

## O repertório musical presente em *Le istituzioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino: catalogação e experimentação prática com um conjunto de flautas doces

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Musicologia

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

*Carlos Augusto Vieira Lisboa*  
Universidade Federal de Uberlândia  
*carlosvieiraufu@gmail.com*

*Ana Roberta Fonseca Gregório*  
Universidade Federal de Uberlândia  
*anarobertafonsecagregorio@gmail.com*

*Isabele Martins dos Reis*  
Universidade Federal de Uberlândia  
*isabelemreis0906@gmail.com*

*Maria Eduarda Gomes Martins*  
Universidade Federal de Uberlândia  
*mariaegomesmartins@gmail.com*

**Resumo.** Esta comunicação relata resultados parciais de uma investigação dedicada a questões interpretativas da música do século XVI, tomando como objeto de pesquisa o tratado *Le istituzioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino. Dividida em dois subprojetos de iniciação científica, a pesquisa pretende, por um lado, mapear o repertório mencionado pelo autor na terceira parte do tratado e analisar a viabilidade de executá-lo com um conjunto de flautas doces e, por outro, compreender as relações entre a notação musical do século XVI e sua interpretação musical na atualidade. A pesquisa alinha-se com uma vertente de interpretação musical baseada na pesquisa de diferentes aspectos que podem levar a uma aproximação com a forma como a música era feita quando foi criada. Diversas fontes históricas contêm informações sobre aquela prática musical e, combinadas, podem levar o músico de hoje a uma compreensão mais abrangente de como se dava. A metodologia inclui uma pesquisa bibliográfica sobre esse tratado zarliniano e o uso do conjunto de flautas doces na interpretação desse repertório. Especificamente, prevê o levantamento de fac-símiles de partituras originais em repositórios digitais para a compilação de informações que subsidiarão a elaboração de um catálogo de obras que poderão integrar o repertório de conjuntos de flautas doces, bem como a experimentação prática e análise dos contrapontos a duas vozes pelos membros do grupo de pesquisa.

**Palavras-chave.** Gioseffo Zarlino, Música – séc. XVI, Flauta doce, Catalogação, Interpretação musical.

**The repertoire of *Le istituzioni harmoniche* (1558) of Gioseffo Zarlino: the process of cataloging and practical experimentation with a recorder consort**

**Abstract.** In this paper, partial results of an investigation related to the interpretation of sixteenth-century music are presented, taking as source the treatise *Le istituzioni harmoniche* (1558) by Gioseffo Zarlino. Divided into two undergraduate research projects, the research aims, on the one hand, to map the repertoire mentioned by the author in the third part of the treatise and to analyze the viability of performing it with a recorder consort. On the other hand, the objective is to understand the relationship between musical notation from the 16<sup>th</sup>-century and its musical interpretation today. Namely, the research proposes a musical interpretation based on the research of different aspects that can lead to an approximation with the way music was made when it was created. Several historical sources contain information about that musical practice and, combined, can lead today's musicians to a more comprehensive understanding of how it happened. The methodology includes a bibliographical research on this zarlinian treatise and the use of the recorder consort in the interpretation of this repertoire. Specifically, it provides for the survey of original music scores in digital repositories for the compilation of information that will subsidize the elaboration of a catalog of works that may integrate the repertoire of recorder consorts, as well as the practical experimentation and analysis of the counterpoints in two voices by the members of the research group.

**Keywords.** Gioseffo Zarlino, Music – 16<sup>th</sup> Century, Recorder, Cataloging, Musical Performance.

## Introdução

A presente comunicação apresenta resultados parciais de pesquisa realizada no âmbito do projeto Bloco & Bisel, dividida em dois subprojetos de Iniciação Científica, um da Graduação e outro do Ensino Médio, com a participação de quatro bolsistas. Nossa pesquisa busca articular o ensino de flauta doce do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia e sua produção artística, com pesquisa docente focada na Música Prática italiana do século XVI. Diversas fontes primárias, como tratados, tutores, partituras e instrumentos originais, contêm informações acerca dessa prática musical e, combinadas, podem levar o músico de hoje a uma compreensão mais abrangente de como ela se dava para que continue fazendo sentido hoje.

Essa foi a “Era de Ouro” da flauta doce (HEYGHEN, 2005), que era utilizada primordialmente em conjunto para a execução de polifonia vocal, em diversas combinações das 9 flautas de diferentes tamanhos dessa família de instrumentos. Hipoteticamente, esse conjunto poderia tocar qualquer polifonia vocal. Porém, informações acerca do repertório que esse conjunto tocava são escassas e as referências, pouco diretas. Os tutores instrumentais

explicam principalmente a técnica instrumental, a notação musical e a prática da diminuição<sup>1</sup>. Igualmente, os tratados tendem a nomear os exemplos musicais sem, contudo, transcrevê-los em partitura, o que é um indicativo de que esperava-se que o leitor conhecesse o repertório ou buscasse aprendê-lo por iniciativa própria (FELDMAN, 1995, p. 177), com algumas menções à execução musical. Desse modo, percebemos que as referências ao repertório praticado pela flauta doce são bastante vagas e generalizantes e as músicas citadas em tratados teóricos estão esparsas em diversas coletâneas e permanecem, em grande parte, desconhecidas na atualidade.

Nesse sentido, tomamos o tratado *Le istituzioni harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, como objeto de investigação e consideramos a hipótese de que todo o repertório musical ali presente (tanto os 12 duetos compostos pelo autor quanto as músicas citadas nominalmente por ele) pode ser tocado por um conjunto de flautas doces. O objetivo geral é compreender as relações entre a notação da música do século XVI e a sua interpretação musical na atualidade. De forma específica, buscamos elaborar um catálogo com partituras fac-símile de uma seleção de obras citadas no tratado, levantadas a partir de um mapeamento elaborado por Da Col (1999, p. 97-101); analisar, à luz de uma experimentação prática, a(s) possibilidade(s) de utilização de um conjunto de flautas doces para a interpretação das composições citadas pelo autor e dos contrapontos a duas vozes presentes na quarta parte do tratado; e preparar apresentações musicais junto a um conjunto de flautas doces.

A metodologia de pesquisa tem como norte a articulação entre teoria e prática. Inicialmente, dedicamo-nos à investigação bibliográfica e documental acerca de dois eixos temáticos principais: 1) o conjunto de flautas doces no século XVI, com destaque para a tese de Silva (2010) e seu modelo para a interpretação da música polifônica do século XVI; e 2) estudos atuais sobre a música antiga e fontes primárias quinhentistas, especialmente *Le istituzioni harmoniche*, dada a sua proeminência dentre as fontes musicais do período, e as pesquisas pregressas da equipe sobre o assunto. Paralelamente a esse estudo bibliográfico, procedemos às etapas mais práticas da pesquisa, quais sejam: a organização do índice de obras elaborado por Da Col (1999, p. 97-101) para a compreensão do universo de pesquisa e mapeamento das obras musicais citadas no tratado; organização de informações acerca dos 12

---

<sup>1</sup> Trata-se de um estilo de improvisação, vocal e instrumental, largamente utilizada na prática de obras vocais polifônicas durante o século XVI e início do XVII.

duetos presentes na quarta parte do tratado; e início dos laboratórios de experimentação prática de um repertório selecionado, utilizando um conjunto de flautas doces de modelo renascentista adquirido pelo projeto.

A seguir, apresentaremos uma síntese do estudo bibliográfico, uma sinopse da catalogação do repertório citado no tratado, bem como do processo de experimentação prática dos contrapontos a duas vozes presentes no tratado com as novas flautas. Finalmente, serão tecidas as considerações finais, indicando as próximas etapas previstas na pesquisa.

## A flauta doce no século XVI

A partir dos estudos sobre a prática musical do século XVI, sabe-se que as composições musicais são, em sua maioria, vocais e polifônicas. A polifonia vocal, uma das texturas mais utilizadas neste período, fez com que a construção de famílias de instrumentos se tornasse uma das características predominantes da prática musical da época, o que abria um leque de possibilidades para a execução do repertório existente e gerava uma riqueza timbrística para a performance em conjunto, dado que as composições não continham uma combinação instrumental pré-definida, cuja escolha ficava a cargo dos intérpretes. A ideia primordial era que os diversos instrumentos deviam imitar a voz humana, tanto cantada quanto falada, e aprender com ela (GANASSI, 1535), o que nos parece ser um indicativo de que a polifonia vocal integrava o repertório instrumental.

Por essa razão, a ideia de utilizar conjuntos instrumentais apontava para um grupo de músicos que tocavam instrumentos de uma mesma família ou que misturavam instrumentos de famílias diferentes. De acordo com Myers (2005, p. 35), o primeiro tipo de conjunto era denominado *whole consort* e podia ser formado, por exemplo, por flautas doces, flautas transversais, charamelas ou violas da gamba, dentre outros. O segundo tipo, por sua vez, era conhecido por *broken consort*, justamente por combinar instrumentos de diversas famílias em um mesmo conjunto.

No que diz respeito à utilização do conjunto de flautas doces, observamos que as informações presentes nos tratados e tutores publicados nesse período são bastante homogêneas. Em *Musica Getuscht* (1511), de Sebastian Virdung, *Musica Instrumentalis Deusch* (1529, 1545), de Martin Agricola e *La Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi,

verificamos que os autores fazem menção a três tamanhos de flautas - *Bassus*, *Tenor* e *Discant* - que são ilustrados ou referenciados, tanto textualmente quanto em tabelas de dedilhados. Nas obras de Virdung (1511) e Agricola (1529, 1545) o tamanho intermediário é duplicado de modo que, para a interpretação de uma polifonia a quatro vozes, a execução da parte de *Altus* é realizada com um instrumento igual ao usado para tocar o *Tenor*: “O tenor e o alto têm o mesmo método [...]” (AGRICOLA, 1994, p. 79). Quando observamos as tabelas de dedilhados expostas pelos três autores, depreendemos que os três tamanhos de flautas são distanciados entre si por um intervalo de quinta – *Bassus* em F, *Tenor* e *Altus* em C e *Discant* em G – reforçando que as vozes intermediárias são tocadas por instrumentos iguais, resultando em uma combinação de flautas que será identificada por FCCG (VIRDUNG, 1993, p. 180-181; AGRICOLA, 1994, p. 81; TETTAMANTI, 2010, p. 81-83). Cabe mencionar que a família de flautas doces utilizada com mais frequência nos dias atuais, seja no ensino desse instrumento ou sem sua prática profissional, possui modelo barroco e é formada por quatro tamanhos – baixo em F, tenor em C, contralto em F e soprano em C – que resultam em uma combinação que mistura quartas e quintas (FCFC), portanto, com uma evidente diferença em relação ao que encontramos nas fontes primárias do século XVI. A combinação de instrumentos que encontramos nas fontes quinhentistas favorece a obtenção de equilíbrio sonoro e afinação.

Já no século XVII, mas ainda reportando uma prática musical anterior, encontramos referências ao conjunto de flautas doces em *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius e *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne. Na primeira, Praetorius apresenta uma gravura com nove tamanhos de flautas que recebem seus próprios nomes e respectivas fundamentais, o que indica que são tamanhos absolutos: *Groß BaßFlöt* em FF, *BaßFlöt* em B, *BassetFlöt* em F, *TenorFlöt* em c, *AltFlöt* em g, *DiscantFlöt* em c’ e d’, *Klein Flöttlin* em g’ e um *gar kleine Plockflötlein* em d’’. O autor ainda inclui um diagrama no qual indica quatro possibilidades de combinação dessas flautas para a execução de uma polifonia a quatro vozes, bem como os limites da extensão de cada instrumento em relação ao *gammaut* (PRAETORIUS, 1619, p. 21). Além das imagens, Praetorius recomenda, em seu texto, a combinação de três tamanhos de flautas distanciadas entre si por quintas e com a duplicação da flauta do meio para as vozes de *Tenor* e *Altus*. Finalmente, Mersenne ilustra e descreve

cinco tamanhos de flautas que podem ser combinados em dois conjuntos denominados *Petit Jeu* (agudo) e *Grand Jeu* (grave), o que é uma referência aos registros de órgão. O autor explica que o baixo do conjunto agudo é o mesmo utilizado como soprano no conjunto grave, que as flautas estão afinadas em uma distância intervalar de quintas e que “o alto não é diferente do tenor” (MERSENNE, 1636, p. 238). Ainda, expõe uma tabela de dedilhados para uma flauta em dó, cujo modelo de funcionamento deve ser transferido para os outros tamanhos.

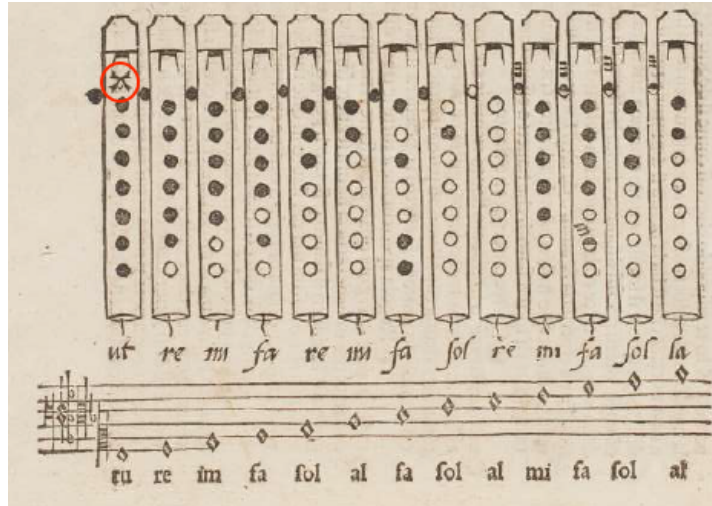
Desse modo, é possível dizer que as orientações encontradas nessas fontes seguem, com algumas poucas variações, o modelo apresentado por Virdung (1511): utilização de três tamanhos de flautas distanciadas entre si por uma quinta e a escolha de um mesmo tamanho para a execução das partes de *Altus* e *Tenor*, formando uma combinação FCCG. Os tratados de Virdung (1511), Agricola (1529, 1545) e Ganassi (1535) se referem a três tamanhos de flautas, enquanto os de Praetorius (1619) e Mersenne (1636) apresentam, respectivamente, nove e cinco tamanhos, combinados da mesma forma recomendada por Virdung, mas, conforme observado por Silva (2010, p. 100), com uma possibilidade maior de obtenção de registros instrumentais que contribuiu para uma diversidade sonora e expressiva na execução das composições da época. O autor ainda alerta que, para o músico de hoje, pode haver alguma confusão entre a nomenclatura das partes vocais e dos tamanhos absolutos das flautas, mas esclarece que o nome do instrumento, naquele período, se referia simplesmente à parte polifônica que ele tocava. Por essa razão, a flauta doce possui uma autonomia polifônica quando tocada em conjunto, o que leva à necessidade de estarem afinadas entre si e abre para uma gama de interpretações e subjetividades ao soar na música (SILVA, 2010, p. 71).

### **As flautas doces Schnitzer**

O modelo de flautas doces que hoje conhecemos como Schnitzer talvez seja um dos mais antigos. De acordo com Heyghen (2005, p. 244), membros da família Schnitzer atuaram em Nuremberg e Munique entre 1490 e 1560, aproximadamente, e foram alguns dos principais construtores de flauta doce do período. O autor acredita que Silvestro Ganassi – o virtuoso flautista autor da *Fontegara* (1535), atuante em Veneza na primeira metade do século XVI – não apenas conhecia esse modelo de flauta, mas talvez tenha sido um de seus

prediletos, pois chegou a indicar o “A” da família Schnitzer três vezes nas ilustrações de suas tabelas de dedilhados, como podemos observar na figura abaixo.

**Figura 1: A marca da família Schnitzer.**



Fonte: Ganassi, 1535.

No alto da flauta mais à esquerda da tabela de dedilhados da figura 1, destacamos em vermelho o “A” estilizado que é marca da família Schnitzer. De acordo com Heyghen (2005, p. 244), hoje conhecemos nove flautas provenientes de sua oficina. Esses instrumentos são caracterizados por amplos orifícios para os dedos e por um tubo longo, como podemos observar na figura a seguir.

**Figura 2: O conjunto de flautas doces Schnitzer.**



Fonte: acervo pessoal.

Essas flautas possuem um perfil que difere bastante da maior parte do desenho dos outros instrumentos da mesma época e, talvez por isso, eles sejam capazes de produzir as notas da região mais aguda com os dedilhados descritos por Ganassi. Por esse motivo e devido ao seu som rico em harmônicos, Heyghen (2005) acredita que as flautas Schnitzer são bastante adequadas para a interpretação da polifonia franco-flamenga composta entre 1480 e 1540, orientada pelo canto. Dessa forma, percebemos que elas possuem correspondência exata com o período das composições que abordamos em nossa pesquisa. Com base nessas informações, escolhemos esse modelo ser adquirido pelo projeto para a realização dos laboratórios de interpretação musical com um conjunto de flautas doces. O conjunto observado na figura acima chegou em abril de 2023, quando iniciamos a etapa de experimentação prática de nossa pesquisa.

### ***Le istituzioni harmoniche***

Publicado em Veneza, em 1558, *Le istituzioni harmoniche* é reconhecido como um dos tratados mais representativos do século XVI. Como o próprio título sugere, seu propósito é apresentar um modelo de ensinamento sistemático e organizado em regras e disposições para transmitir um saber de forma exemplar acerca da ciência musical (ou harmônica) exposta



a partir de seus componentes teórico (especulativo) e prático (DA COL, 1999, p. 16). A obra foi publicada em italiano e exerceu influência sobre diversos compositores e teóricos de gerações seguintes que contribuíram para a transmissão de suas ideias<sup>2</sup> e, dado a quantidade de cópias de suas diferentes edições que conhecemos hoje, é possível dizer que foi profusamente lida e difundida.

A partir de sua data de publicação, Judd (2006, p. 192) considera provável que a obra tenha sido produzida no período em que Zarlino era discípulo de Willaert e configura-se, ao mesmo tempo, como o resultado de sua aprendizagem com o mestre de capela de São Marcos à época, marcando o ápice da sistematização das regras do contraponto, da teoria modal e da acomodação entre texto e música vigentes na tradição polifônica franco-flamenga, e como um material que pudesse servir de referência, dada a solidez de seus fundamentos, para quem quisesse se tornar um bom músico. Para facilitar o aprendizado, Zarlino organizou o tratado em quatro partes. As duas primeiras compreendem o âmbito Especulativo e contêm a parte matemática (1), dedicada ao número e às proporções, e a parte acústica (2), com questões relativas ao som e aos intervalos musicais, respectivamente. As duas últimas abrangem o âmbito Prático, sendo que uma delas se dedica à composição, ou à arte do contraponto (3), e a outra, às escalas modais e à acomodação entre texto e música (4). Assim, o texto sintetiza o que Zarlino aprendeu em seus anos de formação e expõe o percurso formativo que compositores, cantores e instrumentistas deveriam percorrer, e estrutura a sua obra a fim de fornecer ao músico prático todos os princípios necessários para dar plena razão ao seu trabalho, de modo que possa tornar-se, então, um músico perfeito.

### **O repertório musical presente no tratado**

Para nossa pesquisa, essa porção dedicada à Música Prática é de especial interesse, pois ela contém a totalidade do repertório musical que é citado textualmente por Zarlino ou que é exposto por ele em partitura. A partir do índice elaborado por Da Col (1999), somamos um total de 150 compositores e obras musicais mencionadas no tratado, das quais 57 obras de

---

<sup>2</sup> O tratado foi objeto de reedições, comentários e críticas, citações, traduções, adaptações, sínteses e referência para obras de G. Artusi, O. Tigrini, V. Galilei, G. Sigonio, L. Zacconi, G. Tartini, J. K. Trost, S. Calvisius, J. P. Sweelinck, J. A. Reincken, T. Morley, E. Loulié, C. Le Jeune, R. Descartes, M. Mersenne, R. Ouyard, J. Ph. Rameau e J. J. Fux, para citar alguns exemplos.

12 compositores diferentes estão na terceira parte do tratado, foco de nosso trabalho no subprojeto de catalogação do repertório, e o restante, na quarta parte.

Para facilitar nossa visualização, manuseio e compreensão do universo de composições com o qual lidamos, esse material foi organizado em uma tabela de seis colunas: 1) compositor; 2) obra; 3) quantidade de vozes; 4) localização no tratado (parte, capítulo, página em que a obra é citada); 5) trecho do tratado em que a citação aparece; e 6) tipo de obra. Feito isso, encontramos que os compositores com o maior número de obras citadas são: Willaert, mestre de Zarlino e considerado por ele o músico perfeito, com 20 obras mencionadas; o próprio Zarlino, com 15 obras; e Josquin Des Prez, com 11 obras. Além disso, encontramos 05 obras de Gombert; 03 de Costanzo Festa; 02 de Pierre de La Rue; e uma obra de cada um dos seguintes compositores: Antoine Brumel, Cipriano de Rore, Cristobal de Morales, Jean Mouton, Johannes Ockeghem e Pierre Moulu. Esse repertório inclui composições para 02 a 08 vozes e também para 02 e 03 coros, das quais o sexteto é a formação mais recorrente, com 20 obras. Dentre elas encontramos antifonas, cânticos, cantilenas, canzonas, fantasias, missas, motetos, orações, salmos e saudações.

Esse trabalho de organização das informações e busca das partituras foi realizado entre janeiro e junho de 2023 e ocorreu juntamente com uma análise preliminar de cada obra encontrada, considerando aspectos identificados no estudo bibliográfico, sobretudo do modelo para interpretação da polifonia renascentista presente na tese de Silva (2010). Essa análise conformou a base de informações para a elaboração da ficha analítica que estará disponível no catálogo, hoje em fase de finalização: autor (com local e data de nascimento e morte); título; publicação(ões), com indicação de local, editor e data; localização (RISM e acervo físico e/ou digital); gênero e número de partes ou movimentos; formação (com a quantidade de vozes e um quadro indicando a(s) clave(s) e tessitura de cada voz); e observações.

A partir da organização das informações listadas por Da Col (1999) em nossa tabela, definimos que a busca de partituras fac-símile seria iniciada pelas obras de até quatro vozes, que é o tamanho do conjunto de flautas que temos à disposição para realização da experimentação prática, no momento, e também o número máximo de intérpretes que temos atualmente em nosso conjunto de flautas doces. Dessa forma, nossa busca se restringiu a quatorze obras a quatro vozes e mais uma a duas vozes, listadas a seguir:

- Antoine Brumel: *Missa Pro Defunctis*;
- Josquin des Prez: *Missa Ave Maris Stela*;
- Josquin des Prez: *Missa Gaudeamus*;
- Josquin des Prez: *Missa La, Sol, Fa, Re, Mi*;
- Josquin des Prez: *Missa L'Homme Armé sexti toni*;
- Josquin des Prez: *Missa Pange Lingua*;
- Nicholas Gombert: *Diversi Diversa Orant*;
- Pierre de la Rue: *Missa O Salutaris Hostia*;
- Pierre de la Rue: *Missa Duarum Facierum*;
- Johannes Ockenghem: *Missa Prolationum*;
- Cipriano de Rore: *Hellas Comment*;
- Adrian Willaert: *Missa Mente Tota*;
- Adrian Willaert: *Petit Camusette*;
- Adrian Willaert: *Sancta et Immaculata Virginitas*;
- Adrian Willaert: *Scimus hoc nostrum merivsse crimen*.

Esse processo de busca das partituras foi bastante moroso e exigiu a navegação em diversos sítios eletrônicos de repositórios e bibliotecas internacionais, dos quais destacamos o *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), o *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, o *Digital Image Archive of Medieval Music* (DIAMM), a *Bayerische Staatsbibliothek*, a *International Music Score Library Project* (IMSLP) e a *Choral Public Domain Library* (CPDL). Em muitos casos, as obras fazem parte de coletâneas e estão disponíveis em manuscritos ou foram impressas mais de uma vez e a maior parte delas compreende repertório da primeira metade do século XVI.

Neste levantamento, quatro casos merecem destaque. No índice elaborado por Da Col (1999), que embasou nosso trabalho de levantamento das partituras, havia uma lista de quatro obras de Gombert: *Salve Regina*, *Alma Redemptoris*, *Inviolata* e *Ave Regina*. No entanto, quando tivemos acesso à composição, percebemos que trata-se de apenas um moteto a quatro vozes intitulado *Diversi Diversa Orant*, no qual cada uma das vozes possui um texto de uma oração distinta que se inicia com o que foi indicado por Da Col: o *Cantus* começa com *Salve Regina*, o *Altus* com *Ave Regina Celorum*, o *Tenor* com *Inviolata* e o *Bassus* com *Alma*

*Redemptoris*. Assim, ao invés de quatro obras, como na lista original, temos apenas uma. Outra particularidade é relativa às obras *Petit Camusette* e *Sancta et Immaculata Virginitas*, de Willaert. Ambas foram localizadas no catálogo da *Biblioteca Marucelliana*, em Florença, mas não tivemos acesso às partituras, pois ainda não possuem digitalização disponível. E por fim, destacamos *Scimus hoc*, também de Willaert, que é a única peça a duas vezes citada em todo o tratado. A dificuldade de encontrá-la decorreu de que é uma parte intermediária do moteto *O Jubar, nostrae specimen salutis* presente na coleção *Hymnorum Musica* (1542).

No que diz respeito aos contrapontos a duas vozes expostos em partitura pelo autor nos capítulos 18 a 29 da quarta parte, inicialmente organizamos uma tabela com informações dispostas em cinco colunas: número do modo, localização (parte, capítulo e número de página), tipos de vozes utilizadas, combinação de claves empregada e a nota final de cada contraponto. Assim, pudemos observar que, embora esses capítulos sempre se refiram ao tipo de texto mais adequado a cada modo, nenhum dos duetos possui texto e todos foram escritos para *Soprano* e *Tenore*. As informações escolhidas para compor a tabela foram selecionadas a partir do estudo do modelo proposto por Silva (2010) para a interpretação de música polifônica com um conjunto de flautas doces.

A partir desse estudo e após a chegada de nossos instrumentos, também iniciamos a etapa de experimentação prática da pesquisa com os(as) quatro bolsistas participantes, com a qual seguimos até o momento. Esse processo de aprendizagem nos laboratórios práticos tem sido especialmente desafiador em relação a diversas questões. Uma delas é o acesso à bibliografia (primária e secundária) relativa à música do século XVI para os(as) bolsistas, que são estudantes de Graduação e Ensino Médio. Isso porque quase a totalidade das fontes textuais está em outras línguas, escrita em formato acadêmico com o qual os(as) participantes estão tendo seu primeiro contato, e também porque em nossa pesquisa priorizamos o texto original de Zarlino, bem como as partituras em fac-símile. Isso impõe aos(as) estudantes uma necessidade de adaptação para a aprendizagem de como ler e compreender essas fontes, pois elas contêm uma grande variedade de claves<sup>3</sup>, não utilizam barra de compasso, são escritas em partes (ao invés de em grade), possuem notas com cabeça em formato de losango e símbolos

---

<sup>3</sup> Nesse repertório já encontramos claves de fá na terceira, quarta e quinta linhas, claves de dó na primeira, terceira e quarta linhas e claves de sol na primeira, segunda e terceira linhas.

específicos para indicar ligaduras. Além disso, também precisamos nos adaptar aos instrumentos, já que todos(as) foram educados(as) musicalmente em flautas de modelo barroco, como já expusemos anteriormente. Esse processo de adaptação está associado ao tamanho dos instrumentos, à forma de soprar em cada um deles, à distância, à disposição dos furos e ao fato de que todos são furos simples (ao invés de furos duplos no pé e na parte de baixo do corpo do instrumento), o que implica em uma série de dedilhados que, embora sejam parecidos com os barrocos, possuem diferenças fundamentais que resultam em diferenças na afinação e na qualidade sonora das notas. Soma-se a isso o diapasão A = 466 Hz e o fato de serem instrumentos de madeira, que é um material muito mais responsivo do que o plástico. Destacamos, por fim, que todos esses aspectos e etapas ocorreram de maneira simultânea e/ou muito articuladas entre si, de modo que, se assemelham a um desbravamento dos textos, das partituras e dos instrumentos se auxiliaram mutuamente e trouxeram questionamentos acerca da identificação e compreensão da execução musical com os escolhidos.

### **Considerações finais**

A partir da pesquisa desenvolvida até o momento, constatamos que *Le institutioni harmoniche* é uma valiosa fonte para quem deseja conhecer e se aprofundar no repertório musical do século XVI. Em função da delimitação que fizemos em nossa busca, ficou clara a necessidade de continuação de nossa pesquisa se quisermos abranger o restante de obras mencionadas na terceira parte, bem como a totalidade de obras citadas na quarta parte do tratado. Esse trabalho de catalogação é um ponto de partida para que esse repertório possa ser integrado em propostas artísticas que nutram novos trabalhos de investigação acadêmica. Nossa experiência tem demonstrado que as subáreas da Musicologia, das Práticas Interpretativas e da Educação Musical são de mais-valia quando abordadas de maneira integrada como forma de compreender toda a abrangência da experiência musical.

### **Referências**

AGRICOLA, Martin. *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DA COL, Paolo. Tradizione e scienza: Le Istituzioni harmoniche di Gioseffo Zarlino. In: ZARLINO, Gioseffo. *Le Istituzioni Harmoniche, Venezia, 1561*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1999. p.13-33.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: California University Press, 1995. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza, 1535. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2002.

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.

JUDD, Cristle Collins. Introduction. In: ZARLINO, Gioseffo. *Motets from 1549: Part 1, Motets Based on the Song of Songs*. Editado por Cristle Collins Judd. Middleton: A-R Editions, Inc., 2006. p. vii-xxii.

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

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

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

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 getutscht: 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).