

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Vagner Bonella Cunha

Volume I

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

Mahavidyas

Balé para dois pianos, flauta, piccolo, timpani e orquestra de cordas

**Porto Alegre
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Vagner Bonella Cunha

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

Mahavidyas

Balé para dois pianos, flauta, piccolo, timpani e orquestra de cordas

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Música;
Área de concentração: Composição.

**Orientador:
Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves**

Porto Alegre

2009

Dedico este trabalho ao meu pai,

Antônio Carlos Borges-Cunha

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu amigo e orientador, Prof. Celso Loureiro Chaves por aceitar meu processo de trabalho e pelas valiosas recomendações e comentários.

Agradeço à Baé por ter inspirado esta composição e por ter me presenteado com a Sophia, nossa filha, a quem agradeço por ter me tornado uma pessoa mais feliz.

Agradeço eternamente à minha mãe, Maria Assunta, pelo amor incondicional e sabedoria, ao meu pai pelos ensinamentos vitais sobre ética e arte e ao meu querido irmão Moisés, pelo carinho, alegria e apoio de sempre.

Ao meu irmão de coração, Leo Bracht, pelo amor e respeito ao meu trabalho e pelo carinho que tem me dedicado desde que nos conhecemos; ao meu querido amigo, Odon Cavalcanti, por me apontar as janelas de minha alma e cuidar de minha família; aos professores, músicos e amigos Nei Fialkow, Cristina Capparelli, Leonardo Winter e Diego Silveira pelo profissionalismo e talento depositados em minha música.

Aos músicos e à diretoria da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro e da Orquestra de Câmara Fundarte pelo profissionalismo e competência de sempre, especialmente a Eva Sopher, Therezinha Cardona e Marly Zancan a quem também agradeço pela confiança depositada em meu trabalho.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, em especial à amiga e Prof. Luciana Del Ben pelo apoio e respeito, além do suporte institucional para a realização do meu trabalho.

Finalmente agradeço a todos os meus amigos e colegas de trabalho que fazem parte de minha família, em especial a Davi de Oliveira Pinheiro, Fábio Zimbres, Leandro Lefa, Denise Fontoura, Vitor Ramil, Voltaire Danckwardt e LúCIFer.

RESUMO

Este trabalho apresenta o memorial de composição, a partitura e a gravação do balé *Mahavidyas* para dois pianos, flauta, *piccolo*, *timpani* e orquestra de cordas. O balé é integrado por sete ciclos de peças livremente inspiradas em imagens das Mahavidyas, deusas do hinduísmo. Cada um dos ciclos, agrupado em dois atos, contém três movimentos. O primeiro ato é composto pela abertura e pelos quatro primeiros ciclos; o segundo, por abertura, três ciclos e coda. O Memorial inclui breve descrição das referências estéticas que estimularam as atitudes composicionais, fundamentadas no pensamento de H. J. Koellreutter e Fernando Pessoa. O relato dos processos composicionais revela os critérios expressivos e estruturais para a escolha da instrumentação e a relação desta com materiais compostos e utilizados de forma espontânea e intuitiva.

Palavras-chave: composição; balé; imagens.

ABSTRACT

The present study presents the score, the recording, and a compositional essay on *Mahavidyas*, a ballet for two pianos, flute, piccolo, timpani and string orchestra. The ballet consists of seven cycles freely inspired by images of Mahavidyas, goddesses of Hinduism. Each cycle contains three movements, grouped into two acts. In the first act are presented an overture and the first four cycles, while the second act presents an overture, the remaining three cycles, and the coda. The Memorial includes a brief description of aesthetic references that have informed the composition, based on the ideas of H.J. Koellreutter and Fernando Pessoa. The description of the compositional process addresses the expressive and structural criteria for the choice of instrumentation and its relation to written materials, used spontaneously and intuitively.

Key-words: musical composition; ballet; images.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Tara	16
Figura 2: Ciclo I, primeiro movimento [1-3]	19
Figura 3: Ciclo II, primeiro movimento na íntegra.....	21
Figura 4: Ciclo VII, terceiro movimento [31-36].....	22
Figura 5: Ciclo IV, terceiro movimento - pianos.....	23
Figura 6: Ciclo 1, segundo movimento [3] – piano 1	23
Figura 7: Ciclo VI, movimento 1 [6]	24
Figura 8: Ciclo 1, segundo movimento [5] – piano 1	25
Figura 9: Ciclo VI, movimento 1 [8]	25
Figura 10: Ciclo 1, segundo movimento [28] – piano 2	26
Figura 11: Ciclo VI, terceiro movimento [41-45]	26
Figura 12: Ciclo I, segundo movimento [22-27] – piano 2.....	27
Figura 13: Ciclo VI, primeiro movimento [26-32].....	27
Figura 14: Ciclo V, primeiro movimento [1-7].....	28
Figura 15: Abertura do II Ato – piano 1 [1].....	29
Figura 16: Abertura do II Ato – piano 1 [86].....	29
Figura 17: Abertura do II Ato [108-109]	29
Figura 18: Abertura do II Ato [133-134]	30
Figura 19: Abertura do II Ato [5-6].....	30
Figura 20: Abertura do II Ato [12-13].....	31
Figura 21: Abertura do II Ato [17-19].....	31
Figura 22: Abertura do II Ato [62-64]	32
Figura 23: Ciclo II, segundo movimento [1-11].....	33
Figura 24: Ciclo VII, terceiro movimento [72-79].....	33
Figura 25: Ciclo IV, terceiro movimento [159] ao fim.....	34
Figura 26: Ciclo III, terceiro movimento [1-5]	35
Figura 27: Ciclo VII, terceiro movimento [1-11].....	36
Figura 28: Ciclo V, terceiro movimento [14-26].....	36
Figura 29: Abertura do I Ato [39-47]	38
Figura 30: Ciclo IV, terceiro movimento [17-24]	39
Figura 31: Abertura do I Ato [30-38]	40
Figura 32: Ciclo IV, segundo movimento.....	41
Figura 33: Ciclo II, primeiro movimento [1-10]	41
Figura 34: Coda [21-24].....	42
Figura 36: Ciclo VI, segundo movimento [1-23]	47
Figura 37: Ciclo IV, terceiro movimento [1-9]	48
Figura 38: Ciclo I, primeiro movimento	50
Figura 39: Ciclo IV, segundo movimento [1-10]	51
Figura 40: Ciclo IV, primeiro movimento [13].....	52
Figura 41: Ciclo IV, primeiro movimento, piano 2 [16-19].....	53
Figura 42: Ciclo IV, primeiro movimento [18].....	53
Figura 43: Ciclo IV, segundo movimento.....	55
Figura 44: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 [1].....	56
Figura 45: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [2].....	57

Figura 46: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [10]	57
Figura 47: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [22]	57
Figura 48: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 [25]	58
Figura 49: Ciclo IV, terceiro movimento, cordas [19-20]	58
Figura 50: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 e 2 [6].....	59
Figura 51: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 e 2 [9].....	59
Figura 52: Ciclo IV, terceiro movimento [76-77]	60
Figura 53: Ciclo IV, terceiro movimento [107-108].....	61
Figura 54: Ciclo IV, terceiro movimento, cordas [122-125].....	62
Figura 55: Ciclo I, terceiro movimento [137-140]	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 AS REFERÊNCIAS.....	13
1.1 Referências estéticas	13
1.2 Referências musicais	14
1.3 Referências imagéticas	15
2 PROCESSO DE COMPOSIÇÃO.....	18
2.1 A instrumentação e os materiais composicionais	20
2.1.1 Os Pianos	21
2.1.2 O tímpano.....	32
2.1.3 Flauta e <i>Piccolo</i>	34
2.1.4 Cordas	37
2.1.5 A voz.....	39
3 ORGANIZAÇÃO FORMAL E ESTRUTURAS LOCAIS	43
3.1 Quarto Ciclo.....	49
3.1.1 Primeiro Movimento - O coração de Parvati	49
3.1.2 Segundo Movimento – <i>Intermezzo</i>	54
3.1.3 Terceiro Movimento	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67
INFORMAÇÕES SOBRE A GRAVAÇÃO.....	68

INTRODUÇÃO

Este trabalho contém a partitura, a gravação e o memorial de composição do Balé *Mahavidyas*, composto durante o Mestrado em Composição no Programa de Pós-Graduação e Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007-2008. A partitura de *Mahavidyas* - para dois pianos, flauta/piccolo, *timpani* e orquestra de cordas - consiste de 24 movimentos, organizados em 2 atos. Cada ato é constituído pela introdução e pelos ciclos de três movimentos. Os 24 movimentos foram compostos de maneira não linear, a partir de motivações sonoras e imagéticas que se consolidaram durante o processo de composição. O processo de composição esteve inicialmente centrado na espontaneidade de invenção, à qual se seguiram a elaboração das idéias; o ordenamento e o reordenamento de matérias de trechos e de movimentos; a exclusão de materiais e de movimentos que se tornaram inapropriados para a sonoridade e o conteúdo expressivo da composição.

A primeira versão da partitura foi concluída em fevereiro de 2008, para o recital de mestrado que ocorreu em maio do mesmo ano, no *Auditorium* Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS. Esta versão continha 22 movimentos divididos em sete ciclos de três movimentos cada. Após o recital iniciou-se o processo de revisão da partitura para edição da versão que integra este trabalho. O Balé foi dividido em dois atos e alguns trechos da música foram reescritos. Durante este processo, foi adicionado um movimento de abertura para cada ato, sendo a segunda composta de uma das peças para dois pianos da primeira etapa da composição. A versão final contém, portanto, 24 movimentos, divididos em sete ciclos, agrupados em dois atos.

A gravação incorporada a este trabalho foi realizada em janeiro de 2009, após a revisão da partitura, tendo como solistas e regente os mesmos músicos que participaram do recital de mestrado. Considerando a possibilidade de inclusão do Balé na pauta artística do Theatro São Pedro, Porto Alegre, a gravação foi realizada pela orquestra deste teatro, contando com a participação de músicos da Orquestra de Câmara Fundarte, que realizara a primeira versão no recital de mestrado.

O memorial está organizado em três capítulos. O primeiro apresenta as referências que estimularam o processo composicional. As referências estéticas estão fundamentadas no pensamento de H. J. Koellreutter e Fernando Pessoa. Apesar de terem estes autores atividades

profissionais em áreas distintas - um na música e outro na literatura – eles revelam sincronia em suas idéias estéticas e sobre os critérios de valores da arte. Tanto Koellreutter quanto Pessoa expressam, em seus textos, que a função primordial da arte é conscientizar e exprimir os paradoxos, os sentimentos e as incertezas que configuram a essência das emoções do ser humano. O primeiro capítulo inclui também uma rápida reflexão sobre referências musicais e motivações imagéticas que estimulam o processo de criação.

O segundo capítulo apresenta breve relato sobre o processo composicional que deu origem ao Balé Mahavidyas, abordando a questão da escolha da instrumentação e as implicações da sonoridade dos instrumentos, na organização da composição. São também mencionadas, neste capítulo, algumas técnicas de orquestração e a forma como surgiram os materiais. Há ainda breve referência sobre as deusas que inspiraram a composição e a forma como suas características foram aproveitadas como estímulo no processo composicional.

O terceiro capítulo trata da organização da grande forma e das estruturas locais. Além da análise de um dos sete ciclos que compõem o balé, este capítulo mostra a maneira como os ciclos estão organizados e as recorrências de materiais que acontecem na música. Foi escolhido para a análise o quarto ciclo, por ser este o que termina o primeiro ato e também pelo contraste extremo que há entre os dois primeiros movimentos e o terceiro quanto à expressão e ao contraste. A análise teve como objetivo principal apontar as recorrências de eventos expressivos e estruturais na música.

1 AS REFERÊNCIAS

1.1 Referências estéticas

A natureza das reflexões estéticas, abordadas neste memorial, tem como pilar o pensamento do compositor e professor H. J. Koellreutter e o do escritor Fernando Pessoa. O contato com os escritos de ambos os autores ocorreu anos antes da composição da música. Eles voltaram a ser consultados durante a reflexão sobre o processo de composição.

Estes dois autores têm em comum uma importante produção artística, paralela às reflexões sobre arte e processo de criação. As ideias estéticas de Koellreutter estão expostas em três livros que tratam especificamente do assunto: Introdução à Estética e à Composição Musical: 1985; Terminologia de uma Nova Estética da Música: 1990; Estética: 1983. Os escritos sobre estética de Fernando Pessoa encontram-se em um dos capítulos da publicação de suas obras em prosa (Ideias estéticas da arte: 1986; Ideias estéticas da literatura: 1986).

Segundo Koellreutter, estética é a “parte da filosofia que estuda as condições e os efeitos da criação e da atividade artística. Estudo fenomenológico da expressão artística, quer quanto às possibilidades de sua conceituação (estética objetiva), quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que suscita ao homem” (KOELLREUTTER, 1990:54). É possível, portanto, assumir que estética em arte, mais precisamente aquela percebida no processo de criação, resulta de um pensamento amplo marcado pela individualidade de expressão do artista, daí advindo o significado da obra. O significado das ações do artista está, pois, relacionado à sensibilidade pessoal, agregada ao universo de informações ao qual ele tem acesso.

Fernando Pessoa define o valor estético no potencial individual do artista como

“a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é a interpretação de sentimentos só individuais, não tem base na compreensão alheia. E deixa de ter um limite. Porque sendo sem número os sentimentos individuais, não se pode nunca definir o que é arte, ou o que não é arte, dado que cada qual traz a sua arte consigo” (PESSOA, 1986: 236).

Conforme o mesmo autor, “a ciência descreve as coisas como são; a arte descreve-as como são sentidas, como se sente que são. O essencial na arte é exprimir; o que se exprime

não interessa” (PESSOA, 1986:219). O presente memorial é tratado de acordo com este princípio referido por Pessoa, ou seja, a intenção não é descrever a música ou o processo criativo de forma linear, mas exprimir e relatar as sensações e os aspectos subjetivos da composição e dos estímulos que a geraram.

Fernando Pessoa diz que “se a obra de arte proviesse da intenção de fazê-la, podia ser produto da vontade. Como não provém, só pode ser, essencialmente, produto do instinto; pois que instinto e vontade são as únicas duas qualidades que operam. A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto” (PESSOA, 1986: 231). A intuição foi o elemento propulsor para a realização da composição de que trata este memorial. O processo racional de estruturação da forma e os procedimentos composicionais foram constatados no período de reflexão sobre ela.

Embora as decisões composicionais não estejam pontualmente relacionadas com as ideias estéticas de Koellreutter e Pessoa, ambos serviram para a confirmação de valores artísticos ainda questionados e não consolidados.

1.2 Referências musicais

Embora refletidas indiretamente na composição, três categorias referenciais, por constituírem uma bagagem acumulada pela vivência artística e intelectual do autor, foram fundamentais para a construção do memorial:

- referências externas;
- gravações e música de concerto;
- partituras.

As referências externas são definidas como toda e qualquer experiência auditiva, experimentada de forma passiva ou referente a uma circunstância que não esteja diretamente ligada à audição concentrada de determinada obra. Elas são processadas e incorporadas, mesmo inconscientemente, tornando-se parte do repertório auditivo do compositor. Talvez o compositor não tenha uma resposta imediata à experiência sonora, mas está a seu alcance buscar o que o satisfaz e rejeitar o que não o agrada. É fundamental não lhe ser possível abolir da memória qualquer dessas experiências. A memória é, pois, um dos fatores determinantes

para a tomada de decisões e para a solução de problemas composicionais. Somada ao posicionamento estético, ao estilo e à afetividade, ela gera a ideia embrionária da composição e o discurso musical que é amadurecido durante o processo de composição.

As gravações e a música de concerto são formas de contato com o repertório em que o ouvinte decide o quê e quando escutar. Elas referem-se à busca do conhecimento tanto do repertório tradicional quanto da música contemporânea. Até o surgimento da indústria fonográfica, a música de concerto era uma das únicas formas de contato com a produção dos compositores. Hoje, a principal via de acesso entre compositor e público são as gravações.

A partitura representa uma ferramenta de estudo e compreensão da música. Ela auxilia a audição, clarifica os métodos de orquestração e organização da composição, propicia o estudo de parâmetros como harmonia, melodia, timbre, textura e estrutura rítmica. A partitura é, portanto, uma ferramenta precisa de apreciação e entendimento que permite o reconhecimento das estruturas locais e da grande forma.

Durante o processo de composição, é inevitável que as referências do compositor tenham papel decisivo na tomada de decisão tanto em relação à macroforma, quanto às estruturas locais. Não há regras para a absorção de referências para a composição. A afinidade estética e afetiva determina a proximidade da música com o estilo ou a forma adotada. O fator crucial para a criação é, no entanto, determinado pelo quanto o compositor permite que, no processo de composição, a música construa-se sozinha, através das referências do compositor.

1.3 Referências imagéticas

As referências imagéticas são consideradas, neste memorial, como quaisquer experiências visuais que sirvam de motivação expressiva, mesmo que não estejam ligadas diretamente a uma manifestação artística. É, entretanto, no cinema, na dança e nas artes visuais que se encontram as principais fontes de motivação expressiva incorporadas a este trabalho de composição, tornando-o parte de um contexto artístico amplificado, que se manifesta através do diálogo com outras artes. A literatura também é tratada como importante referência imagética. A imagem, neste caso, é percebida como uma experiência visual da imaginação, fomentada pelo conteúdo expressivo e pelas imagens poéticas, conforme sugere o texto. A literatura permite a construção de uma experiência visual estimulada pela imaginação, deixando espaço às diferentes construções imagéticas dos diversos leitores. O

ponto de encontro entre as possibilidades de leitura é a atmosfera criada pelo autor, que estimula a criação do cenário e da narrativa.

Neste memorial, as imagens provocam o impulso inicial para o trabalho e definem sua atmosfera e seu conteúdo expressivo. Os estímulos visuais contribuem para o cenário expressivo da composição que, ao adquirir vida própria, reinventa as imagens através de repetições, similaridades e contrastes e transforma-se em discurso imagético, sustentando e controlando o tempo na música e tendo as imagens como fonte de motivação expressiva e retórica. Outras artes constituem o universo criativo de que trata esse estudo, elas participam da construção estética da composição.



Figura 1: Tara

As três categorias referenciais abordadas favorecem, num contexto global, o processo de criação artística e permitem que as mais diferentes vivências, ligadas ou não às artes, contribuam para o potencial expressivo da música.

“A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). À notação nítida duma impressão exacta chama-se ciência. O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira. Quando Ésquilo fala no “riso inúmero do mar”, diz uma coisa pavorosa de todos os pontos de vista, incluindo o quase-gramatical, que se indigna com a justaposição das palavras “riso inúmero” (PESSOA, 1986:220).

2 PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

O processo de composição do balé começou no primeiro semestre de 2007, quando o autor iniciou o mestrado em composição no PPG em Música da UFRGS. Primeiro, foram compostas, em forma de exercícios, algumas peças para um, dois e três pianos, as quais se tornaram embriões para a composição do balé. As primeiras quatro peças foram essenciais para a reflexão sobre o processo criativo, que, naquele momento, ocorreu de forma intuitiva e sem planejamento estrutural. Essas composições auxiliaram a fluência da escrita para piano e despertaram a busca por referências musicais envolvendo este instrumento. Constatou-se então o quanto o pensamento racional sobre a estruturação da micro e da macroforma musical é importante para a consolidação das intenções expressivas e o controle de percurso dramático, embora a adoção de um método de trabalho que envolvesse pré-composição durante o processo criativo não tenha sido intencional. No primeiro instante, o processo racional pareceu dispensável, no entanto, no decorrer da composição da versão final, percebeu-se a intensidade com que estava presente o processo intuitivo fomentado por considerações e planejamentos racionais, ainda que fosse inconsciente.

A primeira etapa do trabalho de composição durou seis meses, rendendo sete peças para dois pianos e orquestra, as quais se tornaram o alicerce da composição do balé *Mahavidyas*. Na segunda etapa do trabalho, que durou em torno de três meses, foram reunidas essas sete peças e aplicados sete significados extraídos dos escritos sobre as deusas hindus. As peças não possuíam uma coesão tão forte a ponto de serem agrupadas e tocadas em sequência, nem autonomia para se sustentarem isoladas. Foram então adicionados os dois movimentos que antecedem cada uma delas, com a intenção de interligá-las estruturalmente e encontrar a melhor atmosfera para ambientá-las. As peças foram agrupadas em sete ciclos de três movimentos divididos em dois atos. Foi adicionada a abertura a cada ato e uma coda ao final do segundo. Todos os movimentos adicionados, nesta etapa, foram compostos basicamente com o mesmo material, conforme explicitado no capítulo 3.

Apresenta-se, na sequência, a estruturação dos movimentos.

O primeiro movimento de cada ciclo tem, como uma de suas funções, retratar as batidas de um coração, sendo aplicado sempre o mesmo pulso a um intervalo predominante [B-G#], dando origem ao *ostinato* que percorre toda a composição.



Figura 2: Ciclo I, primeiro movimento [1-3]

O motivo inicial do primeiro movimento do primeiro ciclo é o motivo embrionário da música. Ele é introduzido pelos *timpani* em *ppp*, com a indicação *non espressivo*, que, neste contexto, significa estático. A escolha das notas [B-G#] resultou da busca por alturas com sonoridades sombrias, além da terça menor representar o intervalo de maior dramaticidade para este contexto.

O segundo movimento é uma espécie de interlúdio cuja função é preparar o ambiente sonoro para o terceiro. O material foi extraído de um exercício de transmutação entre os sete movimentos pilares da composição. Este movimento, além de interligar o movimento embrionário ao terceiro, tem a função de preparar sua atmosfera.

O terceiro é o movimento central de cada ciclo, sendo nele aplicado livremente algum significado referente à respectiva Mahavidya. Este movimento é o mais consistente e autossustentável por ter sido o ponto de partida para a composição dos demais. O aprofundamento sobre sua função estrutural e a dos outros movimentos de cada ciclo é feito e exemplificado no decorrer do memorial.

A ordem e os nomes das peças foram definidos visando à ambientação motivada pelas características gerais e individuais de cada Mahavidya. Após a primeira etapa do processo de composição, a instrumentação foi ampliada com a adição de *timpani*, *piccolo* e flauta. As principais motivações composicionais para a elaboração dos materiais dos dois primeiros movimentos de cada ciclo foram a busca pelos limites espaciais que a música percorre e o controle do tempo. Resultou assim uma elaboração imagética, baseada em figuras femininas que se deslocam em tempo e espaço diferentes, impulsionadas por um só coração, o de Parvati, a mulher de Shiva, que deu origem às Mahavidyas.

A abertura do primeiro ciclo, intitulada 'Nasce o filho de Saturno' foi composta durante a revisão da versão final da partitura e teve como motivação composicional a livre interpretação sobre a origem das Mahavidyas. A origem de uma figura feminina ordinária foi relevante para a criação da atmosfera da peça. Não cabe, portanto, qualquer associação da

abertura com a procedência dos mitos hindus, mas sim com as origens da figura humana e com toda a magia que circunda o nascimento de uma criatura.

A abertura do segundo ato foi escrita para dois pianos solo. Por haver intervalo entre os dois atos, fez-se necessário pontuar o retorno para o segundo ato com um movimento contendo novo vocabulário de materiais. Os materiais novos têm a função de reacender o interesse pela música sem reciclar os antigos, revelando que a reciclagem é a imunidade dos ciclos que representam as deusas.

Poornamadah é o nome dado à coda. O texto foi extraído de um dos mais antigos mantras da cultura hindu. Ele foi guardado para o último momento da música para revelar a eternidade das deusas. No tantrismo, o mantra é a fórmula encantatória que tem o poder de materializar a divindade invocada. A composição da coda foi motivada por imagens que representam todas as deusas materializadas na figura humana. Elas não podem escapar da finitude, mas têm a alternativa da reciclagem.

2.1 A instrumentação e os materiais composicionais

A escolha da instrumentação foi motivada, principalmente, pela atração à sonoridade e pelas possibilidades de escrita para piano, acrescidas da oportunidade de trabalhar diretamente com o orientador e com os intérpretes visando ao aperfeiçoamento. A escolha da orquestra de cordas ocorreu devido à familiaridade do autor, como compositor e arranjador, com a escrita para cordas e por sua experiência como instrumentista.

As peças para dois pianos compostas durante o primeiro semestre do mestrado tiveram como motivação estética a relação imagem-movimento. Definida a motivação estética, partiu-se para o processo de escrita para dança como resultado concreto da motivação inicial, que originou a ideia de compor um balé para dois pianos e orquestra. Apesar de aproveitadas as peças iniciais para dois pianos, elas foram recompostas, reorquestradas e reestruturadas.

Durante a escrita da música, foram adicionados o tímpano, o *piccolo* e a flauta. A inclusão destes instrumentos adveio da necessidade de cobrir frequências sonoras graves e agudas que auxiliassem a orquestração e proporcionassem outras possibilidades timbrísticas, decorrentes da combinação destes instrumentos com a orquestra e os pianos. No decorrer do processo de composição, estes instrumentos adquiriram autonomia e passaram a ser utilizados

como instrumentos solistas, a exemplo do primeiro movimento do segundo ciclo, que foi escrito inicialmente para *piccolo* e *timpani* (Figura 3).

IV 136

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 6-11) includes a Piccolo part with dynamics *pp*, *ppp*, and *ppp*, and a Piano 2 part with *pp*. The second system (measures 12-17) includes a Piccolo part with *p* and *pp*, and Piano 2 with *pp*. The third system (measures 18-23) includes a Piccolo part with *pp*, *ppp*, *pppp*, and *p*, and Piano 2 with *ppp*. The score includes tempo markings like "cantar - gelido" and "leggiero", and performance instructions like "attaca".

Figura 3: Ciclo II, primeiro movimento na íntegra

2.1.1 Os Pianos

Nesta música, a escrita para dois pianos pode ser entendida como para um piano estendido. A maior parte do material é tratada com o uso da polirritmia e complementaridade melódica e rítmica entre estes instrumentos. Apesar de, em alguns movimentos, os pianos tocarem o mesmo material em registros diferentes, o uso de dois instrumentos é fundamental para ampliação de registros e para a alternância em passagens que, se escritas para um só instrumento, seriam tecnicamente inviáveis.

XXI

The musical score for XXI, third movement [31-36], is presented in four systems. The first system shows measures 8 and 21, with a tempo marking of ♩=60 and a dynamic marking of *ff*. The second system continues from measure 21. The third system starts at measure 34 and features complex melodic lines with many slurs and ties. The fourth system continues the melodic development. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 4: Ciclo VII, terceiro movimento [31-36]

A Figura 4 contém um exemplo extraído do sétimo ciclo. Ele mostra a complementaridade melódica, uma vez que a melodia resulta da soma das partes dos dois pianos.

Pela Figura 5, percebe-se que os pianos tocam basicamente a mesma parte em oitavas diferentes. Ela mostra a mesma parte tocada pelos dois pianistas para estender o registro e ampliar a sonoridade.



Figura 5: Ciclo IV, terceiro movimento - pianos

Os movimentos II, XIV e a abertura do segundo ato foram escritos para dois pianos desacompanhados da orquestra, flauta ou *timpani*. Nenhum destes movimentos é peça central de algum ciclo e é pertinente tecer algumas observações sobre eles.

a. Movimento II

O movimento II é o segundo movimento do primeiro ciclo. Ele possui importante função estrutural na grande forma, além de ser um dos poucos que propicia espaço para o lirismo individual dos intérpretes. Nele é introduzida uma parcela do vocabulário de materiais que percorrerá o balé. Visto que o material reaparece acompanhado da orquestra, flauta e *timpani*, optou-se pela economia timbrística como forma de sustentar seu interesse ao longo dos outros ciclos.

Apresentam-se, na sequência, alguns exemplos de materiais em suas formas originais seguidas de suas reaparições reorquestradas.

Material I original

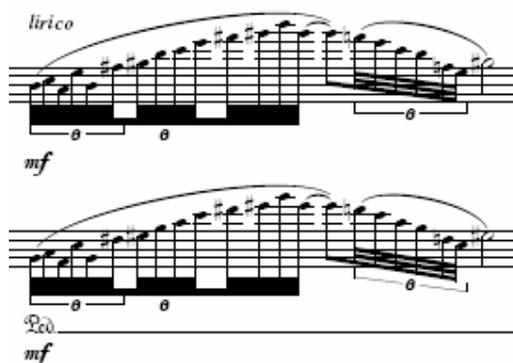


Figura 6: Ciclo 1, segundo movimento [3] – piano 1

Material I reorquestrado

The musical score is arranged in a vertical column of staves. At the top, there is a small musical icon. The first staff is empty. The second staff contains a whole note chord marked *pp*. The third and fourth staves contain a complex melodic line with many notes, marked *mf*, and featuring several rests marked with the Greek letter theta (θ). The fifth staff is empty. The sixth staff contains a whole note chord marked *pp*. The seventh, eighth, and ninth staves each contain a whole note chord marked *pp*. The tenth staff is empty.

Figura 7: Ciclo VI, movimiento 1 [6]

Material II original

The image shows two staves of musical notation. Each staff contains a series of notes with stems pointing upwards, connected by a long horizontal slur. Below each staff is the number '10'. To the right of the lower staff is the dynamic marking 'pp'.

Figura 8: Ciclo 1, segundo movimento [5] – piano 1

Material II reorquestrado

The image shows a reorchestrated version of the material across multiple staves. The top two staves show a piano part with a slur and the number '10'. Below these are several staves for other instruments, including strings and woodwinds. Dynamic markings include 'pp', 'ppp', and 'ppp al'co'. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Figura 9: Ciclo VI, movimento 1 [8]

Material III original



Figura 10: Ciclo 1, segundo movimento [28] – piano 2

Material III reorquestrado

Figura 11: Ciclo VI, terceiro movimento [41-45]

Material IV original



Figura 12: Ciclo I, segundo movimento [22-27] – piano 2

Material IV reorquestrado

The image shows a multi-staff musical score. The top two staves are mostly empty, with some notes and slurs. The third and fourth staves have notes and slurs, with dynamics markings *pp* and *mf*. The bottom section of the score consists of several staves with notes and slurs, and a *pp* dynamic marking at the bottom.

Figura 13: Ciclo VI, primeiro movimento [26-32]

Estes exemplos mostram a forma como ocorre o reaproveitamento de materiais no decorrer do balé. O exercício de transformação e repetição de materiais propicia unidade à composição e é necessário para valorizar os movimentos compostos com vocabulário próprio, como no caso da abertura do segundo ato.

b. Movimento XIV

Assim como o movimento II, o movimento XIV abre uma janela para o lirismo individual dos intérpretes, sendo esta uma de suas funções práticas. O material principal deste movimento é um evento isolado na composição, composto por vocabulário novo, apesar das recorrências de materiais já utilizados em outros movimentos.

Figura 14: Ciclo V, primeiro movimento [1-7]

Na Figura 14, observa-se parte dos materiais do movimento XIV que até então não haviam sido introduzidos, bem como a indicação de *rubato*, o que permite a exploração do lirismo individual do intérprete.

c. Abertura do segundo ato

Para a abertura do segundo ato, foi gerado um material melódico e rítmico inteiramente contrastante com o que vinha sendo utilizado até o momento. Este movimento tem o caráter de *toccata* barroca. O motivo principal é trabalhado exaustivamente, em forma de variação, repetição e transformação. Além do motivo principal, existe um catálogo de materiais secundários que compõem este movimento.

Motivo Principal:



Figura 15: Abertura do II Ato – piano 1 [1]

Algumas variações do motivo principal têm como objetivo deteriorar o material original, que é distorcido no decorrer do movimento.



Figura 16: Abertura do II Ato – piano 1 [86]

Figura 17: Abertura do II Ato [108-109]

Figura 18: Abertura do II Ato [133-134]

Os materiais secundários têm a função de interligar cada aparição do motivo principal à seguinte, corroborando seu processo de transformação.

Figura 19: Abertura do II Ato [5-6]

Musical score for Pno. I and Pno. II, measures 12-13. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 12-13) is marked with a first ending bracket (1st) over measures 12-13. Pno. I (top system) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. Pno. II (bottom system) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

Figura 20: Abertura do II Ato [12-13]

Musical score for Pno. I and Pno. II, measures 17-19. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 17-19) is marked with a first ending bracket (1st) over measures 17-19. Pno. I (top system) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. Pno. II (bottom system) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated at the beginning of the first system.

Figura 21: Abertura do II Ato [17-19]

The image shows a musical score for the opening of Act II, measures 62-64. It consists of two systems of music. Each system has a piano part and a timpani part. The piano parts are marked 'Dolce, legato' and 'pp'. The timpani parts are marked 'pp' and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is written for two systems, each with a piano and a timpani part.

Figura 22: Abertura do II Ato [62-64]

2.1.2 O tímpano

O tímpano apresenta o material básico da composição, é responsável pelo caráter ritualístico e é utilizado como expansão dos registros graves dos pianos e como reforço para os violoncelos e contrabaixos. Embora a escrita seja virtuosística, um único músico pode executar a parte com apenas três instrumentos. A escolha das alturas, por motivos práticos, foi limitada a esta formação, havendo mudanças de registro que não coincidem com as do material melódico das cordas e dos pianos.

O caráter ritualístico caracteriza-se pela aparição regular e repetitiva de materiais nos *timpani*. Isto sugere uma atmosfera envolvendo atos sagrados, tanto em momentos em que os instrumentos são a parte principal da música, quanto em seções em que eles impõem métrica e pulsação regulares em momentos de grande atividade da orquestra e dos pianos.

A Figura 23 mostra um trecho em que os *timpani* têm a função de conduzir o discurso musical.

XIII

jet blow on flute

2/54

Flute

Timpani

Piano 1

Piano 2

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Figura 23: Ciclo II, segundo movimento [1-11]

Na Figura 24, observam-se os *timpani* cumprindo a função de reforçar a parte de violoncelos e contrabaixos, contribuindo para o equilíbrio entre registros graves e agudos.

Fl.

Timp.

Pno.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Figura 24: Ciclo VII, terceiro movimento [72-79]

A Figura 25 mostra o tímpano impondo a métrica, num trecho em que ocorrem vários acontecimentos simultaneamente. Observa-se, neste exemplo, que, somente no penúltimo compasso, a métrica dos *timpani* é aceita pelo restante da orquestra.

21

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically the final section of the third movement of Cycle IV. The score is written for multiple instruments: Piccolo (Picc.), Timpani (Timp.), two Flutes (Fl.), two Violins (Vla. 1 and 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 4/4 time. The timpani part is highly rhythmic, playing a complex pattern of eighth and sixteenth notes. The other instruments play more melodic and harmonic parts. The score shows a clear transition in the penultimate measure, where the timpani's metric pulse is accepted by the rest of the orchestra.

Figura 25: Ciclo IV, terceiro movimento [159] ao fim

2.1.3 Flauta e *Piccolo*

Durante o processo de composição, houve necessidade de criar novas atmosferas para ambientar imagens e de formar novas sonoridades para sustentar o discurso musical. A flauta e o *piccolo* possibilitam a expansão das frequências sonoras e variações tímbricas na orquestração. O *piccolo* é normalmente utilizado em registros agudos e também explorado nos registros médios e graves, com a intenção de renovar a atmosfera sonora, contribuindo para a busca de sonoridades primitivas e sombrias.

The image displays a musical score for a section of an orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Piccolo, Timpani, Piano 1 (Grand Piano), Piano 2 (Grand Piano), Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabass. The score is in 4/4 time and begins at measure 48. The Piccolo part features a melodic line starting in measure 49 with a dynamic marking of *p*. The Timpani part has a *ppp* marking in measure 50. Piano 1 has a *pp* marking in measure 49. Piano 2 has *p* markings in measures 49 and 50. Violin 1 has a *ppp* marking in measure 49 and a *sord.* marking in measure 50. Violin 2 has *pp* and *sord.* markings in measure 50. Viola has a *pp* marking in measure 50. Violoncello has a *pp* marking in measure 50. Contrabass has a *pp* marking in measure 50. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic hairpins.

Figura 26: Ciclo III, terceiro movimento [1-5]

A parte da flauta é, na composição, a de maior ocorrência de passagens com lirismo melódico. As frases são, em sua maioria, construídas com grande potencial expressivo, apesar de a flauta também contribuir para momentos percussivos da orquestra e dos pianos.

As Figuras 27 e 28 mostram dois exemplos de lirismo e potencial melódico.

XXI 715

Flute $\text{♩} = 60$
 Timpani
 Piano 1
 Piano 2
 Violin 1 $\text{♩} = 60$
 Violin 2
 Viola
 Violoncello
 Contrabasso

(sumindo)

Figura 27: Ciclo VII, terceiro movimento [1-11]

2

14 *Molto espressivo*

Fl.
 Timp.
 Pno. I
 Pno. II
 Vin. I
 Vin. II
 Vla.
 Vc.
 Ch.

Figura 28: Ciclo V, terceiro movimento [14-26]

A flauta é explorada em sua forma convencional de execução, tanto nas passagens em que atua como solista, quanto nos trechos em que é adicionada em uníssono aos pianos ou aos violinos. A alternância entre flauta e *piccolo* é um recurso composicional que proporciona contrastes e recorrências sonoras, sendo, neste caso, necessário apenas um músico para executar os dois instrumentos.

2.1.4 Cordas

Não há dúvida sobre o grande potencial expressivo das cordas, pois todo o repertório orquestral tradicional do ocidente está fundamentado na orquestra de cordas. As cordas cumprem, nesta música, diferentes funções: dão suporte aos pianos e têm papel decisivo na construção da sonoridade da composição.

A escrita é econômica, devido a questões práticas como o tempo de ensaio e o número de integrantes da orquestra. Apenas três dos movimentos desta composição evidenciam dificuldades técnicas importantes. A presença da orquestra em toda a composição é, no entanto, fundamental para sua construção expressiva.

Na abertura do primeiro ato, as cordas são o alicerce de todo o discurso da música, tanto do aspecto harmônico e melódico, quanto em relação à textura deste movimento, basicamente composto por um coral e alguns comentários extraídos dos ciclos.

4

The musical score for the opening of Act I (measures 39-47) features the following instruments and dynamics:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 39 with a dynamic marking of *p*.
- Timpani (Timp.):** Provides a rhythmic accompaniment.
- Piano (Pno.):** Features complex textures with sixteenth-note runs and dynamic markings of *p* and *pp*.
- Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.):** All string parts are marked *ord.* (ordine).

Figura 29: Abertura do I Ato [39-47]

As cordas são também aproveitadas para corroborar, de forma percussiva, os *timpani*, como mostra a Figura 30, extraída do movimento XII, terceiro do quarto ciclo.

12

The image displays a page of a musical score for an orchestral work. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Picc. (Piccolo), Temp. (Timpani), Pno. (Piano), Pno. (Piano), Vla. 1 (Violin 1), Vla. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Cb. (Cello). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including 'ff' (fortissimo), throughout the score. The page number '12' is visible in the top left corner.

Figura 30: Ciclo IV, terceiro movimento [17-24]

2.1.5 A voz

A voz é utilizada como recurso timbrístico e para colaborar, em quatro movimentos, com a atmosfera ritualística da composição. São aproveitados os solistas e a orquestra para a utilização da voz, dispensando uma parte específica para canto.

Na abertura do primeiro ato, a voz aparece apenas em um breve momento, dobrando com a flauta e os violinos. Neste caso, sua função é exclusivamente timbrística, como se observa na Figura 31.

The musical score for the opening of Act I (measures 30-38) is presented in a system of staves. The top two staves are for piano, with dynamics *pp* and *p*. The middle two staves are for voice, labeled "cantar (cristina)". The bottom six staves are for strings, with dynamics *pp* and *poco a poco ordinario*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 31: Abertura do I Ato [30-38]

No segundo movimento do quarto ciclo, os músicos têm a indicação de cantar a mesma parte que tocam com qualquer vogal e com a mesma dinâmica e articulação. Neste caso, além de somar timbricamente, a voz colabora com a atmosfera ritualística para a preparação do movimento seguinte (Figura 32).

XI

55

(tocar e cantar com qualquer vogal com a mesma dinâmica e articulação da execução)

só canto

tocar e cantar

attaca

Piccolo e canto

Timpani e canto

Piano 1 e canto

Piano 2 e canto

Violin I e canto

Violin II e canto

Viola e canto

Violoncello e canto

Contrabasso e canto

Figura 32: Ciclo IV, segundo movimento

A terceira aparição da voz ocorre no primeiro movimento do quinto ciclo no piano dois, quando é somada ao motivo embrionário da composição, colaborando, mais uma vez, para a atmosfera ritualística (Figura 33).

IV

136

60

Piccolo

Timpani

Piano 2

cantar - gelido

Figura 33: Ciclo II, primeiro movimento [1-10]

A aparição mais marcante ocorre na coda, quando é entoado pelos pianistas o mantra Poornamadah, levando a composição a seu ponto culminante em termos de atmosfera ritualística (Figura 34).

4

21

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a Flute (Fl.) part on a single staff. Below it is the Timpani (Timp.) part, marked with a dynamic of *mp*. The Piano (Pno.) part consists of two staves, with the upper staff containing vocal lines and the lower staff containing piano accompaniment. The vocal lines are marked with *canto* and include the lyrics: "Poor na ma dah", "Poor na mi dam", "Poor naat", and "Poor na mi da chy". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Below the piano part is the Choir part, with two staves. The upper staff is marked *f* and includes the lyrics "hab susurro" and "hab susurro". The lower staff is marked *f* and includes the lyrics "hab" and "hab". The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts are on two staves, both marked *f*. The Viola (Vla.) part is on a single staff, also marked *f*. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts are on two staves at the bottom, both marked *f* and featuring a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

Figura 34: Coda [21-24]

3 ORGANIZAÇÃO FORMAL E ESTRUTURAS LOCAIS

Cada movimento da música é um episódio maciço dentro da grande forma.

Como mencionado, o balé é composto por sete ciclos de peças livremente inspiradas em imagens de sete das dez deusas do hinduísmo, completados pela abertura, que representa o nascimento, e pela grande coda, que representa todas as deusas na forma humana. Cada ciclo contém três movimentos e estão agrupados em dois atos. O primeiro é composto da abertura e dos quatro primeiros ciclos e o segundo da abertura, três ciclos e da coda.

O primeiro dos três movimentos de cada ciclo é calcado em um *ostinato* apresentado pelo tímpano B-G#. O segundo é um *intermezzo* que funciona como preparação para o terceiro, representativo de uma potência de cada deusa. Os dois primeiros movimentos foram projetados para a construção da atmosfera do terceiro que constitui o movimento central de cada ciclo.

As imagens utilizadas como referência para a composição do balé não têm associação direta com a elaboração dos materiais. A intenção não foi de utilizá-las de forma que a música as descrevesse, mas de buscar uma atmosfera global para a composição. Mesmo nos movimentos que retratam características individuais das deidades, há pouco o que escrever em relação a suas características próprias como fonte de elaboração de materiais específicos.

A leitura das Dasa Mahavidyas (KINSLEY, 1997) foi impactante devido à natureza profana de suas características individuais. Deste grupo fazem parte uma deusa que corta a própria cabeça, outra que aceita apenas oferendas de itens impuros e poluídos e outra que é representada figurativamente sentada sobre um cadáver e puxando a língua de um demônio. Se analisadas de maneira isolada, as Mahavidyas configuram representações bizarras do hinduísmo, de complexidade incompreensível para os ocidentais, são quase antimodelos de mulher. Entretanto, se colocadas em um contexto apropriado, revelam importantes verdades espirituais.

Há várias narrativas que explicam a existência das dez Mahavidyas. Para este memorial, foi considerado o mito de origem que as considera como diferentes formas da

deusa Parvati, segunda esposa de Shiva, o destruidor e transformador (terceira divindade da trindade hindu, as outras são Brahma – o criador – e Vishnu – o mantenedor). Segundo esta versão oral, a deusa Parvati deseja impedir que o marido Shiva saia de casa. Com este objetivo, ela assume a forma de dez diferentes deusas a fim de bloquear as dez portas da casa. Para os hindus, a casa representa o corpo humano com seus dez orifícios (olhos, orelhas, narinas, boca, ânus, pênis ou vagina e *brahmarandbra* – uma suposta abertura no topo da cabeça). O desejo de Shiva de sair da casa representa um ato desprovido da disciplina e do controle yogue, um ato de indulgência para com o apelo dos sentidos. Esta versão também enfatiza a superioridade da deusa Parvati sobre Shiva, indicando a supremacia da mulher em certos aspectos da cultura hindu.

Apesar de constituírem um grupo específico de deidades femininas, as Mahavidyas são cultuadas em diferentes níveis. Algumas são deusas extremamente populares e outras, muito pouco conhecidas ou adoradas.

As descrições, a seguir, mostram aspectos subjetivos das potências das Mahavidyas, os quais foram tomados como ponto de partida para a organização da composição.

1. Tara - é a deusa compassiva com o homem, aquela que o liberta. Simboliza o poder da aspiração, a ascensão espiritual e o potencial do processo de criação.
2. Bagala - é a deusa protetora, seu poder imobiliza todos os movimentos e ações negativas.
3. Sodashi - representa o poder da perfeição e da sustentação. Sodashi é o círculo da criação.
4. Bhuvanesvari - ilumina o universo com sua radiação e beleza. Ela é a projeção da consciência espacial e rege as três esferas: terra, atmosfera e céus.
5. Kamala – é a que dá poder e unidade.
6. Kali – é a criadora e a destruidora. Representa a transcendência do poder do tempo, princípio primordial da evolução para a cultura hindu.
7. Chinnamasta – simboliza o fim da existência, a consumação do ciclo da vida que precede a ressurreição.

Diante da multiplicidade de características individuais das Mahavidyas, a análise ocorreu de forma livre para confirmação do caráter representativo dos movimentos do Balé. O processo de composição foi desprovido da intenção de descrevê-las, na música, de forma

literal. O ponto de maior relevância para a associação entre a música e as imagens das deusas foi o fato de as Mahavidyas serem figuras femininas que apresentam potências fantásticas.

Apesar de não terem sido adotadas normas estilísticas ou estéticas durante o processo de composição, a escolha das Mahavidyas foi favorável pela multiplicidade de possibilidades imagéticas extraídas de suas características individuais, embora a interpretação tenha sido desprendida de um estudo aprofundado de suas origens. A utilização das figuras femininas foi, ainda, um dos estímulos para a escrita para dança.

A grande forma da composição é estruturada em sete ciclos de três movimentos. Os ciclos estão agrupados em dois atos. O primeiro é composto de abertura e quatro ciclos. O segundo é composto de abertura, três ciclos e uma coda ligada ao último movimento do sétimo ciclo. Cada ciclo apresenta três movimentos que, se isolados, adquirem uma forma maciça, ou seja, composta por uma sonoridade predominante sem importantes variações de atmosfera e com poucos contrastes expressivos. As variações de atmosfera e o contraste ocorrem, na grande forma, pela sequência dos movimentos. Cada movimento representa, na estruturação global, uma seção da música.

As variações de atmosfera e contraste entre os movimentos são observadas basicamente em cinco diferentes níveis. Estes níveis diferenciam-se pelas variáveis de dinâmica, timbre, velocidade, lirismo, densidade, complexidade métrica e textura. A permutação destas variáveis foi fundamental para a estruturação e a renovação dos ambientes sonoros da composição.

- Nível I – ambientação do ato - abertura do primeiro e do segundo ato;
- Nível II – ambientação do ciclo - primeiro movimento de cada ciclo;
- Nível III – ambientação do terceiro movimento - segundo movimento de cada ciclo;
- Nível IV – polo dramático que representa a deusa - terceiro movimento de cada ciclo;
- Nível V – renovação, que representa a figura feminina na forma humana - coda final.

Os níveis de expressão e contraste II, III, IV estão presentes em cada um dos ciclos e constroem em três camadas a origem; a preparação para o movimento central; o movimento central em si, que é o movimento representativo e de conteúdo expressivo próprio de cada um dos ciclos. Todos os movimentos exercem, portanto, uma função estrutural na grande forma e são interdependentes.

O primeiro dos três movimentos de cada ciclo é calcado em um *ostinato* apresentado pelo tímpano B-G#. O segundo é um *intermezzo* que funciona como preparação para o terceiro, o qual representa a potência de cada Mahavidya. Os dois primeiros movimentos foram projetados para a construção da atmosfera do terceiro, que é o movimento central de cada ciclo. No quadro abaixo observa-se o desenho geral da peça em sua sequência de sete ciclos com as respectivas Mahavidyas.

Ato	Ciclo	Função do Movimento	Nível de expressão e contraste	Mahavidya	
Abertura			I		
Ato I	Primeiro Ciclo	Movimento Embrionário	II	Tara	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
	Segundo Ciclo	Movimento Embrionário	II	Bagala	
		Interlúdio	II		
		Movimento Central	IV		
	Terceiro Ciclo	Movimento Embrionário	II	Sodashi	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
	Quarto Ciclo	Movimento Embrionário	II	Bhuvaneshvari	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
Abertura			I		
Ato II	Quinto Ciclo	Movimento Embrionário	II	Kamala	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
	Sexto Ciclo	Movimento Embrionário	II	Kali	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
	Sétimo Ciclo	Movimento Embrionário	II	Chinnamasta	
		Interlúdio	III		
		Movimento Central	IV		
	Coda Final			V	

Quadro 1: Grande Forma

A motivação composicional para a elaboração dos materiais dos dois primeiros movimentos de cada ciclo adveio da limitação do espaço percorrido pela música e do controle

do tempo. Este processo é resultado da elaboração imagética que inspirou a música – figuras femininas que se deslocam em tempo e espaço diferentes, impulsionadas por um só coração, o coração de Parvati, a mulher de Shiva, que deu origem às Mahavidyas.

O espaço é definido pela duração, sob o ponto de vista horizontal, sendo a sensação de tempo, nesta composição, controlada pela variável da densidade dramática. A sensação de tempo é esticada nos movimentos silenciosos e comprimida nos movimentos de maior densidade. Durante o processo de composição, ocorreu o ajuste dos tempos e dos andamentos da música, para que a sensação de tempo coincidissem com a intenção expressiva.

The image displays a page of a musical score, labeled 'XVII a' at the top center and '300' at the top right. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Timpani, Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is marked '♩=60' and the dynamic is 'ppp sempre'. The score shows a sparse, rhythmic and melodic texture with a focus on dynamics.

Figura 35: Ciclo VI, segundo movimento [1-23]

Na Figura 35, observa-se que há pouca movimentação rítmica e melódica, além de dinâmicas em *ppp*, dando ao ouvinte a possibilidade de escutar com mais clareza o que acontece no parâmetro horizontal e vertical. Esse processo propicia elasticidade à música e a torna silenciosa, devido à economia de informação. O processo de assimilação é rápido, fazendo com que a sensação do espaço percorrido seja menor do que o espaço real.

Na Figura 36, observa-se que a densidade faz a música percorrer um longo caminho em curto espaço de tempo. A quantidade massiva de informação faz com que o espaço percorrido pela música pareça maior do que de fato é.

Figura 36: Ciclo IV, terceiro movimento [1-9]

O material dos 24 movimentos da composição foi extraído de um exercício de transmutação de materiais entre os sete movimentos pilares. Esse método de reaproveitamento de materiais foi adotado a partir concepção que as Mahavidyas têm uma única origem e inúmeras características em comum. A música, no entanto, não descreve suas características de forma literal, mas de modo a ambientar sua origem e relatar de forma livre suas potências divinas. A economia e a reutilização de materiais sustenta as características comuns entre as divindades. A introdução de materiais novos, no terceiro movimento de cada ciclo, refere-se à leitura de suas características particulares. A música sustenta-se, portanto, com economia de materiais e variações de ambientes sonoros. As características das Mahavidyas serviram de ponto de partida para o trabalho composicional, não havendo qualquer intenção de musicá-las de forma descritiva.

Os materiais dos ciclos são distintos, mas o tratamento estrutural é similar, por isso foi escolhido apenas um dos ciclos para a análise, representando a recorrência da forma que está presente em todos os outros movimentos.

A análise tem como objetivo apontar as recorrências de eventos expressivos e estruturais na música. Escolheu-se o quarto ciclo – movimentos 10, 11 e 12 – por ser o de

fechamento do primeiro ato e também pelo contraste extremo que há entre os dois primeiros movimentos e o terceiro de cada ciclo, em todos os níveis de expressão e contraste.

O conceito de timbre adotado neste memorial tem significado tanto vertical, quanto horizontal. Este último é resultado da textura e da ressonância dos instrumentos, uma vez que o som transforma-se, à medida que outros instrumentos são adicionados, ocorrendo horizontalmente à transformação da sonoridade.

3.1 Quarto Ciclo

3.1.1 Primeiro Movimento - O coração de Parvati

O primeiro movimento é a célula embrionária de cada ciclo. A semelhança de materiais é decisiva, nesta composição, para a construção da unidade. A transformação desses materiais tem como objetivo a manutenção do interesse pela música, ainda que todo o material seja gerado pela mesma fonte.

Para melhor entendimento do material básico do primeiro movimento de cada ciclo, é importante observar o primeiro movimento do primeiro ciclo. Este movimento representa o coração de cada deusa e percorre a composição inteira, representando um pulso regular e constante. No primeiro ciclo, ele é introduzido pelo tímpano de forma transparente, sem a interferência de outros materiais. Uma vez estabelecido, este motivo reaparece com pequenas transformações de ritmo, contrapondo outros materiais da música. O intervalo de terça menor, no entanto, jamais é alterado, tornando-se assim, a marca principal da representação do coração das deusas.

A sonoridade da flauta em *jet blow* no [8] foi adicionada durante os ensaios de preparação para o recital. Ela cumpre a função de perturbar a ordem estabelecida pelo *ostinato* do tímpano e sinalizar sobressaltos, desarmonias e sonoridades perturbadoras que estão por acontecer no percurso dramático do balé.

A Figura 37 mostra a partitura do primeiro movimento do primeiro ciclo.

The image displays a musical score for the first movement of 'Ciclo I'. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flute, Timpani, Piano I, Piano II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Flute staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes the instruction 'non espresso'. The Timpani staff features dynamic markings of *pp*, *ppp*, *ff*, and *fff*. The Flute staff has a 'let blow' instruction and an 'stacca' marking at the end. The Violin I staff also starts with $\text{♩} = 60$ and has an 'stacca' marking at the end. The score is marked with a Roman numeral 'I' at the top center and the number '44' at the top right.

Figura 37: Ciclo I, primeiro movimento

O primeiro movimento do quarto ciclo, apesar da presença das cordas, dos pianos e da flauta, é composto basicamente pelas duas notas iniciais da música [B-G#]. Todos os outros intervalos que compõem a sonoridade são figuras ornamentais que ligam e polarizam as notas principais.

The image shows a musical score for 'Ciclo IV, segundo movimento [1-10]'. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It features five staves: Flauta, Timpani, Piano 1, Piano 2, and Violoncello/Double Bass. The Flauta part starts with a dynamic of *pp* and has a fermata over a note. The Timpani part has a dynamic of *pp* and includes a fermata. The Piano 1 part has a dynamic of *mf* and a fermata. The Piano 2 part has a dynamic of *pp*. The Violoncello and Double Bass parts have dynamics of *pp* and include markings for *pizz.* and *arco*. The score is marked with 'X' and '136'.

Figura 38: Ciclo IV, segundo movimento [1-10]

Os *pizzicati* e trêmulos nas cordas, bem como os trêmulos dos pianos e flauta, colaboram para a construção de uma sonoridade ritualística. O uso dos recursos percussivos dos *timpani* nos demais instrumentos ocorre, sistematicamente, no primeiro e segundo movimentos de cada ciclo, tornando esse recurso um fator de unidade entre os movimentos.

No [13], no piano II, as notas [C - A#] aparecem juntamente com [B-G#] nos demais instrumentos. Neste caso, o uso destas notas não é tratado como ornamento e sim com a função de compor uma variante timbrística

The image displays a musical score for the first movement of 'Ciclo IV'. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom: Flute, Timpani, Piano I, Piano II, Violoncello, and Double Bass. The Flute staff begins with a dynamic marking of *p* and features a long, melodic line with a slur. The Timpani staff starts with a dynamic marking of *pp* and has a few notes with a slur. The Piano I staff has a few notes with a slur. The Piano II staff has a dynamic marking of *pp* and features a complex, rhythmic pattern with a slur. The Violoncello and Double Bass staves have a few notes with a slur. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 39: Ciclo IV, primeiro movimento [13]

Apesar de cada movimento tratar de uma única atmosfera, a variedade de recursos timbrísticos e de movimentação interna os sustenta, a exemplo do [16-19], em que o movimento do piano II é acelerado, dando a sensação de maior velocidade e fluidez, sem alterar a pulsação. O material embrionário está presente nas notas mais agudas do piano, mantendo assim o *ostinato* inicial.

Figura 40: Ciclo IV, primeiro movimento, piano 2 [16-19]

Em todos os movimentos desta composição, há um instante em que ocorre um sobressalto de desarmonia. Esse evento pontua o clímax da música e, apesar do embate com o restante dos acontecimentos, não altera o rumo do discurso, caracterizando-se como uma perturbação.

Como mostra a Figura 41, neste movimento, a perturbação que pontua o clímax ocorre no [18] em *fff* com o ataque *jet blow* da flauta.

Figura 41: Ciclo IV, primeiro movimento [18]

O andamento do primeiro movimento de cada ciclo é sempre lento, uma vez que a música que o antecede é densa e, provavelmente, tomará energia em abundância dos dançarinos. A precisão métrica é fundamental para a manutenção do caráter ritualístico e para que a coreografia seja construída de forma dançante.

3.1.2 Segundo Movimento – *Intermezzo*

O *intermezzo* é a ponte entre o material do primeiro e do terceiro movimentos de cada ciclo. No segundo movimento, a música é ambientada para o movimento representativo da deusa. Apesar de ser um momento de transmutação, o segundo movimento de cada ciclo também é construído a partir da ideia de estrutura maciça. Nele há material do movimento embrionário e também há espaço para seu desapego, podendo assim tomar o rumo que for necessário para abastecer o movimento seguinte.

O material embrionário é uma variação do primeiro movimento do primeiro ciclo, sendo, neste movimento, executado por todos os instrumentos em uníssono. O espaço de desapego do material inicial é o recurso de todos os instrumentistas cantarem, enquanto tocam exatamente as mesmas notas e dinâmicas. O clímax neste movimento é pontuado pelo único momento em que todos param de tocar e apenas se escuta a voz.

Na partitura está escrito “tocar e cantar com qualquer vogal com a mesma dinâmica e articulação da execução” (Figura 42). A voz tem a função de estabelecer uma atmosfera ritualística para a chegada do terceiro movimento do ciclo, para isso optou-se por uma notação relativamente imprecisa, com espaço para acasos no parâmetro timbre.

XI

The image displays a page of a musical score, labeled 'XI' at the top center. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, there is a performance instruction: '(tocar e cantar com qualquer vogal com a mesma dinâmica e articulação da primeira)'. Below this, the staves are labeled as follows: Flautas e canto, Trompas e canto, Piano 1 e canto, Piano 2 e canto, Viola I e canto, Viola II e canto, Violoncelo e canto, and Contrabaixo e canto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'pppp'. There are also performance directions like 'ad lib' and 'ritardando' interspersed throughout the score. The page number '55' is visible in the top right corner.

Figura 42: Ciclo IV, segundo movimento

A similaridade do segundo e do primeiro movimento de cada ciclo ocorre por extremo contraste de materiais e semelhança de atmosfera ou por extrema semelhança de matérias em atmosferas contrastantes. A escolha do melhor modo de utilização desta fórmula adveio das necessidades expressivas de cada terceiro movimento, que difere, de maneira contrastante, do primeiro nos dois parâmetros: atmosfera e materiais. O segundo movimento de cada ciclo tem o conteúdo expressivo do primeiro e terceiro movimentos desprovido do sentido de princípio ou final que eles representam. Se executado isoladamente, este movimento não possui qualquer relação com o terceiro movimento, criando apenas a expectativa. Sua origem vem do primeiro movimento e seu desfecho é sempre surpreendente.

O espaço para a imprecisão sugere uma coreografia livre e não dançante, que pode ser aproveitado pelo coreógrafo como espaço estático para descanso e preparação para o movimento seguinte.

3.1.3 Terceiro Movimento

Apesar de se enquadrar no conceito de forma maciça, o terceiro movimento de cada ciclo tem começo, meio e fim e autossustenta-se mesmo isolado dos restantes. A sustentabilidade só acontece nos terceiros movimentos de cada ciclo. Se escutados isoladamente, eles não têm o mesmo impacto expressivo do que quando estão contextualizados no ciclo. A plenitude expressiva só acontece, portanto, quando ocorre a construção do ambiente sonoro pelos movimentos anteriores.

O método utilizado para dar unidade a este movimento foi o de extrapolação do material rítmico, contrapondo o uso do mesmo vocabulário de alturas do início ao fim, com exceção da pontuação do clímax que, neste caso, ocorre pela introdução de material ainda não utilizado. O material embrionário deste movimento é composto por figuras rítmicas organizadas de forma simétrica e que, à medida que o movimento desenvolve-se, são desmembradas e variadas, resultando em células rítmicas assimétricas e, aparentemente, desconectadas do material inicial.

O Movimento XII, terceiro do quarto ciclo, está organizado em duas grandes seções. A primeira vai do início até o [107] e a segunda do [107] ao fim.

A música da primeira seção é composta por múltiplas possibilidades de variação dos dois primeiros motivos apresentados no movimento. Estes dois motivos são o material embrionário para a construção de toda esta seção. A transformação do material é gradual e através da repetição e da variação.

Motivo I



Figura 43: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 [1]

Motivo II



Figura 44: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [2]

Todas as variações deste motivo aparecem em forma de acorde e são compostas por todas as variações de colcheia que aparecem na música, uma vez que o material foi gerado de uma única célula vertical. A colcheia é o menor espaço que há entre uma célula e outra, com exceção do movimento de tercinas em semicolcheias, que tem a função de impulsionar para o ataque seguinte.

Variação I



Figura 45: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [10]

Variação II



Figura 46: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 2 [22]

Variação III



Figura 47: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 [25]

Variação IV - sextinas

Figura 48: Ciclo IV, terceiro movimento, cordas [19-20]

O motivo II é composto por uma sequência de semicolcheias e suas variações. Não há outro espaço entre uma nota e outra que não seja o de uma semicolcheia, sendo as variações compostas pela acentuação e pela duração de cada sequência. O motivo II é responsável pela fluência da música e o motivo I, pelo descanso.



Figura 49: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 e 2 [6]



Figura 50: Ciclo IV, terceiro movimento, piano 1 e 2 [9]

A primeira seção foi construída basicamente com a alternância e a variação destes dois motivos. Durante o trabalho de composição, buscou-se o equilíbrio entre fluência e descanso no uso destes materiais, bem como o equilíbrio visual da partitura, como ponto de partida para a composição.

O único evento da seção que apresenta material novo é o sobressalto que ocorre no [76-77], como se vê na Figura 51. Este episódio é composto por um novo vocabulário rítmico e notas longas nos violinos e violas, dando suporte harmônico. O evento é rapidamente abandonado após dois compassos, o que o caracteriza como material temporário de pontuação do clímax desta seção.

The image shows a musical score for measures 76 and 77. It consists of ten staves. From top to bottom: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (treble clef), Violoncello (bass clef), Contrabaixo (bass clef), and Piano (treble clef). The Piano part has a dynamic marking 'p'. The Violin and Viola parts have long notes, while the Violoncello and Contrabaixo parts have rhythmic patterns. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Figura 51: Ciclo IV, terceiro movimento [76-77]

A segunda seção é pontuada pela introdução do *piccolo*, executando novo material temático, juntamente com os pianos [107] (Figura 52). O material foi gerado de forma livre, sem qualquer intenção de reaproveitá-lo em outros movimentos. Ele é dotado de lirismo, elemento até agora ausente neste movimento. Este material exerce a função de renovar o interesse da música e ressaltar a introdução do *piccolo*. O início desta seção é marcado também pela retirada dos *timpani*, dando espaço para os registros agudos dos pianos e do *piccolo*.

The image displays a page of a musical score for measures 107 and 108. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Piccolo (Picc.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Piccolo part begins at measure 107 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with various ornaments. The Timpani part is silent in these measures. The Piano part consists of two staves, both marked ff, with complex rhythmic patterns. The Violin 1 and Violin 2 parts play a similar rhythmic pattern. The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts provide a steady, rhythmic accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figura 52: Ciclo IV, terceiro movimento [107-108]

O clímax da música ocorre no [122] (Figura 53), com a introdução do material lírico nas cordas que, até então, haviam executado somente figuras percussivas.

The image shows a musical score for five string staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) for measures 122-125. The score is marked *ff* (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Measure 122 shows the beginning of a melodic phrase in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 123 continues the melodic development. Measure 124 features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 125 concludes the phrase with a final chord and a fermata over the last note.

Figura 53: Ciclo IV, terceiro movimento, cordas [122-125]

Do [137] ao [140] (Figura 54), ocorre o segundo evento que pode ser denominado segundo clímax. Neste momento, há fusão dos dois motivos iniciais, gerando o momento de maior conflito de todo o primeiro ato. Esse momento assinala o final do lirismo e representa o esgotamento dos materiais, representando o final do primeiro ato. Um evento com o mesmo efeito ocorre no final do último movimento do segundo ato, quando é introduzida a coda como evento reciclador.

Figura 54: Ciclo I, terceiro movimento [137-140]

A textura deste movimento resulta em uma só camada sonora que abrange as frequências graves e agudas dos instrumentos, não ocorrendo nenhuma espécie de movimento contrapontístico. Os pianos são utilizados de tal forma que se perceberia apenas um instrumento, não fosse sua disposição no palco que os separa devido ao efeito panorâmico. Esta forma de utilização dos pianos predomina em toda a composição, havendo pouco espaço para o lirismo de cada instrumentista de forma individual.

Ao contrário dos dois movimentos anteriores, o terceiro, por ser o de maior representação da temática da música, sugere uma atividade intensa para os dançarinos. Ele é o

movimento mais extenso e mais rápido do ciclo, sendo a precisão rítmica essencial para o trabalho do coreógrafo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este memorial descreveu a visão externa do compositor sobre sua música. A chave para a realização do trabalho composicional foi a intuição e todas as normas técnicas e reflexões sobre a organização dos materiais, apontadas nos capítulos dois e três. Ele reflete conclusões posteriores à escrita da versão final. O planejamento da organização da grande forma foi realizado de forma consciente, mas não linear.

A escolha dos intérpretes alavancou as possibilidades técnicas e expressivas que puderam ser percorridas na composição. Foi à partir desta escolha que foi projetado o teor expressivo da composição.

O trabalho sistemático foi decisivo para a finalização da composição e levou em conta os prazos para a conclusão do curso, embora alguns movimentos tenham sido adicionados após o recital oficial de mestrado. Outro ponto decisivo foi a escolha dos intérpretes, que impulsionaram várias das decisões composicionais, em função de sua capacidade técnica e expressiva.

As referências apontadas no primeiro capítulo refletem a subjetividade do processo criativo adotado, sem que seja necessário estabelecer qualquer relação direta com o conteúdo expressivo da música. O pensamento relativista de Pessoa e Koellteutter estimulam múltiplas possibilidades de visão sobre o trabalho, isentando o leitor de buscar uma ligação específica das idéias desses dois pensadores com o conteúdo expressivo da composição.

Como o processo criativo ocorreu de forma livre, alicerçado na espontaneidade da invenção, não foram estipuladas regras de ordenamento nem geradoras de materiais. A leitura das Mahavidyas, durante o processo, ocorreu de forma livre e não houve qualquer intenção de retratá-las de forma literal na música. Foram buscadas nelas imagens que pudessem estimular a elaboração dos ambientes sonoros que compõem a música. A relação entre música e imagem ocorreu de forma desregrada, ou seja, as imagens podiam sofrer alterações a qualquer momento, sem que isso interferisse na integridade da composição. A intuição foi a pedra fundamental para a leitura das imagens e as consequências de suas alterações.

A escolha dos intérpretes alavancou as possibilidades técnicas e expressivas que puderam ser percorridas na composição. A partir desta escolha e do contato direto com os intérpretes foi projetado o teor expressivo da música.

As observações sobre a grande forma e as estruturas locais, contidas no terceiro capítulo, levam a concluir que, apesar de ter havido uma ordem na elaboração dos materiais, as constatações ali relatadas não foram decisivas, de forma consciente, para a concepção inicial da composição. Elas, no entanto, poderão servir de substrato para o planejamento de futuras composições.

Mahavidyas retrata uma visão fantástica sobre figuras femininas com características físicas bizarras e potências sobre-humanas. A construção imagética das deidades ocorreu de forma livre e baseada em pistas imprecisas sobre suas origens. O ouvinte não necessita de qualquer informação sobre as Mahavidyas para extrair um significado expressivo da música, mas as deusas foram importantes como estímulos durante o processo de definição da forma e elaboração dos materiais, ou seja, a música foi composta para ser experienciada independente do significado dos materiais que a originaram. As deusas representam apenas uma maneira de sentir a música, podendo o ouvinte transferir quaisquer significados ou personagens que julgar necessário para compreendê-la.

O artista como artista sente menos do que os outros homens porque produz ao mesmo tempo que sente, e nesse caso há uma dualidade de espírito incompatível com o estar entregue a um sentimento; ou então depois, mas, para o poder fazer, deve poder lembrar-se e o lembrar-se indica o ter sentido realmente, ainda que sem consciência disso. (PESSOA, 1986: 269)

REFERÊNCIAS

FERNEYHOUGH, Brian. **Time and Motion Study I, para clarineta baixo solo**, Londres: Peters, 1977. Partitura.

KINSLEY, David R. **Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahavidyas**. Berkeley: University of California Press, 1997.

KOELLREUTTER, Hans J. **Terminologia de Uma Nova Estética da Música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOELLREUTTER, Hans J. **Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KOELLREUTTER, Hans J. **Estética**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

LIGETI, György. **Concerto para piano e orquestra**. Mainz: Schott, 1986. Partitura.

LIGETI, György. **Ensemble Modern**. Sony Classical, 1994. 1 CD (ca. 56 min.). Faixa 1-2. Piano Concerto (ca. 15 min.)

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997

REYNOLDS, Roger. **The Behavior of Mirrors**. New York: Peters, 1986. Partitura. 160

REYNOLDS, Roger. **Symphony [Myths]**. New York: Peters, 1990. Partitura.

REYNOLDS, Roger. **Form and Method The Rothschild Essays**. New York: Routledge, 2002.

SCIARRINO, Salvatore. **Aspern-Suite, para soprano e instrumentos**. Milão: Ricordi, 1979. Partitura.

XENAKIS, Iannis. **Aïs, para barítono amplificado, percussão e grande orquestra**, Paris: Edições Salabert, 1988. Partitura.

INFORMAÇÕES SOBRE A GRAVAÇÃO

Disco 1

Primeiro Ato

1. Abertura I	7`04
Ciclo I - Tara	
2. I	`51
3. II	3`47
4. III	7`24
Ciclo II - Bagala	
5. I	2`02
6. II	3`00
7. III	5`20
Ciclo III - Sodashi	
8. I	1`44
9. II	3`17
10. III	7`57
Ciclo IV - Bhuvanesvari	
11. I	1`55
12. II	1`15
13. III	4`47

Disco 2

Segundo Ato

1. Abertura II	6`47
Ciclo V - Kamala	
2. I	3`04
3. II	3`01
4. III	4`15
Ciclo VI - Kali	
5. I	5`20
6. II	3`11
7. III	6`24
Ciclo VII - Chinnamasta	
8. I	`48
9. II	2`41
10. III	8`31
11. Coda - Poornamadah	9`19

Orquestra de Câmara Theatro São Pedro

Violino I

João Campos Neto,
spalla
Augusto Corralo
Alexandre Starosta
Tiago Sabino Ribas
Cristiano Marques
Pereira
Rogério Nunes

Viola

André Coimbra
Meneghello *
Cristiano Bion Loro
Rodrig Ely
Gabriela Vilanova

Contrabaixo

Ana Paula Freire *
Filipe Samuel
Müller

Arquivista

Francisco Gomes

Violino II

Alyson Kesting
Wendhausen *
Humberto Mayer
Rosângela dos Santos
Gean Veiga
Marta Brietzke

Violoncelo

Milene Aliverti *
Douglas Dantas
Araújo
Alexandre Diel
Philip Meyer

Inspetor de Orquestra

Bernardo Grings

* Líder de naipe

Solistas

Leonardo Winter, flauta e piccolo
Ney Fialkow, piano
Cristina Caparelli, piano
Diego Silveira, timpani

Regência

Antônio Carlos Borges-Cunha

Gravação

Transcendental Áudio®

Gravação e mixagem

Leo Bracht

Assistentes de gravação

Rodrigo Panasolo e Leandro Lefa

Gravado em de Janeiro de 2009 no Theatro São Pedro em Porto Alegre