nas claves utilizadas: dó na primeira, terceira e quarta linhas e fá na quarta linha. Além disso, a turma precisou ganhar familiaridade com o manuseio do livro de partes, no qual inexistia a grade musical em que todos(as) podem acompanhar verticalmente as outras vozes, e com a ausência das barras de compasso. Com o tempo e com o reforço das explicações, a turma foi, paulatinamente, ganhando proficiência na execução e terminada essa primeira fase de leitura da peça musical, passamos à compreensão do texto que nos auxiliou nas escolhas relativas a diversos aspectos como a marcação de respirações, a escolha de articulações e dinâmicas e a condução agógica do fraseado, contribuindo, dessa forma, para a identificação de possibilidades expressivas para a interpretação musical.

## Considerações finais

Apresentamos um relato de experiência acerca do ensino da flauta doce e da música do século XVI para uma turma da graduação em música com alunos(as) de outros instrumentos, portanto, adultos já musicalizados, mas iniciantes na flauta doce. Como parte da turma já havia cursado a disciplina Estudos Históricos da Música, foi possível fazer uma contextualização mais aprofundada acerca do uso da flauta doce nesse período, pois todos já tinham algum conhecimento básico sobre o assunto.

Toda a revisão de literatura aqui apresentada acerca da flauta doce no século XVI, embora pareça muito específica, foi fundamental para o embasamento técnico e histórico que tanto cativou a turma para a aprendizagem da flauta doce. Reconhecemos que algumas questões práticas relativas à experiência aqui relatada são discrepantes em relação à revisão apresentada, a exemplo da utilização de flautas barrocas e da combinação FCFC<sup>7</sup>, ao invés de flautas renascentistas combinadas em quintas (FCCG). Todavia, reforçamos que a turma era de alunos(as) de graduação que não tinham a flauta doce como instrumento principal e que, mesmo em cursos superiores de flauta doce, ainda são raros os lugares que possuem instrumentos mais adequados, como os mencionados em nossa revisão. Gostaríamos de destacar, também, que nesse período ocorreram outras iniciativas que poderão contribuir para os objetivos do projeto Bloco & Bisel, como a apresentação de palestra acerca desta temática para um público mais amplo, formado pelos(as) demais estudantes da graduação em Música, bem como por professores(as) de flauta doce das escolas de música da cidade, e a realização de concertos pelo conjunto de flautas da universidade, com um conjunto particular de flautas de modelo Bassano, copiadas do século XVI. Além disso, nesse período tivemos dois projetos aprovados junto à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, que preveem a aquisição de um conjunto completo de flautas doces de modelo renascentista para o desenvolvimento e ampliação de nossos projetos de ensino, pesquisa e extensão. Iniciamos em abril de 2023 um processo de conhecimento e adaptação a esses novos instrumentos que, certamente, poderão render novas contribuições para o ensino e aprendizagem de diferentes aspectos relativos às temáticas principais desse trabalho.

---

<sup>7</sup> Baixo em fá, tenor em dó, contralto em fá e soprano em dó.

Finalmente, ressaltamos a adequação dos pressupostos teórico-metodológicos para a condução do curso com a turma que proporcionaram uma variedade de tipos de atividades para aulas equilibradas que tiveram a prática musical como eixo condutor. Percebemos que experiências como esta, a exemplo de Silva (2010), demonstram que áreas que hoje conhecemos como musicologia, interpretação musical e educação musical formam um fluxo tri-direcional no qual seus pressupostos de desenvolvimento se cruzam e interagem no processo de fazer música.



## Referências

AGRICOLA, Martin. The 'Musica instrumentalis deusch' of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 194 p. (Cambridge musical texts and monographs).

ATTAINGNANT, Pierre. *27 Chansons musicales a quatre parties*. Paris: Pierre Attaingnant, 1533. Disponível em:  
<[https://imslp.org/wiki/27\\_Chansons\\_musicales\\_a\\_quatre\\_parties\\_\(Attaingnant,\\_Pierre\)#MSLP251551](https://imslp.org/wiki/27_Chansons_musicales_a_quatre_parties_(Attaingnant,_Pierre)#MSLP251551)>. Acesso em 11 jul. 2023.

BROWN, Adrian. A List of Surviving Renaissance Recorders. In: LASOCKI, David (Org.). *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, pp. 533-538.

BUTT, John. Acting up a text: the scholarship of performance and the performance of scholarship. *Early Music*, Oxford, p. 323-332, May, 1996.

FREIXEDAS, C. M. *Caminhos criativos no ensino da flauta doce*. 2015. 151f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2015a.

GREEN, Lucy. *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

HEYGHEN, Peter van. The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches. In: LASOCKI, David (Org.). *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, pp. 227-321.

LASOCKI, David. Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day. In: THOMSON, John M. *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 119-136.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.

MÖHLMEIER, Susi; THOUVNOT, Frédérique. *Flûte à Bec: Europe 1500-1800. Méthodes & Traités*. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2007. 4 v.

MORAES, A. Ensino instrumental em grupo. *Música Hoje*. n. 4, p. 70-76, 1997.

POLK, Keith. The Recorder in Fifteenth-Century Consorts. In: LASOCKI, David (Org.). *Musicque de Joye*. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, pp. 17-30.

POTTIER, Laurence. *Método de flauta doce para iniciantes: a flauta doce soprano*. Tradução de Daniele Barros. Recife: Editora Universitária UFPE, 2006. Vol. 1.

PRAETORIUS, Michael. *Sintagma Musicum II: De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

\_\_\_\_\_. *Terpsichore*. Wolfenbüttel: Fürstlicher Druckerey, 1612. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Terpsichore,\\_Musarum\\_Aoniarum\\_\(Praetorius,\\_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Terpsichore,_Musarum_Aoniarum_(Praetorius,_Michael))>. Acesso em 16 jul. 2023.

\_\_\_\_\_. Es ist ein Ros'entsprungen. In: PRAETORIUS, Michael. *Musae Sioniae*. Wolfenbüttel: M. Praetorius, 1609. 6. Theil, nº 53.

REYS, Maria C. D.; GARBOSA, Luciane W. F. Reflexões sobre o termo “método”: um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, p. 107-116, set. 2010.

SILVA, Pedro A. S. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. Aveiro, 2010. 486f. Dissertação (Doutoramento em Música). Universidade de Aveiro.

SWANWICK, K. Ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de estudo: Educação musical*. n. 4/5, p. 7-14, nov. 1994.

\_\_\_\_\_. *A basis for music education*. Resumo em português por Lília Neves Gonçalves. Windsor: NFER – NELSON, 1979.

TETTAMANTI, Giulia da R. *Silvestro Ganassi: Obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Campinas, 2010. 407f. Dissertação (Mestre em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

VIRDUNG, Sebastian. *Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Tradução e edição de Beth Bullard. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 275 p. (Cambridge musical texts and monographs).