

**ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ADRIANA ABID MUNDIM**

**PIANISTA COLABORADOR:**

**A formação e atuação performática voltada para o  
acompanhamento de Flauta Transversal**

Belo Horizonte (MG)

2009.

ADRIANA ABID MUNDIM

**PIANISTA COLABORADOR:**  
**A formação e atuação performática voltada para o**  
**acompanhamento de Flauta Transversal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Margarida Borghoff

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte (MG)

2009.



Aos meus pais, **Josefa Abid Mundim** e **Oscar de Oliveira Mundim**, e aos meus anjos da guarda **Dalva de Oliveira Cunha** e **Vilma de Oliveira Cunha** por todo incentivo e encorajamento para completar mais esta etapa.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Dr<sup>a</sup>. Margarida Borghoff, minha orientadora, pela paciência, compreensão e a oportunidade de ampliar meus horizontes com sua sabedoria e experiência.

Aos professores Dr. Maurício Freire Garcia e Dr. Paulo Sérgio Malheiros que gentilmente participaram da banca examinadora de defesa da minha pesquisa.

Aos pianistas Marília Alexandria, Victor Duarte, Lúcia Silva Barrenechea e Regina Stela Amaral e aos flautistas Maurício Freire Garcia e Antônio Carlos Guimarães, por terem sido fundamentais no fornecimento e enriquecimento de informações e experiências para a realização deste trabalho.

Aos flautistas e amigos Daniel Della Sávia e Fernando Augusto Sales, pelo apoio e participação incondicional para a concretização deste trabalho.

Aos músicos e amigos Romeu Rabelo, Jonas Fernando de Souza, Francisco Augusto Valim, Filipi Souza e Alexandre Barros que contribuíram com seus talentos para a realização do Recital.

À minha querida Gabriela pelo apoio, entusiasmo e amor.

Ao meu querido Michel Maciel, grande exemplo de dedicação e fascínio a musica, pelo seu auxílio, dedicação e amor incondicional.

## RESUMO

Esta dissertação tem como foco de pesquisa os diferentes papéis do pianista colaborador, discutindo a sua formação no meio acadêmico, a terminologia utilizada de acordo com sua especialização no meio em que atua, o levantamento de suas competências e habilidades. Usamos como referência o acompanhamento da flauta transversal e o repertório desse instrumento com piano. Primeiramente contextualizamos o pianista colaborador nos diferentes períodos da História da Música, através de revisão bibliográfica referente ao assunto. Preparamos também questionários que foram encaminhados a pianistas colaboradores atuantes e a professores de piano e de flauta transversal, no intuito de averiguar as principais questões que envolveriam a formação e a qualificação do profissional colaborador no mercado de trabalho brasileiro. Podemos observar que há grande procura desse profissional em instituições de ensino de música, ao mesmo tempo em que existe uma carência de profissionais qualificados para atender essa demanda. Indicamos como alternativa o *Disklavier*, ferramenta que poderia auxiliar o estudo e preparo dos instrumentistas e cantores, não substituindo o pianista em *performances*. Concluimos que a formação do pianista colaborador é feita empiricamente, pois o meio acadêmico brasileiro não oferece cursos específicos para essa formação.

**Palavras-chave:** pianista colaborador, flauta e piano, formação do pianista, especialização, *performance*.

## ABSTRACT

This dissertation focuses on the different roles played by the collaborative pianist, discussing his/her formation in the academic milieu, the terminology employed to refer to his/her specialization in the work environment, the assessment of his/her skills and abilities. We use as reference the follow up of the flute and its repertoire with the piano. Firstly we contextualize the collaborative pianist throughout the different periods of the History of Music, by reviewing the bibliography on the subject. We also prepared questionnaires that were sent to collaborative pianists and to piano and flute professors so as to assess the main questions involved in the formation and qualification of the collaborative professional in the Brazilian market. During the research we confirmed that this kind of professionals is in great demand in music teaching institutions. *Disklavier* is pointed out as an alternative tool that can help in the study and preparation of players and singers, but which does not substitute the pianist in actual performances. We conclude that the collaborative pianist's studies are done empirically, since no specific degrees are on offer in Brazilian academic institutions.

**Keywords:** collaborative pianist, flute and piano, pianist formation, specialization, *performance*.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01.....	13
- Figura 02.....	14
- Figura 03.....	16
- Figura 04.....	20
- Figura 05.....	28
- Figura 06.....	29
- Figura 07.....	64
- Figura 08.....	64
- Figura 09.....	64
- Figura 10.....	69
- Figura 11.....	70
- Figura 12.....	71
- Figura 13.....	72

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. DISCUSSÃO SOBRE A TERMINOLOGIA</b> .....	20
2.1. Pianista Camerista.....	20
2.2. Pianista Correpetidor.....	22
2.3. Pianista Acompanhador (Colaborador).....	24
<b>3. A DIVERSIDADE NA FUNÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR</b> .....	29
3.1. Coro, Orquestra, Ópera, Musical (Teatro) e Dança (Ballet).....	30
3.2. Canto.....	32
3.3. Instrumento.....	34
<b>4. FORMAÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR</b> .....	37
4.1. Formação Empírica.....	40
4.2. Formação Acadêmica.....	42
<b>5. A ESPECIALIZAÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR: O Trabalho com Flauta Transversal</b> .....	48
5.1. Especificidades Técnicas da Flauta.....	49
- Respiração.....	49
- Embocadura.....	49
- Afinação.....	50
- Articulação.....	51
- Dinâmica.....	52
- Alguns Efeitos da Flauta Transversal.....	52
5.2. A Interação entre o Pianista e o Flautista.....	54
5.3. Repertório.....	59
<b>6. O <i>DISKLAVIER</i> – O Uso de Recursos Tecnológicos como Apoio a Instrumentistas</b> .....	62
6.1. O Precursor do <i>Disklavier</i> .....	63
6.2. O <i>Disklavier</i> .....	64
6.3. O Emprego do <i>Disklavier</i> nas Instituições de Ensino de Música.....	66
6.4. Observações sobre a Utilização do <i>Disklavier</i> .....	67
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
<b>8. APÊNDICE A – Compositores e Obras para Flauta e Piano</b> .....	79
<b>9. APÊNDICE B – Compositores Brasileiros</b> .....	110
<b>10. APÊNDICE C – Questionários</b> .....	115
<b>11. APÊNDICE D – Questionários Respondidos</b> .....	119

12. BIBLIOGRAFIA..... 132

# 1. INTRODUÇÃO

Desde tempos remotos da história da música, já se tem notícia de uma das mais antigas funções dos músicos – a de acompanhador. Sabe-se que nos cultos pagãos (rituais) de deuses e semideuses na Grécia Antiga, onde a música tinha um papel fundamental e indissociável das cerimônias, os músicos tocavam liras e aulos acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos (GROUT; PALISCA, 1994).

No período Barroco, a principal forma de acompanhamento é o baixo cifrado<sup>1</sup>, encontrado em partituras de baixo contínuo<sup>2</sup>. As cifras representavam acordes que formavam o acompanhamento e esperava-se dos executantes que acrescentassem artifícios do contraponto - tais como imitações e fragmentos dos motivos principais entre outros elementos - ao que o compositor escrevera. Essa denominação foi usada primeiramente pelo compositor Ludovico Viadana, no título de seus *Cento Concerti Ecclesiastici ... con il Basso Continuo (1602)*<sup>3</sup>. Como referido em GROUT e PALISCA, em *História da Música Ocidental* (1994, p. 409): *As linhas melódicas dos solos vocais ou instrumentais dependiam da capacidade, do gosto e da experiência do executante para serem devidamente completadas através de ornamentos. A realização do baixo cifrado era considerada pelos acompanhadores uma demonstração de habilidades de improvisação e conhecimento de progressão harmônica e, segundo comentário em sala de aula da disciplina História da Música ministrada pelo professor Dr. Victor Gabriel na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em São Paulo (1996), os acompanhadores se ofendiam se fosse escrito o que deveriam tocar.*

---

<sup>1</sup> *Baixo cifrado*: expressão usada para a parte do baixo em uma obra para conjunto, habitualmente dos séculos XVII e XVIII, dispondo de cifras e outros sinais que mostram ao executante as harmonias que devem ser tocadas acima da linha do baixo (GROVE, 1994, p. 66).

<sup>2</sup> *Baixo contínuo*: expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias (GROVE, 1994, p. 66).

<sup>3</sup> GROVE, 1994, p. 66.

# SONATE

Flöte/Basso

a-moll

HWV 374

Adagio

I.

6 6 #

6 6 #

5 7 #

4 # 6 #

6 6 6 # # # 6

**Figura 01.** Exemplo de Baixo Cifrado: Trecho do 1ºmov. da So nata em la menor (HWV 374) para Flauta e Baixo Contínuo de Georg Fr. Haendel (ed. Henle Verlag München)

No período Clássico, a situação do acompanhador se modifica: o compositor passa a escrever cada nota do acompanhamento. As principais obras desse período têm ênfase na melodia, constituída de motivos breves e repetidos, formando frases curtas em períodos longos. Essa melodia, cujo acompanhamento era constituído de harmonia simples, muitas vezes com o Baixo de Alberti<sup>4</sup>, característico deste período, se interrompe em cadências freqüentes que conduzem ao virtuosismo, tanto para o instrumento solo, quanto para as outras formações camerísticas.

<sup>4</sup> *Baixo de Alberti*: na música para teclado, uma figuração de acompanhamento para a mão esquerda, consistindo de tríades arpejadas (GROVE, 1994, p. 66).



**Figura 02.** Exemplo de Baixo de Alberti: Trecho do 2ºmov. da Sonata em Fa maior (KV 13) para Flauta e Piano de Wolfgang Amadeus Mozart (ed. Belwin Mills Publishing Corp.)

Na evolução do acompanhamento através dos tempos, o período Romântico, um dos mais fecundos na exploração das possibilidades e recursos pianísticos, apresenta compositores como Schubert e Schumann, cuja escrita composicional exige dos pianistas profundo domínio técnico e musicalidade aguçada para a execução da obra, como é o caso dos *Lieder*<sup>5</sup> *Erkönig*, op.1 e *Die Forelle*, op.32 de Schubert e *Der Nussbaum*, op. 25 n.º3 de Schumann. E é com César Franck e Brahms, em suas sonatas escritas para piano e instrumento solo, que a parte do pianista chega a ser mais elaborada que a do próprio instrumento solista.

No século XX, as peças ganham enfoque e exploração timbrística jamais experimentadas – ritmos marcantes, pulsação forte, detalhamentos minuciosos, passagens cronometradas, fórmulas de compassos irregulares etc. A escrita da música a partir deste século torna-se cada vez mais complexa e ganha notação

<sup>5</sup> *Lieder*: plural da palavra *Lied*, que em alemão significa canção – termo usado para canção de câmara romântica (GROVE, 1994, p. 536).

peculiar. São utilizados recursos eletrônicos, instrumentos preparados, efeitos sonoros inusitados (como ruídos e estalos), experimentos com objetos do uso cotidiano (painéis, apitos, canos entre outros), diferindo de tudo que já havia sido produzido musicalmente. Na música de câmara, as novas e peculiares formações exigem dos instrumentistas conhecimento não só do próprio instrumento, mas também a utilização de novos recursos ou de outros instrumentos agregados para a *performance*. Na peça *Música para Flauta, Violoncelo e Piano*, de Estércio Marquez Cunha, a partitura nada convencional mostra essa nova forma de escrita composicional.

- Música para Flauta, Violoncelo e Piano -

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Cello, and Piano. The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system (measures 25-29) features a Flute staff with a triplet of eighth notes marked *pp* and a *p* dynamic. The Cello staff includes *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) markings, with dynamics *mf* and *pp*. The Piano staff shows chords and single notes with a *p* dynamic. A bracket under the first system indicates a measure rest for measures 25-29. The second system (measures 30-34) shows more complex rhythmic patterns and dynamics, including *f*, *p*, *mf*, *ff*, and *p* for the Flute; *mf*, *f*, *mf*, and *p* for the Cello; and *f*, *mf*, and *p* for the Piano. A bracket under the second system indicates a measure rest for measures 30-34. A legend at the bottom left shows a symbol (a cross on a stem) for 'Tocar diretamente nas cordas' (play directly on the strings).

**Figura 03.** Exemplo de Escrita Contemporânea: Trecho da peça *Música para Flauta, Violoncelo e Piano* de Estércio Marquez Cunha (ed. da UFG).

Nos dias atuais, o repertório de música que envolve na sua formação instrumental o piano, é vasto e de fácil acesso, mostrando, portanto, a importância da preparação e do papel do pianista para a execução dessas obras. Vale ressaltar que grande parte das obras-primas da história da música foi escrita contando com a participação do instrumento piano – como nos casos de sonatas, duos, trios, *Lieder* etc.



No mercado de trabalho, o que se observa é um aumento de oportunidades e certa carência de pianistas preparados para atuação em cursos, festivais, *master classes* e concursos – em que instrumentistas e cantores precisam dos serviços de profissionais especializados. Conseqüentemente, nos propomos a discutir a formação e as atuações desse profissional diante da realidade do mercado de trabalho brasileiro.

É complexo abordar o tema que se refere a esse pianista especializado, desde a terminologia utilizada para designar tal função – acompanhador, correpetidor ou colaborador – até a discussão do seu desempenho e sua importância no auxílio e complementação da formação de outros instrumentistas. Essas discussões serão desenvolvidas em capítulos distintos, dada à complexidade e a necessidade de esclarecimentos.

Entretanto, a formação deste profissional acontece na maioria das vezes de forma empírica, pois as exigências do meio profissional e a falta de formação acadêmica específica forçam os pianistas a se adaptarem a determinadas situações em um curto período de preparação. Os pianistas que se formam no curso de graduação (bacharelado), dedicam-se exaustivamente ao repertório para piano solo – o qual é vastíssimo. Desta forma, o repertório camerístico acaba em segundo plano, com poucas disciplinas ofertadas na graduação e, conseqüentemente, com pouco embasamento teórico acadêmico, acarretando uma lacuna na integração entre o ensino e a prática profissional.

Por outro lado, aulas teóricas pouco interferem nas questões práticas que surgem durante as situações de ensaios, visto que cada instrumentista tem sua particularidade e desenvoltura. E é nessa diversidade de atuação que o mercado de trabalho absorve profissionais que se adaptam aos diferentes contextos.

Outro ponto importante a ser discutido são as qualidades e habilidades que o pianista colaborador deveria desenvolver para suprir as necessidades do mercado de trabalho. Uma especialização desse profissional seria plausível? Até

que ponto essa especialização ajudaria um determinado instrumentista e atenderia à crescente procura por esse profissional no meio em que atua? O uso de recursos como programas de *softwares* e instrumentos acústicos / eletrônicos, como o *Disklavier*<sup>6</sup>, serviriam de ferramenta para suprir a carência de profissionais colaboradores nas instituições de ensino?

Tais questionamentos foram surgindo de acordo com a vivência de dificuldades e diversidades de situações nas quais me confrontei durante o desenvolvimento do meu trabalho como pianista colaboradora no Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”<sup>7</sup>, em oficinas, *master classes* e trabalhos diversos.

Neste trabalho, enfocaremos o pianista que trabalha com o flautista, servindo de referência para análise de alguns pontos que julgamos ser imprescindíveis para a formação de um pianista colaborador. Instrumento de particularidades específicas do grupo das madeiras, a flauta apresenta especificidades tais como: embocadura, afinação, controle rígido da respiração, articulação e um vastíssimo e rico repertório para piano e flauta transversal.

Para a elaboração deste trabalho faremos:

- Levantamento e revisão bibliográfica de livros, teses e artigos relacionados à formação e atuação do pianista colaborador (correpetidor e acompanhador);
- Coleta de dados e opiniões através de relatos informais e questionários semi-estruturados de professores de piano, flauta e música de câmara, flautistas e profissionais colaboradores (correpetidores e acompanhadores);

---

<sup>6</sup> *Disklavier* é um instrumento que integra um piano acústico Yamaha (clássico) com funções eletrônicas com o intuito de facilitar a criatividade, estudo e diversão (Definição retirada do Manual de Operações Básicas/A do *Disklavier*). O *Disklavier* pode ser encontrado nos modelos de piano de armário ou de cauda. Sua presença torna o preço do instrumento bem mais elevado do que um piano acústico tradicional.

<sup>7</sup> Em São João Del Rei, Minas Gerais, desde 2001.

- Coleta de dados através da observação de aulas e *master classes* de flauta transversal (com alunos iniciantes, do ensino médio e superior).

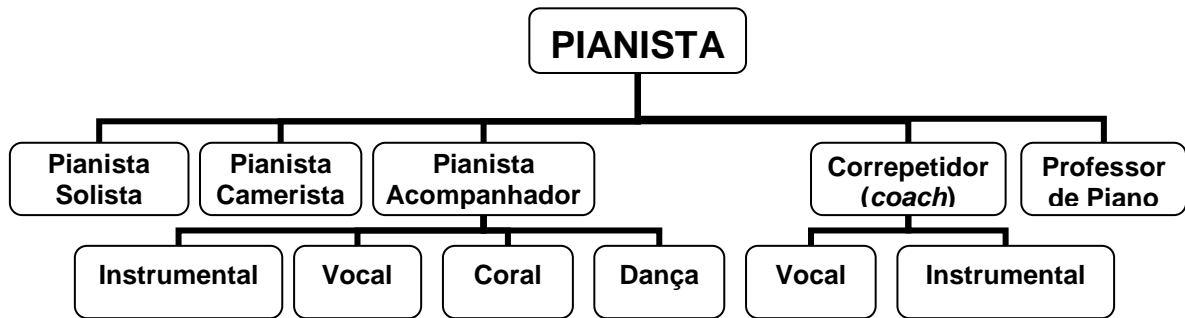
Este trabalho iniciará com uma breve contextualização sobre o desenvolvimento histórico do pianista colaborador e a discussão sobre uma terminologia adequada à sua função. Em seguida, trataremos da formação desse profissional, tanto empírica quanto acadêmica, analisando a realidade de instituições de música brasileiras. Analisaremos, também, em outro capítulo, a pluralidade das funções do pianista colaborador.

Discutiremos em seguida a especialização desse profissional em um determinado repertório, enfocando a flauta transversal por suas características peculiares no grupo das madeiras. Pesquisaremos também o uso do *Disklavier* como recurso tecnológico para auxiliar na formação e estudo de repertório, tanto para pianistas, instrumentistas e cantores.

Nas considerações finais, traçaremos os requisitos que norteiam o perfil do profissional colaborador: suas habilidades específicas, as diversidades do meio em que atua – no aspecto brasileiro – e sua relevância artística.

## 2. DISCUSSÕES SOBRE A TERMINOLOGIA

O campo de atuação dos pianistas<sup>8</sup> é bem abrangente, como podemos observar no diagrama apresentado por ADLER (1976, p. 04) no seu livro *The Art of Accompanying and Coaching*:



**Figura 04:** Diagrama da Árvore 'Familiar' do Pianista (ADLER, 1976, p. 04).

Neste capítulo, faremos uma breve explanação dos diferentes papéis que o pianista pode desempenhar de acordo com a função que exerce: pianista camerista, correpetidor (*coach*), acompanhador / colaborador.

### 2.1. PIANISTA CAMERISTA

Para entendermos melhor o que significa ser um **PIANISTA CAMERISTA**, precisamos analisar antes a origem dessa denominação e quais seriam suas funções. O músico CAMERISTA é aquele que, como diz o título, se dedica à música de câmara. O Dicionário HOUAISS (2001, p. 586) define assim a expressão CAMERISTA: *diz-se do ou intérprete musical que se especializa em música de câmara e /ou dela participa*. Para o termo Música de Câmara, o Dicionário Aurélio<sup>9</sup> tem a seguinte definição:

Qualquer música vocal ou instrumental destinada a um pequeno auditório, a um solista ou a pequenos agrupamentos de solistas, como,

<sup>8</sup> Limitaremos ao campo de trabalho do pianista erudito.

<sup>9</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Editora Nova Fronteira, 2ª Edição. Rio de Janeiro - RJ, 1986 (p. 1174).

por exemplo, a sonata para um ou vários instrumentos, o trio, o quarteto, o quinteto, a ária para uma ou duas vozes, as melodias, as cantatas com acompanhamento instrumental ou sem ele, etc.

E no Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade<sup>10</sup> lemos: *Compreende-se genericamente sob o nome de música de solista ou para pequenos agrupamentos de solistas.* Esta definição faz alusão ao tipo de escrita para o gênero de música concebida para solistas – músicos virtuosos em seus instrumentos –, dada à complexidade implícita do repertório onde cada parte é confiada a um só executante.

Encontramos a definição de Música de Câmara também no Dicionário GROVE de Música que reúne as outras duas citações acima:

Música adequada à execução em câmara ou aposento: a expressão é geralmente aplicada à música instrumental (apesar de poder ser igualmente aplicada à vocal) para de três a oito executantes, com uma parte específica para cada um deles. Os gêneros principais são TRIO COM PIANO, QUARTETO COM PIANO, QUINTETO COM PIANO, TRIO DE CORDAS, QUARTETO DE CORDAS, QUINTETO DE CORDAS E SONATA-TRIO. (1994, p. 634).

Nessa definição, o autor também leva em consideração o local de *performance* e delimita o número de executantes, deixando de mencionar o DUO, formação camerista composta por dois músicos – do mesmo instrumento ou de instrumentos diferentes – com partes específicas para cada instrumentista.

O que podemos concluir sobre Música de Câmara é: aquela executada por um ou mais solistas (instrumental ou vocal), na qual cada instrumentista tem sua parte específica. O repertório camerístico se enquadra nos seguintes gêneros: SONATAS, DUOS, TRIOS, QUARTETOS, QUINTETOS, SEXTETOS, SEPTETOS E OCTETOS. Atualmente, este tipo de música ganhou também os grandes auditórios, não se limitando mais aos espaços menores, como na definição inicial da expressão.

---

<sup>10</sup> ANDRADE, Mário de. DICIONÁRIOMUSICAL BRASILEIRO (1989, p. 356).

Desta forma, apontamos como **PIANISTA CAMERISTA** o músico virtuose que apurou sua técnica pianística através da formação solista, mas que se dedica à música de câmara. Nesse caso, os conhecimentos e habilidades desse pianista estão voltados para o instrumento piano, com pouca noção do mecanismo ou particularidades dos outros instrumentos que interagem no conjunto. Esse músico se especializa exclusivamente no repertório camerístico e atua principalmente com músicos profissionais em *performances*.

## 2.2. PIANISTA CORREPETIDOR

Outro segmento da especialização do pianista é a CORREPETIÇÃO. Para ADLER (1976) o termo **PIANISTA CORREPETIDOR** vem de uma adaptação de outros idiomas tais como *répétiteur* (francês) e *Korrepetitor* (alemão). No francês, *répétition* significa ensaio, e *répétiteur* é o pianista encarregado do ensaio e preparação de cantores e/ou instrumentistas. Em alemão, o termo *Korrepetitor* refere-se ao pianista preparador, tanto vocal como instrumental. Concluímos então que o **PIANISTA CORREPETIDOR** é aquele – assim como o *répétiteur* e o *Korrepetitor* – que desempenha função de ‘ensaiador’<sup>11</sup> para preparação de solistas para *performance*, realizando ou executando reduções de orquestra, juntamente com o professor de canto, de instrumento ou com o maestro – e se necessário, até mesmo substituindo-os.

Marília de Alexandria Cruz Coelho<sup>12</sup> em seu artigo comenta as especificidades do **PIANISTA CORREPETIDOR**:

O pianista *correpetidor* também tem atuado como um *coach* (“preparador”), em geral para cantores, onde, além de executar a parte da obra referente ao piano, este também orienta o intérprete em outras questões tais como pronúncia, parte técnica do canto propriamente dita, presença no palco (cena), etc.

---

<sup>11</sup> No inglês *COACH* (preparador).

<sup>12</sup> *Pianista acompanhador: um estudo analítico de suas competências e ações enquanto produtor musical*. Anais do XIV Congresso da ANPPOM. Porto Alegre, 2003.

Compartilhando da mesma opinião, PORTO (2004, p.17) cita em seu trabalho:

(...), o **correpetidor** seria o pianista dotado do *know-how* necessário para auxiliar na concepção técnica e interpretativa do cantor durante as várias etapas da preparação de um repertório, muitas vezes também compartilhando o palco com ele no momento da *performance*. (...) O correpetidor é, isto sim, o profissional que oferece um *feedback* necessário para que, vocal e musicalmente, a *performance* do cantor atinja o máximo de suas potencialidades.

Podemos observar que, na maioria das citações apresentadas anteriormente, o Pianista Correpetidor se enquadra – no meio de atuação brasileiro – relacionado principalmente aos cantores.

Diferente do **PIANISTA CAMERISTA**, o **PIANISTA CORREPETIDOR** tem sua formação pianística com enfoque no acompanhamento do canto, ou com a formação voltada especificamente para o canto. Esse pianista desenvolve,, através de aulas específicas de canto, conhecimentos sobre dicção, técnica vocal, respiração, postura, noções de espaço para *performance* em palcos, domínio das línguas estrangeiras mais utilizadas – tais como italiano, francês, alemão, inglês – e vasto conhecimento do repertório de canto, seja através de experiência de execução ou de forma auditiva.

O profissional **CORREPETIDOR** atua principalmente na parte da preparação do cantor, estudando com ele e corrigindo-o, seja em música de câmara – como nos *Lieder* – seja no repertório operístico – árias, duetos, entre outros. Esse pianista pode atuar também em coros – como ‘ensaiador’ de naipes ou até mesmo como regente – e em teatros, na preparação dos cantores e músicos para ópera, muitas vezes substituindo o maestro em ensaios e *performances*.

### 2.3. PIANISTA ACOMPANHADOR (COLABORADOR)

A designação **PIANISTA ACOMPANHADOR** é a mais usada para denominar a especialização do pianista no mercado de trabalho brasileiro. Segundo PORTO (2004, p. 14), esse termo tem seu lugar na História da Música de forma definida: (...), *historicamente, a atividade de 'acompanhador' surgiu no período Barroco, com o desenvolvimento da monodia e a sistematização da linguagem musical ocidental sobre o alicerce do Baixo Contínuo*. O profissional que realizava o baixo contínuo era chamado, primeiramente, de *maestro al cembalo*, e esperava-se desse músico o domínio de artifícios do contraponto – tais como imitações e fragmentos dos motivos principais entre outros elementos – e a capacidade de improvisação ao teclado, circundando a parte solista e complementando o que o compositor escrevera.

Porém, nota-se certo desconforto provocado no uso da expressão *acompanhamento* no meio profissional por tratar-se de um vocábulo que remete à subordinação de uma parte em relação à outra, como mostra a definição de *Acompanhamento* encontrada no Dicionário GROVE de Música (1994, p.5): *As partes secundárias (subordinadas) em uma textura musical. Também, o ato de acompanhar um solista, vocal ou instrumental*; e no Dicionário HOAUISS (2001, p. 62): (...) 1.7. *Parte (voz, instrumento) da composição, harmônica ou rítmica, subsidiária à melodia*.

Para a palavra *Acompanhar*<sup>13</sup> encontramos: 1. *Ir em companhia de; fazer companhia a; seguir. (...) 9. Executar o acompanhamento (de instrumentos). 10. Aliar, unir. 11. Dotar, favorecer. 12. Adornar, ornar. (...) 15. Fazer-se acompanhar; rodear-se, cercar-se. 16. Unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se. 17. Cantar, tocando ao mesmo tempo o acompanhamento*. Para o termo *Acompanhador* o significado encontrado no Dicionário HOAUISS (2001, p. 62) é o que mais ilustra o papel do profissional acompanhador: 1. *Que ou o que acompanha; acompanhante. 1.1 (...) músico que exerce a função de acompanhador (...)*.

<sup>13</sup> Retirada do NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA (p. 35).



Encontramos em revisão bibliográfica sobre o assunto as seguintes citações sobre o **PIANISTA ACOMPANHADOR**:

(...) Assim, a expressão pianista acompanhador faz referência aqui àquele que, como pianista e no uso de suas competências, estará tocando com um ou mais instrumentistas e/ou cantores. (COELHO, 2003, p.2).

Consiste a arte de acompanhar em seguir, da maneira mais fiel possível, o solista – instrumentista ou cantor. (...) O acompanhador deve assimilar integralmente a interpretação do solista, sua colaboração se apresentar tão identificada ao solo que resulte ser a execução una e indivisível, qual fora realizada por um só intérprete. (BEZERRA, 1957, p. 14).

De acordo com as definições e citações apresentadas anteriormente, o pianista deve utilizar-se de suas habilidades e competências para completar a interpretação musical conjuntamente com o outro instrumentista, enriquecendo a execução de forma equilibrada.

A denominação **PIANISTA ACOMPANHADOR** vem sendo substituída por **PIANISTA COLABORADOR** (*collaborative pianist*), principalmente nos Estados Unidos e em algumas partes da Europa, por não retratar de forma correta a importância do profissional em questão e sanar, de certa forma, o mal entendido que o vocábulo ‘acompanhador’ provoca. Apesar de ser um termo que vem sendo incorporado pelo meio musical há pouco tempo, MAUL (em 1949) e BEZERRA (em 1961) já se referiam à denominação com seu devido significado:

Procurando, enfim, definir a atuação do acompanhador, observamos que, quer se caracterize ela por apoiar, assistir, ou guiar o solista, quer pelo ato de intervir diretamente na interpretação, reveste sempre o caráter de **colaboração**. Colaboração no sentido prático; colaboração no mais alto sentido artístico. *Acompanhar*, é, portanto, *colaborar*. (MAUL, 1949, p. 21-22).

Ao acompanhador não basta, no entanto, o seguir a execução do solista. (...) sua função é, sobretudo, de **colaboração**. Este, por certo, é o vocábulo que com maior propriedade exprime a natureza da atuação artística do acompanhador. (BEZERRA, 1961, p. 35).

Para a palavra *Colaboração*<sup>14</sup> encontramos as seguintes definições: 1. *Ato ou efeito de colaborar.* 2. *Trabalho feito em comum com uma ou mais pessoas; cooperação, ajuda, auxílio.* 3. *Trabalho, idéia, doação, etc. que contribui para a realização de algo ou para ajuda alguém; auxílio.*

E para *Colaborador*<sup>15</sup> a definição é: *Que ou o que colabora ou que ajuda outrem em suas funções.* 2. *Que ou quem produz com outro(s) qualquer trabalho ou obra; co-autor.* Temos neste termo a forma mais completa para designar a atuação do pianista que lida com instrumentistas e cantores, por sua conotação não o relegar ao segundo plano.

**O PIANISTA COLABORADOR** é o instrumentista virtuose que apurou sua técnica pianística através do estudo do instrumento solo e que desenvolveu habilidades de interação com outros solistas, adquiridas a partir da vivência cotidiana da música de câmara e observância de técnicas e particularidades de outros instrumentos. Esse pianista deve desenvolver as seguintes habilidades e competências:

- Aprimorar o domínio técnico de seu instrumento;
- Leitura à primeira vista de qualidade;
- Leitura ampliada dos sistemas na partitura – parte do piano e do(s) solista(s);
- Habilidade de transpor e ler grade orquestral ou coral;
- Leitura de cifras;
- Habilidade de improvisar;
- Interesse para lidar com uma gama variada de repertório;
- Flexibilidade para lidar com as mais diversas personalidades de instrumentistas;
- Impassibilidade para situações adversas de ensaios e *performances*;

---

<sup>14</sup> Dicionário HOUAISS (2001, p. 756).

<sup>15</sup> Dicionário HOUAISS (2001, p. 756).

- Aprimorar conhecimentos de mecanismos e especificidades de instrumentos de cordas, sopros e canto – tais como afinação, emissão e produção do som, conhecimento de línguas e dicção, respiração etc.

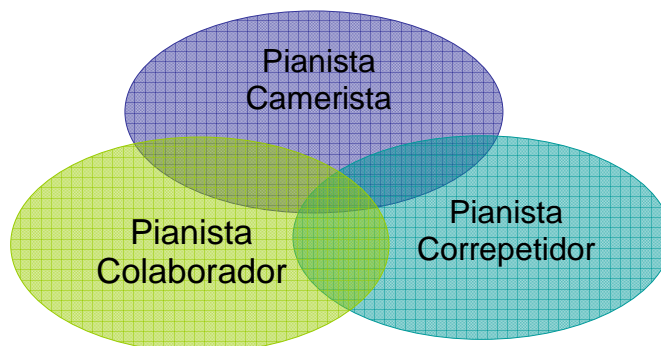
Sua formação se dá através de aulas de disciplinas como *música de câmara*, *acompanhamento ao piano*, em *master classes* e aulas de diferentes instrumentos e canto – em cursos, festivais e instituições de ensino de música – ou, na maioria das vezes, de forma empírica – dada a necessidade de atuação deste profissional e a falta de disciplinas didático-pedagógicas específicas – como leitura a primeira vista, transposição, improvisação, entre outras – voltadas para sua preparação. Os serviços do profissional colaborador são de grande importância em instituições de ensino de música, teatros, escolas e grupos de dança (ballet), corais, festivais de música, *master classes*, concursos; tanto para a fase inicial da preparação de instrumentistas e cantores, quanto para a *performance*.

Seu repertório apresenta-se de forma eclética ou mais especializada, dependendo do seu meio de atuação. No caso de escolas e conservatórios (ensino fundamental e médio), onde a demanda numerosa de alunos está na fase inicial da formação musical, o repertório é mais simples, de peças curtas e abrange vários tipos de instrumentos – de acordo com a disponibilidade de cursos do local. Já em Faculdades e Universidades (ensino superior) o número de alunos é menor, porém o grau de dificuldade e complexidade das peças aumenta. É a partir daí que surgirá a necessidade de especialização na formação do pianista para determinado repertório ou área de atuação.

---

Observando com mais cuidado e comparando as terminologias usadas para designar funções específicas para cada campo de atuação do pianista, nos deparamos com questões e detalhes que se fundem. Por isso, montamos um

organograma que ilustra as intersecções de características em comum entre as três terminologias:



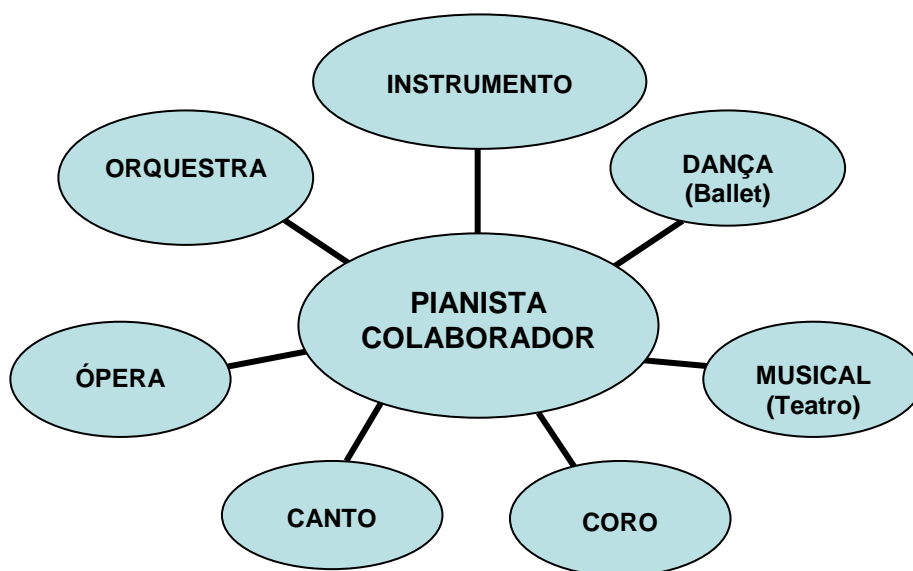
**Figura 05** – *Intersecções de habilidades e características dos pianistas camerista, correpetidor e colaborador.*

Observamos que o ponto em comum está na base da formação do pianista – seja camerista, correpetidor e colaborador – primeiramente como solista e em seguida camerista, sendo as diferenciações na atuação e abordagem com instrumentistas e cantores. Portanto, podemos dizer que as designações são específicas para alguns detalhes e que caracterizam as especializações.

### 3. A DIVERSIDADE NA FUNÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR

Neste capítulo faremos uma breve explanação das funções e especializações que o pianista colaborador pode desempenhar, de acordo com o meio de trabalho que atende. Apresentaremos as diversas funções de um profissional que se integra a diferentes campos de atuação, colocando em prática não só seus conhecimentos pianísticos e habilidade de conduzir situações de ensaio, execução e *performance*, mas também emprega seus conhecimentos gerais – história da música, artes, características estilísticas dos períodos musicais, especificidades dos instrumentos, noções básicas da fisiologia da voz e respiração, idiomas estrangeiros, dicção, etc. – para dar suporte ao estudante ou profissional no momento de estudo ou *performance*, auxiliando na compreensão e interpretação musical.

Baseado no diagrama elaborado por Kurt Adler (1976, pág. 04), apresentado no capítulo 2 deste trabalho, *Terminologia*, (**Figura 04**, pág. 18), apresentamos abaixo um organograma enfatizando os diferentes papéis de atuação do pianista colaborador.



**Figura 06.** Funções desempenhadas pelo **Pianista Colaborador**.

Na diversidade de funções exercidas pelo pianista no mercado de trabalho<sup>16</sup>, apresentamos a seguir as habilidades que compõem suas especializações.

### **3.1 CORO, ORQUESTRA, ÓPERA, MUSICAL (TEATRO) e DANÇA (BALLET)**

Neste tópico faremos uma menção sobre as atividades do pianista que trabalha junto a coros, orquestras, musicais (teatro) e dança (ballet). Para estes segmentos, o pianista colaborador enquadra-se como profissional multifuncional, uma vez que desempenha o papel de pianista que realiza ensaios, podendo assumir a preparação do coro no aquecimento vocal, lidando com vários instrumentos de teclado – como por exemplo, celesta, órgão –, com recursos tecnológicos como teclados e sintetizadores, que auxiliam na produção de efeitos sonoros para determinadas situações em *performances*.

Com exceção do repertório para orquestra e ópera, o repertório trabalhado em coro, musical (teatro) e dança (ballet) aproxima-se da música popular. Neste caso, o pianista participa de outro tipo de produção musical, que exige frequentemente leitura e realização de cifras, com experiência na execução de ritmos característicos para cada estilo e gênero musical – em uma linguagem mais informal realizando a ‘levada’ ou ‘grove’ –, e frieza, para lidar com situações inusitadas e só experimentadas no momento das apresentações.

No teatro musical e na dança (ballet<sup>17</sup>), pode haver a necessidade de o pianista ter que decorar suas partes para acompanhar o que acontece no próprio palco ou mesmo por causa de iluminação insuficiente. Podemos mencionar também a constante necessidade de improvisação no caso de ajustes da música à duração da cena.

---

<sup>16</sup> Consideramos neste trabalho apenas o pianista com formação em música erudita.

<sup>17</sup> Para este segmento há a necessidade de conhecer e dominar o vocabulário dos dançarinos para determinados passos e suas seqüências.

As habilidades exigidas para o pianista colaborador de orquestra aproximam-se um pouco das especificidades que o pianista camerista desempenha, afinal, os dois músicos detêm a capacidade de tocar em conjunto e executar partes virtuosísticas específicas. Porém, as principais particularidades e diferenças que distinguem as duas funções são: o número maior de instrumentistas envolvidos na execução da peça e, principalmente, o comando da orquestra pelo maestro. Os fatores determinantes para o bom desempenho do pianista que atua em orquestras dependem:

1. Das suas habilidades de dosar o volume timbrando o som do piano com o conjunto;
2. De fazer articulações específicas que caracterizem sonoridades de outros instrumentos;
3. De manter a concentração em compassos de pausas;
4. De manter rigor rítmico;
5. Seguir as indicações do maestro quanto às inflexões agógicas;
6. Lidar com outros instrumentos de teclado como a celesta, o cravo ou órgão, de acordo com a necessidade de instrumentação da peça.

Existe uma grande diferença entre o trabalho do pianista profissional de orquestra e o trabalho do pianista contratado para temporadas de ópera. No primeiro caso, o pianista participa diretamente em ensaios e apresentações da orquestra como integrante da mesma. No segundo caso, o pianista trabalha com o maestro na preparação dos solistas (cantores), atuando nos ensaios realizando reduções de partituras de orquestra e assumindo o papel de preparador vocal, dando suporte aos cantores em todos os aspectos técnicos. As habilidades desse profissional se enquadram nas características do pianista correpetidor.

### 3.2 CANTO

Quando nos referimos ao pianista colaborador para cantores é importante frisarmos a diferença que existe entre esse profissional e o pianista correpetidor. O correpetidor é o profissional que tem conhecimentos aprofundados para a área de atuação, neste caso, o canto. Esse profissional aperfeiçoou seus conhecimentos de técnica vocal, dicção e domínio em línguas estrangeiras, que fazem parte do repertório de canto – alemão, italiano, francês, inglês, etc. Ele pode vir até mesmo a substituir o professor de canto, se necessário. Segundo a citação de Maria Caroline de Souza Porto (2004, p. 22), fica clara a especificidade da correpetição: *(...) a correpetição é uma atividade necessariamente ligada à preparação e à performance da música vocal, interagindo com a voz em diversos níveis*. Neste sentido, o pianista correpetidor para canto é, geralmente, um especialista voltado exclusivamente para essa área.

O pianista colaborador, por sua vez, tem o foco da sua formação centrado no repertório e técnica pianística. Este músico nem sempre se restringe a uma única especialização e tem como atividade principal ensaios e *performance*, mas não atua como preparador vocal, como acontece com o profissional correpetidor. O campo de atuação desse profissional inclui, geralmente, cursos, festivais e instituições de ensino, colaborando com alunos para estudo, provas-recitais e apresentações de forma geral. Para o pianista colaborador que trabalha com cantores, a figura do professor de canto é essencial para melhor orientar o aprimoramento técnico em sala de aula e na preparação do repertório, antes de o primeiro contato acontecer, uma vez que o pianista não é um preparador vocal.

Uma das principais exigências e habilidades requerida ao se acompanhar um cantor é a de saber transpor. De acordo com Kurt Adler (1976, p. 229) a transposição pode alterar a 'qualidade tonal da peça' e modificar, de certo modo, a intenção musical transmitida pela tonalidade original, proposta pelo



compositor<sup>18</sup>, mas também justifica a sua necessidade: *O cantor deve se sentir à vontade de tal modo que suas notas 'mais confortáveis' sejam utilizadas e as 'mais difíceis' sejam evitadas.* (apud trad. Maria Caroline de Souza Porto, 2003).

A transposição para o cantor acontece de forma natural e simples, uma vez que esse exercício se dá por instinto ou 'de ouvido'. Já para o pianista, a dificuldade aumenta consideravelmente dada a complexidade da escrita pianística – acúmulo de notas tocadas simultaneamente, variações rítmicas, a duplicidade das claves, etc.

Outro fator que diferencia o trabalho do pianista com o cantor do trabalho do pianista com o instrumentista é a questão do vício que certos cantores desenvolvem a partir da facilidade da produção musical 'de ouvido'. Com a disponibilidade de imensa variedade de gravações encontradas no mercado, muitos cantores utilizam a 'imitação' para o aprendizado da peça, descartando muitas vezes o recurso da leitura (partitura). Na hora da passagem com o pianista, a peça 'de ouvido' apresenta vícios e um falso conhecimento técnico da mesma, dificultando a interação musical e o ensaio. Nesse caso, cabe ao pianista alertar os erros e riscos que essa 'forma de estudo' acarreta. Vale reforçar a importância do estudo minucioso da partitura e o encaminhamento do aluno para o professor de canto.

Outro problema ao se trabalhar com cantores é a questão das reduções de orquestra, uma vez que grande parte do repertório de canto é formado por árias de óperas. Em auxílio às dificuldades que a redução de partes de orquestra apresentam Maria Caroline de Souza Porto (2004, p. 37) sugere:

Ao buscar a execução ideal de uma transcrição de orquestra, eis a primeira regra a ser observada: enfatizar o que é realmente importante que seja ouvido pelo cantor, já que não é possível, em geral, tocar ao piano todas as notas de uma partitura aberta (grade). (...) o mais

---

<sup>18</sup> A respeito da transposição BEZERRA (1957, p. 18) alerta: (...) *a transposição modifica a expressão da música, exercendo sobre ela como que uma espécie de desfiguração.* (...). *Essa modificação do tom produz efeito semelhante ao de uma mudança das cores num quadro que estejamos habituados a ver frequentemente.*

importante para o cantor, em se tratando de uma redução, é o esqueleto rítmico-harmônico, e este deve estar presente (...).

No caso de leitura da grade orquestral, o pianista deve ter o domínio da leitura de outras claves e a capacidade de visualizar várias pautas ao mesmo tempo. Para as reduções que estão transcritas, aconselha-se que ouça gravações na versão original da mesma, caso não a conheça, no intuito de distinguir e enfatizar as partes principais da partitura.

A principal característica da música cantada é o fato da utilização da linguagem verbal. É fundamental conhecer o significado do texto para uma melhor compreensão e contextualização musical. Nesse caso, cabe ao pianista a observação da interpretação musical da peça em relação à coerência da ambientação que o texto exige e a clareza na dicção.

### **3.3. INSTRUMENTO**

Ao tratarmos do pianista que trabalha com instrumentistas é importante ressaltar a diferença entre Pianista Camerista e Pianista Colaborador. Ambos possuem o domínio técnico que a formação pianística proporciona e apresentam motivação e facilidade na interação para a música em conjunto. No entanto, o Pianista Camerista é o virtuose que lida somente com o repertório de música de câmara – excluindo desta forma, o repertório que se utiliza de reduções de orquestra ou transcrições para o piano – e principalmente com profissionais solistas.

O Pianista Colaborador é o profissional que atua diretamente em instituições de ensino, festivais, e cursos, lidando com instrumentistas em fase de aprimoramento técnico, ampliação do repertório e experiência prática para a *performance* e com músicos profissionais. O pianista, neste caso, não é um preparador técnico, como acontece com o correpetidor, – uma vez que, nestes locais de ensino, o professor de instrumento ministra as aulas específicas – mas

sim o instrumentista que auxiliará na preparação da peça para a *performance*, instruindo, auxiliando e em alguns casos, direcionando o ensaio.

Com isso podemos notar que a abrangência de instrumentistas e a variedade de repertório variam de acordo com o ambiente de trabalho de cada profissional. No caso de instituições de ensino, onde a oferta de cursos para instrumentos é bem abrangente, a ação do pianista não se delimita a uma determinada área de atuação. Por isso, o preparo, a interação com os professores e a disponibilidade para lidar com uma variedade de instrumentistas e repertório é muito significativo.

Para cada campo específico de instrumentos há especificidades que norteiam o trabalho do pianista com o instrumentista. No caso dos instrumentos de cordas, a forma que foi empregada a arcada e a digitação não devem interferir na fluência da frase e idéia musical. Para o trabalho com a afinação, principalmente quando se trata dos instrumentos cuja extensão está entre as notas das regiões médias e agudas do piano, o pianista deve reforçar as regiões graves do seu instrumento para que o instrumentista de cordas tenha uma base sólida e consiga perceber auditivamente as falhas na afinação. O repertório para piano e cordas é bastante variado, contemplando todos os períodos estilísticos da história da música, desde peças com acompanhamento simples até sofisticadas sonatas e peças que exigem instrumentos preparados e apresentam uma escrita contemporânea.

Para os instrumentos de sopros, o pianista deve redobrar a atenção com a respiração, a forma com que os instrumentistas atacam as notas, as nuances timbrísticas, o controle da dinâmica e a articulação empregada, pontos importantes a serem observados para uma melhor interação e entrosamento entre pianista e instrumentista. Neste segmento, encontramos os instrumentos transpositores, como é o caso da clarineta (madeiras), trompete (metais), trompa (metais), entre outros, em que a partitura do pianista apresenta armadura de clave

complexa, dificultando a leitura das partes ou exigindo uma possível transposição da peça.

Além do repertório original para piano e instrumento de sopro, temos um grande número de transcrições e também reduções de orquestra (concertos). Podemos observar também a grande abrangência do repertório desses instrumentistas nos períodos mais recentes, como é o caso do repertório de Saxofone e piano.

O controle e adaptação à sonoridade com outros instrumentistas requerem cuidados e atenção, uma vez que o pianista pode lidar com diversas formações camerísticas – de diferentes timbres e efeitos sonoros –, sempre priorizando o auxílio e o melhor desempenho dos músicos. Podemos citar como exemplo de instrumento com pouco volume, o violão, cuja sonoridade pequena é resultado de sua estrutura e mecanismo. O contraste entre os dois instrumentos causa grande dificuldade para o pianista acompanhar o violonista<sup>19</sup>, uma vez que o som do piano não poderá sobressair ao do violão. Um grande aliado para o pianista nesta situação é o pedal *una corda*: além de reduzir o volume, muda o timbre do piano que fica mais aveludado e com menos brilho, aproximando-o mais do som do violão.

Para ilustrar a questão do volume grandioso, usaremos como exemplo o trombone, instrumento de grandes possibilidades sonoras, cuja dinâmica abrange desde *ppp* ao brilhante e estrondoso *fff*. Neste caso, o pianista não deve se intimidar em relação à quantidade de som para não deixar o trombonista ‘sozinho’, sem um alicerce.

A partir das informações apresentadas, constatamos as diversas ramificações e especificações que o pianista colaborador encontra no seu meio de trabalho, caracterizando-o como profissional interdisciplinar e multifuncional.

---

<sup>19</sup> Consideramos que o violão não esteja amplificado

#### 4. FORMAÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR

Como em qualquer outra profissão, o pianista, depois de concluir seu curso de graduação, é forçado a se adaptar ao que o mercado de trabalho lhe oferece. Muitos se engajam na carreira acadêmica, dando aulas de instrumento ou se dedicando a matérias teóricas relacionadas à educação musical ou musicologia. Outros se dedicam à atividade musical prática, atuando como instrumentistas. Existem ainda os que atuam nas duas áreas, de acordo com as exigências do meio profissional em que trabalham.

Os pianistas que se formam no curso de graduação (bacharelado), estudam exaustivamente o repertório para piano solo – o qual é vastíssimo –, o que acarreta na deficiência de um estudo voltado para a formação camerística – são poucas as disciplinas voltadas para a música de câmara e praticamente nenhuma voltada para a correpetição / acompanhamento / colaboração.

A falta de discussões e publicações que norteiam esse assunto é outra lacuna ‘em aberto’, carência esta que é pouco suprida pelos educadores pelo acesso escasso a bibliografias e estudos, prejudicando assim a integração entre o ensino e a prática profissional.

Mas será que a capacitação de um pianista solista e um colaborador difere tanto? Com relação a essa diferença, Regina Amaral<sup>20</sup> cita em questionário formulado para esse trabalho:

Na minha opinião tem muito a ver com ‘abertura’. A maioria dos pianistas tem uma busca na direção de se tornar ‘pianista solista’. Isso é muito incentivado pelas escolas, especificamente na área de piano, onde o repertório exigido, o curriculum, é totalmente voltado para esse tipo de pianista. Convém dizer que, o pianista solista, tem poucas chances profissionais, como tal. Isso porque o espaço para essa demanda é pequeno e (é) para aqueles poucos que têm um talento específico, (...).

---

<sup>20</sup> Regina Amaral é professora aposentada das cadeiras de Piano e Música de Câmara da Escola de Música da UFMG, atualmente desenvolve trabalho com o flautista Artur Andrés Ribeiro (DUO de Flauta e Piano) e com o grupo Uakti.

O público para esse tipo de música está cada vez menor e mais exigente.

Como citado acima, a realidade do mercado de trabalho está saturada de solistas e observa-se uma grande carência de profissionais com experiência ou habilidades específicas como leitura à primeira vista, flexibilidade para interagir com outros instrumentistas – desde a abordagem social até a adequação acústica. Sem dúvida, o interesse para desenvolver o trabalho camerístico tem que partir do pianista, cabendo a ele buscar informações e orientações que o ajudarão a expandir seus conhecimentos acadêmicos.

Em contrapartida, Vitor Duarte<sup>21</sup> quando questionado sobre a diferença do pianista colaborador e do solista, menciona:

O pianista solista é sem dúvida rico em música de câmara. Jamais pense que estarias só. A música de câmara, por sua vez, também está impregnada de solos. (...) Tocar sozinho sim é diferente. (...) a preparação técnico-auditiva me parece ser a mesma.

Neste ponto de vista, é expressa a opinião de que a formação do pianista solista e do colaborador não difere na sua educação musical básica e o fazer musical. O que distingue é a maneira de solucionar problemas na forma de interpretar a música, envolvendo mais de um músico e, conseqüentemente, idéias controversas. Seja com a expectativa do mercado de trabalho ou com a forma que é diferenciada a música de câmara da solista, está claro que não se devem pular etapas na formação de qualquer profissional. A formação pianística oferecida pelas instituições de ensino não é errônea, mas o aprimoramento na parte de música em conjunto está pendente e deve ser discutido e reformulado na grade curricular.

Para discutirmos a formação específica do profissional colaborador, temos que considerar algumas habilidades e competências<sup>22</sup> que esse profissional deve

---

<sup>21</sup> Vitor Duarte em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho – doutor em música pela *The University of Arizona* – USA.

<sup>22</sup> Segundo definição retirada do Dicionário Houaiss, *competência* é a soma de conhecimentos ou de habilidades; capacidade objetiva de indivíduos para resolver problemas, realizar atos definidos

desenvolver. Para tanto, nos baseamos em artigos e teses escritos por pianistas profissionais que exercem ou exerceram esta função. O que se segue são itens selecionados por esses profissionais que ilustram as habilidades específicas mínimas necessárias para a formação do pianista colaborador:

- Interesse e disposição para variedade de repertórios, ensaios e instrumentistas;
- Leitura à primeira vista desenvolvida;
- Leitura ampliada dos sistemas na partitura – parte do piano e do(s) solista(s);
- Técnica pianística apurada;
- Compreensão imediata do texto musical em relação ao estilo e à forma;
- Conhecimento básico de realização do baixo cifrado e leitura de cifras;
- Domínio da transposição;
- Flexibilidade para lidar com outros instrumentistas e cantores;
- Facilidade para adaptar a sonoridade (timbre) do piano com o(s) outro(s) instrumento(s) / canto;
- Postura profissional;
- ‘Sangue-frio’ e domínio da situação – seja no ensaio ou na *performance*;
- Familiaridade com o repertório – através de estudo individual.

Pode-se observar nos itens mencionados acima, que a formação do pianista colaborador não depende somente do meio acadêmico, visto que muito se aprende através da vivência musical deste instrumentista. Conseqüentemente, nos propomos a discutir a formação e a atuação deste profissional diante de dois parâmetros singulares: o empírico e o acadêmico.

---

e *circunscritos* (2001, p.775). Portanto, a designação para competência é justamente o acúmulo de conhecimentos que o indivíduo desenvolve a partir de suas aptidões para solucionar dificuldades e problemas.

## 4.1. FORMAÇÃO EMPÍRICA

Entendemos como formação empírica aquela que é baseada apenas na experiência, e não no estudo aprofundado e direcionado. É comum ouvir relatos de pianistas que começaram desta forma:

(...) na maioria das vezes em que um pianista decide se aventurar pelo caminho da correpetição, geralmente ele inicia sua atuação acompanhando alunos de canto nas universidades, nas escolas de música, enfim, onde haja um estudante de canto. (PORTO, 2004, P. 54).

(...) por curiosidade, comecei a trabalhar com corais, cantores e instrumentistas e muitas vezes encaminhada pela minha professora de piano à época, Ana Amélia Gomyde. Nesses trabalhos, recebi orientações dos próprios professores e regentes. Ainda recebi orientações pontuais em festivais, *master classes* e assistindo aulas e ensaios. (Marília de Alexandria)<sup>23</sup>

Dentro da formação empírica, a aprendizagem sistêmica que predomina na qualificação do pianista correpetidor ou colaborador é fundamentada em aulas de outros instrumentistas ou cantores. São através dessas aulas e *master classes* de outros instrumentistas e cantores que pianistas, de forma indireta, acabam por absorverem informações, onde o professor sugere ações para melhorar o que esta sendo estudado e preparado.

Outra fonte de aprendizado em que os profissionais colaboradores encontram uma importante oficina preparatória é a oportunidade de trabalhar em instituições de ensino, como conservatórios e escolas de música. Nestes ambientes, o ensino é voltado em boa parte para a fase inicial da formação musical, com um grande contingente de alunos e variedade de instrumentos e repertórios, o que ajuda a lidar com diversas situações que se potencializam por: dificuldades / habilidades técnicas, qualidade de certos instrumentos, inadequações camerísticas – como não saber dosar timbricamente o som por falta de experiência – e personalidades contrastantes.

---

<sup>23</sup> Marília de Alexandria em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho – professora e pianista acompanhadora e correpetidora no Centro de Educação Profissional e Escola de Música de Brasília.



Com o repertório mais fácil e de peças curtas e mais simples – fase inicial – o pianista aprende a desenvolver habilidades e cuidados específicos, não se restringindo a um tipo determinado de instrumento ou canto, direcionando e refinando a forma de como acompanhar, adequando as suas necessidades e a do estudante; e ainda uma boa oportunidade de treinar a leitura à primeira vista. O contato com músicos iniciantes é fundamental na preparação do pianista com relação à parte auditiva – a atenção e o reflexo desse profissional para determinadas situações como pulso irregular e imperfeições rítmicas, por exemplo, são posto à prova o tempo todo – e à interação com a individualidade de cada aluno – como saber lidar com as inibições e pânico de tocar para outra pessoa que não seja o próprio professor.

É dessas experiências que surgem as principais questões de como abordar e lidar com personalidades diferentes, o que não se aprende em salas de aula. O pianista colaborador deve aumentar aptidões como a paciência e a desenvoltura para lidar com alunos e professores. A adequação de idéias e formulação musical exigida pelo professor ao aluno deve ser respeitada pelo pianista colaborador – postura profissional: isto não significa submissão –, e em casos de controvérsias, devem ser discutidas e esclarecidas pelas partes.

Outro campo de trabalho que possibilita o espaço de experiência para os pianistas colaboradores é o das faculdades e escolas de música das universidades. Neste caso, o contingente de alunos é menor e o grau de instrução destes é mais elevado, o que requer do profissional colaborador maior refinamento técnico / musical e disponibilidade para a preparação de repertório extenso e complexo. As dificuldades são condicionadas aos aspectos camerísticos e do fazer musical, não tanto ao preparo inicial de elementos básicos como ritmo e ‘ajustar’ as dinâmicas, por exemplo, como no caso dos alunos da fase inicial. Aqui nos deparamos com a possível especialização do acompanhamento para um tipo de instrumentista – por área – ou cantor, pela demanda de repertório para *performance* em provas, concursos ou recitais mais formais.

A especialização começa a se estabelecer no momento em que o pianista passa a se ater cada vez mais a um determinado repertório: voltado para *master classes*, oficinas, festivais, concursos e preparador musical em teatros e corais. Dessa forma, a nomenclatura para definir cada profissional ganha significados importantes e relevantes para denotar as funções desempenhadas por estes<sup>24</sup>.

Mas vale ressaltar que a formação empírica do profissional colaborador corre risco de ser incoerente e evasiva, uma vez que não tem alicerces como embasamento teórico e didático. Quanto a isso BEZERRA (1961, p. 60) cita:

(...) a própria execução pressupõe um cabedal de regras e conhecimentos teóricos especializados, que ditam o comportamento do indivíduo frente ao seu instrumento, e sem os quais ela tenderá a se tornar viciosa e inoperante.

É com este intuito que devemos enfatizar a importância da formação acadêmica específica do pianista colaborador, a fim de lhe proporcionar segurança e respaldo no aperfeiçoamento das habilidades e competências necessárias para sua profissão.

## **4.2. FORMAÇÃO ACADÊMICA**

A formação básica do pianista colaborador não deve diferir da de um solista. O preparo técnico e a familiaridade com as formas e estilos devem ser trabalhados desde o início dos estudos musicais. A criança ou o adulto iniciante deve ser preparado gradativamente com peças que estimulem o nível de seu desenvolvimento, sem forçar ou pular nenhuma etapa do aprendizado, seja a partir de aulas individuais ou em grupo.

A preparação auditiva e o saber / aprender tocar em grupo já na fase de iniciação musical é fundamental na educação pianística. A aula individual de piano acaba se tornando insuficiente por não oferecer oportunidades ao pianista

---

<sup>24</sup> Tratamos das diferentes formas de nomenclaturas no capítulo anterior, frente a sua importância e extensão do assunto.

de interação com outros instrumentistas e, conseqüentemente, abre uma lacuna na preparação da prática em conjunto.

Segundo o trabalho de Ana Consuelo Ramos, *O ensino de piano em grupo: uma abordagem por meio do repertório*, realizado no Centro de Pesquisa da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)<sup>25</sup>, está clara a preocupação com uma mudança na metodologia do ensino de piano para uma maior interação entre o conhecimento teórico e prático de forma prazerosa e estimuladora. Em alguns trechos de seu trabalho, ela enfatiza a importância da prática musical em grupo na fase inicial da educação musical:

(...) a aula (em grupo) apresenta grande riqueza didática por permitir o desabrochar de aspectos psicossociais como a sociabilização, a concentração, o senso crítico de cooperação, de responsabilidade e de competição saudável, além de conceder oportunidades para a iniciação à prática musical em conjunto.

É nesta fase inicial que o estudante de música está mais suscetível às informações, possibilitando a interação com outros músicos, estimulando sua percepção auditiva e socialização com os demais colegas, trabalhando assim o problema de inibição que certos alunos apresentam em relação a pessoas e ao palco. Por isso, há uma necessidade de que escolas e conservatórios de música desenvolvam trabalhos voltados para a musicalização e educação em grupo.

Já em algumas instituições de ensino superior de música, observa-se que o repertório pianístico de música de câmara não tem o mesmo valor e importância do que o repertório solo. O aluno de piano que se propõe a ajudar algum colega instrumentista correpetindo-o, sempre se sobrecarrega de material a ser estudado. A peça de música de câmara se enquadraria perfeitamente no repertório para prova de *performance* do outro instrumentista, mas para o pianista, a peça em questão – cuja dificuldade técnica / interpretativa e grau de complexidade equivalem ou superam a de uma peça solo – muitas vezes não

---

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.fevale.edu.br/seminario/cd/files/pdf/1108.pdf>, acesso em 28 de setembro de 2008.

pode ser incluída no seu próprio exame, por não fazer parte do repertório pré-estipulado. Quanto a isso, Cleide D. Benjamin (1997, p.51)<sup>26</sup> esclarece, através de um pensamento, o perfil da aula de piano tradicional e retrógrada:

Em nosso país, cada instrumento é concebido, a priori, com um posicionamento estético de atuação... Para o piano, a idéia que se fazia de um pianista era a de concertista. (...) Aliás, toda a pedagogia pianística está firmada ainda nesta filosofia. Forma-se o **solista**, o programa a seguir é de **solista**, as provas são de **solista** diante da banca examinadora e do público.

Para a não aceitação do repertório camerístico como programa para a prova de instrumento, os professores de piano usam como justificativa a questão de não ser necessário que o aluno decore a peça de música de câmara. Em contrapartida, vale ressaltar que a partitura, neste caso, deve ser utilizada como ponto de apoio, uma vez que a execução da música não depende apenas de um interprete. Infelizmente, o grau de complexidade e dificuldade da peça não é levado em consideração.

A partir desta perspectiva, o pianista camerista é desestimulado no próprio meio acadêmico, gerando uma imagem de segundo plano e pouco reconhecimento. Perante os outros instrumentistas, fica a impressão do trabalho / estudo do pianista não ter o mesmo valor que o deles.

Em defesa da disciplina de Música de Câmara para os pianistas, Lúcia Silva Barrenechea<sup>27</sup> citou em questionário desenvolvido para este trabalho: *Acho que se o pianista for exposto à prática de Música de Câmara durante todo o seu curso de graduação, isso já seria uma ótima preparação (...)*. Na execução em grupo são trabalhados principalmente as reações auditivas, os reflexos e o controle emocional, tendo como alicerce o domínio técnico e timbrístico do instrumento. A aplicação da disciplina de Música de Câmara em todo período da

---

<sup>26</sup> Apud. PORTO (2004, pág. 53).

<sup>27</sup> Lúcia Silva Barrenechea – professora Adjunto III de Piano, Piano Complementar, Música de Câmara e Acompanhamento ao Piano da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

graduação ofereceria experiência prática destas habilidades indispensáveis para a formação do pianista camerista ou colaborador.

Observamos através de questionários desenvolvidos para este trabalho e de relatos informais de pianistas que concluíram o curso de Bacharelado e/ou Licenciatura em Piano que, nas faculdades e universidades brasileiras, são poucas as disciplinas ofertadas aos pianistas para o aprimoramento de habilidades e competências para a formação do colaborador e, ainda assim, são ministradas de forma superficial e num curto período de duração, como mostra o relato de Lucia Silva Barrenechea: *Cursei a disciplina Transposição e Acompanhamento, mas o conteúdo foi ministrado de maneira superficial e errática, com enfoque para o acompanhamento de canto.*<sup>28</sup>

Encontramos na grade curricular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) a matéria *Acompanhamento ao Piano*, ministrada pela professora Lúcia Silva Barrenechea, com duração de 04 semestres. Sobre esta disciplina ela comenta:

A antiga disciplina *Transposição e Acompanhamento* foi reformulada, passando a se chamar *Acompanhamento ao Piano*. Nela o aluno tem contato com noções de acompanhamento de canto, instrumentos, coral e ballet, abordando conteúdos variados como leitura à 1ª vista, realização de baixo contínuo, leitura de grade orquestral e coral, transposição, improvisação, etc. Por ter somente 4 semestres de duração, é impossível fazer uma abordagem profunda de todos os conteúdos. O objetivo da disciplina é apontar caminhos possíveis para o trabalho de pianista acompanhador.<sup>29</sup>

Notamos nesta citação a preocupação da pianista e professora em remodelar o antigo curso, adaptando as necessidades do aluno à demanda encontrada no cenário brasileiro. Apesar do curto período de tempo em que a matéria é ofertada, a probabilidade de encontrar alunos propensos à atividade de colaboradores aumenta, sem dizer que fortalece deste modo, o estímulo para a

---

<sup>28</sup> Em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

<sup>29</sup> Lúcia Silva Barrenechea em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho – professora Adjunto III de Piano, Piano Complementar, Música de Câmara e Acompanhamento ao Piano da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

profissão e melhora a formação do indivíduo, que sairá da universidade com bagagem didático-pedagógica.

Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi realizado em 2003 um projeto<sup>30</sup> orientado pela professora Margarida Borghoff que visava a criação de uma área na graduação, direcionando o estudante de piano para o acompanhamento de outros instrumentos. Para este projeto, foram concedidas duas bolsas para alunos de piano da graduação durante o ano de 2003. O trabalho dos bolsistas consistiu no aprendizado das peças, análise de suas dificuldades, ensaios semanais, acompanhamento em aulas, provas e recitais. Segundo os professores das áreas contempladas, observou-se melhora no desenvolvimento técnico-musical e motivação diferenciada dos alunos que trabalharam com os pianistas. Infelizmente o projeto não teve continuidade e conseqüentemente não houve criação da área no curso de graduação. Porém, após o projeto, tem crescido o interesse dos alunos de piano em tocar com outros instrumentistas e cantores.

Mesmo com pouca oferta de cursos e disciplinas voltadas para a formação do pianista colaborador, observamos alguns esforços para que essa realidade tome caminhos diferentes. Podemos ressaltar estas mudanças nos trabalhos de iniciação musical desenvolvidos por educadores como Ana Consuelo Ramos que incentiva a formação inicial do pianista através do ensino em grupo<sup>31</sup>, e também na disciplina e projeto citados acima das pianistas e professoras Margarida Borghoff e Lúcia Silva Barrenechea, no intuito de oferecer melhor preparação e incentivo à carreira de pianista colaborador no meio acadêmico.

Portanto, podemos concluir que a formação do pianista colaborador depende, primeiramente, do estímulo e da forma de aprendizado aplicado desde

---

<sup>30</sup> Projeto “Pianista acompanhador”, desenvolvido com apoio do Programa Acadêmico Especial (PAE), realizado na Escola de Música da UFMG durante o ano de 2003.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.fevale.edu.br/seminario/cd/files/pdf/1108.pdf>, acesso em 28 de setembro de 2008.

a fase de iniciação musical até a graduação e pós-graduação. Infelizmente, a ausência de cursos específicos para colaboração vem enfraquecendo a sistematização da atividade e a valorização deste profissional. Contudo, reconhecemos que a base principal da formação deste pianista ainda está inserida no empirismo, propiciado pela necessidade, pré-disposição e adaptação de profissionais para o mercado de trabalho.

## 5. A ESPECIALIZAÇÃO DO PIANISTA COLABORADOR: O TRABALHO COM FLAUTA TRANSVERSAL

A minha escolha por trabalhar com a FLAUTA TRANSVERSAL como referência para uma especialização do pianista colaborador ocorreu devido à profunda admiração pelo instrumento e vivência com o repertório através do trabalho em Duo com o flautista Daniel Della Sávia, desde 2005. Outro fator importante foi a oportunidade que tive de ocupar o cargo de Pianista Acompanhadora no Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” (desde 2001) e também de assistir aulas de flauta transversal, na mesma instituição, no período de 2003 e 2004, sob orientação da professora mestre Salomé Viegas e, posteriormente, com o professor Fernando Augusto Sales.

Foi levado em conta também o grande número de flautistas que procuram aperfeiçoamento técnico nas instituições de ensino de música, festivais, oficinas e, principalmente, a demanda de flautistas para o mercado de trabalho. Como podemos constatar através da freqüência em aulas individuais, festivais e *master classes* de flauta, ao contrário do que acontece nos cursos voltados para cantores, é rara a contratação de pianistas colaboradores para esses eventos – embora, a maioria das peças apresentadas e trabalhadas pelos flautistas em *master classes* seja para flauta e piano. Devemos ressaltar a importância da participação efetiva do profissional colaborador em oficinas, cursos e *master classes* para o melhor desenvolvimento do aluno e auxílio ao professor de flauta.

Este capítulo não tem a pretensão de se aprofundar em questão de técnica flautística, mas sim levantar informações que ajudarão o pianista que tenha intenção de aperfeiçoar o trabalho como colaborador ou camerista a conhecer as especificidades da Flauta Transversal.



## 5.1. ESPECIFICIDADES TÉCNICAS

Trataremos a seguir de vários aspectos técnicos que ajudarão no conhecimento básico da Flauta Transversal. Em se tratando de especificidades técnicas, vale lembrar que para qualquer instrumentista existem particularidades e exceções que fogem às regras das especificações teóricas, cabendo ao indivíduo adaptar e ajustar sua técnica conforme sua desenvoltura e necessidade.

- **Respiração**

A respiração empregada por instrumentistas de sopros e cantores é a *diafragmática*, por permitir o aproveitamento total dos pulmões e o maior controle da coluna de ar. Para os flautistas não é diferente. Com esse tipo de respiração observa-se o enriquecimento na qualidade da produção sonora em frases longas, a ampliação na intensidade do som e a interferência na afinação de notas, principalmente nas mais agudas.

A respiração para os flautistas é essencial na produção sonora, uma vez que é o principal responsável para a emissão do som empregado no momento da execução da peça. O preparo e o controle da respiração são aspectos essenciais para o desenvolvimento técnico deste músico, servindo de alicerce para todo o processo técnico para uma execução de qualidade.

- **Embocadura**

Uma das características marcantes na execução do instrumento é a embocadura utilizada pelo flautista. Entendemos como Embocadura a forma de posicionar os lábios na flauta para a produção do som.

Segundo cita Thomas Nyfenger, em seu livro *Music and the Flute* (1986, p. 46), a função da embocadura é a de dar formato e direcionar o jato de ar a partir

dos lábios, dando condições ao flautista de controlar a velocidade do ar expelido e para mudanças de registros e produção de timbres.

A embocadura e a variação da velocidade do ar são responsáveis pela produção das notas musicais em seus diferentes registros. Para as notas da região grave, a pressão e a velocidade do ar devem diminuir, o direcionamento da coluna de ar é voltado mais para baixo, deixando o lábio superior mais para frente. Para as notas medianas, a pressão e a velocidade do sopro aumentam, o jato de ar deve ser direcionado mais para frente e o lábio superior alinha-se com o inferior. Para as notas agudas, a velocidade do sopro aumenta e a abertura do lábio diminui, resultando no aumento da pressão do filete de ar que entra no bocal, e o lábio superior encontra-se mais contraído.

- **Afinação**

A flauta transversal é fabricada com o diapasão em Lá = 440Hz ou Lá = 442Hz, mas devido a '*problemas acústicos não resolvidos*<sup>32</sup> em seu mecanismo, algumas notas tendem a soar mais baixas ou mais agudas. Cabe ao flautista estar atento, pois cada nota tem tendência de ficar alta ou baixa (afinação) – até mesmo alterações na dinâmica comprometem a afinação, provocando alguma reação do flautista para corrigir, não exatamente a de girar o bocal apenas.

Para afinar a flauta com outros instrumentos, o flautista primeiramente deverá aquecer o instrumento tocando. No caso da afinação estar baixa, o bocal deve ser fechado e, para afinação mais alta, deve-se abrir o bocal. Para este tópico vale lembrar a importância de um ouvido educado e sensível às variações de afinação, uma vez que a desafinação pode ser corrigida com a própria embocadura.

---

<sup>32</sup> WOLTZENLOGEL, 1995, p. 54.

- **Articulação**

Para tratarmos de articulação convém esclarecer seu significado para exemplificar melhor o seu emprego. Encontramos a definição para a palavra articulação no Dicionário de Música Grove (1994, p. 44):

A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral.

Assim, podemos denominar como articulação os efeitos de ligar ou separar a nota ou agrupamentos de notas para, através de intensidades e duração dos sons emitidos, caracterizarem o fraseado musical.

Para o flautista, a técnica para a execução da articulação deve estar interligada a outros processos como menciona D'AVILA (2004, p. 67):

(...) sabe-se que é impossível dissociar a ARTICULAÇÃO dos processos de EMBOCADURA e da RESPIRAÇÃO, visto que eles se relacionam entre si, resultando a EMISSÃO DO SOM e, conseqüentemente, as diversas maneiras de articular o som.

Quando tratamos de articulação na flauta, é imprescindível ressaltar o uso da língua na produção do som. Segundo a explicação de RANEVSKY (1999, p. 23), a língua desempenha o papel de uma espécie de 'válvula' que permite ou não a passagem da coluna de ar pela embocadura. Esse movimento recebe o nome de **golpe de língua**. De acordo com WOLTZENLOGEL (1995, p. 94), o golpe de língua produzido pelo flautista dará o caráter mais ou menos acentuado, dependendo do que o compositor escreveu na partitura (*staccato*, *staccatíssimo* ou *portato*):

O ataque mais comum é o simples golpe de língua, que consiste em pronunciar as sílabas "tu" ou "te" no início de cada nota. Este golpe de língua possibilita emitir as notas com ataques curtos e com certa rapidez.

Segundo WOLTZENLOGEL (1995, p. 94), para passagens de grande velocidade em divisões binárias ou quaternárias, o instrumentista recorre ao

**duplo golpe de língua**, o qual consiste em utilizar um único movimento da língua para produzir dois ataques utilizando as sílabas “*tu-ku*” ou “*te-ke*” (para articulação mais incisiva) e “*du-gu*” ou “*te-re*” (para articulação mais branda). Para as divisões em ternário, emprega-se o **triplo golpe de língua**<sup>33</sup>, cuja pronúncia é a de: “*tu-ku-tu*”, “*te-ke-te*” (incisiva) e “*du-gu-du*” ou “*te-re-te*” (branda).

Para as notas em *legato*, que ‘consiste em tocar várias notas sem ataques, com exceção da nota inicial’<sup>34</sup>, a maior dificuldade encontra-se em manter uma uniformidade na emissão das notas, uma vez que a embocadura varia de nota para nota, dependendo da região: grave, média e aguda.

- **Dinâmica**

Quando tratamos deste assunto na flauta, cabe dizer que é um dos instrumentos mais difíceis de produzir nuances entre as intensidades de dinâmica, devido à própria estrutura e mecanismo do instrumento.

Para ajudar na execução de dinâmicas, o controle da respiração e da embocadura é de suma importância e requer muito preparo e estudo de exercícios técnicos específicos para melhor condicionamento e controle de sonoridades específicas.

- **Alguns efeitos produzidos na flauta**<sup>35</sup>

*FRULATTO* ou *FLATTERZUNG*

O *Frullatto* (*flutterzung*) é produzido pelo pronunciamento da letra “R” a partir da ponta da língua ou guturalmente<sup>36</sup> – *rrrrrrrrr...* – enquanto se toca uma ou

---

<sup>33</sup> Neste caso, a língua fará dois movimentos para produzir três ataques.

<sup>34</sup> WOLTZENLOGEL, 1995, p. 68.

<sup>35</sup> Todas as definições deste tópico foram retiradas do livro de Celso Woltzenlogel: *MÉTODO ILUSTRADO DE FLAUTA*. (1995, p. 311)

<sup>36</sup> *Gutural*: 1. Relativo à garganta. 2. Que (som) é articulado ou modificado na garganta. Definição retirada do NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA (1986).

várias notas (geralmente ligadas). Este tipo de efeito é muito usado pelos compositores de música contemporânea e é simbolizado pelas seguintes grafias:



## RUÍDOS DE CHAVES e SONS PERCUTIDOS

Para a produção desses efeitos é necessária a utilização das chaves do instrumento. Para os *ruídos de chaves* usa-se a articulação ou percussão de uma ou mais chaves sem emitir nenhuma nota. Para os *sons percutidos* utiliza-se do ruído das chaves com sons ‘secos’ produzidos por ataques ligeiros da ponta da língua ao bocal. Estes tipos de efeitos são indicados através de uma bula específica e característica que varia de compositor para compositor (contemporâneo) por não apresentar uma grafia particular para eles.

## GLISSANDO

Para este tipo de efeito toca-se a escala cromática girando o bocal para fora – para a produção do *glissando* ascendente – ou para dentro – para o *glissando* descendente. Sua grafia é a seguinte:



## TOCAR E CANTAR SIMULTANEAMENTE

Consiste em produzir o som utilizando-se da técnica de canto “*boca chiuzza*” ao mesmo tempo em que se emite o som natural da flauta, movendo-se juntas – como a duas vozes –, e a qualidade deste efeito dependerá da habilidade do flautista na sua produção. Este efeito é utilizado na música contemporânea e no *jazz* e também não possui uma grafia específica.

## 5.2. A INTERAÇÃO ENTRE O PIANISTA E O FLAUTISTA

Encontraremos neste capítulo sugestões e conhecimentos que devem ser compartilhados no intuito do fazer musical, utilizando-se de parcerias e trocas de informações, sem caracterizar hierarquias. Para salientar a importância do trabalho desenvolvido em conjunto, encontramos na afirmativa do pianista Vitor Duarte o sentido que deve tomar esse processo:

A dificuldade camerística para mim é sempre a maior. Quando tocamos juntos sempre perdemos um pouco da gente e ganhamos um pouco do próximo. Não pode haver em hipótese alguma aquele jogo de egos.<sup>37</sup>

Quando lidamos com mais de um instrumentista no fazer musical, nos deparamos muitas vezes com idéias e personalidades que se diferem. Se soubermos administrar e aproveitar essas situações, crescemos e adquirimos experiências para desempenhar cada vez melhor o nosso trabalho. E no inverso, adquirimos arrogância e apatia no trato com outros músicos.

O trabalho do pianista em conjunto com determinado instrumento ou área não quer dizer que este estará apto a dar aulas do instrumento específico em questão, mas sim auxiliar com trocas de experiências e complementação de idéias como menciona Maurício Freire em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho:

Conduzir (*o ensaio*) me parece uma palavra complicada, pois pressupõe uma hierarquia de quem dirige e de quem segue. Acho muito difícil um pianista, mesmo com muita experiência, ser capaz de dominar aspectos técnicos e estilísticos particulares de um instrumento ou voz. Acho que o trabalho deve ser de parceria, sugestões, de construir algo junto. E também de ouvir sugestões!!!

No intuito de enriquecer esta parceria, faremos um levantamento dos principais elementos que caracterizam as especificidades observadas anteriormente para um estudo dirigido para o auxílio na formação do pianista colaborador voltado para o acompanhamento de flautistas.

---

<sup>37</sup> O pianista Victor Duarte em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

Como primeira particularidade, o pianista colaborador deve estar atento para a questão da respiração do flautista, uma vez que o ar é o elemento base de uma execução desse instrumentista:

Acredito que a característica mais importante é comum a todos os instrumentos de sopro, que é a atenção com o uso da respiração. O pianista deve estar atento o tempo todo ao controle do uso de ar do flautista, e fazer dele o seu próprio controle.<sup>38</sup>

A pianista Lúcia Silva Barrenechea nos alerta para uma problemática comum para este tipo de formação instrumental, uma vez que o pianista não depende necessariamente do ar para a produção sonora no seu instrumento, e para o flautista ele é o elemento fundamental na produção do som. Um prévio estudo analisando como é empregada a respiração na peça ajuda a resolver problemas de entrosamento entre os dois músicos, problemas que não aparecem na hora do estudo individual de cada instrumentista.

Outro fator de suma importância no desenvolvimento do trabalho entre o colaborador e o flautista é a questão da afinação. O pianista perde um pouco neste aspecto por não lidar diretamente com a afinação de seu instrumento, e também por ser 'obrigado' a tocar em instrumentos diferentes em cada ocasião, seja em ensaios, aulas ou *performance*.

A atenção e percepção na hora de afinar a flauta com o piano são indispensáveis. É interessante saber em que frequência o afinador costuma afinar o piano com o qual o pianista trabalha, sendo usual aqui no Brasil o Lá ser afinado em 440 Hz a 442 Hz. Com essa informação já podemos deduzir como o flautista abrirá ou fechará o bocal para equiparar a afinação da flauta com a do piano. O pianista deve tocar a nota Lá3 e em seguida o flautista tocar a mesma nota para conferir a altura. O uníssono causa certo 'estreitamento' na audição e é mais difícil de ouvir a nota a ser afinada. Por isso, logo em seguida é comum o

---

<sup>38</sup> A pianista Lúcia Silva Barrenechea em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

pianista tocar um intervalo de quinta descendente e / ou o acorde de Ré menor para ajudar a audição.

É interessante conferir a afinação depois desse processo através da tonalidade da peça que será executada – por exemplo, se a tonalidade é de sol menor, o pianista tocará um acorde neste tom, distribuindo as notas do acorde entre notas graves e médias, enquanto o flautista tocará as notas do acorde arpejando lentamente<sup>39</sup>.

Outro fator determinante – em se tratando de música em conjunto – é o equilíbrio sonoro entre os instrumentistas:

O problema da sonoridade é aqui, talvez, o principal. Deve ao acompanhador dosar o volume da sonoridade do instrumento, procurando um adequado toque que se ajuste perfeitamente à voz (ou ao instrumento) acompanhada, realçando-lhe as inflexões agógicas e dinâmicas. (BEZERRA, 1957, p. 15).

No caso da flauta, a emissão do som nas notas agudas tem volume grande e de caráter brilhante, porém o controle da dinâmica em *p* ou *pp* torna-se mais difícil; já para as notas graves, a intensidade do som é reduzida e torna-se mais opaca, perdendo nas dinâmicas em *f* ou *ff*, por falhas no próprio mecanismo do instrumento ou embocadura inadequada para a execução dessas notas.

A flauta é um instrumento com grandes possibilidades expressivas e timbrísticas, mas apresenta, especialmente com relação ao piano, problemas de volume e equilíbrio.<sup>40</sup>

Cabe ao pianista adaptar e criar recursos que venham auxiliar na execução de peças que apresentam problemas de equilíbrio de sonoridade, como cita Vitor Duarte:

No caso da flauta, o registro grave parece não soar muito. (...) Se tivesse que tocar uma peça a qual o compositor explora o tempo todo notas

---

<sup>39</sup> Vale lembrar que a flauta não tem o mesmo sistema de afinação temperada usada no piano. Cabe ao flautista adaptar a afinação – através da embocadura –, adequando a afinação de acordo com o piano.

<sup>40</sup> O flautista Maurício Freire Garcia em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.



agudas em acordes no piano contra uma melodia grave na flauta, e aí, como é que faz? (...) Saídas: fechar a tampa do piano, pisar no uma corda (*pedal*) e tocar superficialmente, colocar um amplificador na flauta, falar toque mais alto ou toque mais baixo (...).<sup>41</sup>

Neste caso, o conhecimento por parte do pianista sobre os registros, limitações e virtuosidades do instrumento dão alicerce no trabalho conjunto.

O equilíbrio timbrístico entre a flauta e o piano também deve ser levado em conta. Os sons dos dois instrumentos devem se 'fundir', produzindo um som unificado, sem alterações entre eles.

O timbre normalmente representa, variando de pessoa para pessoa, uma personalidade ou um som característico, de mesma frequência e volume, através do qual distingue-se um flautista de outro. (RANEVSKY, 1999, p. 57) (...) como toda pessoa possui sua própria voz, característica de cada um, o timbre deve ser descoberto também como sendo a sua característica de som no instrumento. (RANEVSKY, 1999, p. 61)

O pianista deve estar atento às peculiaridades timbrísticas de cada flautista para adaptar sua sonoridade e timbre do piano, com o propósito de enriquecer e destacar a intenção musical proporcionada pelo efeito timbrístico.

Outro aspecto em relação à emissão do som, assim como acontece com os cantores e instrumentistas de sopros em geral, é o de que os flautistas escutam uma variedade de sons que só eles são capazes de ouvir, como menciona GARCIA (2000, p. 49) em seu artigo:

O som que o flautista produz se transmite através das cavidades de ressonância do crânio e também chega ao ouvido pelo lado interno da cabeça. Apenas a pessoa que está emitindo este som pode ouvir esta qualidade sonora, que está repleta de ruídos da coluna de ar passando pela garganta e batendo nos dentes, da língua quando articula e da própria salivação. Externamente, o ouvido recebe uma mistura de sons diretos e refletidos do ambiente.

Neste caso, o pianista deve estar atento a exageros ou falta de volume, servindo-lhe de ouvinte receptor, direcionando o flautista a equilibrar o seu próprio som e timbrando o resultado sonoro com o piano, para uma unidade na execução da peça.

---

<sup>41</sup> O pianista Victor Duarte em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

Como acontece com outros instrumentos melódicos cuja extensão das notas está voltada para o agudo, o pianista deve enfatizar a linha do baixo sempre que não soar inconveniente, pois desta maneira – além de realçar e equilibrar as sonoridades – auxilia na correção e adaptação da afinação do flautista.

Outro tema que gera uma atenção maior é a questão da diferença nas articulações entre os dois instrumentos:

A articulação na flauta também é muito diversa do piano, apresentando um grande desafio no trabalho conjunto. (...) principalmente pelo fato da flauta poder fazer o legato real e não ter o poder de ataque que o piano tem. Essa homogeneidade é muito importante e trabalhosa.<sup>42</sup>

E ainda existe o agravante do Pedal de Sustentação (*Sustain*) que, se usado pelo pianista de maneira excessiva, acaba por prejudicar e descaracterizar a articulação empregada.

O pedal, no caso, deverá ser usado com grande habilidade, eis que concorre abundantemente para imprimir o justo estilo à composição executada. (BEZERRA, 1957, p. 15).

Deve-se trabalhar também a unificação da dosagem de efeitos de dinâmica, de timbres e agógica. Os instrumentistas devem aproveitar as idéias que melhor contribuïrem para a preparação da peça, atendendo ou indicando sugestões para enriquecer na execução. Para isso, deve ser feita uma análise inicial, tanto da parte do piano quanto da flauta, e, a partir daí, discutir uma contextualização interpretativa para uma compreensão melhor do que está sendo trabalhado.

Quando aparece a necessidade de uma especialização em determinado instrumento ou área, devemos levar em conta o conhecimento básico do repertório a ser executado, uma vez que sempre nos deparamos com peças ‘chaves’ para programas de provas, recitais, concursos, festivais, entre outros.

---

<sup>42</sup> O flautista Maurício Freire Garcia em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

É comum acontecer transcrições de repertório de um instrumento para outro, especialmente entre os melódicos, como é o caso de algumas sonatas escritas para violino e transcritas para flauta transversal:

Por exemplo, tocar a sonata de Franck ou a do Fauré para violino e piano é indispensável para o repertório desenvolvido pelo pianista (...), estas peças são muito complicadas. Foram escritas para o violino, contudo soam tão bem na flauta como se estivessem sido escritas para ela.<sup>43</sup>

Com isso, vamos dar uma atenção maior para apreciação e conhecimento de repertório, que trataremos no próximo tópico deste trabalho.

### 5.3. REPERTÓRIO

Durante nossa pesquisa, averiguamos a proporção do repertório escrito para Flauta e Piano em relação ao de Flauta Solo. Sobre esta questão, Maurício Freire Garcia comenta: *O repertório de Flauta e Piano é absolutamente essencial na literatura do instrumento. Muito superior ao número de solos*<sup>44</sup>. Através de consultas a catálogos de obras para Flauta Transversal, foi possível detectar o grande volume de peças que envolviam na sua formação instrumental o Piano e a Flauta. Esta constatação reforçou ainda mais a idéia da necessidade do contato do flautista com um pianista, seja em cursos, ensaios e *performances*, tendo em vista a dimensão e importância do repertório escrito para essa formação.

Portanto, mencionaremos neste tópico, algumas sugestões para o repertório básico e a forma de abordagem que o pianista colaborador deve desenvolver para auxiliar o flautista na preparação de seu repertório.

Na fase inicial do aprendizado da flauta transversal, as peças são curtas e na maioria das vezes são melodias folclóricas – o que ajuda na compreensão musical, por se tratar de músicas conhecidas – e exercícios simples, cuja extensão de notas se limita à região média (principalmente entre as notas *Sol* 3

---

<sup>43</sup> O pianista Victor Duarte em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

<sup>44</sup> Em resposta ao questionário desenvolvido para este trabalho.

ao *Sol* 4) para facilitar a emissão do som e controle da respiração. Para esse estudante, o apoio que o pianista deve fornecer é especialmente em relação ao rigor rítmico, pois a falta de domínio da respiração e a insegurança na produção das notas fazem com que o flautista oscile no andamento.

No nível seguinte, são trabalhados estudos técnicos e peças que abrangem controle da respiração, emissão de notas em praticamente todas as regiões e treino auditivo para a questão da afinação e articulação – podemos citar as transcrições para Flauta Transversal de pequenas peças de J. S. Bach, que trabalham a questão do som *legato* e o *non legato*. As Sonatas de W. A. Mozart<sup>45</sup> são obras que abrangem todos os aspectos anteriormente mencionados e desenvolvem principalmente o entrosamento camerístico entre flautista e pianista.

No nível mais avançado, as peças apresentam problemáticas que envolvem o controle da respiração, o desenvolvimento técnico mais elaborado, apuração da concentração, da interpretação, ect. Podemos citar como exemplos para o aprimoramento nesta fase os Estudos op. 15 de Joaquim Andersen, a peça (solo) *Syrinx* de Claude Debussy, as Sonatas de J. S. Bach, as Sonatas de G. F. Haendel, os Concertos para Flauta e Orquestra de W. A. Mozart, as peças de Patapio Silva, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda. As peças de compositores franceses – tais como: F. Poulenc, Ph. Gaubert, C. Saint-Saëns, G. Fauré, A. Jolivet, entre outros – são essenciais na preparação e desenvolvimento musical do flautista.

Para as peças com piano ou com orquestra, o grau de dificuldade requer do flautista o estudo minucioso da partitura do conjunto. A compreensão e o conhecimento da peça como um todo, ajudam no entendimento do fazer musical, principalmente no primeiro momento (ensaio). Para o pianista, essas peças contem grau de dificuldade elevado em sua execução, o que requer estudo técnico aprofundado e maior domínio de elementos estilísticos e timbrísticos,

---

<sup>45</sup> Apêndice I pág. 32.

propiciando uma execução fluente, que não interfira ou atrapalhe a execução do conjunto.

O aperfeiçoamento do repertório camerístico para flauta e piano é de grande importância e deve incluir peças de diferentes estilos e gêneros musicais. Nos Apêndices I e II preparados para esta pesquisa, encontrados no final deste trabalho, constam peças dos mais variados compositores e períodos da História da Música para ilustrar o volume e importância desse repertório camerístico.

Verificamos através de questionários e observações em aulas e *master classes* a existência de peças 'chaves' para concursos, tais como: as Sonatas de J. S. Bach e C. Ph. Bach e a peça *Sicilienne op. 78* de G. Fauré; e para recitais e *performance*: as Sonatas de Poulenc, Prokofief, C. Franck, R. Gnattali e O. Lacerda; e também as peças de Patapio Silva, Ph. Gaubert, G. Enesco e as Sonatinas para Flauta e Piano de M. Camargo Guarnieri e H. Dutilleux. Todas essas peças devem constar do repertório do pianista colaborador especialista em acompanhamento de flauta transversal.

## 6. O DISKLAVIER

### O Uso de Recursos Tecnológicos como Apoio a Instrumentistas

Ouvimos frequentemente reclamações sobre a falta de pianistas para auxiliarem nas aulas e nos momentos de estudo dos instrumentistas em instituições de ensino de música como escolas, conservatórios, faculdades e universidades. É praticamente impossível conseguir um profissional disponível para atender à demanda de alunos e à variedade de repertórios.

Para ajudar estudantes e profissionais na preparação prática de obras existem no mercado programas (*softwares*) que auxiliam os instrumentistas na ausência do pianista colaborador, como o *Vivace*, por exemplo. Esse programa executa a obra no computador acompanhando o instrumentista ou cantor. É possível comprar pela internet o arquivo MIDI<sup>46</sup> correspondente à peça estudada. Outra opção existente no mercado é o *Disklavier – instrumento que integra um piano acústico Yamaha (clássico) com funções eletrônicas com o intuito de facilitar a criatividade, estudo e diversão*.<sup>47</sup> Por ser um instrumento acústico, o *Disklavier* reproduz fielmente peças gravadas em sua memória, unidade de disquete ou unidade de Cd, mantendo as características e emprego de pedais, articulações, timbres, entre outros recursos, que serviria de ferramenta no auxílio e preparação das peças estudadas por pianistas, instrumentistas e cantores. Pode ser encontrado nos modelos de piano de armário ou de cauda, e tem preço bem mais elevado do que um piano acústico tradicional. Segundo Marcelo Gimenes (2004, p. 12), podemos encontrar esse instrumento também nas marcas Bösendorfer (Imperial 290 SE) e Steinway (modelo nº D775)<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> MIDI: *Musical Instrument Digital Interface* – tecnologia padronizada de comunicação entre instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos (teclados, guitarras, sintetizadores, seqüenciadores, computadores, samplers, etc.), possibilitando que uma composição musical seja executada, transmitida ou manipulada por qualquer dispositivo que reconheça esse padrão (Definição retirada do Manual de Operações Básicas/A do *Disklavier*).

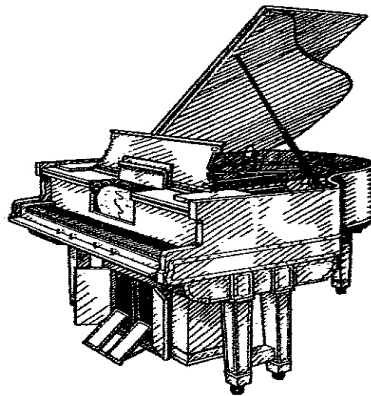
<sup>47</sup> Definição retirada do Manual de Operações Básicas/A do *Disklavier*.

<sup>48</sup> Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf](http://www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf). Acesso em 05 de dezembro de 2007. Belo Horizonte.

No intuito de oferecer alternativas para sanar problemas como falta de pianistas colaboradores em horários específicos, utilizando-se de recursos tecnológicos, faremos uma breve explanação sobre o *Disklavier*, que auxiliaria no aprimoramento nos estudos e práticas de repertório de estudantes e profissionais de música.

### **6.1. O PRECURSOR DO *DISKLAVIER***

Para ilustrar e exemplificar melhor o *Disklavier*, recorreremos ao piano mecânico, cujas características assemelham-se ao *Disklavier*. Segundo GROVE (1994, p. 722 e 723) o piano mecânico era um instrumento que tocava automaticamente músicas previamente registradas por meio de perfurações em um rolo de papel, os primeiros modelos recebiam o nome de “pianola”. Construídos por volta de 1890, eram equipados por uma caixa colocada na frente de um piano comum, com oitenta e oito “dedos” de madeira, dispostos sobre o teclado. As perfurações do cilindro giratório – localizado dentro da caixa – acionavam os “dedos” sobre as teclas através de um mecanismo pneumático operado por pedais, como em um harmônio, e a dinâmica, os pedais e o equilíbrio entre grave e agudo eram controlados por alavancas na parte frontal da caixa. Mais tarde, com a evolução desse instrumento, os cilindros foram acoplados dentro do piano, sendo capazes de reproduzir nuances, alterações de andamentos e dinâmica, chamando atenção de compositores como Stravinsky e Hindemith, que compuseram para este piano, atraídos pela reprodução fiel de suas idéias sem a interferência de intérpretes. Outros compositores, tais como Gershwin, Rachmaninov, Debussy e Paderewsky também fizeram gravações com o piano mecânico. Esse instrumento caiu em desuso por volta de 1920 com o advento do rádio e do gramofone.



**Figura 07:** Pianola. (Retirado de BENNETT, Roy – *Instrumentos de Teclado*, 1993, p. 46).

## 6.2. O DISKLAVIER

O *Disklavier* é um instrumento acústico e não precisaria ser ligado à corrente elétrica, se usado como um piano convencional. Seus recursos eletrônicos só serão acionados através de sua Unidade de Controle – dispositivo alimentado por energia elétrica, situado na parte superior da caixa do piano, porém não fixado. Nele encontram-se a maior parte dos comandos, as unidades de discos flexíveis (disquetes de 3 ½), de CDs e de discos de memória internos.



**Figuras 08 e 09:** Disklavier (Yamaha) no modelo piano de armário<sup>49</sup> e sua unidade de controle<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Retirado do site [www.chrisvenables.co.uk/images/medium/du1a.gif](http://www.chrisvenables.co.uk/images/medium/du1a.gif), acesso em 20 de janeiro de 2009, São João Del Rei (MG).

<sup>50</sup> Retirado do site [www.yamaha.co.jp/english/product/piano/product/europe/dl/upmodels/upmodels.html](http://www.yamaha.co.jp/english/product/piano/product/europe/dl/upmodels/upmodels.html). Acesso em 20 de janeiro de 2009, São João Del Rei (MG).



Este instrumento capta fielmente tudo o que o pianista executa, desde seu toque – registra a intensidade e velocidade do ataque na tecla – até o modo de utilização dos pedais. Marcelo Gimenes (2004, p. 11-12)<sup>51</sup> em seu trabalho sobre *O registro sonoro do piano acústico: possibilidades e dificuldades.*, comenta:

Mais recentemente, alguns tradicionais fabricantes de pianos acústicos passaram a utilizar esse tipo de funcionalidade em sistemas computadorizados incorporados diretamente nos pianos. Essa tecnologia incorporada nos pianos Disklavier, da Yamaha, por exemplo, não grava o som do instrumento mas sim o gesto do pianista. A reprodução do gesto representa uma execução completamente nova, um verdadeiro “clone” da execução original. O registro do gesto musical pode ser transportado para outro instrumento compatível ou então, servir de fonte sonora para (...) otimizar o processo de gravação através de métodos tradicionais.

Instrumento de fácil manuseio que permite ao pianista gravar determinada peça, sem maiores dificuldades, em um dos dezesseis discos de memória interna (são 16 Mbytes de capacidade ao todo, 01 Mbytes para cada disco) ou em um disquete (disco flexível, de no máximo 1,44 Mbytes de capacidade). Não é possível gravar direto no CD, pois esta unidade não é um gravador.

Além de reproduzir fielmente o que foi gravado, o *Disklavier* conta com recursos como transposição, aumento ou diminuição do volume e da velocidade, e a opção de reprodução apenas da mão direita e da mão esquerda separadamente, caso tenha sido programado no ato da gravação. É possível alguém tocar simultaneamente enquanto o instrumento reproduz a peça gravada.

Marcelo Gimenes (2004)<sup>52</sup> afirma ainda que:

Ademais, a gravação nestes pianos pode ser feita sem a intermediação de qualquer engenheiro ou a necessidade de se configurar qualquer equipamento externo uma vez que se tratam de sistemas completos. Curiosamente nestes casos o piano nem precisa estar completamente afinado. Correções de eventuais falhas de notas, intensidade de som e ritmo, assim como a edição do uso dos pedais, entre outros, são possíveis.

---

<sup>51</sup> Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf](http://www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf). Acesso em 05 de dezembro de 2007. Belo Horizonte.

<sup>52</sup> Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf](http://www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf). Acesso em 05 de dezembro de 2007. Belo Horizonte.

A qualidade de reprodução da peça gravada no *Disklavier* é incontestável, pois se trata do instrumento acústico reproduzindo fielmente nuanças, volumes, timbres e gestos do pianista. Essas características diferem, e muito, dos outros recursos utilizados para a gravação do instrumento (piano), pois a reprodução por outros meios – seja por *Playback*, Mp3, MIDI, etc – depende de fatores externos como a forma de captação (microfones) e acústica do meio onde a gravação ocorreu, mixagem, equalização, e por fim, de que forma seria reproduzido o material sonoro.

### **6.3. O EMPREGO DO *DISKLAVIER* NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO DE MÚSICA**

O primeiro contato que tive com esse instrumento foi no ano de 2007, quando ingressei como aluna da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no curso de Mestrado em Música, na linha de pesquisa em Performance. Recentemente adquirido pela Escola de Música desta Universidade, o *Disklavier* modelo *Mark III Series* – piano de armário – chamou minha atenção pelos possíveis benefícios a serem alcançados com o seu emprego nas aulas e na preparação e estudo do repertório.

Para os estudantes da classe de Piano, o *Disklavier* pode auxiliar na preparação da peça – seja solo, ou quatro mãos, ou de música de câmara – através da fidelidade que o instrumento grava o toque, o uso dos pedais, as dinâmicas, as nuanças timbrísticas, tal como as articulações e limpeza do som. Dessa maneira, aluno e professor de piano ganham um forte aliado na preparação do repertório pianístico.

O *Disklavier* usado em aulas individuais por professores de outros instrumentos ou voz, possibilita o estudo e compreensão da parte harmônica da peça na falta da presença de um pianista. Vale ressaltar a extensão e dificuldade técnica do repertório camerístico com piano, do qual fazem parte importantes

obras como sonatas, duos, trios, ciclos de canções, entre outros e a escassez de pianistas preparados para tal função.

No momento da aula individual de instrumento ou no horário de estudo, o aluno instrumentista ou cantor de qualquer nível de desenvolvimento técnico-musical – iniciação, graduação ou pós-graduação – teria, com uso dos recursos do *Disklavier*, teria um importante suporte e aliado para seu desenvolvimento.

#### **6.4. OBSERVAÇÕES SOBRE A UTILIZAÇÃO DO *DISKLAVIER***

Para verificar a possível eficácia do uso do *Disklavier* como apoio às aulas e ensaios nas instituições de ensino, gravamos algumas obras no instrumento da Escola de Música da UFMG, com a colaboração de alunos do curso de graduação – bacharelado em flauta e em piano – e pós-graduação – mestrado em *performance* – da mesma instituição para sua execução.

As seguintes obras e trechos foram gravados:

1. *H. Dutilleux* – Sonatina para Flauta e Piano. As gravações do 1º e 2º movimentos foram em 17 de outubro de 2007, e do 3º movimento, em 24 de março de 2008.
2. *J. S. Bach*<sup>53</sup> – Sonata em sol menor (BWV1020) para Flauta e Cravo (Piano). Peça gravada em 11 de dezembro de 2007.
3. *Carl Reinecke* – 1º movimento (*Allegro molto moderato*) do Concerto para Flauta op. 283 – redução para piano. Movimento gravado em 18 de setembro de 2007.
4. *Francis Poulenc* – 1º movimento (*Allegro malinconico*) da Sonata para Flauta e Piano. Movimento gravado em 02 de setembro de 2008.

Nas peças “Sonata para Flauta e Piano” de *J. S. Bach* e o “1º movimento do Concerto para Flauta op. 283” de *Carl Reinecke* (redução para piano) houve a

---

<sup>53</sup> Atribuída posteriormente a CARL PHILIPP EMANUEL BACH.

participação de um flautista no momento da gravação; a “*Sonatina para Flauta e Piano*” de *H. Dutilleux* e o “*1º movimento da Sonata para Flauta e Piano*” de *F. Poulenc*, foram gravadas sem a participação dos flautistas.

Nestas experiências, testamos os recursos disponibilizados no *Disklavier*, tendo como objetivo, averiguar quais seriam as possibilidades e dificuldades de gravar peças com ou sem o auxílio do outro instrumentista. Observamos também a possibilidade de eficácia da aplicação do *Disklavier* na preparação das peças estudadas pelos pianistas e pelos flautistas. Consideramos relevantes os relatos informais dos instrumentistas no momento da utilização do *Disklavier* para formarmos a conclusão da nossa pesquisa.

#### **Relatos dos Pianistas:**

Segundo relatos dos pianistas que auxiliaram nas gravações, o instrumento não apresenta dificuldades no manuseio do equipamento, mencionando inclusive, maior aproveitamento do tempo utilizado na gravação do que com outros recursos – como gravadores de outras espécies.

As peças apresentaram dificuldades e particularidades no momento de cada gravação:

- Na *Sonatina (H. Dutilleux)* o tempo das cadências – nos compassos 58, 61, e 215 – foi deduzido pelo pianista, uma vez que a gravação aconteceu sem a participação do flautista.

The image displays a musical score for flute and piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a flute staff and a piano staff. The first system begins with a measure number '5' in a box. The flute part starts with a measure of rest, followed by a series of sixteenth-note runs. The piano part features a bass line with a dotted line and the notation '8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>' below it. Performance markings include 'Ad lib.', '(avec fantaisie)', and 'mf'. The second system continues the flute's melodic line, with dynamic markings 'dim.' and 'pp (écho)', and the instruction 'Plus lent'. The piano part provides harmonic support. The third system shows the flute part with a 'f' dynamic and the piano part with a 'p' dynamic. The final system concludes with 'dim.' and 'pp (écho)', and 'Plus lent'.

**Figura 10.** Trecho das cadências (compassos 58 e 61) da Sonatina para Flauta e Piano de H. Dutilleux (Ed. Alphonse Leduc)

The image shows a page of a musical score for the cadence of the Sonata for Flute and Piano by H. Dutilleux. The score is in 2/4 time and features a flute line and a piano accompaniment. The flute part includes a 'Cadence' section with a fermata, followed by a section marked 'accel. - - - molto' and 'Plus lent (très libre)'. The piano part includes a section marked 'f' and 'n', and a section marked 'pp (mystérieux)' and 'pp mais rythmé'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Figura 11.** Trecho das cadências (compasso 215) da Sonatina para Flauta e Piano de H. Dutilleux (Ed. Alphonse Leduc)

- No caso do 1º movimento do Concerto para Flauta ( *Carl Reinecke*) – redução de orquestra – a dificuldade da redução da grade de orquestra para piano dificulta a execução técnica.
- No 2º movimento da *Sonata em sol menor (BWV1020) para Flauta e Cravo (Piano)* de *J. S. Bach*<sup>54</sup>, o pianista e o flautista começam juntos. No

<sup>54</sup> Esta Sonata foi atribuída à C. P. E. Bach.

momento da gravação foi preciso desenvolver uma forma que ajustasse a entrada dos dois músicos ao mesmo tempo – para isso utilizou-se na entrada o pedal *sustain*, acionando-o de forma a indicar visualmente o pulso de um compasso em branco.



**Figura 12.** Trecho do 2º movimento da Sonata em sol menor (BW V 1020) para Flauta e Cravo de J.S. Bach<sup>55</sup> (Ed. Henle Verlag)

- No 1º movimento da *Sonata para Flauta e Piano* de F. Poulenc, as variações de agógica utilizadas pelos músicos no começo do tema principal (como mostra na *Figura 13* – anacruse do 1º compasso e anacruse do compasso 8) dificultaram a gravação sem o flautista, mesmo acionando o pedal *sustain* – como fora utilizado no 2º movimento da *Sonata em sol menor (BWV1020)* de J.S. Bach<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Idem a nota 53.

<sup>56</sup> Idem a nota 53

FLUTE

PIANO

$\text{♩} = 84$

*p*

*p dolce*

*mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)*

*f*

*fp*

①

**Figura 13.** Trecho do 1º movimento da Sonata para Flauta e Piano de F. Poulenc (Ed. Chester Music)

Com o auxílio do professor de piano, os pianistas tiveram a oportunidade de observar erros e acertos, visualizando e discutindo as peças gravadas no *Disklavier*.

#### **Relato dos Flautistas:**

Observamos o emprego do *Disklavier* no momento do estudo dos flautistas, utilizando as peças gravadas pelos pianistas. De acordo com os relatos dos



flautistas, o *Disklavier* serviria como ferramenta de estudo, mas não substituiria o pianista no trabalho musical realizado na parceria da música de câmara de construção conjunta da interpretação. As variações de agógica e timbres ficaram comprometidos, e mecanizados, por se tratar de uma execução gravada. Nos momentos de cadência, predominou ansiedade por parte do flautista, uma vez que o tempo gasto na execução da mesma seria incerto.

De toda forma, segundo os flautistas, o instrumento seria de grande valia, como ferramenta de estudo, pois além do reconhecimento auditivo da parte do piano, a utilização de recursos como aumento ou diminuição da velocidade e volumes ajudaria no estudo e compreensão de trechos complicados.

Concluimos que o uso de recursos tecnológicos como o *Disklavier* seria útil na formação de instrumentistas, principalmente, na fase inicial de estudo e conhecimento da peça. Porém, com relação à preparação camerística, observamos que pode haver uma mecanicidade na interpretação, o que causaria o empobrecimento criativo, falta de flexibilidade musical, e de ajuste no equilíbrio timbrístico e agógica entre os instrumentistas.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando a contextualização histórica da profissão de pianista colaborador, observamos uma das mais produtivas e requisitadas funções no meio musical: o de colaborar executando a parte que circunda e complementa a produção musical juntamente com o solista, seja cantor ou instrumentista. A conscientização e valorização desta profissão acontecem de forma lenta e cheia de preconceitos, sendo rotulado de secundário e submisso o trabalho que requer conhecimentos e especificidades que vão além do preparo musical propriamente dito. A falta de cursos preparatórios específicos para o acompanhamento vem retardando a sistematização da profissão no Brasil, tornando o mercado de trabalho carente de profissionais especializados e qualificados.

Para o desenvolvimento do trabalho, consultamos bibliografia referente ao assunto e realizamos coleta de informações através de relatos informais e questionários semi-estruturados com o(a)s pianistas Marília Alexandria, Victor Duarte, Lúcia Silva Barrenechea e Regina Stela Amaral e com os flautistas Maurício Freire Garcia, Antônio Carlos Guimarães, Daniel Della Sávia e Fernando Augusto Sales.

A partir dos dados levantados, definimos a terminologia utilizada para denominar as diferentes especializações que os pianistas desenvolvem para atender a cada meio de atuação. Destacamos as características e habilidades do pianista camerista, do correpetidor e por fim as do colaborador, verificando qual tipo de formação, forma de trabalho desenvolvido e ambiente de atuação para cada um deles. Constatamos que o pianista Camerista é o virtuose que trabalha diretamente com instrumentistas ou cantores profissionais em *performances*, desenvolvendo o repertório camerístico. O pianista Correpetidor é aquele que atua como preparador técnico – *coach* – para determinada área de atuação, principalmente a do canto. Esse profissional atua em instituições de ensino, teatros – temporadas de óperas – e corais, preparando estudantes ou músicos profissionais, juntamente com professores de canto e regentes, muitas vezes

substituindo-os. O pianista colaborador é aquele que atende principalmente estudantes e profissionais em festivais, cursos, concursos, *master classes* e instituições de ensino como conservatórios, escolas de música, faculdades e universidades, auxiliando professores de instrumento e canto em aulas, ensaios e *performance*.

Outra questão abordada na elaboração desse trabalho foi averiguar como acontece a formação do pianista colaborador, uma vez que não existem cursos especializados para esse profissional. Observamos através de relatos e de uma escassa literatura sobre o assunto, que a formação não depende somente do meio acadêmico. Primeiramente, o pianista deve ter abertura e pré-disposição para desempenhar a função de pianista colaborador, uma vez que esta profissão requer muita dedicação, paciência e vivência musical. Notamos que o papel do professor de piano pode ser determinante para instigar e desenvolver habilidades para o acompanhamento, que deve ser estimulado desde a fase de musicalização. A participação do aluno de piano nas aulas em grupo pode ser primordial na fase inicial da educação musical, pois desenvolve habilidades que vão desde a adequação acústica do conjunto instrumental à flexibilidade para interação com outros músicos, vivenciando e adquirindo experiências em situações de ensaios e *performances*.

Contudo, constatamos que a formação do pianista colaborador acontece de forma empírica, muitas vezes ocasionada pelas exigências e especificidades do meio de atuação. Esse pianista acaba por adaptar habilidades e competências para suprir e atender à demanda de instrumentistas e repertório. Este tipo de capacitação acaba gerando profissionais autodidatas que, na maioria das vezes, atendem as expectativas do mercado de trabalho. Porém, gera também certa insegurança e condições viciosas e de baixa qualidade no desempenho do pianista, por não dispor ele do apoio e embasamento técnico e teórico que a formação acadêmica proporcionaria.

Mesmo com a diferenciação que observamos quando tratamos da terminologia utilizada para denominar os papéis desempenhados pelo pianista que trabalha com acompanhamentos, notamos uma gama de diversidade de funções atribuídas ao meio de atuação do colaborador – tais como: pianista para trabalhar com coro, orquestra, ópera, musical (teatro), dança (ballet), instrumentistas e cantores. Em cada caso, observamos as particularidades e exigências requeridas do pianista e averiguamos se haveria realmente necessidade de formação específica desse profissional. Concluímos, com o levantamento dessas informações, que a especialização torna-se necessária para uma melhor qualificação e valorização do trabalho desenvolvido pelo pianista colaborador.

A partir desta perspectiva de especializações, recorreremos ao exemplo do trabalho com Flauta Transversal no intuito de distinguir os conhecimentos básicos para se trabalhar com determinado instrumento ou voz. Usamos como referência a flauta por ser um instrumento da família das madeiras por suas particularidades técnicas, pelo extenso repertório que envolve a formação instrumental flauta e piano, pela oportunidade decorrente do fato de ter estudado flauta e de desenvolver trabalhos de Duos e Trios com flautistas. Com isso, distinguimos, através de relatos de flautistas e pianistas, vários pontos importantes que reforçam a interação e o auxílio no desenvolvimento de um trabalho de qualidade com esses instrumentistas. Apresentamos ao final do trabalho dois Apêndices que reúnem obras para piano e flauta de compositores nacionais e estrangeiros, no intuito de mostrar o volume de obras existentes e indicar o repertório a ser desenvolvido em trabalho conjunto do pianista com o flautista.

Em nossa pesquisa de campo, utilizamos o *Disklavier* com o objetivo de averiguar se o emprego desse recurso tecnológico auxiliaria na preparação das peças e supriria a ausência ou falta de disponibilidade de pianistas colaboradores para acompanhar instrumentistas e cantores na fase inicial de estudo e conhecimento da peça. Observamos que, para a classe de alunos de piano, o instrumento seria um aliado para o aprimoramento da peça estudada, por

reproduzir exatamente o que o pianista tocou, sendo possível analisar o uso dos pedais, o tipo de toque, dinâmicas e agógicas utilizadas na interpretação da peça.

Para os outros instrumentistas e cantores, o uso do *Disklavier* em aulas, ensaios ou durante o estudo ajudaria na execução da peça, mesmo na ausência do pianista colaborador. Porém, com relação à preparação musical sob o aspecto camerístico, observamos que poderá haver a automatização da peça, o que causaria o empobrecimento da combinação timbrística e do equilíbrio agógico entre os instrumentistas. Ficou aparente que o emprego do *Disklavier* seria plausível somente para estudos e não como um substituto do pianista colaborador na preparação camerística e no momento da *performance*.

Concluimos com esta dissertação a respeito do Pianista Colaborador que a sua formação, especialização e atuação no mercado de trabalho requerem maior atenção por parte do meio acadêmico e artístico, pois trata-se de uma profissão que apresenta um grande potencial de atuação e também registra uma crescente procura de profissionais qualificados para atender o mercado de trabalho. Em vista disso, discussões, trabalhos acadêmicos e criação de cursos específicos para esses músicos preencheriam inúmeras lacunas na preparação e valorização do pianista que desempenha essas funções.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – Compositores e Obras para Flauta e Piano

Neste APÊNDICE apresentaremos um breve levantamento do repertório para Flauta Transversal e Instrumentos de Teclado (Baixo Contínuo, Cravo, Piano e Piano a 4 mãos) no intuito de ilustrar a relevância do trabalho do pianista colaborador com o flautista. Com base nos livros de TOFF (1996)<sup>57</sup> e WOLTZENLOGEL (1995)<sup>58</sup> iremos catalogar os compositores (com suas respectivas obras) em ordem alfabética para facilitar a consulta.

### ABEL, CARL FRIEDRICH (1723-1787)

- 6 Easy Sonatas, K. 141-146  
Viola da Gamba / Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
- Sonata C, op. 2, n°1, K. 111  
Cravo e Flauta / Violino;
- Sonata D, op. 2, n°3, K. 113  
Cravo e Flauta / Violino;
- Sonata F, op. 2  
Cravo e Flauta / Violino;
- 6 Sonatas, op. 5, K. 117-122  
Cravo e Flauta / Violino e Violoncelo;
- Sonatas, op. 6  
Flauta e Baixo Contínuo;
  - N°1, C
  - N°2, K. 124
  - N°3, e, K. 125
  - N°6, G, K. 128
- Trio G, op. 16, n°1, K. 98  
2 Flautas e Baixo Contínuo ;
- Trio C, op. 16, n°4, K. 101  
2 Flautas e Baixo Contínuo ;
- Trio Sonata c  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo.

### ADLER, SAM (1928)

- Sonata  
Flauta e Piano.

### ALAIN, JEHAN (1911-1940)

- 3 *Mouvements*  
Flauta e Piano.

### ALBINONI, TOMASO GIOVANNI (1671-1751)

- Sonata b, op. 4, n°6  
Flauta e Baixo Contínuo;
- *Trattenimenti armonici per camera*  
Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contínuo.
- Sonata n°6 a

### ALTÈS, HENRI (1826-1895)

- *L'Helvétienne op 5*  
Flauta e Piano;
- 5° Solo de Concours g op. 24  
Flauta e Piano;
- 6° Solo de Concours B, op. 25  
Flauta e Piano;
- *La Venitienne op. 4*  
Flauta e Piano.

### AMLIN, MARTIN (1953)

- Sonata  
Flauta e Piano.

### AMRAM, DAVID (1930)

- *Discussion*  
Flauta, Piano, Percussão e Violoncelo.

### ANNA AMALIE, Princess of Prússia (1723-1787)

- Sonata F  
Flauta e Baixo Contínuo.

---

<sup>57</sup> Págs. 289 a 432.

<sup>58</sup> Págs. 326 a 335.

**ANDERSEN, JOACHIM (1847-1909)**

- *Ballade et Danse des Sylphes op. 5*
- *Canzone op. 53 n°1*
- *Fantaisies Nationales op. 59*
- *Intermezzo op. 51 n°2*
- *Introduction et Caprice op. 58*
- *Lechtere Stücke op.56*
- *Morceau de Concert n°2 op. 61*
- *6 Morceaux de Salon, Suítes I&I op. 241*
- *Moto Perpetuo op. 8*
- *Opera Fantasies op.45*
- 10 Peças op. 62
- *5 Songs Without Words*
- *Le Tourbillon op. 57 n°3*
- *Variations Elegiaques op. 27*
- *8 Vortragsstücke op. 55*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;

**ANDRIESEN, JURRIAAN (1925-1996)**

- Trio n°2

Flauta, Viola e Piano.

**ANTHEIL, GEORGE (1900-1959)**

- Sonata

Flauta e Piano.

**ARNELL, RICHARD (1917)**

- *Andante e Allegro op. 58*
- Trio

Flauta e Piano;  
Flauta, Violoncelo e Piano.

**ARNOLD, MALCOLM (1921-2006)**

- Sonata op. 121
- Sonatina op. 19

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano.

**AVSHALOMOV, JACOB (1919)**

- *Disconsolate Muse*

Flauta e Piano.

**BACH, CARL PHILIPP EMANUEL (1714-1788)**

- Duetto E, Wq. 84
- *12 Kleine Stücke mit 2 und 3 stimmen*  
Wq. 81
- *12 Kleine Stücke mit 2 und 3 stimmen*  
Wq. 82
- 3 Quartetos Wq. 93-95
- Sonatas Wq. 83-87
- 7 Sonatas Wq. 123-129
- Sonata B, Wq. 130
- Sonata D Wq. 131
- Sonata G Wq. 133 "Hamburger"
- Sonata G Wq. 134
- 3 Sonatas Wq. 143-145
- 3 Sonatas Wq. 147-148 e 151
- Sonata B, Wq. 161/2
- Trio E, Wq. 162

Cravo e Flauta;  
(Flauta / Violino e Cravo) ou  
(2 Flautas / 2 Violinos e Cravo);  
(Flauta / Violino e Cravo) ou  
(2 Flautas / 2 Violinos e Cravo);  
Cravo, Flauta, Viola e Violoncelo  
Flauta e Cravo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo.

**BACH, JOHANN CHRISTIAN (1735-1782)**

- 3 Quartetos D, C, A

Flauta / Violino, Violino, Viola e Baixo Contínuo;



- 6 Quintetos, op. 11
  - Quinteto *D*, op. 22, n° 1
  - Sonata *F*  
(atribuída à C. P. E. Bach e W. F. Bach)
  - Sonata *G*, op. 2, n° 3
  - 6 Sonatas, op. 16
  - Sonata *C*, op. 18, n° 1
  - 3 Sonatas, op. 19, n°s 1, 2 e 6
  - Triosonata *B*,
  - Trio Sonata *G*
  - Trio *C*
- Flauta, Oboé, Violino, Viola e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé, Violino, Baixo Contínuo e Cravo / Piano;  
Cravo e Flauta;
- Cravo, Violino / Flauta;  
Cravo /Piano e Violino / Flauta;  
Cravo /Piano e Violino / Flauta;  
Flauta e Piano ;
- Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- 2 Flautas/ (Flauta, Violino) e Baixo Contínuo;  
Flauta, Flauta /Violino e Baixo Contínuo / Violoncelo.

**BACH, JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)**

- Sonata *C*
  - 6 Sonatas
  - 6 Sonatas
  - Sonata n°1 *F*, HW VIII
  - 7 Trios, HW VII/1-7
    - Sonata *A*
    - Sonata *C*
    - Sonata n°4 *D*
    - Sonata n°7 *C*
- Flauta / Violino e Piano;  
Flauta / Violino e Teclado;  
Flauta e Cravo;  
Teclado e Flauta / Violino;
- Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Cravo;  
Cravo, Flauta / Violino e Violoncelo;  
Cravo / Piano, Flauta e Violino.

**BACH, JOHANN ERNST (1722-1777)**

- Sonata *e*
- Flauta e Cravo.

**BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)**

- Oferenda Musical, BWV 1079
    - Sonata *C*
  - Partita (Suíte) *c*, BWV 997
  - Sonata *g*, BWV 1020<sup>59</sup>
  - Sonatas *b*, *E*, *A*, BWV 1030-1032
  - Sonatas *C*, *e*, *E*, BWV 1033-1035
  - Sonata *G*, BWV 1038
  - Sonata *G*, BWV 1039
  - Suíte *b*, BWV 1067
- Flauta, Violino e Cravo;
- Flauta e Teclado;  
Flauta e Cravo;
- (Flauta e Cravo) ou (Flauta, Violino e Baixo Contínuo);  
(Flauta e Baixo Contínuo) ou (Flauta, Violino e Baixo Contínuo);  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta, Cordas e Baixo Contínuo.  
(Redução para Piano).

**BACH, WILHELM FRIEDEMANN (1710-1784)**

- 4 Trios sonatas
- 2 Flautas e Baixo Contínuo.

**BADINGS, HENK (1907-1987)**

- *Capriccio*
  - *Cavatina*
- Flauta e Piano;  
(Flauta e Piano) / (Flauta Contralto e Harpa).

---

<sup>59</sup> Esta Sonata foi atribuída à C. P. E. Bach.

<b>BAKER, DAVID N. (1931)</b> - <i>Inspiration</i>	Flauta e Piano.
<b>BAKSA, ROBERT (1938)</b> - Sonata	Flauta e Piano.
<b>BARBER, SAMUEL (1910-1981)</b> - <i>Canzone (Transcribed by Barber from his Piano Concerto op. 38, 2<sup>nd</sup> mvmt.)</i>	Flauta e Piano.
<b>BARRAUD, HENRY (1900-1998)</b> - <i>Concertino</i>	Piano, Flauta, Clarinete, Contrabaixo e Corne Francês.
<b>BARRÈRE, GEORGES (1876-1944)</b> - <i>The Barrère Album (Nocturne and 17 arrangements)</i> - <i>Nocturne</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>BARTOK, BELA (1881-1945)</b> - <i>3 Popular Hungarian Songs (arr. Arma)</i> - <i>Suite Paysanne Hongroise (arr. Arma)</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>BAX, ARNOLD (1886-1953)</b> - 4 Peças	Flauta e Piano.
<b>BAZZINI, ANTONIO (1818-1897)</b> - <i>La Ronde des Lutins</i>	Flauta e Piano.
<b>BEASER, ROBERT (1954)</b> - <i>The Old Men Admiring Themselves in the Water</i> - <i>Variations</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>BEETHOVEN, LUDWIG VAN (1770-1827)</b> - <i>6 National Airs with Variations, op. 105</i> <i>Variations on Austrian &amp; Scotch Airs</i> - <i>10 National Airs with Variations, op. 107</i> <i>Variations on Russian &amp; Tyrolean Airs</i> - <i>Serenade D, op. 41</i> - Sonata B, - Trio G, Wo. O. 37	Piano e Flauta / Violino; Piano e Flauta / Violino; Piano e Flauta / Violino; Flauta e Piano; Piano, Flauta e Contrabaixo.
<b>BENDA, FRANZ (1709-1786)</b> - 2 Sonatas C - 2 Sonatas e - Sonata F - Sonata G, op. 3, n° 1 - Trio G	Flauta e Baixo Contínuo; Flauta e Baixo Contínuo; Flauta e Baixo Contínuo; Flauta e Cravo; 2 Flautas e Piano.
<b>BENDA, GEORG (1722-1795)</b> - Sonatas C, e - Sonata F - Sonata G, op. 3, n° 3	Flauta e Baixo Contínuo; Flauta e Baixo Contínuo; Flauta e Baixo Contínuo.
<b>BEN-HAIM, PAUL (1897-1984)</b> - <i>3 Songs Without Words</i>	Flauta e Piano.

<b>BENNETT, RICHARD RODNEY (1936)</b>	
- <i>Commedia II</i>	Flauta e Piano;
- <i>Summer Music</i>	Flauta e Piano;
- Trio	Flauta, Oboé e Piano;
- <i>Winter Music</i>	Flauta e Piano.
<b>BERBIGUIER, BENOIT TRANQUILLE (1782-1838)</b>	
- <i>Melodie Concertante: Les Regrets, op. 104</i>	Flauta e Piano;
- <i>Souvenir de Tyrol, op. 103</i>	Flauta e Piano.
<b>BERKELEY, LENNOX (1903-1989)</b>	
- Concertino op. 49	Flauta, Violino, Violoncelo e Cravo / Piano;
- Sonata op. 97	Flauta e Piano;
- Sonatina op. 13	Flauta e Piano.
<b>BERLINSKY, HERMAN (1910-2001)</b>	
- Sonata	Flauta e Piano.
<b>BITSCH, MARCEL (1921)</b>	
- 3 Sonatas	Flauta e Piano.
<b>BIZET, GEORGES (1838-1875)</b>	
- <i>Three Pieces from L'Arlésienne</i>	Flauta e Piano.
<b>BLACHER, BORIS (1903-1975)</b>	
- <i>Dialog</i>	Flauta, Violino, Piano e Cordas;
- <i>Duo</i>	Flauta e Piano;
- Sonata op. 15	Flauta e Piano.
<b>BLAVET, MICHEL (1700-1768)</b>	
- 6 Sonatas op. 2	Flauta e Baixo Contínuo;
- 2 Sonatas op. 3	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>BODINUS, SEBASTIAN (ca. 1700-ca. 1760)</b>	
- <i>Musikalischen Divertissements</i>	2 Oboés / 2 Violinos / 2 Flautas e Baixo
Sonata em E <sub>b</sub> , vol. 1, n°2	Contínuo.
<b>BOEHM, THEOBALD (1794-1881)</b>	
- <i>Air Suisse op. 20</i>	Flauta e Piano;
- 3 Duetos (arr. Boehm)	Flauta, Flauta Contralto e Piano;
Rossini: Duetto D op. 66	
Weber: <i>Pieces Faciles n°3 C op. 67</i>	
Weber: <i>Romanze F op. 68</i>	
- <i>Elegie A<sub>1</sub> op. 47</i>	Flauta e Piano (Redução);
- <i>Etude-Ländler op. 26</i>	Flauta e Piano;
- <i>Introduction and Variations on a Theme</i>	Flauta e Piano;
From "Freischütz" op. 9	
- 6 <i>Lieder von F. Schubert op. 52</i>	Flauta e Piano;
- <i>Souvenir des Alpes, 6 Morceaux de Salon</i>	Flauta e Piano;
- 2 <i>Thèmes Suisses Varies op. 11</i>	Flauta e Piano;
- <i>Variations sur un Air Allemand E op. 22</i>	Flauta e Piano;
( <i>Variations on a German air, "Du, du liegst mi rim Herzen"</i> )	
- <i>Variations sur un Air Tyrolien C op. 20</i>	Flauta e Piano (redução).
( <i>Air Suisse. Variations Brillantes</i> )	
<b>BOISMORTIER, JOSEPH BODIN DE (1689-1755)</b>	
- 6 Sonatas op. 9	Flauta e Baixo Contínuo;

- Sonata g, op. 34 n° 1	3 Flautas / 3 Violinos / 3 Oboés e Baixo Contínuo;
- Sonata G, op. 34 n° 2	3 Flautas e Baixo Contínuo;
- Sonata e, op. 34 n° 3	3 Flautas / 3 Violinos / 3 Oboés e Baixo Contínuo;
- Sonata a, op. 34 n° 6	3 Flautas / 3 Violinos / 3 Oboés e Baixo Contínuo;
- Sonata G, op. 44 n° 3	Flauta e Baixo Contínuo;
- 5 Sonatas op. 91	Cravo e Flauta;
- Sonata op. 91 n° 6	Flauta e Baixo Contínuo;
- Sonata em Trio e, op. 37 n° 2	Flauta, Viola da Gamba e Baixo Contínuo;
- Sonata em Trio a, op. 37 n° 5	Flauta / Oboé / Violino, Viola da Gamba / Contrabaixo / Violoncelo e Baixo Contínuo.
<b>BON, ANNA, DE VENEZIA (1740-1767)</b>	
- 6 Sonatas de Câmara	Flauta e Cravo.
<b>BONET, NARCIS (1933)</b>	
- <i>Tricorde</i>	Flauta e Piano.
<b>BONONCINI, GIOVANNI (1670-1747)</b>	
- 8 <i>Divertimenti da camera</i>	Violino / Flauta e Baixo Contínuo.
<b>BORNE, FRANÇOIS (1840-1920)</b>	
- <i>Carmen Fantaisie</i>	Flauta e Piano.
<b>BOULANGER, LILI (1893-1918)</b>	
- <i>Cortège</i>	Violino / Flauta e Piano;
- <i>D'un Matin de Printemps</i>	Violino / Flauta e Piano;
- <i>Nocturne</i>	Flauta e Piano.
<b>BOULEZ, PIERRE (1925)</b>	
- <i>Sonatina</i>	Flauta e Piano.
<b>BOZZA, EUGÈNE (1905-1991)</b>	
- <i>Agrestide op. 44</i>	Flauta e Piano;
- <i>Air de Vielle</i>	Flauta / Oboé e Piano;
- <i>Air Pastoral</i>	Flauta / Oboé e Piano;
- <i>Aria</i>	Flauta e Piano;
- <i>Berceuse</i>	Flauta / Oboé e Piano;
- <i>5 Chansons sur les themes japonais</i>	Flauta e Piano;
- <i>Dialogue</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie Italienne</i>	Flauta e Piano;
- <i>3 Impressions</i>	Flauta e Piano;
- <i>4 Pièces Faciles</i>	Flauta e Piano;
- <i>Soir dans les Montagnes</i>	Flauta e Piano.
<b>BRICCIALDI, GIULIO (1818-1881)</b>	
- <i>Carnival of Venice op. 77</i>	Flauta e Piano;
- <i>Rigoletto Fantaisie op. 106</i>	Flauta e Piano;
- <i>Il Vento op. 112</i>	Flauta e Piano.
<b>BRITTEN, BENJAMIN (1913-1976)</b>	
- <i>Gemini Variations op. 73</i>	Flauta, Violino e Piano a 4 mãos.
<b>BROWN, ELIZABETH (1953)</b>	
- <i>The Memory Palace</i>	Flauta, Violoncelo e Piano.

<b>BURTON, ELDIN (1913-1981)</b> - Sonatina	Flauta e Piano.
<b>BUSONI, FERRUCCIO (1866-1924)</b> - <i>Albumblatt</i>	Flauta e Piano.
<b>CAGE, JOHN (1912-1992)</b> - <i>Two (April 1987)</i>	Flauta e Piano.
<b>CAPLET, ANDRÉ (1878-1925)</b> - <i>Reverie et Petite Valse</i>	Flauta e Piano.
<b>CARTER, ELLIOT (1908)</b> - Sonata	Flauta, Oboé, Violoncelo e Cravo.
<b>CASADESUS, ROBERT (1899-1972)</b> - <i>Fantaisie op. 59</i> - Sonata op. 18	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>CASELLA, ALFREDO (1883-1947)</b> - <i>Barcarolle et Scherzo op. 4</i> - <i>Sicilienne et Burlaque op. 23</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>CASTÉRÈDE, JACQUES (1926)</b> - <i>Ciels</i> - Sonata em forma de Suíte	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>CASTIGLIONI, NICCOLO (1932-1996)</b> - <i>Gymel</i>	Flauta e Piano.
<b>CHAMINADE, CÉCILE (1857-1944)</b> - <i>Air de Ballet op. 30</i> - <i>Concertino D op. 107</i> - <i>Serénade aux Etoiles op. 142</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>CHAVEZ, CARLOS (1899-1978)</b> - <i>Vocalizacion Aguda</i>	Flauta e Piano.
<b>CHÉDEVILLE, NICOLAS (1705-1782)</b> - Sonata e, op. 7 n° 1 - Sonata g, op. 7 n° 6	Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contí nuu; Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contí nuu.
<b>CHILDS, BARNEY (1926-2000)</b> - Sonata	Flauta e Piano.
<b>CHOPIN, FREDERIC (1810-1849)</b> - <i>Variações E "Non più mesta" de Rossini</i>	Flauta e Piano.
<b>CHOU WEN-CHUNG (1923)</b> - <i>Cursive</i>	Flauta e Piano.
<b>CIARDI, CESARE (1818-1877)</b> - Noturnos op. 133 n° 1 e 3	Flauta e Piano.
<b>CLEMENTI, MUZIO (1752-1832)</b> - 3 Sonatas op. 2 n°s 1, 3 e 5 - Sonata D, op. 22 n° 1	Piano / Cravo e Flauta / Violino; Flauta / Violino, Violoncelo e Piano / Cravo.

<b>COPLAND, AARON (1900-1990)</b>	
- Duo	Flauta e Piano;
- <i>Vocalize</i>	Flauta e Piano.
<b>CORRETE, MICHEL (1709-1795)</b>	
- 6 Sonatas op. 13	Flauta e Baixo Contínuo;
- 6 <i>Sonates op. 19</i>	Flauta / Violino e Baixo Contínuo;
- Trio Sonatas op. 14 n.ºs 1, 3 e 5	Flauta, Violino e Baixo Contínuo.
<b>COWELL, HENRY (1897-1965)</b>	
- 2 <i>Bits</i>	Flauta e Piano.
<b>CRESTON, PAUL (1906-1985)</b>	
- Suíte op. 56	Flauta, Viola e Piano.
<b>CUI, CESAR (1835-1918)</b>	
- <i>Bagatelle</i>	Flauta e Piano;
- <i>Cantabile (Andante) op. 36</i>	Flauta e Piano;
- <i>Orientale op. 50 n.º9</i>	Flauta e Piano;
- <i>Scherzetto</i>	Flauta e Piano.
<b>CZERNY, CARL (1791-1857)</b>	
- <i>Duo Concertant G op. 129</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantasia Concertante op. 256</i>	Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>DAHL, INGOLF (1912-1970)</b>	
- <i>Variations on a French Folk Tune</i>	Flauta e Piano;
- <i>Variations on an Air by Couperin</i>	Flauta e Cravo / Piano.
<b>DAMASE, JEAN-MICHEL (1928)</b>	
- <i>Divertissements</i>	Flauta e Piano;
- <i>Nocturne</i>	Flauta e Piano;
- <i>Scherzo</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata</i>	Flauta / Violino e Piano;
- <i>Sonate en Concert</i>	Flauta, Piano e Violoncel <i>ad lib.</i> ;
- <i>Trio</i>	Flauta, Oboé e Piano.
<b>DELIBES, LEO (1836-1891) &amp; JULES MASSENET (1842-1912)</b>	
- 3 <i>Original Pieces for Sight-Reading Examination</i> At Paris Conservatoire	Flauta e Piano.
<b>DELLO JOIO, NORMAN (1913-1994)</b>	
- <i>The Developing Flutist</i>	Flauta e Piano;
- <i>Trio</i>	Flauta, Violoncelo e Piano;
- <i>Trio</i>	Flauta, Violino e Piano.
<b>DEMERSSEMAN, JULES AUGUSTE (1833-1866)</b>	
- <i>Air Varié et Polonaise op. 8</i>	Flauta e Piano;
- <i>Dueto A, op. 25 n.º1</i>	Flauta e Piano;
- <i>Evening Echoes</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie Brillante sur "La Déesse et le Berger"</i> De Duprato E op. 130	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie Concertante op. 36</i>	2 Flautas / (Flauta, Oboé) e Piano;
- 6 <i>Fantaisies op. 28</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantasia on a Chopin Melody op. 29</i>	Flauta e Piano;
- <i>Grand Air Varié: Le Trémolo op. 3</i>	Flauta e Piano;
- <i>Grande Fantaisie Musicale sur Oberon de Weber</i>	Flauta e Piano;

- Op. 52
- *Hommage à Tulou op. 43* Flauta e Piano;
  - *Introduction and Variations on "The Carnival of Venice" op 7* Flauta e Piano;
  - 6 Pequenas Peças op. 2 Flauta e Piano;
  - *Polonaise op 9 n° 1* Flauta e Piano;
  - *Serenade Espagnole op. 9 n° 3* Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 1 *d* op. 19 Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 2 *E<sub>b</sub>* op. 20 Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 3 *e* op. 21 Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 4 *a* op. 80 Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 5 *C* op. 81 Flauta e Piano;
  - Solo de Concerto n° 6 *F* op. 82 Flauta e Piano;
  - Sonata n° 1 *E<sub>b</sub>* op. 22 Flauta e Piano;
  - Sonata n° 2 *A* op. 23 Flauta e Piano;
  - Sonata n° 3 *c* op. 24 Flauta e Piano;
  - *Souvenir de Bayonne op. 5* Flauta e Piano;
  - *Sur l'Albaicin* Flauta e Piano.
- DEVIIENNE, FRANÇOIS (1759-1803)**
- 6 Sonatas Flauta e Piano;
  - Sonata *e*, op. 53 n° 1 Flauta e Baixo Contínuo;
  - Sonatas op. 58 n°s 1 e 6 Flauta e Piano;
  - Sonatas op. 68 n°s 1, 4 e 5 Flauta e Piano;
  - Trio *E<sub>b</sub>* op. 63 Piano, Flauta e Violoncelo.
- DENISOV, EDISON (1929-1996)**
- 4 *Pièces* Flauta e Piano;
  - *Prélude et Air* Flauta e Piano;
  - Sonata Flauta e Piano.
- DIAMOND, DAVID (1915-2005)**
- *Quintet b* Flauta, Violino, Viola, Violoncelo e Piano.
- DIEMER, EMMA LOU (1927)**
- *Quartet* Flauta, Viola, Violoncelo, Cravo e Tape;
  - Sonata Flauta e Piano;
  - *Suite "Homage à Hindemith"* Flauta e Piano.
- DIERCKS, JOHN (1929)**
- 3 *Diversions* Flauta e Piano.
- DOHNÁNYI, ERNÓ (1877-1960)**
- Aria op. 48 n° 1 Flauta e Piano.
- DONIZETTI, GAETANO (1797-1848)**
- Sonata em *F* Flauta e Piano.
- DONJON, JOHANNES (1839-ca.1912)**
- *Adagio Nobile* Flauta e Piano;
  - 8 *Etudes de Salon* Flauta e Piano;
  - *Invocation* Flauta e Piano;
  - *Offertoire op. 12* Flauta e Piano / Órgão;
  - *Pan! Pastorale* Flauta e Piano;
  - *Pipeaux Pastorale* Flauta e Piano;
  - 2 Pequenas Peças: *Shepherd's Lament, Minuet* Flauta e Piano;

- <i>Spirale: scherzo-valse</i>	Flauta e Piano.
<b>DORAN, MATT (1921)</b>	
- <i>Andante and Allegro</i>	Flauta, Violoncelo e Piano;
- <i>Poem</i>	Flauta e Piano;
<b>DORNEL, LOUIS-ANTOINE (ca. 1680-1756)</b>	
- <i>Suíte nº1 em D</i>	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>DOPPLER, FRANZ (1821-1883)</b>	
- <i>Airs Valaques (Fantaisie) e op. 10</i>	Flauta e Piano;
- <i>Andante et Rondo C op. 252</i>	Flauta e Piano;
- <i>Chanson d'amour op. 20</i>	Flauta e Piano;
- <i>Duettino Americain op. 37</i>	Flauta, Violino / Flauta e Piano;
- <i>Duettino Hongrois op. 362</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie Pastorale Hongroise op. 26</i>	Flauta e Piano;
- <i>3 Morceaux op. 15, 16, 17</i>	Flauta e Piano;
<i>Berceuse op. 15</i>	
<i>Mazurca de Salon op. 16</i>	
<i>Nocturne op. 17</i>	
- <i>Nocturne op. 19</i>	Flauta, Violino, Corne Francês / Violoncelo e Piano;
- <i>L'oiseau des Bois, Idylle op. 21</i>	Flauta e Piano;
- <i>La Sonnambula: paraphrase en Souvenir de Adelina Patti op. 42</i>	2 Flautas e Piano;
- <i>Souvenir du Rigi, Idylle op. 34</i>	Flauta, Corne Francês e Piano.
<b>DOPPLER, FRANZ (1821-1883) &amp; KARL DOPPLER (1825-1900)</b>	
- <i>Fantaisie sur des Motif Hongroises (Duettino Hongroise) op. 352</i>	Flauta e Orquestra / Piano ou 2 Flautas e Piano;
- <i>Rigoletto Fantaisie op. 38</i>	3 Flautas e Piano;
- <i>Souvenir de Prague op. 242</i>	Flauta e Piano;
- <i>Valse di Bravura</i>	2 Flautas e Piano.
<b>DROUET, LOUIS (1792-1873)</b>	
- <i>3 Fantaisies Très Faciles op. 38</i>	Flauta e Piano.
<b>DUBOIS, PIERRE MAX (1930-1995)</b>	
- <i>A Tempo Clássico</i>	Flauta e Piano;
- <i>La Capricieuse</i>	Flauta e Piano;
- <i>Novelette</i>	Flauta e Piano;
- <i>Pop Variations</i>	Flauta e Piano;
- <i>9 Preludes Faciles</i>	Flauta e Piano;
- <i>Slowly and Swingy</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonate</i>	Flauta e Piano.
<b>DUBOIS, THEODORE (1837-1924)</b>	
- <i>Vergiliens</i>	Flauta e Piano.
<b>DUKAS, PAUL (1865-1935)</b>	
- <i>La Plainte, au Loin, du Faune</i>	Flauta e Piano.
<b>DURUFLÉ, MAURICE (1902-1971)</b>	
- <i>Prélude, Recitaf et Variations op. 3</i>	Flauta, Viola e Piano.
<b>DUSSEK, JAN LADISLAV (1760-1812)</b>	
- <i>Sonatinas op. 20 n.ºs 1-5</i>	Piano, Violino / Flauta;
- <i>Sonatinas op. 46</i>	Piano e Flauta;



- Trio <i>F</i> op. 65	Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>DUTILLEUX, HENRI (1916)</b> - <i>Sonatine</i>	Flauta e Piano.
<b>DUVERNOY, VICTOR ALPHONSE (1842-1907)</b> - <i>Concertino op. 45</i>	Flauta e Piano.
<b>DVORAK, ANTONIN (1841-1904)</b> - <i>Sonatine in G op. 100</i>	Flauta e Piano.
<b>ENESCO, GEORGES (1881-1955)</b> - <i>Cantabile et Presto</i> - <i>Introduction et Variations</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>FARRENC, LOUISE (1804-1875)</b> - <i>Trio e op. 45</i>	Flauta / Violino, Violoncelo e Piano.
<b>FASCH, JOHANN FRIEDRICH (1688-1758)</b> - Sonata ( <i>Kanon</i> ) e  - Sonata <i>B</i> ,  - Sonata <i>B</i> ,  - Sonata <i>D</i>  - Sonata <i>D</i> - Trio Sonata <i>G</i>	2 Violinos / 2 Oboés / 2 Flautas e Baixo Contínuo; Flauta, Oboé / Violino e Baixo Contínuo;  2 Oboés / 2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo; Flauta, Violino, Contrabaixo / Violoncelo e Baixo Contínuo; Flauta, Violino e Baixo Contínuo; Flauta, Contrabaixo e Baixo Contínuo.
<b>FAURÉ, GABRIEL (1845-1924)</b> - <i>Fantaisie op. 79</i> - <i>Morceau de Concert</i> - <i>Pavane</i> - <i>Pièce</i> - <i>Sicilienne op. 78</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta / Oboé / Violino e Piano; Flauta e Piano.
<b>FELD, JINDRICH (1925)</b> - <i>Petit Caprice</i> - <i>Sonate</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>FERNEYHOUGH, BRIAN (1943)</b> - <i>Four Miniatures</i>	Flauta e Piano.
<b>FESCH, WILLEM DE (1687-1761)</b> - Sonatas op. 7 n.ºs 2, 4 e 8 - Sonatas op. 8 n.ºs 1-6 - Trio Sonatas op. 12 n.ºs 1-3	2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo; Flauta e Baixo Contínuo; 2 Flautas / Violino e Baixo Contínuo.
<b>FILTZ, ANTON (1733-1760)</b> - Sonatas op. 2 n.ºs 3 e 4  - Triosonata <i>E</i> ,	Flauta, Violoncelo e Cravo; Flauta, Violino e Baixo Contínuo.
<b>FINGER, GOTTFRIED (ca. 1660-1730)</b> - Sonata <i>d</i> - Sonata <i>F</i> - Sonata <i>G</i>	Flauta e Baixo Contínuo / Cravo; Flauta e Baixo Contínuo / Cravo; Flauta e Baixo Contínuo / Cravo.

<b>FINE, VIVIAN (1913-2000)</b> - <i>Enily's Images</i>	Flauta e Piano.
<b>FINZI, GERALD (1901-1956)</b> - <i>5 Bagatelles</i>	Flauta e Piano (arr. para Clarinete e Piano).
<b>FLOTHIUS, MARIUS (1914-2001)</b> - <i>Sonate da Camera op. 27</i>	Flauta e Piano.
<b>FOOTE, ARTHUR (1853-1937)</b> - <i>3 Pieces op. 31</i>	Oboé / Flauta e Piano.
<b>FOSS, LUKAS (1922)</b> - <i>3 American Pieces</i>	Flauta e Piano.
<b>FRANÇAIX, JEAN (1912-1997)</b> - <i>Divertimento</i> - <i>Impromptu</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>FRANSELLA, ALBERT (ca. 1866-1935)</b> - <i>Concert Etude F</i>	Flauta e Piano.
<b>FREDERICK II (THE GREAT) (1712-1786)</b> - 10 Sonatas - 25 Sonatas - 3 Sonatas - Sonatas <i>g e b</i>	Flauta e Teclado; Flauta e Teclado; Flauta e Teclado; Flauta e Baixo Contínuo.
<b>FUERSTNER, CARL (1912)</b> - <i>Nocturne &amp; Dance op. 36</i>	Flauta e Piano.
<b>FUKUSHIMA, KAZUO (1930)</b> - <i>Kadha Karuna (Poem of Compassion)</i> - <i>3 Pieces from Chu-U</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>FÜRSTENAU, ANTON BERNHARD (1792-1852)</b> - <i>Concertino op. 119</i> - <i>Concerto n°6 op. 58</i> - <i>L'illusion: Adagio whit Variations op. 133</i> - <i>Introduction and Variations op. 72</i> - <i>Rondo Brillant op. 102</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; 2 Flautas e Piano.
<b>GABER, HARLEY (1943)</b> - <i>Scambio</i>	Flauta e Piano.
<b>GALLIARD, JOHN ERNEST (ca. 1687-1749)</b> - <i>Sonatas op. 1 n°s 1-3</i>	Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contínuo.
<b>GALUPPI, BALDASSARE (1706-1785)</b> - <i>Triosonata G</i>	Flauta, Oboé e Baixo Contínuo.
<b>GANNER, LOUIS (1862-1923)</b> - <i>Andante et Scherzo</i>	Flauta e Piano.
<b>GAUBERT, PHILIPPE (1879-1941)</b> - <i>3 Aquarelles</i> - <i>Serenade</i> - <i>Ballade</i>	Flauta, Violoncelo e Piano; Flauta e Piano; Flauta / Violino e Piano;

- <i>Divertissement Grec</i>	Flauta / 2 Flautas e Harpa / Piano;
- <i>2 Esquisses: Soir sur la Plaine, Orientale</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie</i>	Flauta e Piano;
- <i>Madrigal</i>	Flauta e Piano;
- <i>Nocturne and Allegro Scherzando</i>	Flauta e Piano;
- <i>Piece Romantique</i>	Flauta, Violoncelo e Piano;
- <i>Romance</i>	Flauta e Piano;
- Sonata n°1 A	Flauta e Piano;
- Sonata n°2 C	Flauta e Piano;
- Sonata n°3 G	Flauta e Piano;
- <i>Sonatine</i>	Flauta e Piano;
- <i>Suíte</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sur l'eau</i>	Flauta e Piano;
- <i>Tarantelle</i>	Flauta, Oboé e Piano.
<b>GARIBOLDI, GIUSEPPE (1833-1905)</b>	
- <i>Grand Fantasy on na Arabic Theme</i>	Flauta e Piano.
<b>GAULTIER, PIERRE (ca. 1642-1697)</b>	
- <i>Suíte G</i>	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>GEMINIANI, FRANCESCO (1687-1762)</b>	
- Sonata n°3 e	Flauta / Violino e Cravo.
<b>GENIN, PAUL AGRICOLE (1832-1903)</b>	
- <i>Air Napolitain, Fantaisie Avec Variations op. 8</i>	Flauta e Piano;
- <i>Berceuse op. 6</i>	Flauta e Piano;
- <i>Carnival of Venice Variations op. 14</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantaisie sur La Traviata</i>	Flauta e Piano;
- <i>Grand Air Varie op. 5</i>	Flauta e Piano;
- <i>Grand Duo Concertant A op. 51</i>	Flauta, Flauta / Violino / Oboé e Piano ou Flauta, Clarinete e Piano;
- <i>Meditação op.49</i>	Flauta e Piano;
- <i>Melodie op. 7</i>	Flauta e Piano;
- <i>Petite Fantaisie Concertante op. 4</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sur la Terrasse op. 62</i>	Flauta e Piano.
<b>GENZMER, HARALD (1909-2007)</b>	
- <i>Divertissement</i>	Flauta e Piano;
- Sonata n°1	Flauta e Piano;
- Sonata n°2 e	Flauta e Piano;
- Trio	Flauta, Contrabaixo / Violoncelo e Teclado.
<b>GIESEKING, WALTER (1895-1956)</b>	
- <i>Sonatine</i>	Flauta e Piano;
- <i>Variations on a Theme by Edward Grieg</i>	Flauta e Piano.
<b>GIORDANI, TOMMASO (ca. 1733-1806)</b>	
- Quarteto G op. 3 n°1	Flauta, Violino, Violoncelo e Piano / Cravo.
<b>GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD VON (1714-1787)</b>	
- <i>Dance of the Blessed Spirits</i>	Flauta e Piano (Redução);
- Trio n°2 g	2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo.
<b>GODARD, BENJAMIN (1849-1895)</b>	
- <i>Suíte de 3 Morceaux:</i> <i>Allegretto , Idylle, Valse op. 116</i>	Flauta e Piano (Redução).

**GOLDMAN, RICHARD FRANKO (1910-1980)**

- Divertimento

Flauta e Piano.

**GOOSSENS, EUGENE (1893-1962)**

- *5 Impressions of a Holiday op. 7*  
- *Pastoral and Harlequinade op. 41*  
- *Scherzo Fantasque*  
- *4 Sketches*  
- Suíte op. 6

Flauta / Violino, Violoncelo e Piano;  
Flauta / Violino, Oboé / Violino e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Violino e Piano;  
Flauta / Violino, Violino e Harpa / Piano.

**GOSSEC, FRANÇOIS-JOSEPH (1734-1829)**

- *Gavotte et Tambourin*

Flauta e Piano / Violão.

**GRAUN, CARL HEINRICH (1703/4-1759)**

- Solo/Sonata *D*

Flauta e Baixo Contínuo;

- Sonata *E*,

2 Flautas / Violino e Baixo Contínuo;

- Triosonata *D*

2 Flautas e Baixo Contínuo;

- Triosonata *F*

2 Flautas / Violino e Baixo Contínuo.

**GRAUN, JOHANN GOTTLIEB (1702/3-1771)**

- Trio Sonata *D*

2 Flautas e Baixo Contínuo;

- Trio Sonata *F*

2 Flautas e Baixo Contínuo;

- Trio Sonata *F*

Flauta / Violino, Viola e Baixo Contínuo;

- Trio Sonata *G*

Flauta, Violino e Baixo Contínuo.

**GRAUPNER, CHRISTOPH (1683-1760)**

- *Canon (Sonata a 3) F*

2 Flautas / 2 Violinos / 2 Oboés, Violoncelo  
/ Viola da Gamba e Baixo Contínuo;

- 2 Sonatas *g*

Flauta e Cravo;

- Sonata *C*

Flauta, Violino / Viola *d'amore* e Baixo  
Contínuo;

- Triosonata *B*,

Flauta, Viola *d'amore* e Baixo Contínuo.

**GRECO, VICENTE (1886-1924)**

- Sonata (1974)

Flauta e Piano.

**GRETCHANINOV, ALEXANDER (1864-1956)**

- *Brimborions op. 138*

Flauta e Piano;

- *Concertino op. 171*

2 Flautas e Piano;

- 2 Miniaturas op. 145

Flauta e Piano;

- *12 Short Pieces*

Flauta e Piano.

**GROVLEZ, GABRIEL (1879-1944)**

- *Romance and Scherzo*

Flauta e Piano.

**GUBAIDULINA, SOFIA (1931)**

- *Allegro Rústico: Sounds of the Forest*

Flauta e Piano.

**GUILLEMAIN, LOUIS-GABRIEL (1705-1770)**

- *6 Sonates en quatuors ou conversations  
galantes op. 12*

Flauta, Violino, Violoncelo e Baixo  
Contínuo.

**HAHN, REYNALDO (1875-1947)**

- *Danse pour une Déesse*

Flauta e Piano;

- *L'Enchanteuse*

Flauta e Piano;

- *2 Pieces*

Flauta e Piano;

- <i>Romanesque</i>	Flauta, Viola e Piano;
- <i>Variations on a Theme of Mozart</i>	Flauta e Piano.
<b>HANDEL, GEORG FRIDERIC (1685-1759)</b>	
- <i>Halle Sonatas (a, e, b)</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonatas op. 1</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata b op. 2 n°1</i>	Flauta / Violino, Violino e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata F op. 2 n°4</i>	Flauta / Violino, Violino e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata c</i>	Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata e</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo.
<b>HARBISON, JOHN (1938)</b>	
- <i>Duo</i>	Flauta e Piano.
<b>HARTLEY, WALTER S. (1927)</b>	
- <i>4 Sketches</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>HASSE, JOHANN ADOLF (1699-1783)</b>	
- <i>Sonatas op. 1</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>6 Sonatas op. 2</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata D op. 3 n°6</i>	2 Flautas / Violino e Baixo Contínuo ;
- <i>6 Sonatas op. 5</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata D</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata E</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonatas n°1 e; n°4 G</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo;
- <i>Triosonata F</i>	Oboé / Flauta, Flauta e Baixo Contínuo.
<b>HAYDN, JOSEPH (1732-1809)</b>	
- <i>Sonata C</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata E,</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata G</i>	Flauta e Piano;
- <i>Trios H. XV:15</i>	Piano, Flauta / Violino e Violoncelo.
<b>HAYDN, MICHAEL (1737-1806)</b>	
- <i>Sonata (Divertimento) G</i>	Cravo, Flauta e Violoncelo.
<b>HEIDEN, BERNHARD (1910-2000)</b>	
- <i>5 Short Pieces</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonatina</i>	Flauta e Piano.
<b>HEISS, HERMANN (1897-1966)</b>	
- <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>HENZE, HANS WERNER (1926)</b>	
- <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>HETU, JACQUES (1938)</b>	
- <i>Ária op. 27</i>	Flauta e Piano.
<b>HIGDON, JENNIFER (1962)</b>	
- <i>The Hefrey Mode</i>	Flauta e Piano.
<b>HINDEMITH, PAUL (1895-1963)</b>	
- <i>Echo</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.

**HOFFMEISTER, FRANZ ANTON (1754-1812)**

- Sonata A op.17
- Sonata C op.13
- Sonata G op. 14
- Trio n°3 D

Flauta e Piano;  
Flauta / Violino e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Violoncelo e Piano.

**HOLZBAUER, IGNAZ (1711-1783)**

- Quintetos G, B,

Cravo, Flauta, Violino, Viola e Violoncelo.

**HONEGGER, ARTHUR (1892-1955)**

- *Petite Suíte n°2*
- *Rapsodie*
- *Romance*
- *Suíte*

2 Flautas e Piano;  
2 Flautas, Clarinete e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Violino e Piano.

**HOOK, JAMES (1746-1827)**

- Sonata F op. 54 n°1
- Sonata C op. 54 n°2
- Sonata G op. 54 n°6

Cravo / Piano e Violino /Flauta;  
Cravo / Piano e Violino /Flauta;  
Flauta e Piano.

**HOOVER, KATHERINE (1937)**

- *Lyric Trio op. 27*
- *Medieval Suíte op. 18*

Flauta, Violoncelo e Piano;  
Flauta e Piano.

**HOTTETERRE, JACQUES MARTIN (1674-1763)**

- 2 Sonatas op. 3
- Suítes op. 2
- Suítes op. 5
- Triosonata op. 3 n°s 1-6

2 Flautas / 2 Violinos / 2 Oboés e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta / Oboé e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Oboés /2 Violinos e Baixo Contínuo.

**HOVHANESS, ALAN (1911-2000)**

- *7 Love Songs of Saris op. 252/3*
- *Quartet n°1 op. 97*
- *Quartet n°2 op. 112*

Violino / Flauta e Piano;  
Flauta, Oboé, Violoncelo e Cravo / Piano;  
Flauta, Oboé, Violoncelo e Piano.

**HÛE, GEORGES (1858-1948)**

- *Petite Pièce G*
- *Serenade*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano.

**HUMMEL, JOHANN NEPOMUK (1778-1837)**

- *Grand Rondeau Brillant op. 126*
- Sonata G op. 2 n°2
- Sonata D op. 50
- Sonata A op. 62
- Trio A op. 78

Piano, Violino / Flauta;  
Piano / Cravo e Violino /Flauta;  
Piano e Violino /Flauta;  
Piano e Flauta / Violino;  
Flauta, Violoncelo e Piano.

**HURD, MICHAEL (1928-2006)**

- Sonatina

Flauta e Piano.

**IBERT, JACQUES (1890-1962)**

- Ária

(Flauta, Violino / Clarinete e Piano);  
(Flauta e Piano);

- *Histoires (arr. By Ibert of n°s 1, 2, 5, 8-10 of Piano Work:*

- N°1 La Meneuse de Tortues d'or*
- n°2 Le Petit Âne Blanc*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;

<i>n°5 Dans la Maison Triste</i>	Flauta e Piano;
<i>n°8 La Cage du Cristal</i>	Flauta e Piano;
<i>n°9 La Marchande d'eau Fraiche</i>	Flauta e Piano;
<i>n°10 Le Cortège de Balkis</i>	Flauta e Piano;
- 2 Interludes, from Le Burlador	Flauta / Violino e Cravo / Harpa;
- Jeux	Flauta / Violino e Piano.
<b>D'INDY, VICENT (1851-1931)</b>	
- Trio	Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>INGHELBRECHT, DÉsirÉ EMILE (1934)</b>	
- <i>Sonatine</i>	Flauta e Harpa / Piano.
<b>JACOB, GORDON (1895-1984)</b>	
- Trio	Flauta + Flautim, Oboé e Cravo / Piano.
<b>JACOBI, FREDERICK (1891-1952)</b>	
- <i>Night Piece and Dance</i>	Flauta e Piano.
<b>JAFFE, GERARD (?)</b>	
- <i>Three Figures and a Groun</i>	Flauta e Piano;
- <i>Pastoral Suíte</i>	Flauta e Piano.
<b>JARNACH, PHILIPP (1892-1982)</b>	
- <i>Sonatine op. 12</i>	Flauta e Piano.
<b>JEANJEAN, PAUL (1929)</b>	
- <i>Heureux Temps</i>	Flauta e Piano;
- <i>Reverie de Printemps</i>	Flauta e Piano.
<b>JOLIVET, ANDRÉ (1905-1974)</b>	
- <i>Cabrioles (Capers)</i>	Flauta e Piano;
- <i>Chant de Linos</i>	Flauta e Piano / (Violino, viola, Violoncelo e Harpa);
- <i>Fantaisie-Caprice</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonate</i>	Flauta e Piano.
<b>JOMMELLI, NICCOLÒ (1714-1774)</b>	
- <i>Sonata D</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo.
<b>JONES, CHARLES (1910-1997)</b>	
- <i>Sonata Piccola</i>	Flautim / Flauta e Cravo.
<b>KARG-ELERT, SIGFRID (1877-1933)</b>	
- <i>Impressions Exotiques op. 134</i>	Flauta e Piano;
- <i>Jugend op. 139</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sinfonische Kanzone E, op. 114</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata B, op. 121</i>	Flauta e Piano;
- <i>Suíte Pointillistique op. 135</i>	Flauta e Piano.
<b>KENNAN, KENT WHEELER (1913-2003)</b>	
- <i>Threnody</i>	Flauta e Piano.
<b>KIRNBERGER, JOHANN PHILIPP (1721-1783)</b>	
- <i>Sonatas G, g</i>	Flauta e Baixo Contínuo.

**KOECHLIN, CHARLES (1867-1950)**

- *L'album de Lillian, 1º serie, op. 139*
  - Nº 4 *Les yeux clairs*
  - Nº 6 *Skating-smiling*
  - Nº 7 *Em route vers le bonheur*
  - Nº 8 *Pleurs*
- *L'album de Lillian, 2º serie, op. 149 4 Pièces:*
  - Serenade à l'étoile errante*
  - Swimming*
  - Le Voyage Chimerique*
  - Les Jeux du Clown*
- *14 Chants (Pieces) op. 157/2*
- *Epitaphe de Jean Harlow op. 164 (op. post)*
- *Morceau de lecture op. 218*
- *2 Nocturnes op. 32 bis*
- *Pastorales op. 75 bis*
- *Sonata op. 52*
- *Suíte en Quatuor op. 55*

Flauta e Piano;  
Flauta, Soprano e Piano;  
Flauta, Soprano / Clarinete e Piano;  
Flauta e Piano;

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Saxofone e Piano;  
Flauta e Piano;  
Corne Francês, Flauta e Piano;  
Flauta, Clarinete e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Violino, Viola e Piano.

**KÖHLER, ERNESTO (1849-1907)**

- *Au vol d'oiseau op. 98*
- *Blümen Walzer op. 87*
- *Concerto Fantasia da Canção Russa "Moskwa"*  
Op. 62
- *Morceaux op. 30*
  - Nº 2 *Berceuse*
  - Nº 4 *Papillon*
- *Nightingale Polka*
- *Papillon – Souvenir Russe op. 60*
- *Serenade op. 59*

Flauta, Violino, Violoncelo *ad lib*, Harpa /  
Piano;  
2 Flautas e Piano;  
Flauta e Piano;

Flauta e Piano;

Flauta / Flautim e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano.

**KOLB, BARBARA (1939)**

- *Figments*

Flauta e Piano.

**KREBS, JOHANN LUDWIG (1713-1780)**

- *6 Sonata da Camera (Kammersonaten)*
- *Sonata d*
- *Trio nº 1 D*
- *Trio nº 2 b*
- *Trio nº 5 G*
- *Trio nº 6 a*
- *Trio D*
- *Trio e*
- *Trio Sonata A*

Cravo, Flauta / Violino;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo.

**KRENEK, ERNEST (1900-1991)**

- *Flötenstück neunphasig (Flute Piece in Nine Phases)*
- *Suite*

Flauta e Piano;  
Flauta e Cordas / Piano.

**KUBIK, GAIL T. (1914-1984)**

- *Nocturne*

Flauta e Piano.

**KUHLAU, FRIEDRICH (1786-1832)**

- *6 Divertimentos op. 68*
- *3 Duos Brillants op. 110*
- *3 Fantasias op. 95*
- *3 Grand Solos op. 57*

Flauta e Piano *ad lib*;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano *ad lib*;  
Flauta e Piano *ad lib*;



- <i>Grand Trio G op. 119</i>	(2 Flautas e Piano) / (Flauta, Violino e Piano) / (Flauta, Violoncelo e Piano); Flauta Contralto e Piano;
- <i>Introduction and Rondo on "Ah! Quand il gèle"</i> <i>From Onslow's Le Colporteur op. 98</i>	
- <i>Introduction und Variationen op.101 (on "Schönes Mädchen, wirst mich hassen" from Spohr's Jessonda)</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata E, op.64</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata G op. 69 (Grand duo)</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata e op. 71 (Grand duo)</i>	Flauta e Piano;
- <i>3 Sonatas op. 83</i>	Flauta e Piano;
- <i>Sonata a op. 85 (Grand sonate concertante)</i>	Flauta e Piano;
- <i>Trio G op. 119</i>	2 Flautas e Piano;
- <i>Variations on an Irish Folksong ("The Last Rose of Summer") op. 105</i>	Flauta e Piano;
- <i>Variations on a Scottish Folksong op. 104</i>	Flauta e Piano.
- <i>Variations on a theme from Weber's Euryanthe Op. 63</i>	
<b>KUMMER, CASPAR (1795-1870)</b>	
- <i>Carnival of Venice op. 157 n°3</i>	Flauta e Piano.
<b>KUPFERMAN, MEYER (1926-2003)</b>	
- <i>Music from Hallelujah the Hills</i>	Flauta e Piano / Cravo;
- <i>Quiet Piece</i>	Flauta e Piano.
<b>LA BARRE, MICHEL DE (1675-1743/44)</b>	
- <i>Pièces op. 4</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Suíte n°9 G</i>	Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata V G</i>	2 Flautas e Baixo Contínuo.
<b>LADERMAN, EZRA (1924)</b>	
- <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>LALO, EDOUARD (1823-1892)</b>	
- <i>Introduction et Allegretto</i>	Flauta e Piano.
<b>LA MONTAINE, JOHN (1920)</b>	
- <i>Come into my Garden</i>	Flauta e Piano;
- <i>Conversations op. 44</i>	Flauta e Piano.
<b>LANGLAIS, JEAN (1907-1991)</b>	
- <i>Mouvement</i>	Flauta / Oboé / Violino e Piano / Cravo e Órgão.
<b>LARSEN, LIBBY (1950)</b>	
- <i>Fantasy on Slane</i>	Flauta e Piano;
- <i>Ulloa's ring</i>	Flauta e Piano.
<b>LECLAIR, JEAN-MARIE (1697-1764)</b>	
- <i>Sonata C op. 1 n°2</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata e op. 1 n°6</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata e op. 2 n°1</i>	Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata C op. 2 n°3</i>	Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata G op. 2 n°5</i>	Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
- <i>Sonata D op. 2 n°8</i>	Violino / Flauta, Viola da Gamba e Baixo Contínuo;

- Sonata *b* op. 2 n°11
  - Sonata *e* op. 9 n°2
  - Sonata *G* op. 9 n°7
- Violino / Flauta e Baixo Contínuo;  
Violino / Flauta e Baixo Contínuo;  
Violino / Flauta e Baixo Contínuo.
- LIEBERMANN, LOWELL (1961)**
- Sonata op. 23
- Flauta e Piano.
- LINIKE, JOHANN GEORG (1680-1737)**
- 2 Suítes
- 2 Flautas e Baixo Contínuo.
- LOCATELLI, PIETRO ANTONIO (1695-1764)**
- 12 Sonatas op. 2
  - Sonata *G* op. 5 n°1
  - Sonata *E* op. 5 n°3
  - Sonata *C* op. 5 n°4
  - Sonata *d* op. 5 n°5
- Flauta e Baixo Contínuo;  
2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo.
- LOEILLET, JACQUES (1685-1748)**
- 6 Sonatas op. 5
- Violino / Flauta e Baixo Contínuo.
- LOEILLET, JEAN BAPTISTE “JOHN LOEILLET OF LONDON” (1680-1730)**
- Sonata *G* op. 5 n°1
  - Sonata *G* op. 1 n°2
  - Sonata *g* op. 1 n°3
  - Sonata *D* op. 1 n°4
  - Sonata *c* op. 1 n°5
  - Sonata *e* op. 1 n°6
  - Sonata *b* op. 2 n°8
  - Sonata *G* op. 2 n°12
  - Sonatas op. 3 n°7-12
- Flauta, Oboé, Violino e Baixo Contínuo  
(arr. Flauta e Piano);  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
arr. Flauta e Piano;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo.
- LOEILLET, JEAN BAPTISTE “LOEILLET DE GANT” (1688-1720)**
- 6 Sonatas op. 5, book 1
- Flauta, Oboé / Violino e Baixo Contínuo.
- LOTTI, ANTONIO (1667-1740)**
- Sonata *G*
  - Trio *A*
- Flauta / Violino, Viola da Gamba /  
Violoncelo e Cravo;  
Flauta, Oboé *d'amore* / Oboé / Violino e  
Baixo Contínuo.
- LUENING, OTTO (1900-1996)**
- *Fantasia Brevis*
  - 2 *Pieces*
  - *Serenade*
  - *Short Sonata*
  - *2nd Short Sonata*
  - *Suíte*
  - Trio
  - Trio
- Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Cravo / Piano;  
Flauta e Piano;  
2 Flautas e Piano;  
Flauta, Violino e Piano;  
Flauta, Violoncelo e Piano.
- MADERNA, BRUNO (1920-1973)**
- *Honeyrêves*
- Flauta e Piano.
- MAHAUT, ANTOINE (ca. 1720-ca. 1785)**
- 6 Sonatas op. 1
- Flauta e Baixo Contínuo.
- MARAIS, MARIN (1656-1728)**

- *Les Folies d'Espagne* (Flauta, Viola da Gamba e Cravo)  
/ (Flauta e Teclado);
- *Pièces en Trio* (Suítes nº1, 2 e 5) 2 Flautas / 2 Oboés / 2 Violinos e Baixo  
Contínuo;
- *Pièces en Trio* (Suíte b - 1717) Flauta e Baixo Contínuo.
  
- MARCELLO, BENEDETTO (1686-1739)**
- 12 Sonatas op. 2 Flauta / Violino e Baixo Contínuo.
  
- MARTIN, FRANK (1890-1974)**
- *Ballade* (Flauta e Piano) / (Flauta, Cordas e Piano).
  
- MARTINON, JEAN (1910-1976)**
- *Sonatine op. 19b* Flauta e Piano.
  
- MARTINU, BOHUSLAV (1890-1959)**
- *Madrigal Sonata* Flauta, Violino e Piano;
- *Promenades* Flauta, Violino e Cravo;
- *Scherzo* Flauta e Piano;
- *Sonata* Flauta, Violino e Piano;
- *Sonata* Flauta e Piano;
- *Trio* Flauta, Violoncelo e Piano.
  
- MATSUDAIRA, YORITSUNE (1907-2001)**
- *Orbits I, II, III* Flauta, Clarinete e Piano;
- *Sonatine* Flauta e Piano.
  
- MATTHESON, JOHANN (1681-1764)**
- *Der brauchbare Virtuoso: 12 Kammersonaten* Flauta / Violino e Cravo;
- *Sonata A* Flauta / Violino e Baixo Contínuo.
  
- MAW, NICHOLAS (1935)**
- *Sonatina* Flauta e Piano.
  
- MERCADANTE, SAVERIO (1795-1870)**
- 10 Arias Flauta e Piano;
- *Variazioni* Flauta e Piano.
  
- MESSIAEN, OLIVER (1908-1992)**
- *Le Merle Noir* Flauta e Piano.
  
- MIGOT, GEORGES (1891-1976)**
- *Fantasie nº1* Flauta e Piano;
- *Trio* Flauta, Violino e Cravo.
  
- MIHALOVICI, MARCEL (1898-1985)**
- *Mirror des Songes* Flauta e Piano.
  
- MILHAUD, DARIUS (1892-1974)**
- *Sonate B, op. 47* Piano, Flauta, Clarinete e Oboé;
- *Sonatine op. 76* Flauta e Piano.
  
- MOLIQUE, WILHELM BERNARD (1802-1869)**
- *Impromptu* Flauta e Piano;
- *Introduction, Andante and Polonaise op. 43* Flauta e Piano;
- *3 Musikalische Skizzen* Flauta e Piano.

- MOLS, ROBERT (1921)**  
- Sonata Flauta e Piano.
- MONDONVILLE, JEAN-JOSEPH CASSANEA DE (1711-1772)**  
- Sonatas em Trio op. 2 2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo;  
- Sonata G 2 Flautas e Teclado.
- MOSCHELES, IGNAZ (1794-1870)**  
- 4 Divertimentos op. 82 Flauta e Piano;  
- Duo Concertante G op. 79 Flauta e Piano;  
- *Grand Sonate Concertante A op. 44* Flauta e Piano;  
- Trio Concertante F Flauta, Oboé e Piano;  
- *Variations in d op. 21* Flauta e Piano.
- MOUQUET, JULES (1867-1946)**  
- *Danse Grecque op. 14* Flauta e Harpa / Piano;  
- *Divertissement Grec op. 23* Flauta e Harpa / Piano;  
- *Eglogue op. 29* Flauta e Piano;  
- *5 Pièces Brèves op. 39* Flauta e Piano.
- MOYSE, LOUIS (1912)**  
- *7 Caprice-Etudes* (Flauta) / (Flauta e Piano);  
- *Fantaisie* Flauta e Piano;  
- *Introduction, Theme & Variations* Flauta e Piano;  
- *Kojo no Tsuki (The Castle by Moonlight)* Flauta e Piano;  
- *3 Pieces Faciles* Flauta e Piano.
- MOZART, FRANZ XAVER WOLFGANG (1791-1844)**  
- Rondo (*Sonate*) Flauta e Piano.
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)**  
- Andante C, K. 315 Flauta e Orquestra (red. Piano);  
- 6 Sonatas K. 10-15 Teclado e Violino / Flauta.
- MUCZYNSKI, ROBERT (1929)**  
- *Moments* Flauta e Piano;  
- Sonata op. 14 Flauta e Piano.
- MUSGRAVE, THEA (1928)**  
- Trio Flauta, Oboé e Piano.
- NARDINI, PIETRO (1722-1793)**  
- Triosonata em C 2 Flautas e Baixo Contínuo.
- NAUDOT, JACQUES-CHRISTOPHE (ca. 1690-1762)**  
- 6 Sonatas op. 1 Flauta e Baixo Contínuo;  
- 6 Sonatas op. 4 Flauta e Teclado;  
- 6 Sonatas op. 9 Flauta e Baixo Contínuo.
- NELHYBEL, VACLAV (1919-1996)**  
- Suíte Flauta e Piano.
- NEWMAN, ANTHONY (1941)**  
- *Introduction and Toccata* Flauta e Piano.
- NIELSEN, CARL (1865-1931)**  
- *The Fog is Lifting (Taagen letter) op. 41* Flauta e Piano / Harpa.

<b>PAGANINI, NICOLÒ (1782-1840)</b> - <i>24th Caprice</i>	Flauta e Piano.
<b>PESSARD, ÉMILE (1843-1917)</b> - <i>Andalouse op. 20</i> - <i>Bolero op. 28 n°2</i> - <i>4 Peças op. 75</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>PÉRILHOU, ARMAND (1846-1936)</b> - <i>Ballade</i>	Flauta / Violino e Piano.
<b>PHILIDOR, ANNE DANICAN (1681-1728)</b> - <i>1ºe 2ºlivre de pièces</i>	Flauta / Violino / Oboé e Baixo Contínuo.
<b>PHILIDOR, FRANÇOIS DANICAN (1689-1717/18)</b> - <i>Pièces, livro 1</i>	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>PIERNÉ, GABRIEL (1863-1937)</b> - <i>Canzonetta op. 19</i> - <i>Nocturne em forme de Valse op. 40 n°2</i> - <i>Sérénade op. 7</i> - <i>Sonata op. 36</i> - <i>Sonata da Camera op. 48</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano / Flauta, Violoncelo e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>PIJPER, WILLEM (1894-1947)</b> - <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>PISTON, WALTER (1894-1976)</b> - <i>Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>PLATTI, GIOVANNI BENEDETTO (ca. 1700-1763)</b> - <i>Sonatas op. 3</i> - <i>Triosonata G</i>	Flauta e Violoncelo / Baixo Contínuo; Flauta, Oboé e Baixo Contínuo.
<b>PLEYEL, IGNACEJOSEPH (1757-1831)</b> - <i>Sonatas op. 16</i> Nºs 1, 3, 4, 5 e 6 Nº2	Flauta e Piano; Flauta, Piano e Violoncelo.
<b>POLIN, CLAIRE C. J. (1926)</b> - <i>1st Flute Sonata</i>	Flauta e Piano.
<b>POOT, MARCEL (1901-1988)</b> - <i>Ballade</i> - <i>Berceuse</i> - <i>Fantasietta</i> - <i>3 Pièces</i> - <i>Scherzetto</i> - <i>Sicilienne</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>POPP, WILHELM (1818-1903)</b> - <i>Bagatelle</i>  - <i>Birdsong (Chanson de Oiseaux) op. 324</i> - <i>La Chasse Galop Brillant op. 250 n°6</i> - <i>Concert Fantaisie op. 382</i> - <i>Concert-Stück op. 237</i>	Flauta e Piano (1 instrumentista – Flauta com a mão esquerda e Piano com a mão direita); Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano;

- *Decoy Bird op. 410 n°6*
- *Fantaisie Brillante*
- *Fantasy and Variations on an American Air*
- *Hungarian Rhapsody op. 385*
- *Kleine Angangübungen*
- *Nightingale Serenade op. 447*
- 2 Peças: *Rattenfanger von Hameln*  
*Brillante Concert-Fantasia*
- *Polka de Bravura op. 201*
- *Staccato Fantaisie*
- *Swedish Concerto op. 266*
- *Valse Gracieuse op. 261 n°2*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano.

**PORPORA, NICOLA (1686-1768)**

- Sinfonia n° 10

Flauta e Baixo Contínuo.

**PORTER, QUINCY (1897-1966)**

- *Blues Lointains*

Flauta / Violino e Piano.

**POULENC, FRANCIS (1899-1963)**

- Sonata
- Sexteto (Quinteto de Sopros e Piano)

Flauta e Piano;  
Flauta, Oboé, Clarinete, Trompa, Fagote e Piano.

**PRESSER, WILLIAM (1916)**

- Sonatina

Flauta e Piano.

**PROKOFIEV, SERGEI (1891-1953)**

- Sonata *D* op. 94

Flauta e Piano.

**PURCELL, DANIEL (d. 1717)**

- Sonata n°1 *F*
- Sonata (Sonatina) n°2 *d*
- Sonata n°3 *C*
- Trio Sonata *d*

Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo.

**QUANTZ, JOHANN JOACHIM (1697-1773)**

- Sonata VI *D*
- 6 Sonatas
- 6 Sonatas op. 1
- Sonata *D*
- Sonata (8) *D* (n°219)
- Sonata *e* (n°234)
- Sonata Andante, K. 47
- Triosonata *C*, K. 2
- Triosonata *G*, K. 5
- Triosonata *G*, K. 8
- Triosonata *D*, K. 11
- Triosonata *D*, K. 12
- Triosonata *a*, K. 21
- Triosonata *e*, K. 28
- Triosonata *c*, K. 33
- Triosonata *c*, K. 36

Flauta e Cravo;  
Flauta / Violino / Oboé e Baixo Contínuo;  
Flauta e Cravo;  
Flauta e Cravo;  
Flauta e Cravo;  
Flauta, Cravo e Violoncelo *ad lib*;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta / Violino, Flauta / Violino e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos / 2 Oboés e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino / Flauta / Oboé e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Violinos / 2 Oboés e Baixo Contínuo;  
2 Flautas / 2 Oboés e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta / Violino, Oboé / Flauta / Violino e Baixo Contínuo;

- Triosonata F, K. 38	Viola <i>d'amore</i> / Violino, Flauta, Cravo e Violoncelo <i>ad lib</i> ;
- Triosonata F, K. 39	(Flauta, Violino / Viola <i>d'amore</i> ) / (Flauta / Oboé, 2 Flautas, 2 Violinos) Baixo Contínuo e Violoncelo <i>ad lib</i> ;
- Triosonata D, K. 42	2 Flautas e Baixo Contínuo;
- Triosonata C, K. 43	Flauta, Violino / Oboé e Baixo Contínuo;
- Triosonata b	Flauta, Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
- Triosonata c	Flauta, Oboé e Baixo Contínuo;
- Triosonata G	Flauta, Oboé <i>d'amore</i> e Baixo Contínuo;
- 28 Variações sobre " <i>Ich schlief da träumte mir</i> "	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>RACHMANINOFF, SERGEI (1873-1943)</b>	
- Vocalise op. 34 n° 14	Flauta e Piano.
<b>RAMEAU, JEAN-PHILIPPE (1683-1764)</b>	
- 5 <i>Pièces de Clavecin en Concerts</i>	Cravo, Violino / Flauta e Viola / Violino.
<b>RAVEL, MAURICE (1875-1937)</b>	
- <i>Pavane pour une Infante Defunte</i>	Flauta e Piano.
<b>REGER, MAX (1873-1916)</b>	
- <i>Allegretto Grazioso A</i>	Flauta e Piano;
- Romance G	Flauta e Piano.
<b>REICHA, ANTOINE (1770-1836)</b>	
- <i>Grand Duo Concertant (Sonata) D op. 103</i>	Flauta e Piano;
- Sonata G op. 54	Flauta e Piano;
- Sonata D op. 103	Flauta e Piano.
<b>REICHARDT, JOHANN FRIEDRICH (1752-1814)</b>	
- Sonata C	Flauta e Teclado.
<b>REIF, PAUL (1910-1978)</b>	
- <i>Banter</i>	Flauta e Piano;
- Trio	Flauta, Violoncelo e Piano / Cravo;
<b>REINECKE, CARL (1824-1910)</b>	
- Sonata " <i>Undine</i> " e op. 167	Flauta e Piano;
- <i>Von der Wiege bis zum Grabe (from the Cradle to the Grave) op. 202</i>	Flauta e Piano.
<b>REISSIGER, CARL GOTTLIEB (1798-1859)</b>	
- Sonata b op. 45	Flauta e Piano.
<b>REYNOLDS, ROGER (1934)</b>	
- <i>Acquaintances</i>	Flauta, double bass e Piano;
- <i>Mosaic</i>	Flauta e Piano.
<b>REYNOLDS, VERNE (1926)</b>	
- Sonata	Flauta e Piano;
- <i>Xenoliths</i>	Flauta e Piano a 4 mãos.
<b>RHEINBERGER, JOSEF (1839-1901)</b>	
- <i>Rhapsodie B op. 27</i>	Flauta e Piano.
<b>RICHTER, FRANZ XAVIER (1709-1789)</b>	

- Divertimento G Flauta, Oboé / Violino / Flauta e Baixo Contínuo;
  - *Kammersonaten* op. 2 Cravo, Violino / Flauta e Violoncelo;
  - Sonata G Flauta e Baixo Contínuo;
  - Trio G Flauta, Oboé / Violino / Flauta e Baixo Contínuo.
- RIES, FERDINAND (1784-1838)**
- Fantasia op. 113 n°2 Flauta e Piano;
  - *Introduction e Polonaise F* op. 119 Flauta e Piano;
  - Sonata G op. 87 Flauta e Piano;
  - *Sonate Sentimentale E*, op. 169 Flauta e Piano;
  - Trio *E*, op. 63 Flauta, Violoncelo e Piano.
- RIETI, VITTORIO (1898-1994)**
- *Concertino* Flauta, Viola, Violoncelo, Harpa e Cravo;
  - *Pastorale and Fughetta* Flauta, Viola e Piano;
  - Sonata Flauta, Oboé, Contrabaixo e Piano;
  - Sonata a5 Flauta, Oboé, Clarinete, Contrabaixo e Piano;
  - Sonatina Flauta e Piano.
- RIETZ, JULIUS (1812-1877)**
- Sonata g op. 42 Flauta e Piano.
- RIVIER, JEAN (1896-1987)**
- *Ballade* Flauta e Piano;
  - 3 *Pastorales* Flauta, Violino e Piano;
  - 3 *Silhouettes* Flauta e Piano;
  - *Sonatine* Flauta e Piano.
- ROCHBERG, GEORGE (1918-2005)**
- *Contra Mortem et Tempus* Flauta, Clarinete, Violino e Piano;
  - *Between two worlds: Ukiyo-e III: five images* Flauta e Piano.
- ROREM, NED (1923)**
- *Mountain Song* Flauta / Oboé / Violino / Violoncelo e Piano;
  - Trio Flauta, Violoncelo e Piano.
- ROUSSEL, ALBERT (1869-1937)**
- *Andante et Scherzo* op. 51 Flauta e Piano;
  - *Krishna, Monsieur de la Péjaudie* Flauta e Piano.
- SAINT-SAËNS, CAMILLE (1835-1921)**
- *Airs de Ballet from Ascanio* Flauta e Piano;
  - *Caprice sur des Airs Danois et Russes* op. 79 Flauta, Oboé, Clarinete e Piano;
  - *Le Cygne* Flauta e Piano.
- SAMMARTINI, GIOVANNI BATTISTA (1700/01-1775)**
- Sonata *D* op. 5 n°11 Flauta, 2 Violinos e Baixo Contínuo;
  - Sonata G Flauta / Violino e Baixo Contínuo.
- SAMMARTINI, GIUSEPPE (1695-1750)**
- Sonata G op. 13 n°4 Flauta / Violino / Oboé e Baixo Contín uo.
- SANCAN, PIERRE (1916-2008)**



- *Sonatine*

Flauta e Piano.

**SCARLATTI, ALESSANDRO (1660-1725)**

- Sonata A
- Sonata F
- 7 Sonatas
- Suíte F
- Suíte G

2 Flautas, 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
Flauta, 2 Violinos e Baixo contínuo;  
Flauta, 2 Violinos e Baixo contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;

**SCHEIBE, JOHANN ADOLF (1708-1776)**

- 3 Sonatas

Cravo e Flauta.

**SCHICKELE, PETER (1935)**

- *The Boston Wonder*
- *Spring Serenade*
- *Summer Trio*
- *Trio Serenade*
- *Two Pleasant Songs*

Flauta, Piano e Narrador;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Violoncelo e Piano;  
2 Flautas e Piano;  
Flauta / Soprano e Piano.

**SCHMITT, FLORENT (1870-1958)**

- *Pour Presque tous les temps op. 134*
- *Scherzo-pastorale op. 17*
- *Sonatine en trio op. 85*
- *Suite op. 129*

Flauta, Violino, Violoncelo e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta, Clarinete e Piano / Cravo;  
Flauta e Piano.

**SCHOCKER, GARY (1959)**

- *Airbone*
- *Conversations*
- *Gilded and Bronzed*
- *Regrets and Resolutions*
- *Three Dances*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
2 Flautas e Piano.

**SCHUBERT, FRANZ (1797-1828)**

- *Introduction and Variations on "Trockne Blumen"*  
*From Die schöne Müllerin op. 160, D. 802*

Flauta e Piano.

**SCHULHOFF, ERWIN (1894-1942)**

- Sonata

Flauta e Piano.

**SCHWANTNER, JOSEPH (1943)**

- *Soaring*

Flauta e Piano.

**SCOTT, CYRIL (1879-1970)**

- *The Ecstatic Shepherd*
- *Lotus Land*
- *Scotch Pastoral*

Flauta e Piano;  
Flauta e Piano;  
Flauta e Piano.

**SEARLE, HUMPHREY (1915-1983)**

- *Divertimento op. 26*

Flauta e Cordas / Piano.

**SEIBER, MATYAS (1905-1960)**

- *Pastorale and Burlesque*

Flauta e Cordas / Piano.

**SHATIN, JUDITH (1949)**

- *Ruah*

Flauta e Piano.

**SHAWN, ALLEN (1948)**

- *Summer Pages*

Flauta, Oboé e Cravo / Piano.

<b>SHINOHARA, MAKOTO (1931)</b> - <i>Kassouga</i>	Flauta e Piano.
<b>SIEGMEISTER, ELIE (1909-1991)</b> - <i>Nocturne</i>	Flauta / Oboé e Piano.
<b>SOLLBERGER, HARVEY (1938)</b> - Divertimento - Duo - <i>Music</i> - <i>Riding the Wind I</i>	Flauta, Violoncelo e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta amplificada, Clarinete, Violino, Violoncelo e Piano.
<b>STAEPS, HANS ULRICH (1909-1988)</b> - Sonata <i>E</i> ,	Flauta / Oboé / Violino e Piano.
<b>STAMITZ, CARL (1745-1801)</b> - Trio G op. 14 n°1  - Trio g op. 14 n°4  - Trio F op. 14 n°5	Flauta, Violino, Violoncelo / Baixo Contínuo / Piano; Flauta, Violino, Violoncelo / Baixo Contínuo; Flauta, Violino, Violoncelo, Teclado.
<b>STANLEY, JOHN (1712-1786)</b> - 8 Solos op. 1 - 6 Solos op. 4	Flauta / Violino e Baixo Contínuo; Flauta / Violino e Baixo Contínuo.
<b>STARER, ROBERT (1924-2001)</b> - <i>Colloquies</i> - <i>Recitation</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>STEVENS, HALSEY (1908-1989)</b> - Quinteto - <i>Sonatina Piacevole</i> - <i>Sonatina</i>	Flauta, Violino, Viola, Violoncelo e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>STILL, WILLIAM GRANT (1895-1978)</b> - <i>Miniatures (base don Folksongs of the Américas)</i>	Flauta, Oboé e Piano.
<b>STÖLZEI, GOTTFRIED HEINRICH (1690-1749)</b> - Triosonata <i>D</i> - Triosonata <i>e</i> - Triosonata <i>G</i> - Triosonata <i>D</i> , K. 11	Flauta, Violino e Baixo Contínuo; Flauta, Violino e Baixo Contínuo; Flauta, Violino e Baixo Contínuo; 2 Flautas e Baixo Contínuo.
<b>STRINGFIELD, LAMAR (1897-1959)</b> - <i>To a Star</i>	Flauta e Piano.
<b>TAFFANEL, PAUL (1844-1908)</b> - <i>Andante Pastorale and Scherzettino</i> - Fantasia de <i>Freyshütz</i>	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>TAILLEFERRE, GERMAINE (1892-1983)</b> - <i>Forlane</i>	Flauta e Piano.

**TAKEMITSU, TORU (1930-1996)**- *Ame no Jumon (Rain Spell)*

Flauta, Clarinete, Harpa, Piano e Vibrafone.

**TAKTAKISHVILI, OTAR (1924-1989)**

- Sonata

Flauta e Piano.

**TANSMAN, ALEXANDRE (1897-1986)**

- Sonata

Flauta e Piano.

**TARTINI, GIUSEPPE (1692-1770)**- 6 Sonatas  
- 2 Triosonatas *D*2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo.**TCHEREPNIN, ALEXANDER (1899-1977)**- 2 *Esquisses op. 45*

Flauta e Piano.

**TCHEREPNIN, IVAN (1943-1998)**- *Cadenzas in Transition*

Flauta, Clarinete e Piano.

**TELEMANN, GEORG PHILIPP (1681-1767)**

- Solo (Sonata) n°2 *D*

- Sonata *B<sub>2</sub>, e, D, G*

- Trio Sonata n°4 *A*

- Trio Sonata n°5 *a*

- Trio Sonata n°7 *F*

- Trio Sonata n°8 *B<sub>2</sub>*

- Trio Sonata n°9 *E*

- Trio Sonata n°11

- Trio Sonata *a*

- Trio Sonata *b*

- Trio Sonata *c*

- 5 Sonatas (*Der Getreue Music-Meister*)

- 2 Sonatas (*Der Getreue Music-Meister*)

- Triosonata *C*

- *Heldenmusik*

- *Eine Kammermusik, Concerto di camera F*

- *Die Kleine Kammer-Music: 6 Partitas*

- 12 *Methodical Sonatas*

- *Nouveau Quatuours (Paris Quartets n°7-12)*

- Quarteto *G*

- Sonata *A*

- Sonata *a*

- 2 Sùites

- 6 Triosonatas, 1718

- Triosonata *a* (MS: *Darmstadt 1042/87*)

- Triosonata *a*

- Triosonata *B<sub>2</sub>*

- Triosonata *b* n°72 (MS: *Darmstadt 1042/72*)

- Triosonata *c*

- Triosonata *D* (MS: *Darmstadt 1042/62*)

- Triosonata *D* (MS: *Darmstadt 1042/82*)

Flauta e Baixo Contínuo;

Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contínuo;

Flauta, Cravo e Baixo Contínuo;  
Flauta / Violino, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Viola da Gamba e Baixo Contínuo;

Flauta / Violino, Cravo e Baixo Contínuo;

Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé / Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Viola da Gamba e Baixo Contínuo;  
Flauta / Violino, Oboé / Violino e Baixo Contínuo;

Flauta e Baixo Contínuo;  
Violino / Flauta / Oboé e Baixo Contínuo;  
2 Violinos / 2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta e Baixo Contínuo;  
Flauta / Oboé, 2 Violinos e Baixo Contínuo;  
Violino / Flauta / Oboé e Baixo Contínuo;  
Flauta / Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino, Violoncelo e Baixo Contínuo;

Flauta, Violino, Viola e Baixo Contínuo;  
2 Flautas e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé e Baixo Contínuo;  
Flauta, Baixo Contínuo / (3 Violinos e Baixo Contínuo) e Cravo *ad lib*;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Viola da Gamba e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé e Piano;

Oboé / Flauta, Violino e Baixo Contínuo;

Violino / Flauta, Viola e Baixo Contínuo;  
Flauta, Oboé / 2 Violinos e Piano;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;  
Flauta, Violino e Baixo Contínuo;

- Triosonata <i>d</i>	Flauta, Oboé / Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>E<sub>b</sub></i>	Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>e</i>	Flauta, Oboé e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>e</i> (MS: <i>Darmstadt n°?</i> )	Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>e</i>	Flauta / Violino, Oboé / Flauta / Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>e</i> (MS: <i>Darmstadt 1042/39</i> )	Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>F n°32</i> (MS: <i>Darmstadt 1042/32</i> )	2 Flautas e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>G</i> (MS: <i>Dresden 2392/Q27</i> )	Flauta, Violino e Baixo Contínuo;
- Triosonata <i>g</i> (MS: <i>Darmstadt</i> )	Flauta, Violino / Oboé e Baixo Contínuo.
<b>TERSCHAK, ADOLF (1832-1901)</b>	
- <i>The Chatterer (Le Babillard)</i> , op. 23	Flauta e Piano;
- <i>L'Esperance</i> op. 26 n°1	Flauta e Piano;
- <i>A Little Gem</i>	Flauta e Piano;
- <i>Mélancolie Hongroise</i> op. 149	Flauta e Piano;
- <i>Reproche</i> op. 19 n°1	Flauta e Piano;
- <i>Russian Rhapsody</i> op. 176	Flauta e Piano.
<b>TULOU, JEAN LOUIS (1786-1865)</b>	
- 5° <i>Grand Solo</i> op. 79	Flauta e Piano;
- 6° <i>Grand Solo A</i> op. 82	Flauta e Piano;
- 11° <i>Grand Solo</i> op. 93	Flauta e Piano;
- 12° <i>Grand Solo b</i> op. 94	Flauta e Piano (Redução);
- 13° <i>Grand Solo a</i> op. 96	Flauta e Piano;
- 14° <i>Grand Solo</i> op. 97	Flauta e Piano.
<b>TESSARINI, CARLO (ca.1690-1766)</b>	
- 3 Sonatas	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>TOMASI, HENRI (1901-1971)</b>	
- <i>Complainte Danse de Mowgli</i>	Flauta e Piano;
- <i>Le Petit Chevrier Corse</i>	Flauta e Piano / Harpa;
- <i>Tombeau de Mireille</i>	Flauta / Flautim e Piano.
<b>TROMLITZ, JOHANN GEORG (1726-1805)</b>	
- Sonata <i>G</i>	Flauta e Cravo.
<b>TULL, FISHER (1934-1994)</b>	
- <i>Erato</i>	Flauta e Piano;
- <i>Fantasia on a Sonata of Scarlatti</i>	Flauta / Flauta Baixo e Cravo / Piano.
<b>VAN VACTOR, DAVID (1906-1994)</b>	
- <i>Sonatina</i>	Flauta e Piano.
<b>VAUGHAN WILLIAMS, RALPH (1872-1958)</b>	
- <i>Suíte de Ballet</i>	Flauta e Piano.
<b>VINCI, LEONARDO (ca.1690-1730)</b>	
- 2 Sonatas	Flauta / Violino e Baixo Contínuo.
<b>VIVALDI, ANTONIO (1678-1741)</b>	
- Sonatas do " <i>Il Pastor Fido</i> " op. 13	Flauta / Oboé / Violino e Baixo Contínuo;
- Sonata <i>C F. XV, 3</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- Sonata <i>d P. 7/9, F. XV, 5</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- Sonata <i>e F. XV, 6 (Stockholm)</i>	Flauta e Baixo Contínuo;
- Sonata <i>g</i>	Flauta e Baixo Contínuo;

- Triosonata D P. 6/5, F. XII, 43	Flauta, Violino e Baixo Contínuo.
<b>WAGENSEIL, GEORG CHRISTOPH (1715-1777)</b>	
- Sonata D	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>WANHALL, JOHANN BAPTIST (1739-1813)</b>	
- 3 <i>Leichte Sonaten (Petites Pieces Faciles)</i>	Flauta e Teclado; Flauta, 2 Violas (Violino e Viola) e Baixo Contínuo;
- Noturno C	Flauta e Teclado;
- Sonata B,	Flauta e Teclado.
- Sonata n°2 G	
<b>WEBER, CARL MARIA VON (1786-1826)</b>	
- 6 Sonatas op. 10	Flauta e Piano;
- Trio g op. 63	Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>WEINBERGER, JAROMIR (1896-1967)</b>	
- Sonatina	Flauta e Piano.
<b>WENDLING, JOHANN BAPTIST (1723-1797)</b>	
- Sonata G op. 1	Flauta e Baixo Contínuo.
<b>WESTERGAARD, PETER (1931)</b>	
- <i>Divertimento on Discobollic Fragments</i>	Flauta e Piano.
<b>WIDOR, CHARLES-MARIE (1844-1937)</b>	
- Suite op. 34 ( <i>Romance and Scherzo</i> )	Flauta e Piano;
- <i>Suite Florentine</i>	Piano, Flauta / Violino.
<b>WILDER, ALEC (1907-1980)</b>	
- <i>Small Suite</i>	Flauta / Violino e Piano;
- Sonata n°1	Flauta+Flautim+Flauta Contralto e Piano;
- Sonata n°2	Flauta e Piano;
- Suíte	Cravo e Flauta.
<b>WOLPE, STEFAN (1902-1972)</b>	
- <i>Piece in 2 Parts</i>	Flauta e Piano;
- 2 <i>Stücke</i>	Flauta e Piano.
<b>WOOLLEN, RUSSELL (1923-1995)</b>	
- <i>Fantasy</i>	Flauta e Cravo / Piano.
<b>WUORINEN, CHARLES (1938)</b>	
- Sonata	Flauta e Piano;
- Trio	Flauta, Violoncelo e Piano;
- <i>2nd Trio</i>	Flauta, Violoncelo e Piano;
- <i>3rd Trio</i>	Piano, Flauta e Percussão.
<b>ZWILICH, ELLEN TAAFFE (1939)</b>	
- <i>Chamber Symphony</i>	Flauta / Flautim, Clarinete / Clarone, Violino, Viola, Violoncelo e Piano.

## APÊNDICE B – Compositores Brasileiros.

**ALBUQUERQUE, ARMANDO (1901-1986)**

- Sonatina

Flauta e Piano.

**ANNES, CARLOS (?)**

- Serenata Oriental

Flauta e Piano.

**ASSIS, PEDRO DE (1893-1947)**

- Moraima

Flauta e Piano;

- Deuxième Romance

Flauta e Piano.

**BIDART, LYCIA DE BIASE (1910-1990)**

- Concertino

Flauta e Piano.

**BLAUTH, BRENNO (1931-1993)**

- Sonata

Flauta e Piano.

**BRAGA, FRANCISCO (1868-1945)**

- Serenata

Flauta e Piano;

- *Air de Ballet*

Flauta e Piano;

- Capricho

Flauta e Piano;

- Romance Primavera

Flauta e Piano.

**CALLADO, JOAQUIM ANTÔNIO (1848-1880)**

- Cruzes Minha! (Polka)

Flauta e Piano;

- Lembranças do Cais da Glória (Polka)

Flauta e Piano.

**CAMARGO GUARNIERI, MOZART (1907-1992)**

- Sonatina (1947)

Flauta e Piano.

**CAMPOS, LINA PIRES DE (1918-2003)**

- Sonatina

Flauta e Piano.

**CARLOS GOMES, ANTÔNIO (1836-1896)**

- Quadrilha

Flauta e Piano.

**CASTRO, LUIZ (?)**

- *La Nuit est Belle*

Flauta e Piano.

**CAVALCANTI, NESTOR DE HOLLANDA (1949)**

- Quatro Fragmentos Líricos

Flauta e Piano.

**CORRÊA, ALDEMAN BRASIL (1884-1947)**

- Serenata Maranhense

Flauta e Piano.

**CUNHA, ESTÉRCIO MARQUEZ (1941)**

- Música para Flauta e Piano (1984)

Flauta e Piano;

- Música para Flauta, Violino e Piano (1985)

Flauta, Violino e Piano;

- Música para Flauta, Violoncelo e Piano (1982)

Flauta, Violoncelo e Piano;

- Quase um Silêncio (1993)

Voz Masculina, Flauta e Piano;

- Quase Silêncio (1994)

3 Flautas, 2 Clarinetas, Fagote, Violino e Piano.

**ESCALANTE, EDUARDO (1937)**

- Choro n°1

Flauta e Piano.

<b>ESCOBAR, AYLTON (1943)</b> - Tocata	Flauta e Piano.
<b>FARIA, A. GUERREIRO (1949)</b> - Madrigal e Dança (1985)	Flauta e Piano.
<b>FERREIRA, ARY (1905-1973)</b> - Noturno	Flauta e Piano.
<b>GNATALLI, RADAMÉS (1906-1988)</b> - Sonata	Flauta e Piano.
<b>GODINHO, BELMÁCIO POUSA (1892-1980)</b> - Intenções Poéticas	Flauta e Piano.
<b>GUERRA-PEIXE, CÉSAR (1914-1993)</b> - <i>Allegreto con moto</i> - A Inúbia do Cabocolinho - Música (2 movimentos) - Quatro Coisas	Flauta e Piano; Flauta / Flautim e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>HOFMANN, HUBERTUS (1929)</b> - Sonatina (1985)	Flauta e Piano.
<b>KIEFFER, BRUNO (1928-1992)</b> - Poema	Flauta e Piano.
<b>KRIEGER, EDINO (1928)</b> - Sonatina (1947) - Três Miniaturas (1947)	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>LACERDA, OSVALDO (1927)</b> - Poemeto (1974) - Cantilena (1974) - Toccata - Momento Lírico - Romântica (1975) - 4 Momentos Musicais - Festa Chinesa	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta, Canto e Piano.
<b>LIMA, VICENTE DE (1903-1984)</b> - Serenata Amorosa op. 45	Flauta e Piano.
<b>LISERRA, MOACYR (1905-1971)</b> - Canto Espanhol	Flauta e Piano.
<b>LYRA, ABDON(?)</b> - Amizade, Valsa	Flauta e Piano.
<b>MAHLE, ERNEST (1929)</b> - Melodia Grega com Variações - Sonata Nordestina - Sonata (1958) - Sonatina (1971) - As Melodias da Cecília - Canção Brasileira	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.

<b>MAUL, OTÁVIO (1901-1974)</b> - Breve Poema	Flauta e Piano.
<b>MESQUITA, MARCOS CRUZ (1959)</b> - Canção das 13 Folhas	Flauta e Piano.
<b>MIGNONE, FRANCISCO (1897-1986)</b> - Sonata (1962) - Ária, Minueto e Saltarello - Cucumbizinho - Trios n.ºs 1 e 2 - Sextetos n.ºs 1, 2 e 3 - Valsa de Esquina n.º 7	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta, Violoncelo e Piano; Quinteto de Sopros e Piano; Flauta e Piano.
<b>MIGUEZ, LEOPOLDO (1850-1902)</b> - Romance	4 Flautas e Piano.
<b>MOROZOWICZ, HENRIQUE DE CURITIBA (1934)</b> - Sonata - Três Episódios	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>NOBRE, MARLOS (1939)</b> - Desafio	Flauta e Piano.
<b>NOGUEIRA, A. THEODOR (1913)</b> - Recitativo	Flauta e Piano.
<b>ORNELAS, NIVALDO (1941)</b> - Noturno	Flauta e Piano.
<b>PITOMBEIRA, LIDUÍNO (1962)</b> - Sonata n.º 1 (1994)	Flauta e Piano.
<b>PUMAR, LAURA MARIA (1924)</b> - Malandrinho - Prelúdio	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>RAYMUNDO, DOMINGOS (1904)</b> - Serenata	Flauta e Piano.
<b>RODRIGUES, PARGA (?)</b> - <i>Réverie</i>	Flauta e Piano.
<b>SANTORO, CLÁUDIO (1919-1989)</b> - Sonata (1941)	Flauta e Piano.
<b>SIMÕES, WASCYLI (1928)</b> - Folgando (Choro) - Joneco (Choro) - Shirley (Valsa)	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>SANTOS, MURILO (1931)</b> - Prelúdio e Dança	Flauta e Piano.
<b>SCLIAR, ESTHER (1926-1978)</b> - Sonata	Flauta e Piano.



<b>SILVA, ADELAIDE PEREIRA DA (1938)</b> - Acalanto	Flauta e Piano.
<b>SILVA, PATAPIO (1881-1907)</b> - Amor Perdido (Valsa) - Evocação (Romance Elegiaco) - Idyllo - Margarida (Mazurca) - Oriental (Peça Característica) - Primeiro Amor (Valsa) - Serenata d'amore (Romanza) - Sonho (Romance Fantasia)	Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>SIQUEIRA, JOÃO BAPTISTA (1906-1993)</b> - Romance	Flauta e Piano.
<b>SIQUEIRA, JOSÉ (1907-1985)</b> - Sonatina - Três Estudos	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>SIQUEIRA, LENIR (1922)</b> - Ermelinda (Valsa) - Serenata	Flauta e Piano; Flauta e Piano.
<b>SOARES, CALIMERIO (1944)</b> - Trio Disforme	Flauta, Violoncelo e Piano.
<b>SOUZA LIMA, JOÃO DE (1892-1982)</b> - Ceciliana e Variações	Flauta e Piano.
<b>SOUZA, RODOLFO COELHO DE (1952)</b> - Diagrama II	Flauta e Piano.
<b>TARANTO, ALDO (1933)</b> - Lamento	Flauta e Piano.
<b>UNES, WOLNEY ALFREDO ARRUDA (1962)</b> - Variações	Flauta e Piano.
<b>VALLE, RAUL DO (1936)</b> - Sonatina	Flauta e Piano.
<b>VICTÓRIO, ROBERTO (1959)</b> - <i>Ad Infinitum</i>	Flauta e Piano.
<b>VILLA-LOBOS, HEITOR (1887-1959)</b> - Bachianas Brasileiras nº5 – Ária	Transcrição p ara Flauta e Piano.
<b>VILLANI CÔRTEZ, EDMUNDO (1930)</b> - Águas Claras (1991) - Alma da Natureza (1991) - Caratinguê (1998) - Chorinho alegre (1976) - Chôro do João (1995) - O Orelha - Os Borulóides (1992)  - Saudosa (2004)	Flauta e Piano / Clarinete e Piano; Flauta e Piano / Clarinete e Piano; Flauta, Clarinete, Violoncelo e Piano; Flauta e Piano a 4 mãos; Sax Tenor e Piano / Flauta e Piano; Flauta e Piano; Flauta, Piano, Violão, Contrabaixo e Percussão; Flauta e Piano;

- |                                       |                 |
|---------------------------------------|-----------------|
| - Série Brasileira (1991)             | Flauta e Piano; |
| Ponteio                               |                 |
| Modinha                               |                 |
| Valsa                                 |                 |
| Choro                                 |                 |
| - Tríptico – 3 Movimentos (1963)      | Flauta e Piano; |
| Prelúdio                              |                 |
| Fugato                                |                 |
| Poslúdio                              |                 |
| <br>                                  |                 |
| - Valsa Festiva (2004)                | Flauta e Piano; |
| - Vocalise                            | Flauta e Piano. |
| <br>                                  |                 |
| <b>WIDMER, ERNEST (1927-1990)</b>     |                 |
| - Partita II                          | Flauta e Cravo. |
| <br>                                  |                 |
| <b>WOLTZENLOGEL, LUIZ (1904-1988)</b> |                 |
| - Estherina (Valsa)                   | Flauta e Piano. |

## APÊNDICE C – Questionários.

### QUESTIONÁRIO - Pianistas

#### Apresentação

Caro pianista, no intuito de colher informações para o desenvolvimento da minha dissertação de Mestrado em piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob a orientação da profª Dr. Margarida Borghoff, venho solicitar a sua colaboração.

Com o tema: “PIANISTA COLABORADOR – A formação e atuação performática no acompanhamento de Flauta Transversal”, busco o aprimoramento da formação desse profissional em face às necessidades do mercado de trabalho.

Com este questionário, viso reunir informações sobre a formação acadêmica e as especificidades na *performance* do pianista colaborador. Com base em sua experiência profissional de ensino e intérprete tenho a certeza de colher dados importantes que enriquecerão e darão bases confiáveis à minha pesquisa e questionamentos.

Peço autorização para uma possível utilização e publicação de suas respostas em minha dissertação.

Agradeço desde já sua valorosa atenção e contribuição para o desenvolvimento pleno deste trabalho.

Atenciosamente,

ADRIANA ABID MUNDIM

#### Questionário

1. Nome:  
Instituição de Ensino onde trabalha:  
Função que desempenha:
2. Na Instituição de Ensino onde trabalha existem pianistas colaboradores contratados / concursados?
3. Na sua opinião existem características que diferem o pianista colaborador do pianista solista? Quais seriam?
4. Você teve alguma formação ou orientação voltada para pianista colaborador na instituição onde estudou? Especifique qual, como foi trabalhada?

5. Na sua opinião, deveria haver disciplinas voltadas para pianistas colaboradores durante a graduação? Quais são os pontos que deveriam abordar para uma formação satisfatória para esse profissional?
6. Na instituição onde você trabalha é oferecido, na grade curricular, matérias didáticas para a formação de pianistas colaboradores / correpetidores?
7. Você já lecionou alguma matéria / disciplina voltada para a formação do pianista colaborador? Se a resposta for SIM, especifique-a.
8. Quando começou sua experiência como pianista colaborador? Antes, durante ou depois do curso de graduação?
9. Seria mais indicado haver especialização do pianista colaborador em determinado tipo de repertório / instrumentista? Você se especializou?
10. Na sua opinião, o mercado de trabalho oferece oportunidades e emprego para pianista colaborador / correpetidor?
11. Você já desenvolveu algum trabalho voltado para o repertório de flauta transversal? Se a resposta for positiva, quais características / dificuldades / especificidades foram observados?
12. Você conhece o DISKLAVIER (Yamaha) – um modelo de piano (acústico) com recursos eletrônicos que permite ao pianista gravar peças? Já utilizou ou teve alguma referência?

## QUESTIONÁRIO - Flautistas

### Apresentação

Caro professor, no intuito de colher informações para o desenvolvimento da minha dissertação de Mestrado em piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob a orientação da prof<sup>a</sup> Dr. Margarida Borghoff, venho solicitar a sua colaboração.

Com o tema: “PIANISTA ACOMPANHADOR – A formação e atuação performática no acompanhamento de Flauta Transversal”, busco o aprimoramento da formação desse profissional em face às necessidades do mercado de trabalho.

Com este questionário, viso reunir informações sobre as especificidades na *performance* de diferentes instrumentos de sopro, no intuito de estabelecer comparações no que diz respeito à produção do som em cada instrumento e ao repertório básico. Com base em sua experiência profissional de ensino e intérprete tenho a certeza de colher dados importantes que enriquecerão e darão bases confiáveis à minha pesquisa e questionamentos.

Peço autorização para uma possível utilização e publicação de suas respostas em minha dissertação.

Agradeço desde já sua valorosa atenção e contribuição para o desenvolvimento pleno deste trabalho.

Atenciosamente,

ADRIANA ABID MUNDIM

### Questionário

1. Se possível, defina uma característica para o seu instrumento. Fale sobre as especificidades de seu instrumento.
2. Qual a importância do repertório de flauta e piano levando em conta o repertório geral do instrumento (duos originalmente escritos para flauta e piano, excluindo, portanto, as reduções de orquestra)? Em comparação com peças solo o número é mais expressivo? Em que época da história da música ele foi mais contemplado?
3. Que especificidade ou o que deve ser observado ao se trabalhar com o pianista colaborador?
4. Alguma vez já foi feito em trabalho de complementação das aulas de instrumento utilizando ensaios com pianista colaborador? O resultado satisfatório ou não influenciou na preparação do aluno?

5. Até que ponto o pianista poderia conduzir o ensaio interferindo em articulações, respirações, fraseado, ataques e timbres?

## APÊNDICE D – Questionários Respondidos.

### Lúcia Silva Barrenechea

1. Nome: Lúcia Silva Barrenechea

Instituição de Ensino onde trabalha: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Função que desempenha: Professora Adjunto III de Piano, Piano Complementar, Música de Câmara e Acompanhamento ao Piano.

2. Na sua opinião existem características que diferem o pianista colaborador do pianista solista? Quais seriam?

Sim. Acredito que o pianista colaborador deve possuir competências específicas que em princípio não seriam primordiais para o pianista solista, tais como: uma boa leitura à 1ª vista, flexibilidade para interagir com outros instrumentistas, flexibilidade para ajustes acústicos em situação de música em conjunto.

3. Você teve alguma formação ou orientação voltada para pianista colaborador na instituição onde estudou? Especifique qual, como foi trabalhada?

Cursei a disciplina Transposição e Acompanhamento, mas o conteúdo foi ministrado de maneira superficial e errática, com enfoque para o acompanhamento de canto.

4. Na sua opinião, deveria haver disciplinas voltadas para pianistas colaboradores durante a graduação? Quais são os pontos que deveriam abordar para uma formação satisfatória para esse profissional?

Acho que se o pianista for exposto à prática de Música de Câmara durante todo o seu curso de graduação, isso já seria uma ótima preparação para essa atividade.

5. Na instituição onde você trabalha é oferecido, na grade curricular, matérias didáticas para a formação de pianistas colaboradores / correpetidores?

Sim. A antiga disciplina Transposição e Acompanhamento foi reformulada, passando a se chamar Acompanhamento ao Piano. Nela o aluno tem contato com noções de acompanhamento de canto, instrumentos, coral e ballet, abordando conteúdos variados como leitura à 1ª vista, realização de baixo contínuo, leitura de grade orquestral e coral, transposição, improvisação, etc. Por ter somente 4 semestres de duração, é impossível fazer uma abordagem

profunda de todos os conteúdos. O objetivo da disciplina é apontar caminhos possíveis para o trabalho de pianista acompanhador.

6. Você já lecionou alguma matéria / disciplina voltada para a formação do pianista colaborador? Se a resposta for SIM, especifique-a.

Sim. Lecionei a disciplina Transposição e Acompanhamento por 2 anos na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Também sou responsável pela reformulação da disciplina mencionada na resposta acima, na UNIRIO, sendo que ela está sendo ministrada por mim, já no seu segundo semestre.

7. Quando começou sua experiência como pianista colaborador? Antes, durante ou depois do curso de graduação?

Antes do curso de graduação.

8. Seria mais indicado haver especialização do pianista colaborador em determinado tipo de repertório / instrumentista? Você se especializou?

Não sei se seria uma especialização, uma vez que já acompanhei quase todos os instrumentos e canto, mas tenho mais experiência com instrumentos, especialmente madeiras e cordas.

9. Na sua opinião, o mercado de trabalho oferece oportunidades e emprego para pianista colaborador / correpetidor?

Sem dúvida. O pianista que se dedica às atividades de acompanhamento e música de câmara tem um leque de oportunidades que o solista jamais terá.

10. Você já desenvolveu algum trabalho voltado para o repertório de flauta transversal? Se a resposta for positiva, quais características / dificuldades / especificidades foram observados?

Sim, tenho um duo com um flautista desde 1989, coincidentemente meu marido, Sérgio Barrenechea. Portanto, conheço uma vasta porção do repertório. Acredito que a característica mais importante é comum a todos os instrumentos de sopro, que é a atenção com o uso da respiração. O pianista deve estar atento o tempo todo ao controle do uso de ar do flautista, e fazer dele o seu próprio controle. Além disso, a atenção com o equilíbrio de som entre os dois instrumentos deve estar sempre presente, mas isso deve ocorrer em qualquer situação de música em conjunto.

11. Você conhece o DISKLAVIER (Yamaha) – um modelo de piano (acústico) com recursos eletrônicos que permite ao pianista gravar peças? Já utilizou ou teve alguma referência?

Conheço, mas nunca usei.



## Marília de Alexandria Cruz Coelho

1. Nome: Marília de Alexandria  
Instituição de Ensino onde trabalha: Centro de Educação Profissional/  
Escola de Música de Brasília  
Função que desempenha: Professora/ Pianista Acompanhadora e  
Correpetidora
2. Na Instituição de Ensino onde trabalha existem pianistas colaboradores  
contratados / concursados?

Somos 10 professores/ pianistas acompanhadores e correpetidores com  
contratos efetivos e 3 temporários.

3. Na sua opinião existem características que diferem o pianista  
colaborador do pianista solista? Quais seriam?

Sim. Primeiramente, não sei que sentido você confere ao pianista colaborador. Vou supor que seja aquele que não está na situação de solista, trabalhando ao lado de cantores ou instrumentistas. Nesse sentido, além do nível técnico, musical (inserindo aí o estilístico) elevado que ambos têm que ter, o 2º necessita de leitura musical à primeira vista mais elevada, leitura além das apenas duas linhas da parte do piano, conhecimento do repertório básico utilizado por cantores/ instrumentistas, conhecer a arte do canto para orientar caminhos de melhor execução musical sem interferir necessariamente na técnica vocal, conhecer óperas, montagens, história, personagens e suas atuações, textos, contextos, etc., no caso de reduções para piano, conhecer a partitura da orquestra para saber a melhor interpretação ou propor uma nova redução, conhecer os fonemas vocais das línguas básicas para canto lírico (alemão, italiano e francês), o domínio da transposição destaca o profissional dos demais.

4. Você teve alguma formação ou orientação voltada para pianista  
colaborador na instituição onde estudou? Especifique qual, como foi  
trabalhada?

Sim e não. Não em minha formação acadêmica. Porém, desde muito cedo, por curiosidade, comecei a trabalhar com corais, cantores e instrumentistas e muitas vezes encaminhada pela minha professora de piano à época, Ana Amélia Gomyde. Nesses trabalhos, recebi orientações dos próprios professores e regentes. Ainda recebi orientações pontuais em festivais, masterclasses e assistindo aulas e ensaios.

5. Na sua opinião, deveria haver disciplinas voltadas para pianistas  
colaboradores durante a graduação? Quais são os pontos que deveriam  
abordar para uma formação satisfatória para esse profissional?

Claro! Acredito que os contidos na resposta da 3.

6. Na instituição onde você trabalha é oferecido, na grade curricular, matérias didáticas para a formação de pianistas colaboradores / correpetidores?

Sim. Piano acompanhamento.

7. Você já lecionou alguma matéria/ disciplina voltada para a formação do pianista colaborador? Se a resposta for SIM, especifique-a.

Sim. Esta disciplina, em geral, é oportunizada por um período muito curto para a chamada “formação” deste pianista. Alguns requisitos básicos necessários à atuação sua atuação são apenas pincelados. Porém, percebe-se que há que se trabalhar em conjunto com outros núcleos (canto/ instrumentos) e oportunizar o acesso a disciplinas afins.

8. Quando começou sua experiência como pianista colaborador? Antes, durante ou depois do curso de graduação?

Antes.

9. Seria mais indicado haver especialização do pianista colaborador em determinado tipo de repertório/ instrumentista? Você se especializou?

Não entendi exatamente a pergunta. Tipo de repertório? Tipo de instrumentista? Mas, ele deveria dedicar-se aos procedimentos, habilidades e funções que os diferencia do pianista solista (citadas na resposta da 3), ampliando cada vez mais sua formação de repertório.

10. Na sua opinião, o mercado de trabalho oferece oportunidades e emprego para pianista colaborador / correpetidor?

Sim. O mercado é muito carente de profissionais competentes.

11. Você já desenvolveu algum trabalho voltado para o repertório de flauta transversal? Se a resposta for positiva, quais características / dificuldades / especificidades foram observados?

Sim. Afinação, precisão rítmica, falta de análise e compreensão da peça, contextualização interpretativa (época, estilo, trato composicional etc.), percepção e conhecimento da linha do piano, e não apenas da sua.

12. Você conhece o DISKLAVIER (Yamaha) – um modelo de piano (acústico) com recursos eletrônicos que permite ao pianista gravar peças? Já utilizou ou teve alguma referência?

Conheço. Nunca utilizei.

## REGINA STELA AMARAL

1. Na sua opinião existem características que diferem o pianista colaborador do pianista solista? Quais seriam?

Na minha opinião tem muito a ver com "abertura". A maioria dos pianistas têm uma busca na direção de se tornar "pianista solista". Isso é muito incentivado pelas escolas, especificamente na área de piano, onde o repertório exigido, o currículo, é totalmente voltado para esse tipo de pianista. Convém dizer que, o pianista solista, tem poucas chances profissionais, como tal. Isso porque o espaço para essa demanda é pequeno e para aqueles poucos que têm um talento específico, e, realmente são pouquíssimos. Com tantas gravações, Dvds, internet, etc, tantos meios maravilhosos de ter acesso aos maiores do mundo, há que ter muito incentivo para sair de casa e assistir um concerto de piano solo. O público para esse tipo de música está cada vez menor e mais exigente. Isso é natural, a música em geral evoluiu muito, há muita criatividade acontecendo e as pessoas buscam o "novo", há uma sede natural no ser humano na busca em direção ao "novo". Por outro lado, nas escolas de música tradicionais, além das exigências do tipo de repertório, não há nenhuma abertura para peças, obras, onde outros instrumentos possam ser incluídos. Deixam essa parte para a cadeira de "música de câmara". A matéria "música de câmara", tem a duração de poucos semestres, e, a meu ver, muito pouco ou quase nada é trabalhado do vasto repertório onde o piano pode ter um papel importantíssimo e necessário, além do campo de trabalho ser grande e carente de pianistas que o façam. Isso porque não foram devidamente treinados, nem incentivados. Nessa área, música de câmara, há um repertório e formações das mais variadas. Há muito a ser estudado, pesquisado, conhecido, trabalhado. Nunca entendi o porquê desse universo não fazer parte das classes de piano, não ser trabalhado, pesquisado, compartilhado com instrumentos diversos, dentro das aulas de piano, junto com o professor. Para mim o chamado "pianista colaborador" é diferente do solista, em relação à uma visão mais ampla da música em geral e, conseqüentemente, uma abertura maior.

2. Você teve alguma formação ou orientação voltada para pianista colaborador na instituição onde estudou?

Na realidade desde os sete anos, quando comecei a tocar, queria conhecer, ter acesso ao maior número de partituras musicais possível. Quando entrei para a EM, desde os 14, 15 anos passava tardes nas salas de violino "Prof Buza" e violoncelo "Prof Musa Pompeu". Acompanhava todas as aulas deles. O prof Buza, já bem velhinho, excelente professor, me tratava como se eu fosse contratada da escola. Acompanhava todas as audições, provas dos alunos, etc. O que eu posso te explicar é que fazer isso me preenchia de uma maneira que nenhuma aula de piano ou outra matéria o fazia. Enquanto isso meu prof de piano, na época, Hiram Amarante, queria que eu fizesse concursos de piano. Nunca gostei de competir. Fiz dois, um da escola "Alberto Nepomuceno" e outro

nacional. Fiquei muito desgastada com as aulas de piano. Outra coisa que me deixava maluca era "ter que tocar decor nas provas de final de semestre". Para mim, ler era tão natural que não me interessava decorar. Todas as provas, abria as partituras e tocava, aprendi a virar as páginas sozinha. Nunca nenhum prof. me disse nada, também nunca fiquei sabendo o porque disso : ganhava a nota máxima em todas as provas. Por outro lado, me lembro quando tocava com orquestra, concertos para orquestra e piano, sempre queria tocar decor. Fui buscar uma forma que me incentivasse a fazê-lo. Descobri uma maneira: deitava na cama à noite e ia me lembrando da partitura, parte por parte, a melodia, as harmonias, as entradas da orquestra, do piano. Isso me divertia. Descobri o prazer de tocar decor, incluindo a participação da minha mente... A sensação, por exemplo , do dia que toquei o concerto de Ravel para piano e orquestra, sensação de plenitude, de fazer parte. Cada instrumento que entrava, cada nota, tudo tinha sentido, era uma compreensão onde eu fazia parte. Não havia nada de automático, tudo era novo para mim.

Todos esses detalhes que me vêm à minha lembrança, para mim são importantes compartilhar com você porque realmente sinto que as escolas de música, e , mais uma vez, a área de piano, é formulada de uma forma padrão, pronta, cheia de regras, quando na verdade cada músico é um universo, que deveria ter uma função específica, e, para isso ,deveríamos dar a ele uma abertura grande ,e, oportunidades para essa busca.

3. Na sua opinião, deveria haver disciplinas voltadas para pianistas colaboradores durante a graduação? Quais são os pontos que deveriam abordar para uma formação satisfatória para esse profissional?

Sim, para aqueles que têm dificuldade em leitura à primeira vista, ou mais rápida. Entretanto, sinto que não deveria ter separação. O repertório exigido no curriculum escolar deveria , como já mencionei acima, inclusão de outros instrumentos. A prática e incentivo a uma pesquisa de repertório onde o piano tem uma função essencial, ajuda muito para que o aluno se esforce nessa direção.

4. Você já lecionou alguma matéria / disciplina voltada para a formação do pianista colaborador? Se a resposta for SIM, especifique-a.

Durante o tempo que lecionei na EMUFMG, até o ano de 1998, quando me aposentei, tentamos algumas vezes, apoiados na abertura maior de outras áreas, sopros por exemplo, mudar o curriculum . Na área de piano sempre senti muito fechamento em relação à mudanças. Sentíamos necessidade de incluir a música de câmara, aceitar obras onde o piano tem vital importância, como repertório da cadeira de piano, incluir a música popular, improvisação, tratando de atender ao perfil de cada aluno. Há uma visão a meu ver bastante limitada, onde o curriculum do curso de piano é do início do século passado. Há uma defasagem enorme em relação à demanda profissional da época em que vivemos. A cadeira de piano da EM está presa ainda no grande solista. O trabalho que realizei foi bastante

prático. Para você ter uma idéia, nos finais de cada semestre chegava a tocar com 40 alunos. Também os acompanhava nos concursos para orquestras, vestibular, etc. Nas salas de aula, tratava de perceber a tendência musical de cada aluno, e o ajudava em sua direção. Muitos têm facilidade para ler, outros para improvisar, outros mais voltados para a música popular, poucos, muito poucos, tinham uma real vocação para solista. Nenhuma cadeira oficial voltada para essa formação mais aberta existiu na minha época. Tratava de fazê-lo nas minhas aulas, muita leitura, muito incentivo à busca do novo em cada um.

5. Quando começou sua experiência como pianista colaborador? Antes, durante ou depois do curso de graduação?

Na pergunta 2 respondi parte dessa pergunta. "Desde os 15, 16 anos . No início nas classes de violino. Depois violoncelo. Na graduação assumi os outros instrumentos. Foi totalmente natural. Os alunos me procuravam, começávamos imediatamente. Logo em seguida já participava de suas aulas, assumia as classes do prof desse instrumento . Ao final me tornei acompanhadora dos instrumentistas da EM. Ninguém questionava ou perguntava. Aconteceu. Comecei a experimentar ler diretamente no palco. Isso me abria para uma concentração cada vez maior e me dava chance de atender a todos que me procuravam. A música era viva pra mim, me alimentava,. Logo que me formei ganhei bolsa pra Alemanha. Assim que retornei comecei a dar aulas como prof da UFMG. Dava aulas de piano e música de câmara. Entretanto nada mudou em relação aos acompanhamentos. Durante 25 anos acompanhei todos os alunos da escola que me solicitaram.

6. Seria mais indicado haver especialização do pianista colaborador em determinado tipo de repertório / instrumentista? Você se especializou?

Vejo essa questão de uma forma muito ampla. Não sei se consegui me fazer clara, mas esse " tipo de pianista, colaborador", deveria ser cada pianista que entre para a escola, cada músico que queira fazer o curso de piano, em cada classe, em cada apresentação ou prova de final de semestre, deveria ser tratado como uma coisa só, não uma raridade como é hoje. A coisa mais difícil na escola de música é um instrumentista qualquer conseguir um pianista que queira tocar com ele. Os "pianistas" são inteiramente estimulados a não ter "tempo", " interesse" ou mesmo" vontade de conhecer obras que incluam outros instrumentos", o repertório exigido nas "provas de piano" é sempre para piano solo, tomando todo o tempo e foco de atenção do aluno.

7. Em que casos os pianistas colaborados são indispensáveis?

Em todas as obras musicais de todos os instrumentos de cordas e sôpros com piano.

8. Você já desenvolveu algum trabalho voltado para o repertório de flauta transversal? Se a resposta for positiva, quais características / dificuldades / especificidades foram observados?

Já toquei praticamente todo o repertório. Dificuldades normais do instrumento. Obviamente, depende da obra, sua dificuldade. Para mim não há diferença em relação às obras para piano solo. Como exemplo. Posso citar a sonata de Prokoffiev, para flauta e piano; a Sonata de Martinu, César Frank e A.Jolivet que se comparam perfeitamente, às dificuldades técnicas encontradas numa Pastoral de Beethoven. Evidentemente, depende de cada peça.

9. Você conhece o DISKLAVIER (Yamaha) – um modelo de piano (acústico) com recursos eletrônicos que permite ao pianista gravar peças? Já utilizou ou teve alguma referência?

Esse modelo não conheço. Tenho um teclado Korg que uso para tocar em locais onde não há piano, repertório para flauta e piano, ou quando toco como convidada do grupo instrumental Uakti [repertório do Uakti onde há teclado]. Gostei muito desse modelo, tenho trabalhado improvisando, diretamente ligado ao computador. Tem sido uma experiência muito rica e nova para mim, além de muito gratificante.

## Victor Duarte

1. Na sua opinião existem características que diferem o pianista colaborador do pianista solista? Quais seriam?

Ainda bem que Vossa Senhoria substituiu o nome pianista acompanhador por colaborador! Palavra sapientíssima! O piano solista é sem dúvida rico em música de câmara. Jamais pense que estarias só. A música de câmara, por sua vez, também está impregnada de solos. Desde Schubert, o piano, mesmo que pareça acompanhador, passou a desempenhar o papel de preparador musical: do ambiente, das palavras, e principalmente do aspecto psicológico da música. As canções de Schubert possuem uma parte pianística altamente elaborada e desde então o piano deixou de ser acompanhador, graças aos compositores de bom senso! Tocar sozinho sim é diferente. Porém, se não está sozinho, que seja com outro piano, ou à 4 mãos, ou como solista de orquestra, ou em qualquer música de câmara, o piano deixa de ser solo e a preparação técnico-auditiva me parece ser a mesma.

2. Você teve alguma formação ou orientação voltada para pianista colaborador na instituição onde estudou?

Sim, tanto na graduação quanto na pós-graduação.

3. Na sua opinião, deveria haver disciplinas voltadas para pianistas colaboradores durante a graduação? Quais são os pontos que deveriam abordar para uma formação satisfatória para esse profissional?

Claro que sim. O ponto que vejo como principal para a aquisição técnica de um bom músico camerista é o trabalho em conjunto, incluindo a troca de idéias na execução. O pianista, então, com sua formação teórica em análise musical e harmonia pode e deve desempenhar o papel de um grande colaborador, analisando interpretativamente as tensões e progressões harmônicas, início e fim de frases e sessões.

4. Você já lecionou alguma matéria / disciplina voltada para a formação do pianista colaborador? Se a resposta for SIM, especifique-a.

Não tenho, mas adoraria.

5. Quando começou sua experiência como pianista colaborador? Antes, durante ou depois do curso de graduação?

Muito antes! Foi logo quando comecei a estudar o instrumento.

6. Seria mais indicado haver especialização do pianista colaborador em determinado tipo de repertório / instrumentista? Você se especializou?

Não vejo necessidade. Por exemplo, tocar a sonata de Franck ou a do Fauré para violino e piano é indispensável que o pianista tenha conhecimento solista, porque técnico-analítico harmonicamente falando, estas peças são muito complicadas. Foram escritas para o violino, contudo soam tão bem na flauta como se estivessem sido escritas para ela. Há um troca-troca muito grande de instrumentos no repertório de duos, nem se fale nas suítes de Bach. Pode se unir o útil ao agradável e tocar com muitos instrumentos diferentes estas mesmas peças. Colaboraríamos muito com muita gente. Assim sendo, é bom ter um pouco de conhecimento sobre os registros, as virtuosidades e limitações de cada instrumento, e porque não também das peças e dos compositores? Uma peça bem escrita não somente se faz pela beleza melódica, mas também pela harmonia, análise e entendimento do compositor sobre as limitações virtuosísticas de cada instrumento. As peças bonitas geralmente exploram o instrumento em todas as suas possibilidades técnico-melódicas. E isso é o compositor quem faz. Se tivesse que tocar uma peça a qual o compositor explora o tempo todo notas agudas em acordes no piano contra uma melodia grave na flauta, e aí, como é que faz? Sabe o que acontece, né? Neste caso o problema é todo seu, do flautista, da peça ou do compositor? Este é o ponto onde quero chegar com o conhecimento analítico e o bom senso dos músicos. Qual a intenção do compositor se este apresenta uma série turbulenta de notas indo ao agudo no piano contra uma simples melodia descendente na flauta? Saídas: fechar a tampa do piano, pisar no una corda e tocar superficialmente, colocar um amplificador na flauta, falar toque mais alto ou toque mais baixo, ou ligar para o compositor e reclamar. Pode falar assim: querido, o que estás fazendo conosco? De boa intenção, pode-se transformar em muito má dependendo da instrução, experiência e bom senso dos músicos. Com o tempo eu descobri uma coisa: eu adoro tocar música boa!

7. Em que casos os pianistas colaborados são indispensáveis?

Em todos aqueles em que a música apresente parte escrita para piano.

8. Você já desenvolveu algum trabalho voltado para o repertório de flauta transversal? Se a resposta for positiva, quais características / dificuldades / especificidades foram observados?

A dificuldade camerística para mim é sempre a maior. Quando tocamos juntos sempre perdemos um pouco da gente e ganhamos um pouco do próximo. Não pode haver em hipótese alguma aquele jogo de egos. O pianista, sobretudo o co-repetidor, deve ser muito valorizado. E o trabalho deve ser sempre perfeito. No caso da flauta, o registro grave parece não soar muito. Uma análise séria do que fazer, caso o compositor tenha feito uma trama, deve ser discutida com o flautista.

9. Você conhece o DISKLAVIER (Yamaha) – um modelo de piano (acústico) com recursos eletrônicos que permite ao pianista gravar peças? Já utilizou ou teve alguma referência?



Já sim, tenho um aluno que possui este piano. Os pianos completamente digitais, por mais que reproduzam o som ideal de um piano de cauda, não me convencem quanto ao uso dos pedais, que ampliam os harmônicos no piano acústico. A pedalização nestes pianos fica sempre sem graça.

## Maurício Freire Garcia

1. Se possível, defina uma característica para o seu instrumento. Fale sobre as especificidades de seu instrumento.

A flauta é um instrumento com grandes possibilidades expressivas e timbrísticas, mas apresenta, especialmente com relação ao piano, problemas de volume e equilíbrio. A articulação na flauta também é muito diversa do piano, apresentando um grande desafio no trabalho conjunto.

2. Qual a importância do repertório de flauta e piano levando em conta o repertório geral do instrumento (duos originalmente escritos para flauta e piano, excluindo, portanto, as reduções de orquestra)? Em comparação com peças solo o número é mais expressivo? Em que época da história da música ele foi mais contemplado?

O repertório de Flauta e Piano é absolutamente essencial na literatura do instrumento. Muito superior ao número de solos. (tenho um catálogo na minha sala que você pode consultar) Se considerarmos as peças escritas para teclado (Repertório Barroco), o volume de peças nos séculos XVII e XVIII é enorme. Os períodos Clássico e Romântico não foram muito generosos com o instrumento, possivelmente pelas mudanças de construção no período. No século XIX, infelizmente, são raras as obras de compositores consagrados para a formação. O período mais prolífico em obras originais é realmente o século XX

3. Que especificidade ou o que deve ser observado ao se trabalha com o pianista acompanhador (correpetidor)?

Volume/equilíbrio: talvez seja uma preocupação sempre presente

Articulação: principalmente pelo fato da flauta poder fazer o legato real e não ter o poder de ataque que o piano tenha. Essa homogeneidade é muito importante e trabalhosa.

Afinação: o eterno conflito entre o mundo temperado do piano com a afinação (ou desafinação !!!) natural da flauta.

4. Alguma vez já foi feito um trabalho de complementação das aulas de instrumento utilizando ensaios com pianista acompanhador? O resultado foi satisfatório ou não influenciou na preparação do aluno?

Tento fazer isso o máximo possível. Acho imprescindível e extremamente proveitoso para o desenvolvimento do aluno.

5. Até que ponto o pianista poderia conduzir o ensaio interferindo em articulações, respirações, fraseado, ataques e timbres?

Conduzir me parece uma palavra complicada, pois pressupõe uma hierarquia de quem dirige e de quem segue. Acho muito difícil um pianista, mesmo com muita experiência, ser capaz de dominar aspectos técnicos e estilísticos particulares de um instrumento ou voz. Vejo frequentemente a tentativa de interferências que não são idiomáticas para aquele instrumento ou voz. Acho que o trabalho deve ser de parceria, sugestões, de construir algo juntos. E também de ouvir sugestões!!!

## BIBLIOGRAFIA

### Livros

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis, Da Capo Press Paperback edition – University of Minnesota Press, 1976.

ANDRADE, Mário de. DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BENNETT, Roy. *Instrumentos de Teclado*. Tradução: Teresa Resende Costa. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1993.

D'AVILA, Raul Costa. *A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. Ed. Universitária / UFPEL. Pelotas, RS, 2004.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Editora Nova Fronteira, 2ª Edição. Rio de Janeiro, RJ, 1986.

GALWAY, James. *Flute – Yehudi Menuhin Music Guides*. Kahn & Averill. London, 1994.

GROUT, Donald J. / PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa, 1994.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/A Ltda – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NYFENGER, Thomas. *Music and the Flute*. Thomas Nyfenger. Guilford, 1986.

RANEVSKY, Eugênio Kundert. *A Embocadura na Flauta Transversa: Como Entender e Dominar*. Eugênio Kundert Ranevsky. Rio de Janeiro, 1999.

TOFF, Nancy. *THE FLUTE BOOK. A Complete guide for Students and Performers*. Oxford, second Edition. New York, 1996.

WOLTZENLOGEL, Celso. *FLAUTA FÁCIL – Método Prático para Principiantes*. Irmãos Vitale S/A. São Paulo, 2008.

WOLTZENLOGEL, Celso. *MÉTODO ILUSTRADO DE FLAUTA*. 24-Opus Irmãos Vitale S/A, 3ª Edição. São Paulo, 1995.

## **Teses**

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. *Os Fatores Básicos do Acompanhamento ao Piano e sua Influência na Formação Musical*. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1961.

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. *Do Acompanhamento ao Piano e sua Evolução à Música de Câmara*. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1957.

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. *Leitura à Primeira Vista: Aptidão Inata ou Técnica Adquirida?* Revista Brasileira de Música, vol. XI – 1981. Centro de Letras e Artes – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1981.

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. *Leitura Pela Transposição – Ato Intuitivo?* Revista Brasileira de Música, vol. XII – 1982. Centro de Letras e Artes – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1982.

FIGUEIREDO, A. J. de Barros. *Conhecimentos Necessários ao Acompanhador*. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1940.

MAUL, Octavio Baptista. *A Arte de Acompanhar e sua Orientação Didática*. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1949.

PORTO, Maria Caroline de Souza. *O Pianista Correpetidor no Brasil: Empirismo Versus Treinamento Formal na Aquisição das Especificidades Técnicas e Intelectuais Necessárias à sua Atuação*. Tese, Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2004.

## **Artigos**

COELHO, Marília de Alexandria Cruz. *Pianista acompanhador: um estudo analítico de suas competências e ações enquanto produtor musical*. Anais do XIV Congresso da ANPPOM. Porto Alegre, 2003.

GARCIA, Maurício Freire. *Gravando a flauta: aspectos técnicos e musicais*. Per Musi, vol. 01, p. 40-51. Belo Horizonte, 2000.

GIMENES, Marcelo. *O registro sonoro do piano acústico: possibilidades e dificuldades*. Disponível em: [www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf](http://www.sonora.iar.unicamp.br/artigos-pdf/acusticopiano.pdf). Acesso em 05 de dezembro de 2007. Belo Horizonte.

RAMOS, Ana Consuelo. *O ensino de piano em grupo: uma abordagem por meio do repertório*. Disponível em: <http://www.fevale.edu.br/seminario/cd/files/pdf/1108.pdf>. Acesso em 28 de setembro de 2008. Belo Horizonte.