

**P. PORTO**

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

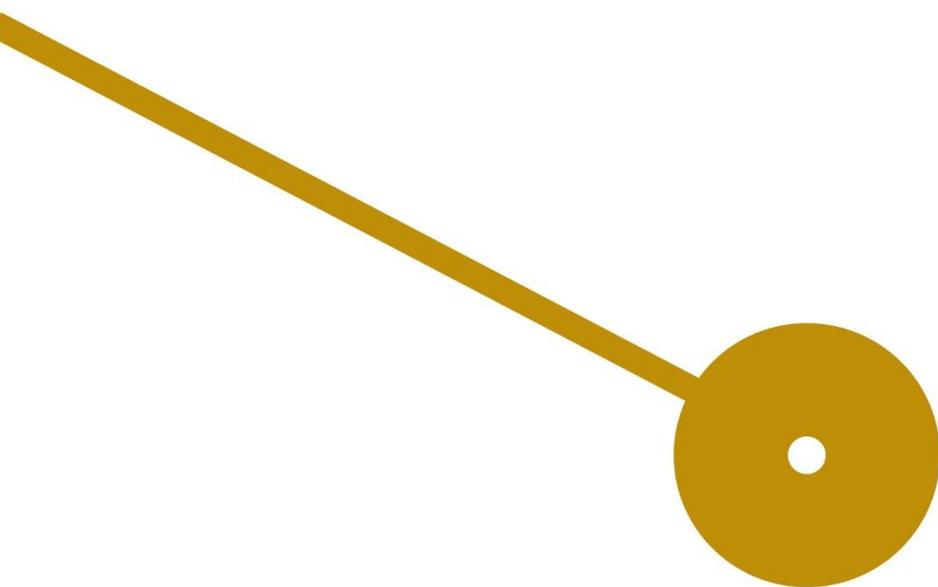
**M**

**MESTRADO**  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

*The never born daughter of  
Einstein: A interdisciplinaridade na  
comunicação do discurso artístico*

Adriana Raquel Costa Oliveira

Maio de 2019



M

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

*The never born daughter of  
Einstein: A interdisciplinaridade na  
comunicação do discurso artístico*

Adriana Raquel Costa Oliveira

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, *saxofone*

Professor Orientador  
Gilberto Bernardes

Maio de 2019



## **Resumo**

Partindo da desconexão crescente entre a música erudita contemporânea e o público, a presente monografia pretende identificar alguns dos princípios na base deste fenómeno, assim como explorar estratégias interdisciplinares para uma facilitada comunicação das obras em questão. O projeto artístico *The never born daughter of Einstein*, resulta das reflexões desta monografia e inclui, através de um diálogo interdisciplinar, estratégias que incidem na facilitada receção de estruturas musicais. O seu processo de criação é detalhado, pretendendo estabelecer uma base sólida para a discussão alargada da criação e receção da música erudita contemporânea.

## **Palavras-chave**

Música erudita contemporânea; comunicação; estruturas musicais; interdisciplinaridade;

## **Abstract**

Departing from the growing disconnect between contemporary classical music and the public, this monograph aims to identify some of the principles underlying this phenomenon, as well as to explore interdisciplinary strategies for the communication of these works. The artistic project *The Never Born Daughter of Einstein*, derives from the reflections of this monograph and includes, through an interdisciplinary dialogue, strategies that promote a facilitated reception of musical structures. His creation process is detailed, aiming to lay a solid foundation for the broad discussion of the creation and reception of contemporary erudite music.

## **Keywords**

Contemporary classical music; Communication; Musical structures; Interdisciplinarity;

# Índice

Resumo .....	iv
Abstract .....	v
Índice.....	vi
Lista de Figuras .....	vii
Glossário .....	viii
Capítulo 1 - Introdução .....	1
1.1 Contexto e Motivação.....	2
1.2 Objetivos .....	4
1.3 Estrutura da Monografia .....	5
Capítulo 2 - Estado da Arte.....	6
2.1 A receção da música popular e da música erudita .....	6
2.1.2 O afastamento do público da música erudita contemporânea .....	7
2.2 Estratégias interdisciplinares na criação artística .....	8
2.2.1 Cinema (Vídeo) .....	8
2.2.2 Pintura.....	10
2.2.3 Dança.....	13
2.2.4 Movimento na Performance Musical.....	14
2.2.5 Teatro/Cenografia .....	15
Capítulo 3 .....	16
3.1 The never born daughter of Einstein.....	17
3.1.1 <i>Einstein on the Beach</i> .....	17
3.1.2 <i>The never born daughter of Einstein</i> .....	18
3.1.2.1 Seleção de andamentos e respetiva transcrição .....	19
3.1.3.2 Recreação visual .....	22
3.2 (Re)conhecer de Solange Azevedo .....	24
3.2.3 Elaboração Cénica.....	28
Capítulo 4. Conclusões.....	29
4.1 Sumário e contribuições .....	29
4.2 Trabalho Futuro.....	30
Bibliografia .....	31
Anexo A.....	34
Anexo B.....	35

## Lista de Figuras

- Figura 1 Tabelas na qual são distinguidas: música tradicional; música erudita; Música popular (Tagg, 2015)
- Figura 2 Instalação *Test pattern* (2013) de Ryoji Ikeda
- Figura 3 *Impressão 3(concerto)* (1911) de Wassily Kandinsky
- Figura 4 *Fugue in red* (1921) de Paul Klee
- Figura 5 Imagem representativa da coreografia *Fase, four movements to the music of steve reich* Anne Teresa De Keersmaeker
- Figura 6 Fragmento da partitura para saxofone *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen ilustrativo dos três motivos que constituem a fórmula
- Figura 7 Fragmento de *Knee 5* escrito por Philip Glass (número 13 de ensaio)
- Figura 8 Fragmento original da primeira parte do andamento *Trial 1, Entrance*, de Philip Glass seguido da respetiva transcrição para saxofone
- Figura 9 Fragmento original da segunda parte do andamento *Trial 1, Mr Bojangles* de Philip Glass seguido da respetiva transcrição para saxofone
- Figura 10 Fragmento original da ária de *Bed* de Philip Glass seguido da respetiva transcrição para saxofone
- Figura 11 *Pelléas and Mélisande* com cenografia e luz de palco da autoria de Robert Wilson
- Figura 12 Motivo temático de *Entrance* (em cima) e respetiva recreação visual (em baixo)
- Figura 13 Fragmento da obra *(re)conhecer* de Solange Azevedo ilustrativo da proximidade de registos entre vozes, visível nos primeiros segundos da obra, e posterior uníssono destas ao 19'00''(bloco laranja)
- Figura 14 Fragmento da obra *(re)conhecer* Solange Azevedo ilustrativo da relação dissonante entre as duas vozes superiores (bloco laranja) e "fragmentação do eu" representada visualmente através da saída do cantor do palco ao 6'25.0" (bloco amarelo)
- Figura 16 Fragmento da obra *(re)conhecer* de Solange Azevedo ilustrativo da reaproximação ao nível do registo das duas vozes superiores
- Figura 17 Cadeira concetualizada por Wilson (imagem da esquerda) e cadeira concetualizada pela autora e pela compositora Azevedo (imagem da direita)

## Glossário

**Música erudita.** O termo música erudita será ao longo da monografia tido como equivalente ao termo de música clássica. Neste sentido, segue-se a sua definição:

*Música clássica: Expressão que, tal, como o termo correlato, “classicismo”, é aplicada toda uma variedade de músicas de diferentes culturas, e que é usada para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares; “clássico” aplica-se também a qualquer coletânea de música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal (Sadie, 1994)*

**Música contemporânea.** é entendida como a criação recente. É de notar que a expressão é usada igualmente para denominar a música produzida num período fixo, mais concretamente entre a 2ª guerra mundial e 1980 (Vargas, 2008; Copland, 2006).

**Música tradicional.** Um termo que denota diferentes tipos de música, com diferentes conotações em diferentes partes do mundo, em diferentes classes sociais e em diferentes pontos da história. Geralmente o termo refere-se a música de tradição oral, frequentemente num estilo relativamente simples, principalmente de proveniência rural, normalmente interpretada por não profissionais, usado e entendido por amplos segmentos de uma população, característica de uma nação, sociedade, ou grupo étnico, e reivindicado por estes como a sua (Randel, 2003). Ao longo desta monografia, o termo música tradicional será considerado como uma tradução do termo inglês folk music.

**Música Popular.** Mais comumente entendida como um idioma musical de séculos recentes, cujas obras divulgadas em massa atraem um público amplo. Os séculos XVIII e XIX viram o desenvolvimento, principalmente na Europa e na América, de um género distinto de música “folk” e música clássica ou “art music”. Distingue-se destes últimos ao nível da composição e escrita e por ter desenvolvido um estilo musical não pertencente a uma certa região ou grupo étnico. Apesar de várias das primeiras peças de música popular partilharem características gerais com a música clássica, estas eram mais curtas e simples, exigindo menos do intérprete e do ouvinte. Ao longo desta monografia, o termo música popular será considerado equivalente ao termo em inglês pop music (Randel, 2003)



## Capítulo 1 - Introdução

No domínio música erudita contemporânea, assiste-se nos séculos XX e XXI a uma marcada distância entre a sua criação e receção pelo público ou públicos. Historicamente, esta tendência vem-se acentuando deste o pós-guerra dos finais de 1940 (Vargas, 2008; Grout & Palisca, 1994). Este período, designado de guerra fria, foi palco de uma acesa rivalidade política e ideológica entre os Estados Unidos da América e a Rússia e seus respetivos aliados. Desenvolveram-se ideologias e programas culturais completamente distintos sendo que a primeira apelava à liberdade e a segunda ao conservadorismo (Taruskin, 2006).

Do lado Americano e da Europa Ocidental, houve um marcado impulso da linguagem, técnica e estilo (Ross, 2009; Grout & Palisca, 1994). Os cursos de Darmstadt, organizados desde 1946, são representativos desta atitude (Vargas, 2008). Nestes, muitos compositores direccionaram-se para a criação de obras de grande complexidade e experimentalismo, assim como se aliaram às mais recentes inovações tecnológicas, entre as quais o uso de dispositivos eletrónicos, como os sintetizadores (Grout & Palisca, 1994). Estas inovações, tão valorizadas por grupos de intelectuais, foram menos bem recebidas pelo público, vastamente habituado à sonoridade das épocas anteriores. Em consequência, consegue-se perceber hoje que houve um afastamento gradual do público da música erudita face às correntes mais vanguardistas da música contemporânea (Grout & Palisca, 1994). Por outro lado, a música popular, graças ao grande desenvolvimento tecnológico, nomeadamente ao registo fonográfico que imprime um traço histórico a esta música, registou um aumento enorme de públicos e de grande diversidade cultural. (Ross, 2009; Lévi, 1999).

No sentido de refletir sobre a distância entre os públicos e a música erudita produzida nos séculos XX e XXI, em particular de um ponto de vista artístico e enquanto criadora e intérprete, abordo nesta monografia possíveis ramificações históricas que levaram a este cenário. Consequentemente, apresento estratégias que visam minimizar esta distância de forma a apoiar a estrutura do meu projeto final de mestrado.

A abordagem adotada pretende liquidificar a complexidade das obras deste período a partir do discurso artístico. Será adotada uma estratégia interdisciplinar, que visa cruzar música com diversas áreas artísticas em palco de forma a expor a estrutura que constitui cada uma das obras apresentadas, procurando assim facilitar o entendimento destas por parte do público.

No recital final, serão apresentadas duas obras de compositores contemporâneos, nomeadamente, um excerto de uma adaptação da música da ópera "Einstein on the Beach" composta por Philip Glass e estreia da obra *(Re)conhecer* da compositora Solange Azevedo. A primeira obra, de Philip Glass, por ser um exemplo cimeiro da articulação que procuro entre áreas artísticas vai servir como aprendizagem dos mecanismos que estão inerentes ao discurso multidisciplinar. A segunda pretende ser um exercício de aplicação das aprendizagem e exploração de um discurso multidisciplinar que promova a compreensão de estrutura musical.

## 1.1 Contexto e Motivação

O Século XX assistiu a uma grande revolução a todos os níveis. Naturalmente, a arte, nomeadamente a música, não ficou avessa a essas transformações. Esta passou a beneficiar de meios de produção e divulgação muito mais vastos, como a rádio, a televisão e a gravação. Estes mecanismos afetaram o comportamento do consumo de música e de forma diferenciada na música popular e erudita (Vargas, 2008; Ross, 2009; Grout & Palisca, 1994). Enquanto que na música popular estas novas possibilidades permitiram o alcance de um público muito amplo e diverso; na música erudita contemporânea, verificou-se um progressivo distanciamento do público (Vargas, 2008; Grout & Palisca, 1994).

De forma a clarificar os termos de música erudita, tradicional e popular, insiro esta tabela (Figura 1) criada por Philip Tagg (1982). Nesta, Tagg faz a distinção entre cada categoria de música abordando os seguintes parâmetros: Distribuição em massa; Tipo de sociedade em que cada categoria de música está mais presente; Principal forma de armazenamento e distribuição no século XX; Estética e teoria escrita;

Características		Música Tradicional	Música Erudita	Música popular
Distribuição em Massa	Usual			X
	Não usual	X	X	
Tipo de sociedade em que cada categoria de música mais ocorre	Nómada ou agrária	X		
	Agrária ou industrial		X	
	Industrial			X
Principal forma de armazenamento e distribuição	Transmissão oral	X		
	Notação musical		X	
	Gravação			X
Principal forma de financiamento de produção e distribuição no século XX	Independência da economia monetária	X		
	Fundos públicos		X	
	Mercado livre			X
Estética e teoria escrita	Não comum	X		X
	Comum		X	

Figura 1: Tabela na qual são distinguidas: música tradicional; música Erudita; Música Popular (Tagg, 1982)

Partindo deste entendimento e compreensão das várias valências de cada categoria musical, com a criação deste projeto pretendo facilitar o entendimento de música contemporânea para o público. A motivação para atingir esse objetivo surgiu quando eu, no meu percurso acadêmico, comecei a estudar obras contemporâneas assim que comecei a fazer o paralelo dos elementos musicais com elementos visuais, consegui entender melhor esta nova linguagem musical pois estes tornaram mais fácil facilmente a abordagem do universo da contemporaneidade.

Neste contexto, decidi explorar a ideia um espetáculo que cruzasse música com outras expressões artísticas, no sentido da sua conjugação melhor informar o público sobre as estruturas apresentadas. Na base desta experiência está um primeiro concerto que realizei com o grupo de música de câmara Vento do Norte e que contou com a participação do departamento de teatro da ESMAE.<sup>1</sup> Este espetáculo levou-me a interessar por outras áreas artísticas além da música. Através deste cruzamento de artes em palco senti que, apesar de terem sido apresentadas obras que estavam à partida fora do contexto musical mais habitual do público, a sua receção foi mais facilmente conseguida.

---

<sup>1</sup> no festival de Palmela de 2014, no dia 18/07

## 1.2 Objetivos

A elaboração deste projeto, que inclui uma monografia e posterior recital, tem dois objetivos:

Objetivo social: possibilitar a compreensão por parte do público comum de música erudita contemporânea. Ao longo da minha vida académica deparei-me com o facto de grande parte da música que estudava e apreciava não ser compreendida fora do contexto escolar, estar limitada a um público de músicos e compositores com formação. Neste sentido, decidi que neste projeto gostaria de encontrar formas de levar o público fora deste contexto a conseguir apreciar este estilo de música ajudando-o numa melhor compreensão desta.

Objetivo artístico: exploração de outras artes para além da música na conceção de um espetáculo (recital). Este objetivo surge aliado ao objetivo anteriormente descrito. A forma que encontrei de ajudar o público na compreensão de música erudita contemporânea foi fazendo o paralelo entre música e outras áreas artísticas. Adicionalmente, pretendo ao incorporar outras áreas artísticas na minha performance aprender e desenvolver novas formas de expressão, e desta forma crescer não só como música, mas também como artista.

### **1.3 Estrutura da Monografia**

No capítulo 1 introduzo o tema desta monografia começando com uma distinção das diferentes categorias de música, seguida da motivação que me levou a trabalhar sobre a distância entre o público e a música erudita contemporânea, assim como a vontade de criar um espetáculo multidisciplinar.

No capítulo 2 farei uma breve abordagem de uma perspectiva histórica acerca da recepção da música popular e da música erudita seguida de algumas das razões para a distância entre público e música erudita contemporânea. Na segunda parte deste capítulo, seção 2.2, descrevo projetos multidisciplinares de várias áreas artísticas: cinema (vídeo); pintura; performance musical; teatro/cenografia. Em cada um destes pontos, darei exemplos de um ou dois artistas que conceberam as suas obras de acordo com princípios multidisciplinares e que serviram como principal referência na criação do meu projeto.

No capítulo 3 serão o processo de interpretação e (re)criação das duas obras assim como as estratégias interdisciplinares utilizadas em cada uma delas de forma a facilitar a comunicação da música para o público.

## Capítulo 2 - Estado da Arte

### 2.1 A recepção da música popular e da música erudita

Até ao Século XX, a música tradicional era transmitida somente por via oral, de geração em geração, sendo os limites da memória humana a ditarem a sua evolução. Contrariamente, a música erudita conseguiu documentar a sua história de forma mais sistemática por se apoiar em notação musical. No entanto, no século XX, este cenário alterou-se drasticamente. Com o grande desenvolvimento tecnológico surgiu a música popular com estilos como *pop*, *rock*, entre outros. Esta, ao contrário da música tradicional, que estava limitada a uma certa região ou povo, insere-se num contexto global, atraindo pela sua simplicidade ao nível da composição e curta duração um público amplo e diverso. (Michels, 2007; Ross, 2009; Grout & Palisca, 1994; Randel, 2003)

A música erudita, por seu turno, viveu, ao longo da sua história, confinada a círculos sociais restritos. Até ao início Século XIX, era somente de acesso à monarquia e ao clero. Posteriormente, com o despontar de uma classe burguesa cada vez mais influente alargou-se o círculo de acesso a esta classe (Grout & Palisca, 1994). No século XX e XXI este panorama foi-se gradualmente alterando no sentido em que o acesso se estendeu a todas as classes, embora uma grande cisão de classes continue a marcar este panorama. A educação para a escuta, que esta música requer, ainda não está completamente conquistada (Copland, 2006; Vargas, 2008).

Para além desta distância entre públicos e música erudita, verifica-se uma distância ainda maior entre estes e a música erudita contemporânea. Dado que o público de música erudita mantém como principais referências a música do século XIX ou anterior. As grandes transformações dentro da música erudita contemporânea saída da Guerra fria, reduziram ainda mais o público da música erudita (Copland, 2006; Vargas, 2008; Grout & Palisca, 1994). Neste sentido, tal como Meyer (1967) defende, o séc. XX traz uma multiplicidade de públicos e *gettos* musicais identitários, os quais se inserem em três grandes categorias: o da música popular; o da música erudita e o da música erudita contemporânea.

## 2.1.2 O afastamento do público da música erudita contemporânea

A música contemporânea é frequentemente apontada pelo público como demasiado abstrata e dissonante, e conseqüentemente de difícil apreciação. No entanto, noutras áreas artísticas, como por exemplo a dança ou a arquitetura, que também romperam com linguagens anteriores, a adesão do público parece não encontrar resistência (Copland, 2006; Vargas, 2008). Então porquê a cisão entre público e a música erudita contemporânea?

A música erudita contemporânea caracteriza-se sobretudo pelo corte com várias das tradições da música anterior. Parte da novidade da nova linguagem foi a introdução do atonalismo, algo foi despoletado, segundo vários autores, a partir da obra *Tristão e Isolda* (Wagner, 1869), que fez um forte uso da harmonia cromática. A partir de então, vários os compositores começaram a afastar-se da escrita tonal. Schoenberg e a sua linguagem atonal ganha neste período, em termos teóricos e práticos, um grande relevo e influência numa série de gerações vindouras. Adicionalmente o surgimento de sintetizadores e computadores, proporcionaram grandes possibilidades aos compositores em termos de expressividade e complexidade musical. No entanto, estas inovações tiveram uma certa reação negativa por parte do público, e até mesmo compositores e músicos, que se começaram a afastar da nova música (Glass, 2007; Grout & Palisca, 1994).

Uma das conseqüências da música atonal, é, segundo Philip Ball (2010), a sensação de imprevisibilidade, o que parece contrariar a forma como o cérebro humano processa música. As mais recentes descobertas de neurociência acerca do impacto da música no cérebro humano apontam para a necessidade de reconhecer padrões auditivos, para que o ouvinte consiga interpretar e apreciar os estímulos (Ball, 2010). Enquanto que a música erudita anterior ao século XIX nos é familiar e segue um restrito número de princípios formais, a música erudita contemporânea, tipicamente, encontra para cada obra formas idiossincráticas e não segue nenhuma convenção. Huron (2010), afirma que esta característica da música contemporânea a torna difícil de prever, e conseqüentemente apreender. O cérebro humano gosta de prever acontecimentos, é uma forma de defesa, de sobrevivência, e quando não o consegue uma e outra vez, não retira prazer da tarefa que executa (Ball, 2010).

No entanto, existem opiniões que defendem que a não compreensão da música erudita contemporânea pelo público em geral, passará por questões mais diretas, como a sua perceção e os hábitos de escuta (ou a falta deles) cultivados por cada um (Copland, 2006). Copland considera que a música contemporânea, por representar uma linguagem nova, necessita de ser escutada com regularidade para ser compreendida. No entanto, o facto de frequentemente os públicos e os meios de comunicação terem como principal referência a música erudita, a estranheza em torno da música contemporânea permanece. Esta, parece ser, no entanto, uma tendência difícil de contrariar. Vargas (2008) esclarece que, por a música contemporânea ter uma porção de público muito reduzida, as organizações e associações que promovem música erudita demonstram algum receio em apostar na música erudita contemporânea, temendo uma plateia escassa e conseqüentemente pouco lucro.

Em suma, o limite de públicos com que a música contemporânea se defronta parece ser ditado por questões ligada à sua própria natureza abstrata, mas também a questões económicas e educação musical.

## 2.2 Estratégias interdisciplinares na criação artística

Os obstáculos com que a música erudita contemporânea se depara foram alvo de reflexão por parte de diversos músicos e artistas ao longo das últimas décadas. Compositores como Boulez protagonizaram concertos comentados, palestras, escreveram livros, e conseguiram inclusive ter um lugar de destaque na comunicação social para partilhar e ajudar o público a superar esta inquietação face à música contemporânea (Vargas, 2008).

No entanto, nem toda a música erudita contemporânea sofreu deste estigma por parte dos públicos. Por exemplo, o filme “Odisseia no espaço” (2000) inclui na sua banda sonora música de Ligetti, caracterizada pela utilização de técnicas e sonoridades próprias da música contemporânea, e ainda assim atingiu um enorme sucesso. Outro caso idêntico, o filme “Shutter Island” (2010) que não só inclui música de Ligeti, como também de John Cage, Morton Feldman e Giacinto Scelsi, todos eles compositores de música erudita contemporânea. Alex Ross chega mesmo a afirmar que, “Se o ouvido humano fosse instintivamente hostil à dissonância, estas e outras 1000 produções de Hollywood teriam falhado”<sup>2</sup>

Torna-se pertinente questionar se nesta situação a melhor aceitação deste novo estilo musical estará associado à sua associação com outras artes, neste caso, no cinema. De um ponto de vista mais amplo, esta estratégia de cruzamento multidisciplinar foi abordada por muitos artistas e de diferentes áreas, dos quais destacarei nesta secção casos que promovam o objetivo enunciado para o meu trabalho. Ou seja, trabalhos que partam da estrutura musical complexa e/ou recorram a uma linha de orientação abstrata. De frisar que a música escolhida para a criação das suas obras é maioritariamente erudita contemporânea. Neste sentido, irei tratar quatro grandes áreas artísticas: pintura; cinema (vídeo); dança e teatro.

### 2.2.1 Cinema (Vídeo)

Desde o surgimento da imagem em movimento, vulgo cinema, que várias experiências com som têm sido desenvolvidas, assim como exploradas em diversos formatos até aos dias de hoje. Desde o universo mais experimental até ao popular, há um âmbito alargado de expressões que abordam música e imagem. Entre estas, destacarei Oskar Fischinger e Ryoji Ikeda, por serem representativos de tendências que ligam o universo visual abstrato ao musical através de mecanismos e princípios da estrutura.

A combinação entre música e imagem em movimento foi explorada inicialmente, na vertente experimental e abstrata, no conceito de “música visual”. Um dos grandes precursores deste conceito foi Fischinger. Na história da música visual, foram vários os pintores que enveredaram pela área do cinema com o objetivo de conferir movimento às suas obras (Ox & Keefer, 2008). Fischinger não foi exceção. A música, posteriormente acrescentada, foi a forma que este encontrou de facilitar o entendimento

---

<sup>2</sup> Citação original: “If the human ear were instinctively hostile to dissonance, these and 1,000 other Hollywood productions would have failed.” - Alex Ross, (28/11/2010), “Why do we hate modern music”, The guardian – consultado em: 17/10/18; Link: <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/28/alex-ross-modern-classical-music>

dos seus filmes por parte do público.<sup>3</sup> Um dos métodos de criação por si utilizados, consistia no uso de imagens fotografadas ou desenhos que quando eram projetados geravam som. Este efeito representa uma transcrição literal de imagem em som. Através deste paralelo, Fischinger chegou a novas noções, movimentos e ritmos na expressão gráfica e que viriam a revolucionar o cinema abstrato.<sup>4</sup> O seu contributo no cinema abstrato ficou ainda marcado pela invenção de máquinas como a máquina de cortar cera e o Lumigraph.

Atualmente um dos nomes que mais se tem destacado no desenvolvimento da música visual é o artista e compositor japonês Ikeda. Através de processos computacionais, Ikeda cria instalações audiovisuais. As suas obras têm uma conceção bastante minimalista, associadas comumente à forma do “código de barras” (ver Figura 2). Utilizando software de Tomonaga Tokuyama, Ikeda explora as propriedades do som e da luz apresentando-os sob superfícies em grande escala com vários projetores e sistemas multicanal (i.e., com vários altifalantes).

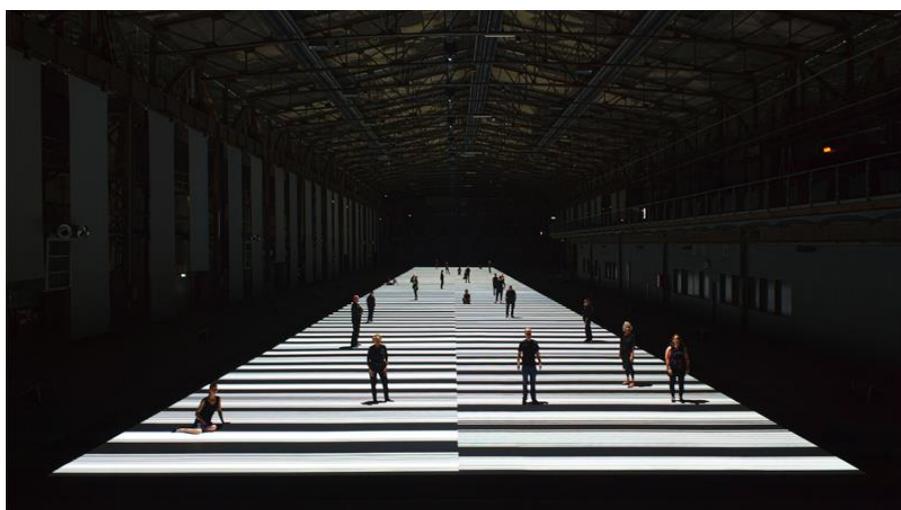


Figura 2: Instalação *Test pattern* (2013) de Ryoji Ikeda<sup>5</sup>

O método de criação de Ikeda baseia-se nas possibilidades de mapeamento multimodal no âmbito digital, onde as expressões áudio e vídeo se podem traduzir por meio de valores e assim serem relacionadas. Através deste processo, Ikeda projeta representações visuais que se ligam intimamente ao som com um sincronismo temporal muito elevado. Ou seja, para qualquer som executado há uma reação única e imediata no ambiente visual (Eckersall, P., Grehan, H. & Scheer, E., 2017).

Na Figura 2, *test pattern*, podemos observar uma das instalações em que Ikeda utiliza esta estratégia de criação. Ao público é dada a possibilidade de caminhar sobre a instalação o que resulta numa experiência de grande imersão (Hope, C. & Ryan, J. C., 2014).

<sup>3</sup> Fischinger O. (1947). *My Statements are in My Work*. Consultado em: 12/12/18

<sup>4</sup> Fischinger O. (1947). *My Statements are in My Work*. Consultado em: 16/12/18

<sup>5</sup> Ryoji Ikeda - site oficial – consultado em : 23/03/19

## 2.2.2 Pintura

Ao longo da história, música e pintura influenciaram-se mutuamente, especialmente no século XX. É possível estabelecer um verdadeiro paralelo no desenvolvimento das duas artes sendo que foram vários os pintores e compositores que procuraram desenvolver a sua expressão recorrendo a música ou à pintura, respetivamente. O cruzamento destas duas artes gerou novas linguagens e estilos. Tendo em conta a linha de orientação desta monografia que assenta na ilustração de estruturas musicais seguindo uma linguagem abstrata, serão destacados nesta secção o trabalho desenvolvido por dois pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee.

Kandinsky considerava que o futuro da pintura passava pelo o abandono da representação do real, sendo que a música, como arte imaterial, tornou-se uma das suas principais referências, e como o próprio o diz, “a mais fértil de ensinamentos” (Kandinsky, 2010, p. 49). Foi desta forma que o pintor alemão chegou ao abstracionismo, sendo considerado um dos grandes pioneiros desta corrente (Dabrowski, 1995; Kohl, 1994).

As pinturas abstratas de Kandinsky caracterizam-se pela grande representação de cor e linha organizadas pelo espaço. As suas conceções eram pensadas de acordo as associações que fazia com princípios musicais tendo ficado por isso conhecido como sinestésico.<sup>6</sup> Como reflexo desse paralelo que fazia entre artes, Kandinsky atribuiu termos musicais a vários dos seus quadros e dividiu-os em três categorias de géneros: “Improvisações” que apresentam um carácter mais livre de expressão; “Composições” apresentam uma maior complexidade; “Impressões” retratam impressões do pintor do mundo exterior (Kandinsky, 2015; Kohl, 1994).

As principais referências musicais de Kandinsky pertenciam ao século XX e em particular compositores com uma grande vertente inovadora, tal como Arnold Schoenberg (Kandinsky, 2010; Lone, 2004). Aliás, um dos quadros que melhor reflete o impacto da música na obra de Kandinsky foi criada depois deste assistir em 1911 a um concerto ao vivo da obra *Três peças para piano* de Schoenberg. Nesta obra, intitulada de *Impressão 3 (concerto)*, destaca-se a grande presença da cor amarela acompanhada de traços e manchas pretas, que podem ser interpretados como a representação do piano e respetiva plateia (Boehmer, (1997). No entanto, o paralelo que o pintor faz com a música vai além dessa impressão mais imediata. As zonas de maior contraste Schoenberg, são equiparadas na obra de Kandinsky à forte presença da cor amarela e cor preta que criam um forte contraste visual. A forte tensão causada pelo uso da dissonância na obra de Schoenberg é evocada em Kandinsky de duas diagonais que se intercetam, uma vinda do canto inferior esquerdo sob a forma de manchas de cor e outra vinda do topo do quadro em listas brancas (ver figura 3) (Brand & Hailey, 1997; Boehmer, 1997).

---

<sup>6</sup> Definição de Sinestésico por Kohl: *alguém que define equivalências entre percepções de ordem diversa, como por exemplo, imagens e sons, cheiros e sabores* (Kohl, 1994)

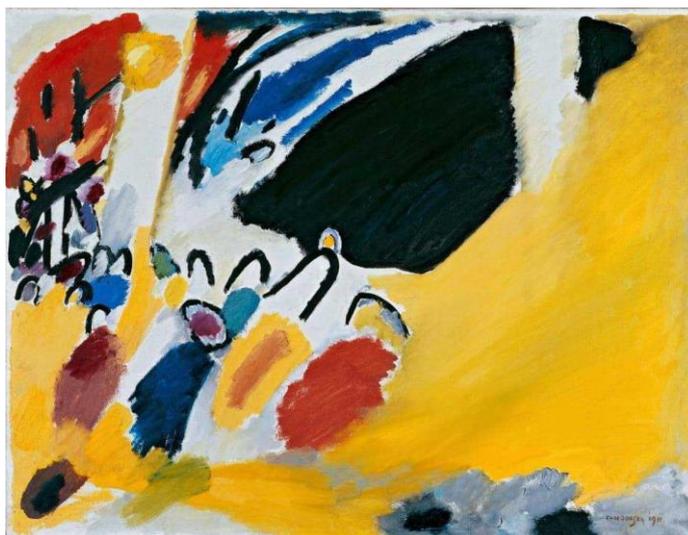


Figura 3: *Impressão 3 (concerto)* (1911) de Wassily Kandinsky<sup>7</sup>

Paul Klee, nome cimeiro da arte pictórica do séc. XX, tal como Kandinsky, comparou a arte da música com a da pintura, e a sua linguagem visual era igualmente abstrata. No entanto a abordagem de ambos é bastante diferente. As referências musicais de Klee contrastavam com o estilo inovador que procurava na pintura, já que este dava preferência sobretudo a compositores mais tradicionais do século XIII e XIX (lone, 2004). Adicionalmente, Klee perspetivava a música e os seus conceitos como uma orientação direta na estrutura das suas ideias visuais (lone, 2004; McDonnel, 2007; Dragu, 2019).



Figura 4 – *Fugue in red* (1921) de Paul Klee<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Figura Retirada de: MoMa, *Inventing Abstraction*, Vasily Kandinsky, *Impression III*; Consultado em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=3>

<sup>8</sup> Captura de ecrã do E-livro "Exploring Transdisciplinarity in Art and Sciences" (Kapoula, Volle, Renoult, Andreatta (2018)).

Um caso representativo é a sua obra *Fugue in Red* inspirada nas fugas de Bach (Ver Figura 4). Este género musical, geralmente associado ao período barroco e em especial a Bach, é estruturalmente constituído por três ou mais vozes que surgem consecutivamente imitando o tema principal e desenvolvendo-o de diferentes formas e por vezes introduzindo novo material (Ross, 2009). Klee recria esta estrutura visualmente através da distribuição no espaço de diferentes formas que surgem de forma sucessiva em tons mais claros e escuros e que refletem a relação das vozes ao longo da música. A sensação de começo de fuga é ditado, segundo Klee, pelas cores claras que chamam primeiro a atenção do observador e só depois é que este se vê persuadido a observar as formas mais escuras (Dragu, 2019).

### 2.2.3 Dança

Música e dança são universos artísticos que historicamente sempre tiveram uma íntima ligação. Aqui, no entanto, interessa mais focar as experiências em que estas duas áreas se ligaram ao nível da estrutura. Neste sentido, destaco o trabalho da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, cujas coreografias estão intimamente ligadas à estrutura da música. Entre os vários compositores e estilos por si trabalhados, uma grande referência na sua obra é o trabalho sobre o compositor minimalista Steve Reich. Uma das principais características deste compositor é a utilização da técnica *phase shifting*, que consiste na repetição em uníssono de um determinado padrão musical que progressivamente deixa de estar sobreposto através da aceleração de tempo de uma das vozes (Reich, 2002).



Figura 5: Imagem representativa da coreografia *Fase, four movements to the music of steve reich* Anne Teresa De Keersmaeker<sup>9</sup>

No primeiro duo da coreografia *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, Keersmaeker, partindo da obra *Piano Phase* de Reich, aplica os princípios de composição musical a uma coreografia para duas bailarinas, sendo que cada uma representa um pianista. Estas surgem em frente a uma parede branca executando em simultâneo um padrão de movimentos e que, tal como na música de Reich, se desvincula gradualmente no tempo. Nesta coreografia, são ainda projetadas as sombras das bailarinas e uma terceira sombra na qual estão sobrepostas as duas anteriores (ver Figura 5). O processo de *phase shifting* é ilustrado através desta terceira sombra, pois à medida que os movimentos das duas bailarinas começam a ficar desfasados as sombras deixam de estar sobrepostas (Digney, 2008).

<sup>9</sup> Figura retirada do vídeo: "Fase - Anne Teresa De Keersmaeker & Michele Anne de Mey"; Consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ>

## 2.2.4 Movimento na Performance Musical

Nas últimas décadas, surgiram vários compositores que incluíram elementos de teatralidade na criação das suas obras. Nestes casos, música e teatralidade formam um único objeto artístico, sendo que não existem uma independente da outra. O compositor Luciano Berio escreveu ao longo da sua carreira várias obras que unem música e teatro na *performance*. Por exemplo, em *Sequenza V*, escrita para trombone solo em 1966, são dadas indicações ao músico para interpretar a personagem de um palhaço. Inspirado no conhecido palhaço Grock<sup>10</sup>, Berio escreveu esta obra duas partes distintas nas quais são explorados traços de personalidade opostos que caracterizavam Grock. Na primeira parte, o intérprete deve procurar uma atitude extrovertida, de caráter cómico e mover-se pelo palco. Pelo contrário, na segunda parte, este deve permanecer num único sítio e transmitir uma atitude introvertida (Halfyard, 2017).

Karlheinz Stockhausen também se destacou na escrita de obras para instrumento solo que exigem do intérprete movimento e teatralidade. Por exemplo, em *In Freundschaft*, uma peça solo original para clarinete, e posteriormente adaptada para muitos outros instrumentos, existe uma coreografia de movimentos elaborada de acordo com a estrutura musical.

A obra está organizada segundo uma fórmula, apresentada no início da obra e que se divide posteriormente em três motivos principais e de características distintas tal como se pode observar na Figura 6 na qual apresento um excerto desta obra para saxofone. O primeiro motivo (a) acontece no registo agudo e tem um caráter doce e suave; o segundo situa-se no registo grave, é ritmicamente mais rápida e numa dinâmica forte; a terceira parte (c) apresenta segmentos de trilos no registo médio. Ao intérprete compete evidenciar os três motivos, movendo-se de forma explícita para lados diferentes pré-definidos assim que toca cada um dos motivos. Progressivamente, estes movimentos têm uma extensão cada vez menor, ilustrando a gradual diminuição da distância intervalar e perda das respetivas características dos motivos musicais que acontece ao longo da peça. *In Freundschaft* culmina com uma melodia no mesmo registo, na qual se pode ver segmentos de cada motivo e o intérprete imóvel (Faria, Richard, 2002).



Figura 6: Fragmento da partitura para saxofone *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen ilustrativo dos três motivos que constituem a fórmula

<sup>10</sup> Para mais informações: [www.museodelclown.it/en](http://www.museodelclown.it/en)

## 2.2.5 Teatro/Cenografia

Na área do teatro, destaco Robert Wilson. Conhecido pela sua inovação, Wilson une várias artes em palco como o teatro, dança e artes visuais, expandindo constantemente os seus limites. *Einstein on the Beach*, um dos trabalhos que lhe trouxe maior reconhecimento internacional, destaca-se entre vários aspectos, pela forma como a parte visual e musical se complementam tanto ao nível da estrutura como de conceito. Criada em 1975 com a colaboração do compositor Philip Glass, esta ópera baseia-se em três temas visuais: Comboio, Julgamento e Campo-com-Nave Espacial. Ao longo da ópera, Wilson apresenta os estes três temas em duas sequências distintas que contribuem para o sentido dramático da ópera. A primeira sequência consiste na organização dos temas visuais numa escala de distância, que inclui longe, meia distância e primeiro plano. A segunda sequência consiste na gradual abstração do temas visuais, como por exemplo, nas cenas do Comboio, este aparece de diferentes perspectivas, sendo que a última apresentada é difícil de reconhecer a imagem. A música acompanha estes processos. Às distâncias visuais, Glass fez corresponder a instrumentação. Quanto maior é a distância visual, maior é a instrumentação, e vice-versa (Glass, 2007; Holmberg, Arthur. 1996).

### Capítulo 3

Desde a fase inicial da concepção deste recital, que pretendia que este se desenvolvesse de acordo com as seguintes ideias: de noite para o dia; tensão para relaxamento; individualidade para o geral. Além disso, pretendia encontrar programa no qual eu tivesse oportunidade de trabalhar com voz, um instrumento que me fascina há já vários anos e também pelo paralelo que faço da técnica de execução deste com a do saxofone.

Neste capítulo descrevo de forma detalhada o processo de interpretação e (re)criação das duas obras que culminam das reflexões desta monografia: *The never born daughter of Einstein* e *(re)conhecer*.

Este programa inclui obras de cariz artístico multidisciplinar, cujas principais disciplinas implicadas são a música, as artes visuais e o teatro. A grande premissa na base deste espetáculo é a distância entre música erudita contemporânea e o público, que pretende aqui ser repensada e trabalhada de um ponto de vista da integração das artes como forma de clarificar as estruturas musicais para o público.

*The never born daughter of Einstein* é uma obra multidisciplinar que une música a arte visual e teatral em palco e que tem como base a ópera *Einstein on the Beach* criada através da colaboração entre Philip Glass (música) e Robert Wilson (argumento e cenografia). A escolha desta obra tem como objetivo servir de objeto de estudo quanto ao cruzamento de artes em palco. Pretendo ao recriá-la, aprender, exercitar e desenvolver formas de explorar visualmente estruturas e conceitos musicais para aplicar tanto na outra obra que será apresentada no recital, *(re)conhecer*, como em projetos futuros.

A obra *(re)conhecer* será estrada neste recital e foi escrita em colaboração com a compositora Solange Azevedo, também estudante de mestrado nesta mesma instituição, Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). A criação desta obra surgiu através de uma proposta que eu fiz à compositora de compor uma obra que cruzasse música com outra área artística. A proximidade entre intérprete e compositora, visa esclarecer o entendimento estrutural da obra com o último propósito de a apresentar com um discurso interdisciplinar que fomente um melhor entendimento da sua estrutura por parte do público.

## 3.1 The never born daughter of Einstein

### 3.1.1 *Einstein on the Beach*

The never born daughter of Einstein é uma recriação da ópera *Einstein on the Beach*, concebida em 1975 por Robert Wilson (argumento e encenação) e Philip Glass (música). O tema central foca-se na vida e obra do cientista Albert Einstein e é constituída por 4 atos. A duração da ópera ronda as cinco horas. Nesta secção farei uma breve abordagem acerca da conceção e composição dessa obra como base para a sua recriação.

O processo de criação da ópera começou pela discussão, entre os dois autores, sobre o tema a tratar na obra. Como Einstein tinha sido uma das grandes figuras do século XX, Wilson e Glass decidiram trabalhar sobre a vida e obra do cientista na sua ópera. Seguiu-se a cenografia que estava a cargo de Wilson. Esta foi organizada em três temas visuais principais: o *comboio*, o *juízo* e o *campo com nave espacial*. Estes três temas dividem-se e apresentam-se em quatro atos. A partir deles, Glass compôs a música. Por último foi adicionado o libreto, que conta com textos de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson e Lucinda Childs. Foram ainda incluídas a coreografia de Lucinda Childs. Esta ópera distingue-se da ópera tradicional por não ter uma narrativa assim como não ter texto cantado para além de sílabas solfejadas (Grout, 1994). A narrativa foi substituída pelo retrato de Einstein concebido através da inclusão de factos, uma cronologia, imagens e outros elementos visuais alusivos à vida e obra de Einstein. Cabia ao público, através do que experienciava no espetáculo e da sua própria imaginação, criar a sua própria história e tirar as suas próprias conclusões. Citando Glass (2007), “o objetivo de *Einstein* claramente não era aquilo que “significava”, mas que fosse *significativo* na experiência das pessoas que o vissem” (p.70).

A música de *Einstein on the Beach* foi a primeira ópera e a mais longa de Glass. A instrumentação conta um ensemble formado por dois órgãos elétricos, um grupo de sopros, que inclui saxofones, flautas e clarinete baixo, e ainda uma voz soprano. Além disso a música de *Einstein*, conta também com um coro de 16 vozes, das quais fazem parte uma segunda soprano solista e um solista tenor. É ainda incluído um violino solista, alusivo ao facto de Einstein ter sido violinista.

*Einstein on the Beach* constitui a junção de técnicas desenvolvidas por Glass ao longo do seu percurso como compositor. Desde 1965, altura em que estudava em Paris, que Glass procurava desenvolver técnicas que prolongassem um motivo rítmico até este formar uma estrutura global. Essa ideia foi numa primeira fase aplicada na música escrita pelo compositor para a peça de teatro *Play* (1965) de Samuel Beckett. De seguida, fruto do contacto que o compositor teve no final da década de 60 com Ravi Shankar e Alla Rakha, Glass aprofundou o princípio do uso de motivos rítmicos para o desenho da estrutura global, *Music in twelve parts* (1971-1974). Nesta obra estão reunidas um conjunto de ideias sobre estrutura rítmica, como as estruturas cíclicas, aditivas e repetitivas. Na *Parte 12*, Glass desenvolve uma nova técnica, a modulação e cadência, típica da música ocidental. Com as ideias da *Part 12*, Glass escreveu em 1975 *Another look at Harmony, Parts 1 and 2* que combina todas as técnicas desenvolvidas anteriormente sobre a estrutura rítmica: estruturas cíclicas, aditivas, repetitivas, modulação e cadência. Nesse mesmo ano, Glass inciou a escrita da música da ópera *Einstein on the Beach*. O compositor viria a utilizar para o início da ópera a obra *Another look at Harmony, Parts 1 and 2*, cujas ideias musicais viriam a ser a fonte de criação dos restantes andamentos.

O libreto em *Einstein on the beach* é incluído de diferentes formas na música de Glass. Sílabas de solfejo e números são cantados pelo coro, como por exemplo na Peças de Joelho 5 em que o coro canta o nome das notas (ver figura 7). Inicialmente foram introduzidas como forma de ensaiar e posteriormente estabelecidos como libreto. Por outro lado, por cima da música, textos de diversas temáticas e estilos são recitados sobre a música, cujos autores são Christopher Knowles, Samuel Johnson e Lucinda Childs.



Figura 7: Fragmento do andamento *Knee 5* escrito por Philip Glass (número 13 de ensaio)

### 3.1.2 *The never born daughter of Einstein*

*The never born daughter of Einstein* é uma recriação da minha autoria da ópera *Einstein on the beach*. Foram selecionados excertos da ópera e feitas várias alterações a nível musical e cénico.

Ao nível musical, a orquestração de *The never born daughter of Einstein* é semelhante à da partitura original, embora tenha procedido a redução no número de músicos. Mantive os dois órgãos e o coro, apesar de, este ser constituído por 8 vezes em vez de 16. Retirei o conjunto de sopros e substituí a parte de violino pelo saxofone. Por vezes, quando o violino não toca e não existe uma voz evidenciada, o saxofone faz a parte do conjunto de sopros. Este processo de transcrição será abordado de forma aprofundada na secção 3.1.3.1. A partitura da transcrição dos andamentos a apresentar no recital final encontra-se no Anexo A da presente monografia.

Visualmente, as alterações a que procedi foram mais acentuadas. Toda a encenação e cenografia de Wilson para *Einstein* foi reinventada. No entanto, baseei-me no seu trabalho para a minha própria criação. Visto que, uma das principais características do trabalho de Wilson é a utilização da luz, em *The never born daughter* a luz assume igualmente um papel de grande relevância. No entanto, como o objetivo da parte visual da minha recreação é encontrar uma forma de melhor comunicar a estrutura da música, todos os elementos como o cenário, a utilização da luz e a movimentação dos artistas em palco foi concebido nesse sentido. Esta questão será desenvolvida na secção 3.1.3.2.

Uma vez que *Einstein on the Beach* foi criada em 1975, pretendo com a minha recriação reinserir a obra de Glass e Wilson no contexto social e político atual, nomeadamente naquele em que será apresentado, o contexto português. É ainda de referir que a minha recreação vai mais ao encontro do conceito de concerto do que de ópera. O ponto central do espetáculo é a música de Glass, e todos os restantes elementos estão subordinadas a esta.

Em *The never born daughter of Einstein*, as temáticas escolhidas focam-se não só na personalidade e vida de Einstein, mas também em temáticas que ocupam a

atualidade. Procuo através desta abordagem reinserir a história no contexto social e político atual, nomeadamente daquele onde a obra irá ser apresentada, o português. Desta forma, procuro tornar a compreensão do enredo mais acessível ao público e consequentemente uma melhor comunicação da música a este.

Uma das principais temáticas abordadas na minha recriação faz referência crise à personalidade humanista de Einstein. O cientista era um grande admirador da filosofia da não violência de Gandhi, tendo-se recusado, por diversas vezes, a contribuir com os seus conhecimentos para desenvolvimento bélico (Isaacson, (2007). Adicionalmente, e uma vez que pretendo fazer referência a temas da atualidade ao longo da minha recreação, esta temática pretende também fazer referência aos problemas que refugiados enfrentam atualmente tal como acontecia na época de Einstein. Aliás, enquanto judeu, o cientista viu-se obrigado a sair da Alemanha, país onde vivia na altura.

À semelhança de *Einstein on the Beach*, outra das temáticas abordadas na minha recriação é a igualdade entre homens e mulheres, uma referência a Mileva Marić, a primeira mulher de Einstein. Marić ambicionava ser cientista, tendo inclusive sido uma das primeiras mulheres a estudar física numa universidade da Europa, o Politécnico de Zurique. Foi lá que em 1896 Marić conheceu Einstein, com quem viria a casar-se anos mais tarde. Sabe-se que na altura em que frequentavam o Politécnico, Marić e Einstein colaboravam frequentemente nos estudos. No entanto, foi também nesta altura que Marić engravidou de Einstein e essa terá sido uma das razões que a terá levado a abandonar a Universidade. Nos anos que se seguiram, cartas sugerem que a colaboração entre os dois no estudo científico continuou. Alguns historiadores reportam que Marić foi coautora nas importantes contribuições de Einstein, principalmente no início da sua carreira enquanto cientista. Apesar disso, o trabalho de Marić nunca foi verdadeiramente reconhecido (Milentijević, 2015; Marić, 2003). Pretendo, ao abordar esta temática, recuperar Marić enquanto figura proeminente da ciência e da vida pessoal e científica de Einstein, fazendo ao longo da apresentação várias referências ao tema.

### 3.1.2.1 Seleção de andamentos e respetiva transcrição

Dada a duração de cerca de 4 horas e 40 minutos de *Einstein on the Beach*, e o tempo limite do meu recital final, em *The never born daughter of Einstein* será apresentado apenas uma parte da música de Glass. Dos quatro atos e 5 *Knee* que constituem *Einstein on the Beach*, foram selecionados para o meu recital e organizados da seguinte forma os andamentos: *Trial 1 (Entrance e Mr. Bojangles)*; *Bed (Ária)*; *Knee 3*; *Building*; *Knee 5*. A organização a que procedi foi feita de forma a encadear andamentos contrastantes, como por exemplo, a ária de *Bed* seguida do andamento rápido de *Knee 3*. Por outro lado, esta seleção foi feita forma a manter ao longo da apresentação o saxofone como solista.

Na transcrição da música de Glass para saxofone procurei manter-me o mais fiel possível à música original. As alterações a que procedi baseiam-se sobretudo na substituição da secção de sopros pelo saxofone e pelo órgão e na atribuição da voz principal de cada andamento ao saxofone, de forma a este assumir papel de solista.

Na primeira parte do *Trial 1*, chamada *Entrance*, substituí a parte das flautas pelo saxofone. A parte das flautas 2 e 3 foi retirada, tendo sido substituídas nos primeiros compassos pelo coro (ver Figura 8).

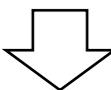
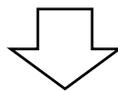


Figura 8: Fragmento original da primeira parte do andamento *Trial 1, Entrance*, de Philip Glass seguido da respetiva transcrição para saxofone

Por exemplo, na segunda parte de *Trial 1, Mr Bojangles*, substituí a parte de violino pelo saxofone, executando-a uma oitava abaixo do registo original. Esta parte era dobrada pelo órgão mas na minha transcrição o saxofone executa-a sozinho. A parte de clarinete baixo substituí pelo órgão (ver Figura 9).

Original orchestral score for measures 20-23. The score includes parts for Flute (F.), Bass Clarinet, Violin, Chorus, Organ I, and Organ II. The Chorus part includes the lyrics: "Do La Do La Do La Do La". Above the measures are markings:  $20^{N16}_{(x4)}$ ,  $21^{N16}_{(x4)}$ ,  $22^{N16}_{(x4)}$ , and  $23^{N16}_{(x4)}$ .



Saxophone transcription of the fragment. The score includes parts for Soprano (2 voices), Contralto (2 voices), Tenores e Baixos (2 voices), Sax. Barítono, Órgão I, and Órgão II. The lyrics for the vocal parts are: "Dó Lá Dó Lá Dó Lá Dó Lá". The saxophone part is marked *Mf*. Above the measures are markings:  $20^{x4}$ ,  $21^{x4}$ ,  $22^{x4}$ , and  $23^{x4}$ .

Figura 9: Fragmento original da segunda parte do andamento *Trial 1, Mr Bojangles* de Philip Glass seguido da respectiva transcrição para saxofone

Na ária de *Bed* o saxofone substitui a voz soprano solista que canta sobre uma progressão harmónica tocada no órgão. Neste caso, tendo em conta que o registo em que a voz canta é fora do registo do saxofone barítono, procedi a transposição da melodia para uma oitava inferior (ver Figura 10).

The image displays two musical scores for the piece 'Bed' by Philip Glass. The top score, labeled 'Soprano' and 'Organ', shows the original arrangement. The soprano part is in a high register, and the organ provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'MENO MOSSO'. The bottom score, labeled 'Sax. bar.' and 'Pno.', shows the transcribed version. The saxophone part is transposed down an octave from the original soprano part. The piano accompaniment is also shown. A large downward-pointing arrow indicates the transition from the original score to the transcribed version.

Figura 10: Fragmento original da ária de *Bed* de Philip Glass seguido da respetiva transcrição para saxofone

### 3.1.3.2 Recriação visual

Nesta secção descrevo o processo criativo da recriação visual de dois dos andamentos mais representativos da influência de Robert Wilson. Todos os exemplos de partitura são relativos à minha transcrição.

Robert Wilson é conhecido pelo seu inovador uso da luz em palco, sendo este uma das principais características do seu trabalho, inclusive em *Einstein on the Beach* (Meyers, 2006). No entanto, uma das suas influências mais diretas na minha recriação visual surge da obra *Pelléas and Mélisand* (Figura 11) no *Entrance*, a primeira parte de *Trial 1*.

*Entrance* constitui a primeira parte do andamento *Trial 1* e será também o primeiro andamento da música de Philip Glass a ser interpretado no recital final. Em *Trial 1*, Glass apresenta um motivo melódico acompanhado por um padrão rítmico simples no coro e órgão. Como podemos observar na figura 12, esse motivo é

constituído por três notas (dó, mi, lá) a que por vezes é acrescentada uma quarta nota (sol). De forma alternada, o compositor apresenta este motivo com variações de duração na terceira nota (lá), sendo que quando esta é encurtada para o mínimo, Glass acrescenta a nota sol, que enfatiza a menor duração da nota lá.

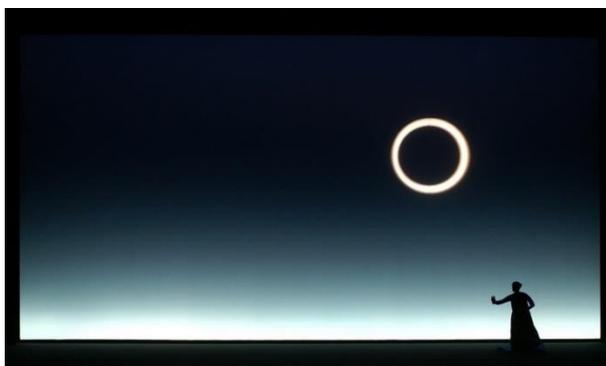


Figura 11: *Pelléas and Mélisande* com cenografia e luz de palco da autoria de Robert Wilson<sup>11</sup>

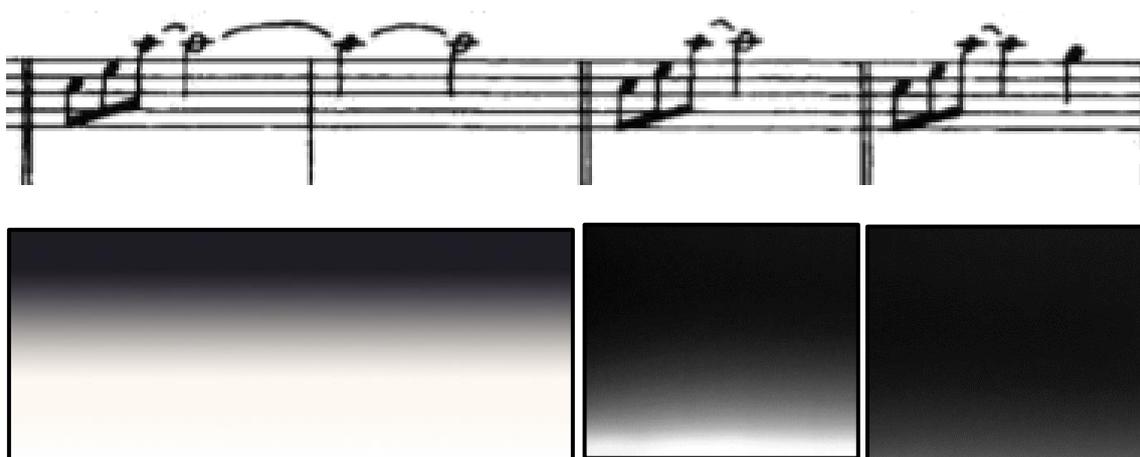


Figura 12: Motivo temático de Entrance (em cima) e respetiva recreação visual (em baixo)

À semelhança de obra *Pelléas and Mélisande*, decidi projetar a luz é num plano em grande escala por de trás da atuação. No entanto, neste caso a luz segue o desenvolvimento da melodia. Esta é projetada de forma a percorrer uma maior distância no plano vertical de acordo com a duração da última nota do motivo. (ver figura 12). Ao utilizar a luz desta forma pretendo facilitar a compreensão da estrutura musical.

Outra das influências de Wilson no meu trabalho é o uso de movimento em “slow motion”, uma característica típica das suas obras, inclusive em *Einstein on the Beach* no movimento dos vários atores ao longo da ópera. Esta abordagem, será igualmente adotada na interpretação de *The never born daughter of Einstein*.

<sup>11</sup> Figura retirada de : <http://www.robertwilson.com/pelleas-et-melisande>; consultado em 02/04/19

### 3.2 (Re)conhecer de Solange Azevedo

(Re)conhecer é uma obra que cruza música, escrita pela compositora Solange Azevedo, com poesia do heterónimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos. A criação desta obra surgiu através de uma proposta minha à compositora de criar uma obra concebida através do cruzamento entre artes. O paralelo presente ao longo da obra entre música e texto constitui como uma estratégia para conseguir uma melhor comunicação da música para o público. Uma vez que este autor é relativamente acessível e conhecido pelo público português, para o qual será apresentado a obra, acredito que através desta analogia será conseguida uma melhor compreensão da música por parte do público.

De seguida, tratarei de diversos parâmetros relativos à obra, como o contexto da sua criação, que processos esta envolveu, análise da obra e do poema e por fim como será interpretada em concerto.

Em 2016, Azevedo preparava o recital final de licenciatura. Uma das obras a apresentar, era escrita para ensemble e incluía saxofone barítono. Acabei por ser convidada a interpretar esse papel e tive o primeiro contacto com o trabalho de Azevedo. Esta obra era inspirada no quadro de Kandinsky *Bête sur fond noir*, no qual a compositora, partindo de elementos do quadro, construiu uma história, e cujos momentos inspiraram a sua composição.

Este encontro acabou por ser decisivo na minha decisão de a abordar para a criação de uma obra, desta vez em numa íntima colaboração. Entramos em contacto, discutimos várias ideias ao longo de alguns encontros e a obra começou a surgir.

Como anteriormente referi, a conceção deste recital assentou num progressivo desenvolvimento de ideias: noite para o dia; tensão para relaxamento; individualidade para o geral. Sendo que, a obra de Azevedo seria a primeira, na conceção desta, escolhi vários pontos que deveriam ser respeitados. Era importante que a instrumentação fosse reduzida, como referência à individualidade. Uma vez que a obra seguinte era constituída por um grande número de intérpretes, estabeleci que a obra de Azevedo poderia ser criada no máximo para um trio. Segundo, deveria também incluir timbres variados como por exemplo, os multifónicos do saxofone e uma forte presença de dissonâncias de forma a traduzir um ambiente melancólico e misterioso, alusivo por um lado à noite e por outro à tensão.

Na conceção da obra de Azevedo, a instrumentação foi o primeiro elemento a ser definido. Sugeriu a Azevedo que escrevesse uma obra para saxofone barítono e voz baixo dado o potencial expressivo e cénico do canto. A partir desta ideia, surgiu a possibilidade de incluir a palavra. Foi então que num dos nossos encontros Azevedo sugeriu o poema “Poema em Linha Reta” do heterónimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, como base para a composição. Posteriormente, dada a forte presença da temática da “fragmentação do eu”, Azevedo sugeriu acrescentar uma terceira voz em forma de eletrónica. Esta questão será aprofundada num parágrafo mais à frente.

Nos primeiros estágios da composição, foi efetuado uma análise e tratamento do poema. Dada a longa dimensão do poema, Azevedo incluiu na obra apenas alguns versos, embora de forma a manter o sentido do poema. Os versos seleccionados foram os seguintes:

“Poema em Linha Recta”

*Nunca conheci quem tivesse levado porrada.*

(...)

*E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,*

*(Eu tantas vezes irresponsivelmente parasita, Indesculpavelmente sujo, Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,*  
 (...) *Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,*  
 (...) *Que tenho sofrido enxovalhos e calado, Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;*  
 (...) *Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,*  
*Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.*  
*Toda a gente que eu conheço e que fala comigo*  
*Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,*  
*Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...*  
*Quem me dera ouvir de alguém a voz humana*  
*Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;*  
*Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!*  
*Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.*  
*Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?*  
 (...) *Arre, estou farto de semideuses!*  
*Onde é que há gente no mundo?*  
 (...) *Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?*  
*Eu, que venho sido vil, literalmente vil,*  
*Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.*

A partir dos presentes versos e de uma cuidada análise do poema original, Azevedo procurou transpor em música a temática e sentimentos abordados pelo sujeito poético através de várias estratégias de composição. De seguida será apresentada a análise do poema em paralelo com a abordagem composicional da mesma. Todos os fragmentos musicais apresentados foram retirados da partitura (em Dó). A partitura encontra-se na sua íntegra no Anexo B da presente monografia.

A obra *(re)conhecer* teve como uma das principais bases de composição a temática “fragmentação do eu” uma vez que esta assume uma grande importância no poema de Álvaro de Campos. O poema pode ser dividido em várias partes, sendo a primeira focada no “eu”, a segunda centrada na comparação que o sujeito poético faz com os outros, e nos versos finais do poema, este volta a falar de si próprio. A estrutura da música nasce deste conteúdo do poema.

No sentido de enfatizar a temática da “fragmentação do eu”, decidimos introduzir na instrumentação uma terceira voz, a eletrónica, servindo como um terceiro indivíduo. Tal como as outras vozes, a eletrónica apresenta momentos independentes, como por exemplo aos 6’25” da segunda parte, em que tem um momento solista, e por outro lado, momentos em que está em que está dependente das outras duas vozes.

A primeira parte do poema foca-se no “eu” refletido musicalmente na proximidade constante de registo instrumental da orquestração. Um momento exemplar aparece a 0’19” (ver Figura 13), em que todos os instrumentos estão em uníssono. À medida que o sujeito poético vai mostrando o seu desleixo com versos como “Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho”, as vozes caminham de forma próxima em direção ao registo agudo, de modo a enfatizar o sentimento de desespero do sujeito poético. Este processo culmina no verso “Eu verifico que não tenho par nisto

neste mundo” enfatizado com uma constante relação de dissonância entre as duas vozes superiores (ver Figura 14). Esta fragmentação é reforçada com a saída do cantor do palco enquanto as duas vozes inferiores continuam ativas (ver Figura 14).

0.0' (♩=60) p pp p

5.0' 10.0' 15.0' 20.0'

Baritone

Baritone Saxophone

Electronics

synthesised sound

Figura 13: Fragmento da obra *(re)conhecer* de Solange Azevedo ilustrativo da proximidade de registos entre vozes, visível nos primeiros segundos da obra, e posterior unísono destas ao 19'00" (bloco laranja).

6'10.0" 6'15.0" 6'20.0" 6'25.0"

Bar.

Bari. Sax.

Elec.

que não te - nho par nis - to nes - te mun - do

vai saindo do palco

Figura 14: Fragmento da obra *(re)conhecer* Solange Azevedo ilustrativo da relação dissonante entre as duas vozes superiores (bloco laranja) e “fragmentação do eu” representada visualmente através da saída do cantor do palco ao 6'25.0" (bloco amarelo)

Os versos seguintes retratam o isolamento do sujeito poético da sociedade, nos quais este recorre a comparações com o outro em tom irónico “Toda a gente que eu conheço e que fala comigo;/ Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho”. Paralelamente na música, as vozes começam a distanciar-se cada vez mais, sobretudo a partir do 2'25.0" da segunda parte em que o saxofone está num registo agudo e a voz num registo mais grave O uso de quartos de tom no saxofone pretende reforçar a relação de dissonância entre as duas vozes (ver Figura 15).

2'15.0" 2'20.0" 2'25.0" 2'30.0" 2'35.0"

Bar. *p* *mf* *p (subito)*

ci - pes a a

trV VI trVII I VI VII  
(†) (†) (†)

ord. ord.

Bari. Sax. *pp*

Elec. 2'22" synthesized sound

Figura 15: Fragmento da obra *(re)conhecer* de Solange Azevedo ilustrativo do afastamento ao nível do registo das duas vozes superiores, sobretudo a partir do 2'25.0" (bloco laranja)

7'25.0" 7'30.0" 7'35.0" 7'40.0" 7'45.0" 7'50.0" 7'55.0"

Bar. *mf* *mf* *f* *mf* *p*

vil no sen - ti - do mes - qui - nho e in - fá - me da vi - le - za

trIV III IV  
(†) (†) (†)

Bari. Sax. *p* *ppp*

Elec. 7'27" 7'32" synthesized sound

Figura 16: Fragmento da obra *(re)conhecer* de Solange Azevedo ilustrativo da reaproximação ao nível do registo das duas vozes superiores de forma desfasada.

O poema termina num resumo da impossibilidade de relacionamento entre o sujeito poético e outras pessoas “Eu, que venho sido vil, literalmente vil; /vil no sentido mesquinho e infame da vileza”, refletindo-se musicalmente na reaproximação de registo das vozes, embora de forma desfasada (ver Figura 16). Este desfasamento pretende ilustrar o facto de o sujeito poético já não ser nesta fase do poema o mesmo “eu” que no início. A reflexão que ele vive ao longo do poema, acerca dele próprio e dos outros, alteram a forma de ele ser. Musicalmente este processo é ilustrado através da nota fá, que no início ela aparece primeiro na voz superior e no fim da obra aparece primeiro no saxofone, como é ilustrado na figura 16. Este processo serve também para o encerramento da peça pois dá uma ideia de completude e de finalização.

### 3.2.3 Elaboração Cénica

Ao longo da obra *(re)conhecer*, música e poesia relacionam-se de forma profunda. Neste sentido, foram idealizados pequenos trechos teatrais e um cenário que procura clarificar a estrutura da obra.

Dado o caráter introspetivo do poema, decidi, em conjunto com Azevedo, que a cenografia seria constituída apenas por um foco de luz e um objeto principal, a cadeira que foi concetualizada por ambas. Esta cadeira é inspirada numa cadeira de Robert Wilson (ver Figura 17) e distingue-se por não ter o aspeto convencional. Esta é constituída por dois assentos e apenas umas “costas” e toda a encenação da obra concentra-se em torno deste objeto.

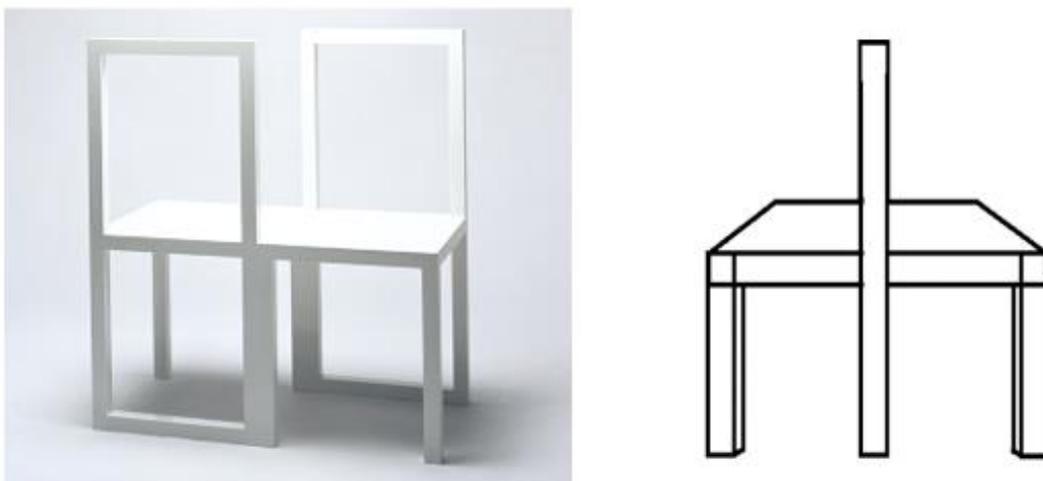


Figura 17: Cadeira concetualizada por Wilson (imagem da esquerda) e cadeira concetualizada pela autora e pela compositora Azevedo (imagem da direita)

Com a utilização da cadeira pretendo enfatizar os momentos em que o sujeito poético se foca no “eu”, como acontece por exemplo no início do poema e os momentos e em que se compara com os outros. Quando o sujeito poético se foca no “eu”, ou seja, as duas vozes superiores encontram-se em notas próximas, eu e o cantor permanecemos sentados, de costas um para o outro, como se fossemos um único indivíduo. No entanto, “as costas” da cadeira entre os dois, representam uma separação, como uma parede, e pretendem representar de forma metafórica a fragmentação do eu, um indivíduo dividido internamente pelas suas várias formas de ver o mundo e a si próprio. Quando o sujeito poético se compara aos outros, musicalmente refletido no afastamento ao nível do registo das duas vozes superiores, eu (saxofone) e o cantor permanecemos em pé junto da cadeira. Esta ação representa uma metáfora da confrontação do sujeito poético com os outros. Assim que o sujeito poético volta a focar-se no “eu” nos versos finais do poema, eu (saxofone) e o cantor voltamos a senta-nos.

Desta forma, é possível ao público acompanhar visualmente as diferentes partes do poema. Uma vez que a música foi elaborada a partir do conteúdo deste, acredito que a partir desta abordagem, a compreensão da obra se tornará mais fácil para o público.

## Capítulo 4. Conclusões

### 4.1 Sumário e contribuições

A presente monografia assenta na temática do reconhecimento de estruturas musicais por meio da interdisciplinaridade e que apoia a conceptualização e conceção do recital a ele associado. A receção do público da música erudita contemporânea foi analisada, tendo sido levantadas como as principais razões para a distância deste para a música em questão:

- Corte com tradições da música anterior ao Século XX
- Imprevisibilidade da música erudita contemporânea contraria a forma como o cérebro percebe a música
- Exige hábitos de escuta regulares

No capítulo 1 da monografia apresento uma breve contextualização histórica da música erudita contemporânea seguida de uma comparação à receção desta com a música popular e tradicional. Além disso, abordo algumas questões onde pretendo refletir sobre as razões da distância entre público comum e música erudita contemporânea.

No capítulo 2, descrevi algumas das razões para o distanciamento entre público e música erudita contemporânea. Seguida desta secção, descrevi várias criações multidisciplinares de várias áreas e que serviram de referência na criação do meu próprio projeto. Essas áreas são: cinema (vídeo); pintura; performance musical; teatro/cenografia. Em cada um destes pontos, são dados exemplos de um ou dois artistas que conceberam as suas obras de acordo com princípios multidisciplinares.

No capítulo 3, descrevi as obras e respetiva conceção no recital final. As obras que selecionei para o recital final incluem a estreia de uma obra criada em colaboração com a compositora Solange Azevedo. A outra obra é uma recreação da minha autoria da ópera *Einstein on the Beach* com música de Philip Glass a que chamei *The never born daughter of Einstein*. Para ambas as obras, descrevo de que forma é feito o cruzamento de artes e como é que este pode facilitar o entendimento da música por parte do público.

Através da criação deste projeto contribuí para a consciencialização e a apresentação de uma abordagem para a integração artística (interdisciplinaridade) que fomenta a apreensão da estrutura musical de forma mais fluída.

A obra que nasce desta motivação, *(re)conhecer*, criada em colaboração com a compositora Solange Azevedo, e que acrescenta ao repertório para saxofone também é uma forma de sensibilizar os saxofonistas para estas questões de interdisciplinaridade, já que esta inclui poesia e cenografia.

## 4.2 Trabalho Futuro

A presente monografia abre a nível pessoal, enquanto criadora e intérprete, novos horizontes que seguramente terão repercussões no meu trajeto futuro. Paralelamente, é aqui proposto uma abordagem que tenta minimizar um fosso entre o público e a criação musical contemporânea, preocupação que é transversal a muitos criadores. Mais do que um fim em si mesma, a minha proposta fomenta novas formas de apresentar e repensar o fenómeno sonoro do universo da música contemporânea erudita. Esta necessidade ultrapassa as fronteiras da minha ação. Várias são as possibilidades de abordagem. Nesta secção explano algumas direções e repercussões que julgo naturais num futuro próximo.

A primeira questão envolve a possibilidade de preparar uma versão alargada da minha recreação *The never born daughter of Einstein* de forma a incluir os andamentos dança, nos quais a elaboração das coreografias seria feita de acordo com a estrutura musical. Desta forma, teria oportunidade de interagir com outras artes em palco.

A questão do cruzamento de artes também poderá também passar pela criação em colaboração com compositores de novas obras para saxofone barítono. Para além de poesia, utilizada na obra *(re)conhecer* de Azevedo, outras artes poderiam ser exploradas em conjunto com a música, como o teatro, a escultura, a pintura ou mesmo a dança.

## Bibliografia

Ball, Philip (2010). *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. New York: Oxford University Press

Boehmer, K. (Ed.) (1997). *Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Amsterdão: Harwood academic publishers

Brand, J., & Hailey, C. (Eds.). (1997). *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Estados Unidos da América: Univ. of California Press.

Copland, Aaron (2006) *Cómo escuchar la música* (2ªed.) México: Fondo de Cultura Económica

Dabrowski, M. (Primavera, 1995). *Kandinsky compositions: The music of the spheres*. MoMA, (19), 10-13.

Digney, F. (2008). *Steve Reich's 'Piano Phase' and David Cossin's 'Video Phase' : An exploration of David Cossin's Video Phase with reference to Steve Reich's original work Piano Phase*. Edith Cowan University

Dragu, M. (2019). *Avant-Garde Musicalized Pictures: Klee's Fugue in Red (1921) and Kandinsky's Small Worlds (1922) — The Intermedial Perspective*. 124-150. Disponível em: [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

Eckersall, P., Grehan H. & Scheer E. (2017). *New Media Dramaturgy: Performance, Media and New-Materialism*. Disponível online em: <https://books.google.pt/> Consultado em: 26/03/19

Faria, Richard (June, 2002). *In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen*. Master Class, 4-9

Fischinger O. (1947). *My Statements are in My Work*. Disponível online em: <http://www.oskarfischinger.org/MyStatements.htm> Consultado em: 12/12/18

Glass, P. (2007). *Música de Philip Glass*. Lisboa: Quasi

Grout, Donald Jay, & Palisca, Claude Victor (1994). *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva,

Halfyard, J. K. (Ed.) (2007). *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*. Ashgate Publishing, Ltd.

Holmberg, A. (1996). *The Theatre of Robert Wilson*. Reino Unido: Cambridge University

Press

Hope, C., & Ryan, J. C. (2014). *Digital Arts: An Introduction to New Media*. New York: Bloomsbury Publishing

Ione, A. (2004). Klee and Kandinsky polyphonic painting, chromatic chords and synesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, 11(3-4), 148-158.

Kandinsky, W. (1997). *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, W. (2010). *Do espiritual na arte (8ªed.)* Alfragide: Dom Quixote.

Kandinsky, W. (2015) *Delphi Collected Works of Wassily Kandinsky US (Illustrated)* Disponível online em: <https://books.google.pt/> Consultado em: 15/12/18

Kohl, J. (1994). *Kandinsky: 1866-1944*. Madrid: Globus

Lévy, Pierre (1999). *Cibercultura (1ª ed.)* São Paulo: Editora 34

McDonnell, M. (2007). Visual music. *Visual Music Marathon Program Catalog*, 1-19. Disponível em: [www.econtact.ca](http://www.econtact.ca)

Meyer, Leonard B. (1967). *Music, the arts, and ideas: Patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press

Michels, Ulrich et al. (2007) *Atlas de Música II: Do Barroco à Actualidade. (1ªed.)* Lisboa: Gradiva

Ox, J. & Keefer, C. *On Curating Recent Digital Abstract Visual Music*. New York Digital Salon catalogue (2006–08). Versão reduzida (2008) disponível online em: [http://www.centerforvisualmusic.org/Ox\\_Keefer\\_VM.htm](http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefer_VM.htm). Consultado em: 25/03/19

Randel, Don Michael (2003). *The Harvard Dictionary of Music (4th ed.)*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University

Reich, S. (2002). *Writings on music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.

Ross, Alex (2009). *O Resto é ruído: à escuta do século XX*. Alfragide: Casa das Letras

Sadie, S. & Latham, A. (Eds.). (1994). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

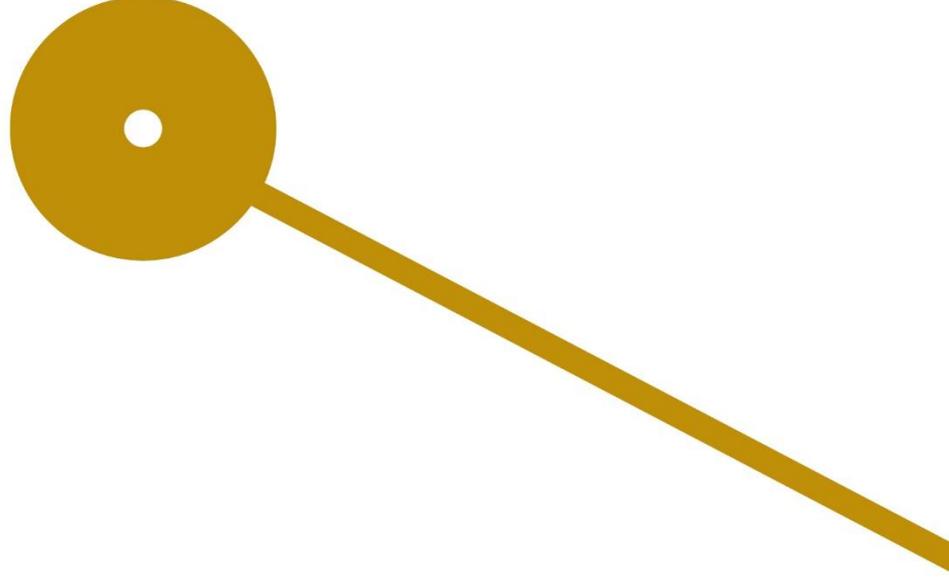
Tagg, P. (1982). *Analysing popular music: theory, method and practice*. *Popular music*, 2, 37-67.

Taruskin, R. (2006). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.

Vargas, A. (2008). *Cinco conferências: Especulações críticas sobre a História da Música do século XX*. Lisboa: Culturgest

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Título do trabalho  
Adriana Raquel Costa Oliveira