

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
LICENCIATURA EM MUSICA

A Flauta Doce e sua dupla função como instrumento
artístico e de iniciação musical

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

RIO DE JANEIRO, 2007

**A FLAUTA DOCE E SUA DUPLA FUNÇÃO COMO INSTRUMENTO
ARTÍSTICO E DE INICIAÇÃO MUSICAL**

por

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Helder Parente.

Rio de Janeiro, 2007

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, que me guiaram até aqui;
Ao meu pai e minha tia pela torcida;
Ao meu amor André, companheiro sempre.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *A Flauta Doce e sua Dupla Função como Instrumento Artístico e de Iniciação Musical*. 2007. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Com base em uma análise histórica a presente pesquisa propõe a compreensão das duas funções que a flauta doce passa a ter como instrumento artístico e de iniciação musical a partir do séc. XX. Investiga como se chegou a essa dupla característica da flauta doce a fim de entender as particularidades de cada uma e as influências de uma sobre a outra. Contextualiza a sua utilização a partir do séc. XV (ilustrando o início de sua utilização artística) até o período Barroco, quando chega ao seu apogeu como instrumento solista. Após o hiato durante o séc. XIX, com seu ressurgimento, a flauta doce assume dupla função como instrumento artístico – com a conotação de instrumento histórico – e de iniciação musical, com reflexo no Brasil na década de 60. O objetivo do trabalho é apresentar a flauta doce como um instrumento artístico que também foi aproveitado para iniciação musical a partir do séc. XX, fazendo uma crítica à má utilização do instrumento no campo da educação decorrente do desconhecimento do instrumento por parte dos professores. A pesquisa é elaborada com base em levantamento bibliográfico tratando da questão histórica da flauta doce, de sua técnica e de sua utilização do séc. XV ao séc. XVIII, assim como de seu ressurgimento. Apesar de ser um instrumento muito utilizado na educação musical, é ao mesmo tempo desconhecido como instrumento solista, em seu repertório e em sua história. Sua facilidade inicial leva muitos professores a fazerem uso deste instrumento em sala de aula mesmo sem terem o conhecimento do mesmo, prejudicando assim a aprendizagem musical dos alunos e o trabalho de profissionais especializados no instrumento.

Palavras-chave: Flauta doce – Ressurgimento - Dupla função – Instrumento histórico – Ensino

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – PANORAMA HISTÓRICO	5
1.1 Nomenclatura e Origem	
1.2 Renascença (1430 ao final do séc. XVI) – Utilização em conjunto	
1.3 Barroco (1600 a 1750) – Apogeu, a flauta doce solista	
CAPÍTULO 2 – RESSURGIMENTO	18
2.1 Interesse pelos instrumentos antigos	
2.2 Primeiras apresentações artísticas após o ressurgimento	
CAPÍTULO 3 – DUPLA FUNÇÃO	23
3.1 Função I – Utilização artística na música histórica	
3.1.1 Música contemporânea para flauta doce	
3.2 Função II – Iniciação musical nas escolas	
3.3 Conseqüências desta dupla função	
CAPÍTULO 4 – REFLEXOS NO BRASIL	33
CAPÍTULO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO

Com base em uma análise histórica propomos a compreensão das duas funções que a flauta doce passa a ter como instrumento artístico e de iniciação musical a partir do séc. XX. No decorrer desta pesquisa percebemos que a flauta doce atinge seu apogeu como instrumento solista no séc. XVIII, com função unicamente artística, passando a ser utilizada como instrumento de musicalização nas escolas somente após seu ressurgimento, ganhando assim uma segunda função além da performática.

A partir de então surgem algumas questões, razões pelas quais se torna necessário situar o instrumento em duas funções distintas: a flauta doce passa a ser mais conhecida como instrumento de musicalização e pouco lembrada como instrumento artístico. A má qualidade do ensino da flauta doce nas escolas alarga ainda mais a distância entre o instrumento apresentado em sala de aula e o instrumento utilizado nas salas de concerto; muitos alunos que são musicalizados com a flauta doce não têm idéia do potencial do instrumento, muitas vezes porque os próprios professores também não têm esse conhecimento.

Segundo Edgar Hunt (1977), o ressurgimento da flauta doce teve origem no fim do séc. XIX, em exposições de instrumentos antigos como o *International Inventions Exhibition*, em 1885 na Europa, quando alguns modelos originais do instrumento foram descobertos. Através das atividades dos antiquários e colecionadores começou a se criar um interesse pelos instrumentos antigos. Alguns dos nomes importantes responsáveis por esse ressurgimento são Christopher Welch, Arnold Dolmetsch, Edgar Hunt, Frans Bruggen, entre vários outros.

A flauta doce teve grande popularidade até o sec. XVIII na Europa, utilizada em grupo e como instrumento solista, tanto na música sacra quanto na música profana, marcando seu lugar na história da música e figurando na obra de grandes compositores como Telemann, Handel, Vivaldi, Purcell, Bach. Segundo Laura Rónai (2005), a flauta transversal até o sec. XVII não tinha função solista como a flauta doce, que possuía som mais penetrante, permitia maior agilidade e afinação mais precisa, no entanto, “no século seguinte esta situação acabou por se inverter, e a flauta doce foi relegada a uma aposentadoria precoce” (RÓNAI, 2005: 60).

Portanto, os compositores clássicos muito pouco escreveram para flauta doce, pois a flauta transversal, de extensão sonora maior e com maiores possibilidades de dinâmica, melhor se adaptou aos conjuntos instrumentais sinfônicos. A flauta doce não era compatível com uma orquestra que se tornava mais volumosa e que passava a ter necessidades expressivas que não permitiam o uso da flauta doce (WANDERLEY, [s.d.]: 3). Outros fatores, como a transformação do tamanho do espaço utilizado para concertos e a transformação dos instrumentos, foram importantes nas mudanças ocorridas na música a partir do séc. XIX.

Com o advento dos grupos de música antiga, interessados nas sonoridades e técnicas dos instrumentos históricos e na interpretação e estilo de época, a flauta doce teve extraordinária revitalização no séc. XX. Ao mesmo tempo começou a haver interesse por parte dos compositores em compor para este instrumento (WANDERLEY, [s.d.]: 3). Nos anos 30, a partir do trabalho de Edgar Hunt, o instrumento foi introduzido nas escolas como veículo de iniciação musical na Europa e, posteriormente, na América, passando assim a adquirir uma função educativa bastante marcante.

No Brasil, a partir dos anos 60, vários pioneiros iniciaram o ensino da flauta doce nas escolas, ou particularmente formando grupos de onde saíram flautistas que, por

sua vez, formaram novos grupos. Um dos nomes mais importantes para o ensino da flauta doce no país é Helle Tirler que formou uma geração de flautistas no Rio de Janeiro (AUGUSTIN, 1999: 45). Alguns dos grupos de música antiga que deram início ao movimento e que serão mencionados nesta pesquisa são, Conjunto de música antiga da Rádio MEC, Conjunto Roberto de Regina, Musikantiga e Quadro Cervantes.

A questão central deste trabalho é investigar como se chegou a essa dupla característica da flauta doce a fim de entender as particularidades de cada uma e as influências de uma sobre a outra. Para tanto, será contextualizada sua utilização a partir do séc. XV (ilustrando o início de sua utilização artística) até o período Barroco, quando chega ao seu apogeu como instrumento solista. Após o hiato durante o séc. XIX investigaremos como foi seu ressurgimento, quando assume a dupla função como instrumento artístico – com a conotação de instrumento histórico – e de iniciação musical, com reflexo no Brasil na década de 60.

O objetivo do trabalho é apresentar a flauta doce como um instrumento artístico que também foi aproveitado para iniciação musical a partir do séc. XX, fazendo uma crítica à má utilização do instrumento no campo da educação decorrente do desconhecimento do instrumento por parte dos professores.

A pesquisa será elaborada com base em levantamento bibliográfico tratando da questão histórica da flauta doce, de sua técnica e de sua utilização do séc. XV ao séc. XVIII, assim como de seu ressurgimento. Os principais autores utilizados são Edgar Hunt (1977), Kenneth Woollitz (1982), Nicolaus Harnoncourt (1988) Nicholas S. Lander (2000) e Kristina Augustin (1999).

Apesar de ser um instrumento muito utilizado na educação musical, é ao mesmo tempo desconhecido como instrumento solista, em seu repertório e em sua história. Sua facilidade inicial leva muitos professores a fazerem uso deste instrumento em sala de

aula mesmo sem terem o conhecimento do mesmo, prejudicando assim a aprendizagem musical dos alunos e o trabalho de profissionais especializados no instrumento.

É preciso observar que a flauta doce tem sido considerada um pré-instrumento, freqüentemente limitada ao papel de instrumento de iniciação musical. Faz-se necessário um estudo que abra caminho para novas propostas metodológicas, tendo em vista um início sólido e atento aos recursos do instrumento, aproveitando sua facilidade inicial e viabilizando um aprofundamento posterior. Segundo Helder Parente (2006), para que haja mudança nesse cenário, seria adequada uma nova didática que desse à flauta doce um lugar merecido na atualidade, tanto no repertório histórico quanto na música contemporânea.

CAPÍTULO 1 PANORAMA HISTÓRICO

Este capítulo será dedicado a expor o uso da flauta doce nos períodos renascentista e barroco, contextualizando e ressaltando o caráter artístico do instrumento. O aprofundamento dessa exposição visa permitir que se identifique mais claramente a diferença em relação ao seu uso posterior, que será discutido adiante.

1.1 Nomenclatura e Origem

A nomenclatura dos instrumentos é uma questão extremamente complicada. Podemos definir a flauta doce como um instrumento de bisel, com o 4o. grau dedilhado em forquilha, com sete furos na frente e um atrás, para diferenciar dos *galoubets* (de três furos na frente e um atrás e portanto tocados com uma mão só) e dos *penny whistles* e *flageolets*. Segundo Lander (2000) a flauta doce pode ser considerada o membro mais desenvolvido da antiga família das flautas de tubo interno, ou flautas com uma janela fixa (*windway*) formada por uma peça de madeira chamada de bloco.

É difícil estabelecer a idade da flauta de bloco, por ser um dos instrumentos mais antigos por sua simplicidade e facilidade de fabricação. Desde a pré-história encontramos registros de instrumentos de sopro com o aspecto da flauta doce, variando apenas o número de orifícios. “(...) Dessa forma, ela aparece em quase todas as civilizações da Antiguidade Remota, na América pré-colombiana, construída com os mais variados materiais: caniços, bambus, argila, marfim etc.” (WANDERLEY, [s.d.]: 1).

Hunt (1977) diferencia as flautas folclóricas da flauta doce, ressaltando que esses instrumentos apenas oferecem informação aproximada de onde um especialista com ferramenta adequada fabrica a flauta doce. Ilma Lira chama os instrumentos folclóricos de flautas de bloco de seis furos. “Todas as espécies de flautas de bloco têm sido encontradas em toda parte; elas têm estado em evidência desde os estágios mais primitivos da história humana e têm o mesmo processo de produção do som que tem a flauta doce”. (LIRA, 1984: 4)

As flautas de seis furos eram comuns nos séculos XII e XIII. Considera-se o aparecimento da flauta doce tal como ela é conhecida atualmente, com oito orifícios, no início do séc. XV aproximadamente, juntamente com seu nome. Para tanto, leva-se em conta aspectos como as flautas mais antigas disponíveis em museus da Europa - que datam desse século.

Hunt afirma que para saber como as flautas dos séculos anteriores eram, é preciso procurá-las nas pinturas e esculturas da época. Entretanto, o fato de se achar referência à nomenclatura da flauta doce a partir do séc. XV, não significa que ela não pode ter surgido um pouco antes. “Uma coisa é certa, a flauta doce não foi criada de repente, mas desenvolvida gradualmente a partir de instrumentos folclóricos da família dos sopros” (HUNT,1977:7).

Segundo o mesmo autor, além das flautas que figuram até hoje em museus, de pinturas e esculturas, outras fontes de informação sobre o uso da flauta doce são documentos e manuscritos de época, como o inventário do rei Henrique VIII (de 1547), contendo suas 76 flautas doces entre outros instrumentos. Henrique VIII tocava flauta doce e em seu inventário constam flautas doces de madeira, marfim – algumas ornadas em prata e em ouro. Essas flautas valiosas, infelizmente nunca foram encontradas.

A palavra “flauta” algumas vezes é usada como um termo genérico, outras vezes se refere a um tipo particular. Hunt lembra que houve tempo em que a flauta doce era chamada simplesmente por “flauta” (*flûte, flöte, flauto*), enquanto a flauta transversa era chamada flauto traverso, *German flute*, ou *flute d’allemande*. Mais tarde é a flauta doce que recebe um sobrenome: *flauto dolce* na Itália, *flût à bec* na França, *blockflöte* na Alemanha e *recorder* na Inglaterra.

1.2 Renascença (1430 ao final do séc. XVI) - Utilização em conjuntos

Segundo o Dicionário Grove de Música (1994), a flauta doce teve sua origem como instrumento artístico provavelmente na Itália, séc. XIV, com o primeiro método publicado em Veneza – 1535. Na Idade Média, a Igreja só favorecia a música vocal, as performances instrumentais não possuíam lugar de respeito na sociedade (HUNT, 1977). Na renascença começa a surgir um estilo puramente instrumental, distinto da música dos trovadores e da Igreja. Torna-se comum a música instrumental para *consorts*, onde a flauta doce marcou lugar com sua família indo da grande baixo à sopranino.

Na Renascença começamos a ver o uso da flauta doce nas cortes da Europa. Segundo Hunt (1977), os instrumentos de sopro predominavam nas bandas de corte na Alemanha, onde as flautas doces eram muito utilizadas, às vezes até mais que as flautas transversais. Pinturas de Bartolomeo Montagna (1480-1523), Giovanni Bellini (1427-1516), e Giorgio Barbarelli di Giorgione (1478-1510), mostram as flautas doces bem populares e provavelmente favoritas entre as crianças. Temos ainda registros do uso da flauta doce na Academia Filarmônica de Verona, cuja lista de instrumentos inclui 21 flautas doces – em 1569.

No século XVI nota-se um movimento no sentido de aprimorar a técnica instrumental com a publicação de quatro importantes métodos na Alemanha, Suíça, Itália e França, e em seguida de outros dois no início do século XVII, todos com informações importantes a respeito da flauta doce:

1. Sebastian Virdung: *Musica Getutischt und Ausgezogen* (Strasburg e Basel, 1511). Descreve os instrumentos, fala dos rudimentos da música mostrando a flauta doce com o último furo duplo - para se tocar com ambas as mãos e apresenta três tamanhos de flauta: soprano em sol, tenor em dó e baixo em fá.

2. Martinius Agricola: *Musica Instrumentalis Deudsch* (Wittenberg, 1528 e 1545). Apresenta quatro modelos de flauta: Soprano, contralto, tenor e baixo.

3. Sylvestro Ganassi del Fontego: *Fontegara, la quale insegna di sonare di flauto* (Veneza, 1535). Foi o primeiro livro de instruções para flauta doce no qual já nota-se certo refinamento técnico. Chama a atenção para a voz como modelo de expressividade, propondo que a flauta deve imitar o canto. Atenta também para a importância do controle da respiração e para o uso de diferentes dedilhados. Ganassi diz que no séc. XVI a flauta ainda não estava padronizada alertando para a necessidade se conhecer o instrumento e estar preparado para modificar os dedilhados em algumas notas agudas. Ele trata também da questão da articulação e divisões (variações de complexidade crescentes para o intérprete executar) trazendo exemplos de articulação como: LR, T, D, K e G. É um método que possibilita uma execução avançada.

4. Philibert Jambe de Fer: *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes a neuf trous, viole e violons* (Lyons, 1556). Este método enfatiza as diferenças entre a flauta doce e a transversal, trata da pressão respiratória exigida pela flauta doce, mostra uma tabela de dedilhados, fala da flauta de

9 furos que podia ser tocada por canhotos e destros cobrindo-se o furo não utilizado com cera.

5. Michael Praetorius: *Syntagma musicum* (Wittenberg, 1615-19). Trata de instrumentos bem estabilizados, utilizados há 60 anos. Mostra-nos um grande conjunto de flautas doces, que deveria conter 21 flautas: 1 grande baixo em fá, 2 baixos em si bemol, 4 *bassets* em fá, 4 tenores em dó, 4 contraltos em sol, 4 sopranos em dó e ré e 2 sopraninos em sol.

6. Marin Mersenne: *Harmonie Universelle* (Paris, 1636). Propõe o uso da flauta doce como os registros de 4 pés e 8 pés do órgão, dividindo as flautas em 2 grupos: o pequeno conjunto (4 pés) composto por uma alto em fá, duas tenores em dó e uma baixo em fá; e o grande conjunto (8 pés) composto por uma *basset*, 2 baixos em si bemol e 1 contra- baixo em fá.

Dentre os compositores da Renascença, o mais importante foi o francês Guillaume Dufay (1398-1474), que além de compor muitas músicas para comemorações de acontecimentos públicos, sociais, ou religiosos, deu ênfase também à música secular. Colin destaca Guillaume Dufay e Gilles Binchois (1400-1460) como os principais compositores da “nova” música da Renascença. Eram amigos associados à Corte de Felipe, o Bom, duque de Burgúndia. (*apud* WOOLLITZ, 1982)

O Final do séc. XVI é considerado um período querido pelos flautistas, com diversos compositores na Inglaterra, como Thomas Morley (1557-1602), John Wilbye (1574-1638) e Thomas Weelks (1575-1623).

1.3 Barroco (1600 a 1750) – Apogeu, a flauta doce solista

Este é um período em que a flauta doce começa a se destacar como instrumento solista, se apresentando em forma de solos, duos, concertos virtuosísticos, sonatas e trio sonatas com oboé, violino, traverso, viola, viola da gamba e fagote. Como veremos, figurou na obra de grandes compositores como Telemann, em cuja obra a flauta doce aparece em todas as formas expressas acima. Telemann tocava flauta doce – além de outros instrumentos – o que possibilitava que compusesse para o instrumento de maneira bastante idiomática¹.

Também é utilizada em naipes de orquestra, em óperas de Lully, Charpentier, Purcell e Handel. Na obra de Handel ela aparece em sonatas e trio sonatas. Encontra-se também flautas doces nas cantatas de Bach e nos concertos de Brandenburgo número 2 e 4. Nos concertos de Vivaldi temos exemplo do virtuosismo da flauta doce no barroco. Hunt menciona alguns compositores menos conhecidos contemporâneos de Purcell que fizeram uso da flauta doce em sonatas, duetos e trio sonatas: seu irmão Daniel Purcell, Dr. Blow, Godfrey Finger, John Banister e James Paisible (HUNT, 1977: 52).

Com a ajuda da família Hoteterre, a flauta doce passa por uma série de modificações em sua construção para aumentar sua extensão e refinar seu timbre. As composições do Barroco para flauta doce são extremamente virtuosísticas, exigindo do instrumentista, agora aproveitando as maiores possibilidades do instrumento, maior aprimoramento técnico.

Durante o século XVII a flauta doce foi completamente redesenhada para uso como instrumento solo. Antes feita em uma ou duas partes, era agora feita em três, o que permitiu fazê-la de uma forma mais acurada. Foi feita uma furação mais precisa do que a anterior e tinha assim uma escala cromática precisa de duas oitavas e finalmente se

¹ No séc. XVII torna-se comum os compositores escreverem idiomáticamente para os instrumentos, assim como especificar os instrumentos serem utilizados.

alcançava as duas oitavas e uma quinta. Era feita para produzir sons com boa intensidade, ter um tom cheio e penetrante, e grande poder de expressividade. Muitos esplêndidos exemplos originais de tais instrumentos sobrevivem hoje em condições de uso. Estas flautas doces barrocas são feitas admiravelmente para o desempenho da música de câmara e concerto. Nesta forma a flauta doce sobreviveu até mais tarde como um instrumento profissional no século XVIII e como um instrumento amador de algum modo no século XIX até que foi temporariamente eclipsada pela flauta transversal. (Lander, 2000)

Na segunda metade do séc. XVII, a família Hoteterre aperfeiçoou os instrumentos de sopros – oboé, flauta e flauta doce. A flauta doce foi dividida em três partes e recebeu furos duplos nos dois últimos orifícios. O mais ilustre desta família de músicos e *luthiers*, foi Jacques Hoteterre (1680-1760). Segundo Hunt (1977), as mudanças de Hoteterre permitiram uma padronização da construção da flauta doce.

Hoteterre foi o autor do método que serviria de modelo para muitos outros: *Principes de la Flûte traversière ou Flûte d'Allemande, de La Flûte à bec ou Flûte douce, et du Hauboïs*, Paris - 1707. Esse método traz um avanço para a técnica da flauta doce e trata de pontos cruciais para a execução da flauta doce: postura – como segurar a flauta – uma tabela de dedilhados, Hoteterre começa a utilizar furos duplos para o fá suspenso e sol suspenso; articulação - a que tem sido mais utilizada até agora - *Tu, ru* e *Tu, tu, Ru, tu, Ru*, para o *inegalité* (articulação desigual).

No estilo francês, normalmente as notas eram tocadas diferentemente do que estava escrito na partitura, de forma desigual. Vemos ainda uma tabela de ornamentação, onde os ornamentos tinham que ser tocados exatamente como estavam escritos. Era comum, no estilo Francês, os compositores terem uma tabela de ornamentos contendo indicações de como executar cada sinal, diferentemente do estilo italiano, onde a ornamentação se dava de forma mais improvisada. O método traz ainda, exercícios de arpejos em todas as tonalidades maiores e menores, além de dezesseis páginas de prelúdios para flauta doce.

A flauta doce atinge o seu apogeu no final do séc. XVII e começo do séc. XVIII. Muitos compositores escreviam para o instrumento e muitos construtores se

especializavam na sua fabricação. Nesta época surgem outros modelos de flautas doces, com, por exemplo, a flauta de voz (relação com o timbre da voz) que é praticamente uma tenor em ré.

Uma prática muito comum na época era adaptar composições originais para outros instrumentos. A flauta de voz possibilita que se toque quase tudo o que foi escrito para o traverso sem necessidade de transpor. As partitas de Bach, por exemplo, assim como as suítes de Hoteterre e as sonatas de Handel, podem ser tocadas na flauta de voz na tonalidade real. Hunt (1977) escreve que Hoteterre já sugeria, em seu método, que os trios de Boismortier para traverso poderiam ser transpostos tocando-se uma terça menor acima na flauta doce.

Jean Baptiste Loeillet of Ghent (1680-1730) se instalou em Londres como flautista doce e oboísta e introduziu a transversal com 1 chave na Inglaterra. Ele fazia parte de uma família de músicos e compositores da cidade de Ghent, atual Bélgica, e além de escrever diversas sonatas e trio sonatas com oboé e contínuo, liderou uma série de compositores que escreveram para flauta doce, vindos da Itália e Alemanha para a Inglaterra. (HUNT, 1977: 58)

Dentre esses compositores podemos citar: Robert Valentine (1680-1735) que compôs uma série de sonatas e trio sonatas para flauta doce e contínuo, Johann Christian Schickhardt (1682-1762) autor de sonatas tanto para a nova flauta – traverso - como para flauta doce e contínuo. Schickhardt compôs também uma série de 24 sonatas nas 12 tonalidades maiores e menores para flauta doce e baixo contínuo, além de uma série de sonatas para quatro contraltos e contínuo. Robert Woodcock (?-1734) escreveu 6 concertos, 3 solos e 3 concertos para duas flautas doces. John Baston (1711-1733) escreveu peças para 6ª flautas e flauta soprano e William Babell (1690-1723) escreveu tanto para flauta doce solo, como para duas flautas doces. Charles Dieupart (1700-1740)

que nasceu na França e viveu na Inglaterra, compôs seis suítes para flauta doce. As quatro primeiras para flauta de voz e as duas últimas para soprano em si bemol.

Os compositores Alemães que compuseram para flauta doce foram numerosos:

- Johann Christoph Pez (1664-1716) escreveu um Concerto Pastorale para 2 flautas contralto, cordas e contínuo, peças para flautas doces com 2 e 3 violas d'amore, viola e contínuo, além de trios para 2 flautas contralto e contínuo;
- Johann Christoph Pepusch (1667-1752) que escreveu 2 séries de 6 sonatas solo para flauta doce, alguns duetos, trio sonatas, um quinteto com 2 flautas contralto, 2 violinos e contínuo e uma cantata com soprano, flauta contralto e contínuo;
- Johann David Heinichen (1683-1729) que escreveu um concerto para 4 flautas contralto, cordas e contínuo com uma combinação não muito comum para 1 flauta concertato e 3 flautas ripieni, além de um concerto para flauta doce, 2 violinos e contínuo;
- Johann Christoph Graupner (1683-1760) escreveu um concerto para flauta doce e cordas, além de alguns trios;
- Johann Mattheson (1684-1764) escreveu 12 sonatas a 2 e 3 flautas sem baixo contínuo;
- Georg Phillip Telemann (1681-1767) publicou o chamado "Der getreue Musikmeister" contendo peças para diversos instrumentos: sonatas, duos, trios, etc. Dentre suas obras podemos citar: diversos duetos, 4 sonatas para flauta contralto e contínuo, 2 sonatas do "Essercizii Musici", trio sonatas com violino, oboé viola alto, viola baixo e contínuo, quartetos (1 para flauta doce, 2 traversos e contínuo), 1 suite e 1 concerto para flauta doce e cordas, 1 concerto para 2 flautas doces e cordas. Ele utilizou a clave do violino francês (sol na 1ª) com

isso, muitos duetos e outras obras podiam ser tocados tanto na traverso como na flauta doce.

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) não escreveu sonatas para flauta doce solo, mas usou-a freqüentemente em sua orquestra. Suas partes para flauta doce eram geralmente escritas na clave de violino frances sob o nome de flauto. Entre elas temos: Concertos de Brandemburgo nº 2 e 4. Temos também a flauta doce em mais de vinte de suas cantatas.
- George Frederich Handel (1685-1759) escreveu 12 sonatas op. 1 para flauta doce, traverso, oboé ou violino com contínuo. Quatro delas originais para flauta doce, além de algumas partes na cantata "Nel Dolce del'Oblio". Na obra Actis e Galatea a flauta sopranino imita pássaros. Além destas, alguns trio sonatas.
- Johann Friedrich Fasch (1688-1758) escreveu um quarteto para 2 flautas doces, 1 traverso e contínuo, além de uma sonata canônica a 3 (flauta doce, fagote e cembalo);
- Johann Joachim Quantz (1697-1773) escreveu o "Versuch einer Anweisung die Flûte Traversière zu spielen" em 1752. Ele era professor de flauta de Frederick, o grande, e compositor da corte em Potsdam. Em seu livro ele ignora a flauta doce, mas trata de ornamentação, articulação e problemas relativos à didática da música. Ele escreveu um trio sonata para flauta , traverso e contínuo; um para flauta doce, violino e contínuo; e um para flauta doce, viola d'amore e contínuo;
Na Itália temos:
- Francesco Barsanti (1690-1772) que escreveu várias sonatas para flauta doce e contínuo;
- Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) com um divertimento de câmara para flauta doce e contínuo, além de alguns trio sonatas;

- Giuseppe Sammartini (1695-1750) escreveu 12 trio sonatas para 2 flautas contralto e contínuo, além de 1 concerto para flauta doce e cordas;
- Benedetto Marcello (1686-1739) e Francesco Maria Veracini (1690-1768) escreveram sonatas para flauta doce e contínuo;
- Alessandro Scarlatti (1659-1725) escreveu uma sonata para 3 flautas contraltos e contínuo, além de algumas peças para flautas doces com outros instrumentos solistas e cordas;
- Antonio Vivaldi (1678-1741) escreveu um trio famoso para flauta doce, oboé e contínuo além de alguns concertos virtuosísticos originais para flauta doce e orquestra.

Não podemos deixar de mencionar o importante compositor holandês – organista e flautista cego - do séc.XVII, Jacob Van Eyck. Van Eyck foi autor de duas publicações, de 1646 e 1654, que incluem temas populares da época seguidos de variações com dificuldade progressiva, que dão evidência de uma técnica fluente. Hunt (1977) destaca que na tabela de dedilhados percebe-se sua preferência pelo uso do meio buraco ao invés do dedilhado de forquilha para produzir os semitons. Van Eyck utilizava muitas melodias inglesas, incluindo melodias de John Dowland.

Neste mesmo período temos também muitos construtores de instrumentos que se destacaram. Alguns de seus instrumentos sobrevivem até os dias de hoje e são copiados a partir de originais que se encontram em museus da Europa. Dentre os principais construtores podemos citar:

- Na Inglaterra, Pierre Bressan - Hunt (1977) destaca que Paisible, diretor da “*Kings Band of Music*” de 1714 a 1719, provavelmente o primeiro instrumentista da nova flauta doce francesa na Inglaterra, encorajou seu amigo Pierre Bressan a se instalar em Londres como construtor de instrumentos especializado em flauta doce e

traverso. Temos ainda Thomas Stanesby (1668-1734) e Thomas Stanesby Jr. (1692-1754).

- Na Alemanha, Johann Christopher Denner (1655-1707), cujas réplicas de seus instrumentos são muito utilizadas atualmente. E os menos conhecidos Heitz, F. Kynsker e J. W. Oberlaender.
- Na Holanda temos Richard Haka (?-1709), Jan de Jager (?-1694), Jan Jurriaens van Heerde (1670-1691), W. Beukers (?-1704) e Jan Steenberg (1675-1728).
- Na França, além da Família Hotteterre, destacaram-se I. Scherer e Ripper, e na Bélgica, temos o famoso Jean Hyacinthe Rottenburgh de Bruxelas e T. Boekhout.

Observando os métodos, as composições do período Barroco e ainda o aperfeiçoamento na construção do instrumento, percebemos maior virtuosismo, que exige do instrumentista um estudo mais aprofundado da técnica específica do instrumento. Temos agora a figura de um solista, que deve impressionar o público, não só com sua técnica, mas também com sua capacidade de aproveitar os diferentes afetos presentes na música, utilizados conscientemente pelos compositores do Barroco, influenciando desta forma, os sentimentos e afetos da platéia ².

Hunt (1977) ressalta que contrastes de dinâmica e o uso de maior dramaticidade de expressão foi uma novidade do final do séc. XVII. A idéia de ir a um concerto, numa sala maior, com os dois lados – audiência e instrumentista – estava emergindo. O concerto público se deu primeiramente como apresentações em residências particulares e posteriormente em espaços maiores, a partir da percepção de realizadores de que desta forma os concertos seriam mais lucrativos. Mais tarde veio a idéia de que instrumentos mais fortes e com maiores capacidades de expressão seriam necessários para atrair um

² De acordo com o dicionário Grove de Música, *Teoria dos Afetos* consiste em um conceito teórico utilizado no Barroco, derivado das idéias clássicas da retórica, sustentando que a música influenciava os “afetos” (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos.

público maior. Desta forma não demorou a ficar claro que a flauta doce não possuía as mesmas possibilidades de dinâmica das “novas flautas”. (HUNT, 1977: 60)

A flauta doce possui uma dinâmica delicada, não podemos apenas variar na intensidade do sopro, pois corremos o risco de desafinar meio tom acima ou abaixo, é necessário saber aliar sopro e dedilhados alternativos. A qualidade do instrumento também irá interferir muito nas possibilidades de dinâmica.

O instrumento brilhou muito popular até imediatamente antes de ser substituída pela flauta transversa e chegou a conviver com ela por algum tempo até ser de fato substituída pela flauta transversa por cerca de um século e meio. Muitos instrumentistas possuíam e tocavam as duas flautas, assim como os compositores compunham para ambas. Com o nascimento da orquestra clássica, os compositores procuravam instrumentos com maiores recursos dinâmicos e assim começa o declínio da flauta doce perante o traverso; por volta de 1750, a flauta doce praticamente desaparecia do repertório de qualquer compositor. (HUNT, 1977: 57)

Temos então um conjunto de fatores que influenciaram o declínio da flauta doce a partir do final do séc. XVIII e início do séc. XIX. A transformação dos espaços utilizados para concertos, a transformação dos instrumentos – agora mais potentes e com maiores possibilidades expressivas, o aumento do tamanho das orquestras, o surgimento da orquestra clássica e as necessidades expressivas inerentes ao novo estilo que surgia são fatores incompatíveis com a flauta doce, que permanece adormecida até o final do séc. XIX.

CAPÍTULO 2 RESSURGIMENTO

Depois de apresentada a história da flauta doce a partir da Renascença até o Barroco e do hiato ocorrido no século XIX, vamos discutir seu ressurgimento no fim do séc. XIX e início do XX.

2.1 Interesse pelos Instrumentos Antigos

Por volta do final do séc. XIX, após um século e meio adormecida, a flauta doce volta à cena graças à atividade de grandes museus e ao crescente interesse pelos instrumentos antigos. Começa a surgir também um movimento de pesquisa pela música dos períodos anteriores.

O ressurgimento da flauta doce aconteceu no fim do século XIX, quando foram reunidas coleções de instrumentos musicais antigos de grandes museus e o pelo interesse crescente na música pré-clássica, ajudando a produzir um clima no qual a flauta doce pôde florescer novamente (Lander, 2000).

As atividades dos antiquários e colecionadores possibilitaram que modelos originais do instrumento fossem descobertos e ajudou a se criar um interesse pelos instrumentos antigos. Uma grande variedade de instrumentos antigos foi encontrada em exposições de colecionadores, como na *Loan Collection*, no *International Inventions Exhibition*, em 1885 na Europa (HUNT, 1977: 128).

Alguns pesquisadores chegaram a estudar o instrumento através da literatura existente nos museus, como por exemplo, Christopher Welch e Canon Francis Galpin. Welch, que após estudar a literatura, publicou suas pesquisas em "*Six Lectures on the Recorder*" (1911). Galpin estudou os instrumentos e ensinou sua família a tocá-los,

entretanto Lander chama a atenção para o fato de que toda essa pesquisa não significava ainda que a técnica da flauta doce já fosse conhecida por esses grupos.

Na Inglaterra, entre 1890 e início de 1900, as pesquisas e conferências de Cãnon Francis Galpin, Dr Joseph Cox Bridge e Christopher Welch chamaram a atenção adicional para a flauta doce em círculos musicais, entretanto, nada era conhecido sobre sua técnica ou repertório (Lander, 2000).

Parece haver uma controvérsia em relação ao desaparecimento da flauta doce durante o séc. XIX. Em seu artigo, Lander levanta algumas questões curiosas, como a possibilidade de uma existência contínua da flauta doce, levantada por Reyne, e a opinião contrária de Hunt, que é contestada pelo autor.

Foi discutido convincentemente que a flauta doce na verdade tem uma existência contínua do séc. XVII ao séc. XIX (Reyne 1985, 1987). (...) Na Europa, três gerações da família de Walch de Berchtesgaden, Alemanha, fabricaram flautas doces, nominalmente Lorenz Walch, Lorenz Walch II (1809-1862) e Paul Walch (1862-1873). Instrumentos existentes de todos eles foram catalogados por Young (1993: 249-251). Na Inglaterra, Goulding & Cia. (1786-1834) fabricou flautas doces, como fez John Townsend (1816-1869) em Manchester (Blanchfield 1990). Corcoran (1965) notou que Thomas Davies, que nasceu em 1830 possuía uma flauta doce de Steenbergen do século XVIII com a qual tocou desde sua juventude até o fim de sua vida (...). Hunt (1977) nota a existência na coleção da Senhora G. de Thibault Chambure de uma cópia de uma velha flauta doce tenor com a inscrição "P.R. Recordação de Couture, 1875", e "J.B. Martin ao amigo Paul Roche". A nota de Hunt de que um instrumento isolado não constitui uma revificação parece completamente perdida (Lander, 2000).

A hipótese levantada por Lander de que a flauta doce teve uma existência contínua durante o séc. XIX pode ser contestada, pois se o instrumento não deixou de ser fabricado e executado, por outro lado os compositores do séc. XIX não escreveram para o instrumento, o que caracterizou seu desaparecimento, conforme já foi dito anteriormente.

Wollitz (1982) atribui o ressurgimento da flauta doce ao inglês Arnold Dolmetsch (1858-1940), que em 1926, em Haslesmere, introduziu um conjunto de flautas doces tocando em instrumentos de sua própria coleção. Dolmetsch pesquisava instrumentos antigos, incluindo sua construção, e possuía uma Bressan antiga adquirida

em 1903. Na ocasião de uma viagem, com o objetivo de estudar as técnicas e dedilhados do séc. XVIII, perdeu seu instrumento em uma estação de trem.

Segundo Hunt (1977), esse episódio o estimulou a se empenhar na tentativa de construir réplicas do instrumento. Após muitas pesquisas e tentativas, conseguiu construir um quarteto de flautas doces e tocá-las com sua família num concerto histórico do Festival Haslemere. Encorajado pelo sucesso desta primeira tentativa, fez também alguns modelos para amigos. Nesse meio tempo sua valiosa flauta foi encontrada.

Nesse contexto surgiu a primeira flauta Dolmetsch, e foi dado início à fabricação de réplicas de flautas doces. Através de dois alemães – Max Seiffert e Peter Harlan – essas flautas foram copiadas e produzidas em série na Alemanha, onde se tornaram muito populares. A dupla comprou uma quantidade destes instrumentos Dolmetsch, com a intenção copiá-los na Alemanha. Entretanto, não haviam aprendido os dedilhados corretos (HUNT, 1977: 130).

Ao tentar tocar equivocadamente com o dedilhado da quarta nota sem forquilha, Harlan se deparou com um problema, pois o dedilhado original é com forquilha. Para tentar “corrigir” e fazer esta nota soar afinada, Peter Harlan modificou a furação para que esta nota soasse afinada apenas utilizando o dedo indicador da mão esquerda. “Este erro estúpido foi o começo das flautas ‘com dedilhado Germânico’ que são ainda fabricadas em grande escala e podem ser encontradas em lojas de todo o mundo, exceto, felizmente, na Inglaterra³” (HUNT, 1977: 131).

As flautas germânicas são – até hoje – mal vistas entre os flautistas. Elas possuem um grande problema de afinação, pois ao “facilitar” a passagem da quarta nota, as outras ficam desreguladas, além de dificultar outros dedilhados. Infelizmente

³ Tradução nossa. No original, “This stupid mistake was the beginning of recorders ‘with German fingering’ which are still manufactured in large numbers and are to be found in shops all over the world, except, fortunately, in England”.

essas flautas são muito utilizadas por professores desavisados em aulas para crianças, por acharem seu início mais fácil.

2.2 As primeiras apresentações artísticas após o ressurgimento

As primeiras apresentações artísticas da flauta doce, após seu ressurgimento, foram no Festival de Haslemere, em 1925, quando o concerto em fá maior para cravo, duas flautas doces e cordas de Bach, foi tocada. Os flautistas foram Rudolph Dolmetsch e Miles Tomalin. (HUNT, 1977: 130) A família de Arnold Dolmetsch era formada por músicos pesquisadores da música antiga. Arnold e seu filho Carl, que se tornou um virtuoso no instrumento e está entre os nomes que elevou o instrumento a um nível de alto refinamento de interpretação, são os mais conhecidos ⁴.

Lander cita um grupo anterior aos Dolmetsch, os Bogenhausen Künstlerkapelle (1890 – 1939). Trata-se de um conjunto que executava arranjos de Handel, Scarlatti, Gluck, Mozart e outros, em flautas doces e outros instrumentos originais.

É concebível que Arnold Dolmetsch tenha assistido às últimas apresentações da Banda. (...) Os Bogenhausers se tornaram parte estabelecida da cena musical em Munique, tocando para recepções cívicas, festivais (inclusive o Munich Bach Festival de 1925) e difundindo suas músicas em rádio. Os arranjos tocados pelos Bogenhausers sobrevivem em manuscrito e incluem algumas músicas realmente muito exigentes (...) (Lander, 2000).

Além dos Dolmetsches e dos Bogenhausers, Lander cita ainda o *Collegium Musicum*, de 1921 – Freiburg, no qual Willibald Gurlitt (1889-1963) começou a usar flautas doces copiadas de originais, e ainda, o flautista Gustav Scheck (1901-1984), que começou tocando flautas doces originais em 1924, estabelecendo um alto padrão

⁴ Sua esposa, Mabel transcreveu vários tratados originais sobre danças antigas escritos nos séculos XV e XVI e suas filhas Cécile e Nathalie, tocavam violino e fizeram várias contribuições na área da música antiga (Blood,[s.d.]).

artístico que foi continuado pelos seus alunos Conrad, Delius, Fehr, Linde, entre outros (LANDER, 2000).

Segundo Colin Sterne, no período seguinte, embora muito utilizada como ferramenta educacional, ou instrumento folclórico na Alemanha, o maior interesse foi na interpretação do repertório original do instrumento. Os novos flautistas doces do séc. XX se deliciavam descobrindo a música dos compositores antigos e iam gradualmente compreendendo uma forma musical não familiar. Colin chama atenção para uma tendência de se achar que toda a música antiga era necessariamente boa, alertando que música ruim sempre existiu em todas as épocas (*apud* WOLLITZ, 1982: 179).

CAPÍTULO 3 DUPLA FUNÇÃO

Neste capítulo mostraremos como a flauta doce surge como instrumento artístico – com um viés de instrumento histórico - e de iniciação musical, assumindo assim uma dupla função. Entendemos a necessidade de se fazer essa distinção entre “instrumento artístico” e “instrumento de iniciação musical” devido à larga utilização da flauta doce como instrumento de musicalização nas escolas, que se deu a partir da década de 30 com o trabalho de Edgar Hunt, quando surge uma característica nova, não existente nos séculos anteriores e que surgiu após a sua redescoberta como instrumento histórico.

Utilizamos o termo “instrumento artístico”, para distinguir a flauta doce utilizada no ambiente performático da – frequentemente mais conhecida – flauta de iniciação musical, ou musicalização, utilizada nas escolas primárias. Baseando-nos nesta distinção entre duas características, utilizamos o termo “dupla função”.

Ressaltaremos que flauta doce ganha uma conotação de “instrumento histórico” com pesquisas aprofundadas acerca de sua técnica e do estilo de seu repertório. Embora muito utilizada no campo da educação, o maior interesse está voltado para a interpretação do repertório original do instrumento. Surgem também, a partir do crescente número de intérpretes do instrumento, compositores contemporâneos escrevendo para a flauta doce.

Por entendermos ser a característica “artística” a função original da flauta doce, que possibilitou o aparecimento da segunda função no campo da educação, descreveremos antes seu desenvolvimento no âmbito da música histórica - e também da música contemporânea - como instrumento artístico, e em seguida mostraremos como a flauta doce encontra sua nova função como instrumento de musicalização.

3.1 Função I – utilização artística na música histórica

Através do interesse nas práticas interpretativas dos períodos anteriores, formou-se um movimento de resgate e pesquisa das técnicas e instrumentos antigos e da interpretação e estilo de época. Na Holanda concentram-se inúmeros nomes de destaque desse crescente movimento da música histórica. Podemos citar: Johannes Collette, Kees Otten, Frans Brüggen, Jeanette van Wingerden, Walter van Hauwe, Kees Boeke, o brasileiro Ricardo Kanji e Baldrick Deerenburg.

Frans Brüggen nasceu em 1934 e foi aluno de Kees Otten. Aos 21 anos tornou-se professor do Conservatório Real de Haia e é considerado a maior autoridade em música histórica. Além de grande virtuose da flauta doce, professor e musicólogo, colaborou com o construtor de instrumentos Hans Coolsma na produção de flautas doces de alta qualidade a partir de 1962. Juntamente com o cravista Gustav Leonhardt começou a dar concertos e gravar discos de altíssimo nível, além de liderar o movimento de utilização de instrumentos originais e interpretação histórica. Brüggen realizou diversas gravações utilizando flautas doces originais de museus e de coleções particulares (HUNT, 1977: 154).

Todo esse movimento em torno da música histórica estendeu-se a construtores que passaram a construir flautas a partir de originais Bressan, Denner, Rottenburgh etc. Dentre eles destacam-se Martin Skovroneck na Alemanha, Friedrich Von Heune nos Estados Unidos e Fred Morgan na Austrália. Von Heune desenhou a série Rottenburgh para produção em série da fábrica Moeck na Alemanha a partir da original do Museu de Bruxelas.

Ao tratar do ressurgimento de um instrumento histórico como a flauta doce, devemos abordar também o conceito de música histórica ou autêntica. Esse conceito de

autenticidade na música data aproximadamente do começo do séc. XX. Desde então essa execução “autêntica” vem sendo bastante difundida.

Nikolaus Harnoncourt (1988) lembra que este conceito não era necessário até o séc. XIX, pois não existia a preocupação de se tocar de forma autêntica. Pelo contrário, tudo devia ser novo e ter um revestimento moderno. Se agora tentamos ver a música “com os olhos da época em que foi concebida” dos primórdios da polifonia até a metade do séc. XIX a concepção era outra. “É, por exemplo, o que se sucedia no séc. XVIII. Uma peça composta nas primeiras décadas deste século já estava – mesmo que lhe reconhecessem valor – inteiramente fora de moda por volta da metade do século” (HARNONCOURT, 1988: 17).

Essa idéia de se preservar o antigo ao invés de simplesmente substituí-lo é recente, data de aproximadamente do início do séc. XX e faz parte desse conceito de execução autêntica, que segundo Harnoncourt, “é sintoma da ausência de uma música contemporânea realmente viva” (HARNONCOURT, 1988: 18). De fato toca-se mais música dos séculos anteriores – em instrumentos dos períodos anteriores – do que música contemporânea, em instrumentos contemporâneos.

Ao tocarmos a música histórica, nos deparamos com a distância das idéias dos compositores e faz-se necessário estudo e pesquisa acerca do estilo de época.

Os indícios que nos revelam a vontade do compositor se resumem nas indicações referentes à execução, na instrumentação e nas várias práticas de execução, em constante evolução, e que o compositor supunha fossem naturalmente do conhecimento de seus contemporâneos (Harnoncourt, 1988: 19).

Entretanto o autor ressalta que “os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se for expressa de forma bela e clara” (HARNONCOURT, 1988: 19).

Vale lembrar que a notação antiga não era “matemática” e precisa como no séc. XIX. A música antiga não traz todas as informações na partitura, por isso quando um músico “romântico” toca a música antiga, esta soa artificial e pobre, pois falta o conhecimento de aspectos que não se encontram no papel.

Certamente nenhum violinista do séc. XVII poderia, por exemplo, tocar o *Concerto* de Brahms, da mesma forma que um violinista que toca Brahms não é capaz de executar irrepreensivelmente uma obra difícil da literatura violinística do séc. XVII. Exigem-se técnicas diferentes num e outro caso, e cada uma é igualmente difícil (Harnoncourt, 1988: 21).

Todo esse refinamento técnico e interpretativo foi algo que surgiu gradativamente. No final do séc. XIX, quando começou a haver interesse pelos instrumentos antigos, não se conheciam ainda as técnicas e práticas da época – tocava-se música antiga com uma roupagem romântica. A partir do séc. XX essa pesquisa se aprofundou e chegou-se a informações mais precisas sobre as técnicas instrumentais e práticas interpretativas da música histórica.

O conceito de autenticidade é uma questão de coerência estética, mais do que uma posição de reverência respeitosa pelo passado. Esta, que consideramos a função principal da flauta doce, como instrumento artístico, está intimamente ligada à música histórica. Há interesse no instrumento por parte dos compositores contemporâneos, mas o foco de seu repertório reside na música do séc. XV ao séc. XVIII.

Acreditamos que o conhecimento do instrumento em sua técnica, em sua música e em sua história, é fundamental para quem pretende utilizar o instrumento em suas aulas. O desconhecimento desta primeira função da flauta doce compromete muito a possibilidade de uma segunda função na área da educação, criando um grande abismo entre as duas práticas quase como se fossem dois instrumentos distintos. Devemos lembrar que a técnica da flauta doce – quando ensinada corretamente nas salas de aula – é a mesma que foi consagrada no início do séc. XVIII, assim como os modelos das

melhores flautas doces de plástico feitas atualmente e utilizadas nas escolas são baseados nas flautas do período barroco.

3.1.1 Música contemporânea para flauta doce

Com o aumento do número de grandes intérpretes, gradualmente compositores do século XX começaram a mostrar interesse em escrever para o instrumento, que passa se tornar fonte de pesquisa sonora e técnicas alternativas de execução. A técnica contemporânea utiliza uma ampla notação da vanguarda, como por exemplo, o uso de frulato, vibrato, novos dedilhados alternativos, uso de harmônicos, multifônicos, microtons, glissandos, além de outros efeitos com voz e percussão de dedos⁵.

Frans Brüggen inspirou, com sua técnica brilhante, vários compositores da vanguarda como Luciano Berio e Makoto Shinohara a escreverem para flauta doce e executou suas peças em seus recitais. Colin Sterne cita ainda outros nomes de compositores que escreveram para o instrumento: Paul Hindemith, tido como grande figura no resgate da música antiga, Hans Ulrich Staeps e Hans Martin Linde, nomes familiares à maioria dos flautistas, Benjamin Britten, que era flautista e os americanos Gail Kubik e Willian Bergsma (*apud* WOLLITZ, 1982: 197). No Brasil temos alguns nomes que compuseram para o instrumento como, Bruno Kiefer, Oswaldo Lacerda, Ricardo Tacuchian e Sergio Meccheti.

Segundo Colin, “se a flauta doce quiser continuar a florescer, é necessário ganhar seu lugar na música de nossa época” (*apud* WOLLITZ, 1982: 197). Entretanto, podemos notar que a flauta doce precisa se tornar conhecida atualmente como

⁵ Ilma lembra a importância de se encorajar os alunos a explorarem esses novos efeitos, enfatizando a importância da improvisação e da composição na sala de aula. (LIRA, 1984: 26)

instrumento de qualidade artística, para que haja interesse da parte dos compositores no instrumento. Não podemos esquecer também que o compositor deve conhecer as possibilidades técnicas do instrumento, com suas particularidades em cada membro da família da flauta doce. O desconhecimento do instrumento por parte dos compositores tem resultado em peças com trechos, por vezes, inexecutáveis.

3.2 Função II – iniciação musical nas escolas

A utilização da flauta doce nas escolas começou com o trabalho do inglês Edgar Hunt na década de 30, que percebeu suas possibilidades e vantagens para iniciação musical nas escolas. Veremos que Edgar tinha uma preocupação com a qualidade do ensino, com o uso de flautas corretas e boas - ainda que baratas, para atender à grande procura por parte das escolas. Posteriormente, como ele próprio notou já na década de 60, a situação começou a fugir ao controle com o despreparo de professores encorajados pela falsa facilidade inicial do instrumento.

Hunt tocava flauta transversal e ao entrar em contato com a flauta doce logo percebeu suas possibilidades no campo da educação. A flauta doce, devido à sua construção específica, possibilita emissão de som imediata. Mesmo antes de se aprender sua técnica, ou entender o uso do diafragma para a produção de um sopro de qualidade, é possível fazer soar, de alguma forma, a flauta doce. Outros instrumentos de sopro, como a flauta transversal, não possuem esta facilidade inicial.

Hunt era professor visitante em algumas escolas, onde ensinava clarinete e flauta transversa, e decidiu utilizar a flauta doce organizando conjuntos com o instrumento entre crianças cujos pais não poderiam custear os outros, muito mais caros. O fato de ser

mais barata é outro ponto que contou a favor na utilização da flauta doce como instrumento de iniciação musical (HUNT, 1977).

Ao se dar conta da ausência de métodos para flauta doce, semelhantes aos que existia para outros instrumentos de sopro, Hunt decidiu escrever seu próprio método, que foi concluído em 1931, intitulado: “*A Practical Method for the Recorder*” – escrito para contralto, incluindo repertório para conjunto com duos, trios, e quintetos – para amadores. O método foi submetido à análise de Arnold Dolmetsch e revisado por Robert Donington, secretário da Fundação Dolmetsch.

Seu segundo método, lançado em 1935, foi “*A Concise Tutor for Use in Schools*”. Este último, já direcionado para o uso em escolas, contém informações históricas sobre a flauta doce, instruções sobre os rudimentos da execução, incluindo canções folclóricas, exercícios e peças de Croft, Paisible, Purcell e outros (LIRA, 1984).

Um problema enfrentado por Hunt foi a aquisição dos instrumentos para as escolas. Havia a necessidade de se encontrar um bom fabricante que pudesse produzir flautas doces em grande quantidade de maneira que não ficasse caro, sem perder em qualidade – e sem dedilhado Germânico. “Na Alemanha Hunt havia conhecido as flautas de Harlan, Herwig, Möeck e outros. Herwig era o único fabricante que estava interessado em produzir flautas com o dedilhado Inglês (ou barroco)” (LIRA, 1984: 7).

Hunt (1977) notou que na Alemanha qualquer escola poderia comprar uma flauta doce por 5 marcos, mas com dedilhado Germânico. Ele estava determinado a fazer tudo para ter instrumentos similares na Inglaterra, com dedilhado barroco, então decidiu importar para a Inglaterra algumas flautas Herwig para seus alunos.

Hunt afiançou com exclusividade uma agência da firma Herwig para a fabricação das flautas na Inglaterra em 1934. Como era dispendioso importar os instrumentos, a fábrica Herwig passou a oferecer também uma linha mais barata com a

marca Hamlin, tornando assim a flauta doce acessível a um maior número de pessoas. Em 1939, várias escolas inglesas, particulares e públicas, haviam sido supridas com essas flautas alemãs, produzidas em massa (HUNT, 1977).

Durante a Segunda Guerra Mundial as escolas foram evacuadas para os distritos e a demanda de flautas doces cresceu. Os instrumentos fabricados em massa, que eram feitos em madeira, eram difíceis de serem obtidos. Neste contexto passou a ser construída a flauta soprano de plástico, criada inicialmente para preencher uma lacuna até que as flautas de madeira pudessem ser obtidas novamente. Assim surgiu o primeiro modelo de Flauta Doce Soprano Schott na Inglaterra, feita de acetato celulose (LIRA, 1984: 9).

Após a guerra, Dolmetsch começou a fabricar flautas doces de plástico de boa qualidade, que foram produzidas em série na Alemanha, onde se tornaram muito populares. Outras marcas que se tornaram populares em sua fabricação em série são as japonesas Yamaha, Suzuki, Adler, Aulus e Zen-on, e as Alemãs Mollenhauer e Moeck – em madeira.

Vale ressaltar que em uma produção de larga escala, com baixo custo, é difícil manter a qualidade do produto, ainda assim algumas marcas chegaram a um bom resultado. A chegada dos japoneses no mercado das flautas doces de plástico foi um divisor de águas, pois se antes elas eram muito ruins, foram melhorando a cada modelo lançado. É preciso conhecer as marcas e os modelos a serem utilizados, além de usar os mesmos modelos da mesma marca numa classe, para se garantir um mínimo de afinação.

Lira (1984) destaca que nos conservatórios e nas escolas a flauta doce tem sido ensinada como um “trampolim” para outros instrumentos de sopro e nem sempre como

instrumento “principal”, e alerta para a falta de professores qualificados e devidamente habilitados no instrumento.

O que Ilma alerta em 1984 parece não ter mudado, pois é muito comum atualmente vermos a flauta doce sendo utilizada como instrumento “secundário”, como um degrau que o aluno deve transpor para chegar a outro instrumento “principal”. Podemos afirmar que isso ocorre devido ao desconhecimento da flauta doce como instrumento artístico e à falsa noção de que qualquer pessoa pode tocar e ensinar o instrumento.

São muito poucos os flautistas doces qualificados, enquanto é impossível contar o número de pessoas que estão “ensinando” o instrumento em inúmeras escolas, cursos e projetos sociais ajudando propagar uma idéia equivocada do instrumento.

Citaremos como exemplo a idéia comum de que “a flauta doce é desafinada”, uma fala ouvida em um curso, onde quem lecionou flauta doce por um longo tempo era harpista que não conhecia a técnica do instrumento, além de utilizar flautas germânicas. Os alunos tocavam com postura incorreta, respiração incorreta e haviam adquirido vícios difíceis de tirar. A afinação da flauta doce está relacionada com a intensidade de sopro, a qualidade do instrumento e o dedilhado, o que para quem não conhece o instrumento torna-se um mistério. Acaba-se culpando o instrumento pela “desafinação”.

Outro problema comum apontado por Lira são os grupos grandes, quando se torna impossível observar cada aluno e detectar os problemas de afinação, articulação e dedilhado. “Acredito que dar aulas para grupos grandes traga mais prejuízos do que benefícios, porque se as crianças fixam maus hábitos, será muito difícil eliminar” (LIRA, 1984: 41). Quando as aulas de flauta doce são eletivas podemos lidar com grupos menores e mais interessados.

Nas escolas públicas dificilmente há salas específicas para as aulas de música, com estantes e condições para a execução do instrumento. Os alunos acabam tocando com os cotovelos apoiados nas mesas, muitas vezes com a postura inadequada e a flauta na posição horizontal.

A utilização da flauta doce nas aulas de iniciação musical pode ser muito eficiente quando bem orientada, por proporcionar uma experiência com um instrumento melódico, contato com a leitura musical, estimular a criatividade – com atividades de criação – além de auxiliar o desenvolvimento psicomotor das crianças e trabalhar a lateralidade (com o uso da mão esquerda e da mão direita). Possibilita ainda a criação de conjuntos, ajudando a despertar e desenvolver a musicalidade infantil e o gosto pela música, melhorando a capacidade de memorização e atenção e exercitando o físico, o racional e o emocional das crianças.

3.3 Conseqüências desta dupla função

Os pontos negativos desta segunda função da flauta doce são conhecidos há tempos pelo próprio introdutor do ensino de flauta doce nas escolas primárias. O ponto principal, o despreparo dos professores, foi um problema notado por Hunt já na década de 60 na Inglaterra: “Aqui, na Inglaterra, ela é largamente utilizada em escolas primárias – alguns podem dizer mal utilizadas, já que o ensino nem sempre está nas mãos de pessoas capacitadas⁶” (HUNT, 1977: 143).

A utilização das flautas Germânicas também é outro ponto negativo que reflete o desconhecimento dos professores de flauta doce, que na maioria dos casos, não são flautistas doces e escolhem as flautas Germânicas ou por acharem mais fácil (ela é mais

⁶ Tradução nossa. No original, “Here, in England, it is widely used in primary schools – some might say misused, as the teaching is not always in the hands of experts”.

fácil apenas no início) ou simplesmente porque desconhecem os problemas de afinação que estas flautas trazem.

Podemos imaginar as conseqüências negativas para o instrumento, de tantos anos de ensino e aprendizagem equivocados. Quantas turmas de escolas, que na maioria das vezes não oferecem condições físicas adequadas a uma aula de música, tiveram inúmeras crianças que passaram pelas aulas de flauta doce sem aprender a técnica correta ou com uma péssima impressão do instrumento. De fato não é agradável o som de 30 flautas tocadas ao mesmo tempo e de qualquer maneira, sem uma orientação adequada.

Temos observado que flauta doce enquanto instrumento artístico não é tão conhecida quanto a “flauta de musicalização”. Muitas vezes constatamos que é comum, até mesmo nas escolas de música, a idéia de a flauta doce se limita às flautas de plástico utilizadas nas escolas, sendo comum muitos se considerarem capazes de tocar e lecionar o instrumento mesmo sem ter qualificação.

Devido à má qualidade do trabalho de iniciação musical através da flauta doce, ela tem sido considerada um “pré-instrumento”, o que nos força a criar a divisão: flauta de iniciação musical x flauta doce artística, pois infelizmente se tornaram duas coisas completamente distintas uma da outra.

Há um trabalho artístico consolidado de qualidade com a flauta doce, essa classificação como pré-instrumento acaba por desvalorizar o trabalho de pesquisa da flauta doce enquanto instrumento histórico. A melhoria do ensino do instrumento poderia aproximar suas duas funções, podendo tornar-se uma complementar à outra.

Helle Tirlir, como veremos adiante, foi um exemplo positivo que soube utilizar esta segunda função adequadamente sem deixá-la ir contra a primeira. Um trabalho bem feito de iniciação musical com flauta doce pode dar bons resultados e não está tão

distanciado do instrumento artístico, pelo contrário, possibilita que os alunos tenham uma visão do instrumento como um todo.

CAPÍTULO 4 REFLEXOS NO BRASIL

A flauta doce chega ao Brasil, com as funções artísticas e de iniciação musical já estabelecidas na Europa, através de músicos imigrantes europeus que trouxeram em suas bagagens alguns instrumentos antigos. Esses imigrantes começaram a formar um movimento de música antiga no Brasil, a princípio amadoristicamente, que foi ganhando força com o decorrer do tempo, a medida em o interesse pela música antiga foi crescendo no país e os grupos foram se especializando no assunto. Desta forma, a flauta doce se estabelece no Brasil como instrumento artístico, através dos grupos de música antiga e, simultaneamente, como instrumento de iniciação musical, através do trabalho pioneiro de Helle Tirlor.

Durante a Segunda Guerra as atividades artísticas se paralisaram na Europa. Com a imigração de músicos e intelectuais para a América, as atividades musicais se intensificaram. Roockwell, em 1985, escreve: “A leva de imigrantes vindos da Europa Central, no final dos anos 30, de certo modo, foi uma bênção, um presente de Hitler. Alguns dos maiores compositores e músicos do século repentinamente se viram na América (...)” (*apud* AUGUSTIN, 1999: 23). De certa forma, apesar da situação difícil, os imigrantes foram responsáveis pelo florescimento da música antiga na América.

No Brasil os imigrantes europeus trouxeram seus instrumentos e partituras, introduzindo o gênero, como um grupo de Alemães que chegou a Salvador trazendo em

sua bagagem flautas doces, violas da gamba, entre outros instrumentos no final dos anos 30. Kristina Augustin escreve que nessa época são conhecidas as atividades de flauta doce nas escolas e comunidades do sul do país (AUGUSTIN, 1999: 42).

Augustin (1999) coloca a chegada dos músicos convidados por José Siqueira, em 1949, para compor a nova Sinfônica do Rio de Janeiro como referência inicial da música antiga no Brasil. Com esses músicos chega Violetta Kundert, que era pianista e tocava cravo como segundo instrumento. A chegada de Borislav Tschorbow, que já conhecia Violetta na Alemanha, marcou a formação do primeiro grupo de Música Antiga preocupado com o resgate de estilo e sonoridade da música histórica no Brasil. Borislav estava a par das últimas conquistas do movimento de resgate da Música Antiga na Europa, e segundo Violetta, “já saiu da Europa com a idéia de montar um conjunto de Música Antiga no Brasil, trazendo inclusive uma espineta e uma viola d’amore” (*apud* AUGUSTIN, 1999: 43).

Desta forma, paralelo às atividades da sinfônica, Borislav, Violetta e o contrabaixista russo Wasilij Jeremejev formaram um trio em 1949. Este trio é que deu origem ao Conjunto de Música antiga da Rádio MEC, quando receberam o apoio da instituição em 1957. Os flautistas doces que fizeram parte deste conjunto foram: Helle Tirler, Helder Parente e Ruy Wanderley.

Helder era freqüentador dos concertos do conjunto e acabou sendo convidado por Borislav, que o viu tocar, a fazer parte do grupo. Ruy foi aluno da filha de Helle e da própria Helle, e em 1965 acabou sendo convidado a se integrar ao grupo. O grupo fazia de 25 a 30 apresentações por ano e gravaram quatro discos. Após 35 anos, acabaram por se dissolver devido aos cortes de verba do governo Collor.

O trabalho da berlinense Helle Tirler foi marcante para o ensino de flauta doce no país. Além de lecionar flauta doce na Escola Alemã “Corcovado”, para crianças e

adolescentes, deu aulas em sua casa formando uma geração de flautistas. Foi convidada a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música em cursos direcionados para professores. Na década de 70, com a colaboração de Cecília Conde, Theresia Oliveira⁷ e Bárbara Freidburg, publicou o método para iniciantes “Vamos tocar flauta doce” baseado em canções folclóricas, que é muito utilizado até hoje. Segundo Lira (1984), desta época em diante a flauta doce foi introduzida nas escolas.

No final dos anos 60 vários grupos de música antiga, além do já mencionado conjunto de Música Antiga da Rádio MEC, coexistiram, como o Conjunto Roberto de Regina, que propunha uma linguagem musical alternativa com performances mais teatrais, a Banda Antiqua, formada por Nice Rissone com repertório que ia desde da Idade Média até o Barroco, cujo mérito foi trazer despojamento e informalidade para o palco inovando com hábito de falar sobre os instrumentos e sobre a música. Passaram pela Banda Antiqua, representando a flauta doce, Fernando Moura, Homero de Magalhães Filho e Renata Tirlor (AUGUSTIN, 1999: 53).

Não podemos deixar de mencionar Koellreuter, que nos anos 50 foi grande incentivador do estudo da Música Antiga, como sendo fundamental para a compreensão da evolução da história da música. Ele fundou a escola de música Seminários de Música Pró-Arte em São Paulo, que se tornou o ambiente propício para o estudo e difusão da Música Antiga. Segundo Augustin (1999) nessa escola, eram contra a música tradicional e só se tocava Música Antiga ou contemporânea. Acabou se tornando o centro das atividades de Música Antiga em São Paulo. A escola além de formar inúmeros músicos, proporcionou a formação de inúmeros grupos.

⁷ Theresia, que estudou com Helle Tirlor, introduziu o ensino da flauta doce para turmas de 5ª série no Centro Educacional de Niterói (CEN) que tinha Gazzzi de Sá como coordenador musical (Augustin, 1999: 67).

Neste ambiente se formou o Musikantiga (1966-1969), de Ricardo Kanji, que foi mais um grupo pioneiro e que desenvolveu um trabalho de grande expressividade junto aos meios de comunicação. Posteriormente, Ricardo Kanji estudou com Frans Brüggen na Holanda, tornando-se flautista e professor de renome internacional. Inúmeros são os seus alunos no Brasil e no exterior.

Poderíamos arriscar afirmar que Helle Tirlir foi um dos nomes mais importantes para a flauta doce vinculada à iniciação musical, enquanto Ricardo Kanji representa a flauta doce enquanto instrumento artístico no Brasil. Segundo Augustin, Kanji “devolveu à flauta doce o status de instrumento concertista solista, já que sua imagem estava muito associada a um instrumento para execução de música renascentista em quarteto ou para musicalização infantil.” (AUGUSTIN, 1999: 57)

É necessário registrar também o quinteto de flautas doces baiano de Maria do Carmo. O Conjunto Música Bahia, na década de 60, proporcionou um primeiro contato, como espectadores, com a flauta doce e a Música Antiga de músicos como Edmundo Hora e Fernando Moura. Maria do Carmo lecionou flauta doce e música de câmara na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Católica de Salvador.

Na década de 70 começa uma explosão de grupos que surgiram a partir das experiências anteriores e a Música Antiga assume um patamar rumo à profissionalização (AUGUSTIN, 1999). Kalenda Maya, deste período, é considerado um grupo de transição entre a primeira e a segunda geração. O grupo, inicialmente dirigido por Marcelo Madeira (que também teve seu interesse pela flauta doce através do trabalho de Helle Tirlir) dava aulas de flauta doce e chegou também a construir flautas. Os outros integrantes do grupo eram sua esposa Heloísa Madeira, que tocava flauta doce e cantava (ex-integrante do Conjunto Roberto de Regina) e a gambista Mirna Herzog.

Na última formação do grupo, que perdurou por três décadas, saiu Marcelo (sua esposa permaneceu) e entraram Cláudio e Ricardo Yabrudi, Fernando Moura (que tocava flauta doce, cravo e cantava), Mary Groisman e Helder Parente (tocando flauta doce, traverso, viola da gamba e cantando).

Marcelo Madeira integrou também, o Conjunto Pró-Arte Atiqua (1971), grupo que dirigiu por um tempo juntamente com Homero de Magalhães Filho, que também tocava flauta doce e posteriormente passou a se dedicar mais ao trabalho como regente. O Conjunto Pró-Arte Atiqua foi fundado por professores e alunos do Seminário de Música da Pró-Arte do Rio de Janeiro, sendo germinador de futuros grandes músicos. Fernando Moura, inicialmente aluno e posteriormente professor da Pró-Arte diz:

A Pró-Arte não era um conservatório ou escola oficial, com diploma, logo o clima era mais descontraído. O Homerão (Homero Magalhães) dava aulas de música de câmara, eu, Paulo Bosísio, Homerinho na viola e Homerão ao piano mesmo, tocávamos muitas peças barrocas (...) (*apud* Augustin, 1999: 62).

Outro grupo bastante representativo desta segunda fase – que perpetua até hoje, há quatro décadas – é o Quadro Cervantes. A flauta doce mais uma vez está presente, pelas mãos de Helder Parente. Com o grande número de grupos de música antiga, o público a crítica tinham se tornado mais exigentes, segundo Kristina, o Quadro Cervantes “era o grupo que estava faltando para preencher as exigências da crítica e do público (...). Com o Quadro Cervantes a Música Antiga no Brasil avançou mais uma etapa” (AUGUSTIN, 1999: 62).

O grupo chegou com força, formado por músicos de sólida formação musical. Passaram pelo Quadro Cervantes Homerinho, Rosana Lanzelotte, Mirna Herzog, chegando à formação atual com Clarice Szajnbrum (canto), Mário Orlando (viola da gamba e flauta doce), Nicolás de Souza Barros (alaúde) e Helder Parente (flauta doce e canto).

Helder marca presença nas duas funções da flauta doce. Participou de grupos que marcaram história desde a década de 60 e até hoje atua como flautista tanto na música antiga quanto na música contemporânea. Para a segunda função da flauta doce, tem contribuído imensamente com a matéria que leciona na UNI-RIO, voltada para questões ligadas à metodologia da flauta doce, onde futuros professores têm a oportunidade de conhecer um pouco dos diversos aspectos do instrumento.

Diversos grupos utilizaram a flauta doce já nesse novo contexto a partir da década de 70, como os paulistas Paraphernália, Folifonia, Confraria entre tantos outros. O quinteto de flauta doce Fontegara, de Niterói, foi fruto do trabalho de Theresia de Oliveira no Centro Educacional de Niterói (CEN) e contava com a participação de alunos mais avançados, além das professoras Kety Danon e Theresia.

Podemos observar que a flauta doce está presente em todos esses grupos desde a década de 60, ainda que de forma amadora no começo. Augustin salienta que atualmente muitos grupos que se dedicam à Música Antiga vêm se esforçando para devolver à flauta doce “o status como instrumento solista, através de concertos e do trabalho consciente enquanto professores, que consiste em formar uma nova geração mais capacitada” (AGUSTIN, 1999: 102).

Procuramos mostrar os nomes e os grupos mais representativos através dos quais a flauta doce tornou-se conhecida no Brasil, despertando interesse por suas qualidades artísticas e por suas possibilidades no campo da educação. Muito trabalho há que ser feito pela frente, seguindo exemplos dos trabalhos felizes de figuras citadas neste capítulo, para se chegar à qualidade do ensino do instrumento, nas escolas ou fora delas.

CAPÍTULO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos mostrar a utilização da flauta doce em duas funções distintas como instrumento artístico e de iniciação musical. Através do **Panorama Histórico** vimos o desenvolvimento do instrumento ainda com função unicamente artística, ou com função comum a outros instrumentos da época, já que não existia “musicalização em escolas” naqueles períodos. No **Ressurgimento**, vimos que a flauta doce aparece com viés de “instrumento histórico” a partir do crescente interesse de músicos do séc. XX em pesquisar a música e os instrumentos dos séculos anteriores.

A dupla função do instrumento aparece, após seu ressurgimento, a partir do trabalho de Edgar Hunt nas escolas da Europa no início da década de 30, refletindo no Brasil na década de 60. Vimos em que contexto surgiu a fabricação do instrumento em grande escala para suprir a demanda das escolas, assim como os fatores negativos da utilização das flautas germânicas.

Infelizmente os cuidados com a qualidade do ensino do instrumento e com o instrumento a ser utilizado não têm sido levados em conta pelos professores. Acreditamos ser fundamental para a qualidade da segunda função o domínio do professor na primeira, para que possa passar para os alunos a técnica correta do instrumento.

Os instrumentos utilizados nas escolas são baseados nos modelos de flautas barrocas, cuja técnica está definida desde o séc. XVIII. Se os professores desconhecem esta técnica, não ensinarão o instrumento corretamente, ainda que para iniciantes. Este é o motivo de encontrarmos inúmeros alunos tocando com postura incorreta, sem conhecer os dedilhados, a articulação e a forma de se respirar corretamente. E

infelizmente, ao observarmos seus professores, constatamos que estes também não sabem. E ainda assim ensinam.

Precisamos acabar com a pretensão de tantas pessoas que acham que qualquer um pode trabalhar com flauta doce só porque sabem tocar a primeira oitava do instrumento. Quem pretende utilizar o instrumento na sala de aula deve se qualificar, conhecer a técnica do instrumento assim como seu repertório e sua história – história essa que está intimamente ligada à história da música, pois o repertório da flauta doce atravessa vários períodos. Podemos nos aproveitar disso para mostrar muito da história da música para os alunos.

Se a função artística atingiu um nível técnico elevado, a função como instrumento de iniciação musical ainda carece de cuidados e atenção. É necessário preparar os professores que pretendem utilizar a flauta doce nas escolas. Talvez antes de se pensar nos alunos de flauta doce seja necessário pensar nos professores que estão nas escolas ou pretendem atuar nelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BLOOD, Brian. *Dolmetsch online*. [s.d.]

Disponível em: www.dolmetsch.com/index.html Acesso em 02/11/2007.

DONINGTON, Robert and Margaret. *Scales arpeggios and exercises for the recorder*. Oxford University Press, 1961.

FRANK, Isolde Mohr. *Pedrinho toca flauta doce – 1º e 2º vol*. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

GROVE, Dicionário de Música-edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GUIA, Rosa Lucia do Meres. *Tocando flauta doce - pré-leitura*. Belo horizonte, 2004.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HUNT, Edgar. *The recorder and its music*. London: Ernst Eulenburg, 1977.

LANDER, Nicholas S. *A história da flauta doce*. 2000. Traduzido por Romero Damião. Disponível em: www.artemidia.ufcg.edu.br/flauta_doce/historia.html Acesso em 02/10/2007.

LIRA, Ilma. *Rumo a um novo papel da flauta doce na educação musical brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Música da Universidade de York, Inglaterra, 1984.

MONKEMEYER, Helmut. *Método para tocar flauta doce soprano*. Moek Verlag no. 2064

MARZULLO, Eliane. *Musicalização nas escolas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PARENTE, Helder. Depoimento. Rio de Janeiro, 2006.

PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia musical brasileira*. Brasília: Musimed, 2000.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Vem comigo tocar flauta doce*. Brasília: Musimed, 1995.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ROSA, Nereide Schilaro Santa. *Flauta doce-metodo de ensino para crianças*.

São Paulo: Editora Scipione, 1999.

TIRLER, Helle. *Vamos tocar flauta doce*. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

VETTER, Michael. *Literaturheft 1 für c-blockflöten*. Universal edition no. 20732.

WANDERLEY, Ruy. *Informações históricas sobre a flauta doce*. Apostila nº 1 para os cursos de flauta doce. Rio de Janeiro: PUC/RJ [s.d.].

WOLLITZ, Kenneth. *The recorder book*. New York-Afred A. Knopf, 1982.