

CATHERINE DE SANTANA SILVA

**TÉCNICA EXPANDIDA PARA OBOÉ:  
Aplicações na obra *Marsias* de Mario Lavista**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020



CATHERINE DE SANTANA SILVA

**TÉCNICA EXPANDIDA PARA OBOÉ:**  
**Aplicações na obra *Marsias* de Mario Lavista**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Música da Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Bacharelado em Música (habilitação em  
instrumento de sopro - ênfase em oboé) .

Orientador: Prof. Alexandre Fontainha Ficarelli.

São Paulo

2020

## FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Catherine de Santana  
TÉCNICA EXPANDIDA PARA OBOÉ:: Aplicações na obra Marsias de  
Mario Lavista / Catherine de Santana Silva ; orientador,  
Alexandre Ficarelli. -- São Paulo, 2020.  
70 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de  
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Técnica expandida 2. Instrumentos da família das  
madeiras 3. Oboé 4. Mario Lavista 5. Marsias I. Ficarelli,  
Alexandre II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*Enquanto soar, há vida!*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, que me abriram os caminhos com muita força e amor.

A Fábio Ferreira, meu companheiro de labuta e vida.

A Alexandre Ficarelli, meu mentor nessa trajetória.

A Lucas Vieira e Hugo Sano Mani, pela compreensão e amizade.

A Maria José, meu motivo para concluir.

## RESUMO

SILVA, Catherine De Santana, *Técnica Expandida Para Oboé:Aplicações na obra Marsias de Mario Lavista*. 2020, 66p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

**Resumo:** O presente escrito tem como objetivo descrever os recursos técnicos presentes em *Marsias*, do compositor Mario Lavista, bem como as idiossincrasias na performance da obra. Para sua construção, este trabalho divide-se em duas partes, a primeira com o referencial teórico sobre exploração sonora e técnica expandida, a segunda descritiva, que relata os resultados da pesquisa exploratória realizada pela autora sobre a composição em questão.

**Palavras-chave:** Oboé; Técnica expandida; Mario Lavista; Marsias;

## ABSTRACT

**Abstract:** The present writing aims to describe the technical resources present in *Marsias*, by Mario Lavista, as well as the idiosyncrasies in the performance of the work. For its construction, this paper is divided into two parts, the first with the theoretical framework on sound exploration and expanded technique, the second descriptive, which reports the results of exploratory research carried out by the author on the composition.

**Key-words:** Oboe; Expanded technique; Mario Lavista; Marsias;

# SUMÁRIO

Lista de abreviaturas	p. 10
Lista de figuras	p. 11
Lista de tabelas	p. 13
Introdução	p. 14
Capítulo 1: Considerações sobre a técnica expandida para instrumentos da família das madeiras	p. 15
1.1 Técnica expandida	p. 17
Capítulo 2: A técnica expandida na obra <i>Marsias</i> de Mario Lavista	p. 34
2.1 Pequena biografia do compositor	p. 34
2.2 A Intertextualidade na obra de Mario Lavista	p. 35
2.3 A técnica expandida aplicada na obra	p. 42
2.3.1 Primeira seção: <i>Lento con malinconia</i> até <i>Molto piú mosso</i>	p. 44
2.3.2 Segunda seção: <i>Molto piú mosso</i> até final do terceiro sistema	p. 47
2.3.3 Terceira seção: <i>Tranquillo, ma espressivo e poco rubato</i> até final do quinto sistema	p. 49
2.3.4 Quarta seção: <i>Lento, con malinconia</i> até o final da obra	p. 57
Conclusão	p. 59
Referências bibliográficas	p. 60
Anexo 1: Lista cronológica das obras de Mario Lavista	p. 64
Anexo 2: Partitura da obra <i>Marsias</i> (1982) de Mario Lavista	p. 67

## LISTA DE ABREVIATURAS

Cont. Continuação.

Fig. Figura.

p. página

Tab. Tabela.

5<sup>a</sup> J 5<sup>a</sup> justa

7<sup>a</sup> m 7<sup>a</sup> menor

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Posicionamento da embocadura em instrumentos de palheta	p. 19
Fig. 2 - Notação de multifônico	p. 19
Fig. 3 - Notação de multifônico com notação de pressão labial	p. 20
Fig. 4 - Espectro sonoro em dinâmica piano	p. 21
Fig. 5 - Espectro sonoro em dinâmica forte	p. 21
Fig. 6 - Diagrama de chaves do oboé Conservatory System	p. 23
Fig. 7 - Diagrama de chaves do oboé	p. 23
Fig. 8 - Escala cromática de fundamentais aparentes no oboé	p. 24
Fig. 9 - Harmônicos artificiais obtidos a partir de diferentes digitações da nota Si	p. 24
Fig. 10 - Escala de oitavos de tom	p. 26
Fig. 11 - Escala de oitavos de tom - continuação	p. 27
Fig. 12 - Trilos duplos	p. 28
Fig. 13 - Digitações de glissandos	p. 29
Fig. 14 - Glissandos labiais superiores e inferiores	p. 30
Fig. 15 - Excerto da tabela de multifônicos	p. 31
Fig. 16 - Acordes homogêneos	p. 32
Fig. 17 - Três acordes com a mesma digitação	p. 32
Fig. 18 - Tabela de harmônicos duplos	p. 33
Fig. 19 - Canto LXXV de Ezra Pound, tradução livre	p. 37
Fig. 20 - Poema Eco de Xavier de Villaurretia, tradução livre.	p. 37
Fig. 21 - Cuicani, anônimo, cultura tolteca, tradução livre	p. 38
Fig. 22 - Marsias excerto do poema de Luis Cernuda, tradução livre.	p. 39
Fig. 23 - Marsias aguarda o suplício Séc. I-II	p. 40
Fig. 24 - Bula de execução da peça <i>Marsias</i> de Mario Lavista	p. 43
Fig. 25 - Primeira seção	p. 44
Fig. 26 - Primeira seção, 1º segmento	p. 45
Fig. 27 - Primeira seção, 2º segmento	p. 46
Fig. 28 - Primeira seção, 3º segmento	p. 46
Fig. 29 - Segunda seção, 1º segmento	p. 47
Fig. 30 - Segunda seção, 2º segmento	p. 48

Fig. 31 - Segunda seção, 3º segmento	p. 48
Fig. 32 - Terceira seção, primeira parte e segmentação	p. 49
Fig. 33 - Terceira seção, primeira parte, segmento A	p. 50
Fig. 34 - Terceira seção, primeira parte, segmento B	p. 52
Fig. 35 - Terceira seção, primeira parte, segmento C	p. 53
Fig. 36 - Terceira seção, primeira parte, segmento D	p. 54
Fig. 37 - Terceira seção, segunda parte, segmento A	p. 55
Fig. 38 - Terceira seção, segunda parte, segmento B	p. 56
Fig. 39 - Quarta seção - <i>Lento, con malinconia</i>	p. 57
Fig. 40 - Multifônicos da quarta seção	p.58

## LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Tabela construída a partir do diagrama original de Bartolozzi	p. 18
Tab. 2 - Notação de acidentes de intervalos menores que semitom	p. 25

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo descrever possibilidades práticas relativas à técnica expandida na obra *Marsias*, de Mario Lavista. É mister considerarmos, portanto, que, por se tratar de um processo de pesquisa exploratória, a familiaridade com o instrumento e formação musical da autora operam como alicerce nas escolhas metodológicas e nas etapas de pesquisa sobre objeto de estudo. Estrutura-se, assim, neste trabalho um processo investigativo de cunho pessoal cujo foco é a execução do repertório musical contemporâneo.

Há de se considerar que, ao tratarmos do cenário de formação musical brasileiro, as práticas que abordam a música contemporânea em escolas regulares ou em conservatórios ainda são escassas. Quando existe uma prática musical, essa está pautada em moldes clássicos e românticos, seja no entendimento sobre o objeto sonoro, seja em escolhas do repertório referencial, conforme Daldegan:

“Atualmente, como apontam Boal Palheiros e colegas, apesar do desenvolvimento de novas abordagens de ensino, os professores de música ainda são muito conservadores na escolha do repertório — mesmo porque sua formação geralmente não vai além dos repertórios dos séculos XVIII e XIX. Ainda hoje as crianças não têm contato com música de arte contemporânea. [...] No Brasil, onde grande parte das escolas não oferece música em seus currículos, a discussão sobre a inclusão de música contemporânea nos programas parece não ter sentido. Mas talvez um plano de se começar justamente com atividades de vanguarda e música contemporânea e não com repertórios do passado ou, em alguns casos extremos, apenas trazendo para a sala de aula a música comercial do dia-a-dia, cuja única função é o entretenimento, e que os alunos já conhecem pela mídia, fosse uma alternativa radical e atraente para a ampliação dos horizontes estéticos das crianças, juntamente com os dos professores de música. Por outro lado, de fato, existe uma grande demanda em discutir criteriosamente parâmetros para o ensino de instrumento baseados em sólidas pesquisas que investiguem repertório, estudos e metodologias para a introdução da música contemporânea.” (DALDEGAN, 2009, p.97-98).

Identificada a lacuna na formação musical referente ao contato com a música contemporânea, consideramos pertinente o estímulo à pesquisa de técnicas expandidas dos instrumentos para reverter o cenário supracitado. Pode-se, a partir desse estímulo, ampliar as possibilidades do fazer musical rompendo a hegemonia ocupada pela prática musical tradicional.

## CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TÉCNICA EXPANDIDA<sup>1</sup> PARA INSTRUMENTOS DA FAMÍLIA DAS MADEIRAS

A construção dos instrumentos reiteradamente se debruçou no aprimoramento dos recursos materiais e tecnológicos com o objetivo de amparar as necessidades da linguagem musical vigente. A sonoridade e o timbre, por exemplo, são aspectos que nortearam a busca da “emissão de sons singulares de máxima homogeneidade timbrística”, segundo Bartolozzi (BARTOLOZZI, 1967, p.3). A preocupação com a qualidade sonora não é restrita a determinado instrumento, mas se faz presente em diferentes famílias, como cita Reynolds:

“Este ideal enfatizava uma lisura sedada, uniforme, da resposta instrumental e vocal e favorecia materiais musicais que melhor demonstravam tais características. Apesar de se ter atenção a propriedades de cada registro, por exemplo, no caso da clarineta ou do violino, o instrumentista profissional almejava uma sonoridade equilibrada.” (REYNOLDS apud NUNZIO, 2011, p. 18).

Ao priorizar esse determinado aspecto musical, outras características intrínsecas dos instrumentos foram desprezadas e evitadas, a ponto de serem exemplos categóricos do que se deveria ser desconsiderado na construção da técnica do instrumentista.

A partir do esgotamento do sistema tradicional ocidental da música que aquele material de refugo, dantes completamente ignorado e “errôneo”, começou a despontar como alternativa e recurso para novas estéticas composicionais. Pode-se citar, por exemplo, a utilização dos registros extremos do clarinete na obra de W. A. Mozart e mais tarde o tratamento dado a trompa no *Concerto para trompa op. 45* de C. M. von Weber, em 1806.

Experimentos e consequentes descobertas de recursos foram realizados em instrumentos de sopro, bem como em instrumentos de cordas e metais. Constatou-se, por exemplo, que os instrumentos da família das madeiras eram capazes de produzir múltiplos sons simultâneos como afirma Bartolozzi:

---

<sup>1</sup> A técnica estendida ou expandida (extended technique), diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicional. (FERRAZ, 2007, p.3).

“[...] Depois de ter verificado a natureza dupla dos instrumentos de sopro, ou seja, sua capacidade de produzir sons únicos ou múltiplos, tornou-se aparente, durante o curso de nossas investigações, que o campo mais proveitoso para a pesquisa reside nas seguintes possibilidades instrumentais: (a) a adequação do sopro de madeira para a criação de sons únicos com acentuada diferença de timbre; (b) a capacidade desses instrumentos de tocar música que contenha intervalos menores do que os contidos na escala cromática temperada; (c) a adequação de cada instrumento à criação de polifonia, ou seja, não apenas a emissão de combinações muito variadas de acordes, mas a execução de uma polifonia instrumental verdadeira e adequada.[...]"(BARTOLOZZI, 1967, p.5).

Essas descobertas acerca das novas possibilidades sonoras dos instrumentos de madeira foram resultado de ações de natureza empírica. Dessa forma, pode-se constatar uma defasagem entre produção e utilização prática desses recursos e sua fundamentação teórica:

"Deve-se afirmar imediatamente que os resultados das investigações foram alcançados apenas por experimentos práticos e não por pesquisas científicas. (Isso é inevitável, pois parece que, no momento, a pesquisa científica sobre fenômenos sonoros de sopro de madeira fica muito atrás da prática que este tratado propõe.)" (BARTOLOZZI, 1967, p.6).

Foi a partir da década de 1960, com as publicações dos “manuais de técnica expandida” dedicados às madeiras, que os aspectos não convencionais foram incluídos na bibliografia de forma mais efetiva. Assim como na orientação da homogeneidade sonora, a técnica expandida também se organizou, apesar de romper com a tradição. Transcorreu, por conseguinte, hipóteses de padronização dessa nova linguagem cujo instrumento pode ser visto “enquanto um objeto capaz de produzir sons diversos, que vão desde notas articuladas com clareza até diferentes tipos de ruídos.”(NUNZIO, 2011, p.40)

Uma vez possibilitado o pensar em sons para além da homogeneidade sonora, fica evidente os inúmeros recursos que os instrumentos dispõem. Para o oboísta, por exemplo, diversos questionamentos tornam-se possíveis: Quantas influências o material do corpo e das chaves dos instrumentos podem gerar no som? O contato da língua e do dente com a palheta, a variação de pressão do ar, a flexibilização da embocadura, a movimentação dos dedos?

Como pontua Nunzio:

“Os aspectos concretos do instrumento - os materiais com que são feitos, sua forma, os detalhes de sua construção, bem como a relação entre suas partes constituintes - são passíveis de serem pensados enquanto potenciais geradores de situações sonoras, tanto quanto os aspectos da técnica instrumental/musical relacionados ao desenvolvimento e aperfeiçoamento (dentro dos ideais de uma determinada tradição musical) do instrumento em questão.”(NUNZIO, 2011, p.40).

As experimentações dos recursos sonoros se instauraram paulatinamente na prática musical e consequentemente surgiu a necessidade de notar visualmente esses efeitos. A discussão acerca da ‘nova música’ ganhou mais regularidade na década de 60 com a publicação de manuais de técnica expandida, como exemplo o livro de Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwind* (1967) e artigos científicos como a compilação *Perspectives on Notation and Performance* editada por Benjamin Boretz e Edward Toner Cone (1976). A formalização de uma nova técnica é posterior à ressignificação dos diversos sons intrínsecos aos instrumentos, e dentro dessa formalização voltada aos instrumentos de madeira iremos visitar os trabalhos de Bartolozzi, citado anteriormente e *The Techniques of Oboe Playing* de Peter Veale/Claus-Steffen Mahnkopf, sendo este direcionado especificamente ao oboé.

## 1.1 A técnica expandida

Após a descoberta da vasta natureza sonora das madeiras, enunciadas por Bartolozzi, constatou-se que o campo de pesquisa mais rico consistia nas seguintes possibilidades:

- Adequação dos instrumentos da família das madeiras na produção de sons “monofônicos” com variedade timbrística.
- Capacidade das madeiras na execução de intervalos menores que um semitom.  
Ex:  $\frac{1}{4}$  e  $\frac{1}{8}$  de tom.
- A adequação dos instrumentos para criar polifonias<sup>2</sup>.

A partir dessas vertentes, os instrumentistas de sopro, no intuito de explorar novas sonoridades, devem considerar como aspectos básicos para a produção sonora em seus instrumentos: (a) embocadura, (b) pressão dos lábios, (c) pressão do ar e (d) digitação. Tais aspectos são elementares e fundamentais para a produção sonora dos instrumentos da família das madeiras. Estes serão revisitados agora dentro de uma nova abordagem e tentativa de explorá-los, a fim de aumentar a gama de resultantes sonoras de acordo com as combinações

---

<sup>2</sup> Neste caso, polifonia trata-se da sobreposição de sons e não da combinação de notas para formação de contraponto e acordes.

desses aspectos. Serão utilizadas neste texto as notações e nomenclaturas abordadas por Bartolozzi referentes à embocadura, pressão dos lábios e pressão do ar nos instrumentos da família das madeiras.

Para evitar uma grande variedade de sinais, alguns serão repetidos com diferentes funções, mas com mesma intenção. Um exemplo é a concomitância dos símbolos de pressão dos lábios e pressão do ar no caso da flauta, pois as duas pressões caminham no mesmo sentido. Sendo assim, a notação de pressão e embocadura da flauta se encontrarão fundidas em uma única tabela. Pode-se fazer o uso de ambos os símbolos (pressão de ar e pressão dos lábios), e para anulá-los deve-se utilizar o símbolo ‘N’, indicando o retorno à situação ‘normal’ (convencional) de execução, caso necessário.

A seguir será exposta uma tabela de notação, construída a partir do diagrama original de Bartolozzi. Esta é organizada em colunas, referente à indicação de Pressão dos Lábios, Pressão do Ar (para instrumentos de palheta) e Pressão e Embocadura (para flauta).

PRESSÃO DOS LABIOS	PRESSÃO DO AR	PRESSÃO E EMBOCADURA
 = pressão labial relaxada	 = pressão normal do ar	 = lábios com uma abertura grande (como no registro inferior)
 = pressão labial levemente relaxada	 = muita pressão	 = lábios com uma abertura muito larga e completamente relaxados
 = pressão labial muito relaxada	 = pouca pressão	 = lábios com uma abertura moderadamente reduzida (como no registro do meio)
 = pressão labial aumentada	 = aumentar a pressão do ar	 = lábios com uma abertura pequena (como no registro alto)
 = pressão labial ligeiramente aumentada	 = diminuir a pressão do ar	 = lábios com uma abertura muito pequena (como no registro muito alto)
 = pressão labial muito aumentada		

Tab. 1. Tabela construída a partir do diagrama original de Bartolozzi (1967).

A embocadura é o nome dado ao posicionamento dos lábios na palheta. A figura 1 apresenta três exemplos de notação de embocadura, válidos para instrumentos de palhetas duplas ou simples. As imagens foram escolhidas devido a similaridade das imagens com as palhetas duplas<sup>3</sup>. O primeiro exemplo representa o posicionamento ‘normal’ dos lábios na palheta (Figura 1, nº1), o segundo indica que os lábios devem se posicionar na ponta ou em direção à ponta da palheta (Figura 1, nº2), e o terceiro indica que os lábios devem se posicionar na base ou em direção à base da palheta (Figura 1, nº3):



Fig. 1 - Posicionamento da embocadura em instrumentos de palheta. (BARTOLOZZI, 1967, p.10).

Quando há notação de variação de dinâmica, não é necessário notar a alteração de pressão pois, na maioria das vezes, a intenção dinâmica é a mesma da pressão do ar (Figura 2).

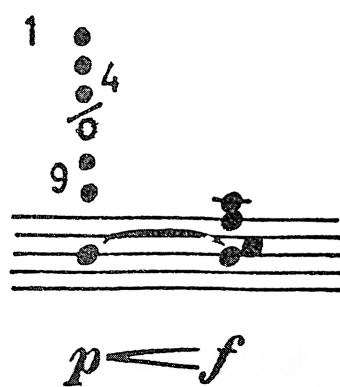


Fig. 2 - Notação de multifônico (BARTOLOZZI, 1967, p.10).

<sup>3</sup> No caso do clarinete, o interior do lábio inferior deve repousar sobre a palheta em vez de nos dentes, como na posição normal do lábio.

Porém, quando não há variação da dinâmica, pode ser necessário notar as pressões do ar e dos lábios (Figura 3).

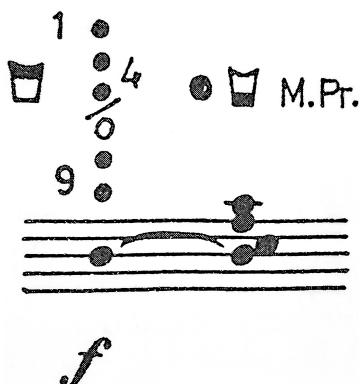


Fig. 3 - Notação de multifônico com notação de pressão labial (BARTOLOZZI, 1967, p.10).

A notação do timbre também teve que sofrer transformações, uma vez que a qualidade homogênea não era mais almejada. Seu protagonismo ganhou espaço e, como esperado, as formas tradicionais de notação não foram suficientes para detalhá-lo. A falha comunicativa entre compositores e intérpretes sobre as diversas alternativas monofônicas pode ser sanada quando há uma melhor compreensão das características sonoras do instrumento. A capacidade de produzir harmônicos naturais e artificiais, a variação e transformação tímbrica de uma mesma nota, os efeitos de controle labial e digitação, e a produção de intervalos menores que um semitom são possibilidades que abrangem o escopo técnico do oboísta. Portanto, faz-se necessário atentar para as particularidades de cada instrumento e entender a produção sonora, o que será feito a partir dos estudos de Veale e Mahnkopf (1994).

O som é composto pela sobreposição de ondas mecânicas estimuladas pela vibração e propagadas pelo ar até o ouvinte. Podemos analisar essa resultante sonora através de suas características físicas (frequência, amplitude, tempo e sobreposição de ondas), ou de suas características de percepção auditiva (altura, intensidade, timbre e duração). Segundo o matemático francês Jean-Baptiste Joseph Fourier:

“[...] qualquer vibração periódica é passível de ser decomposta em componentes senoidais. A partir dessa decomposição é possível mensurar a quantidade de energia contida em cada frequência ou faixa de frequências. Daí surge a possibilidade de análise espectral de um som.” (FOURIER apud CAMPOS, 2013, p.32).

Dessa maneira, através da decomposição do som fica evidente a presença de uma frequência fundamental, e de frequências complementares, chamadas de harmônicos. É a especificidade e disposição desses harmônicos em relação a sua fundamental que caracteriza o timbre de determinado instrumento.

Uma determinada nota produzida por um instrumento é composta de uma grande quantidade de parciais e também uma parcela inseparável de ruído, cuja composição define o timbre específico do instrumento. A seguir, dois exemplos de espectro sonoro da nota Sib grave (233Hz) do oboé, sendo o primeiro executado em dinâmica *piano* (Figura 4) e o segundo em dinâmica *forte* (Figura 5). Nas figuras estão representadas as incidências dessas parciais de acordo com a dinâmica executada.

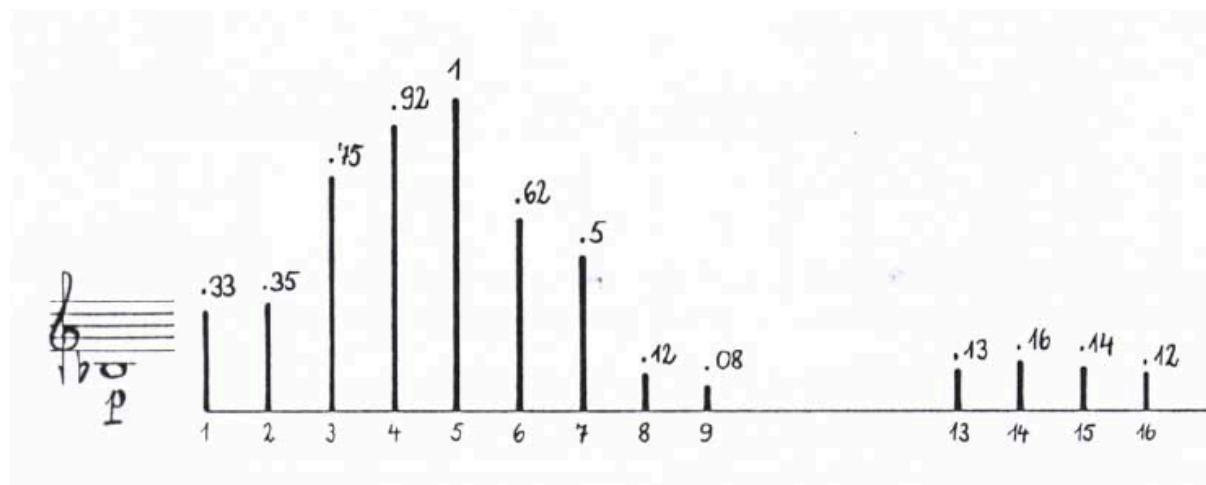


Fig. 4 - Espectro sonoro em dinâmica piano. (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.64).

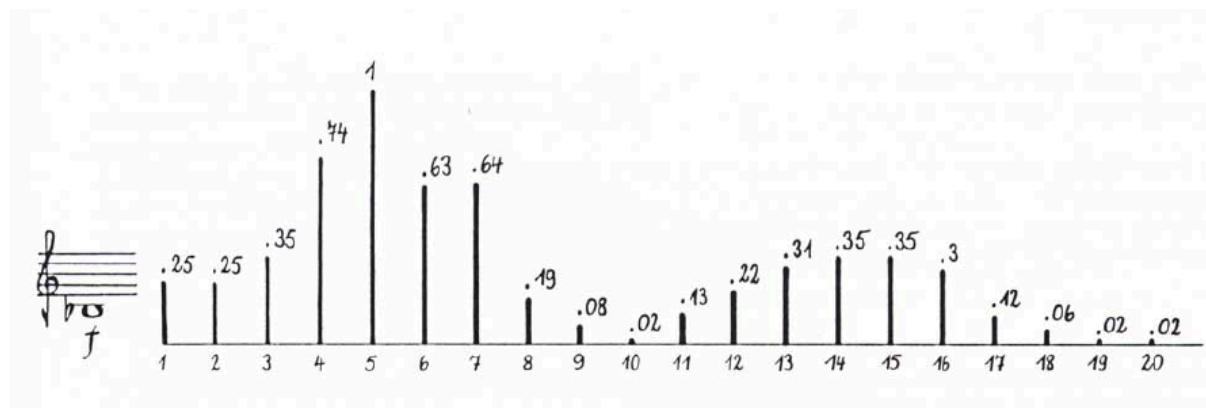


Fig. 5 - Espectro sonoro em dinâmica forte. (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.65).

A constituição física do instrumento também está diretamente ligada a sua produção sonora, alterando as disposições e hierarquias dos harmônicos. A construção de qualquer instrumento apresenta diversas variáveis, a citar: a seleção, a qualidade dos materiais utilizados e medidas adotadas. Todos fatores influem no resultado final.

Com o objetivo de satisfazer as necessidades da música tradicional e sons com máxima homogeneidade timbrística, a família das madeiras se desenvolveu através de um *Sistema Misto* de construção:

“Este sistema misto compreende uma gama de tons fundamentais no registro mais baixo de instrumentos e seus vários harmônicos dos quais as notas mais altas são derivadas. Os registros superiores dos instrumentos da família das madeiras são completados usando tons parciais da série harmônica [...] Tal procedimento, embora excelente no que diz respeito à satisfação da demanda tradicional por sons únicos de timbre homogêneo, é de fato um obstáculo quando desejamos obter os outros efeitos que esses instrumentos podem realmente produzir.”(BARTOLOZZI, 1967, p.4)

Ainda segundo o autor, os harmônicos naturais são derivados das fundamentais determinadas pela construção do instrumento. Já os harmônicos artificiais são derivados de uma quantidade de sons de uma mesma nota, obtida por diferentes digitações. Acreditava-se, portanto, que a família das madeiras não era capaz de produzir harmônicos artificiais devido à construção de seus instrumentos ser pautada no *Sistema Misto* de produção sonora. Porém, como afirma Bartolozzi, o oposto foi comprovado. Segundo o autor, no plano qualitativo, as possibilidades são as mesmas, já no plano quantitativo, as madeiras se destacam pelo número de possibilidades.“Para comprovar basta mencionar que 98 digitações diferentes foram encontradas para o si médio do oboé, consequentemente, com uma grande variedade de colorido sonoro.” (BARTOLOZZI, 1967, p.14)

Esse fenômeno é possível porque os instrumentos da família das madeiras possuem possibilidades plurais de digitações para uma única nota<sup>4</sup>. Há resultados sonoros idênticos, e outros com variações tímbricas e de harmônicos componentes. Como este trabalho se debruça especificamente sobre o oboé, visto que é vasta a pesquisa sobre técnica expandida para os instrumentos de madeira, selecionaremos a partir de agora exemplos com enfoque neste.

---

<sup>4</sup> No trabalho de B. Bartolozzi (1967), bem como neste escrito, foram utilizados os Sistemas de Digitação de acordo com o instrumento: Flauta e clarinete - Boehm Systems, Oboé - Conservatory System e Fagote - Heckel System.

Seguem dois diagramas de disposição e numeração das chaves do oboé, sendo o primeiro aquele que contempla a nomenclatura de Bartolozzi (Figura 6), e o segundo referente à nomenclatura utilizada por Veale e Mahnkopf (Figura 7):

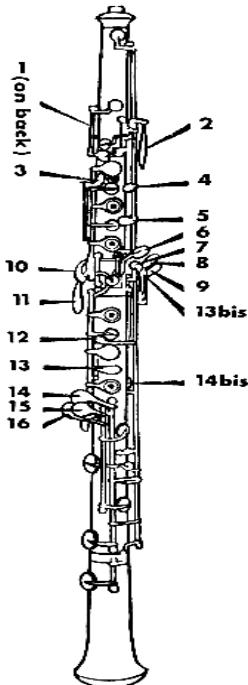


Fig. 6 - Diagrama de chaves do oboé Conservatory System (BARTOLOZZI, 1967, p.79).

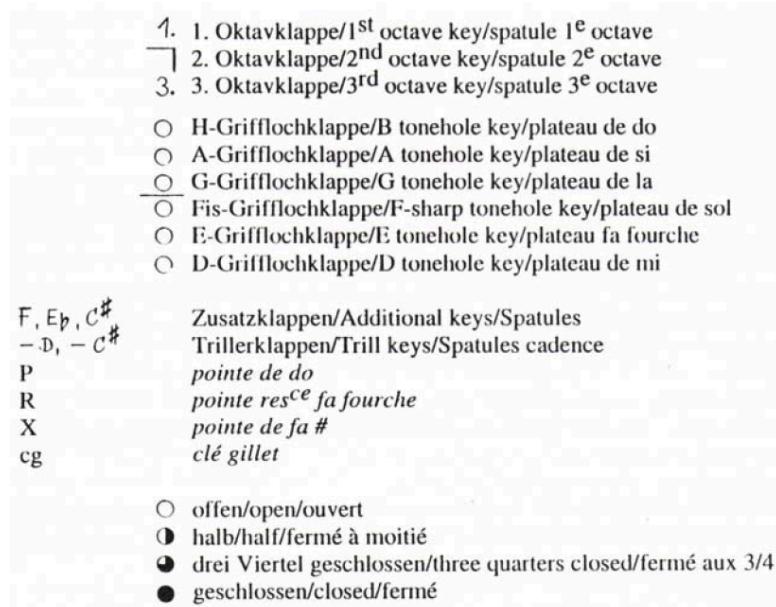


Fig. 7 - Diagrama de chaves do oboé (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.18).

A partir desse ponto descreverei apenas a técnica expandida relativa ao oboé. Digitações diferentes das convencionais para uma escala cromática, são possíveis de serem executadas no instrumento (Figura 8).

Fig. 8 - Escala cromática de fundamentais aparentes no oboé (BARTOLOZZI, 1967, p.15).

A seguir, um exemplo de harmônicos artificiais obtidos a partir da mesma nota, com diferentes digitações (Figura 9), seguindo ainda o diagrama do Conservatory System apresentado anteriormente.

Fig. 9 - Harmônicos artificiais obtidos a partir de diferentes digitações da nota Si (BARTOLOZZI, 1967, p.18).

Outra possibilidade para produção sonora são os intervalos melódicos menores que um semitom: os quartos e oitavos de tom. Esses pequenos intervalos desconsiderados pela música ocidental tradicional foram percebidos com mais atenção nas experimentações de novos efeitos. A variação da posição dos lábios, movimentação dos dedos, e a variação da pressão do ar evidenciaram uma gama de pequenos intervalos que existem no transcorrer entre um semitom e outro. Segundo Veale e Mahnkopf:

“Os quartos de tons e, em particular, os oitavos costumam ter dedilhados um pouco mais complicados e certamente são mais difíceis de ouvir (no que diz respeito à entonação) e, portanto, devem ser tratados com muito cuidado ao considerar a velocidade, a complexidade e a estrutura melódica. Todos os dedilhados, especialmente os microtonais, requerem uma escuta cuidadosa, pois todos devem ser auditivos e, se necessário, corrigidos. Quando há mais dedilhados anotados por nota, essas são alternativas úteis. Restrições no intervalo dinâmico são anotadas respectivamente. [...]” (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.19).

Para representar esses pequenos intervalos optamos pela notação de Veale e Mahnkopf por conter símbolos não só para quartos de tom como também para oitavos de tom. A seguir, apresentaremos uma tabela<sup>5</sup> com os símbolos de notação (Tabela 2) e a aplicação desta simbologia (Figura 10 e 11).

 oitavo de tom acima	 quarto de tom abaixo
 quarto de tom acima	 três oitavos de tom abaixo
 três oitavos de tom acima	 semitom abaixo
 semitom acima	 cinco oitavos de tom abaixo
 cinco oitavos de tom acima	 três quartos de tom abaixo
 três quartos de tom acima	 sete oitavos de tom abaixo
 sete oitavos de tom acima	

Tab. 2 - Notação de acidentes de intervalos menores que semitom.

<sup>5</sup> Tabela construída a partir do original de Veale&Mahnkopf, 1994 (p.11-12)



Fig. 10 - Escala de oitavos de tom (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.20).

Handwritten musical score for a timpani part, showing a continuous eighth-note scale. The score is in 4/4 time, common key, and includes dynamic markings like pp, mf, f, ff, and ff. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measures are numbered 1 through 198. The notation uses dots and circles to represent different drum heads and strokes. The score is on a single staff with a bass clef.

Fig. 11 - Escala de oitavos de tom - cont. (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.21).

Os *trilos* ou *trinados* comumente consistem na rápida alternância entre graus conjuntos. Os *tremolos*, por sua vez, consistem na repetição de um nota ou na rápida alternância entre graus disjuntos. Adicionaremos a esses efeitos um novo caráter de variação tímbrica, incluindo suas execuções na alternância de pequenos intervalos e colorações tímbricas no caso dos trilos duplos.

Os trilos duplos consistem na alternância de chaves<sup>6</sup>, tais como Mib, Fá, Láb, ou ainda através da alternância de dedos no acionamento de chaves. A chave do Fá# permite a alternância produzindo diversos trilos duplos. Na figura 12, observamos exemplos de digitação de trilos duplos:

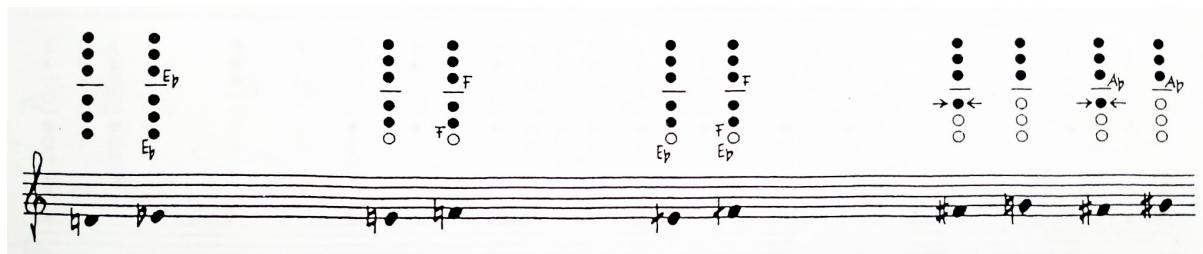


Fig. 12 - Trilos duplos (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.60)

Outro efeito dentro da técnica expandida é o *glissando*. Segundo Bohumil Med:

"Glissando é um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais. Na execução o glissando tira o seu valor do final da primeira nota real. Existem 3 tipos de glissando: diatônico - formado por notas da escala diatônica, cromático - por notas da escala cromática, microtonal - formado por todas as frequências intermediárias e glissando da série harmônica - formado por notas da série harmônica (nos instrumentos de metais)." (MED, 1996, p.327-328).

Os instrumentos apresentam particularidades na produção do *glissando*, considerando sua estrutura física e as regiões de tessitura da execução. No caso do clarinete, por exemplo, a execução do *glissando* é facilitada por possuir chaves vazadas, usualmente a mecânica desse tipo é denominada de chaves de anel e há também um furo diretamente no corpo do instrumento sem chave alguma, além de utilizar a variação de pressão do ar e embocadura.

<sup>6</sup> O oboé tem a possibilidade de utilização de chaves diferentes para a produção da mesma nota. Essas chaves foram criadas ao longo do desenvolvimento da mecânica do instrumento.

No caso do oboé, a produção desse efeito apresenta certas dificuldades ou limitações, em parte, devido a mecânica do instrumento moderno, a qual utiliza o sistema *plateau*<sup>7</sup>, dificultando o controle de abertura das chaves. A partir dessas características, é preciso avaliar qual é a melhor metodologia de execução do *glissando*: se por meio da abertura gradual das chaves, movimentação da embocadura e variação da pressão do ar ou pela combinação equilibrada desses fatores.

As figuras a seguir apresentam dois diagramas de *glissando* no oboé. O primeiro contendo exemplos de *glissando* por meio da digitação (Figura 13), e o segundo referente a produção de *glissando* labial (Figura 14).

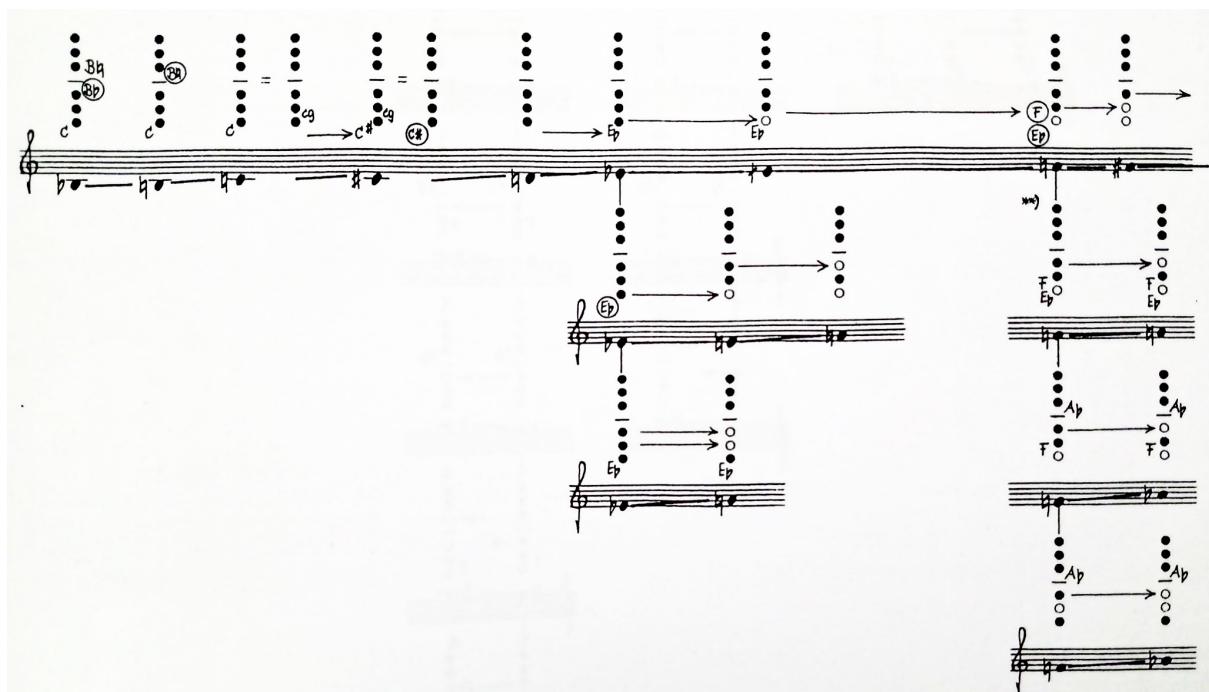


Fig. 13 - Digitações para a produção do *glissando*. (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.131).

<sup>7</sup> Em 1906, Lucien Lorée cria o “Modèle Conservatoire à Plateaux” com a participação de Georges Gillet - professor do Conservatório de Paris. Este modelo se tornaria a referência para todo o mundo. Posteriormente seria chamado apenas de “sistema conservatório” ou “modelo conservatório”. O sistema *plateau* é, na verdade, uma evolução do sistema de anéis, na qual todas as chaves do oboé tem uma cobertura, portanto o instrumentista não tem contato direto com o corpo do instrumento, como no caso da clarineta.

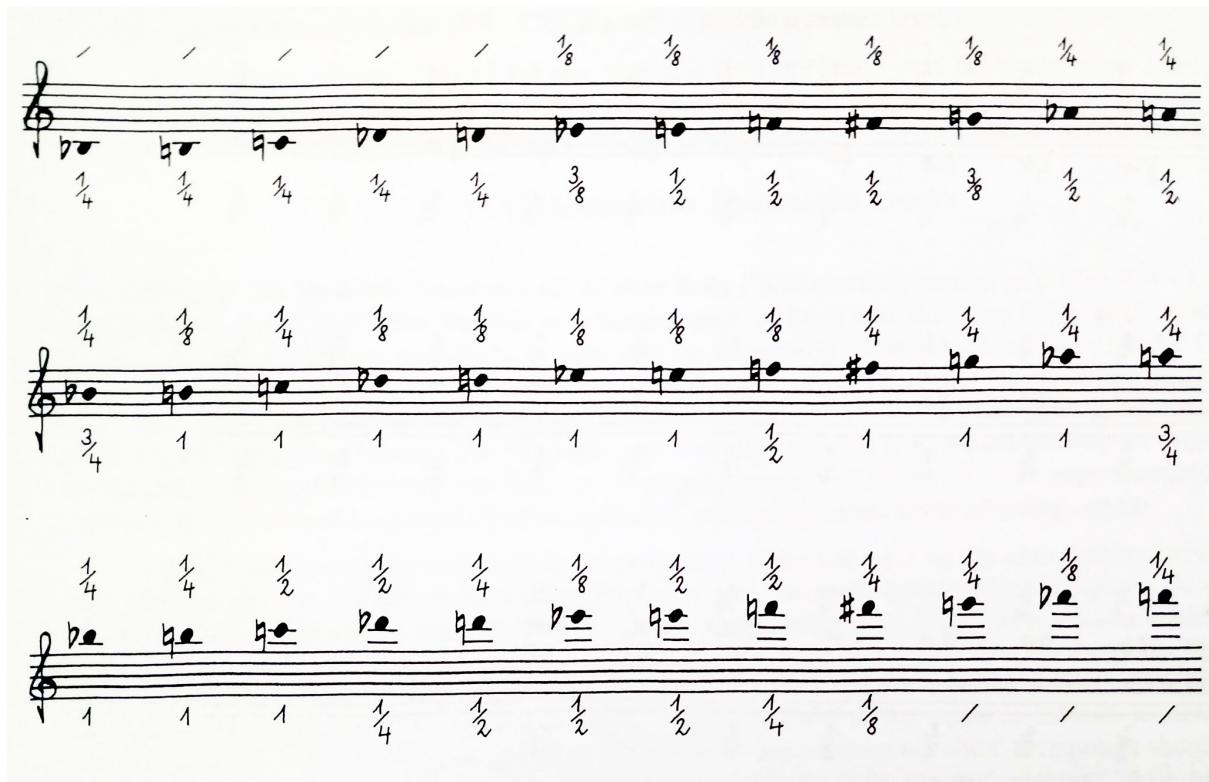


Fig.14 - Glissando labial e extensões superiores e inferiores. (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.135).

A técnica do *vibrato* consiste na oscilação da frequência de uma nota, através da combinação da movimentação dos lábios, garganta e diafragma. Pertinente dizer que sua amplitude e velocidade são independentes.

O *smorzato* é um efeito produzido pela movimentação vertical contrária dos lábios, simulando uma leve pressão sobre a palheta e a consequente variação de volume. Em outras palavras, o *smorzato* é “realmente um tipo de vibrato, mas, em vez de flutuações de afinação (como no vibrato) o ‘smorzato’ consiste em flutuações no volume produzido pela mandíbula e não pelo diafragma.” (BARTOLOZZI, 1967, p.22). Sua melhor utilização no oboé se dá em dinâmicas que não excedam o meio forte e em registros médios.

Como descrito anteriormente, o som é formado por frequências sobrepostas. Essas frequências podem ser múltiplos exatos da fundamental resultando na percepção de uma única nota, ou quando as frequências “parciais não representam múltiplos exatos de uma frequência fundamental, ouvimos um acorde complexo que é chamado de multifônico.”(VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.69).

O multifônico soa como um bloco sonoro de alta complexidade e difícil de desmembrar auditivamente, que pode ser produzido por variações de pressão do ar e lábios ou por digitações específicas. Salientamos que as especificidades de cada instrumentista e de cada instrumento influenciam diretamente na execução dos multifônicos. Como exemplo, segue um excerto da Tabela de Veale e Mahnkopf (1994) que listou 391 multifônicos (Figura 15).

Fig. 15 - Exerto da tabela de multifônicos (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.75).

Por sua vez, os acordes homogêneos são os multifônicos que compreendem mais de 5 notas com volume e cor de som muito próximas. A seguir, alguns exemplos de acordes homogêneos para oboé, compreendendo indicações de digitação, pressão de ar e de lábios (Figura 16).

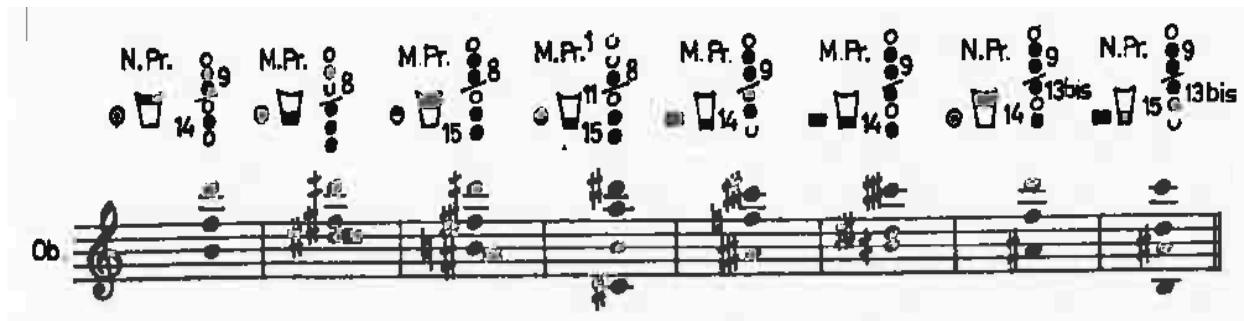


Fig.16 - Acordes homogêneos (BARTOLOZZI, 1967, p.40).

Alguns multifônicos compartilham a mesma digitação. É possível obter esses três diferentes multifônicos a partir do posicionamento da palheta nos lábios, movendo-os em direção ao tubo, em direção à ponta ou mantendo na posição normal de execução ou alterando a pressão do ar, (Figura 17).

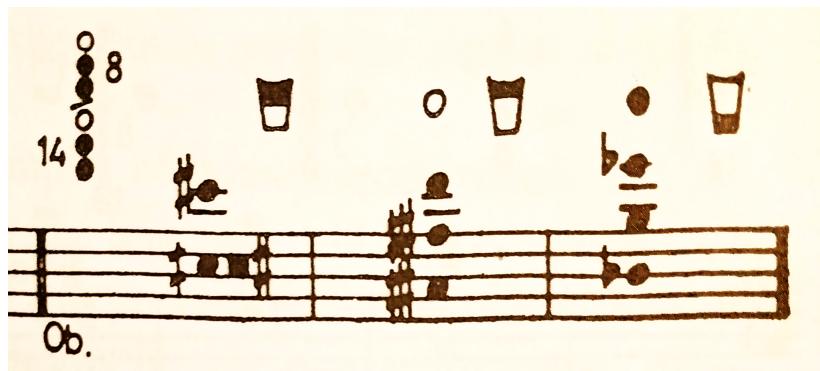


Fig. 17 - Três acordes com a mesma digitação (BARTOLOZZI, 1967, p. 42).

Os harmônicos duplos consistem na reprodução de uma nota fundamental com pequenas variações na digitação, alterações de pressão e posicionamento dos lábios na palheta, produzindo concomitantemente o segundo e terceiro harmônicos. Suas especificidades compreendem a demora de aparecimento do som harmônico, dificultando passagens rápidas. A seguir observaremos o diagrama de VEALE/MAHNKOPF de harmônicos duplos (Figura 18).

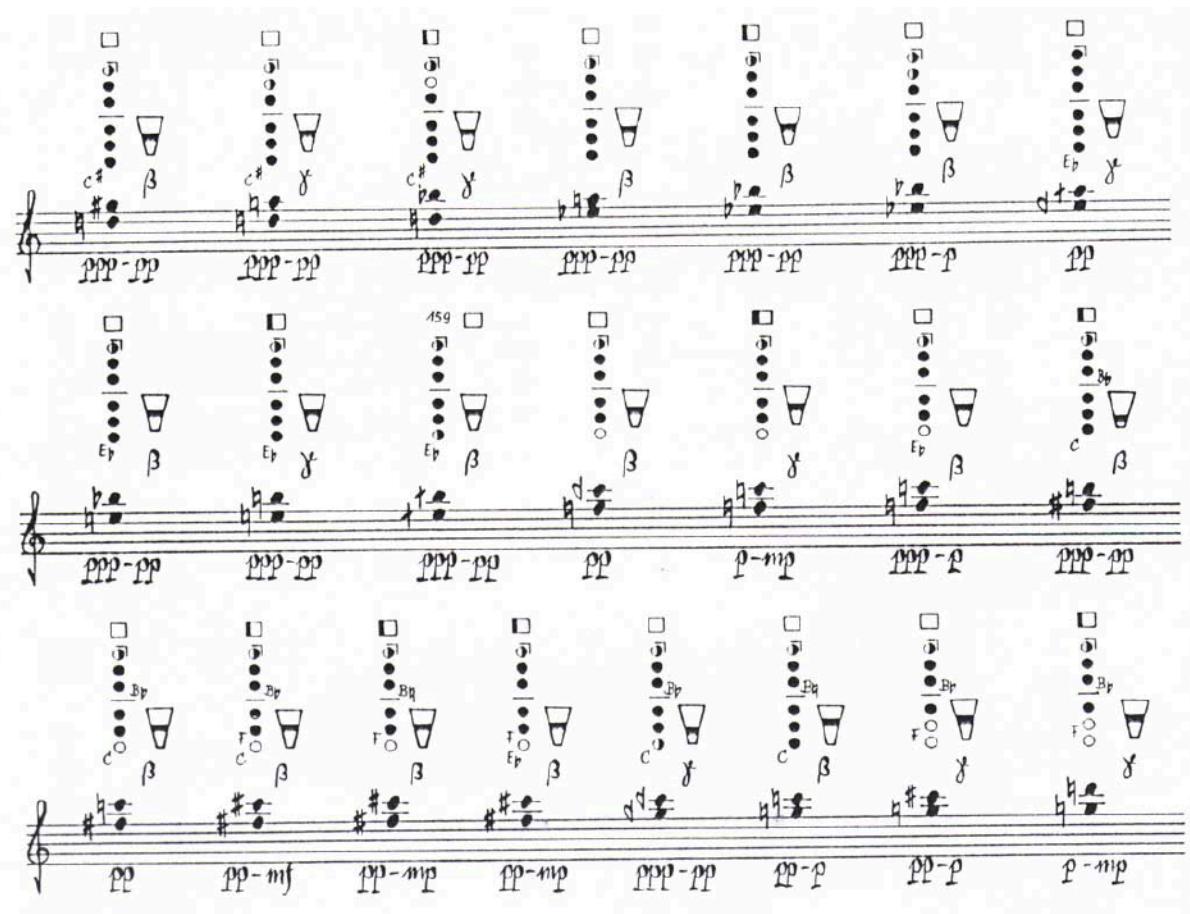


Fig.18 - Digitações de harmônicos duplos (VEALE&MAHNKOPF, 1994, p.124).

## CAPÍTULO 2:

### A TÉCNICA EXPANDIDA NA OBRA *MARSIAS* DE MARIO LAVISTA

#### 2.1 Pequena biografia do compositor

Após a conceituação das possibilidades monofônicas e multifônicas, sendo estas parte primordial da técnica expandida, pretende-se demonstrar a aplicação dos efeitos anteriormente apresentados na obra *Marsias* para oboé e oito copos de cristal do compositor mexicano Mario Lavista.

Para tanto, será apresentada uma breve contextualização sobre o compositor e sua relação com o ofício da composição, além da intertextualidade presente em sua produção musical. Posteriormente, serão introduzidos aspectos conceituais e analíticos da obra *Marsias*, escrita em 1982.

Mario Lavista, nascido em 1943 na cidade do México, é sobrinho do também compositor Raul Lavista, conhecido por sua atividade na produção cinematográfica. Na década de 1960, estudou composição com Carlos Chávez e Héctor Quintanar assim como análise musical com Rodolfo Halffter no Conservatório Nacional de Música. Em 1967 recebeu uma bolsa do governo francês para estudar com Jean-Étienne Marie, importante pesquisador da música microtonal e eletroacústica, na Schola Cantorum de Paris. Nesse período participou de cursos e seminários com Henri Pousseur, Nadia Boulanger e Christoph Caskel. Dois anos depois, viajou para a Alemanha onde foi aluno de Karlheinz Stockhausen em Colônia e participou dos Cursos Internacionais de Verão em Darmstadt, onde conheceu György Ligeti.

De volta ao México, Lavista cria em 1970 o grupo *Quanta*, dedicado à prática da improvisação livre e eletroacústica. Ele também trabalhou no estúdio de música eletrônica da rádio e televisão em Tóquio em 1972. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, ele colaborou com artistas renomados, onde explorou possibilidades incomuns de timbre pelo uso de técnicas expandida. Em 1982, ele fundou a *Pauta*, uma das revistas de música mais

importantes da América Latina, onde trabalhou como editor-chefe. Em 1987, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para compor sua ópera *Aura*, baseada no conto de Carlos Fuentes. *Aura* estreou em 1988 no Palácio de Bellas Artes na Cidade do México.

Na sua produção da década de 1980 destacam-se obras que enfatizam o caráter intertextual, forte característica nos trabalhos do compositor. Desse período temos a peça dedicada a seu tio, chamada “*Lamento a la Muerte de Raúl Lavista*” (1981), inspirada numa lenda japonesa; *Marsias* (1982), inspirada na mitologia grega e no poema de Luis Cernuda; *Cuicani* (1985), que dialoga com um poema da cultura tolteca do México pré-hispânico e por fim a ópera *Aura* (1986), com libreto de Juan Tovar, embasada numa novela curta de Carlos Fuentes (1962). No Anexo 1 pode-se conferir a lista cronológica de obras do compositor.

Mario Lavista lecionou as disciplinas: Análise e Linguagem Musical do Século XX no Conservatório Nacional de Música (México) até 2019<sup>8</sup>. Atualmente ministra cursos pela América do Norte e Latina.

## 2.2 A intertextualidade na obra de Mario Lavista

Como citado anteriormente, a relação intertextual entre a música de Mario Lavista e outras artes é muito presente. O compositor bebe de fontes extra-sonoras, tais como obras plásticas, textuais, históricas e filosóficas para dar corpo e sustentação imaginativa à resultante sonora de sua composição. Todavia, o reflexo dos elementos extra-musicais, dentre eles imagens, poemas, lendas e mitologias, não tem a obviedade da narrativa, mas a fusão do som com a essência do conteúdo a ser abordado. Como descrito nas palavras do próprio Mario Lavista:

"Durante os últimos anos estive muito envolvido na escrita de música de câmara, uma série de peças instrumentais nas quais explorei algumas das novas possibilidades técnicas que os instrumentos tradicionais ainda oferecem ao compositor. Ao mesmo tempo, na maioria destas obras procurei estabelecer algum tipo de relação entre música e literatura, especialmente entre música e poesia. Ao escrever esta música nunca tive a intenção de compor poemas tonais, ou seja, peças que narram histórias ou descrevem a psicologia dos personagens. A relação entre a minha música e outras artes como a poesia ou a pintura é menos anedótica, menos científica, mais poética, mais arbitrária, mais subjetiva e afastada de qualquer tipo de realismo". (LAVISTA apud DASILVA, 2004, p.295).

---

<sup>8</sup> Informação obtida através de contato com o Conservatório Nacional (México) em 17/08/2020.

Na concepção de Atenas López Pintor:

"[...] a obra de Lavista não se constitui, do ponto de vista do compositor, como uma obra descritiva ou programática, mas como uma obra recriando a partir de uma motivação poética sua própria poesia sonora. Mario Lavista toma a essência dos textos, transformando a linguagem poética no motivo de sua criação poética musical. Nesta perspectiva, a essência do texto é desenvolvida através de técnicas compostionais que recriam em som os elementos essenciais do texto. [...] A poesia implícita na obra musical de Mario Lavista não faz uso de elementos fônicos, pois recria estritamente através de instrumentos musicais (flauta, clarinete, cordas...), uma atmosfera e um espaço para a sua própria poesia musical. No entanto, como será mostrado mais adiante, sua obra sonora poética tem correspondências estruturais com o enredo de sua poesia. Isto não significa uma subordinação total ou parcial, mas sim uma motivação que o próprio compositor recria a partir de sua visão". (PINTOR, 2013, p.88).

Lavista se imbui das artes extra-musicais de forma plural, digerindo suas particularidades e diálogos e vertendo na composição musical a essência apreendida. É característica comum do compositor deixar pequenas referências textuais de suas fontes literárias como epígrafes em suas partituras. Sendo esses excertos o cerne da concepção da peça, se faz essencial a sua exposição gráfica vinculada ao texto musical, tornando a música material completa em sua suficiência.

Alguns exemplos de peças do autor que contemplam o diálogo entre música e texto são *Simurg* (1980), *Reflejos de la Noche* (1986), *Marsias* (1982), *Cuicani* (1985) e *Aura* (1986). Essas peças serão contextualizadas a seguir, com maior detalhamento em *Marsias*, objeto de estudo do presente trabalho.

*Simurg* (1980) é um peça dedicada ao compositor Gerhart Muench, inspirada na reflexão de Jorge Luis Borges presente em seu ensaio *El Acercamiento a Almotásim* (1936), sobre o *Colóquio dos Pássaros* (Mantiq al-Tayr) do persa Farid al-Din Attar. Lavista contou também com o poema *Canto LXXV* de *The Cantos* (1915-1962), poema épico dividido em 120 poemas escritos durante a vida de Ezra Pound. Segue abaixo o poema *Canto LXXV* (Ezra Pound) em sua versão original e na versão traduzida em português (Fig. 19).

CANTO LXXV - Ezra Pound	
Original	Tradução
<p><i>'Out of Phlegethon</i></p> <p><i>Out of Phlegethon</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Gerhart</i></p> <p style="padding-left: 80px;"><i>art thou come forth out of Phlegethon?</i></p> <p><i>with Buxtehude and Klages in your satchel,</i></p> <p><i>with the Standebuch of Sachs in yr/ luggage</i></p> <p style="padding-left: 120px;"><i>- not of one bird but of many'</i></p>	<p><i>'Fora de Phlegethon</i></p> <p><i>Fora de Phlegethon</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Gerhart</i></p> <p style="padding-left: 80px;"><i>Você está saindo de Phlegethon?</i></p> <p><i>com Buxtehude e Klages na sua mochila,</i></p> <p><i>com o Standebuch de Sachs em sua bagagem</i></p> <p style="padding-left: 120px;"><i>- não de um pássaro, mas de muitos'</i></p>

Fig. 19 - Canto LXXV de Ezra Pound, tradução livre.

*Reflejos de la Noche* (1986) foi inspirada no poema *Suite de Insomnio* (1927) de Xavier Villaurreutia e composta sobre a sonoridade fantasmagórica de harmônicos tocados por um quarteto de cordas. Assim como em *Simurg*, Mario Lavista elege um pequeno excerto da fonte textual como cerne de sua composição. Segue excerto do poema (Figura 20).

ECO - Xavier de Villaurreutia	
Original	Tradução
<p><i>'La noche juega con los ruidos</i></p> <p><i>Copiándolos en sus espejos de</i></p> <p><i>sonidos'</i></p>	<p><i>'A noite brinca com o barulho</i></p> <p><i>Copiando-os em seus espelhos de</i></p> <p><i>som'.</i></p>

Fig. 20 - Poema Eco de Xavier de Villaurreutia, tradução livre.

*Cuicani* (1985) foi composta inspirada no poema homônimo da cultura tolteca, México pré-hispânico. *Cuicani* é uma palavra da língua *Náhuatl*, que significa “cantor” (Figura 21).

CUICANI - anônimo, cultura tolteca	
Original	Tradução
<p><i>'El cantor, el que alza la voz De sonido claro y bueno Da de sí sonido bajo y tiple ...El buen cantor todo lo guarda en su corazón De todo se acuerda, nada se olvida El mal cantor suena como campana rota Ayuno y seco como una piedra. Su corazón está muerto Está comido por las hormigas Nada sabe su corazón.'</i></p>	<p><i>'O cantor, aquele que levanta a voz Limpo e bom som Dá-lhe um som grave e agudo ...O bom cantor guarda tudo em seu coração Tudo é lembrado, nada é esquecido O cantor ruim soa como um sino quebrado Jejum e seco como um osso. Seu coração está morto Está comido por formigas Nada conhece o seu coração'.</i></p>

Fig. 21 Cuicani, anônimo, cultura tolteca, tradução livre.

*Aura* (1986) é uma ópera composta por Lavista baseada na novela homônima de Carlos Fuentes. Assim como o texto de Fuentes a obra musical é breve, composta por 11 cenas com tempo aproximado de 68 minutos e libreto de Juan Tovar. *Aura* rompe com a estrutura convencional de uma ópera longa apresentada em atos. A simplificação dos gêneros, tanto o textual por Fuentes, como o musical por Lavista, ressignificam o fazer artístico, pautado em elementos vastamente conhecidos e consolidados, porém direcionados a uma nova estética.

Como mencionado, a intertextualidade presente na produção de Lavista, vai além do par Música/Texto, mas também comprehende a relação entre a música e as artes visuais. São exemplos dessa relação as obras *El pifano: Portrait of Manet* de 1989 (Édouard Manet), *Danza de las Bailarinas de Degas* de 1992 (Edgar Degas), e *Las Músicas Dormidas* de 1991 (Rufino Tamayo).

Assim como nos casos intertextuais que reúnem música e texto, o diálogo entre música e pintura, na obras de Lavista, não comprehendem a representação de formas e cores

nos sons, mas a atmosfera e enredo perceptíveis no contexto da cena dos quadros. Como pontua CARREDANO:

"A intenção do compositor não é descrever musicalmente as pinturas, mas configurar o som da música através da imaginação. Lavista imagina o que os personagens que povoam cada uma das pinturas descritas estão ouvindo ou tocando e somente a partir dessa percepção, ele identifica que há pinturas emergindo do silêncio e outras vivendo em sons. Essas recriações são realizadas a partir de novas inovações sonoras, sem esquecer um passado musical.

Por exemplo, 'no trabalho de Manet, há um jovem de uniforme tocando flautim, e Lavista gosta de pensar que ele toca a música que escreveu'. Na pintura de Tamayo, onde estão duas figuras, ou seja, duas músicas adormecidas sonhando; o compositor imagina ouvir seus sonhos para torná-los audíveis. Finalmente, "a terceira obra não se refere a nenhuma pintura em particular, é uma homenagem aos jovens bailarinos que habitam as pinturas de Degas". (CARREDANO apud PINTOR, 2013, p.112).

A peça *Marsias*, por sua vez, foi composta em 1982, inspirada no mito de Marsias. Além de nomear a peça musical de Mario Lavista, o personagem intitula também o poema em prosa, escrito em 1941 por Luis Cernuda (1902-1963), escritor espanhol radicado no México em 1952. Excerto do poema abaixo (Figura 22).

MARSIAS - Luis Cernuda	
Original	Tradução
<i>'Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas, obteniendo sones más y más dulces y misteriosos que eran como la voz secreta de su corazón.'</i>	<i>'Marsias animou-se, suspirou uma e outra vez através dos juncos entrelaçados, obtendo sons cada vez mais doces e misteriosos que eram como a voz secreta de seu coração.'</i>

Fig. 22 - Marsias excerto do poema de Luis Cernuda, tradução livre.

Marsias filho de Hiagnis, às vezes é considerado um sátiro, às vezes um simples camponês da Frígia. Seu nome está associado a duas lendas, a da invenção do aulo e a da disputa musical com Apolo. Segundo textos antigos, na primeira lenda, foi a deusa Atena quem fabricou o primeiro aulo, unindo dois ossos ocos de veado.

O poema explora o encantamento de Marsias pelo aulo e faz referência a primeira lenda. O mote inicial é a cena de descontentamento da deusa *Palas Atena*, ao perceber sua

feição enquanto tocava o *aulos*, instrumento de sua criação e considerado antecessor do oboé. A divindade, assustada com seu reflexo na água, porque inchava as bochechas ao tocar, sendo motivo de zombaria, abandonou o instrumento nos arredores do lago, sendo este encontrado posteriormente por *Marsias*. Instigado pela curiosidade, o sátiro arriscou as primeiras notas e encantou-se de pronto pelo som do *aulos*. Nas palavras de Lavista, “Logo ele percebeu que os sons que estava produzindo vinham da voz interior de si mesmo. Era a voz secreta do seu coração. Quando ele tocava, todos os seres vivos se calavam e ouviam sua música.” (LAVISTA apud DASILVA, 2004, p. 296).

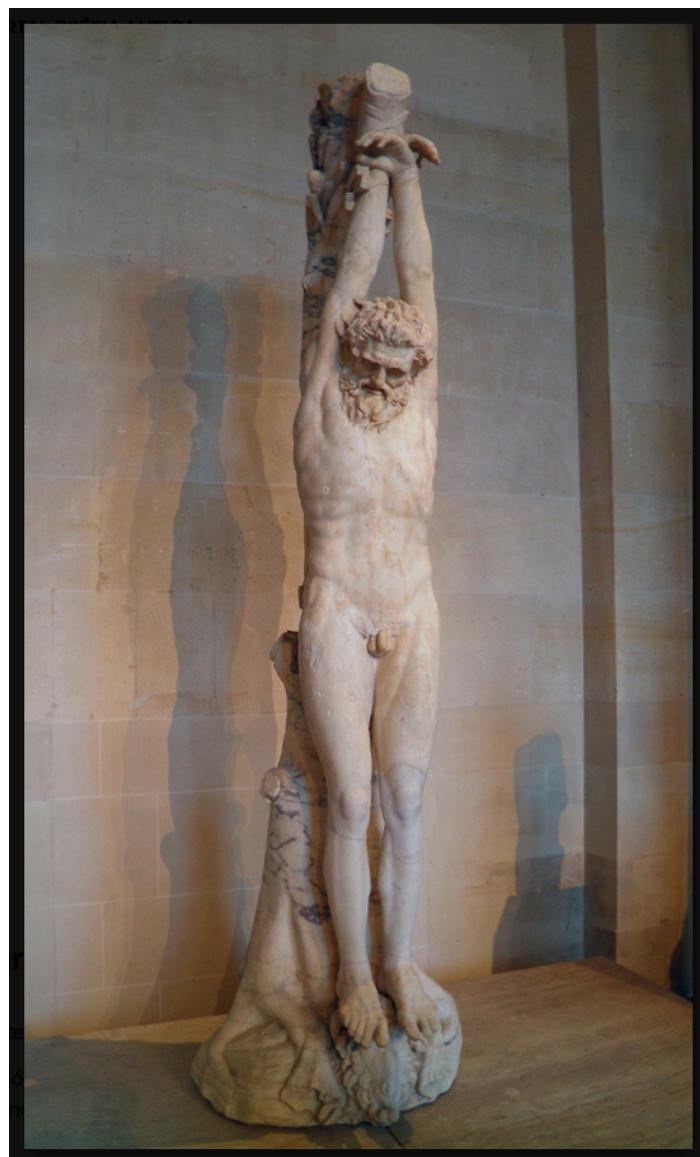


Fig. 23 - Marsias aguarda o suplício. Séc. I-II. Cópia romana de mármore de escultura grega do período Helenístico, encontrada em Roma.

A segunda aparição do nome Marsias está associado a Apolo. Depois de atingir a maestria na execução do instrumento de palheta dupla, Marsias desafiou Apolo, Deus da Música, numa competição avaliada pela Musas. O sátiro foi o primeiro a se apresentar e encantou a todos com a sua execução, porém foi derrotado depois da performance divina de Apolo e sua lira. Como punição, por ter desafiado um deus, Marsias foi condenado à esfolação viva, servindo como exemplo a todos que pretendessem tal ousadia novamente (figura 23).

Esse mito, sob os olhos de Cernuda (1941), assume a conotação de que “o poeta deve saber como tem diante de si toda a criação, tanto no aspecto divino quanto no humano, uma inimizade muito desigual na qual o poeta, se ele realmente é, deve ser derrotado e morto ”(CERNUDA apud LOGAN, 2007, p.127). Ou como percebe Lavista:

"Segundo Cernuda, o sátiro representa o poeta que busca eternamente a palavra certa, a única palavra, a expressão perfeita. Em suas tentativas de abordar a divindade através da perfeição, poetas e artistas estão sempre fadados ao fracasso."(LAVISTA apud DASILVA, 2004, p. 296).

A partir dessa imagética, Lavista concebeu a obra em duas esferas, divina e terrena, representando-as respectivamente com a instrumentação composta pelo conjunto de 8 copos de cristal e pelo oboé. Lavista sobre sua composição:

“Nesta peça, explorei a interação entre um oboé, que representa o aulos de Marsias, e um conjunto de oito copos de cristal, que representam o mundo de Apolo. Os copos proporcionam um ambiente harmônico baseado em quintas justas, intervalos de perfeita consonância que geralmente eram identificados com a divindade. Essas quintas justas estão ligadas por trítulos, um valor que, nos tempos antigos, era considerado o som do diabo na música; um intervalo imperfeito associado a assuntos terrenos. Às vezes, o oboé se mistura com o ambiente harmônico e, em outras ocasiões, entra em conflito com ele. Em toda a peça, o ambiente harmônico criado pelos copos afinados funciona como uma espécie de bolha, dentro da qual o oboé vagueia livremente. A partitura de Marsias traz um uma epígrafe retirada da história de Luis Cernuda. Diz: "Marsias soprava e suspirava de tempos em tempos através dos juncos entrelaçados, obtendo sons doces e misteriosos que eram como a voz secreta de seu coração". (LAVISTA apud DASILVA, 2004, p. 296).

Presente na instrumentação está a dualidade humano e divino, através do trânsito entre consonâncias e dissonâncias, repousos e conturbações dinâmicas, métricas, e de

andamento provocadas pelo discurso do oboé em interação com o plano harmônico dos copos de cristal.

### **2.3 A técnica expandida aplicada na obra *Marsias* de Mario Lavista**

Após a contextualização, trataremos da aplicação de alguns destes efeitos na peça *Marsias*, de Mario Lavista.

A abordagem pretendida se dará por meio da pesquisa exploratória, partindo do processo de estudo e construção técnica da peça de Lavista, considerando a alfabetização em torno da música moderna e da experimentação musical idiossincrática com o instrumento.

Neste processo de aproximação com as técnicas expandidas por meio da peça *Marsias*, deparamo-nos com preocupações inéditas de ordem material e física em relação ao instrumento utilizado e a sua capacidade de produção sonora: Como deveriam ser preparadas as palhetas para executar os efeitos especiais da peça? Quão influente seria o padrão de furação do instrumento na execução de determinados multifônicos? Qual seria o melhor posicionamento dos dedos para expandir os glissandos? Quanto esses aspectos físicos influenciariam na aproximação da experiência prática com a obra e sua idealização escrita?

É necessário considerar que utilizamos um oboé da marca Ludwig Frank, Sistema Conservatório, modelo profissional, semi-automático e partitura editada por *Ediciones Mexicanas de Música A.C.* (2006).

Nesta obra não há fórmula de compasso, a partitura no entanto oferece aos instrumentistas, um referencial de tempo com indicações de andamento e um pulso metronômico. A obra é dividida em seções, que por sua vez, são divididas em frases demarcadas por pausas tradicionais e também em blocos sonoros dos copos de cristal mensurados em segundos. Essa organização sonora e visual da peça gera uma interdependência entre o oboé e os copos, exigindo assim que os músicos acompanhem, na mesma partitura, a leitura das partes de ambos instrumentos.

A partitura é também acompanhada de uma bula descriptiva, composta por sinais de notação dos efeitos: microtons, *vibrato*, *glissando*, *appoggiatura*, *cesura* e pausas, dedilhado do oboé com a digitação não tradicional, bem como detalhamento da instrumentação, instruções de performance, afinação dos copos de cristal e inclusive guia para a construção de uma surdina. Segue abaixo a bula de execução da peça *Marsias* (Figura 24).

<b>MARSIAS</b>		<b>MARSIAS</b>
para oboe y copas de cristal		for oboe and crystal cups
Glissando		Glissando
¼ de tono descendente		Quarter flat
¼ de tono ascendente		Quarter sharp
Ligeramente alto		Slightly sharp
Ligeramente bajo		Slightly flat
Pausa		Pause
Vibrato lento		Slow vibrato
Appoggiaturas (sempre cantabile)		Appoggiaturas (sempre cantabile)
Las notas cuadradas tienen indicada una notación no tradicional		The square notes have a non-traditional fingering indicated
La cifra entre paréntesis indica, en segundos, la duración aproximada de los acordes de las copas y de las pausas del oboe.	[6"]	The number in parenthesis indicates, in seconds, the approximated duration of the cup's chords and the pauses of the oboe.
Los acordes se producen empleando la digitación indicada abajo del acorde		Multiple sonorities are produced by using the fingering given directly below the sonority
Llave abierta		Open Key
Llave cerrada		Closed Key
Llave medio cerrada		Half - closed key
Llave de primera octava	1.	First octave key
Llave de segunda octava	2.	Second octave key
Producir el trino con las llaves indicadas		Produce the trill using the indicated keys
Emplear como sordina un pedazo de tela, de preferencia algodón		Use as sordina a piece of cloth, preferably cotton
La obra está escrita para oboe y un mínimo de 8 copas de cristal que tocan 6 ejecutantes. El sonido se produce al deslizar el dedo, de manera continua, sobre el borde de la copa.		The piece is written for oboe and at least 8 crystal cups played by 6 performers. The sound is produced by sliding the finger, continuously, on the cup's edge.
Tomando en cuenta las condiciones acústicas de la sala, se podrá doblar o triplicar el número de copas, y por tanto, de ejecutantes.		According to the acoustics conditions of the hall, the number of cups might be doubled or tripled, so will be the number of performers.
La afinación de las copas es la siguiente:		The tuning of the cups is the following:
un ejecutante	do	one performer
un ejecutante	re	one performer
un ejecutante	si	one performer
un ejecutante	mi	one performer
un ejecutante	fa	one performer
un ejecutante	fa	one performer
un ejecutante	la	one performer
un ejecutante	la	one performer
Las diferentes alturas se logran por la cantidad de agua que contiene cada copa. En la partitura están escritas las alturas y los registros en que se producen; sin embargo, el registro podrá ser diferente para cada una de las alturas dependiendo del tamaño de las copas, pero en ningún caso se modificará la afinación indicada.		The different pitches are obtained according to the amount of water in each cup. The pitches and their registers are written in the score. However, the register could be different for each one of the pitches, depending on the size of the cups, but in any case the tuning will be modified.
Es recomendable que un director coordine a los ejecutantes de las copas.		It is recommended to have a conductor to coordinate the performers of the cups.

Fig. 24 - Bula de execução da peça *Marsias* de Mario Lavista.

Para uma melhor organização do material segmentaremos a obra em blocos definidos pelos aspectos visual e sonoro. Essa divisão tem como objetivo tornar claras as considerações de aspectos técnicos (conceituais e gestuais) em cada uma das seções da obra. A divisão consistirá nos seguintes trechos entre alterações de andamento:

- Primeira seção: *Lento con malinconia* até *Molto piú mosso*
- Segunda seção: *Molto piú mosso* até final do terceiro sistema
- Terceira seção: *Tranquillo, ma expressivo e poco rubato* até final do quinto sistema
- Quarta seção: *Lento, con malinconia* até final da obra

### 2.3.1 Primeira seção: *Lento con malinconia* até *Molto piú mosso*

Para facilitar a visualização segmentamos a seção em três partes (Figura 25). Para uma melhor visualização a partitura é reproduzida no ANEXO 2 deste trabalho.

Fig. 25 - Primeira seção

No início desta primeira seção podemos notar a presença de notas com variação tímbrica e sua notação correspondente, além de glissandos e multifônicos. A primeira entrada dos copos na nota Ré coincide com a mesma nota na linha do oboé, como uma espécie de ressonância. A mudança tímbrica da nota Ré pela digitacão não convencional cria efeitos que dialogam com a ressonância.

O primeiro glissando entre as notas Mi - Dó necessita essencialmente de uma variação na embocadura, através do relaxamento dos lábios e consequente queda de afinação até seu limite de aproximação máxima à nota de destino (Dó). Ao atingir esta nota final é necessário restabelecer rapidamente a embocadura e pressão do ar para que a última nota seja executada

com a afinação correta. É importante ressaltar que a nota de destino (Dó) é um falso harmônico e portanto não comprehende a sonoridade e notação convencionais, exigindo atenção adicional à digitação que completa o efeito de glissando. Esse falso harmônico tem mais resistência ao ar do que o Dó convencional (Figura 26).

**LENTO, con malinconia (♩ = ca. 52)**

*sempre molto p. come un eco*

**COPAS DE CRISTAL**

**OBOE**

Fig. 26 - Seção 1, 1º segmento.

O próximo glissando entre as notas Fá# - Láb é realizado pela movimentação gradual e simultânea dos dedos indicador da mão direita e mínimo da mão esquerda (Fá# e Láb). Essa movimentação consiste na elevação gradual do dedo indicador direito simultaneamente ao acionamento gradual da chave de Láb, com grande atenção ao fluxo de ar para que o efeito do glissando não seja interrompido. Ainda existe o controle exato da embocadura, que concomitantemente ao glissando, deve relaxar e contrair ao final do efeito, contribuindo para um glissando gradual sem estabelecer as notas intermediárias.

Após os efeitos anteriores, nos deparamos com o primeiro multifônico da obra. Este multifônico deveria compreender, como o notado na partitura, as notas Lá / Mi♭ / Si, porém a digitação indicada resulta sonoramente na sobreposição das notas Lá / Mi♭ / Dó, acrescendo em meio tom a nota superior prevista. Numa tentativa de reverter esta alteração, o executante pode relaxar a embocadura a fim de provocar a queda de afinação da nota superior resultante (Dó) aproximando-a da nota prevista (Si), ou procurar outras digitações que englobem as notas desejadas. Logo após o multifônico segue-se um glissando entre a nota Dó, falso harmônico, e seu  $\frac{1}{4}$  de tom descendente, realizado através da movimentação da embocadura. A frase conclui com a transição tímbrica tercinada da nota Ré. A qualidade do timbre aqui proposto deve ser pormenorizada. Saímos de um Ré, harmônico real da digitação do instrumento, para um timbre cada vez mais escuro e com menos projeção, o que favorece o *diminuendo* e a sustentação em *pianissimo* (Figura 27).

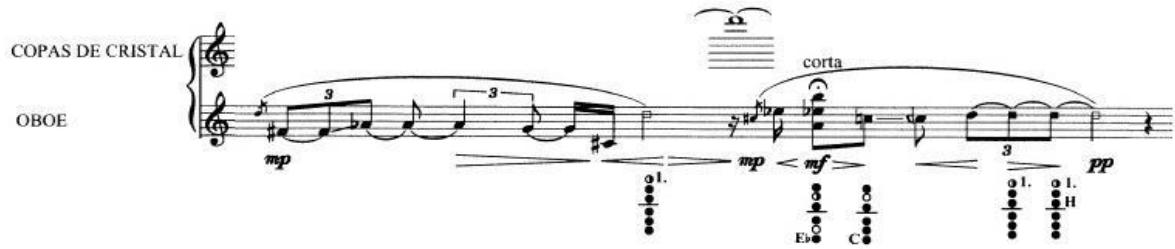


Fig. 27 - Seção 1, 2º segmento.

Antes de falar sobre a terceira frase desta primeira sessão, iniciada após a pausa de semínima, convém comentar o uso das pausas, que nessa obra tem um caráter especial. É de conhecimento geral que o oboé consegue sustentar grandes frases por um longo período de tempo, no entanto o uso das pausas nessa obra tem uma utilização diferente. Não se deve pensar que seu uso é para dar possibilidade ao oboísta respirar, mas a pausa tem a função de criar um diálogo com os copos de cristal, mesmo porque não existe a pausa no sentido de ausência de som em *Marsias*. Os copos soam do começo ao fim da obra e fica claro esse diálogo quando temos longas pausas (de até 30 segundos), onde existe uma linha melódica dos copos com mudança de acordes.

A última frase desse sistema cria maior intensidade por empregar efeitos de coloração tímbrica e multifônicos sobre um *crescendo* que transita de uma dinâmica *mezzo piano* para um *fortissimo*. O primeiro multifônico (Sol  $\sharp$  / Lá  $\flat$  / Dó) desta frase não apresenta grandes dificuldades, porém o multifônico próximo (Si  $\downarrow$  / Dó), apesar de ser maleável e de fácil execução em diferentes dinâmicas, se tocado conforme a digitação indicada apresenta uma alteração de semitom na nota inferior (Sib / Dó), compreendendo assim uma variação maior que a prevista (figura 28).

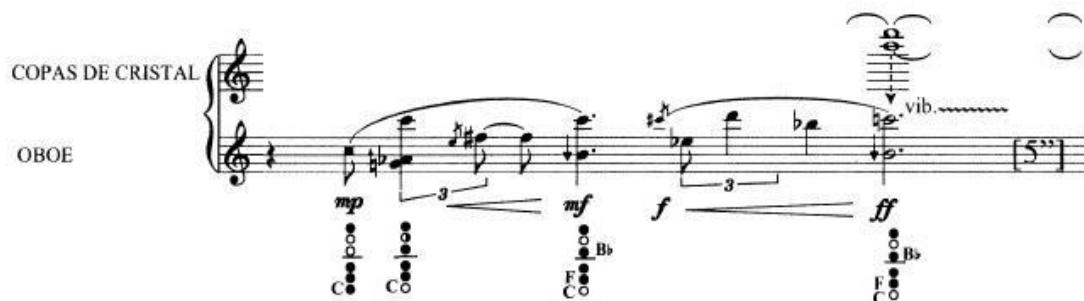


Fig. 28 - Seção 1, 3º segmento.

Como já pontuado anteriormente, o último multifônico é de fácil reprodução, por essa razão este efeito é o mais utilizado no decorrer da peça, aparecendo sete vezes distribuídas em todas as seções e em diferentes contextos musicais.

Nesta última frase o multifônico em questão afirma o ponto culminante da primeira seção. O efeito comprehende a nota mais longa e mais forte de todo o período, intensificado ainda pela solicitação escrita de uso de vibrato em sua total duração e por coincidir com a mudança harmônica nos copos de cristal. O *vibrato* solicitado, aparece descrito na bula de orientação como "*vibrato lento*", sendo que a execução deve ser pensada, por carregar em seu gesto maior intensidade. Interessante atentar para o fato que este multifônico leva a dinâmica *ff* e essa dinâmica ocorre apenas duas vezes em toda a peça.

### 2.3.2 Segunda seção: *Molto più mosso* até final do terceiro sistema

Esta seção também está desmembrada em 3 partes, identificáveis pela mudança de andamento. Inicia com um caráter intenso, pautado na variação expressiva de uma dinâmica *forte* e no andamento *Molto più mosso*. Em seu primeiro período nota-se a presença de um harmônico duplo que comprehende as notas Mi♭ - Lá, porém segundo a digitação sugerida o resultado sonoro alcançado comprehende as notas Ré - Lá, *decrescendo* em meio tom a nota mais grave prevista (Fig. 29).

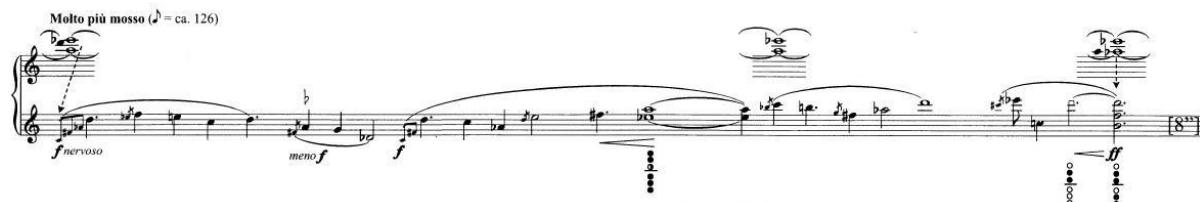


Fig. 29 - Segunda seção, 1º segmento.

Ao final deste período notamos a presença de um multifônico Si - Fá - Ré com grande dificuldade de execução. Para o melhor desempenho aconselha-se utilizar a maior parte da palheta dentro da boca, ao mesmo tempo relaxar a embocadura. As notas Si e Ré

predominam no resultado sonoro do efeito, enquanto a nota Fá apresenta dificuldade de projeção, podendo soar meio tom acima do previsto.

A segunda parte da seção inicia-se após uma grande pausa de oito segundos (8") e mudança de andamento para um *Andante*. Há a presença de um harmônico duplo Dób - Mib que tem como nota predominante o Mib. Esta segunda parte, *Andante*, é caracterizada por recursos de coloração tímbrica, mudanças súbitas de dinâmica, vibratos e multifônicos e se encerra num trinado de harmônicos duplos com (Mib - Sib / Mi - Si) de dificílima execução, que descrece até o silêncio da grande pausa de 25 segundos (Figura 30).

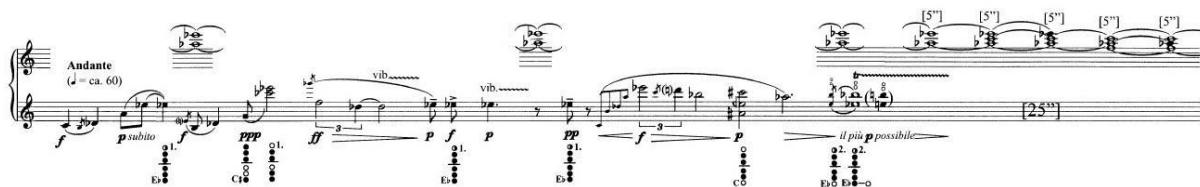


Fig. 30 - Segunda seção, 2º segmento.

Após uma pausa de 25 segundos onde ouvimos mudanças de acordes nos copos de cristal, alcançamos o segundo *Andante*, este mais movido. Nessa última parte temos mudanças de colorido principalmente sob a nota Fá. Percebe-se uma insistência nessa nota, que inclusive soa nos copos. No decorrer da frase vemos novamente a utilização de um *decrescendo* tímbrico sobre Fá (no começo da peça ocorreu sobre a nota Ré). Lavista introduz trilos tímbricos, começando com Fá, que é a resultante do segundo harmônico de Sib, ascendendo por quartos de tom até alcançar o Fá# (Figura 31).



Figura 31 - Segunda seção, 3º segmento

A aplicação do trilo sobre este efeito apresenta grandes dificuldades e deve ser executado com embocadura muito aberta e relaxada e posicionada na ponta da palheta, ainda

assim é necessário cuidado na troca de digitação. O próximo trilo sobre as notas Si ♯ e Dó não apresenta grandes dificuldades de execução e culmina em um Dó com mudança de timbre (Dó com notação não convencional), sem trilo, em decrescendo até a pausa de 6 segundos.

### 2.3.3 Terceira seção: *Tranquillo, ma espressivo e poco rubato* até final do quinto sistema

Por se tratar de uma seção bastante extensa e que será tratada pormenorizadamente, ela será divida em duas partes e essas serão fracionadas para facilitar a visualização. Essa terceira seção da peça apresenta grande densidade de *glissandi*, cada qual com suas peculiaridades de execução. Devido aos *glissandi* ocorrerem em tessituras diversas, com saltos intervalares, a dificuldade de execução é grande e exige muito controle, além do emprego de surdina. A surdina não é um artefato associado prontamente ao oboé, por este ser um instrumento com chaves vazadas, sendo assim não há a concentração de volume sonoro na campana. Considerando esta característica, a surdina solicitada, mais do que diminuir o volume sonoro, tem a implicação de escurecer e modificar a quantidade de harmônicos componentes do som do instrumento (diminuindo a quantidade dos harmônicos superiores). Para esta peça a surdina foi feita manualmente com espuma porosa sintética, modelada a partir da campana do instrumento.

Para melhor organizar as possibilidades de execução destes efeitos, descreveremos os processos envolvidos de cada *glissando* e faremos uma sugestão de execução técnica. A primeira parte da terceira seção é compreendida pelo *Tranquillo, ma espressivo e poco rubato*. Esse trecho será desmembrado em 4 partes sendo nomeadas de segmentos de A a D (Figura 32).

Fig. 32 - Terceira seção, primeira parte e segmentação.

Procederemos descrevendo o procedimento e posterior execução envolvida. O segmento A será tratado a seguir (Figura 33).



Tranquillo, ma espressivo e poco rubato ( $\text{\textit{\textbf{\textit{\textbf{♩}}}}}$  = ca. 56)

(sord.)

sempre **p**

Segmento A

Fig. 33 - Terceira seção, primeira parte, segmento A.

- Dó $\sharp$  / Mib- DIGITAÇÃO

Movimentação gradual e simultânea das chaves de Dó $\sharp$  e Mib.

- Mib / Ré - DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Movimentação lenta da chave de Mib, simultaneamente a um leve relaxamento da embocadura e consequente queda de afinação.

- Ré / Sib - EMBOCADURA

Promover o relaxamento da embocadura até atingir a queda máxima de afinação e então concluir o efeito com troca rápida para a digitação de Sib.

- Sib / Dó - DIGITAÇÃO

Levantar gradualmente o dedo médio da mão esquerda concluindo o efeito com a correção de afinação, através do aumento de pressão dos lábios ou do ar, se necessário.

- Dó / Sol- DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Encostar os dedos nas chaves Lá e Sol sem ativá-las imediatamente. O acionamento das chaves deve ser feito de forma gradual e combinado ao relaxamento da embocadura provocando assim a queda máxima de afinação em direção à nota Sol. O efeito deve ser concluído com o acionamento rápido da chave do Fá#.

- Sol / Mi- DIGITAÇÃO

As chaves Fá# e Mi devem ser acionadas gradualmente a partir do posicionamento dos dedos na parte externa das chaves em direção ao eixo. O acionamento das chaves deve ser simultâneo.

- Mi / Solb- DIGITAÇÃO+EMBOCADURA (SUAVE)

Os dedos da mão direita devem estar primeiramente posicionados rentes ao eixo, iniciando gradualmente um movimento de abertura da chave de forma a controlar melhor o curso da mesma. Pode-se reforçar este movimento com a leve movimentação da embocadura.

- Solb / Si b - DIGITAÇÃO

Levantar gradualmente o dedo da chave de Fá#. Antes da finalização do movimento de abertura da chave, realizar rapidamente a transição de digitação para a nota Sib, retornando o indicador direito para a chave de Fá#.

O próximo segmento, B, será comentado na sequência (Figura 34).

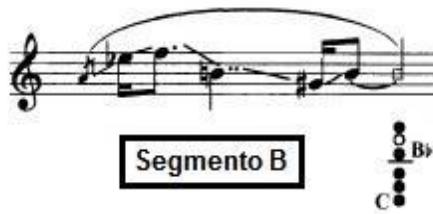


Fig. 34 - Terceira seção, primeira parte, segmento B.

- Lá / Mi♭ - DIGITAÇÃO (SUAVE) + EMBOCADURA

Por ocorrer numa figura curta (*appoggiatura*) o efeito deve ser realizado majoritariamente com o aumento da pressão, elevando assim a afinação em direção à nota de destino (Mi♭). É válido fazer a transição de digitação de forma suave, para uma melhor execução do efeito.

- Mi♭ / Fá - DIGITAÇÃO

Movimentação gradual e simultânea das chaves de Mi♭ e Fá esquerdo.

- Fá / Si - EMBOCADURA

O efeito deve ser realizado através do relaxamento da embocadura para favorecer a queda de afinação máxima em direção à nota de destino (Si). É válido reforçar que a embocadura deve ser restabelecida imediatamente ao digitar a nota de destino, garantindo assim a afinação correta.

- Si / Sol♯ - DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Com os dedos já posicionados sobre as chaves Lá, Sol e Sol♯, iniciar o acionamento gradual das chaves concomitante ao relaxamento da embocadura. Restabelecer imediatamente a embocadura ao atingir a nota de destino, afim de assegurar uma afinação correta.

- Sol # / Si- DIGITAÇÃO

Os dedos devem deslizar em direção à parte externa das chaves até sua total abertura, atingindo assim a digitação de destino.

Aprecemos o Segmento C (Figura 35):



Fig. 35 - Terceira seção, primeira parte, segmento C.

- Lá / Sib – DIGITAÇÃO

Acionar gradualmente a chave do Fá# para executar o glissando de semitom.

- Sib / Mi - EMBOCADURA

Relaxar a embocadura até atingir a queda máxima de afinação e então digitar a nota de destino (Mi), restabelecendo rapidamente a embocadura para corrigir a afinação.

- Mi / Dó - DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Levantar gradualmente e sutilmente a chave do Mi concomitante ao aumento da pressão de ar e dos lábios e rapidamente digitar a nota de destino (Dó), restabelecendo a embocadura, a fim de corrigir a afinação. Ainda assim, devido à região, tamanho do salto e curta duração da nota o *glissando* se faz quase imperceptível.

- Dó / Si - DIGITAÇÃO (SUAVE) + EMBOCADURA

Soltar gradualmente a chave de Fá# simultaneamente ao relaxamento intenso da embocadura até atingir a queda de afinação desejada, em direção à nota de destino (Si). Há a necessidade de restabelecer a embocadura para encontrar a afinação correta.

Dando prosseguimento o segmento D, último do *Tranquillo* (Figura 36).



Fig. 36 - Terceira seção, primeira parte, segmento D.

- Fá / Mib / Sol / Si - EMBOCADURA + DIGITAÇÃO

Por ser uma frase rápida, os efeitos devem predominantemente ser feitos a partir da movimentação dos lábios, sendo necessário o acionamento dos dedos apenas na última passagem (Sol - Si). Nesta, além da tensão da embocadura, os dedos anelar e médio devem deslizar em direção à parte externa das chaves, até digitar a nota de destino (Si).

- Si / Mi - DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Reposar os dedos sobre as chaves Lá, Sol, Fá# e Mi simultaneamente ao relaxamento da embocadura e acionamento gradual das chaves. O acionamento da mão direita deve ser iniciado pela parte externa das chaves Fá# e Mi em direção ao eixo correspondente.

Dando sequência, a segunda parte da terceira seção - *Più mosso*, será fracionada em duas partes, segmentos A e B. É importante salientar que este trecho completo abrange a seção de maior densidade harmônica de toda a obra apresentando um acorde com quatro notas. Segue abaixo o detalhamento dos efeitos contidos no segmento A, segunda parte, que se estende do *Più mosso* até a pausa de semínima (Figura 37).

**Più mosso (♩ = ca. 63)**

**Segmento A**

Fig. 37 - Terceira seção, segunda parte, segmento A.

- Lá / Dó - DIGITAÇÃO

O movimento deve iniciar com o dedo repousado sobre a chave de Fá♯, sendo esta acionada gradualmente. É válido esclarecer que o movimento não deve ser completado antes do dedo médio ser retirado, caso contrário a nota Sib interromperá o glissando.

- Dó / Lá♭ - EMBOCADURA

Relaxar a embocadura com a finalidade de realizar a queda da afinação em direção à nota de destino (Lá♭).

- Lá♭ / Mi - DIGITAÇÃO (SUAVE) + EMBOCADURA

Relaxar a embocadura em direção à nota de destino e após atingir a queda máxima da afinação acionar gradualmente as chaves da mão direita e soltar a chave de Sol♯.

- Mi / Fá♯ - DIGITAÇÃO

Levantar gradualmente a chave do Mi.

- Dó / Lá♭ / Mi / Dó / Fá♯ - EMBOCADURA

Considerando a sucessão das notas e seus pequenos valores, o efeito é realizado primordialmente através da movimentação da embocadura.

O Segmento B, da segunda parte da terceira seção (Figura 38), será descrito a seguir.

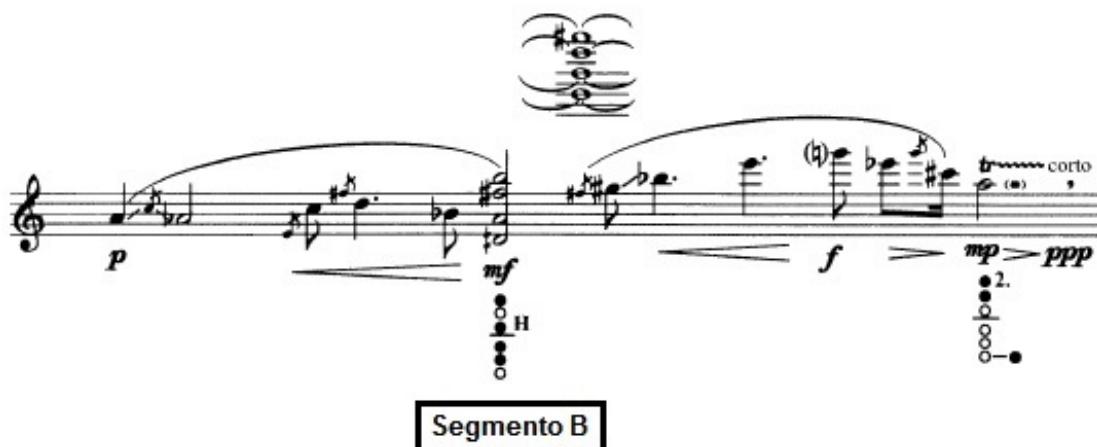


Fig. 38 - Terceira seção, segunda parte, segmento B.

- Lá / Dó / Lá♭ - DIGITAÇÃO + EMBOCADURA

Manter os dedos sobre as chaves sem acioná-las durante a transição da digitação e concomitante a esta ação movimentar a embocadura.

- Sol♯ / Sib - DIGITAÇÃO

Manter os dedos sobre as chaves sem acioná-las, realizando gradualmente a transição da digitação para a nota de destino.

É importante pontuar que dentre os glissandos, há também a presença de multifônicos e trilos tímbricos que não apresentam grande dificuldade de execução. A última parte da terceira seção, apesar da movimentação em colcheias e *appoggiaturas*, tem como dinâmica

máxima um *mezzo forte* que decresce até a nota Mib anterior à grande pausa de 30 segundos. Esta última nota (Mib) executada pelo oboé, apesar da duração de mínima pontuada, continua ressoando até a próxima seção por estar também presente no acorde dos copos. Dentro desse painel sonoro o intérprete encontra tempo hábil para retirar a surdina, como solicitado na partitura, e preparar o instrumento para a seção seguinte.

### 2.3.4 Quarta seção: *Lento, con malinconia* até o final da obra

A quarta e última seção é delineada por cesuras notadas e construída em cinco segmentos. Cada um desses segmentos retoma aspectos das seções anteriores, tais como indicações de andamento, intervalo de 5<sup>a</sup> J como sustentação harmônica, notas com coloração tímbrica e multifônicos (Figura 39).

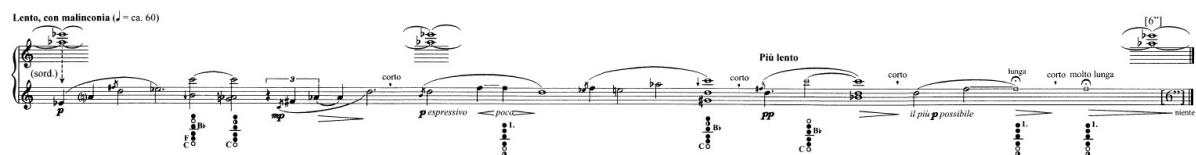


Fig. 39 - Quarta seção - *Lento, con malinconia*

Diferentemente da maioria das aparições anteriores, esses aspectos não estão associados a momentos de intensidade e dinâmica. Trazem coloridos texturais que corroboram a ideia figurada do esforço dos suspiros, enfatizada pelas frases ascendentes em *decrescendo* levando às cesuras.

Uma característica que também merece atenção ao citar os multifônicos dessa seção é a permanência da nota Dó como nota superior de todos os efeitos, fazendo alusão sonora a uma tríade maior quando associada a afinação dos copos Láb – Mib (Figura 40).



Fig. 40 –Multifônicos da quarta seção.

Na finalização da obra, há a rarefação de notas e efeitos, sendo o último segmento composto por uma nota longa (Fá) com notação não convencional *al niente*, que, em conjunção com o intervalo dos copos, sugere um acorde de Fá menor com 7<sup>a</sup> m e com a quinta ausente. Após a finalização do oboé, os copos ainda sustentam a 5<sup>a</sup> J (Lá♭ - Mi♭) durante os 6 segundos finais da obra, concluindo assim com um caráter etéreo que sugere o divino.

## CONCLUSÃO

Apesar de recursos da técnica expandida serem encontrados em diversos repertórios inclusive do século XIX, a apropriação da música contemporânea pela comunidade musical ainda não é efetiva na atualidade. Seja pela não familiaridade com essa prática musical ou pela opção de execução do repertório clássico-romântico tradicional. Dessa maneira, cria-se um déficit entre o intérprete e as particularidades que abarcam a música moderna. O processo de aproximação com a nova linguagem pode ser muito nebuloso, por ser esta, ainda que consistente, um universo muito distante e difícil de acessar logo no primeiro contato.

A partir deste projeto de pesquisa que se construiu em paralelo à alfabetização da nova linguagem, pode-se refletir sobre a ressignificação dos fatores de forma geral. A relação entre o corpo do instrumento e o do músico, o posicionamento das mãos, o controle da palheta, a embocadura, os ruídos, a movimentação dos dedos, a calibração dos ouvidos e gestual da performance são exemplos desses fatores que devem ser encarados sem pré-conceitos estabelecidos. Para tanto, ao intérprete é facultado construir uma prática de estudos para a assimilação da nova linguagem, na qual acessa seus acervos pessoais empiricamente, o que requer grande labor. A trajetória de aprendizado das técnicas expandidas só pode ser efetivamente incorporada quando o intérprete, de fato, não sobrepujar as técnicas tradicionais em detrimento da nova técnica.

O intuito deste escrito, porém, não é apresentar uma solução para a falta de práticas da música contemporânea, mas evidenciar o processo de aproximação com a técnica expandida e seu escopo estético, interpretativo e reportorial na formação da intérprete. Constatase, por fim, a importância da música moderna e suas aptidões na ampliação do entendimento, apropriação e efetivação de um fazer musical mais diverso e completo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Maria Lúcia Grillo Perez. Capítulo 3. In: Baptista, Maria Lúcia Grillo Perez; Baptista, Luiz Roberto Perez Lisbôa (Org.). *A Física na Música*. [s.l.]: Eduerj, 2013. p. 12-26. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/profile/M\\_Grillo/publication/340385993\\_A\\_Fisica\\_na\\_Musica/links/5e8609be299bf1307972f790/A-Fisica-na-Musica.pdf#page=12](https://www.researchgate.net/profile/M_Grillo/publication/340385993_A_Fisica_na_Musica/links/5e8609be299bf1307972f790/A-Fisica-na-Musica.pdf#page=12). Acesso em: 05 jun. 2020.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. USA:Oxford University Press, 1967.

BONILLA, Roberto Garcia. *Visiones Sonoras*: entrevistas con compositores, solistas y directores. Ciudad de Mexico: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=3EEUrqUY478C&pg=PA452&lpg=PA452&dq=cuaderno+de+viaje+mario+lavista+ano&source>. Acesso em: 04 jun. 2020.

CAMPOS, Fernando Braga. *A região grave do espectro sonoro*: aspectos teóricos e práticos na produção musical. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em:

[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGSAXGMR4/1/ppgmusica\\_fernandobragacampos\\_dissertacaomestrado\\_final\\_v3\\_reduzido.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGSAXGMR4/1/ppgmusica_fernandobragacampos_dissertacaomestrado_final_v3_reduzido.pdf). Acesso em: 05 jun. 2020.

CLEPSIDRA. 2016. Disponível em: <http://ofcm.cultura.cdmx.gob.mx/node/123>. Acesso em: 04 jun. 2020.

CORREA, Delia da Sousa. *Phrase and Subject: studies in literature and music*. [s.l.]: Modern Humanities Research Association And Routledge, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=wS4rDwAAQBAJ&pg=PA90&lpg=PA90&dq=Out+off+Phlegethon+out+of+Phlegethon+Gerrhart+art+thou+come+forth+out+of+Phlegethon?+with+Buxtehude+and+Klages+in+your+satchel,+with+the+Standebuch+of+Sachs+in+yr/+luggage++not+of+one+bird+but+of+many&source>. Acesso em: 05 jun. 2020.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças*. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DASILVA, Zenia Sacks. *The Hispanic Connection*: spanish and spanish-american literature in the arts of the world. NY: Greenwood Publishing Group, 2004. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8jTgkLg04YcC&pg=PA295&lpg=PA295&dq=from+the+composer%27s+viewpoint:+the+dialogue+between+music+and+poetry&source>. Acesso em: 03 jun. 2020.

EL UNIVERSAL. Presentan la ópera "Aura" de Lavista. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/presentan-nueva-version-de-la-opera-aura-de-mario-lavista>. Acesso em: 04 jun. 2020.

FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a itinerários do Curvelo. *Artigo Anais da ANPPOM*, São Paulo, p. 1-10, 2007. Disponível em:  
[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/composicao/comp\\_SFerraz.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf). Acesso em: 15 ago. 2020.

GOTO, Mario. *Physics and music in consonance*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-11172009000200008&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-11172009000200008&script=sci_arttext). Acesso em: 04 jun. 2020.

GRÉCIA Antiga. *Portal Grécia Antiga*. Disponível em:  
<https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0193>. Acesso em: 15 ago 2020.

IRCAM Centre Pompidou. Disponível em: <https://www.ircam.fr/ressources/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LAVISTA, Mario. *Marsias*. Ediciones Mexicanas de Musica, A.C. México D.F. Revisão e digitação de Carmen Thierry, 2006. Partitura.

LAVISTA. Disponível em: <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/lavista/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LAVISTA, Mario. *Mario Lavista. La era posnacionalista (XIII): Música en México*, 2016. Disponível em: <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/mario-lavista/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LAVISTA, Mario. *Oboemia, Música Mexicana para Oboé Solo*. Carmen Thierry (intérprete, oboé). México. Tempus. 2011. Compact Disc, faixa 3.

LISTA cronológica de obras: título, fechas y primera audición pública. La Palabra y El Hombre. Xalapa, 1987. Disponível em:  
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2190/198763P152.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 jun. 2020.

LOGAN, Aileen Anne. *Memory and Exile in the Poetry of Luis Cernuda*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department Of Spanish, University Of St Andrews, St Andrews, 2007. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/1154259.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2020.

LORÉE Paris. Disponível em: <https://www.loree-paris.com/societe/?lang=en>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. rev e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MINUTTI, Alonso; RUTH, Ana. *Resonances of sound, text, and image in the music of Mario Lavista*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Office of Graduate Studies, University Of California, Davis, 2008. Disponível em:  
<https://search.proquest.com/openview/a6b2de7937bb92c96f7ada5516df5a51/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 04 jun. 2020.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

NUNZIO, Mário Augusto Ossent del. *Fisicalidade*: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

OBOEMIA: música mexicana para oboe solo. Mario Lavista (compositor). Carmen Thierry (intérprete, oboé). México: Tempus. 2011. Compact Disc, faixa 3.

OLALDE, Israel Cruz. *Cinco danzas breves, para quinteto de alientos de Mario Lavista (1943): encuentros y correspondencias estilísticas entre el ars nova, el clasicismo y la contemporaneidad*. In: CONGRESO INTERNACIONAL CIMA & SIMA, 7, 2018. Ciudad de Mexico: Conservatorio Nacional de Música, 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/38504352/Cinco\\_danzas\\_breves\\_para\\_quinteto\\_de\\_alientos\\_de\\_Mario\\_Lavista\\_.pdf](https://www.academia.edu/38504352/Cinco_danzas_breves_para_quinteto_de_alientos_de_Mario_Lavista_.pdf). Acesso em: 04 jun. 2020.

PINTOR, Atenas López. *IMPLICACIONES LITERARIAS Y FILOSÓFICAS EN LA OBRA DE MARIO LAVISTA*: SIGLO XX. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Facultad de Filosofía "Samuel Ramos", Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo, Morelia, 2013. Disponível em: [http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB\\_UMICH/99/IIF-M-2013-1216.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/99/IIF-M-2013-1216.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 05 jun. 2020.

PLANA, Beatriz (2006) "Cuicani: el virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista". In: *Huellas*, No. 5, p. 41-52. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1225>. Acesso em: 05 jun. 2020

POESIA Moderna. Disponível em: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/37-015-xavier-villaurretia?start=3>. Acesso em: 05 jun. 2020.

POST, Nora. Multiphonics for the Oboe. *Interface*, [s.l.], v. 10, n. 2, p. 113-136, 1981. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/49609700/Multiphonics-For-The-Oboe>. Acesso em: 31 out. 2016.

SANTOJA, Luis Pérez. *Música que el alma puede oír*. [s.l.], [s.n.]. Disponível em: [https://confabulario.eluniversal.com.mx/musica-que-el-alma-puede-oir/?fb\\_comment\\_id=174198952772978\\_263373](https://confabulario.eluniversal.com.mx/musica-que-el-alma-puede-oir/?fb_comment_id=174198952772978_263373). Acesso em: 04 jun. 2020.

SILVA, Carlos Ruiz. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*: ensayo. Madrid: Ediciones de la Torre, 1979. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=RLcxOFiiNhoC&pg=PA89&lpg=PA89&dq=luis+cer+nuda+marsias&source=bl&ots=eSztdMiuuz&sig=ACfU3U2w3z9rPvyZFBSIarCMKb8tCCCg5A&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjlkfzMyeTpAhXcJ7kGHQ-iCpYQ6AEwAhoECAcQAQ#v=onepage&q=luis%20cernuda%20marsias&f=false>. Acesso em: 03 jun. 2020.

THE LIVING composers project. Disponível em: <http://www.composers21.com/compdocs/lavistam.htm>. Acesso em: 17 ago. 2020

VARELA, Luis Antonio Santillán; CERVANTES, Raúl Cortés; MONTERRUBIO, Mauricio Hernández. *Mario Lavista. Pensamiento composicional*. [s.l.], [s.n.], [s.n.]. Disponível em: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e9.html>. Acesso em: 04 jun. 2020.

VÁZQUEZ, Hebert. Alegoría tonal, arborescencia y multiplicidad céntricas e intertextualidad en Simurg de Lavista. *Perscpectiva*, Escuela de Artes, Universidad Michoacana, n. 2, p. 20-38, 2008. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17170/16341>. Acesso em: 04 jun. 2020.

VEALE, Peter et al. *The Technique of Oboe Playing*: a compendium with additional remarks on the oboe d'amore and the cor anglais. Bärenreiter, Kassel, 1994.

**ANEXO 1:**  
**Lista Cronológica das obras de Mario Lavista<sup>9</sup>**

<b>Lista cronológica de obras (1966 - 2010):</b>			
<b>Nome</b>	<b>Ano</b>	<b>Formação e Texto</b>	<b>Estreia e Outras informações</b>
<b>1. Sinfonia Modal</b>	<b>1964</b>	Orquestra	
<b>2. Dos Canciones</b>	<b>1966</b>	Mezzo soprano e piano. Poemas de Octavio Paz.	Casa del Lago, México, Outubro/10/ 1966. Margarita González, Mezzo. María Elena Barrientos, Piano
<b>3. Homenaje a Beckett</b>	<b>1968</b>	Três coros a cappella	Sem estreia.
<b>4. Diacronía</b>	<b>1969</b>	Quarteto de cordas	Theatre de la Cité Universitaire, Paris, Junho/24/1969. Ives Melon, primeiro violino. Jean Pierre Maroleau, segundo violino. Paulette Létard, viola. Claude Maindive, violoncelo.
<b>5. Pieza para un(a) pianista y un piano</b>	<b>1970</b>	Piano	Conservatorio de Música de Madrid, Outubro/18/1971. Alicia Urreta, piano.
<b>6. Game</b>	<b>1971</b>	Flautas	Conservatorio de Música de México, Setembro/18/1971 Gildardo Mojica, flauta.
<b>7. Continuo</b>	<b>1971</b>	Orquestra	Palacio de Bellas Artes, México, Dezembro/ 6/1971 Orquesta Sinfónica Nacional. Condutor: Luis Herrera de la Fuente.
<b>8. Diafonia</b>	<b>1973</b>	Piano e percussão	Poliforum Cultural Siqueiros, México, Janeiro/1/1974. Alicia Urreta, piano e percussão.
<b>9. Diálogos</b>	<b>1974</b>	Violino e piano	Biblioteca Benjamín Franklin, México, Dezembro/13/1975. Manuel Enriquez, violino. Jorge Velazco, piano.
<b>10. Antifonía</b>	<b>1974</b>	Flauta, 2 fagotes e 2 grupos de percussão	Poliforum Cultural Siqueiros, México, Março/24/1975. Conjunto instrumental dirigido por José Serebrier.
<b>11. Pieza para 2 pianistas y un piano</b>	<b>1975</b>	Piano	Sala Manuel M. Ponce, México, Abril/16/1975. Carmen Betancourt e Federico Ibarra, piano.
<b>12. Quotations</b>	<b>1976</b>	Cello e piano	Teatro del Ballet Folklórico de México, Setembro/11/1976. Ignacio Mariscal, cello. Mario Lavista, piano.

<b>13. Trio</b>	<b>1976</b>	Violino, cello e piano	Teatro del Ballet Folklórico de México, Novembro/17/1976. Ramón Romo, violino. Ignacio Mariscal, cello. Mario Lavista, piano.
<b>14. Jaula</b>	<b>1976</b>	Pianos preparados	Sala Manuel M. Ponce, México, Abril/3/1977. Federico Ibarra e Mario Lavista, pianos.
<b>15. Lyhannh</b>	<b>1976</b>	Orquestra	Palacio de Bellas Artes, México, Agosto/6/1977. Orquesta Filarmónica de las Américas. Condutor: Luis Herrera de la Fuente.
<b>16. Canto del Alba</b>	<b>1979</b>	Flauta	Primer Foro de Música Nueva, México, Abril/28/1979. Marielena Arizpe, flauta.
<b>17. Dusk</b>	<b>1980</b>	Contrabaixo	Teatro de la Danza, México, Abril/16/1980. Bertram Turetzky, contrabaixo.
<b>18. Simurg</b>	<b>1980</b>	Piano	Teatro Principal de Morelia, Michoacán, México, Julho/5/1980. Gerhart Muench, piano.
<b>19. Cante</b>	<b>1980</b>	2 guitarras	VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, Madrid, Outubro/27/1980. Margarita Castaño e Federico Bañuelos, guitarras.
<b>20. Ficciones</b>	<b>1980</b>	Orquestra	Sala Nezahualcóyotl, Ciudad Universitaria, México, Agosto/10/1980. Orquesta Sinfónica de Minería. Condutor: Luis Herrera de la Fuente.
<b>21. Lamento</b>	<b>1981</b>	Flauta baixo	3er. Foro de Música Nueva, México, Abril/1/1981. Marielena Arizpe, flauta.
<b>22. Nocturno</b>	<b>1982</b>	Flauta em sol	4o. Foro de Música Nueva, México, Março/14/1982. Marielena Arizpe, flauta.
<b>23. Marsias</b>	<b>1982</b>	Oboé e copos de cristal	Museo Nacional de Arte, México, Outubro/24/1982. Leonora Saavedra, oboé.
<b>24. Correspondencias</b>	<b>1983</b>	Piano	Escrita em colaboração com Gerhart Muench. Sem estreia.
<b>25. Tres canciones</b>	<b>1983</b>	Mezzo e piano Poemas de Po-chu-yi y Li-chang-yin.	6o. Foto de Música Nueva, México, Maio/12/1984. Adriana Díaz de León, Mezzo. Mario Lavista, piano.
<b>26. Reflejos de la Noche</b>	<b>1984</b>	Quarteto de cordas	Galería Universitaria, México, Julho/7/1984. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano.
<b>27. Hacia el Comienzo</b>	<b>1984</b>	3 canções para Mezzo e orquestra Poemas de Octavio Paz.	Festival Cervantino, Guanajuato, México, Outubro/20/1984. Orquesta Sinfónica Nacional, Adriana Díaz de León, Mezzo. Condutor: Francisco Savín.
<b>28. Cuicani</b>	<b>1985</b>	Flauta e clarinete	Galería Universitaria, México. Novembro/21/1985. Marielena Arizpe, flauta. Luis Humberto Ramos, clarinete.

<b>29. Madrigal</b>	<b>1985</b>	Clarinete	Galería Universitaria, México, Novembro/21/1985. Luis Humberto Ramos, clarinete.
<b>30. Tres Nocturnos</b>	<b>1985-86</b>	Mezzo e orquestra Poemas de Rubén Bonifaz Nuño e Alvaro Mutis.	Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, Ciudad Universitaria. México, Junho/27/1986. Orquesta Filarmónica de la Universidad Autónoma de México (OFUNAM). Adriana Díaz de León, Mezzo. Condutor: Luis Herrera de la Fuente.
<b>31. Reflejos de la Noche</b>	<b>1986</b>	Orquesta de cordas	Tercer Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México, Março/20/1987. Orquesta de Câmara de Bellas Artes. Condutor: Manuel de Elías.
<b>32. Ofrenda</b>	<b>1986</b>	Recorder tenor	Noveno Foro de Música Nueva. México, Maio/15/1987. Horacio Franco, recorder.

<sup>9</sup> Tabela construída a partir de excerto de documento disponível em

< <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2190/198763P152.pdf?sequence=1&isAllowed=y> >  
(Acessado em 04/06/2020)



## partitura

## continuação

## partitura completa