

Fernando Pacífico Homem

EXPEDITO VIANNA: um flautista à frente de seu tempo

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical.

Linha de Pesquisa: Flauta Transversal – Pedagogia

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Maio de 2005

RESUMO

Expedito Vianna foi um flautista e professor com expressiva atuação em Belo Horizonte MG e Salvador BA entre as décadas de 60 a 80 do século passado. Através de um trabalho de pesquisa pioneiro no Brasil, propôs metodologias, até então, inéditas para o estudo da flauta transversal. Técnicas de utilização de fonemas, deslocamento rítmico e transposição não somente foram inéditas no Brasil em seu tempo, como também continuam a fornecer ainda hoje importantes ferramentas para seus ex-alunos em atividade profissional. Expedito Vianna esteve à frente de seu tempo e de seus colegas brasileiros de sua geração. Suas idéias continuam atuais. Ainda hoje diversos flautistas e professores ao redor do mundo vêm utilizando práticas pedagógicas e técnicas semelhantes.

Abordamos as quatro principais propostas pedagógicas de Expedito Vianna: a alteração no timbre através da utilização das vogais, a aplicação dos estudos de sonoridade de Marcel Moyse no estudo de trechos difíceis do repertório, a solução de problemas técnicos através do reagrupamento de notas e o estudo de tonalidades baseado na transposição de melodias simples.

Confrontamos o trabalho de Vianna com o de outros autores e flautistas da atualidade para comprovar sua validade e inserção no panorama atual do ensino da flauta.

Vianna nunca se preocupou em ser aclamado como uma “estrela” no mundo dos flautistas. Suas idéias se disseminaram porque constituem instrumentos didáticos eficazes. Vários de seus ex-alunos hoje ocupam importantes posições profissionais em várias partes do Brasil. Esta é, sem dúvida, a maior prova da eficácia de suas idéias.

Palavras chave: **flauta, Expedito Vianna, sonoridade, mecanismo, pedagogia, ressonância das vogais, timbres.**

ABSTRACT

Expedito Vianna was an extremely active and influential flutist and teacher in Belo Horizonte, MG (Brazil) and Salvador, BA (Brazil) from the 1960's to the 1980's. Through pioneer research, he proposed methodologies for the study of the flute, that were before their time in Brazil. Some of his techniques, such as the use of phonemas, rhythmic dislocation, and transposition, once considered innovative, still serve as important tools for his former students in their professional lives today. Expedito Vianna was not only ahead of the Brazilian flutists of his generation, but his ideas were so ahead of his time that even today they remain current. Many flutists and teachers around the world today utilize similar techniques and pedagogic practices.

Four of Vianna's main pedagogic techniques will be discussed in this study: altering sound quality through the use of vowels, solving difficult excerpts from the flute repertoire by re-grouping notes, the application of Marcel Moyse's sonority exercises for difficult flute passages, and tonal studies based on transposing melodies.

Vianna's work will be compared with that of other present-day flutists and authors to show its validity within the broader spectrum of modern flute teaching.

Vianna never concerned himself with seeking musical acclaim or stardom in the flute world. His ideas spread simply because they constitute effective educational tools. Several of his former students occupy important professional positions throughout Brazil today, which is the greatest proof of the effectiveness of his ideas.

INTRODUÇÃO

Expedito Vianna, nascido em 1928, natural de Visconde do Rio Branco, Minas Gerais, foi flautista, cantor e professor. Responsável pela formação de vários flautistas no Brasil, tornou-se conhecido pela bela e inconfundível sonoridade obtida na flauta através de um trabalho de pesquisa. Vianna veio de uma tradicional família de músicos. Em sua família, onze irmãos estudaram música, tendo seis deles atuado como profissionais em orquestras. Iniciou seus estudos no flautim aos sete anos de idade, em sua cidade natal com o irmão Sebastião Vianna. Transferindo-se para Belo Horizonte MG, ingressou na Orquestra Sinfônica da Polícia Militar em 1954. Em 1958, foi estudar em Salvador-BA, nos Seminários Livres de Música, idealizados por Hans Joaquim Kollreuter. Ali cursou flauta com Armin Guttman, canto com Hilde Sinnek e matérias teóricas com H. J. Kollreuter. Retornando a Belo Horizonte, iniciou o curso de bacharelado em flauta transversal no antigo Conservatório, hoje Escola de Música da UFMG, vindo a concluí-lo em 1964 na classe do professor Fausto Assumpção. Ainda em 1964, Expedito Vianna voltou aos Seminários Livres de Música da Bahia, desta vez como professor e flautista da orquestra por um ano. De volta a Belo Horizonte assumiu o cargo de professor da Escola de Música da UFMG onde permaneceu até sua aposentadoria em 1992, tendo ainda atuado, de 1981 a 1988, como primeiro flautista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais – OSMG.

Neste trabalho abordamos as quatro principais propostas pedagógicas de Expedito Vianna para o estudo da flauta transversal:

- A alteração dos timbres através da utilização das vogais.

- A aplicação dos exercícios de Marcel Moyse¹ no estudo de trechos difíceis do repertório.
- A utilização do reagrupamento de notas para o estudo de dificuldades.
- O estudo de tonalidades baseado na transposição de melodias fáceis.

Nosso objetivo é o resgate e a validação do trabalho desenvolvido por Vianna, através da comparação com autores recentes que vêm trilhando o mesmo caminho. Procuramos demonstrar, através de experimentos e da análise comparativa das técnicas supra mencionadas, que Vianna propôs uma pedagogia enfocando aspectos até então não utilizados por flautistas brasileiros de sua geração.

Com relação à mudança de timbres, foi realizada a análise espectrográfica de amostras de sons produzidos na flauta por três de seus ex-alunos. Estas alterações de timbres provocadas pela mudança nas vogais foram comparadas por computador através dos espectros gerados por notas nos registros grave, médio e agudo como será abordado a seguir. A releitura dos estudos de Marcel Moyse, sobre a homogeneidade do som, flexibilidade dos lábios, ataque e ligação, amplitude, é facilmente perceptível quando analisamos os estudos de repertório idealizados por Vianna. São abordadas ainda suas propostas para estudo de mecanismo na solução de passagens difíceis do repertório baseadas no reagrupamento de notas e mudanças de acentuação, onde constatamos a similaridade com o trabalho de outros autores estrangeiros. Esta coincidência com publicações internacionais é clara também no caso do uso da transposição de melodias fáceis para diferentes tonalidades. Foi utilizado um questionário com ex-alunos de

¹ MOYSE, Marcel (1889-1984). Flautista e professor francês, autor de vários estudos e exercícios para o instrumento. Foi fundador da Malboro Music School nos Estados Unidos. Seu estilo francês de tocar influenciou toda a atual geração de flautistas.

Expedito Vianna, objetivando aferir se as técnicas propostas pelo mestre ainda vêm sendo empregadas.



FIGURA 1 – Expedito Vianna em uma de suas últimas atuações antes de se aposentar.
Foto: Arquivo da família Vianna

1 – A ALTERAÇÃO DO TIMBRE ATRAVÉS DA UTILIZAÇÃO DAS VOGAIS

Em suas pesquisas, Expedito Vianna utilizou empiricamente as modificações na cavidade oral, nos lábios, língua e garganta produzidas pela mudança das vogais para variação de timbres no som da flauta. A prática da utilização de fonemas nos instrumentos de sopro relacionada à articulação é bastante antiga. Já em 1752, na

primeira edição de seu tratado sobre como se tocar a flauta transversa, Quantz² já discorria sobre o tema, sugerindo combinações de fonemas para se obter diferentes tipos de articulações. O flautista e professor brasileiro Raul Costa d'Avila aborda detalhadamente o uso dos fonemas e sílabas como meios para obter diferentes formas de articular os sons. Sua obra *A Articulação na Flauta Transversal Moderna*³ reúne importante coletânea de autores antigos e modernos discorrendo sobre o tema articulação. São abordagens bem distintas. Vianna propõe a utilização da ressonância das vogais direcionada à sonoridade. Os resultados obtidos através desta técnica mostram-se extremamente úteis quando utilizados pelo flautista como recurso expressivo, possibilitando alterações de dinâmica e mudança de timbres.

Todo som musical contém uma frequência fundamental e harmônicos. As frequências destes harmônicos são múltiplos da fundamental. Estes elementos em conjunto, são chamados de parciais. Este é um fenômeno bastante simples de se compreender. Quando, por exemplo, pinçamos uma corda de um violão, ela vibra simultaneamente em sua extensão total e em subdivisões regulares, também chamados de modos de vibração. Estas subdivisões vibram com mais velocidade, produzindo frequências mais altas do que a vibração fundamental, gerando sons mais agudos, que chamamos de harmônicos. No campo da percepção auditiva, o ouvido humano geralmente responde à presença destes harmônicos detectando apenas um som: a fundamental. Este fenômeno é hoje facilmente detectado e estudado através da análise espectrográfica,

² QUANTZ, Johann Joaquim, 1697-1773. *On Playing the Flute – The classic of Barroc music Instruction*. 2nd ed. Translated with notes and introduction by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1985, republicação em 2001, 412 p.

³ D'AVILA, Raul Costa. *A Articulação na Flauta Transversal Moderna – Uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2000, 189 p.

que produz uma espécie de “fotografia” do som. Esta “fotografia” é a representação gráfica do conjunto e da intensidade das frequências fundamentais, harmônicos e ruídos presentes. Ela inclui todos os elementos que juntos formam a impressão de um determinado som. Cada instrumento ou voz possui sua composição específica de harmônicos e ruídos que são fatores determinantes na definição do timbre.

Foi o cientista alemão Hermann von Helmholtz⁴ que, em torno de 1860, revolucionou o conhecimento sonoro ao sistematizar a relação entre o timbre de um determinado som e os elementos espectrais que o compõe. Um som mais estridente revelaria mais fortes os parciais mais altos, ao passo que um som mais escuro muito menos ou quase nenhum deles.

A pesquisa de Vianna sobre sonoridade na flauta transversal foi intimamente relacionada ao canto e a manipulação dos harmônicos. Como excelente tenor, Vianna detectou alterações nos harmônicos presentes na voz provocadas pela mudança das vogais. Relacionando com o som da flauta, Vianna observou que a mudança no formato da cavidade oral provocada pela alternância entre as vogais provocava também mudanças no timbre de um mesmo som do instrumento. Neste caso as vogais não são pronunciadas concomitantemente com a produção do som na flauta. Apenas a forma da cavidade oral, alterações nos lábios, garganta e língua originadas por determinada vogal são conservadas ao se soprar. Variações sutis no timbre e intensidade de uma mesma nota aparecem com o uso desta técnica. Tais variações constituem importantes

⁴ HELMHOLTZ, von Hermann (1863). *On The Sensations of Tone as Physiological Basis of Theory of Music*. After the 2nd English Ed. 1885. Translated by Alexander Ellis, New York : Dover Publications, 1954.

ferramentas de interpretação para os flautistas, considerando a limitada capacidade de variações de dinâmica na flauta quando comparada a outros instrumentos. Como não dispunha de aparato científico na época para análise dos resultados obtidos, Vianna baseou-se apenas em sua aguçada percepção auditiva.

Indagado sobre o que motivou suas pesquisas, Vianna relatou que ouvindo o tenor Beniamino Gigli⁵ identificou harmônicos na voz que coincidiam com a pronúncia de determinadas vogais. Impressionado com a descoberta, passou a praticar ele, mesmo como cantor, alternando as vogais na produção de um mesmo som e observando os harmônicos originados através desta mudança. O próximo passo foi aplicar o mesmo processo no estudo de sonoridade da flauta. O processo é relativamente simples:

Pronuncia-se a vogal sem o instrumento com a voz plena. Em seguida, conservando-se a mesma abertura interna da boca e da cavidade nasal toca-se uma nota no registro grave da flauta sustentando-a até a expiração completa. Verifica-se auditivamente o timbre obtido (maior ou menor presença de harmônicos). Inicia-se novamente o mesmo processo com cada uma das vogais (a, e, i, o, u, ê).

O pesquisador norte americano Robert Cogan⁶ desenvolveu importantes trabalhos sobre a análise espectrográfica dos timbres da voz humana e dos instrumentos musicais. Comprovou através deste método que vogais estridentes como o (é) e (i) são diferenciadas das vogais mais suaves como (a) e (u) pelos seus parciais mais altos.

⁵ GIGLI, Beniamino (1890-1957) Tenor italiano internacionalmente famoso como cantor de ópera sendo considerado o sucessor de Caruso. Seu estilo um pouco sentimental adequava-se especialmente à música de Puccini. Apersentou-se várias vezes no Brasil.

⁶ COGAN, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge Massachusetts: Publication Contact International, 1998. 177 p.

Cogan detectou diferenças nos parciais de um mesmo som ao se alterar as vogais na voz feminina.

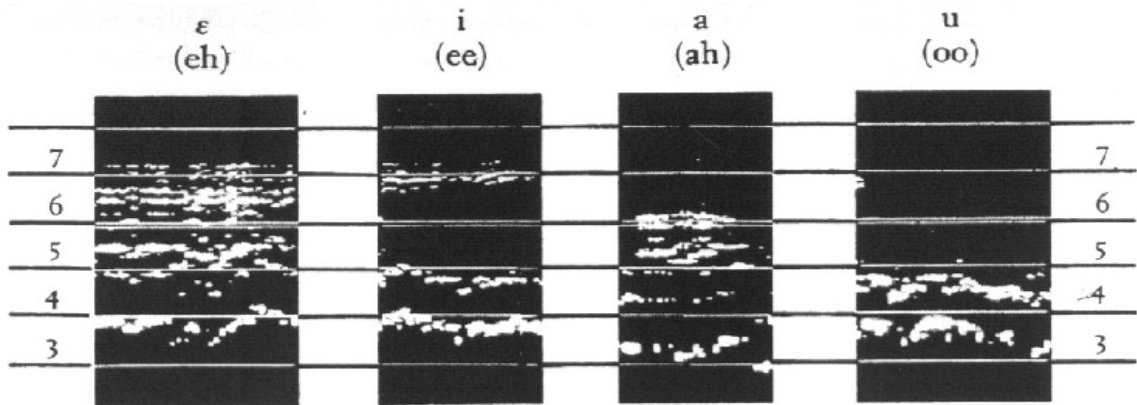


FIGURA 2 – Detalhe do espectro de uma mesma nota cantada por voz feminina alternando as vogais é, i, a, u. As linhas numeradas indicam os parciais. Nota-se que as vogais (é) e (i), classificadas por Cogan como mais estridentes, apresentam maior intensidade relativa nos parciais mais agudos.
Fonte: COGAN, Robert. Op. cit. p. 10

O flautista, lingüista e professor escocês Mike MacMahon⁷, em recente artigo divulgado na internet⁸, aborda uma técnica muito semelhante à de Vianna. Recomenda pronunciar cada vogal (A,E,I,O,U) separadamente com a voz, sem a flauta, na frente do espelho observando as mudanças ocorridas nos lábios, língua e garganta. Em seguida repete-se o processo, ainda sem a flauta, utilizando a mesma abertura da cavidade oral utilizada para cada vogal, em silêncio. Finalmente toca-se um mesmo som na flauta alternando-se as vogais. Diferentes nuances e coloridos no som podem ser criados utilizando-se este processo. Cabe ressaltar que no artigo pesquisado este autor trata da velocidade do ar e do ângulo da coluna de ar relacionada à posição da mandíbula do

⁷ Mike MacMahon é professor de fonética da Glasgow University e membro do Conselho da International Phonetic Association. É flautista e picolista da Glasgow Symphony Orchestra.

⁸ MACMAHON, Mike. *Throat resonance, vowel sounds*. Disponível no site <http://www.larrykrantz.com/mike.htm> Consulta realizada em 15/10/2004.

flautista quando se alternam as vogais. A influência da ressonância das vogais no som não é diretamente mencionada.

Em recente *master class* apresentada no VI Encontro Internacional de Flautistas realizado pela Associação Brasileira de Flautistas – ABRAF em Salvador BA, o flautista sueco Anders-Ljungar Chapelon apresentou séries de vogais a serem aplicadas em notas específicas para facilitar a emissão e melhorar a qualidade do som. As vogais foram divididas em dois grupos: vogais básicas e vogais nasais. Neste caso, a forma dos lábios, a posição da língua e a cavidade oral estão diretamente relacionados a fonemas exemplificados pelo autor através de palavras extraídas da língua francesa.

Este método, apesar de evocar os mesmos princípios utilizados por Vianna, nos parece mais difícil de ser aplicado e menos adequado à realidade brasileira. Em primeiro lugar, temos a diferença do idioma que impõe dificuldades na pronúncia dos fonemas apresentados. Em segundo, verificamos que a abordagem de Vianna é mais simples, uma vez que utiliza apenas as vogais A,E,I,O,U,Ê, exatamente como pronunciadas na língua portuguesa, indistintamente para qualquer nota ou região do instrumento. Não há necessidade de se memorizar vogais específicas para notas específicas. Cabe ressaltar não foi apresentada, no referido encontro da ABRAF, qualquer comprovação científica sobre a eficácia da técnica ensinada pelo flautista sueco.

French Vowel positions in relation
to "Son Naturel"

Basic vowels

i Pipe · y Rue · u Loup · e Fée · ø Feu
o Côte · É Faire · œ Seul · > Paul · a Char
à Patte

Nasal vowels

ɛ Faïm · œ Parfume · ɑ Pente · > Pont

Salvador 18 IX 2004 A. LJUNGA CHAPELON

FIGURA 3 – Quadro com vogais classificadas por Chapelon como básicas e nasais na língua francesa. São utilizadas palavras para exemplificar a pronúncia das vogais através de fonemas. Nota-se que as combinações de vogais são aplicadas a notas específicas com a finalidade de facilitar e melhorar a emissão do som.

Fonte: CHAPELON, Anders-Ljungar. *French Vowel Positions in relation to "Sons Naturel"*. Manuscrito distribuído em Salvador durante a *Master Class* para o VI Festival Internacional de Flautistas em 18/9/2004.

Com o objetivo de verificar estas possíveis alterações nos parciais presentes no som da flauta alternando-se as vogais, gravamos três ex-alunos de Expedito Vianna. Com esse experimento, buscamos aferir a eficácia da técnica e parâmetros comuns entre os três flautistas. O registro foi feito em maio de 2004, no estúdio da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG com a participação dos flautistas e professores Maurício Freire Garcia, Arthur Andrés e Fernando Pacífico. Foram escolhidas as notas Re 5, Sol 4 e Re 3 como amostras dos registros grave, médio e agudo do instrumento. Cada flautista gravou todas as notas escolhidas alternando as vogais A,E,I,O,U,Ê⁹. Foi feita a análise espectrográfica das amostras sonoras registradas. Analisamos 54 espectrogramas relativos às gravações dos três flautistas tocando cada uma das notas escolhidas alternando-se as vogais. Em cada espectrograma analisado constatamos significativas diferenças na presença e intensidade dos parciais quando os flautistas alternavam as vogais. Tal fato ocorreu indistintamente com todos os três flautistas pesquisados. Entretanto, não foi possível estabelecer um padrão espectral para cada vogal comum aos três instrumentistas. Para exemplificar e comprovar o experimento demonstramos, a seguir, três dos espectrogramas analisados. Nos gráficos abaixo o eixo vertical da esquerda, indica a frequência em escala logarítmica, o eixo vertical da direita representa a intensidade relativa dos parciais através de cores. O eixo horizontal representa a duração de cada nota emitida. Pode-se notar que em todos os três exemplos, há uma estreita coluna vertical no gráfico intercalando cada som. Isto se explica porque os flautistas, antes de “tocar cada vogal” pronunciaram a mesma em voz alta apenas para efeito de identificação.

⁹ A vogal “Ê” fechada tal como se pronuncia “vez” era também utilizada por Vianna.

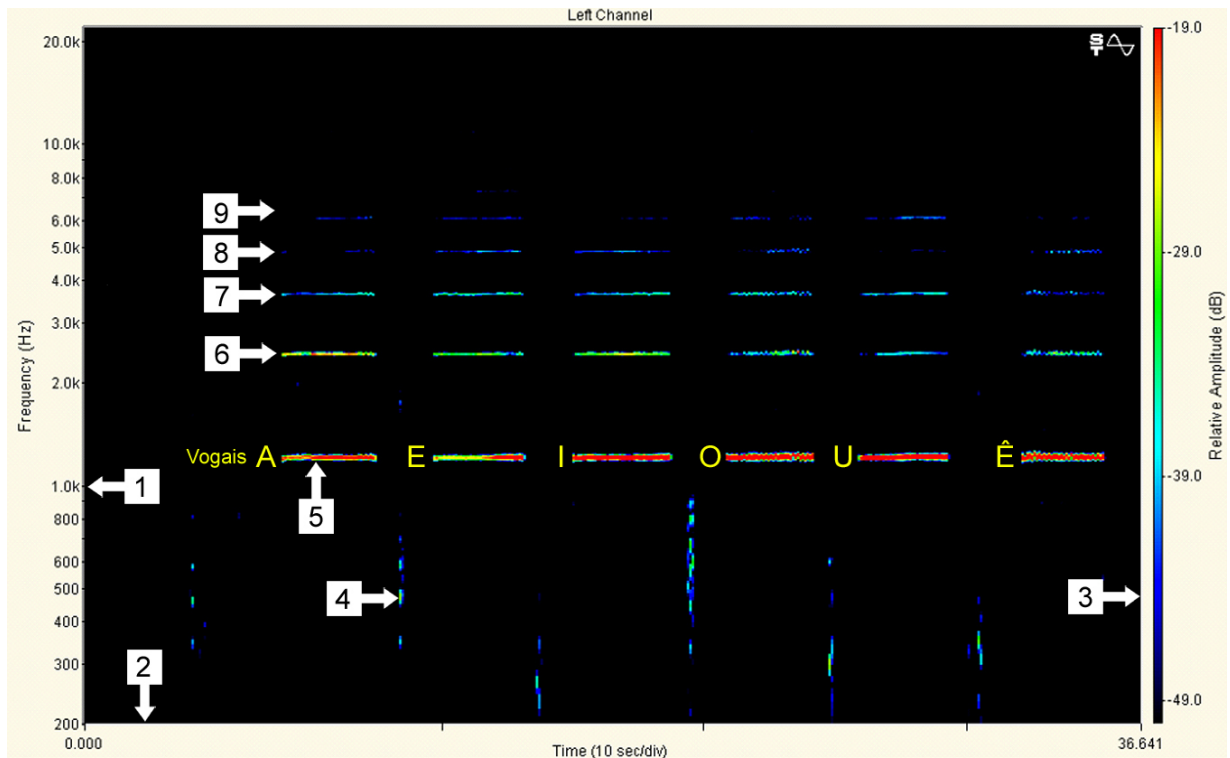


GRÁFICO 1 – Análise espectrográfica computadorizada da nota Ré 5 (registro agudo), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Arthur Andrés.

- 1) escala logarítmica representando a freqüência da nota em Hertz
- 2) tempo
- 3) intensidade relativa representada em cores que vão do violeta – menor intensidade ao vermelho – maior intensidade
- 4) espectro da voz do flautista ao anunciar cada e vogal nota antes de tocá-la
- 5) as seis linhas coloridas representam a fundamental, ou primeiro parcial de cada uma das seis vogais utilizadas: a,e,i,o,u,ê. Nota-se que a maior alteração de intensidade acontece entre as vogais (a) e (e) como demonstrado pela variação na cor vermelha.
- 6) a intensidade do segundo parcial varia em cada uma das vogais. Nota-se a variação da escala de cores em todas as seis linhas.
- 7) a variação da intensidade do terceiro parcial é menor do que no caso anterior.
- 8) o quarto parcial praticamente não aparece nas vogais (a) e (u). Nas demais sua presença oscila, mas a intensidade se mantém.
- 9) a intensidade do quinto parcial é baixa em todas a vogais, mas sua presença oscila, quase desaparecendo nas vogais (i) e (ê).

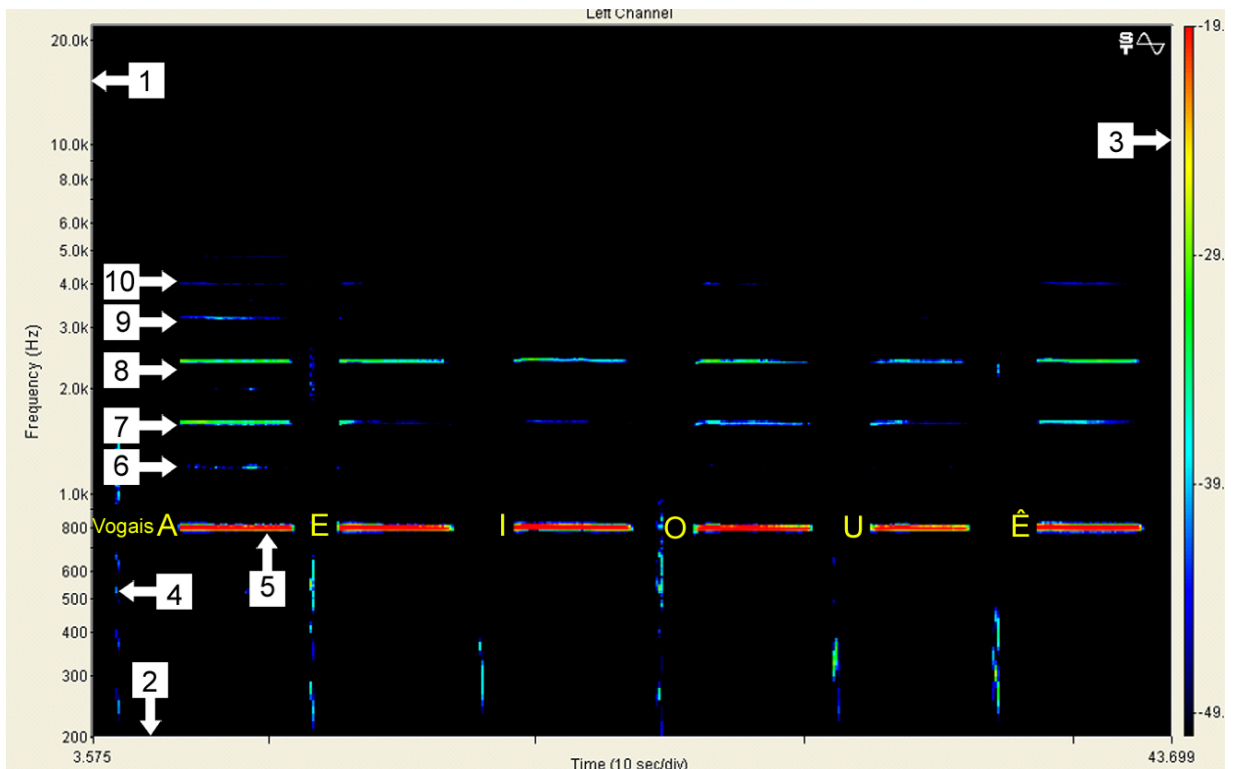


GRÁFICO 2 - Análise espectrográfica computadorizada da nota Sol 4 (registro médio), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Mauricio Freire.

1, 2, 3 e 4 idem ao gráfico anterior

5) as variações de intensidade no primeiro parcial são discretas ao se alternar as vogais. Ocorrem principalmente na vogal (u), onde a cor amarela presente indica menor intensidade em relação ao vermelho das demais.

6) o segundo parcial está presente apenas na vogal (a) com pouca intensidade indicada pela cor azul. Nas demais praticamente não aparece.

7) a maior intensidade do terceiro parcial é verificada na vogal (a), representada pela cor verde. Nas demais há variações mais discretas. A presença deste parcial oscila nas vogais (e) e (i).

8) a maior intensidade do quarto parcial pode ser notada nas vogais (a), (e), (o), (ê), onde a cor verde predomina. Nas vogais (i) e (u) este parcial aparece com menor intensidade, mas não oscila.

9) o quinto parcial aparece apenas na vogal (a) e com pouca intensidade. Nas demais ele está praticamente ausente.

10) verifica-se a discreta presença do sexto parcial nas vogais (a), (e), (o), (ê) com oscilações, tendendo a se estabilizar na vogal (ê).

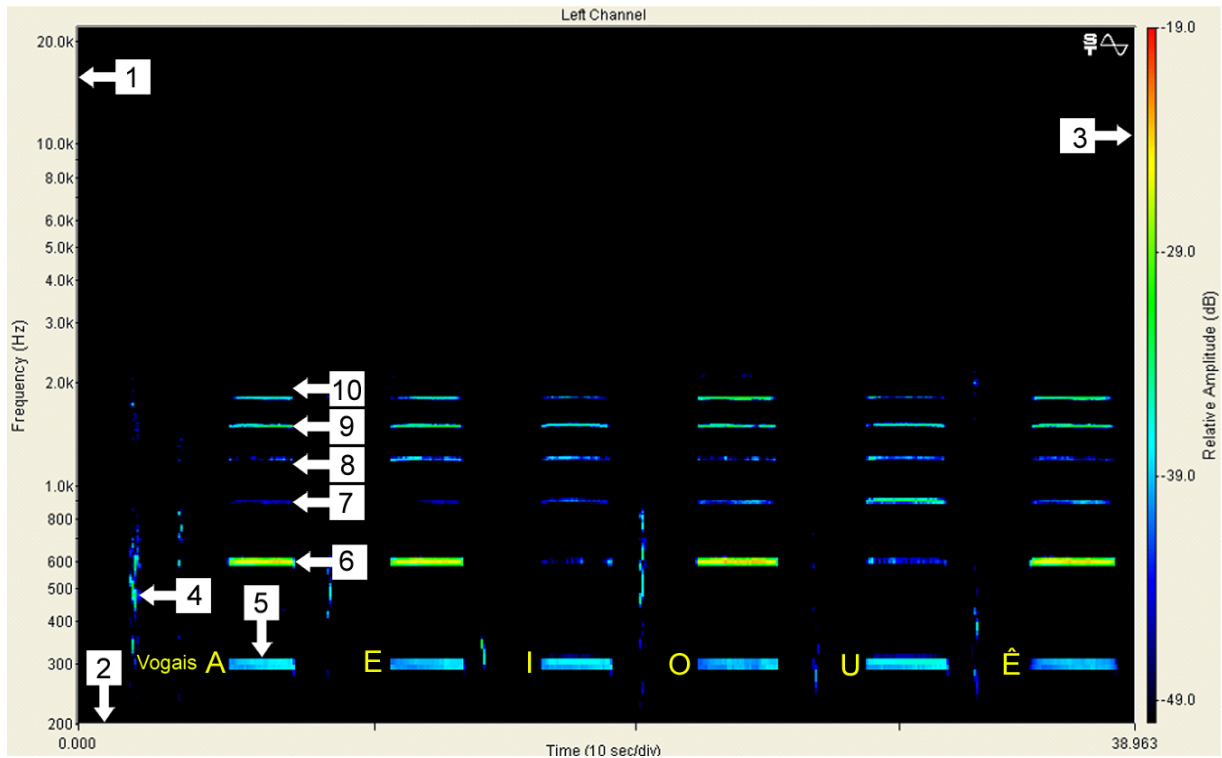


GRÁFICO 3 - Análise espectrográfica computadorizada da nota Re 3 (registro grave), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Fernando Pacifico.

1,2,3 e 4 idem aos gráficos anteriores

5) o primeiro parcial aparece em todas as vogais com baixa intensidade.

6) segundo parcial aparece com intensidade bem maior que o primeiro nas vogais (a), (e), (o), (ê), como indicado pela cor amarela esverdeada. Na vogal (i) aparece com baixa intensidade e oscila. Na vogal (u) aparece com baixa intensidade, mas permanece estável.

7) o terceiro parcial está presente com maior intensidade na vogal (u). Na vogal (e) aparece com baixa intensidade e oscila. Nas demais aparece estável e com baixa intensidade.

8) o quarto parcial aparece com baixa intensidade em todas as vogais, com oscilações nas vogais (a) e (o).

9) o quinto parcial aparece com intensidade média em praticamente todas as vogais.

10) o sexto parcial aparece com intensidade média nas vogais (o) e (ê). Nas demais aparece estável, porém com baixa intensidade.

Analisando os três exemplos apresentados, concluímos que em todos os casos houve alteração na presença e intensidade dos parciais contidos em cada nota tocada ao se

mudar as vogais. Tal fator ocorre nos três registros (agudo, médio e grave) e também ocorreu em notas tocadas por três diferentes flautistas que dominam a técnica.

Esta experiência valida a teoria de Expedito Vianna sobre a possibilidade de utilização das vogais para se alterar a intensidade e presença dos harmônicos no som da flauta, abrindo várias possibilidades para a interpretação musical através da mudança de timbres no som do instrumento.

2 – A APLICAÇÃO DOS EXERCÍCIOS DE SONORIDADE DE MARCEL MOYSE NO ESTUDO DE TRECHOS DIFÍCEIS DO REPERTÓRIO.

Expedito Vianna empregou as técnicas de sonoridade propostas por Marcel Moyse em sua conhecida obra *De La Sonorité – Art e Technique*¹⁰ no estudo de passagens difíceis do repertório. Trata-se sem dúvida de uma releitura da obra, aplicando-a de forma prática na solução de problemas. No capítulo Colorido e Homogeneidade do Som da referida obra, Moyse propõe praticar séries pré-fixadas de intervalos de segunda menor, segunda maior, segunda aumentada e terça maior em escalas descendentes partindo do Si5. As notas são agrupadas de duas em duas, três em três, cinco em cinco, etc, em movimento descendente até o Dó3. O mesmo trabalho é realizado em escalas ascendentes partindo do Si5 em direção ao Si6.



¹⁰ MOYSE, Marcel. *De La Sonorité-Art e Technique*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1976. 28p.



FIGURA 4 – Moyses op.cit. p. 6 e 9

Vianna propunha a utilização deste método aplicado a passagens do repertório de difícil execução. As notas são tocadas lentamente tal como aparecem no trecho musical e agrupadas como no exercício desenvolvido por Moyses. Os intervalos são praticados exatamente na ordem em que aparecem no trecho escolhido e não como na obra de Moyses em que aparecem em séries pré-fixadas.

Segundo Vianna a prática lenta das passagens favorece a coordenação motora e permite aos lábios se ajustarem de maneira lenta e gradativa às notas de difícil emissão e às mudanças de registro requeridas no trecho. O flautista James Galway em sua conhecida obra *Flute*¹¹, recomenda o estudo lento destes exercícios, mas não menciona sua aplicação no estudo de trechos difíceis do repertório.

Na mesma obra, Moyses propõe exercícios para flexibilidade dos sons graves. Grupos de quatro notas são praticados sucessivamente em semibreves, mínimas pontuadas, mínimas, semínimas e colcheias sempre se partindo da dinâmica pianíssimo, crescendo-se até o fortíssimo e retornando-se ao pianíssimo.

¹¹GALWAY, James. *Flute*, London: Schimers Books, 1982, 244 p.

The image displays five staves of musical notation, labeled A through E, representing different exercises or variations of a single passage. Each staff is written in treble clef and features a melodic line with various dynamics and articulations.

- Staff A:** Starts with a tempo marking of 60 = ♩. The dynamics are *pp*, *ff*, and *pp*. It includes a slur over the first four notes and a fermata over the final note.
- Staff B:** Features a slur over the first three notes and a fermata over the final note. Dynamics are *pp*, *ff*, and *pp*.
- Staff C:** Shows a slur over the first four notes and a fermata over the final note. Dynamics are *pp*, *ff*, and *pp*.
- Staff D:** Features a slur over the first four notes and a fermata over the final note. Dynamics are *pp*, *ff*, and *pp*.
- Staff E:** Shows a slur over the first four notes and a fermata over the final note. Dynamics are *pp*, *ff*, and *pp*.

FIGURA 5 - Moyses. Op. cit. p.10 e11

Este trabalho, segundo Moyses, visa submeter os lábios a uma rígida disciplina e treiná-los a conduzir o som, executando as nuances da melodia segundo o desejo do compositor e não segundo seus próprios caprichos.

Exedito Vianna aplicou também este exercício na solução de passagens difíceis. As notas do trecho eram separadas de quatro em quatro, conservando os mesmos registros e intervalos em que foram escritas na obra. Em seguida eram trabalhadas em diferentes valores e dinâmicas, tal como proposto por Moyses, sempre se cuidando da afinação e qualidade do som.

Para Vianna esta também era uma forma eficaz de trabalhar passagens difíceis de forma lenta, com especial atenção à sonoridade e afinação. Observa-se que Moyses recomenda este trabalho apenas no registro grave e excepcionalmente nos médios através de séries por ele propostas em seu método. Vianna utiliza o mesmo processo aplicando-o em trechos de dificuldade, independente do registro em que as notas aparecem na obra.

Ainda baseando-se no trabalho de Moyse o ataque também era exercitado nas séries extraídas do repertório por Vianna. O trecho de uma determinada série poderia ser executado tal como proposto por Moyse no capítulo Ataque e Ligação dos Sons.

ATTAQUE ET LIAISON DES SONS
ATTACK AND SLURRING OF NOTES | TONANFANG UND BINDUNGEN

1^{er} EXERCICE
1st EXERCISE
1. ÜBUNG

2^e EXERCICE
2nd EXERCISE
2. ÜBUNG

3^e EXERCICE
3rd EXERCISE
3. ÜBUNG

4^e EXERCICE
4th EXERCISE
4. ÜBUNG

FIGURA 6 – Moyse. Op. cit. p.15

Outra abordagem de Vianna, dentro da mesma obra foram os exercícios concebidos por Moyse para a amplitude do som. Aqui também o trabalho proposto por Moyse era aplicado diretamente em notas de difícil emissão dentro da peça estudada.

AMPLEUR DU SON
FULLNESS OF TONE | TONGRÖSSE

pp — *p* — *mf* — *f* — *ff*

FIGURA 7– Moyse. Op. cit. p.23

Como exemplo de aplicação da referida obra de Moyses na solução de passagens do repertório, idealizada por Vianna, selecionamos um trecho do solo da abertura *Leonore*, de Beethoven¹¹. No trecho delimitado por colchetes, utilizamos os exercícios de sonoridade de Moyses tal como proposto por Vianna.

Leonore Nº 3

The image shows a musical score for the flute solo in the opening of Beethoven's Leonore No. 3. The score is written on four staves. The first staff begins with the word "Solo" and a "cresc." (crescendo) marking. The second staff has an "fp" (fortissimo piano) marking and a bracketed section. The third and fourth staves contain complex passages with triplets and "pp" (pianissimo) marking at the end.

FIGURA 8- Parte do solo de flauta da abertura Leonore Nº 3. Utilizamos o trecho selecionado por colchetes como exemplo da aplicação dos exercícios de Moyses por Vianna em passagens difíceis.

¹¹ Leonore nº3, op. 72c. Última versão da abertura composta por Beethoven em 1806 por ocasião da reestrela da ópera com o mesmo nome. É considerada pelos flautistas como solo orquestral de difícil execução e utilizada freqüentemente como prova em concursos de orquestra em todo o mundo.

Homogeneidade $\text{♩} = 60$

The exercise 'Homogeneidade' is presented on five staves. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. It shows a sequence of notes with slurs and repeat signs, followed by the word 'etc.'. The subsequent staves continue this pattern with various rhythmic and melodic variations, also including 'etc.' markers.

FIGURA 9 – Aplicação do exercício de Homogeneidade conservando os intervalos do trecho selecionado na figura anterior.

Flexibilidade $\text{♩} = 60$

The exercise 'Flexibilidade' is presented on five staves labeled A through E. Each staff shows a sequence of notes with slurs and repeat signs, followed by a comma and a final note. The notes are grouped into four sets of four notes each, illustrating the flexibility exercise.

FIGURA 10 – Utilizamos as quatro primeiras notas do trecho selecionado para aplicação do exercício de Flexibilidade. As demais notas da seleção podem ser trabalhadas de quatro em quatro usando-se este mesmo esquema.

$\text{♩} = 60$ Ataque e ligação dos sons

①

②

③

④

FIGURA 11 – Aplicação do exercício de Ataque e Ligação conservando os intervallos do trecho selecionado.

Amplitude

$pp < p$ $p < mf$ $mf < f$ $f < ff$

FIGURA 11 - Aplicamos o exercício de Amplitude na nota La 5 extraída do trecho selecionado. Outras notas de difícil emissão como, por exemplo, o Fa# 5 também podem ser trabalhadas da mesma forma.

Resumindo, os exercícios do método *De La Sonorité – Art e Technique* eram aplicados por Vianna na solução de dificuldades do repertório dentro das cinco abordagens distintas propostas por Moyse, a saber: Homogeneidade, Flexibilidade, Ataque e

Ligação, Amplitude e Transposição. Esta última será detalhada separadamente como veremos a seguir.

3 - A UTILIZAÇÃO DO REAGRUPAMENTO DE NOTAS PROPOSTA POR VIANNA

Vianna utilizou o reagrupamento de notas como forma de estudar trechos do repertório mudando a acentuação e conservando o andamento. Já o conhecido flautista norte americano Willian Morris Kincaid¹² utilizava o reagrupamento de notas com o objetivo de conduzir a melodia através do fraseado, da expressão e do movimento. Seu trabalho foi detalhadamente abordado na obra *Kincaidiana*, de autoria do também flautista norte americano John Krell¹³.

O reagrupamento de notas também foi largamente explorado por Turmond¹⁴, em sua obra *Note Grouping*¹⁵, com o mesmo propósito de Kincaid. Embora contemporâneas de Vianna, estas obras oferecem uma visão totalmente distinta sobre o tema reagrupamento. Enquanto estes autores empregavam a técnica para dirigir o fraseado, Vianna utilizava o reagrupamento com outra proposta, ou seja, para solucionar problemas técnicos de mecanismo e sonoridade.

¹² Willian Morris Kincaid (1895-1967) foi por vários anos flautista solista da Philadelphia Orchestra e responsável pela formação de toda uma geração de flautistas nos EUA.

¹³ KRELL, John. *Kincaidiana*. Culver City, Califórnia: For Trio Associates, 1973, 99 p.

¹⁴ James Morgan Thurmond foi detentor de uma longa e variada carreira como trompista e professor de educação musical. Foi trompista da Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony, U.S. Navy Band e professor emérito de educação musical no Lebanon Valley College

¹⁵ THURMOND, James Morgan. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1983, 4nd ed. 1991. 144 p.



FIGURA 12 – No exemplo extraído de Thurmond o reagrupamento é aplicado no arpejo com a finalidade única de se conduzir o fraseado. Fonte: Thurmond op. cit. p. 90



FIGURA 13 – Detalhe do reagrupamento proposto por Thurmond para o solo de oboé da abertura *Mestres Cantores* de Richard Wagner. Como no exemplo anterior, verificamos que o reagrupamento é utilizado como forma de direcionamento da frase musical e não como proposta para solução de problemas de mecanismo. Fonte: Thurmond, op. cit. p. 53

Dentro de um mesmo exercício vários aspectos eram abordados por Vianna: mecanismo, sonoridade, ataque e ritmos.

Como não dispunha na época de recursos como cópias xerox ou computação gráfica, Vianna utilizava um processo curioso para simplificar o trabalho de recopiar as mesmas séries inúmeras vezes. Primeiramente selecionava trechos difíceis do repertório. Estes trechos eram manuscritos em uma matriz desprezando o ritmo original. Todas as notas eram convertidas em semínimas (apenas uma haste para cada nota). Várias cópias heliográficas eram feitas desta matriz. Em cada cópia, estas “semínimas” eram unidas em grupos de duas, três, quatro, cinco, etc (ANEXO A1). Desta forma com apenas um

manuscrito podia-se criar inúmeros agrupamentos de notas. O andamento variava de acordo com as possibilidades do aluno. Inicialmente utilizava-se um andamento cômodo que podia ser progressivamente aumentado. Como forma de manter o mesmo andamento nos diferentes reagrupamentos era feito um cálculo matemático simples como veremos adiante. Hoje, através da computação gráfica podemos recriar e agrupar estas séries sem grande esforço.

Tomemos como exemplo um trecho mais extenso da mesma obra:

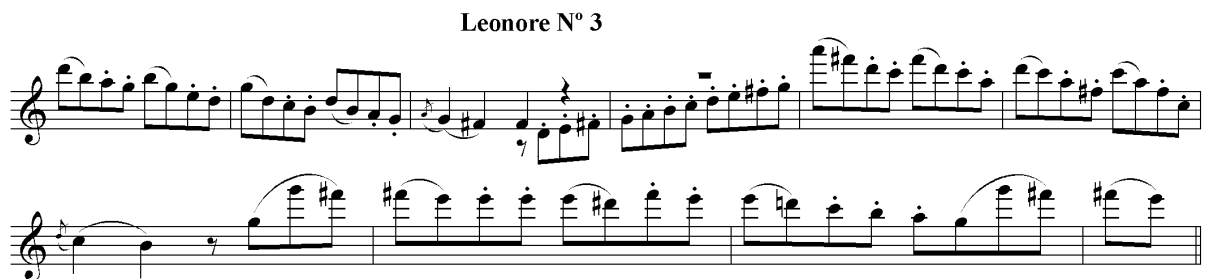


FIGURA 14 – Do trecho acima serão extraídas apenas as notas do solo, inclusive as apojeturas. O ritmo original será desconsiderado uma vez que todas as notas serão reagrupadas.

Para preservar o andamento, alterando apenas a acentuação, era utilizada a regra de três como verificamos abaixo:

Se iniciarmos com quatro notas por batida de metrônomo a sessenta, podemos manter o mesmo andamento utilizando grupos de cinco notas. Para isto, basta multiplicar quatro por sessenta e dividir por cinco. Temos o resultado quarenta e oito que corresponde a cinco notas tocadas no mesmo andamento anterior. Tal processo era utilizado sempre que se alterava o agrupamento das notas. Desta forma era conseguida a mudança do acento métrico sem alterar a velocidade do trecho.

□ 60



FIGURA 15- Reagrupamento em 4 notas. O reagrupamento é feito sempre do início para o fim do trecho. As notas que sobram são convertidas em semínimas.

□ 48



FIGURA 16- Reagrupamento em 5 notas. A duração da pulsação foi alterada utilizando-se a regra mencionada.

□ 40

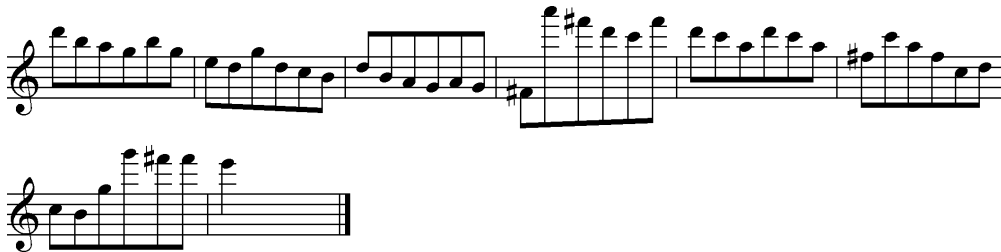


FIGURA 17- Reagrupamento em 6 notas com alteração na pulsação.

□ 35

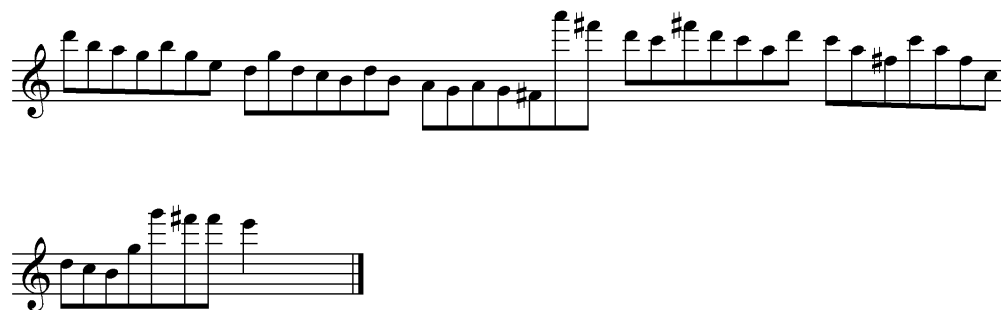


FIGURA 18- Reagrupamento em 7 notas com alteração na pulsação.

As articulações do trecho original podem ser preservadas ou não. Neste caso abrem-se várias possibilidades de se trabalhar o *legato* e *stacatto* além de outras articulações.

Como forma de organizar o estudo e controlar o que foi feito, Vianna utilizava um quadro onde eram anotados a cada sessão de estudo, a série executada, a modalidade, a data e o andamento como forma de controle.

	A	B	C	D
Homogeneidade				
Flexibilidade				
Ritmo				
Apoio				

FIGURA 19 – Edição do quadro para planejamento de estudos proposto por Vianna. As letras A,B,C e D, correspondem aos trechos das séries estudadas (ANEXOS A e B).

4 - ESTUDO DE TONALIDADES BASEADO NA TRANSPOSIÇÃO DE MELODIAS FÁCEIS

Vianna propõe a prática de se tocar em todas as tonalidades, desde a fase inicial do estudo do flautista. A existência de tonalidades com grande número de acidentes na armadura não deve constituir empecilho para a leitura, se partirmos do pressuposto que tonalidades como Do maior podem ser mais difíceis tecnicamente do que um Fa# maior. Se observarmos o movimento de troca de dedos nestas duas tonalidades podemos concluir facilmente que, em Do maior elas são muito difíceis, justamente por envolverem um número muito maior de movimentos no processo. Muitas vezes as dificuldades de emissão de som em certas notas acusticamente problemáticas na flauta são confundidas com dificuldades de mecanismo. O aluno iniciante não pode ser condenado a tocar em Do maior, Sol maior, Fa maior, Re maior e outras tonalidades consideradas fáceis pelos poucos acidentes que possuem em suas armaduras. Se o

problema é o registro agudo, nada impede ao aluno iniciante de passear por todas as tonalidades nos registros médio e grave. Esta é a proposta defendida por Vianna. As tonalidades eram trabalhadas com os alunos a partir da transposição de melodias fáceis e conhecidas. Um simples “Parabéns pra Você” pode ser tocado pelo aluno iniciante em todas as tonalidades maiores conservando-se praticamente nos registros médio e grave. Vianna sugere ao aluno tocar de ouvido uma melodia simples e conhecida e transportá-la para todas as tonalidades (maiores ou menores conforme o modo da melodia) para depois se lançar ao estudo de cada respectiva escala ou arpejo. Esta prática desperta no aluno uma sensação tonal muito mais forte do que o simples estudo de escalas, além de derrubar o tabu reinante de que quanto mais acidentes na armadura mais difícil de se tocar. Moyse propõe a prática da transposição na obra já citada¹⁶ e também na obra *Tone Development Through Interpretation for the Flute*.¹⁷

CONDUITE DU SON DANS L'INTERPRÉTATION
 THE MANAGEMENT OF TONE IN INTERPRETATION TONFÜHRUNG BEIM VORTRAG

1 *p* *etc.*

<p>A travailler en Ré\flat majeur. </p> <p style="text-align: center;">" Do "</p> <p style="text-align: center;">" Si "</p> <p>(employer la patte de Si)</p>	<p>To be practised in D\flat major.</p> <p style="text-align: center;">" C "</p> <p style="text-align: center;">" B "</p> <p>(using the B key)</p>
--	---

FIGURA 20 – Moyse op. cit. p. 25

¹⁶ MOYSE. Op. cit. p. 24.

¹⁷ MOYSE, Marcel. *Tone Development Through Interpretation for the Flute – The study of expression, vibrato, color, suppleness and their application to different styles*. 9nd. edition. New York: MacGinnis & Marx Music Publishers, 1986, 79p.

Air Ecossais - Boehm
Adagio $\text{♩} = 60$

3

66

FIGURA 21 –Moyses op. cit. p. 6

Parabéns

FIGURA 22 – Vianna recomendava a transposição de melodias simples como o Parabéns no exemplo acima em todas as tonalidades. Esta transposição pode ser praticada deste o início do aprendizado, antes do aluno se lançar ao estudo de escalas e arpejos.

5 – OS EX-ALUNOS

Como forma de aferir a utilização e a continuidade do trabalho desenvolvido por Vianna elaboramos um questionário que foi enviado a doze ex-alunos do mestre (ANEXO D).

Verificamos que 100% dos entrevistados utilizam as técnicas aprendidas de Vianna não só no estudo individual, como também em atividades pedagógicas.

Segue um quadro demonstrativo contendo os doze ex-alunos de Expedito Vianna, relacionados por ordem alfabética e sua respectiva ocupação. Vianna formou grande número de alunos. Alguns amadores e outros que desenvolvem intensa atividade

profissional como flautistas. Optamos por entrevistar apenas ex-alunos que hoje atuam profissionalmente, com o objetivo de comprovar os resultados do trabalho de Vianna.

Nome	Contato com Expedito Viana	Cargo ou Ocupação Atual
Arthur Andrés Ribeiro	Fundação de Educação Artística e Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG	Professor da Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG
Bernhard Fuchs	Curso de Graduação da UFMG	Professor da Universidade Estadual de Maringá – PR
Eduardo de Noronha Delgado	Curso de Graduação da UFMG	Professor e músico <i>free lancer</i> de música popular e erudita
Elena Rodrigues	Universidade Federal da Bahia - UFBA	Professora aposentada da Universidade Federal da Bahia – UFBA e flautista da Orquestra Sinfônica da Bahia
Felipe Amorim	Curso de Graduação da UFMG	Professor da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP e da Fundação de Educação Artística
Fernando Pacífico Homem	Curso de Graduação da UFMG	1º Flautista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais – OSMG e professor da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG
Lucas Robatto	Aulas particulares	1º Flautista da Orquestra Sinfônica da Bahia e professor da Universidade Federal da Bahia
Marilena Horta	Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG	Professora do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro-RJ
Maurício Freire Garcia	Curso de Graduação da UFMG	Professor da Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG e 1º Flautista convidado da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo –OESP

Nome	Contato com Expedito Viana	Cargo ou Ocupação Atual
Mauro Rodrigues	Curso de Graduação da UFMG	Professor da Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG e músico <i>free lancer</i> de música popular e erudita
Raul Costa D'ávilla	Curso de Graduação da UFMG	Professor no Departamento de Canto e Instrumento do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas - RS.
Tuzé Abreu	Universidade Federal da Bahia - UFBA	Flautista da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia – UFBA e músico <i>free lancer</i> de música popular e erudita

Apresentamos a seguir alguns comentários extraídos das entrevistas com os ex-alunos mencionados no quadro anterior:

“ Expedito fazia um trabalho minucioso onde por meio da orientação sonora, toda a técnica de execução era influenciada (postura do executante, articulação, fraseado, interpretação)...”

Bernhard Fuchs. Maio de 2005.

“ Para tentar sintetizar tudo o que Expedito Vianna representou e ainda representa para todos aqueles que foram seus alunos diretos digo: “ Um dos melhores flautistas do mundo , basta ver e ouvir alguns de seus alunos como Maurício Freire, Fernando Pacífico, Mauro Rodrigues, Lena Horta, Arthur Andrés e vários que no momento me faltam à memória ”...

Eduardo de Noronha Delgado Delgado. Maio de 2005.

“ Utilizo ainda as técnicas do Expedito para a pesquisa. Acho que ele realmente estava à frente de seu tempo. E mais, sem acesso a bibliografia, laboratórios ou outros recursos. Apenas seu talento e intuição. É impressionante!” ...

Maurício Freire Garcia. Fevereiro de 2005.

“ Certamente Expedito foi um professor muito marcante para mim, fato que se deve a pedagogia utilizada por ele e sua singular e adorável personalidade...”

Raul Costa D'Avilla. Fevereiro de 2005.

“ Para mim foi uma referência muito importante o trabalho com o mestre. No início por seu trabalho com o som, o exemplo de dedicação e concentração quando o instrumento está na mão. Mais tarde pude perceber sua musicalidade como estímulo e referência também ”...

Felipe Amorim. Março de 2005.

“ Meu trabalho com o Prof. Expedito Vianna foi iniciado por volta do ano de 1973-74, na FEA. Seu trabalho de iniciação à flauta transversa, já era bastante reconhecido naquela época. Tinha na questão da sonoridade do instrumento, seu ponto mais evidente”...

Arthur Andrés Ribeiro. Fevereiro de 2005.

“ O Expedito ensinava como aprender, e não somente uma lição a ser repetida mecanicamente. Ele realmente despertava o espírito investigativo em relação aos aspectos técnicos do instrumento”...

Lucas Robatto. Março de 2005



FIGURA 23 – Expedito Vianna tocando no quarteto de flautas formado por ele e seus alunos. Da esquerda para direita: Fernando Pacífico, Expedito Vianna, Arthur Andrés, Marilena Horta. Reitoria da UFMG, março de 1982. Foto: Arquivo da família Vianna

6 – CONCLUSÃO

A primazia total dada à sonoridade fez de Expedito Vianna um diferencial em relação aos demais flautistas. Embora a comprovação científica sobre o uso da ressonância das vogais na alteração de timbres fuja ao âmbito deste trabalho, as pesquisas realizadas demonstram que importantes flautistas da atualidade vêm trilhando o caminho percorrido por ele. Não foi possível determinar de maneira científica, no escopo deste trabalho, a natureza exata dos mecanismos que causam alterações no colorido do som quando o flautista utiliza-se da técnica da mudança de vogais, uma vez que inúmeros fatores podem contribuir para estas mudanças. O que podemos concluir é que tais alterações existem e estão sendo cada vez mais exploradas pelos flautistas. Neste sentido o presente trabalho constitui um convite à pesquisa científica do tema para especialistas em acústica, fisiologia da voz e demais interessados.

O nível de detalhamento alcançado por Vianna na releitura dos exercícios propostos por Moyse é surpreendente. Não encontramos em nenhuma das publicações pesquisadas qualquer tipo de aplicação prática da obra de *De La Sonorité Art e Technique* no estudo de trechos do repertório. Expedito Vianna ensinava aos alunos como aprender e não somente repetir uma lição ou peça mecanicamente. Suas idéias despertavam o espírito investigativo nos alunos em relação aos aspectos técnicos e acústicos do instrumento.

A questão da agilidade técnica é abordada através do controle rítmico e da resignificação da passagem estudada. Ao invés do simples ato de repetir, Vianna propôs

o estudo detalhado dos intervalos através de possibilidades rítmicas e sonoras, conferindo um conhecimento e aprendizado muito maior e mais sólido da passagem. Isso se encaixa dentro da concepção de Vianna que priorizava o trabalho técnico, dentro do próprio repertório estudado, ao invés de estudos dos métodos tradicionais.

A prática da transposição, embora não se constitua uma novidade hoje, nem na época de Vianna, foi utilizada por ele como forma de desenvolver nos alunos iniciantes um forte sentimento e percepção da tonalidade, além da quebra do tabu de que é mais difícil tocar com muitos acidentes na armadura de clave.

Em uma época onde o acesso à informação era extremamente difícil, Expedito Vianna trilhou seu caminho quase sozinho, chegando a conclusões ainda hoje válidas não só no Brasil como também em outras partes do mundo.

Através dos depoimentos tomados concluímos que os estudos idealizados por Vianna constituem importantes ferramentas utilizadas até hoje por seus ex-alunos e para os alunos destes. O grande número de ex-alunos hoje ocupando posições de destaque no cenário musical brasileiro confirma a eficácia do trabalho e o legado deixado pelo mestre.

Em um mundo onde as mudanças e transformações ocorrem em uma velocidade cada vez maior, as pesquisas realizadas nos levam a crer que as idéias de Expedito Vianna continuam atuais e em sua época eram muito pouco disseminadas.

Este é o diferencial que fez dele **“um flautista à frente de seu tempo”**.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CHAPELON, Anders-Ljungar. *French Vowel Positions in relation to "Sons Naturel"*.

Manuscrito distribuído em Salvador durante a *Master Class* para o VI Festival Internacional de Flautistas em 18/9/2004.

COGAN, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge Massachusets: Publication Contact International, 1998. 177 p.

D'AVILA, Raul Costa. *A Articulação na Flauta Transversal Moderna – Uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2000, p. 76.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Ana Cristina de Vasconcelos, Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maria Borges. – 6. ed. ver. e ampl.- Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, 230p.

GALWAY, James. *Flute*, London: Schimers Books, 1982, 244 p.

GELB, Michael. *O Aprendizado do Corpo: Introdução à Técnica de Alexander*, São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987, 181 p.

GRAF, Peter-Lucas. *Check-Up: 20 Basic Studies for Flutists*. 2nd. rev. edition, Mainz: Edition Schott, 1992. 48p.

KRELL, John. *Kincaidiana*. Culver City, Califórnia: For Trio Associates, 1973, 99 p.

MACMAHON, Mike. *Throat resonance, vowel sounds*. Disponível no site <http://www.larrykrantz.com/mike.htm> Consulta realizada em 15/10/2004.

MOYSE, Marcel. *De La Sonorité-Art e Technique*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1976, 28p.

MOYSE, Marcel. *Tone Development Through Interpretation for the Flute – The study of expression, vibrato, color, suppleness and their application to different styles*. 9nd. edition. New York: MacGinnis & Marx Music Publishers, 1986, 79p

QUANTZ, Johann Joachim. 1697-1773. *On Playing the Flute – The classic of Barroc music Instruction*. 2nd ed. Translated with notes and introduction by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1985, republicação em 2001, 412 p.

RANEVSKY, Eugenio Kundert. *A Embocadura na Flauta Transversa: Como Entender e Dominar*. Rio de Janeiro: FUNARJ, 1999, 96 p.

SHECK, Gustav. *Die Flöte und Ihre Musik*. Frankfurt: Edition Schott, 1975, 263 p.

TAFFANEL Paul; GAUBERT Philip. *Méthode Complete de Flute*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1958, 228p.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1983, 4nd ed. 1991. 144 p.

TRANCHEFORT, René-François. *Guia de la Musica Sinfônica*. Versão espanhola por Eduardo Rincón. Madrid: Aliança Editorial, 1989, 1318p.

8 – ANEXOS

A –Manuscritos de Expedito Vianna utilizando o reagrupamento de notas em séries extraídas das obras O Carnaval dos Animais de C. Saint Saens e Leonore de Beethoven

B – Edição dos manuscritos através do programa Finale¹⁸

C - Entrevista feita com Expedito Vianna em junho de 2004

D – Questionário distribuído aos ex-alunos

¹⁸ O *software* Finale versão 2003 é fabricado pela Coda Music Technology. [http://: www.codamusic.com](http://www.codamusic.com)

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper. At the top, there is a rehearsal mark table with four columns labeled A, B, C, and D. Below the table, the manuscript is divided into several systems of staves. The first system is marked with a circled 'A'. The second system is marked with a circled 'A'. The third system is marked with a circled 'A'. The fourth system is marked with a circled 'A'. The fifth system is marked with a circled 'A'. The sixth system is marked with a circled 'B'. The seventh system is marked with a circled 'C'. The eighth system is marked with a circled 'D'. There are also several plus signs (+) scattered throughout the manuscript, indicating specific notes or measures. The manuscript is a copy of the original score, used for rehearsal purposes.

ANEXO A1 – Manuscrito de Exedito Vianna com trechos das obras O Carnaval dos animais de Saint-Saens e Leonore n^o3 de Beethoven. Esta era a matriz copiada em semínimas que servia para a montagem dos agrupamentos. O quadro para planejamento do estudo diário está presente em todos os manuscritos apresentados.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, there is a header section with the following text: "Bergstr.", "A. Capas", "Mod. 10", and "Hornstein". To the right of this header, it says "1818 p. 2 (11)". A box containing the letter "I" is located in the upper right corner. The main body of the page consists of several systems of musical staves. The first system is marked with a circled "A" and contains four staves of music. The second system is marked with a circled "B" and also contains four staves. The third system is marked with a circled "C" and contains four staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are also some smaller, less distinct markings and corrections at the bottom of the page.

ANEXO A2 – Manuscrito de Exedito Vianna com trechos das obras O Carnaval dos animais de Saint-Saens e Leonore nº3 de Beethoven. Agrupamentos de quatro em quatro notas feitos unindo as astes das semínimas do manuscrito mostrado na pagina anterior.

ANEXO B

2

Agrupamentos de 4 notas

	A	B	C	D
Homogeneidade				
Flexibilidade				
Ritmo				
Apoio				

Flute

The musical score consists of seven staves of music for a flute. Each staff begins with a circled letter indicating a group of four notes: A, A1, A2, A3, B, C, and D. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first group (A) starts at measure 1. The second group (A1) starts at measure 6. The third group (A2) starts at measure 11. The fourth group (A3) starts at measure 16. The fifth group (B) starts at measure 22. The sixth group (C) starts at measure 26. The seventh group (D) starts at measure 31. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Exercícios sôbre o solo de O Carnaval dos Animais - C. Saint Saens
 Expedito Vianna

A B C D

Homogeneidade				
Flexibilidade				
Ritmo				
Apoio				

Flute

7

13

19

25

31

36

Exercícios sôbre o solo de O Carnaval dos Animais - C. Saint Sa

2

The image shows a musical score for a solo exercise. It consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins at measure 42 and ends with a double bar line. A circled 'D' is placed above the staff at the start of the second measure. The second staff begins at measure 48 and ends with a double bar line. The music features a variety of rhythmic patterns and intervals, including eighth and sixteenth notes, and rests.

ANEXO B – Edição dos manuscritos contidos nos ANEXOS A2 e A3

ANEXO C

QUESTIONÁRIO ENVIADO AO PROFESSOR EXPEDITO VIANNA EM JUNHO DE 2004

1 – Discorra, por favor, sobre seus dados biográficos e sua formação musical.

Nasci em Visconde do Rio Branco MG, em 07 de outubro de 1928. Comecei meus estudos de música no flautim aos sete anos de idade com meu irmão Sebastião Vianna. Em 1954, mudei para Belo Horizonte onde ingressei na Orquestra da Polícia Militar. Depois de quatro anos na orquestra, fui estudar em Salvador BA, onde nos Seminários Livres de Música, um importante movimento musical se iniciava através das influências de Kollreuter. Nos Seminários estudei flauta com Armin Guttman, canto com Hilde Sinnek e matérias teóricas com Kollreuter.

Fiquei estudando na Bahia por dois anos e voltei para Belo Horizonte para fazer o curso superior no Conservatório, hoje Escola de Música da UFMG. Lá fui aluno do professor Fausto Assumpção. Terminei este curso em 1964 e fui convidado para voltar a Bahia como professor e flautista da orquestra dos Seminários Livres de Música. Fiquei só mais um ano lá e voltei para Belo Horizonte onde fiz concurso para professor da Escola de Música da UFMG. Fiquei neste cargo até me aposentar por problemas de saúde em 1992. Toquei também de 1981 a 1988, na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais como primeira flauta e também lecionei na Fundação de Educação Artística. É o que consigo me lembrar.

2 – Além do senhor havia outros músicos em sua família?

Sim. Minha mãe cantava no coro da igreja em Rio Branco. Onze irmãos estudaram música e seis se tornaram profissionais. Meu irmão Sebastião foi meu primeiro professor. Era um músico importante, além de flautista e maestro foi também revisor de Villa Lobos no Rio de Janeiro.

3 – As técnicas do reagrupamento de notas e utilização das vogais para mudança de timbres foram passadas através de professores e publicações ou foram fruto de sua própria observação e pesquisa?

Não me lembro de ter aprendido ou visto isto em lugar nenhum. Acho que desenvolvi esta história das vogais ouvindo o tenor italiano Beniamino Gigli. Escutava ele cantando e ficava impressionado com os harmônicos que surgiam quando mudava as vogais. Comecei a estudar isto no canto e depois apliquei na flauta. Usava os agrupamentos para praticar diversos tipos de acentuações e ajudar nas quiálteras onde precisamos encaixar um grande número de notas com o mesmo valor em uma pulsação. Raramente tocamos figuras com cinco ou sete notas. Esta prática ajudava na precisão do ritmo e também na agilidade. Preferia aplicar isto no repertório a ficar tocando aqueles estudos melódicos intermináveis. É melhor ter os solos de orquestra prontos para uma necessidade do que tocar todos estes estudos que não servem para muita coisa.

4 – E sobre a aplicação dos exercícios de sonoridade de Marcel Moyse na solução de trechos difíceis? Foi pesquisa própria ou fruto de um aprendizado?

Quando conheci o método de sonoridade do Moyse gostei muito e resolvi traduzi-lo. Nunca tinha visto nada tão objetivo nesta questão da sonoridade que era o que na flauta mais me fascinava. Sempre achei que o maior problema da flauta era a sonoridade. Tenho os lábios muito finos e achava que isto me atrapalhava a ter um som grande. Por isso pesquisei muito neste sentido. Notei que era melhor estudar o repertório e aplicar os exercícios de Moyse nele do que ficar estudando aqueles estudos melódicos longos e cansativos de Andersen, Kohler, Gariboldi, e tantos outros. Isto não resolvia muito para os trechos difíceis do repertório e até atrapalhava a musicalidade. Notei também que ao trabalhar os estudos de Moyse com os alunos, aplicando-os no repertório fazia eles tocarem melhor e despertava o interesse pela pesquisa.

5 - E sobre o estudo de tonalidades baseado na transposição de melodias fáceis, houve alguma influência externa?

Meu irmão Sebastião gostava muito de me fazer tocar a mesma musica em outros tons. Dizia que era bom para a leitura e que na orquestra os cantores de ópera freqüentemente pediam para abaixar ou subir a tonalidade. Quem não sabia fazer isto passava vergonha. Comecei a trabalhar isto com os alunos iniciantes usando melodias que eles conheciam e dominavam. Era impressionante como eles tocavam com facilidade em tonalidades com muitos acidentes. Afinal tocar em Do Maior requer alguns movimentos de dedos mais difíceis do que um Fa# Maior, que tem seis sustenidos na armadura. Notei que depois de algum tempo trabalhando assim, os alunos não se

assustavam mais com as armaduras. Além disso, tinham mais interesse em estudar as escalas e arpejos. Ficava tudo mais musical e menos mecânico.

6 - Entre os flautistas brasileiros de sua geração havia uma preocupação preponderante quanto à sonoridade?

Muita gente achava que a dificuldade da flauta era a agilidade. A flauta é por natureza um dos instrumentos mais ágeis. Por isso preferia trabalhar tudo através da sonoridade. Gostava muito do som do Ary Ferreira, mas não tive maior contato com ele. Ficava também impressionado com o Jean Noel Saghaard que tocava uma frase enorme sem respirar. Ele utilizava pouco ar para fazer o som. Nunca consegui fazer isto.

Dos estrangeiros o que mais me encantou foi o Aurèle Nicolet.

7 – O que fez o senhor despertar para a pesquisa de sonoridade na flauta?

Sempre gostei do canto e acho que a flauta se assemelha a voz humana em muitos aspectos.

8 – Quais os métodos e publicações sobre sonoridade o senhor tinha disponíveis durante seus estudos e sua atuação?

Inicialmente tínhamos o Taffanel e Gaubert e os estudos melódicos de Andersen, Kohler, Gariboldi etc. Só muito tempo depois conheci a obra de Moysé e me interessei muito por ela. Conheci também o livro do Gustav Sheck e pouco antes de aposentar um aluno me deu uma cópia do livro do Galway.

ANEXO D

QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS EX-ALUNOS DE EXPEDITO VIANNA

1) Qual o contato que você já teve com Expedito Vianna:

Curso regular em instituições de ensino

Festivais de música

Master Class

Aulas particulares

2) Durante seu trabalho com Expedito Vianna, foram abordadas técnicas de:

sonoridade empregando a ressonância das vogais

mecanismo envolvendo o reagrupamento de notas

estudo de tonalidades envolvendo a transposição de melodias fáceis

nenhuma das alternativas acima

outra(s) técnica(s). Descrever:

3) Você já havia visto alguma das técnicas acima antes de estudar com Expedito Vianna?

Sim. Descrever qual delas e onde teve contato:

Não. Nunca havia tido contato com estas técnicas antes de conhecer Expedito Vianna.

4) Você utiliza alguma(s) das técnicas aprendidas com Expedito Vianna em suas atividades como flautista?

Não

Sim. Em que tipo de atividade as utiliza?

Trabalho diário como flautista

Atividade didática

5) Seu trabalho com Expedito Vianna foi importante para sua formação como flautista?

Sim

Não

6) Qual a sua atividade como flautista:

() professor

() músico de orquestra

() profissional *free lancer*

() amador

Se vinculado a alguma instituição, favor relacionar:-----

7. Comentários:-----

ANEXO E**GRAVAÇÃO EM CD DO RECITAL FINAL REALIZADO EM 30 DE MAIO DE
2005 NO AUDITÓRIO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG.****Programa**

Radamés Gnattali	(1906 – 1988)	Sonatina em Ré Maior
Paul Hindemith	(1895 – 1963)	Sonata para Flauta e Piano
Heitor Villa-Lobos	(1887 – 1959)	O Assobio a Jato
W. A. Mozart	(1756 – 1791)	Quarteto em Ré Maior K. 285

Músicos Convidados:

Sandra Almeida – Piano
Martha Pacífico – Violino

Cleusa Nébias – Viola
Cláudio Urgel - Violoncelo