

The Art of Music Between Image and Word: An Interview with Orit Hilewicz

Orit Hilewiczⁱ

Interviewers:

Gibran de Souzaⁱⁱ

Lais Alvesⁱⁱⁱ

Thayane Verçosa^{iv}

Dr. Orit Hilewicz is interested in the study of post-tonal musical works (or modern and postmodern compositions that challenge the notion of traditional tonality) as aesthetic, experiential, and cultural objects. Her research interests include intermedial relationships between music and the other arts from theoretical and analytical perspectives. Her approach is far from being limited to music theory, though. In her study of compositions based on visual artworks (2018), for example, cognitive linguistics plays an essential role in shaping new concepts to deal with musical signification. Among other things, such concepts are crucial to discuss how music can be heard as a commentary on other artworks, compositions, and texts, and elicit “listener-observers” to produce interpretations in their interactions with music and other artworks. Unlike structuralist and formalist approaches, here analysis of the musical score is not an end but a means to identify and map correspondences between objects and illustrate processes relevant to one’s listening experience. Put another way, the multi-faceted experience of listening to music is the central component of the analytical discussion.

ⁱ Assistant Professor of Music Theory at Eastman School of Music, the University of Rochester. ohilewicz@esm.rochester.edu

ⁱⁱ Doctor of Musical Arts (Arizona State University) and PhD Student in Literary Studies at UERJ. CAPES Scholar. gibrandesouza@gmail.com

ⁱⁱⁱ Master’s Student in Literary Studies at UERJ. CAPES Scholar. lais.alvessouza@yahoo.com.br

^{iv} PhD Student in Literary Studies at UERJ. CAPES Scholar. thayanevercosa@hotmail.com

The striking similarities between Hilewicz's approach and the various literary and art reception theories are not coincidental but indicative that scholars across fields share at least one common interest: the cognitive aspects of aesthetic appreciation. And if anything, it is by discussing these (and other) similarities that we can establish and consolidate a common ground on which to experiment, renew, and enrich our critical-theoretical possibilities in intermedial research today. Thus, in the spirit of fostering reflection through interdisciplinary debates, we are pleased to have Dr. Hilewicz in this issue of our magazine share her views on intermediality and comment on her recent contributions to the field.

ORIT HILEWICZ

I'm grateful to *Palimpsesto's* editorial team for this opportunity to reach out to readers from literary and linguistic studies. It seems to me that our disciplines are becoming closer as contemporary media require us to confront multi-modal aspects in our experiences. The term "intermedia" was made popular by Dick Higgins, who used it in 1965 to describe the Fluxus movement's works and practices, which exist on the intersection of drama, image, performance, sound, and music. While Fluxus was a unique phenomenon in the twentieth century avant-garde art scene, multi-modal creations have gradually taken over popular culture, and work on intermedia has become more prevalent and necessary. Moreover, grappling over contemporary intermedia works can become a motivator to reconsider our approaches to earlier works, as we realize that we can understand music, for example, as a dramatic narrative (Almén 2008), or that paintings can teach us something about the sonic and musical world of their time (Naeem 2020).

Discourse on music – perhaps more than literature and the arts – is susceptible to specialized terminologies that, as much as they can help musicians and music scholars communicate with precision, might distance non-specialists. However, working with scholars from varied backgrounds in the humanities has convinced me, first, that listeners can effectively discuss their experiences of music and sound without any background in music studies, and second, that music studies can enrich discourse on music and sound in other disciplines. Therefore, I am excited for *Palimpsesto's*

initiative and hope that readers will find it useful for continuing the dialogue between our disciplines.

PALIMPSESTO

1) Can you briefly describe the main lines of intermedial research in music theory today?

ORIT HILEWICZ

I think of intermedial research in music theory today as consisting of two major areas (that overlap and draw from one another). In the first I include genre-based work on music in contemporary media: film music, television, music videos, video games (termed ludomusicology), social networks, ring tones, etc. Each technological medium presents different challenges to theorists in the various ways that music is involved in and experienced by listeners. In the second major area of intermedial research I include theoretical work that focuses on musical meaning and signification more broadly in composition, performance, and listening: musical semiology, topic theory (the study of the musical codes prevalent across styles and genres), cognitive and psychological approaches to music and emotion, theories of musical narrative, etc. These two main areas are closely related, as theoretical work on musical semiotics, for example, informs theories of film music, and vice versa. In between these two major areas I include work on intersections of musical, visual, and literary arts in music after 1950, for example in the works of minimalist composers, or the idiosyncratic approaches to composition of figures such as Iannis Xenakis, Luigi Nono, Luciano Berio, and Morton Feldman, each of whom was influenced by visual arts, literary arts, or architecture.

PALIMPSESTO

2) Given your interest in the study of ekphrasis, how do you define an ekphrastic musical composition and in what ways does it relate to ekphrastic literature?

ORIT HILEWICZ

I don't think there is a single definition of ekphrastic musical works; one could think of musical ekphrasis as an approach to composing and listening that can be perceived in music. I was introduced to ekphrasis by music philosopher Lydia Goehr (2010), who draws from literary studies and proposes possibilities for musical ekphrasis that correspond with two views of ekphrasis in literary studies, which she terms "ancient" and "modern." Ancient ekphrasis refers to the rhetorical technique, originating in Greek schools of the Roman Empire, which is explored in Ruth Webb's comprehensive monograph (2009). Defined in Greek manuals of rhetoric as "a speech that brings the subject matter vividly before the eyes" (14), rhetors used ekphrasis to describe objects, events, and people, either real or mythical. One of the most well-known examples of ancient ekphrasis is Homer's description of Achilles' Shield in the *Iliad*. By contrast, "modern" ekphrasis refers to a relationship between a verbal text and a visual artwork. Such ekphrastic texts – Keats' *Ode to a Grecian Urn* is often mentioned as an exemplar – consist of written commentary on an existing object. The difference between these two views of ekphrasis is significant: ancient ekphrasis was evaluated primarily according to the descriptive quality, or the vividness, of the rhetor's speech, as well as listeners' ability to visualize, but evaluating modern ekphrasis is a hermeneutic act in which readers are familiar with the source artwork, to which the ekphrastic text offers a commentary from the author's viewpoint. In short, while ancient ekphrasis focuses on description, modern ekphrasis focuses on the unique interpretation and commentary of a source work. The two views of verbal ekphrasis are suggestive when it comes to musical works, as Goehr elucidates. She compares the ancient rhetorical technique to verbal texts or speech that "bring an image or scene of music before the imagination" (389), and modern literary ekphrasis with musical compositions that take other works of art, literature, or architecture as their subject matter. Other works that could be considered musical ekphrasis are texts that bring a musical subject matter before the mind's eye (Kramer 2002). Such texts can include works of literature as well as analytical texts about music.

The ekphrastic music that I study covers an area of a potentially broader landscape. My research focuses on post-tonal musical compositions that include explicit references to their source-works usually in their titles or program notes. For example, I currently study Caroline Shaw's (2015) quartet *Plan and Elevation*. Each of its six

movements is entitled after one of the gardens in Dumbarton Oaks historic estate in Washington, D.C. In her program note (2016), Shaw states that “*Plan & Elevation* examines different parts of the estate’s beautiful grounds and my personal experience in those particular spaces.” I believe that the analytical questions I ask and explore in Shaw’s quartet are not so different from the questions one would explore in a modern literary ekphrastic poem or prose: I focus on the ways in which visual structures and philosophical constructs govern the music’s dramatical unfolding, allowing listeners to hear the music as a commentary on the gardens’ architectural design and the composer’s experience.

PALIMPSESTO

3) German musicologist Siglind Bruhn has been one of the main advocates of analytical research on musical ekphrasis. What do you think of her major contributions to the field? Have they influenced your work in any way?

ORIT HILEWICZ

As far as I know, Siglind Bruhn was the first to suggest ekphrasis as a useful framework for interpreting musical works that take literary or visual art works as their subject matter. Her extensive publications on musical ekphrasis introduced me to numerous examples, a few of which I explore further in my work. Bruhn’s work on ekphrasis both introduced hermeneutic approaches from literary studies into music studies, and at the same time “exported” the idea that music can re-present another artwork to literary studies. I think of Bruhn’s work as positioned in a unique disciplinary intersection of music studies, art history, and literary studies, and this is for me its main contribution. The ability to look outside from our own field, to interact with, influence, and be influenced by other fields of study is, for me, Bruhn’s most important contribution.

PALIMPSESTO

4) The term ‘program music’ is generally associated with instrumental music that narrates (or depicts) an already existing story (e.g., *Night at the Bald Mountain* by Modest Mussorgsky based on *St. John’s Eve*, a short story by Nikolay Gogol). One may find particularly intriguing here the striking similarities between ‘program’ and ‘ekphrastic’ music. Do you think it is possible to establish a clear distinction between them?

ORIT HILEWICZ

This question brings up an important point about musical ekphrasis and program music. There is certainly an overlap between the two terms, but they originate in different contexts. “Program music” was first used by composer Franz Liszt for instrumental music accompanied by a verbal preface written by the composer “to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it” (Scruton, 2001). The idea that music re-presents something, that its logic is not purely musical but governed by a text, is essential to the genre. Program music’s popularity peaked in the late nineteenth century, and programmatic compositions can be based on existing stories like Mussorgsky’s *Night at the Bald Mountain* or Nikolai Rimsky Korsakov’s *Scheherazade*, but also – in accordance with Liszt’s definition – on a text devised by the work’s composer, such as Hector Berlioz’s *Symphonie Fantastique*, or a non-literary theme or idea such as Claude Debussy’s *La Mere*, or a character, like Richard Strauss’s *Don Juan*.

Musical ekphrasis is a creative and interpretive framework found in different musical genres. Both program music and musical ekphrasis refer to music’s ability represent an idea or a story, and we can think of compositions that take an existing literary work as their subject matter, such as *Bald Mountain*, as ekphrastic. Like program music, ekphrastic music can subject the logic of the musical happenings and developments to another (verbal or visual) text. However, there are examples of program music that is not ekphrastic, and musical ekphrasis that is not programmatic. For example, if musical ekphrasis takes another artwork as its subject, then Berlioz’s *Symphony Fantastique*, like other programmatic works with accompanying texts devised by the composer, are not considered ekphrastic. On the other direction, Morton Feldman’s *Rothko Chapel* is musical ekphrasis but not strictly program music, because

its movement and organization are not governed by an accompanying text, even though one can interpret the work as expressing elements of Rothko's chapel.

PALIMPSESTO

5) In your article "Reciprocal Interpretations of Music and Painting: Representation Types in Schuller, Tan, and Davies after Paul Klee" (2018), you propose a unique method for analyzing ekphrasis built upon concepts from cognitive linguistics and music theory. Can you explain how core terms such as 'descriptive representation', 'contextual representation', and 'conceptual blending' connect these fields of knowledge?

ORIT HILEWICZ

Conceptual blending, or conceptual integration, is a theoretical model created by cognitive linguist Gilles Fauconnier and cognitive scientist Mark Turner (1998). They use this model to explain our cognitive structuring of language. The model consists of "mental spaces" that regulate one's understanding of linguistic expressions, including analogies and metaphors. This model has already been used to explain musical signification by Lawrence Zbikowski (2002) and Nicholas Cook (2001), and I found it helpful for modeling cognitive processing of the cross-modal interactions at play when listening to ekphrastic musical compositions.

Descriptive and contextual representation are the terms I created for types of relationships that arise in the process of conceptual blending when listening to ekphrastic musical compositions. Descriptive representation refers to elements in the music that can be heard as representational through a shared metaphor with the source work. For example, Sergei Rachmaninoff's *Isle of the Dead* (Op. 29, 1908), which takes Arnold Böcklin's 1886 painting by the same title as its subject, starts with a repetitive rhythmic motive that re-presents the motion of the boat depicted in Böcklin's painting as it approaches the island. Listeners hear the motive as representing the motion of the painting's boat on the river through descriptive representation, since motion is a metaphor shared between the painting and the music. The depiction of the boat in the painting, which includes a rowing boatman and oars touching the water, implies that the boat is moving and approaching the island. In Rachmaninoff's piece, the motive

engenders the metaphor in its repetitive but asymmetrical rhythm. In contrast, contextual representation refers to elements in the music that we hear as representational only by the ekphrastic association of the music and the painting. For example, hearing the clarinet, trumpet, and oboe melodies in “Twittering Machine” from Peter Maxwell Davies’s *Five Klee Paintings* as musical representations of the characters from Paul Klee’s *Die Zwittermaschine* entails a unique interpretive path that expresses a direct analogy between the music and the painting.

While conceptual blending was a helpful framework for me in thinking about musical ekphrasis and ways to approach it in analysis, I am more interested in the contexts that arise in the interaction between particular musical works and visual art: What can we learn about a composer’s approach from their interpretation of a visual artwork in their ekphrastic piece? And what can we – as listeners and analysts – learn about our own cultural values from the way in which we interpret music and visual arts? I am fascinated by the cultural and aesthetic underpinnings that analyzing ekphrasis can reveal.

PALIMPSESTO

6) Do you think your approach could be extended (in combination with other analytical perspectives) to contemplate similar intermedial relations between visual arts and dance or perhaps literature and architecture?

ORIT HILEWICZ

Underlying my approach is the idea of interpreting one work through the lens of another, which also characterizes approaches to cross-modal interactions in literature and the arts. But as a music theorist I’d be hesitant to determine what other fields could draw from music studies or – I would embrace opportunities to work with literature and art scholars and explore cross-pollinations between our approaches.

PALIMPSESTO

7) In your doctoral research, you delve into a fascinating exploration of the reciprocal relationship between music and architecture in *Rothko Chapel* by Morton Feldman: a unique musical work composed after a building of the same name (located in Houston) and whose design was inspired by the paintings of Mark Rothko (1903-1970). In your view, how does Feldman's ekphrastic music manage to evoke the listeners' sense of presence and temporality and capture the aesthetic essence of such a mysterious building?

ORIT HILEWICZ

The Rothko chapel was more than inspired by Mark Rothko's paintings: Rothko was interested in creating an ideal space to host his paintings and thought that a chapel would be better fitting than a museum to highlight the paintings' spiritual aspect (Barnes 1989). He came up with the chapel's octagonal design and created fourteen paintings for the chapel but died by suicide before the chapel's opening. Rothko described the chapel's large paintings, which feature colors and textures but no figures, as "voices in an opera" that relate one to the other through the octagonal shape of the structure, across the diagonal, lateral, or oblique axes of the space. Rothko also designed the lighting in the chapel, which emanates from a central skylight partly concealed by a suspended octagonal panel so that only a controlled amount of light comes in, and indeed visitors to the chapel often comment on its darkness.

Morton Feldman often described himself as a composer who learned to compose from painters, and Rothko was one of the painters who influenced Feldman the most. When Feldman was commissioned to compose a piece that would be performed in the Rothko chapel's first anniversary, he decided to write a piece that would both utilize the unique acoustic qualities of the chapel's octagonal space, and express Feldman's own experience in the chapel.

I think that listeners can hear many interesting relationships between Feldman's piece and Rothko's chapel. A full account of Feldman's ekphrastic piece would exceed the scope of this interview, so I'll mention here what I consider the most substantial relationship, and readers are invited to use this brief interpretation as a point of departure into the piece. Feldman's *Rothko Chapel* is a work for solo viola and an ensemble that includes a four-part chorus, celesta, percussion, and two vocal soloists. One of the things that strike me the most about this work is the way in which the viola and the chorus exchanged their roles, in a sense: the viola's part features expressive,

human-like, declamations, while the voices of the chorus are instructed to hum rather than sing, and their part consists of dissonant and convoluted harmonies. In my interpretation, I hear the piece as a narrative in which the viola, as the protagonist, moves between different musical “images,” or scenes, of choral harmonies. Those chorus passages are variations of one another, but they do not repeat exactly, in a similar way to the chapel’s paintings, which feature variations of textures and hues. As Feldman’s piece progresses, we can hear the way in which the viola – the protagonist – gradually immerses with the chorus, changing its declamations to long, sustained notes that join the chorus harmonies, until it eventually finds a new “voice,” or mode of expression, in form of the melody heard towards the end of the piece. I think of this piece as a sort of Feldmanesque version of Mussorgsky’s *Pictures in an Exhibition*, but without the thematic imitation that characterizes Mussorgsky’s work – Feldman’s piece is more abstract and interpretive.

PALIMPSESTO

8) Also in your doctoral research, you challenge the conceptual limits of the term ekphrasis and suggest the possibility of its use within the same artform as well. The object of your consideration there is Luciano Berio's *Ekphrasis (Continuo II)*, a musical work based on another called *Continuo for Orchestra*. Why do you think the former cannot be simply described as a version or a re-composition of the latter? Also, do you know of any other examples that would fit in the same "ekphrastic" category?

ORIT HILEWICZ

To answer this question, I’d like to start with brief background on Berio’s idiosyncratic approach to composition, because the question of ekphrasis or version/re-composition is especially significant for understanding Berio’s unique compositional style. Berio is known for embedding in his works quotations from, and references to, other musical and literary works. The most well-known example is the third movement of his *Sinfonia* (1968–9), which is based on the Scherzo from Mahler’s Second Symphony. In fact, the Scherzo is quoted in Berio’s movement from beginning to end, and Berio’s work also includes numerous other quotations from the classical repertoire as well as spoken commentary consisting of quoted excerpts from Samuel Beckett’s

“The Unnamable” and spoken commentary on the music that is quoted concurrently. Mahler’s Scherzo cannot be heard at every moment in *Sinfonia*’s third movement – often it sounds as if the Scherzo is hidden by other materials – but music theorist Catherine Losada (2009) shows in her analysis that even at moments in which the Scherzo is not heard, the movement still adheres to the Scherzo’s proportions and organization. It is similar to program music in the sense that another text governs the musical logic, however that other text is another musical work.

There are also instances in which Berio “simply” revised a composition. For example, *Ofanim* was first composed in 1988, and revised in 1997. The revision was published as Berio’s final authoritative version of the work that replaces the original 1988 version. In contrast, *Ekphrasis (Continuo II)* is emphatically published as a separate work from *Continuo for Orchestra*, and knowing Berio’s preoccupation with what he called “musical translation” or “transcription” as a creative activity makes one wonder about his motivations for *Ekphrasis*.

While this third movement of *Sinfonia* has been described by scholars as pastiche, because it weaves together numerous quotations into a complex commentary (Hicks 1981–82), Berio considers it “the best and deepest **analysis** that I could have hoped to make of the Scherzo from Mahler’s Second Symphony” (2006, 40; emphasis added). Berio’s comment is revealing; according to his own account, many of his compositions have been motivated by other works of music and literature, composed by him or other composers. Musicologist Susanna Pasticci (2012) discusses Berio’s approach to composition in terms of his idiosyncratic conception of translation as a creative force inherent in human understanding, influenced by George Steiner’s (1975) theory of translation.

It seems, then, that one can think of *Ekphrasis* in terms of *Sinfonia*’s third movement, as a work that quotes another musical work, or as a revision of the earlier work, and indeed both approaches have been expressed by scholars. Lydia Goehr (2010) interprets *Ekphrasis* as a unique example of ekphrasis without a change in the artistic medium: “a pure work-to-work ekphrasis without medium interference, comparison, or contest... it is ekphrastic, about ekphrasis, and ultimately produces a picture of Berio’s compositional life as a whole” (406). Music critic Paul Griffiths, in contrast, describes *Ekphrasis* simply as a revision of *Continuo* (2010, 369). When I first read Goehr’s

account and listened to Berio's works, I agreed with Griffiths. *Continuo for Orchestra* (1990) is an intense and dramatic work for a large orchestral ensemble, featuring expressive melodic lines layered on top of an instrumentally lush and constantly fluctuating sonic landscape. *Ekphrasis* (1996) quotes *Continuo* with a few changes in instrumentation, added opening and closing sections, and additional material, all of which are based on *Continuo*'s musical language. Overall, the two compositions share much of their structure, harmonic and melodic language, expression, and timbre. Despite their closeness, however, thinking about *Ekphrasis* as a "mere" revision of *Continuo* means missing much of the significance of these two works in Berio's unique approach, which is characterized by interpretive multiplicity as expressed in his notion of musical translation. In his program notes, Berio described both works as structures "open at any one time for alternative extensions by added new wings, rooms and windows." Indeed, *Ekphrasis* transforms *Continuo* from a singular expression of an idea into one in a multiplicity: Berio could hypothetically compose more "*Ekphrases*" [pl.], each of which expressing a different interpretation of *Continuo*'s musical idea.

PALIMPSESTO

9) In a recent collaboration with filmmaker Stephen Sewell, you produced and released a film scene (Available at: <http://doi.org/10.30535/smtv.7.3>) for Arnold Schoenberg's *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (1929-30). This unique project combined analytical and creative research to render your ekphrastic interpretation of Schoenberg's work in film form, a true interarts approach. What was the creative process for the scene like and how important do you think it is for intermedial researchers to engage in such collaborative projects?

ORIT HILEWICZ

This project was a helpful way for me to think creatively about this special work by Schoenberg. *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* translates to "accompaniment music for a film scene," yet Schoenberg did not compose the work for a particular film. This piece was commissioned by Heinrichshofen, which published stock music scores for silent films. In the silent film era, movie theaters employed musicians who accompanied the films with appropriate music from cue sheets

according to themes. With the innovation of sound films, Heinrichshofen approached Schoenberg and commissioned a work that would be published in a jubilee series for silent films. Although there is no film for the work, it has a programmatic subtitle that translates to threatening danger, fear, and catastrophe. Schoenberg was interested in film music composition, but *Begleitungsmusik* is his only film music work, and I was intrigued by what this piece could reveal about Schoenberg as a *film* composer. Creating a film scene for the piece was a way for me to examine how it might work as film music. I approached Stephen with the idea, and he was also intrigued by Schoenberg's piece, so we got to work! I find this piece very suggestive – as I listened to it and analyzed its thematic and rhythmic structure,¹ I could visualize a narrative that starts with the appearance of danger, continues to fearful reactions, and culminates in a catastrophe, which is then followed by a short epilogue. Stephen and I started by thinking how we could present such narrative on film – we both agreed that the film scene should be artistic and abstract, and we decided to create a collage of existing films. Stephen suggested to limit our choice of films to those released around the time that Schoenberg composed the piece, which he may have had in mind at the time of composition.

To create the film, I made a timeline for the recording that we used. The timeline included a simple narrative based on my interpretation of the work: the large-scale sections of the piece, and a brief “story” of the happenings in each section according to the musical phrases, motives, and relationships between them. For example, I highlighted a melody that is first heard in the “threatening danger” section, and its variations are heard again later in “fear” and the work's epilogue, as a moment in which the film would return to, and develop, the same dramatic thread. Another example is a moment at the beginning of the section that I interpret as “fear,” in which the work features a sequence. In the timeline, I marked this sequence as an opportunity to create a visual sequence of fearful reactions to the “threatening danger” from the beginning of the piece. With this basic narrative in mind, Stephen and I watched films and found clips that we could use in different moments of the piece. Stephen then created a first version of the film using those clips, and we continued to refine it until we were happy with the results.

I don't know if it's important to engage in such projects, but I found it helpful for a couple of reasons. I had no prior filmmaking experience, and Stephen's expert perspective on the possibilities and limitations of the medium was crucial. For example, he manipulated clips from different films by flipping their direction and changing their speed to create a sense of visual continuity and coherence. In addition, analyzing music often involves visual representation in the form of diagrams and annotated scores. With online academic publications becoming prevalent in recent years, there are more examples of visual representations for analysis that involve moving images. Creating a film as visual aid to analysis seems to me a necessary extension of the visual aspect that is already present in analysis. Furthermore, representing analysis in film, which also has an aesthetic quality of its own, allows one to reach a broader audience outside one's discipline.

PALIMPSESTO

10) To conclude, could you recommend any readings for literature/linguistics scholars and students alike interested in learning more about creative and analytical research on intermediality from a music-oriented perspective?

ORIT HILEWICZ

I'll offer resources that can serve as a point of departure for readers interested in music and intermediality. Readings on film music and other contemporary media include Claudia Gorbman's *Unheard Melodies* (1987) and Michel Chion's *Audio-vision* (1993), which are two early and influential texts on music and sound in film. Carol Vernallis's *Unruly Media* (2013) and *Experiencing Music Videos* (2004), and Sumanth Gopinath's *The Ringtone Dialectic* (2013) present insightful reflections on cultural, aesthetic, and political issues in contemporary media. The readings above do not require background in music. The same is true for many of the chapters in *The Oxford Handbook on Film Music Studies* (2014), which introduce important aspects of research on film music. David Neumeier's *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015) and Frank Lehman's *Hollywood Harmony* (2018) are excellent resources for scholars who have some background in music.

Other readings related to intermediality include Keith Potter's *Four Musical Minimalists* (2000) and Lawrence Kramer's *Musical Meaning: Toward a Critical History* (2002). While background in music is helpful, it is not required for following and engaging with most of the text in these two books.

References

- ALMÉN, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press.
- BARNES, Susan J. 1989. *The Rothko Chapel: An Act of Faith*. Austin: University of Texas Press.
- BERIO, Luciano. 2006. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
- BRUHN, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- CHION, Michel. 1993. *Audio-vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman. Columbia University Press.
- COOK, Nicholas. 2001. "Theorizing Musical Meaning." *Music Theory Spectrum* 23 (2): 170–195.
- FAUCONNIER, Gilles, and Mark Turner. 1998. "Conceptual Integration Networks." *Cognitive Science* 22 (2): 133–187.
- GOEHR, Lydia. 2010. "How to Do More with Words: Two Views of (Musical) Ekphrasis." *The British Journal of Aesthetics* 50 (4): 389–410.
- GOPINATH, Sumanth. 2013. *The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form*. The MIT Press.
- GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- GRIFFITHS, Paul. 2010. *Modern Music and After*, 3rd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- HICKS, Michael. 1981–82. "Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's *Sinfonia*." *Perspectives of New Music* 20 (1/2): 199–224.

HILEWICZ, Orit. 2016. "Tracing Space in Time: Morton Feldman's Rothko Chapel." In *Time and Trace: Multidisciplinary Investigations of Temporality*, 83–108. Leiden, The Netherlands: Brill.

HILEWICZ, Orit. 2017. *Listening to Ekphrastic Musical Compositions*. (Ph.D. dissertation, Columbia University, New York. Retrieved from <https://doi.org/10.7916/D81V5S7H>).

HILEWICZ, Orit. 2018. "Reciprocal Interpretations of Music and Painting Representation Types in Schuller, Tan, and Davies after Paul Klee." *Music Theory Online* v. 24 no. 3. <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.hilewicz.html> (Accessed: August 5, 2021).

KRAMER, Lawrence. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press.

LEHMAN, Frank. 2018. *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford University Press.

LOSADA, C. Catherine. 2009. "Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann." *Music Theory Spectrum* 31 (1): 57–100.

NAEEM, Asma. 2020. *Out of Earshot: Sound, Technology, and Power in American Art, 1860–1900*. University of California Press.

NEUMEYER, David (Ed.) 2014. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press.

———. 2015. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press.

PASTICCI, Susanna. 2012. "'In the Meantime, We'll Keep Translating': The Strength of the Ethical Dimension in the Creative Thought of Luciano Berio." In *Luciano Berio—nuove prospettive=New Perspectives, atti del Convegno, Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008*, ed. Angela Ida De Benedictis, 459–475. Florence: Leo S. Olschki.

POTTER, Keith. 2000. *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press.

SHAW, Caroline. 2016. Program note to *Plan & Elevation*. Available at: <https://caroline-shaw-editions.myshopify.com/products/plan-and-elevation>. Accessed: August 20, 2021.

SCRUTON, Roger. 2001. "Programme Music." In *Grove Music Online*. Oxford University Press.

STEINER, George. 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Open Road.

VERNALLIS, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Columbia University Press.

———. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford University Press.

WEBB, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Burlington, VT: Ashgate.

ZBIKOWSKI, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

¹ Analysis available at: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.hilewicz.html>.

A arte da música entre a palavra e a imagem: uma entrevista com Orit Hilewicz

Orit Hilewicz^v

Entrevistadores:

Gibran Araújo^{vi}

Lais Alves^{vii}

Thayane Verçosa^{viii}

A professora Orit Hilewicz se dedica ao estudo de música pós-tonal (ou seja, obras modernas e pós-modernas que desafiam o conceito de tonalidade tradicional) como objetos estéticos e culturais baseados na experiência. Seus interesses de pesquisa incluem as relações intermediáticas entre música e outras artes a partir de uma perspectiva teórica e analítica. Sua abordagem, porém, está longe de ser limitada à teoria da música. Por exemplo, em sua pesquisa sobre composições baseadas em obras de arte visual (2018), a linguística cognitiva assume um papel central na formação de novos conceitos para lidar com a significação musical. Ademais, tais conceitos são cruciais para discutir, por um lado, a percepção da música como um comentário sobre outras obras, composições e textos, e por outro, como as interpretações (semânticas) dos “ouvintes-observadores” são influenciadas por suas interações com as obras musicais e visuais. Diferentemente das abordagens estruturalista e formalista, aqui, a análise da partitura musical não é um fim, mas um meio para identificar e mapear as correspondências entre objetos e ilustrar os processos relevantes para a experiência do

^v Professora Adjunta de Teoria Musical na Eastman School of Music (the University of Rochester). ohilewicz@esm.rochester.edu

^{vi} Doutor em Artes Musicais (Arizona State University) e Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. gibrandesouza@gmail.com

^{vii} Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. lais.alvessouza@yahoo.com.br

^{viii} Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista CAPES. thayanevercosa@hotmail.com

ouvinte. Em outras palavras, a experiência de escuta de uma obra musical e suas particularidades constituem o componente central da discussão analítica.

As semelhanças marcantes entre a abordagem de Hilewicz e as variadas teorias sobre a recepção da arte e da literatura não são coincidências, mas sim uma indicação de que pesquisadores de diferentes áreas compartilham pelo menos um interesse comum: os aspectos cognitivos da apreciação estética. E, no mínimo, é discutindo essas (e outras) semelhanças que nós podemos estabelecer e consolidar um terreno comum para experimentar, renovar e enriquecer as possibilidades crítico-teóricas na pesquisa sobre intermedialidade hoje. Portanto, no desejo de fomentar reflexões por meio de debates interdisciplinares, nos sentimos privilegiados em ter a professora Orit Hilewicz nesta edição de nossa revista compartilhando as suas visões sobre intermedialidade e comentando as suas recentes contribuições para a área.

ORIT HILEWICZ

Agradeço muito à equipe editorial da *Palimpsesto* pela oportunidade de entrar em contato com leitores dos Estudos Literários e Linguísticos. Parece-me que as nossas disciplinas estão se tornando cada vez mais próximas à medida que a mídia contemporânea exige que lidemos com aspectos multimodais em nossas experiências. O termo “intermídia” foi popularizado por Dick Higgins, que o utilizou em 1965 para descrever as obras e práticas do movimento artístico Fluxus, que emergem da interseção de drama, imagem, performance, som e música. Enquanto o Fluxus foi um fenômeno único no cenário da arte de vanguarda do século XX, as criações multimodais foram gradualmente conquistando a cultura popular, e as pesquisas sobre a intermedialidade tornaram-se mais predominantes e necessárias. Além disso, o trabalho voltado às obras intermediárias contemporâneas pode nos motivar a reconsiderar nossas abordagens a obras anteriores, pois percebemos ser possível entender a música, por exemplo, como uma narrativa dramática (ALMÉN, 2008), ou que as pinturas podem nos ensinar algo sobre o mundo sônico e musical de seu tempo (NAEEM, 2020).

Talvez mais do que a literatura e as artes, o discurso acerca da música é suscetível a terminologias específicas que, embora possam auxiliar músicos e estudiosos da música a se comunicarem com precisão, podem afastar os não especialistas. No

entanto, trabalhar com pesquisadores de diversas áreas das Humanidades me convenceu, primeiramente, de que os ouvintes podem efetivamente discutir suas experiências com música e som sem qualquer formação em Estudos Musicais, e, em segundo lugar, que esse campo pode contribuir para o discurso sobre música e som em outras disciplinas. Portanto, fico muito feliz com a iniciativa da *Palimpsesto*, e espero que os leitores a considerem útil para continuar o diálogo entre as nossas disciplinas.

PALIMPSESTO

1) Você poderia descrever brevemente as principais linhas de pesquisa intermidiáticas na teoria da música atualmente?

ORIT HILEWICZ

Eu entendo que a pesquisa intermidiática na teoria da música de hoje consiste em duas áreas principais que se sobrepõem e apoiam uma à outra. Na primeira, eu incluo o trabalho com a música nas mídias contemporâneas baseado em gêneros específicos: música para o cinema, para a televisão, os vídeos musicais, música para videogames (chamada de *ludomusicology*), para redes sociais, *ringtones*, etc. Cada meio tecnológico apresenta aos teóricos diferentes desafios nas diversas formas como a música pode ser utilizada como mídia e vivenciada pelos ouvintes. Na segunda grande área da pesquisa intermidiática, incluo os trabalhos teóricos voltados ao sentido musical e à significação, de forma abrangente, na composição, na performance e na recepção: semiologia musical, teoria tópica (o estudo dos códigos musicais prevalentes entre estilos e gêneros), abordagens cognitiva e psicológica de música e emoção, teorias da narrativa musical etc. Essas duas áreas principais estão intimamente relacionadas, pois o trabalho teórico sobre semiótica musical, por exemplo, fornece as teorias da música para o cinema, e vice-versa. Entre essas duas áreas, acrescento o trabalho sobre interseções de artes musical, visual e literária na música após 1950, por exemplo, nas obras de compositores minimalistas, ou as abordagens composicionais idiossincráticas de artistas como Iannis Xenakis, Luigi Nono, Luciano Berio e Morton Feldman – todos influenciados pelas artes visuais, literárias ou arquitetônicas.

PALIMPSESTO

2) Dado o seu interesse pelo estudo da écfrase, como você define uma composição musical ecfrástica e de que forma ela se relaciona com o conceito de literatura ecfrástica?

ORIT HILEWICZ

Não creio que haja uma única definição para obras musicais ecfrásticas. Poderíamos pensar em écfrase musical como uma abordagem de composição e de escuta que pode ser percebida na própria música. Fui apresentada à écfrase pela filósofa da música Lydia Goehr (2010), que recorre aos Estudos Literários para propor possibilidades de écfrases musicais que derivam de duas visões comuns a esta área: a “antiga” e a “moderna”. A écfrase antiga refere-se à técnica da Retórica, originada nas escolas gregas do Império Romano, e explorada de forma detalhada na monografia de Ruth Webb (2009). Definida nos manuais gregos de Retórica como “um discurso que traz o assunto [ou objeto] vividamente diante dos olhos” (WEBB, 2009, p. 14), os retóricos utilizavam a écfrase para descrever coisas, eventos e pessoas – fossem eles reais ou míticos. Um dos exemplos mais conhecidos de écfrase antiga é a descrição homérica do Escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Em contraste, a écfrase moderna refere-se a uma relação entre um texto verbal e uma obra de arte visual. Tais textos ecfrásticos consistem em comentários escritos sobre um objeto existente – a *Ode sobre uma urna grega*, de Keats, é frequentemente mencionada como um exemplo. A diferença entre essas duas visões de écfrases é significativa: a antiga era avaliada principalmente de acordo com a qualidade descritiva ou com a vividez do discurso do retórico, bem como a capacidade de visualização dos ouvintes; a écfrase moderna, contudo, é um ato hermenêutico no qual os leitores estão familiarizados com a obra de arte sobre a qual o texto ecfrástico oferece um comentário do ponto de vista do autor. Em resumo, enquanto a écfrase antiga concentra-se na descrição, a moderna concentra-se na interpretação e no comentário de uma determinada obra que serviu como fonte. As duas visões de écfrase verbal são sugestivas quando tratamos de obras musicais, como elucidada Goehr. Ela compara a técnica retórica antiga a textos verbais ou discursos que “trazem uma imagem ou cena de música à imaginação” (p. 389), e a écfrase literária

moderna a composições musicais que têm como objeto de inspiração obras artísticas, literárias ou arquitetônicas. Outras obras que poderiam ser consideradas écfrases musicais são os textos (também verbais) que trazem o assunto da música aos olhos da mente (KRAMER, 2002). Tais textos podem incluir tanto obras de literatura quanto trabalhos analíticos sobre música.

A música ecfrástica que eu estudo, cobre um panorama potencialmente mais amplo. Minha pesquisa concentra-se em composições musicais (pós-tonais) que incluem referências explícitas às suas obras-fonte, geralmente nos títulos ou nas notas de programa. Por exemplo, no momento, estou estudando o quarteto *Plan & Elevation* de Caroline Shaw (2015). Cada um dos seus seis movimentos recebe o nome de um dos jardins da propriedade histórica de Dumbarton Oaks, localizada em Washington, DC. Em sua nota de programa (2016), Shaw (2021) afirma: “*Plan & Elevation* examina diferentes partes dos belos terrenos da propriedade e a minha experiência pessoal nesses espaços em particular”. Acredito que as perguntas analíticas que faço e exploro no quarteto da Shaw não são tão diferentes das perguntas que poderiam ser exploradas em uma écfrase literária moderna em prosa ou verso: meu foco está nas maneiras como estruturas visuais e construtos filosóficos regem o desdobramento dramático da composição, permitindo aos ouvintes a percepção da obra como um comentário tanto sobre o projeto arquitetônico dos jardins quanto sobre a experiência pessoal de Shaw neste lugar.

PALIMPSESTO

3) A musicóloga alemã Siglind Bruhn tem sido uma das principais defensoras da pesquisa analítica sobre écfrase musical. O que você acha das principais contribuições de Bruhn para o campo da intermedialidade? Elas influenciaram o seu trabalho de alguma forma?

ORIT HILEWICZ

Pelo que sei, Siglind Bruhn foi a primeira a sugerir a écfrase como uma estrutura útil para a interpretação de peças musicais baseadas em obras literárias ou artísticas. Suas publicações extensas sobre écfrase musical apresentam inúmeros exemplos, alguns dos quais eu exploro mais detalhadamente no meu trabalho. O estudo da Bruhn sobre

écfrase introduziu as abordagens hermenêuticas dos Estudos Literários nos Estudos Musicais e, ao mesmo tempo, “exportou” para os Estudos Literários a ideia de que a música pode rerepresentar uma obra de arte. Eu entendo que o trabalho da Bruhn seja caracterizado por seu posicionamento em uma interseção disciplinar única entre os Estudos Musicais, a História da Arte e os Estudos Literários, e isso é, para mim, a sua principal contribuição. Ou seja, a sua habilidade de olhar para fora do campo musical, de interagir, influenciar e ser influenciada por outros campos de estudo, é, para mim, a contribuição mais importante da Bruhn.

PALIMPSESTO

4) O termo “música programática” é geralmente associado à música instrumental que narra (ou retrata) uma história já existente (por exemplo, *Uma noite no Monte Calvo*, de Modest Mussorgsky, baseada no conto de Nikolai Gógol, “A noite na véspera do dia de Ivan Kupala”). Nos parecem particularmente intrigantes as semelhanças marcantes entre a música “programática” e a “ecfrástica”. Você acha possível estabelecer uma distinção clara entre elas?

ORIT HILEWICZ

Essa pergunta traz à tona um ponto importante sobre a música ecfrástica e a música programática. Certamente, há uma sobreposição dos dois termos, mas eles se originam em contextos diferentes. O termo “música programática” foi utilizado pela primeira vez pelo compositor Franz Liszt para a música instrumental acompanhada por um prefácio verbal escrito pelo compositor “para proteger o ouvinte de uma interpretação poética errada e dirigir sua atenção para a ideia poética do todo ou de uma determinada parte” (SCRUTON, 2001). A ideia de que a música representa algo, que a sua lógica não é puramente musical, mas regida por um texto, é essencial para o gênero em questão, cuja popularidade atingiu seu auge no fim do século XIX. De forma geral, a música programática poderia ser baseada em histórias existentes, como a *Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky, ou a *Scheherazade* de Nikolai Rimsky-Korsakov, mas também – de acordo com a definição de Liszt – poderia se basear em um texto elaborado pelo próprio compositor, como a *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz, ou

em um tema ou uma ideia não literária, como *La Mere* de Claude Debussy, ou até mesmo em um personagem, como o *Don Juan* de Richard Strauss.

A écfrase musical é uma estrutura criativa e interpretativa encontrada em diferentes gêneros musicais. Tanto a música programática quanto a écfrase musical relacionam-se à capacidade da música de representar uma ideia ou uma história, e, desta forma, podemos considerar como ecfrástica uma composição baseada em uma obra literária existente, como a *Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky. Além disso, assim como a música programática, a música ecfrástica pode submeter a lógica dos acontecimentos e desenvolvimentos (internos) do objeto musical a um outro texto (verbal ou visual). Entretanto, há casos em que a música programática não é ecfrástica e a écfrase musical não é programática. Por exemplo, a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz não se baseia em uma outra obra, e por isso, não pode ser considerada ecfrástica, assim como outras obras programáticas com textos de acompanhamento elaborados pelo mesmo compositor. Na outra direção, *Rothko Chapel* de Morton Feldman, é uma écfrase musical, mas não estritamente programática, pois tanto seu movimento quanto sua organização não são regidos por um texto de acompanhamento, ainda que se possa interpretar a obra como uma expressão dos elementos (arquitetônicos) da Capela Rothko.

PALIMPSESTO

5) Em seu artigo “Reciprocal Interpretations of Music and Painting: Representation Types in Schuller, Tan, and Davies after Paul Klee” [“Interpretações Recíprocas de Música e Pintura: Tipos de Representação em Schuller, Tan e Davies sobre Paul Klee”] (2018), você propõe um método para analisar écfrases construído sobre conceitos da linguística cognitiva e da teoria da música. Poderia explicar como termos centrais, tais quais “representação descritiva”, “representação contextual” e “mistura conceitual”, conectam esses dois campos do conhecimento?

ORIT HILEWICZ

A “mistura conceitual”, ou “integração conceitual”, é um modelo teórico criado pelo linguista cognitivo Gilles Fauconnier e pelo cientista cognitivo Mark Turner (1998). Eles utilizam esse modelo para explicar a estruturação cognitiva da linguagem. O modelo consiste em “espaços mentais” que regulam a compreensão das expressões

linguísticas, incluindo analogias e metáforas, e já foi utilizado para explicar a significação musical por Lawrence Zbikowski (2002) e Nicholas Cook (2001). Eu o achei útil para dar forma ao processamento cognitivo das interações sensoriais cruzadas em funcionamento quando escutamos composições musicais ecfrásticas.

“Representação descritiva” e “representação contextual” são os termos que eu criei para designar os tipos de relações que surgem no processo de mistura conceitual associado à escuta de composições musicais ecfrásticas. A representação descritiva refere-se aos elementos da música que podem ser ouvidos como representacionais através de uma metáfora compartilhada com a obra-fonte. Como exemplo, temos *A Ilha dos Mortos*, de Sergei Rachmaninoff (Op. 29, 1908), baseada na pintura homônima de Arnold Böcklin, de 1886. *A Ilha* começa com um motivo rítmico repetitivo que reapresenta o movimento de um barco se aproximando da ilha, como retratado no quadro de Böcklin. Os ouvintes percebem o motivo como uma expressão do movimento do barco através da representação descritiva, uma vez que o movimento é (apenas) uma metáfora compartilhada entre a pintura e a música. A representação do barco na pintura, que inclui um barqueiro a remar e os remos tocando a água, implica que o barco está em movimento e se aproximando da ilha. Na peça de Rachmaninoff, o referido motivo gera a metáfora em seu ritmo repetitivo, mas assimétrico. Em contraste, a representação contextual refere-se aos elementos que ouvimos na música como representacionais apenas pela associação ecfrástica da música com a pintura. Por exemplo, ouvir as melodias do clarinete, do trompete e do oboé em “Twittering Machine” (*Five Klee Pictures*) de Peter Maxwell Davies como representações musicais dos personagens de *Die Zwitschermaschine* de Paul Klee, implica um caminho interpretativo único que expressa uma analogia direta entre a música e a pintura.

Embora a mistura conceitual tenha sido uma estrutura útil para mim em relação à écfrase musical e às formas de abordá-la nas análises, eu interessei-me mais pelos contextos que surgem da interação entre obras musicais particulares e a arte visual: o que podemos aprender sobre a abordagem de um compositor a partir de sua interpretação de uma obra de arte visual em sua peça ecfrástica? E o que nós – ouvintes e analistas – podemos aprender sobre nossos próprios valores culturais a partir da forma como interpretamos a música e as artes visuais? Sou fascinada pelos fundamentos culturais e estéticos que a análise da écfrase pode revelar.

PALIMPSESTO

6) Você acha que a sua abordagem poderia ser ampliada (em combinação com outras perspectivas analíticas) para contemplar relações intermediáticas similares entre artes visuais e dança, ou talvez literatura e arquitetura?

ORIT HILEWICZ

Considero fundamental em minha abordagem a ideia de interpretar uma obra através das lentes de outra, o que também caracteriza as abordagens às interações sensoriais cruzadas (como a sinestesia) na literatura e nas artes. Porém, como uma teórica da música, eu hesitaria em determinar o que outros campos poderiam extrair dos estudos musicais – porém, eu teria interesse em trabalhar com pesquisadores de literatura e de artes para explorar os entrecruzamentos entre as nossas abordagens.

PALIMPSESTO

7) Na sua pesquisa de doutorado, você se aprofundou em uma fascinante exploração da relação recíproca entre música e arquitetura em *Rothko Chapel* [Capela Rothko] de Morton Feldman: uma peça musical singular composta a partir de uma obra arquitetônica de mesmo nome (localizada em Houston), cujo projeto foi inspirado pelas pinturas de Mark Rothko (1903-1970). Na sua opinião, como a música ecfrástica de Feldman consegue evocar nos ouvintes o senso de presença e de temporalidade, e capturar a essência estética de uma capela tão misteriosa?

ORIT HILEWICZ

A *Rothko Chapel* foi mais do que inspirada pelas pinturas de Mark Rothko: Rothko estava interessado em criar um espaço ideal para hospedar as suas pinturas e pensou que uma capela funcionaria melhor do que um museu para ressaltar o aspecto espiritual das pinturas (Barnes, 1989). Ele desenvolveu o projeto octogonal da capela e criou quatorze pinturas para ela, mas acabou se suicidando antes de sua abertura. Rothko descreveu as pinturas grandes da capela, contendo cores e texturas, mas não figuras, como “vozes em uma ópera” que se relacionam umas com as outras através do formato octogonal do espaço, pelos eixos estruturais diagonais, laterais ou oblíquos.

Rothko também projetou a iluminação da capela, que emana de uma claraboia central parcialmente oculta por um painel octogonal suspenso de modo que apenas uma quantidade controlada de luz entra ali – e, de fato, os visitantes da capela constantemente comentam sobre a sua escuridão.

Morton Feldman muitas vezes se descreveu como um compositor que teria aprendido a compor com os pintores, e Rothko foi um dos que mais o influenciou. Quando Feldman foi convidado para criar uma composição para ser executada no primeiro aniversário da Capela Rothko, ele decidiu compor uma peça que, ao mesmo tempo, usasse as qualidades acústicas únicas do espaço octogonal, e expressasse as suas experiências pessoais na capela.

Eu acho que os ouvintes conseguem captar muitas relações interessantes entre a música e a capela. Uma descrição completa da peça ecfrástica de Feldman excederia o escopo desta entrevista, então eu mencionarei aqui o que eu considero a relação mais substancial, e os leitores estão convidados a usar essa breve interpretação como ponto de partida para entender a música. *Rothko Chapel* de Feldman é uma obra para viola solo e conjunto camerístico que inclui um coro de quatro partes, celesta, percussão e dois cantores solistas. Um dos elementos que mais me impressionam nessa obra é a forma como a viola e o coro trocam de papéis: a parte da viola apresenta declamações expressivas, semelhantes às humanas, enquanto as vozes do coro são instruídas a cantarolar ao invés de cantar, e a sua parte consiste em harmonias dissonantes complexas (e pouco intuitivas). Na minha interpretação, a obra consiste numa narrativa na qual a viola, como a protagonista, move-se através de diferentes “imagens” musicais, ou cenas, sugeridas pelas harmonias do coro. Tal como as pinturas da capela, que apresentam variações de texturas e matizes, estas passagens corais também variam (seus materiais) sem se repetir exatamente. Conforme a obra de Feldman avança, nós podemos ouvir como a viola – a protagonista – gradualmente se funde com o coro, transformando as suas declamações (humanizadas) em notas longas e sustentadas. Estas notas se unem às harmonias corais, até que, eventualmente, surge uma nova “voz”, ou um modo de expressão, na forma de uma melodia que é ouvida logo antes do final da peça. Eu entendo essa obra como uma espécie de versão feldmanesca de *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky, mas sem a imitação temática que caracteriza a obra

deste compositor. Dito de outra forma, a peça de Feldman é mais abstrata e interpretativa.

PALIMPSESTO

8) Também na sua pesquisa de doutorado, você questiona os limites conceituais do termo *écfrase* e sugere a possibilidade de seu uso dentro da mesma forma de arte. O objeto de sua consideração é *Ekphrasis (Continuo II)* de Luciano Berio, uma obra musical baseada em outra, intitulada *Continuo for Orchestra*. Por que você acha que a primeira peça não pode ser simplesmente descrita como uma versão ou uma re-composição da segunda? Você conhece outros exemplos que poderiam se encaixar na mesma categoria “ecfrástica”?

ORIT HILEWICZ

Para responder a essa questão, eu gostaria de começar com um breve histórico sobre a abordagem idiossincrática de Berio, porque a questão da *écfrase* ou re-composição é especialmente significativa para entender seu estilo composicional único. Berio é conhecido por incorporar nas suas obras citações e referências a outras obras musicais e literárias. O exemplo mais conhecido é o terceiro movimento de sua *Sinfonia* (1968-1969), que é baseada no “Scherzo” da *Sinfonia n° 2* de Mahler que é citado no movimento de Berio do começo ao fim. Vale lembrar que *Sinfonia* também inclui outras numerosas citações do repertório musical clássico, além de declamações de passagens de *O inominável* de Samuel Beckett, e comentários sobre a música que são citados simultaneamente. Porém, não se pode ouvir o “Scherzo” ao longo de todo o terceiro movimento. Em vários momentos, as melodias de Mahler nos parecem estar escondidas por outros materiais. Vale ressaltar que a teórica da música Catherine Losada (2009) mostra em sua análise de *Sinfonia* que, mesmo quando o “Scherzo” não é ouvido, suas proporções e organização são mantidas ao longo do terceiro movimento. Isto seria semelhante à música programática, no sentido de que outro texto comanda a lógica musical, porém, neste caso, tal texto é uma outra obra musical.

Há também casos em que Berio “simplesmente” revisa uma composição. Por exemplo, *Ofanim* foi composta pela primeira vez em 1988, e revisada em 1997. A revisão foi publicada como a versão final da obra autorizada pelo compositor que substitui a versão original de 1988. Por outro lado, *Ekphrasis (Continuo II)* é

enfaticamente publicada como uma obra separada de *Continuo for Orchestra*, e, conhecendo a preocupação de Berio com aquilo que ele chamou de “tradução musical” ou “transcrição” como uma atividade criativa, podemos nos perguntar sobre as suas (reais) motivações para *Ekphrasis*.

Enquanto o terceiro movimento da *Sinfonia* foi descrito por pesquisadores como um pastiche, porque costura numerosas citações na forma de um comentário elaborado (Hicks, 1981-1982), Berio o considerou como “a melhor e mais profunda *análise* que eu poderia ter desejado fazer do ‘Scherzo’ da *Segunda Sinfonia* de Mahler” (2006, p. 40; grifo meu). Este comentário é revelador: de acordo com o seu relato, muitas das suas composições foram motivadas por obras literárias e musicais compostas por ele ou outros. A musicóloga Susanna Pasticci (2012) discute a abordagem de Berio para a composição em termos de sua idiossincrática concepção de tradução como uma força criativa inerente ao entendimento humano, influenciada pela teoria de tradução de George Steiner (1975).

Parece, então, que podemos entender *Ekphrasis*, nos termos do terceiro movimento de *Sinfonia*, como uma obra que cita outra obra musical, ou que revisa uma obra anterior. De fato, as duas abordagens foram utilizadas na bibliografia musical. Lydia Goehr (2010, p. 406) interpreta *Ekphrasis* como um exemplo único de écfrase que não muda de meio artístico: “uma écfrase pura, obra-para-obra, sem interferência, comparação ou contestação [inter]midiática... é ecfástica, sobre écfrase, e, finalmente, produz uma imagem da vida composicional de Berio como um todo”. O crítico musical Paul Griffiths, por outro lado, descreve *Ekphrasis* simplesmente como uma revisão de *Continuo* (2010, 369). Quando li a abordagem de Goehr pela primeira vez e ouvi as obras de Berio, eu acabei concordando com Griffiths. *Continuo for Orchestra* (1990) é uma obra intensa e dramática para um grande conjunto orquestral, com expressivas linhas melódicas em camadas sobre uma paisagem sonora instrumentalmente exuberante e em constante flutuação. *Ekphrasis* (1996) cita *Continuo* com poucas mudanças na instrumentação, mas com a adição de seções de abertura e fechamento, todas baseadas na linguagem musical de *Continuo*. No geral, as duas composições compartilham muito de sua estrutura, linguagem harmônica e melódica, expressão e timbre. Apesar dessa proximidade, entretanto, pensar em *Ekphrasis* como uma “mera” revisão de *Continuo* significa perder muito da significância dessas duas obras na

abordagem única de Berio, que é caracterizada pela multiplicidade interpretativa tal como expressa em sua noção de tradução musical. Nas suas notas de programa, o compositor descreveu as duas obras como estruturas “abertas a qualquer momento para extensões alternativas, adicionando novas alas, salas e janelas”. De fato, *Ekphrasis* transforma a expressão singular de uma ideia em *Continuo* em uma multiplicidade: Berio poderia hipoteticamente compor outras “*Ekphrases*”, cada uma expressando uma interpretação diferente da ideia musical de *Continuo*.

PALIMPSESTO

9) Em uma recente colaboração com o cineasta Stephen Sewell, você produziu e lançou uma cena de filme para *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (1929-1930) de Arnold Schoenberg (Disponível em: <http://doi.org/10.30535/smtv.7.3>). Esse projeto original combinou pesquisa analítica e criativa para realizar a sua interpretação ecfrástica da obra de Schoenberg na forma de filme, uma verdadeira abordagem interartes. Como foi o processo criativo para a cena e qual a importância, na sua opinião, de pesquisadores intermediários participarem de tais projetos colaborativos?

ORIT HILEWICZ

Esse projeto foi para mim uma forma útil de pensar criativamente sobre essa obra especial de Schoenberg. O título *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* se traduz como “música de acompanhamento para cena de filme”, mas Schoenberg não a compôs para um filme em particular. Essa peça foi encomendada por Heinrichshofen, que publicou uma série de partituras para filmes mudos. Na era do cinema mudo, os cinemas contratavam músicos para acompanhar os filmes, os quais tocavam uma seleção musical apropriada de acordo com os temas relacionados. Com a inovação dos filmes sonoros, Heinrichshofen abordou Schoenberg e encomendou uma obra que seria publicada em uma série de jubileu para filmes mudos. Apesar de não existir um filme para esta música, ela possui um subtítulo programático (bastante sugestivo) que se traduz em perigo ameaçador, medo e catástrofe. De fato, Schoenberg tinha interesse em compor para filmes, mas *Begleitungsmusik* foi a sua única obra para o gênero. O que mais me intrigou nessa obra foi o que ela poderia revelar sobre Schoenberg como um compositor de *filmes*. Criar uma cena de filme para ela foi a forma que eu encontrei de examinar sua possível utilização como música de filme. Eu levei a ideia para Stephen e,

como ele também ficou intrigado, decidimos trabalhar! Eu considero essa obra muito sugestiva – conforme ouvia e analisava a sua estrutura rítmica e temática,¹ eu conseguia visualizar uma narrativa que começa com o aparecimento do perigo, desenvolve-se com reações de medo e termina em uma catástrofe, que é então seguida de um breve epílogo. Stephen e eu começamos a elaborar meios para apresentar tal narrativa em filme – nós dois concordamos que a cena do filme deveria ser artística e abstrata, e decidimos criar uma colagem de filmes existentes. Stephen sugeriu que limitássemos nossa escolha a filmes lançados na época em que Schoenberg compôs a obra, os quais poderiam ter passado em sua mente naquela época.

Para criar o filme, eu preparei uma linha do tempo para organizar as gravações que usamos. Esta linha do tempo incluiu uma simples narrativa baseada na minha interpretação da obra: as seções em larga escala da peça e uma breve “história” dos acontecimentos dentre de cada seção, de acordo com as frases musicais, motivos e as relações entre eles. Por exemplo, eu destaquei tanto a melodia que é ouvida primeiramente na seção “perigo ameaçador” quanto suas variações, ouvidas na posterior seção “medo” e no epílogo da obra, como momentos em que o filme retornaria e desenvolveria uma linha dramática compatível com a música. Um outro exemplo seria o momento do começo da seção “medo”, no qual a obra apresenta uma progressão (ou seja, a reiteração continuada de um mesmo motivo em regiões melódicas diferentes). Na linha do tempo, eu marquei essa progressão musical como uma oportunidade de criar uma sequência visual centrada no medo como reação ao “perigo ameaçador” que ouvimos no começo da peça. Com essa narrativa básica em mente, Stephen e eu assistimos aos filmes e encontramos clipes que poderíamos usar em diferentes momentos da obra. Stephen então criou uma primeira versão do filme usando estes materiais e nós continuamos refinando isso até ficarmos satisfeitos com os resultados.

Eu não sei se é importante participar de tais projetos, mas achei útil por algumas razões. Eu não tinha nenhuma experiência anterior em fazer filmes, e a perspectiva de especialista de Stephen sobre as possibilidades e limitações desta mídia foi crucial. Por exemplo, ele manipulou clipes de diferentes filmes mudando sua direção e sua velocidade para criar uma sensação de continuidade visual e coerência (com a música). Além disso, a análise de obras musicais frequentemente envolve a representação visual

¹ Análise disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.hilewicz.html>.

na forma de diagramas e partituras anotadas. Com as publicações acadêmicas online se tornando predominantes nos últimos anos, há mais exemplos de representações visuais para análise que utilizam imagens em movimento. Criar um filme como auxílio visual à análise parece-me uma extensão necessária do aspecto visual que já está presente nela mesma. Além disso, representar a análise no filme, que também tem uma qualidade estética própria, permite alcançar um público mais amplo fora de sua disciplina.

PALIMPSESTO

10) Para concluir, você poderia recomendar algumas leituras para pesquisadores e estudantes de literatura/linguística interessados em aprender mais sobre pesquisa intermediária (criativa e analítica) de uma perspectiva orientada pela música?

ORIT HILEWICZ

Eu oferecerei fontes que podem servir como ponto de partida para leitores interessados em música e intermedialidade. Leituras sobre músicas de filme e outras mídias contemporâneas incluem *Unheard Melodies* (1987) de Claudia Gorbman, e *Audio-vision* (1993) de Michel Chion, que são dois textos antigos e influentes sobre música e som no cinema. *Unruly Media* (2013) e *Experiencing Music Videos* (2004) de Carol Vernallis, e *The Ringtone Dialectic* (2013) de Sumanth Gopinath apresentam reflexões esclarecedoras sobre questões culturais, estéticas e políticas nas mídias contemporâneas. As leituras supracitadas não demandam conhecimento de música. O mesmo pode ser dito sobre vários capítulos de *The Oxford Handbook on Film Music Studies* (2014), que introduz importantes aspectos da pesquisa sobre músicas de filme. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015) de David Neumeyer e *Hollywood Harmony* (2018) de Frank Lehman são fontes excelentes para os pesquisadores que têm algum conhecimento na área da música.

Outras leituras relacionadas à intermedialidade incluem *Four Musical Minimalists* (2000) de Keith Potter e *Musical Meaning: Toward a Critical History* (2002) de Lawrence Kramer. Nesses dois livros, ainda que o conhecimento de música seja útil, ele não é necessário para acompanhar e compreender a maioria dos textos.

Referências

- ALMÉN, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press.
- BARNES, Susan J. 1989. *The Rothko Chapel: An Act of Faith*. Austin: University of Texas Press.
- BERIO, Luciano. 2006. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
- BRUHN, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- CHION, Michel. 1993. *Audio-vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman. Columbia University Press.
- COOK, Nicholas. 2001. "Theorizing Musical Meaning." *Music Theory Spectrum* 23 (2): 170–195.
- FAUCONNIER, Gilles, and Mark Turner. 1998. "Conceptual Integration Networks." *Cognitive Science* 22 (2): 133–187.
- GOEHR, Lydia. 2010. "How to Do More with Words: Two Views of (Musical) Ekphrasis." *The British Journal of Aesthetics* 50 (4): 389–410.
- GOPINATH, Sumanth. 2013. *The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form*. The MIT Press.
- GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- GRIFFITHS, Paul. 2010. *Modern Music and After*, 3rd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- HICKS, Michael. 1981–82. "Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia." *Perspectives of New Music* 20 (1/2): 199–224.
- HILEWICZ, Orit. 2016. "Tracing Space in Time: Morton Feldman's Rothko Chapel." In *Time and Trace: Multidisciplinary Investigations of Temporality*, 83–108. Leiden, The Netherlands: Brill.
- _____. 2017. *Listening to Ekphrastic Musical Compositions*. (Ph.D. dissertation, Columbia University, New York. Retrieved from <https://doi.org/10.7916/D81V5S7H>).
- _____. 2018. "Reciprocal Interpretations of Music and Painting Representation Types in Schuller, Tan, and Davies after Paul Klee." *Music Theory Online* v. 24 no. 3.

<https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.hilewicz.html> (Accessed: August 5, 2021).

KRAMER, Lawrence. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press.

LEHMAN, Frank. 2018. *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford University Press.

LOSADA, C. Catherine. 2009. "Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann." *Music Theory Spectrum* 31 (1): 57–100.

NAEEM, Asma. 2020. *Out of Earshot: Sound, Technology, and Power in American Art, 1860–1900*. University of California Press.

NEUMEYER, David (Ed.) 2014. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press.

_____. 2015. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press.

PASTICCI, Susanna. 2012. "‘In the Meantime, We’ll Keep Translating’: The Strength of the Ethical Dimension in the Creative Thought of Luciano Berio." In *Luciano Berio—nuove prospettive=New Perspectives, atti del Convegno, Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008*, ed. Angela Ida De Benedictis, 459–475. Florence: Leo S. Olschki.

POTTER, Keith. 2000. *Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press.

SCRUTON, Roger. 2001. "Programme Music." In *Grove Music Online*. Oxford University Press.

SHAW, Caroline. 2016. Nota de programa para *Plan & Elevation*. Disponível em: <<https://caroline-shaw-editions.myshopify.com/products/plan-and-elevation>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

STEINER, George. 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Open Road.

VERNALLIS, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Columbia University Press.

_____. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford University Press.

WEBB, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Burlington, VT: Ashgate.

ZBIKOWSKI, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.