



EXPEDITO VIANNA: UM FLAUTISTA À FRENTES DE SEU TEMPO

Fernando Pacífico Homem

Mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); foi bolsista pela Fundação VITAE para estudos de aperfeiçoamento no Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe, Alemanha, como aluno convidado. Professor do curso de Bacharelado da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e flautista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

fpacificohomem@yahoo.com.br

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 XX. 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 foram inéditos no Brasil não somente em seu tempo, mas continuam a fornecer ainda hoje importantes ferramentas para seus ex-alunos em atividade profissional. Expedito Vianna esteve à frente de seu tempo e dos colegas brasileiros de sua geração. Suas ideias continuam atuais. Ainda hoje diversos flautistas e professores ao redor do mundo vêm utilizando práticas pedagógicas e técnicas semelhantes.

Palavras-Chave: Flauta; Expedito Vianna; sonoridade; mecanismo e pedagogia.

Introdução

Expedito Vianna, nascido em 1928, natural de Visconde do Rio Branco (MG), 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 seu trabalho de pesquisa. Vianna veio de uma tradicional família de músicos. 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 Kollreutter. Ali cursou flauta com Armin Guttman, canto com Hilde Sinnek e matérias teóricas com Kollreuter. Retornando a Belo Horizonte, iniciou o curso de bacharelado em flauta transversal no antigo Conservatório, hoje Escola de Música da Universidade

Federal de Minas Gerais (UFMG), vindo a concluir o curso 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).

Após pesquisar a vida e a obra de Expedito Vianna levantamos suas quatro principais propostas pedagógicas para o ensino e 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 técnicas;
- O estudo de tonalidades baseado na transposição de melodias fáceis.

Como demonstramos neste estudo, tais propostas revelaram-se importantes técnicas utilizadas por seus ex-alunos e outros flautistas da atualidade.

Nosso objetivo é resgatar e validar o trabalho desenvolvido por Vianna através da comparação com autores recentes que vêm trilhando o mesmo caminho. Através de experimentos e da análise comparativa das técnicas supra mencionadas, procuramos demonstrar que Vianna propôs uma pedagogia que enfocava aspectos até então não utilizados por flautistas brasileiros.

Neste trabalho, por questão de espaço, optamos por abordar apenas a técnica de alteração do timbre na flauta transversal através do uso das vogais. As demais propostas poderão ser detalhadas em publicações posteriores.

A alteração do timbre na flauta transversal através da utilização das vogais

Em suas pesquisas, Expedito Vianna utilizou empiricamente as modificações na cavidade oral, 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, Quantz (2001) já discorria sobre o tema, sugerindo combinações de fonemas para se obter diferentes tipos de articulações.

O flautista e professor brasileiro d'Avila (2000) 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” (2000) 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 direcionadas à sonoridade. Os resultados obtidos através dessa técnica mostram-se extremamente úteis quando utilizados pelo flautista como recurso

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

expressivo, possibilitando alterações de dinâmica e mudança de timbres.

Todo som musical contém uma frequência fundamental e parciais harmônicos. As frequências destes parciais harmônicos são múltiplas da fundamental. Esse 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 chamadas de modos de vibração. Essas 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 desses harmônicos detectando apenas um som: a fundamental. Esse fenômeno é hoje facilmente detectado e estudado através da análise espectrográfica que produz uma espécie de "fotografia" do som. Essa "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 Helmholtz (1954) que, em torno de 1860, revolucionou o conhecimento sonoro ao sistematizar a relação entre o timbre de um determinando som e os elementos espectrais que o compõe. Um som mais claro ou estridente revelaria mais fortes os parciais mais altos, ao passo que o mais escuro revelaria tais parciais muito mais fracos ou quase ausentes.

A pesquisa de Vianna sobre sonoridade na flauta transversal foi intimamente relacionada ao canto e à manipulação dos harmônicos. Como excelente tenor, Vianna detectou alterações provocadas pela mudança das vogais nos harmônicos presentes na voz. 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. Nesse 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 dessa técnica. Tais variações constituem importantes ferramentas de interpretação para os flautistas, considerando a limitada capacidade de variações de dinâmica na flauta quando comparada a outros instrumentos. Como na época não dispunha de aparato científico para a 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 Gigli², identificou harmônicos na voz que coincidiam com a pronúncia de determinadas vogais. Impressionado com a descoberta, ele passou a praticá-la, mesmo como cantor, alternando as vogais na produção de um mesmo som e observando os harmônicos originados através dessa mudança. O próximo passo foi aplicar o mesmo processo no estudo de sonori-

² Beniamino Gigli (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. Apresentou-se várias vezes no Brasil.

dade 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).

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. Nesse caso, a forma dos lábios, a posição da língua e a cavidade oral estão diretamente relacionadas a fonemas exemplificados pelo autor através de palavras extraídas da língua francesa.

O 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 que não foi apresentada, no referido encontro da ABRAS, qualquer comprovação científica sobre a eficácia da técnica ensinada pelo flautista sueco.

French Vowelpositions in relation
to "Son Naturel"

Basic vowels

i Pipe . y Rue . u Loup . e Fée . ø Feu
o Côte . E Faire . œ Seul . œ Paul . a Chari
æ Partie

Nasal vowels

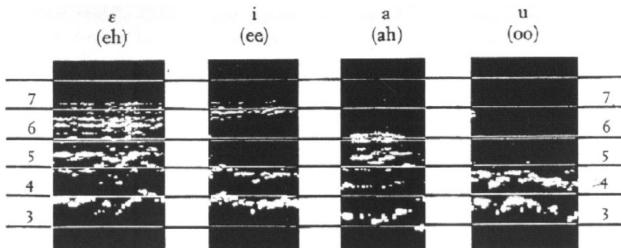
ɛ Faim . œ Parfume . ã Peste . û Pont

FIGURA 1- 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. As combinações de vogais são aplicadas a notas específicas com a finalidade de facilitar e melhorar a emissão do som.
Fonte: CHAPELON, 2004.

O flautista, linguista e professor escocês Mike MacMahon, em recente artigo divulgado na internet³, 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 esse processo. Cabe ressaltar que no artigo pesquisado, MacMahon trata da velocidade do ar e do ângulo da coluna de ar relacionada à posição da mandíbula do flautista quando se alternam as vogais. A influência da ressonância das vogais no som não é diretamente mencionada.

Escopo teórico e científico

O pesquisador norte americano Robert Cogan (1998) desenvolveu importantes trabalhos sobre a análise spectrográfica dos timbres da voz humana e dos instrumentos musicais. Comprovou através desse método que vogais estridentes como o (é) e (i) são diferenciadas das vogais mais suaves como (a) e (u) pelos seus parciais mais altos. Cogan detectou diferenças nos parciais de um mesmo som ao se alterar as vogais na voz feminina.



Fonte: COGAN, 1998, p. 10.

Com o objetivo de verificar essas 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 Pacifico. 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,Ê⁴. Foi feita a

³ 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. Disponível em: <http://www.larrykrantz.com/mike.htm>

⁴ A vogal “Ê” fechada tal como se pronuncia “vez” era também utilizada por Vianna.

análise espectrográfica das amostras sonoras registradas. Analisamos 54 espectrogramas relativos às gravações dos três flautistas, tocando cada uma das notas escolhidas e 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 três dos espectrogramas analisados (GRAF. 1). 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. Podemos notar que em todos os três exemplos, há uma estreita coluna vertical no gráfico intercalando cada som. Isso se explica porque os flautistas, antes de “tocar cada vogal”, pronunciaram a mesma em voz alta apenas para efeito de identificação.

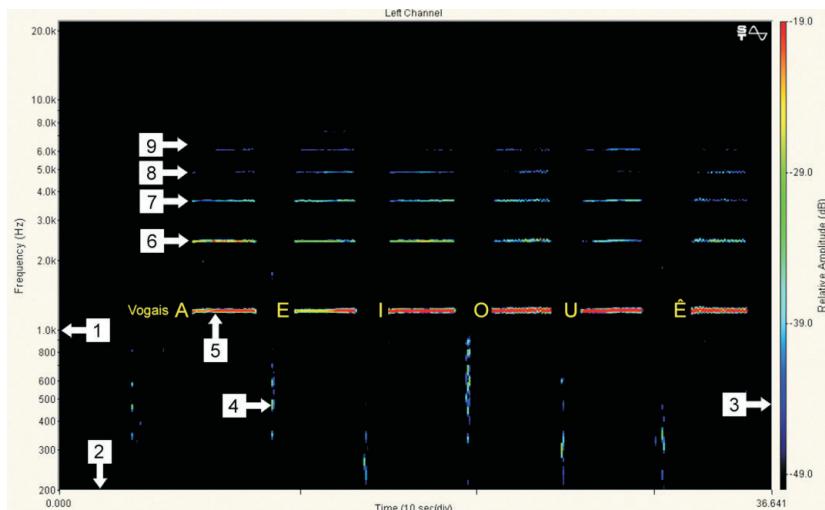


GRÁFICO 1 - Análise spectrográfica computadorizada da nota Ré 5 (registro agudo), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Arthur Andrés.

- 1) Escala logarítmica representando a frequência 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. Notamos 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. Notamos 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)

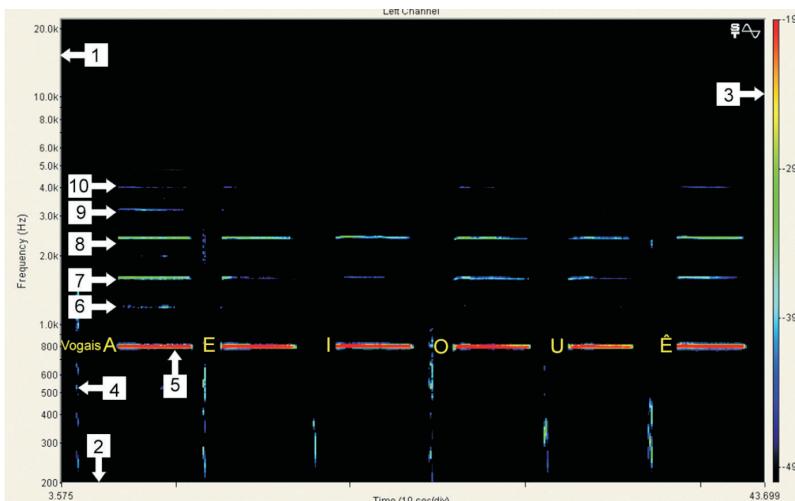


GRÁFICO 2 - Análise espectrográfica computadorizada da nota Sol 4 (registro médio), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Mauricio Freire.

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 desse 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) esse 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) Verificamos a discreta presença do sexto parcial nas vogais (a), (e), (o), (ê) com oscilações, tendendo a se estabilizar na vogal (ê)

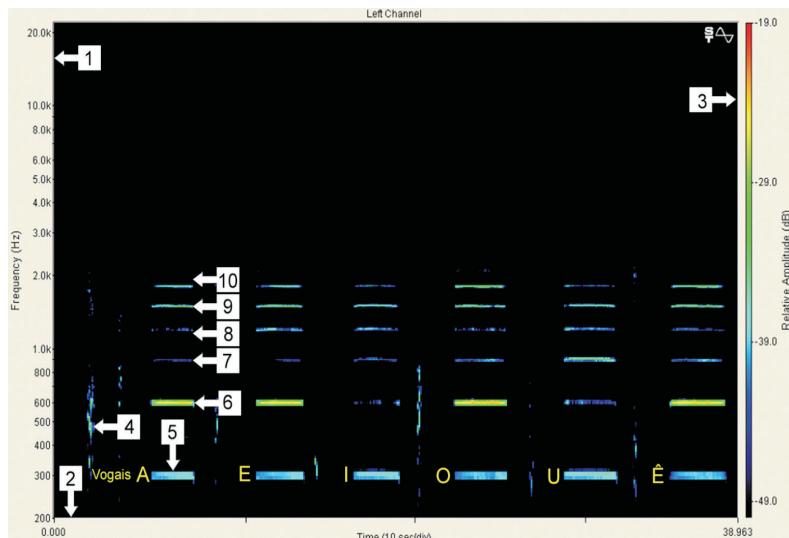


GRÁFICO 3 - Análise espectrográfica computadorizada da nota Ré 3 (registro grave), alternando-se as vogais a,e,i,o,u,ê tocada pelo flautista Fernando Pacífico. 1,2,3 e 4 idem aos gráficos anteriores

- 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.

Essa 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.

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.

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



FIGURA 3 - Expedito Vianna tocando no quarteto de flautas formado por ele e seus alunos.

Da esquerda para direita: Fernando Pacífico, Expedito Vianna, Arthur Andrés e Marilena Horta na reitoria da UFMG, março de 1982.

Fonte: Arquivo da família Vianna

Conclusão

A primazia total dada à sonoridade fez de Expedito Vianna um diferencial em relação aos demais flautistas. 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 essas mudanças. O que podemos concluir, através dos experimentos realizados, 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.

Na época em que 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. Hoje, o grande número de ex-alunos 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 ideias de Expedito Vianna continuam atuais e em sua época eram muito pouco disseminadas. Esse é o diferencial que fez dele “um flautista à frente de seu tempo”.



REFERÊNCIAS

CHAPELON, A. L. *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, R. *New images of musical sound*. Cambridge Massachusetts: Publication Contact International, 1998. 177 p.

D'AVILA, R. C. *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, J. L. *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: UFMG, 2003, 230p.

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

GELB, M. *O aprendizado do corpo*: introdução à técnica de Alexander. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987, 181 p.

GRAF, P. L. *Check-up*: 20 basic studies for flutists. 2nd. rev. edition. Mainz: Edition Schott, 1992. 48p.

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

MACMAHON, M. *Throat resonance, vowel sounds*. Disponível em: <http://www.larrykrantz.com/mike.htm> Acesso em: Out de 2004.

MOYSE, M. *De la sonorité-art e technique*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1976, 28p.

_____. *Tone development through interpretation for the flute* – the study of expression, vibrato, color, suppleness and their application to different styles. 9nd ed. New York: MacGinnis & Marx Music Publishers, 1986, 79p.

QUANTZ, J. J. (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, E. K. *A embocadura na flauta transversa*: como entender e dominar. Rio de Janeiro: FUNARJ, 1999, 96 p.

SHECK, G. *Die flöte und ihre musik*. Frankfurt: Edition Schott, 1975, 263 p.

TAFFANEL P.; GAUBERT P. *Méthode complete de flute*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1958, 228p.

THURMOND, J. M. *Note grouping – a method for achieving expression and style in musical performance*. Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1983, 4nd ed. 1991. 144p.

TRANCHEFORT, R.F. *Guia de la musica sinfônica*. Versão espanhola por Eduardo Rincón. Madrid: Aliança Editorial, 1989, 1318p.

Expedito Viana: a flutist in advance of your time

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, which were before their time in Brazil. Some of his techniques, such as the use of phonemas, rhythmic deslocation, 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.

Keywords: Flute; Expedito Vianna; sonoroussnes; mechanism and pedagogy.