

Silêncios e Durações Estendidas no Wandelweiser

Três Análises¹

Gustavo Branco Germano²

Fernando Iazzetta³

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: Este artigo propõe uma discussão sobre os usos de silêncios e durações estendidas na obra de compositores vinculados à editora alemã *Edition Wandelweiser*. Para isso, apresentamos análises de três peças publicadas pela editora entre 1994 e 2001: *Klavierstück 2*, de Jürg Frey; *First Music for Marcia Hafif*, de Antoine Beuger; e *Space*, de Michael Pisaro. Com as análises, buscamos revelar as diversas formas pelas quais os compositores estabelecem conexões entre esses dois conceitos, centrais nas peças selecionadas, através de formas de notação e estruturação altamente contrastantes. Buscamos também introduzir uma reflexão sobre a experiência do tempo e do silêncio na interação do ouvinte com as peças apresentadas. Assim, o trabalho visa uma contribuição ao campo da música experimental através da divulgação e discussão de uma produção musical que, ao longo dos últimos 26 anos, tem se debruçado extensivamente sobre a exploração artística de conceitos fundamentais para a área.

Palavras-chave: Silêncio. Tempo. Música experimental. Wandelweiser.

¹ *Silences and Extended Durations in Wandelweiser: three analysis*. Submetido em: 01/07/2018. Aprovado em: 01/10/2018.

² Gustavo Germano é licenciado em Música pela Universidade de São Paulo (2017), onde atualmente é aluno de Mestrado. Foi bolsista de Iniciação Científica da FAPESP sob orientação do professor Dr. Fernando H. O. Iazzetta com o projeto Silêncio e Durações Estendidas no Wandelweiser (2016-2017). Desenvolve trabalho artístico nas áreas de música eletroacústica e música experimental. Integra os grupos Camerata Profana, dedicado à execução de repertório do século XX e autoral, e NME, dedicado à criação e divulgação de música experimental e eletroacústica brasileira. Desde 2014 integra o NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. E-mail: gustavo.germano@usp.br

³ Fernando Iazzetta é professor Titular na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e coordenador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI). Dirige o NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. Atua como compositor e performer com trabalhos que exploram o experimentalismo, a interatividade e recursos eletroacústicos. Seus trabalhos foram apresentados em concertos e festivais de música no Brasil e no exterior. Seus interesses de pesquisa estão voltados para a investigação de formas experimentais de música e arte sonora. Atualmente, é pesquisador 1A do CNPq, Conselho Nacional Brasileiro de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Desde 2010, é consultor do Comitê de Artes da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: iazzetta@usp.br

Abstract: This article proposes a discussion about the uses of silences and extended durations in works of composers associated with the German publisher *Edition Wandelweiser*. For this purpose, we present analysis of three works issued between 1994 and 2001: *Klavierstück 2*, by Jürg Frey; *First Music for Marcia Hafif*, by Antoine Beuger; and *Space*, by Michael Pisaro. With these analyses, we aim to reveal the different ways through which the composers are able to establish connections between these two main concepts, central in the chosen works, using highly contrasting forms of musical notation and structuring. Moreover, we introduce a reflection on the experience of time and silence that emerges from the interaction between the listener and these works. Therefore, this article seeks to contribute with the experimental music field through the disclosure and discussion of a musical production that has, throughout the last 26 years, consistently explored such relevant concepts.

Keywords: Silence. Time. Experimental music. Wandelweiser.

* * *

Wandelweiser é uma palavra inventada pelo compositor Burkhard Schlothauer para servir de nome à editora e gravadora que fundou em 1992, juntamente ao compositor Antoine Beuger. Michael Pisaro, membro do grupo de músicos que acabou por se reunir em torno desta gravadora, escreve que o neologismo pode sugerir o significado de “sinal de mudança” (*Wegweiser des Wandels*) ou “mudança sábia” (*Wandel weise*) (PISARO, 2009b).

Ao longo dos últimos 26 anos, a *Edition Wandelweiser* foi responsável por uma extensa produção de discos e partituras. O website do grupo exibe um catálogo de mais de uma centena de discos lançados, quase todos ainda disponíveis para venda, e cerca de 1250 partituras de 20 compositores diferentes⁴. Embora a gravadora tenha sua sede na cidade de Haan, na Alemanha, o grupo abarca compositores estabelecidos em diversos países, como Suíça, Holanda, Nova Zelândia, Estados Unidos e Canadá.

Apesar de compartilharem um grande interesse pelo silêncio e pela obra de John Cage, Pisaro ressalta que o termo *Wandelweiser* não designa uma posição estética fechada, mas sim uma rede de compositores que, ao longo do tempo, têm se dedicado a compartilhar ideias e trabalhar conjuntamente (PISARO, 2009b). O autor e compositor G. Douglas Barret discute as origens e a formação da estética do grupo em seu artigo “The Silent Network – The Music of Wandelweiser”, onde argumenta:

4 Levantamento feito em 27 de maio de 2017, no site: <www.wandelweiser.de>. No momento desta pesquisa, os compositores vinculados à editora são: Antoine Beuger, Dante Boon, Daniel Brandes, Johnny Chang, Jürg Frey, Mark Hännesson, Eva-Maria Houben, Carlo Inderhees, Marcus Kaiser, Radu Malfatti, Anastassis Philippakopoulos, Michael Pisaro, Burkhard Schlothauer, Sam Sfirri, Craig Shepard, Thomas Stiegler, Taylan Susam, Stefan Thut, Viola Torros e Manfred Werder.

O *Stille Musik* não resultou em qualquer tipo de doutrina fundadora ou manifesto para o Wandelweiser. Ainda assim, apesar dessa ausência de um programa estético formalizado, o Wandelweiser foi capaz de esculpir uma identidade coletiva relativamente refinada, por mais heterogêneos que seus elementos individuais possam ser em relação ao grupo. (BARRETT, 2011: 454)⁵

Neste artigo, buscamos discutir algumas das explorações de aspectos do silêncio e das durações estendidas na produção do grupo a partir da análise de três peças publicadas pela *Edition Wandelweiser* entre 1994 e 2001. As obras foram selecionadas com o objetivo de revelar uma ampla diversidade de modos de escrita e estruturação musical, exigindo assim distintas soluções para a análise, que ainda assim convergem para um denominador comum marcado pelo interesse por silêncios e longas durações. Buscaremos também refletir sobre como essas explorações de longos períodos de silêncio podem servir como catalisadores de uma mudança radical na experiência de escuta.

As duas primeiras seções do texto pretendem delimitar as ideias de silêncio e durações estendidas que serão utilizadas ao longo das análises. Não propomos uma definição geral desses termos, mas apenas um recorte adequado ao contexto do artigo. As análises das peças escolhidas foram ordenadas progressivamente em relação à forma de notação, partindo da escrita que mais se aproxima da notação tradicional e concluindo com a obra que está mais distante da mesma.

1. Silêncios

As leituras do silêncio que emergem a partir da segunda metade do século XX estabelecem fortes vínculos com uma série de aspectos fundamentais para a música que viria a ser agrupada, ainda que de forma pouco precisa, sob a categoria do *experimental*. O silêncio responde a um anseio pela gradual remoção da subjetividade do compositor na produção musical, opondo-se ao ideal do compositor romântico. À perspectiva do sublime e transcendente, o silêncio opõe o encontro inevitável com o real, cotidiano e mundano. Como campo de indeterminação, o silêncio ameaça a ideia de obra musical enquanto estrutura rígida, dando lugar ao acaso. Por fim, mas não menos importante, o silêncio funciona como mecanismo para aproximar arte e vida, projeto que o coloca em diálogo com movimentos como o *Fluxus*, na década de 60, e com os *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Dentre as múltiplas concepções de silêncio que atravessam a música contemporânea, este trabalho coloca em diálogo duas definições complementares, uma negativa e outra positiva, que nos parecem apropriadas para refletir sobre a produção apresentada. Definido enquanto negação, o silêncio pode ser compreendido como a ausência de sons intencionados pelo compositor ou pelos intérpretes.

⁵ *Stille Musik* did not result in any founding doctrines or a manifesto for Wandelweiser. Yet, despite this lack of a formal aesthetic program, Wandelweiser has managed to sculpt a relatively refined collective identity, however heterogeneous its individual elements may be relative to the group. (BARRETT, 2011: 454)

Ou, de forma mais abrangente, como a ausência de sons intencionados por parte de um conjunto determinado de pessoas. Já que a intencionalidade pressupõe um agente, o silêncio, definido dessa forma, sempre está associado a uma ou mais pessoas.

Podemos, entretanto, propor também uma definição positiva para o silêncio, definindo-o, em uma situação de performance, como o som que se manifesta à despeito da vontade do compositor e dos intérpretes. Embora a maneira mais simples de tomar consciência desse som seja através da ausência de sons articulados, é importante observar que ele não cessa no momento da produção intencional de sons. Essa definição, portanto, compreende o silêncio como uma entidade que independe de qualquer decisão do compositor ou intérprete, atuando tanto na presença quanto na ausência de outros sons.

2. Durações estendidas e a verticalização do tempo musical

John Cage associa à sua proposta de musicalização do silêncio a necessidade de uma nova forma de estruturação musical, que não se baseie mais em relações harmônicas, mas em estruturas de durações (CAGE, 1973: 63).

Entenderemos a duração como um conjunto de formas de mensuração do tempo, seja ela cronométrica (medida em horas, minutos e segundos), relativa (expressa na notação musical através de figuras mensurais que operam sempre a partir da multiplicação ou divisão de um pulso subjacente), ou experiencial (dimensão subjetiva estabelecida na interação entre o indivíduo e os acontecimentos).

A ideia de duração estendida pode ser aplicada tanto à duração da obra como um todo quanto à duração de determinada seção, passagem ou som. Uma duração pode ser considerada estendida quando: 1. estabelece um desafio às capacidades físicas ou técnicas do intérprete ou do ouvinte; ou 2. é muito superior à duração que historicamente se convencionou associar, na música erudita, com o objeto em questão.

Associada à neutralização da percepção de causalidade entre os fenômenos musicais, uma duração estendida pode gerar a impressão de suspensão do tempo:

Tendo a sensação de se estar à deriva no tempo, em uma escala que esquece o relógio – em que se vai, mais cedo ou mais tarde, esquecer o começo; em que não será possível antecipar o fim – de que o que ocorreu no início da peça está não apenas dentro da escala da peça, mas na escala de nossa vida – tudo isso ocorre em outro âmbito de durações. (PISARO, 2009a: 69)⁶

⁶ Having the sense that one is adrift in time, on a scale that forgets the clock – that one will, sooner or later, forget the beginning; that one will not be able to anticipate the end – that what has occurred early in the piece takes place not just within the scale of the piece, but in the scale of one's life – all of this happens in another durational realm. (PISARO, 2009a: 69)

Na primeira seção (A), um acorde é reiterado quatro vezes, sempre com mesma duração (mínima), enquanto uma longa pausa com o dobro desta duração separa cada nova aparição. A pulsação é lenta (semínima = 54), mas não obstrui a percepção de periodicidade oferecida pela repetição de uma estrutura rítmica simples (1:2) e que não se altera.

A segunda seção (B) se distingue por uma mudança de tessitura e duração das figuras. Nela, Frey apresenta oito díades consecutivas que caminham em movimento ascendente. A percepção do movimento melódico, entretanto, é aqui fragilizada por uma dilatação radical da periodicidade – a indicação de andamento para essa seção indica um pulso de semínima = 12bpm, e as díades têm duração relativa de 6 tempos (com exceção da penúltima, que dura 9 tempos). Convertendo a duração relativa em duração cronométrica, obtemos uma duração de 30 segundos para cada som (45 segundos no caso do penúltimo).

Essa distensão do tempo oferece uma subversão da abordagem convencional de pulsação. Estudos mostram que há uma faixa otimizada para a percepção de periodicidade, na qual os seres humanos são capazes de sincronizar sua percepção com o pulso da música com maior grau de precisão. De acordo com o neurocientista Aniruddh Patel (2008: 100), o ser humano apresenta dificuldades em acompanhar um pulso mais rápido do que 200ms (300bpm) ou mais lento do que 1,2 segundos (50bpm). Além disso, dentro dessa faixa haveria uma predileção por pulsos que ocorram com uma periodicidade de 500 a 700 milissegundos (aproximadamente 85 a 120bpm).

Assim, um pulso de 12 batidas por minuto dificilmente poderá ser interiorizado com precisão pelo intérprete, a não ser através de uma subdivisão (por exemplo, calculando cada semínima como uma acumulação de 8 pulsos de fusas em 96bpm, ou ainda, como um período de 5 segundos – intervalos de tempo mais convencionalmente utilizados na performance musical). Se fosse a intenção do compositor obter maior precisão na realização desse intervalo de tempo, o compositor poderia também ter solicitado a utilização de um cronômetro e anotado uma duração de 30 segundos para cada acorde. Entretanto, utilizando a notação convencional, Jürg Frey brinca com a ideia de pulsação, utilizando uma escrita métrica para atingir um efeito que, na percepção, dificilmente se revela como tal.

A seção também joga com o fato de o piano ser um instrumento que produz sons com duração limitada pelo tempo de vibração das cordas. Considerando a dinâmica sugerida (*pianíssimo*), mesmo com a utilização do pedal de sustentação, a duração efetiva do som dificilmente alcançará os 30 ou 45 segundos indicados na partitura. Dessa forma, essa seção sugere uma espécie de *silêncio implícito*, de duração indeterminada, que não é grafado com pausas mas emerge com o fim do tempo de ressonância do acorde, em função das próprias características físicas do instrumento, do espaço de performance e da intensidade com a qual o intérprete atacou as teclas do piano.

A terceira seção (C) apresenta uma díade em intervalo de quarta (mi e lá), que é repetida 468

vezes, sempre com a mesma duração (semínima = 63bpm). Embora seja a única seção da peça a utilizar fórmula de compasso, essa utilização parece ser apenas uma forma de facilitar a leitura, indicando o número de vezes que o acorde deverá ser repetido.



Fig. 2 – Fragmento inicial da seção C de *Klavierstück 2*. Fonte: FREY (2001).

Distintamente das demais seções, aqui a percepção de pulsação é colocada em primeiro plano. Apesar do tempo estriado, Jürg Frey mantém um senso de estaticidade através da recusa em forçar qualquer tipo de direcionalidade sobre a seção. Em artigo sobre o *Wandelweiser*, a musicóloga Morag Josephine Grant coloca em outra perspectiva essa aparente estaticidade da repetição:

Quando observamos uma mesma coisa repetidas vezes, não há necessidade de desenvolvê-la: ela desenvolve a si mesma. Ou, como comentou certa vez o artista Andy Goldsworthy: ‘A mudança é melhor compreendida permanecendo-se no mesmo lugar.’ O mesmo pode ser dito de ações: faça algo repetidamente, e ele se torna diferenciado. Mantenha uma rotina por tempo suficiente, e ela se converte em algo de diferente. (GRANT, 2011: 535-536)⁷

A quarta seção (D) rompe bruscamente com a periodicidade rítmica insistente da seção anterior. Uma díade em intervalo de quinta justa (si e fá sustenido) é repetida quatro vezes, com duração diferente a cada nova aparição. O pulso indicado é semínima = 48 bpm, e as durações relativas de cada aparição do intervalo são de 4, 7, 8 e 6 tempos, respectivamente. Mais uma vez, Frey parece jogar com a percepção rítmica, empregando durações próximas, mas nunca iguais, dentro de uma faixa em que a percepção humana encontra dificuldade para realizar uma mensuração precisa do comprimento do evento.

As alturas escolhidas são as mesmas utilizadas por La Monte Young em sua *Composition 1960 #7*, na qual o compositor apresenta uma única díade e pede que o som seja sustentado “por um longo tempo”. Tratando-se de um compositor reconhecido, que tem como uma das principais marcas de sua poética o uso de durações estendidas, não é difícil imaginar que essa seção do *Klavierstück 2* seja uma referência à obra de Young. Quão longo é “um longo tempo”? Jürg Frey responde quatro vezes à

⁷ When we observe the same thing again and again, there is no need to develop it: it develops itself. Or, as the artist Andy Goldsworthy once commented: ‘Change is best understood by staying in the same place’. The same can be said of actions: do something repeatedly, and it becomes differentiated. Carry out a routine for long enough, and it becomes something else. (GRANT, 2011: 535-536)

pergunta sugerida pela *Composition 1960 #7*: 4 tempos, 7 tempos, 8 tempos, 6 tempos. Mas talvez, para os limites de nossa percepção, as respostas não sejam tão diferentes entre si, e a duração continue sendo percebida pelo ouvinte simplesmente como “um longo tempo”.

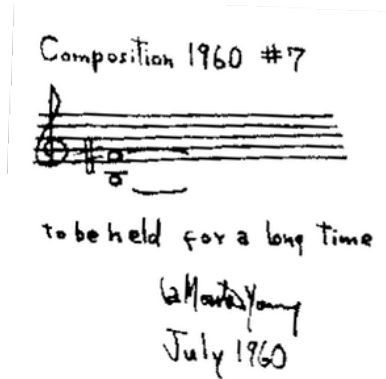


Fig. 3 – Reprodução da partitura de *Composition 1960 #7*, de La Monte Young.



Fig. 4 – Seção D de *Klavierstück 2*. Fonte: FREY (2001).

No meio da quinta e última seção (E), Frey introduz uma ruptura no fluxo contínuo de sons através da inserção de uma pausa de 16 tempos. Deve-se fazer uma distinção entre esse silêncio os silêncios que aparecem no início da peça. Na seção inicial (A), a duração dos silêncios estabelece uma proporcionalidade simples com a duração dos sons (1:2), dentro de uma faixa de durações em que essa relação se torna perceptível. Assim, o silêncio assume uma de suas funções mais convencionais, participando da construção de um motivo rítmico, que é repetido quatro vezes. Na seção final, entretanto, a duração estendida do silêncio desfaz gradualmente qualquer percepção de periodicidade.

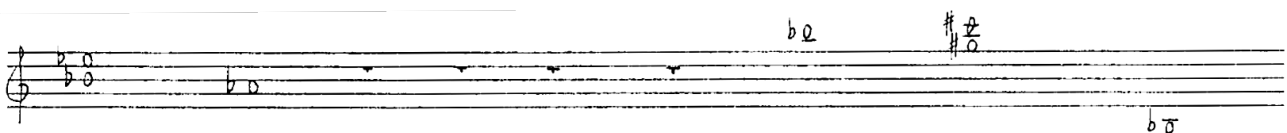


Fig. 5 – Fragmento da seção E de *Klavierstück 2*. Fonte: FREY (2001).

Neste momento da peça, as ideias de Jürg Frey sobre o silêncio, apresentadas em sua produção escrita, se tornam mais aparentes:

O silêncio não é alheio aos sons que foram ouvidos previamente. Esses sons tornam o silêncio possível por cessarem e concedem-lhe um vislumbre de conteúdo. Conforme o espaço de silêncio se expande, os sons enfraquecem em nossa memória. Surge, então, esta lenta respiração entre o tempo do som e o espaço do silêncio. (FREY, 1998)⁸

O “vislumbre de conteúdo” que a memória dos sons concede ao silêncio que se introduz é, por exemplo, o tempo musical. Somente um silêncio suficientemente longo é capaz de ofuscar essa marca, retirando gradualmente o ouvinte do tempo dos sons. A pausa, silêncio enquanto negação, cria uma abertura para o aspecto positivo do silêncio, o silêncio como uma categoria de som.

Cada seção do *Klavierstück 2* apresenta um som ou um conjunto de sons que reunidos expressam uma ideia simples e coesa: determinado intervalo, determinada duração, em determinada tessitura, etc. Invés de forçar um desenvolvimento dessa ideia através dos procedimentos composicionais tradicionais, Jürg Frey opta pela permanência, reiterando a ideia e deixando que tome o tempo que for necessário para permitir que nossa percepção possa se dar conta das pequenas sutilezas inerentes ao som escolhido. A tabela abaixo identifica os aspectos que dão coesão e distinguem entre si cada uma das seções da peça:

Seção	Materiais	Tessitura	Durações relativas	BPM
A	Acordes e pausas	E2 – F#3	2 e 4 tempos	54
B	Díades	C1 – F#2	6 e 9 tempos	12
C	Díades	E4 – A4	1 tempo	63
D	Díades	B3 – F#4	4, 6, 7 e 8 tempos	48
E	Díades, alturas isoladas e pausas	Bb3 – C#6	4, 8 e 16 tempos	42

Tab. 1 – Relação dos principais aspectos musicais em cada seção da *Klavierstück 2*.

A percepção da passagem do tempo na peça se identifica com o que Jonathan Kramer denomina *tempo momentâneo*. Embora os momentos (seções) estejam em sucessão temporal, não há percepção de linearidade, entendida no sentido de uma causalidade entre o anterior e o posterior. Jean-Pierre Caron mostra que o tempo momentâneo estabelece uma “primazia da percepção sobre a memória” (CARON, 2007: 18), resultando em uma intensificação do presente, oposta à percepção de um discurso teleológico.

Podemos observar ao menos três formas através das quais a peça interage com o silêncio. Na seção A, a utilização das pausas permite a criação de um motivo rítmico. O silêncio é a ausência do material.

Na seção B, há um silêncio implícito. O som produzido pelo piano decai pela própria

⁸ The silence is not uninfluenced by the sounds which were previously heard. These sounds make the silence possible by their ceasing and give it a glimmer of content. As the space of silence stretches itself out, the sounds weaken in our memory. Thus is the long breath between the time of sound and the space of silence created. (FREY, 1998)

especificidade do instrumento, e sua ressonância é gradualmente encoberta pelo som do silêncio. Na tentativa de acompanhar o envelope dinâmico do som do piano, o ouvinte entra no mesmo âmbito de intensidades do ruído de fundo da sala. O silêncio se faz ouvir.

Na seção E, o silêncio aparece mais uma vez grafado na forma de pausas. Entretanto, a duração estendida suprime a percepção rítmica, e o silêncio desloca o ouvinte para fora do tempo dos sons. Há uma tensão entre o silêncio enquanto material, aquele que carrega uma sombra do conteúdo dos sons produzidos pelo intérprete, e o silêncio externo, um puro indeterminado.

Nicholas Melia, a partir de conversas com o compositor, afirma que Jürg Frey opera uma distinção entre os silêncios internos à peça e o silêncio externo a ela (MELIA, 2011). O silêncio interno à peça faz parte do conteúdo; é uma ausência que deriva do som que a antecede, carregando assim o rastro de sua presença. Entretanto, haveria ainda um silêncio primordial (*silence itself*), que permaneceria externo e imune ao processo de divisão (texto/contexto; obra/vida) gerado pela projeção de som em uma performance musical.

Em *Klavierstück 2*, o silêncio externo é favorecido pela alta permeabilidade da performance, decorrente da baixa intensidade de todos os sons articulados pelo intérprete. Assim, podemos destacar também esse silêncio que acompanha toda a duração da peça, ao mesmo tempo “ameaçando e condicionando sua autonomia” (MELIA, 2011: 480).

As durações estendidas aparecem de três formas distintas na peça. Na seção B, o compositor utiliza-se de um pulso cuja periodicidade é demasiado esparsa para ser assimilada pela percepção humana. A duração é estendida em relação a um limite imposto pela percepção.

Ainda na mesma seção, o compositor indica que, sobre esse pulso, sejam produzidos sons com duração relativa de 6 e 9 tempos. A duração solicitada não se efetiva por características próprias do instrumento, que tem um tempo de ressonância limitado. A duração é estendida em relação às características do instrumento.

Na seção C, um mesmo som é repetido 468 vezes. Embora o som tenha uma duração convencional, que revela uma pulsação facilmente assimilada, a seção como um todo tem duração estendida, levando o ouvinte a buscar novas formas de escuta para um mesmo som.

3.2 First Music for Marcia Hafif

First Music for Marcia Hafif (1994) é a primeira de um conjunto de peças de título similar, dedicadas à pintora californiana que dá nome à série. O compositor, Antoine Beuger, considera que cada uma dessas peças representa uma mudança significativa em seu pensamento composicional (BEUGER, 2009).

Marcia Hafif, assim como Antoine Beuger, desenvolveu grande parte de sua obra através de séries, nas quais um mesmo tema ou ideia é explorado diversas vezes, resultando em um conjunto de obras similares, mas não idênticas⁹. Em entrevista com James Saunders, Beuger comenta uma das séries de Hafif: “Todos os desenhos são muito similares, todos são diferentes. Ela fez a mesma coisa repetidas vezes por vários anos. O que resultou foram todas essas diferenças.” (BEUGER, 2009: 237)¹⁰. Em outro momento da mesma entrevista, o compositor retorna à ideia de similaridade: “Talvez seja mais um mundo de similaridade do que de mesmice. E similaridade significa diferença. O que é similar não pode ser o mesmo. Penso que a similaridade é um conceito muito interessante por se encontrar em algum lugar entre a mesmice e a diferença.” (BEUGER, 2009: 240)¹¹

Pretendemos mostrar como, ao longo das 9 horas de *First Music for Marcia Hafif*, Antoine Beuger emprega silêncios e durações estendidas como forma de criar uma experiência musical que se distingue da escuta em uma situação tradicional de concerto, explorando as diferenças que emergem de situações aparentemente repetitivas ou estáticas.

A partitura contém uma bula de instruções para a realização da performance, seguida por uma única página contendo as indicações de duração e modo de produção de cada som. A peça não se utiliza de instrumentos musicais convencionais, mas sim de um pedaço de lixa fixado em uma caixa de madeira ou papelão, tocado com um pequeno graveto e com um pedaço de papel por um número indeterminado de intérpretes. O compositor é bastante específico na descrição do instrumento, indicando inclusive as medições sugeridas para o papel e a caixa a serem utilizados em sua construção.

A segunda página especifica como deverá ser realizado cada som a partir de quatro elementos: 1. a duração do movimento, medida em tempo cronométrico; 2. o objeto que irá friccionar a lixa; 3. o espaço de deslocamento do objeto sobre a lixa; e 4. a mão com a qual o intérprete deverá manipular o objeto.

Beuger propõe que o movimento de fricção do graveto ou do papel sobre a lixa seja realizado sempre com pressão mínima, deixando o objeto “encontrar seu caminho sobre a superfície irregular da lixa”. Entretanto, através da interação criada entre a duração (*tempo*) e o comprimento (*espaço*) do movimento, determinados com precisão na partitura, o compositor consegue atribuir diferentes *velocidades* ao mesmo, o que gera diferentes amplitudes e timbres aos sons produzidos.

Para determinar o espaço da lixa que será friccionado pelos intérpretes, Beuger desenha na

9 A organização de obras em séries por diversos dos compositores do *Wandelweiser* é o tema central dos textos “Testing the Consequences – Multipart Series in the Work of the Wandelweiser Composers” de James Saunders e “Series and Place” de M. J. Grant.

10 “All drawings are very similar, all are different. She did the same thing over and over again for several years. What came out were all these differences” (BEUGER, 2009: 237)

11 “Maybe it’s more a world of similarity than of sameness. And similarity means difference. What is similar cannot be the same. I think similarity is a very interesting concept as it locates itself somewhere between sameness and difference.” (BEUGER, 2009: 240)

partitura uma grade que divide a área total da lixa em 16 retângulos menores. Esses retângulos são delimitados por 5 linhas verticais (linhas 1-5) e 5 linhas horizontais (linhas A, B, C, D e E). Dessa forma, se o compositor deseja, por exemplo, que o movimento seja realizado na extremidade superior da lixa (linha horizontal A), percorrendo-a inteiramente da esquerda para a direita (entre as linhas verticais 1 e 5), escreve na partitura a indicação A 1-5.

E 1-5 : the movement goes from E1 - E5, according to the diagram :

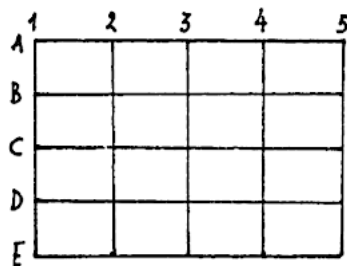


Fig. 6 - Fragmento da bula de *First Music for Marcia Hafif*. Fonte: BEUGER (1994).

A estrutura de *First Music for Marcia Hafif* consiste na alternância entre períodos de produção de som pelos intérpretes e períodos de silêncio, nos quais os intérpretes se mantêm sentados sem realizar qualquer tipo de ação. Para evitar a criação de uma oposição entre som e silêncio, o que poderia gerar uma compreensão equivocada de que não ocorrem sons nos períodos de silêncio, iremos nos referir aos períodos de som produzido intencionalmente pelos intérpretes como *períodos de ação*. Cada período de ação consiste em um único som produzido pelos intérpretes, isolado dos demais pelo silêncio que o sucede e antecede.¹²

A duração de cada ação é prescrita pela partitura em tempo cronométrico, medido em minutos e segundos. Além de explicitar a duração, colocando-a entre parênteses, a partitura prescreve também o momento da peça em que o som deve começar e terminar (por exemplo: 0:20'51" - 0:21'25", no caso do primeiro período de ação), deixando subentendidas as durações dos períodos de silêncio. Ao todo, ocorrem 29 períodos de ação e 30 períodos de silêncio distribuídos ao longo das 9 horas de duração total da performance.

12 Uma única exceção é encontrada na vigésima-segunda linha da partitura, cujo tempo de ação (6:03'50" - 6:04'45") está contido no tempo da ação anterior (5:55'08" - 6:05'18"). Consequentemente, duas ações serão realizadas simultaneamente – uma com a mão direita e outra com a esquerda.

0:20'51"	-	0:21'25"	(0'34")	H	C 5-2	1
0:42'45"	-	0:44'14"	(01'29")	H	D 5-4	1
0:53'06"	-	1:03'16"	(10'10")	H	C 3-1	1
1:20'50"	-	1:21'03"	(0'13")	P	E 1-5	r
1:40'14"	-	1:40'17"	(0'03")	H	B 3-5	r
1:48'19"	-	1:48'24"	(0'05")	H	C 1-4	r
2:08'00"	-	2:08'02"	(0'02")	H	D 2-1	1
2:31'16"	-	2:32'11"	(0'55")	P	D 5-1	1
2:51'17"	-	2:52'12"	(0'55")	H	B 1-5	r
3:16'14"	-	3:16'16"	(0'02")	P	B 5-1	1

Fig. 7 – Dez primeiras linhas da partitura de *First Music for Marcia Hajff*. Fonte: BEUGER (1994).

Beuger utiliza 12 valores diferentes de duração para os períodos de ação, sendo o mais curto 0'01" (um segundo) e o mais longo 10'10". Já no caso dos períodos de silêncio, cada período assume uma duração distinta, havendo apenas uma recorrência dentre os 30 valores utilizados. De modo geral, os períodos de silêncio são muito mais longos que os períodos de ação, variando entre 6'47" e 26'59". Apenas o período de ação de maior duração (10'10"), que ocorre somente duas vezes ao longo da obra, é mais longo que o silêncio de menor duração (6'47").

Também é importante notar que os períodos de ação apresentam maior variabilidade: o período de ação mais longo é 670 vezes maior que o período de ação mais curto; no caso dos períodos de silêncio, o período mais longo é cerca de 4 vezes maior que o período mais curto. Aproximando os valores cronométricos para durações usualmente empregadas na tradição musical, poderíamos pensar que os períodos de ação podem assumir tanto a duração de uma nota ou motivo (0'01", 0'02") quanto a duração de uma frase (0'05", 0'13"), ou até mesmo de uma composição na íntegra (6'17", 10'10"). Já as durações dos períodos de silêncio estão sempre em um âmbito próximo do que historicamente se convencionou como a duração de uma obra completa, considerando a tradição erudita da música ocidental.

Uma análise mais apurada nos permite levantar a hipótese de que a escolha dos 12 valores de duração para os períodos de ação, assim como a escolha da quantidade de vezes que cada um aparece, não é meramente acidental, mas esconde uma relação intencional de proporção entre ação e silêncio. Se somarmos a duração dos 29 períodos de ação obteremos um total de 3240", ou 54'. A duração total da peça, de 9 horas, corresponde a 540', dez vezes a duração somada dos períodos de ação. Portanto, a relação entre silêncio e ação na peça é exatamente 1 para 9, ou seja, a cada segundo de ação correspondem 9 segundos de silêncio.¹³

13 Embora a partitura apresente 30 linhas de ação, consideramos somente 29 períodos de ação devido à sobreposição

Os sons produzidos pelos intérpretes são ruidosos, sem altura definida, e sempre de baixa intensidade, mesmo que haja uma amplificação gerada pela caixa acoplada à lixa e variações de dinâmica decorrentes das diferentes velocidades do movimento. Assim, podemos imaginar que, mesmo nos momentos da peça em que há som intencional, este não se sobrepõe ao silêncio de forma a encobri-lo completamente. Pelo contrário, as intervenções dos intérpretes são sempre discretas e interagem em nível de igualdade com o ruído de fundo do ambiente de performance. Em outras palavras, os períodos de ação são permeáveis à ação do silêncio.

Embora muito sutis, as intervenções produzidas são reforçadas pelo longo espaço de tempo entre cada uma. O primeiro período de ação da peça, por exemplo, é antecedido por 20 minutos e 51 segundos de silêncio. A experiência de passar um tempo tão extenso sem a ocorrência de qualquer tipo de ação intencional permite que qualquer atividade que venha a se sobrepor neste silêncio assuma uma grande importância.

Deste modo, a percepção de um movimento sincronizado, uma atividade conjunta do grupo de intérpretes após um longo período de inatividade coloca cada período de ação sob um holofote, confirmando a máxima Cageana: “Um ouvido isolado não é um ser.” (CAGE, 1973: 31)¹⁴. Ainda que utilizando dinâmicas pequenas, a interação com silêncios de longas durações faz com que cada som seja amplificado não em um nível acústico, mas em uma intensificação da percepção.

Essa ampliação da percepção se estende não apenas para os períodos de ação, mas também para os períodos de silêncio, tornando o ouvinte consciente da variedade sonora que permeia o ambiente de performance.

A repetição de uma estrutura simples de alternância entre períodos de ação e períodos de silêncio nos remete ao interesse de Beuger pela similaridade: cada período de ação é similar ao anterior, mas essa similaridade revela toda uma gama de diferenças. Nos períodos de ação, algumas dessas pequenas diferenças são determinadas pelo compositor: a mudança do objeto de fricção (graveto ou papel), a alternância entre as mãos direita e esquerda, e a velocidade do movimento. Entretanto, nos períodos de silêncio o único parâmetro determinado é a duração, de modo que todas as características acústicas dos sons resultantes são puramente indeterminadas.

Dois fatores atuam na criação de diferenças entre os períodos de silêncio da peça: de um lado, a própria percepção do ouvinte, continuamente transformada pela duração da experiência; de outro, alterações imprevisíveis no (ou ao redor do) ambiente de performance. Um exemplo da transformação do silêncio no tempo pode ser observado na descrição que o pianista Larry Solomon faz de uma

temporal que ocorre entre as linhas de números 21 e 22 (ver nota anterior). O leitor interessado em refazer a soma da duração total dos períodos de ação apresentada aqui deve, portanto, considerar desprezível a duração da linha de número 22 para obter o mesmo resultado que apresentamos no texto (3240” ou 54’).

¹⁴ “An ear alone is not a being” (CAGE, 1973: 31)

performance da obra *4'33"*, de John Cage, na qual o intérprete deve permanecer em silêncio ao longo de toda a duração da peça:

No início do primeiro movimento, quando me sentei em silêncio, o auditório estava muito quieto. O público, é claro, estava esperando pelo ritual de performance usual. Eu deveria tocar algo, fazer sons. Mas quando isso não aconteceu, foi possível sentir a tensão emergir no auditório. Foi como um longo silêncio durante uma conversa ao telefone. O primeiro movimento é o mais curto, apenas cerca de meio minuto, mas pareceu muito mais longo. Eu diria que o primeiro movimento teve uma forma e um conteúdo bem definidos. Foi muito quieto - "silencioso", alguns diriam, com uma tensão crescente e um clímax perto do final. Fechei a tampa do teclado e virei a página para o segundo movimento, evocando algumas risadas. Ao abrir novamente a tampa para iniciar o segundo movimento, o clima mudou. A plateia estava agora mais relaxada e consciente de que a situação era planejada. A curva de tensão caiu dramaticamente. Esse movimento foi calmo, quieto, com sons ocasionais do público - uma risada aqui, um suspiro ali. Conversas eram pontuadas por momentos quietos. Sons vindos de fora do auditório eram ouvidos. Esse é o movimento mais longo, com aproximadamente dois minutos e meio, mas pareceu mais curto que o primeiro, e definitivamente mais tranquilo, agora que as pessoas sabiam o que esperar. A tampa foi fechada novamente, e outra página virada. Tampa aberta - terceiro movimento. Esse movimento também teve seu próprio caráter. O público estava agora participando livremente, com contrapontos de conversas, risadas, suspiros, tosses, e outros sons. Ninguém deixou o auditório. Estavam claramente se divertindo. O movimento pareceu leve, gracioso, e passou mais rápido que os outros. (SOLOMON, 1998/2002)¹⁵

Observamos que as considerações de Larry Solomon não dizem respeito apenas a transformações acústicas, mas a uma forma de percepção mais abrangente, que encontra ressonância na argumentação de Beuger: "Escutando, imediatamente captamos a atmosfera, que é um conglomerado de um número sem fim de pequenas percepções em todos os níveis, a maior parte delas inconscientes." (BEUGER, 2009: 232).¹⁶

No que diz respeito às durações estendidas, *First Music for Marcia Hafif* as utiliza em dois âmbitos diferentes. Em primeiro lugar, na duração total da peça, de 9 horas. A duração estendida, nesse caso, não é somente em relação a uma convenção da música ocidental, mas também em relação às capacidades físicas dos espectadores e intérpretes.

¹⁵ At the outset of the first movement, as I sat in silence, the hall was very quiet. The audience, of course, was expecting the usual performance ritual. I was supposed to play something, make sounds. But when this didn't happen, one could actually feel the tension building in the hall. It was like a long silence during a phone conversation. The first movement is the shortest, only about half a minute, but it seemed much longer. I would say that the first movement had a defined shape and content. It was very quiet - "silent" some would say, with increasing tension and a climax near the end.

I closed the keyboard lid and turned the page to the second movement, evoking a few chuckles. On opening the lid to begin the second movement, the mood changed. The crowd was now more relaxed, and aware that it was meant to be this way. The tension curve dropped dramatically. This movement was calm, quiet, with occasional sounds from the audience - a giggle here, a whisper there. Conversations were punctuated by quiet moments. Sounds were heard from outside the hall. This movement is the longest, about 2.5 minutes, but it actually seemed shorter than the first, and definitely more relaxed, now that people knew what to expect.

The lid was closed again, and another page was turned. Lid open - third movement. This movement had its own character as well. People were now participating freely, with contrapuntal conversations, giggles, whispers, coughs, and other sounds. No one left the hall. They were clearly enjoying it. The movement seemed to be of a light, airy character, the fastest of the three. (SOLOMON, 1998/2002)

¹⁶ "Listening, we immediately grasp the atmosphere, which is a conglomerate of an endless number of minute perceptions on all kinds of levels, most of them not conscious" (BEUGER, 2009: 232).

Supondo uma interpretação da obra em uma situação convencional de concerto, na qual o ouvinte permanece sentado em um assento do início ao fim da performance, permanecer ao longo das 9 horas representa um desafio ao público, impondo restrições a necessidades básicas do corpo como comer, ir ao banheiro ou alongar as pernas. Como o compositor não determina na partitura o tipo de situação na qual a performance deve ser realizada, poderíamos supor uma performance menos inscrita nos pressupostos da música de concerto – talvez como uma espécie de instalação, na qual os ouvintes podem entrar e sair conforme desejarem. Ainda assim, o desafio da duração permaneceria imposto aos intérpretes, que, por orientação da partitura, devem permanecer sentados sem realizar qualquer outra atividade além das poucas ações prescritas.

Um segundo âmbito de durações estendidas aparece na duração de cada período de silêncio e de alguns períodos de ação. No caso dos períodos de ação que superam a marca de um ou dois minutos, a ação impõe grande dificuldade aos intérpretes, exigindo um controle sobre uma velocidade de movimento muito lenta para gerar um som contínuo. Nos períodos de silêncio, a longa duração exige do ouvinte grande esforço para se manter ativo na experiência de escuta de um conjunto de sons que nos acostumamos a ignorar: o mundo ao redor.

O uso do silêncio na peça pode ser analisado a partir de duas perspectivas complementares. Por um lado, podemos argumentar que, nos períodos de silêncio, a longa duração colabora em revelar uma grande variedade de sons que compõe esse silêncio – o silêncio entendido aqui como o som que se manifesta na ausência de intenção. Por outro lado, temos também a manifestação do silêncio durante os períodos de ação, um silêncio que permeia toda a duração da performance, interagindo com os sons produzidos pelos intérpretes.

Partindo dessa segunda perspectiva, poderíamos argumentar que não ocorre exatamente uma alternância entre períodos de silêncio e períodos de ação na peça, mas estabelece-se apenas um único longo período de silêncio, que não pode ser quebrado ou subdividido por qualquer ação do compositor ou intérprete, sobre o qual os intérpretes intervêm ocasionalmente, lançando os sons prescritos na partitura. Assim, o tempo da peça estaria mais próximo daquilo que Jonathan Kramer descreve como *tempo vertical* – “um único presente que se estende por uma duração enorme” (GUBERNIKOFF, 1992: 49) – do que com o *tempo momentâneo*, no qual se articulam sequências de seções contrastantes e autocontidas, sem implicações de linearidade.

3.3 Space

Space (1994), do compositor norte-americano Michael Pisaro, é uma peça que deve ser realizada pelo público. Buscaremos mostrar como as ações prescritas pela obra induzem uma interação particular

com o silêncio e com as durações estendidas, sugerindo novas formas de percepção.

A partitura contém uma primeira página com diretrizes para a performance, na qual o compositor fornece instruções para a construção de uma situação adequada à realização da obra, que deve ocorrer em um espaço “relativamente quieto”. A peça pode ser realizada em concomitância com quaisquer outras obras (não necessariamente musicais), desde que seja garantida ampla possibilidade de atuação do silêncio ao longo da performance. A duração é decidida anteriormente ao evento, devendo ser de ao menos 30 minutos. A peça poderia, por exemplo, ser realizada ao mesmo tempo que *First Music for Marcia Hafif*, de Antoine Beuger, analisada na seção anterior; ou ainda, poderia ser realizada ao mesmo tempo que o *Klavierstück 2* de Jürg Frey, desde que alguma outra peça ou evento complementasse a duração mínima requerida.

A segunda página da partitura contém instruções que devem ser entregues ao público na entrada do espaço de performance. Nessa página, o compositor lista 7 situações nas quais o ouvinte é orientado a levantar de seu assento e ocupar outro lugar do espaço de performance. Cada ouvinte pode mudar de lugar no máximo 5 vezes ao longo de toda a performance. Todas as situações descritas se referem a impressões subjetivas relacionadas às manifestações sonoras ao redor, e podem ser percebidas em momentos diferentes por cada ouvinte.

- 1.) A SOUND EMERGES FROM SILENCE AND APPEARS NOT TO STOP, BUT BLENDS IMPERCEPTIBLY INTO THE OTHER SOUNDS OF THE SPACE.**
 - 2.) SOUNDS ARE HEARD AS THE ROOM SPEAKING.**
 - 3.) A SOUND APPEARS TO DIE, COMPLETELY AND PERMANENTLY.**
 - 4.) SOFT SOUNDS, THROUGH FAMILIARITY, BECOME LOUD.**
 - 5.) TWO SOUNDS, AT FIRST SIMILAR, ARE NOW CONTRASTING.**
 - 6.) SILENCE IS COMPLETELY REPLACED BY SOUND.**
 - 7.) THE DIFFERENCE BETWEEN TONE AND NOISE IS NO LONGER CLEAR.**
- WHEN THE MIND IS FULLY ENGAGED: STAY WHERE YOU ARE.**

—Michael Pisaro

Fig. 8 - Fragmento da partitura de *Space*, listando situações nas quais o público pode mudar de lugar. Fonte: PISARO (1994).

A situação de número 5, por exemplo, indica a percepção de dois sons que, inicialmente similares, passam a ser ouvidos como contrastantes. O fenômeno descrito não é decorrência de uma mudança intencional na qualidade dos sons por parte de um intérprete/agente, mas de uma transformação na forma como o ouvinte decodifica e interpreta esses sons.

Nas situações de números 1 e 6 a ideia de silêncio aparece explicitamente. Na primeira, o compositor indica “um som que emerge do silêncio e parece não parar, mas se mistura imperceptivelmente com os outros sons do espaço”. A ideia de silêncio expressa nessa situação pode ser vista de, pelo menos, duas formas: tomando o silêncio por ausência, entenderemos que o som escutado emerge como que do vazio, preenchendo um espaço que antes se encontrava desocupado, para em seguida acomodar-se em unidade com o conjunto de sons ao redor. Por outro lado, podemos analisar a situação compreendendo o silêncio como o conjunto de sons não intencionais (em especial se considerarmos que nas diretrizes de performance o compositor define a palavra “silêncio” como um equivalente para “sons não-musicais”); nessa segunda concepção, entenderemos que o som surge por um processo de individualização que o distingue da “massa sonora” silenciosa, para em seguida ser reabsorvido por essa massa.

Já na situação de número 6, na qual o “o silêncio é completamente substituído por sons”, torna-se inevitável a conclusão de que o “silêncio” ao qual a proposição se refere não é considerado um tipo de som. Podemos interpretar a proposição como indicativa de uma situação na qual o ouvinte torna-se plenamente consciente da densidade sonora ao redor, como se subitamente fosse capaz de enxergar a matéria que compõe o ar, deixando de percebê-lo como um espaço vazio.

As situações de números 4 e 7 sugerem mudanças na percepção de aspectos específicos do som. No primeiro caso, o foco está na intensidade: “sons suaves, através da familiaridade, tornam-se fortes”. A intensidade aqui não é entendida como correlato direto da amplitude, mas sim como uma percepção subjetiva decorrente da familiaridade do ouvinte com um som ou conjunto de sons.

Altura e timbre são os aspectos sobre o qual o ouvido se volta na situação de número 7 – a proposição indica que “a diferença entre tom e ruído deixa de ser clara”. Nesse caso, a transformação não se refere a apenas um ou determinado grupo de sons discretizados, mas implica uma mudança da escuta como um todo. Do ponto de vista acústico, a distinção entre tom e ruído é frequentemente compreendida como uma oposição entre sons de vibrações periódicas e sons de vibrações não-periódicas. Na prática, entretanto, essa distinção não é tão rígida, como mostra Lilian Campesato em uma passagem de sua tese de doutorado:

Na verdade, mesmo os sons produzidos por instrumentos musicais exibem certo grau de a-periodicidade em suas frequências. Por outro lado, ruídos complexos como o ruído branco podem exibir comportamentos estáveis do ponto de vista estatístico. Como o próprio [Hermann] Helmholtz já apontava, os limites entre os sons musicais e os ruídos se cruzam em vários graus e podem passar de um ao outro (SILVA, 2012: 45).

Assim, Pisaro parece sugerir que, através de uma escuta intensificada, essas nuances gradualmente se revelem ao ouvinte, problematizando a aparente oposição entre tom e ruído.

Talvez a situação 3 contenha a proposição mais explicitamente determinada, sugerindo a percepção do desaparecimento de um som, com a ideia de desaparecimento expressa sob a metáfora da morte (“um som parece morrer, completamente e permanentemente”). A situação 2, em contraposição, abre novamente espaço a múltiplas interpretações, indicando sons que “são percebidos como a sala falando”. Uma interpretação possível seria a percepção das ressonâncias geradas pelo rebatimento dos sons nas superfícies do local de realização da obra. Seria possível, também, ouvir determinados ruídos provenientes da arquitetura do local e associá-los à mesma proposição. Evidentemente, nenhuma das interpretações poderia exaurir o campo de possibilidades aberto pelas proposições da peça, havendo sempre a possibilidade de que um participante interprete qualquer das situações de forma diferente, sem prejuízo à coerência da realização.

Space se aproxima de uma forma de compor característica da tradição da música experimental, muito próxima da caracterização apontada por Michael Nyman, já em 1974, em seu livro *Experimental Music: Cage and beyond*:

Compositores experimentais estão, no geral, pouco preocupados em prescrever um objeto temporal definido cujos materiais, estruturas e relações seriam calculados e arranjados a priori, estando mais interessados pela perspectiva de criar uma situação na qual sons possam ocorrer, um processo de geração de ações (sonoras ou não), um campo delineado por certas ‘regras’ composicionais. (NYMAN, 2010: 4, grifo nosso)¹⁷

Ainda assim, o conteúdo sonoro da peça não é completamente indeterminado: como mostramos, a partitura requer que a realização se dê em um local “relativamente quieto” e com “ampla oportunidade para ‘silêncio’ (i.e., som não-musical)”. Portanto, é preciso notar que, mesmo não determinando os sons que serão produzidos, o compositor tem uma ideia preestabelecida da sonoridade resultante.

Taku Sugimoto, guitarrista japonês que também coloca o silêncio em primeiro plano em suas performances, busca relativizar a ideia de que o silêncio seria um campo puramente indeterminado:

Espaços são, em alguma medida, controlados pelos performers. Se não fosse assim, (pode soar estranho mas) a peça não viria à existência. Na realidade, quando um músico vai tocar esse tipo de música, ele/ela precisa considerar os sons do ambiente e os ruídos da plateia (a definição atual de ‘silêncio’ deve ser essa) como fatores em alguma medida previsíveis. (...) A situação pode não ser perfeitamente controlada, mas um som genuinamente “não-intencional” também não existe nessa situação. (SUGIMOTO, 2015)¹⁸

¹⁷ Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional ‘rules’. (NYMAN, 2010: 4, grifo nosso)

¹⁸ Spaces are controlled by performers to some extent. Otherwise, (it may sound odd but) the piece will not come into existence. In fact, when a performer is going to play this kind of music, he/she has to consider the environmental sounds and the noises from the audience (today’s definition of ‘silence’ must be this) as predictable factors to some extent. (...) The situation might not be perfectly controlled, but genuine ‘unintentional sound’ does not exist in this situation either.

Partindo da argumentação de Sugimoto, podemos avaliar que a composição de Pisaro não só direciona a escuta dos ouvintes para determinadas percepções como também, em alguma medida, interfere sobre o som resultante da performance, ainda que o compositor não precise, para isso, determinar a distribuição dos sons no tempo.

Michael Pisaro, assim como grande parte dos compositores associados ao *Wandelweiser*, busca chamar a atenção do ouvinte para as sutilezas, para fenômenos sonoros que não são explícitos e invasivos, mas que se revelam através de uma participação ativa do ouvinte. A preocupação é mencionada em seu texto *Hit or Miss*:

Como compositor, estou interessado em desafiar os ouvidos. Não para ser difícil, mas porque sei que, alcançando esse desafio, os sentidos e a mente têm a oportunidade de desfrutar do tipo de prazer discutido anteriormente. Por essa razão, minha música foca num tipo de escuta que enfatiza os limites da percepção: as variações minúsculas, praticamente inaudíveis, que ocorrem em um tom aparentemente estável; a barreira às vezes invisível entre som e silêncio; a sensação quase imperceptível da passagem do tempo; a diferença infinitesimal entre algo que é quase simultâneo e algo que é verdadeiramente simultâneo. Nesse âmbito, os sentidos percebem o quão sutis são, e se sucedermos podem nos fazer sentir a sorte de estarmos vivos. (PISARO, 1998)¹⁹

Em *Space*, Michael Pisaro direciona o ouvinte a uma escuta intensificada dos silêncios da performance. Como sugerido pelo título, escutar esses silêncios é, também, escutar o *espaço* de performance. A relação com o espaço é intensificada pela mudança de posição do ouvinte ao longo da obra, que o permite avaliar o espaço a partir de um novo ponto de vista, gerando novas percepções do som ao redor.

O compositor fornece uma definição de silêncio na primeira página da partitura, quando indica que a situação de performance deve garantir “ampla oportunidade para o silêncio (i.e. som não-musical)”. Embora a definição seja bastante informal, já que podem haver inúmeras posições diferentes com relação ao que se considera ou não “musical”, ao menos podemos depreender que Pisaro está entendendo silêncio como um tipo de som, e não como seu oposto.

Mas a definição se complica ainda mais na segunda página, onde Pisaro descreve uma situação em que “o silêncio é completamente substituído por som” (#6), aparentemente contradizendo sua definição anterior de silêncio, já que, em uma interpretação *ipsis litteris*, seríamos levados a concluir que

(SUGIMOTO, 2015)

¹⁹ As a composer, I am interested in challenging the ear. This is not in order to be difficult, but because I know that in meeting this challenge, the senses and the mind have the opportunity to experience the kind of joy discussed above. For this reason, my music focuses on a kind of listening which emphasizes the limits of perception: the tiny, practically inaudible variations of sound which occur in an apparently stable tone; the sometimes invisible border between sound and [sic] silence; the almost imperceptible sense of time passing; the infinitesimal difference between something which is almost simultaneous and something which is truly simultaneous. In this realm the senses become aware of how subtle they are, and if we succeed can make us feel lucky to be alive. (PISARO, 1998)

o silêncio não é um tipo de som. Assim, em busca de maior coerência interna, poderíamos complementar a proposição #6 com um pequeno adendo: “o silêncio é completamente substituído por [outro tipo de] som”.

Ao contrário do que ocorre com o silêncio, a relação da obra com a temática das durações estendidas não está tão explícita na partitura de *Space*. Michael Pisaro não determina nenhum tipo de estrutura de durações para a peça, de forma que sua intervenção nesse âmbito se restringe a prescrever que a performance deve ter uma duração total predeterminada, e que essa duração deve ser de, no mínimo, 30 minutos.

Ainda assim, podemos argumentar que o tipo de percepção proposta aos ouvintes exige um nível de envolvimento com o som que só pode ocorrer em uma duração superior à habitual, através de uma escuta atenta e prolongada. A hipótese é sustentada pela opção do compositor por determinar um tempo mínimo para a realização da performance. Embora a duração mínima de 30 minutos não seja um fator suficiente para garantir que haja alguma experiência no nível das durações estendidas, ao exigir que haja uma porção significativa da duração destinada à manifestação do silêncio, *Space* garante a aparição de silêncios com durações estendidas, permitindo que o ouvinte tenha tempo suficiente para dar-se conta das sutilezas que originam as situações descritas na partitura.

Space é uma obra indeterminada do ponto de vista de sua estrutura. Quando realizada em concomitância com outra performance, *Space* pode absorver parcialmente a estrutura desta, no sentido em que os sons produzidos podem servir como gatilhos para a percepção de alguma das situações listadas na partitura de Pisaro. Entretanto, considerando que a realização de *Space* é, em última instância, particular de cada ouvinte, não devemos confundir a organização dos eventos externos com a estrutura da peça em si. Pelo contrário, se podemos identificar algum tipo de estrutura em cada realização de *Space*, essa estrutura (“a divisão do todo em partes” (CAGE, 1973: 18)) é aquela determinada pelos momentos em que cada “ouvinte-intérprete” se dá conta de alguma das 9 situações propostas.

Jennie Gottschalk reconhece similaridades entre as abordagens de Pisaro e do compositor norte-americano Morton Feldman na questão do tempo:

Tanto na linha de pensamento de Pisaro quanto na de Feldman, o compositor não controla o tempo, mas reconhece a condição de seu fluxo. Sons emergem e trazem consigo sua própria lógica e necessidades, tanto no processo de escrita quanto no processo de escuta. O tempo não é dito, mas ocupado e descoberto. (Os ouvintes trazem suas próprias circunstâncias e percepções à duração.) (GOTTSCHALK, 2016: 136)²⁰

A autora também observa que, como decorrência dessa abordagem, passa ao primeiro plano a

²⁰ In both Pisaro’s and Feldman’s lines of thought, the composer does not control time, but acknowledges its conditional ebbs and flows. Sounds come forth and bring their own logic and necessities, both in the writing process and the listening process. Time is not told, but occupied and discovered. (Listeners bring their own circumstances and perceptions to the duration.) (GOTTSCHALK, 2016: 136)

questão do espaço:

Michael Pisaro oferece uma explicação para a qualidade de transparência que ele e outros membros do coletivo Wandelweiser trazem às suas telas temporais. Eles não estão “ditando o tempo”, mas criando um espaço no qual o ouvinte possa encontrar seu próprio tempo. A peça se torna não uma duração para marcar, mas um espaço a ser ocupado. Os sons da peça não tomam conta desse espaço, mas apontam para suas dimensões e para quaisquer outros eventos que possam ocorrer nele. (GOTTSCHALK, 2016: 135)²¹

Assim, poderíamos argumentar que a duração estendida em *Space* emerge da busca por uma temporalidade que se identifique com o tempo da vida, como buscava Cage. Ou, mais especificamente, que se identifique com o tempo da percepção de cada ouvinte. Em *Space*, o ouvinte não é levado a “correr atrás” da peça, na tentativa de acompanhar um fluxo temporal prescrito. Em oposição, cada indivíduo tem a oportunidade de encontrar seu próprio tempo, como argumenta Pisaro em seu texto *Time's Underground*: " Em nossa música, o tempo do ouvinte e o tempo musical se encontram no meio do caminho. A música, ao tomar seu curso, ao estar sempre em seu rumo mas nunca com pressa, redireciona a sensação de tempo. Podemos seguir seu progresso facilmente, e portanto não precisamos dedicar muito esforço para nos mantermos no caminho." (PISARO, 1997)²²

Desse modo, embora a relação com as durações estendidas possa parecer menos explícita, mostramos que a obra se constrói sobre um tripé no qual silêncio, espaço e durações estão profundamente entrelaçados.

4. Conclusões

Buscamos mostrar como a interação entre silêncio e duração estendida pode aparecer em diferentes formas de notação e organização das durações. Em *Klavierstück 2*, vimos que o silêncio aparece na forma de pausas escritas, no decaimento inevitável dos sons produzidos pelo piano, e no baixo nível de intensidade dos sons. As durações estendidas relativizam o estriamento do tempo musical, criando uma tensão entre o tempo da obra e o tempo externo, que encontra sua representação mais significativa nos longos silêncios que atravessam a seção final.

Em *First Music for Marcia Hafif*, o silêncio inunda completamente a longa duração da peça. As ações produzidas pelo(s) intérprete(s) emergem desse silêncio como intervenções sutis, que, por características dos materiais escolhidos, não rompem com a estaticidade geral da obra. As durações

²¹ Michael Pisaro offers an explanation for the quality of transparency that he and other member of the Wandelweiser collective bring to their temporal canvases. They are not “telling time”, but creating a space in which the listener can find his or her own time. The piece becomes, not a duration to mark, but a space to occupy. The sounds of the piece do not take over that space, but point to its dimensions and to any other events that may occur within it. (GOTTSCHALK, 2016: 135)

²² "In our music, the listener's time and musical time meet halfway. The music, by taking its course, by being always on its way but never in a hurry, redirects the feeling of time. We may follow its progress easily, and therefore need not devote much effort to staying on the path." (PISARO, 1997)

estendidas impõem um alto grau de dificuldade à interpretação e escuta da obra, criando uma experiência temporal que desafia a própria capacidade humana.

Já em *Space*, o alto grau de indeterminação da composição, principalmente em relação à estruturação do tempo musical e aos eventuais materiais sonoros que podem aparecer, exigem que a análise musical se volte sobre outros aspectos. Ainda assim, pudemos observar que o compositor implica a criação de uma experiência de escuta que encontra similaridades com as experiências propostas nas outras obras analisadas, motivando transformações na percepção dos ouvintes que remetem diretamente às ideias de silêncio e durações estendidas. A peça sugere ainda a importância da questão do *espaço*, que dialoga diretamente com os usos propostos de silêncios e durações estendidas. Esse aspecto, que assim como o silêncio e o tempo musical pode remeter a uma vasta pluralidade de interpretações e abordagens, carece de uma reflexão mais aprofundada e poderá ser debatido em trabalhos futuros.

A comparação abaixo aponta algumas das principais semelhanças e diferenças que pudemos observar entre as peças:

Klavierstück 2	First Music for Marcia Hafif	Space
Instrumento produz sons predominantemente periódicos (tons)	Instrumento produz sons predominantemente aperiódicos (ruídos)	Não faz uso de instrumentos
Alta densidade de sons articulados (executados pelos intérpretes)	Baixa densidade de sons articulados – estabelece uma proporção de 1:9 em relação aos períodos de silêncio	Não determina a articulação de sons pelos ouvintes
Durações relativas	Durações cronométricas	Não organiza as durações no interior da peça
Duração estendida de silêncios, de notas e de seções da peça	Duração estendida de silêncios, de ações e da peça como um todo	As durações estendidas ficam implícitas nas exigências da peça
Tempo momentâneo	Tempo vertical	Percepção de tempo musical indeterminada – a organização dos sons depende de decisões externas à peça

Tab. 2 – Comparação entre as obras analisadas.

Como a escuta lida, então, com a aparente estaticidade de muitas das peças do *Wandelweiser*? Talvez não seja possível responder plenamente a esta pergunta, mas duas considerações podem nos ajudar a refletir sobre a posição do ouvinte.

Conforme comentamos com relação à seção C do *Klavierstück 2*, ao repetir 468 vezes um mesmo gesto evidencia-se uma série de diferenças decorrentes da própria natureza de imprecisão da atividade humana. Como a ação não pode ser sempre exatamente igual, a ideia de repetição como mera reiteração é substituída pela noção de *similaridade*, e, desse modo, o material varia de forma autônoma: “Mantenha uma rotina por tempo suficiente, e ela se converte em algo de diferente.” (GRANT, 2011: 536)²³

²³ “Carry out a routine for long enough, and it becomes something else” (GRANT, 2011: 536).

Ao mesmo tempo, ainda que pudéssemos supor uma situação completamente controlada na qual a produção de som é efetivamente imutável, a escuta não seria a mesma a cada repetição. Eduardo Seincman (2001) aponta para a necessidade de considerarmos a realização musical como uma interação entre obra e ouvinte, que se complexifica pela atividade da memória e da expectativa, em constante transformação. O ouvinte, portanto, tem um papel fundamental e ativo na construção da experiência de escuta.

Na posição de ouvinte, assistir à realização de uma peça do *Wandelweiser* com uma escuta passiva é como ir a uma catedral e ficar parado na porta de entrada, esperando que as pinturas, esculturas e vitrais entrem em movimento e realizem uma encenação das narrativas bíblicas. Se a comparação parecer exagerada, basta lembrarmos que Jean-Pierre Caron descreve o tempo vertical como “o grau máximo de *espacialização* do tempo” (CARON, 2007: 19). Em outras palavras, a metáfora da música como narrativa passa a ser substituída por uma música que remete muito mais a um lugar, cabendo ao ouvinte descobri-lo e ocupá-lo. Os sons da peça (no caso de haver produção intencional de sons) emergem nesse lugar com discrição, sem impedir a passagem do ouvinte, como aponta também Jennie Gottschalk: “Os sons da peça não tomam conta desse espaço, mas apontam para suas dimensões e para quaisquer outros eventos que possam ocorrer nele.” (GOTTSCHALK, 2016: 135)²⁴

Ao abrir-se para o mundo, colocando os sons ao redor, inclusive do público, em um nível muito próximo dos sons produzidos pelos intérpretes, a música que emprega o silêncio dessa forma também realça a presença ativa dos ouvintes. Michael Pizaro argumenta:

Na fronteira entre o som e o silêncio, o ouvido está receptivo às transformações. Ele está desperto. O silêncio pede à mente que escute. No silêncio, na quietude, existe espaço para qualquer um. O silêncio do ouvinte é o mesmo silêncio do compositor ou do performer: aqui estamos num mesmo plano, experimentando aquilo que há de mais importante ao não dizermos nada. (PISARO, 1997)²⁵

Peças como as descritas neste trabalho exigem que alguns dos preceitos fundamentais da experiência musical sejam revistos. Mesmo se considerarmos grande parte da música erudita contemporânea que evita se identificar com um projeto de narratividade, ainda prevalece uma estética que busca preencher completamente o tempo da experiência musical, ocupando a atenção do ouvinte de modo a desconectá-lo temporariamente do tempo-espaço da vida. Em contraposição, peças como as apresentadas neste trabalho buscam conceder aos ouvintes o tempo e espaço necessário para a criação de uma experiência individual de escuta, na qual os sons produzidos por intérpretes podem dialogar,

²⁴ “The sounds of the piece do not take over that space, but point to its dimensions and to any other events that may occur within it” (GOTTSCHALK, 2016: 135).

²⁵ At the border between sound and silence the ear is alive to change. It is awake. Silence asks the mind to listen. In the silence, the stillness, there is room for anyone. The silence of the listener is the same as the silence of the composer or the performer: here we are on the same plain, experiencing what is most important by saying nothing at all. (PISARO, 1997)

sem entretanto se opor, com sons do espaço de performance. É nesse sentido que podemos compreender a provocação do compositor Radu Malfatti, também vinculado ao *Wandelweiser*: " Quase toda a música que nos rodeia sem piedade hoje em dia possui a mesma estrutura subjacente: um palavrório interminável. Qual a diferença entre a música da MTV e a maior parte da vanguarda clássica? Elas usam materiais diferentes, mas são ambas intensamente loquazes." (MALFATTI apud BARRETT, 2011: 455-456)²⁶

Se adentrarmos uma sala de concerto como quem vai ao cinema – isto é, ao cinema tal qual se cristalizou no padrão *hollywoodiano* – podemos sentar em nossos assentos e esperar que a obra nos leve pelas mãos, indicando a cada instante para onde olhar, o que ouvir, como relacionar o momento presente com o que já se passou, etc. Entretanto, se nos inserirmos nesta experiência como quem visita um castelo ou uma igreja, nossa percepção fica encarregada de criar seu próprio tempo. Ao contrário de uma obra arquitetônica, a música é efêmera, e por essa particularidade deverá começar e acabar em algum momento; essa interrupção, entretanto, assume um caráter puramente circunstancial, sem configurar-se como um “fim da história”.

Uma obra como essa não busca construir um tempo fictício, mas também não é alheia à ação do tempo. A obra é colocada no tempo do mundo como a catedral que, embora aparentemente estática, gradualmente se transforma na interação com tudo aquilo que a rodeia, assumindo novas formas e significados com a passagem das décadas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à FAPESP pelo financiamento fornecido para a realização deste trabalho.

REFERÊNCIAS

BARRETT, G Douglas. The Silent Network – The Music of Wandelweiser. *Contemporary Music Review*. Abingdon: Ed. Taylor and Francis Group, v.30, n.6, dez. 2011.

BEUGER, Antoine. *First Music for Marcia Hafif*. Haan: Editions Wandelweiser, 1994. Partitura.

_____. Antoine Beuger. In: SAUNDERS, James (Org.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009, cap. 11. Entrevista concedida a James Saunders.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CARON, Jean-Pierre. *Aspectos de Tempo e Espaço Musicais em Obras de Giacinto Scelsi e La Monte Young*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música). 2007.

²⁶ "Almost all the music which mercilessly surrounds us today has the same underlying structure: never-ending gabbliness. What's the difference between MTV music and most of the classical avant-garde? They use different material, but they're both intensively talkative." (MALFATTI apud BARRETT, 2011: 455-456)

- FREY, Jurg. *The Architecture of Silence*. 1998. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_juerg-frey/texts-e.html#THE>. Tradução de Michael Pisaro.
- _____. *Klavierstück 2*. Haan: Editions Wandelweiser, 2001. Partitura.
- GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. Londres; Nova Iorque: Bloomsbury Publishing Inc., 2016.
- GRANT, M. J. Series and Place. *Contemporary Music Review*. Abingdon: Ed. Taylor and Francis Group, v.30, n.6, dez. 2011.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação: das Durações aos Tempos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação). 1992.
- KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- MELIA, Nicholas. Stille Musik: Wandelweiser and the voices of ontological silence. *Contemporary Music Review*. Abingdon: Ed. Taylor and Francis Group, v.30, n.6, dez. 2011.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.
- PATEL, Aniruddh D. *Music, Language and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008.
- PISARO, Michael. *Space*. Haan: Editions Wandelweiser, 1994. Partitura.
- _____. *Time's Underground*. 1997. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#Times_Underground>. Acesso em: 05 mai. 2017.
- _____. *Hit or Miss*. 1998. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#HIT_OR_MISS>. Acesso em: 05 mai. 2017.
- _____. Writing, Music. In: SAUNDERS, James (Org.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009a, cap. 2.
- _____. *Wandelweiser*. 2009b. Disponível em: <<http://erstwords.blogspot.com.br/2009/09/wandelweiser.html>>. Acesso em: 05 nov. 2016.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SILVA, Lilian Campesato. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Música). 2012.
- SOLOMON, L. J. *The Sounds of Silence: John Cage and 4'33"*. 1998, rev. 2002. Disponível em: <<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>>. Acesso em: 06 abr. 2017.
- SUGIMOTO, Taku. *A Philosophical Approach to Silence*. 2015. Disponível em: <<http://erstwords.blogspot.com.br/2015/07/a-philosophical-approach-to-silence.html>>. Acesso em: 04 mai. 2017.