

Silêncios e durações estendidas no *Wandelweiser*: considerações a partir de *First Music for Marcia Hafif*, de Antoine Beuger

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: SONOLOGIA

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo – iazzetta@usp.br

Gustavo Branco Germano
Universidade de São Paulo – gustavo.germano@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma breve introdução à produção do coletivo musical *Wandelweiser*. Em seguida, propõe-se a análise de alguns dos aspectos mais proeminentes na obra *First Music for Marcia Hafif*, do compositor holandês Antoine Beuger, visando compreender como o emprego de silêncios e durações estendidas é capaz de afetar a experiência do tempo na obra.

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

Silences and Extended Durations in *Wandelweiser*: some considerations after Antoine Beuger's *First Music for Marcia Hafif*

Abstract: This article presents a short introduction to the works of musical collective *Wandelweiser*. Then, we propose an analysis of some of the most prominent aspects in Antoine Beuger's *First Music for Marcia Hafif*, reflecting on how its uses of silences and extended durations manage to affect the experience of time during the performance.

Keywords: Silence. Time. Experimental Music. *Wandelweiser*.

1. Introdução

Wandelweiser é uma palavra inventada pelo compositor Burkhard Schickel 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, 2009).

Ao longo dos últimos 25 anos, a *Edition Wandelweiser* foi responsável por uma extensa produção de discos e partituras. O website do grupo exhibe um catálogo de mais de uma centena de discos lançados, quase todos ainda disponíveis para venda, e cerca de 1250 partituras de 20 compositores diferentes¹. 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 e Canadá.

Um dos possíveis pontos de partida para o surgimento do *Wandelweiser* ocorreu no Seminário Internacional de Composição de Boswil de 1991, onde foi organizada uma competição a partir do tema *Stille Musik* (música silenciosa). Dentre os concorrentes estavam

Antoine Beuger, Jürg Frey e o brasileiro Chico Mello, que voltariam a se reunir a partir do ano seguinte, com a criação da *Edition Wandelweiser*. Ao final da competição, o júri, presidido pelo compositor Dieter Schnebel, optou pela divisão do prêmio entre os oito compositores que haviam sido pré-selecionados para apresentar suas peças (BARRETT, 2011, p. 453).

Apesar da distância geográfica entre muitos dos membros – Michael Pisaro comenta que o grupo nunca se reúne como um todo (PISARO, 2009) –, o catálogo do *Wandelweiser* revela um forte senso de coletividade entre os integrantes, que não se limita ao fato de estarem vinculados a uma mesma gravadora. Basta observar, por exemplo, que Jürg Frey toca em gravações de peças de Antoine Beuger, Beuger toca em composições de Burkhard Schlothauer, e os três aparecem juntos como intérpretes na gravação de uma obra do compositor norte-americano Christian Wolff, uma das principais influências do grupo.

Embora grande parte dos integrantes compartilhem 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, 2009). 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:

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, p.454)

No projeto de iniciação científica *Silêncio e Durações Estendidas no Wandelweiser*, desenvolvido sob orientação do professor Dr. Fernando H. O. Iazzetta e financiado pela FAPESP (processo nº 2016/06730-9), buscamos investigar a produção do coletivo através de dois eixos fundamentais que perpassam grande parte de suas composições: o uso de silêncios e durações estendidas. Este artigo pretende introduzir parte das reflexões desenvolvidas no trabalho a partir de uma discussão da peça *First Music for Marcia Hafif*, de Antoine Beuger, obra com duração total de 9 horas na qual predominam longos silêncios, configurando um dos exemplos mais radicais no uso desses elementos dentre a produção do grupo.

2. *First Music for Marcia Hafif* – descrição e análise

First Music for Marcia Hafif (1994) é a primeira de um conjunto de peças do compositor holandês Antoine Beuger dedicadas à pintora californiana Marcia Hafif. Assim

como Beuger, Hafif 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 nunca idênticas.

Em entrevista com James Saunders, Antoine Beuger comenta uma das séries de Hafif: “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, p.237).

Em outro momento da mesma entrevista, o compositor retorna à ideia de similaridade:

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, p.240)

A primeira página da partitura apresenta um conjunto 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 orienta 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” (BEUGER, 1994). 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 movimento, o que gera diferentes amplitudes e timbres aos sons produzidos.

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.²

A duração de cada ação é prescrita pela partitura em tempo cronométrico, medido em minutos e segundos. Além de explicitar sua 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 da peça. A duração total dos períodos de ação somados é de apenas 54', frente aos 540' de duração total da performance, estabelecendo-se assim uma relação de 1:9 entre períodos de ação e períodos de silêncio, revelando uma grande predominância deste sobre aquele.³

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 assumam uma grande importância.

Deste modo, a percepção de um movimento sincronizado, uma ação conjunta do grupo de intérpretes após um longo período de inatividade, coloca cada período de ação sob um holofote, confirmando a máxima Cageana: "An ear alone is not a being" (CAGE, 1973, p.31). Assim, ainda que utilizando dinâmicas pequenas, a interação com silêncios de longas durações faz com que cada som produzido na performance 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, criando oportunidades para que o ouvinte tome consciência 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.

Para Beuger, um compositor não precisa se preocupar em utilizar uma grande variedade de materiais para criar interesse na obra, preferindo tomar o caminho oposto:

Whatever musical thing you are hearing, be it a tone or a phrase or a chord or a piece, is an infinity in itself. Difference is everywhere. Sounding always means: sounding different. According to Leibniz there is no repetition in nature: no two leaves are exactly alike. This means to me: composing is not about creating or inventing differences or concatenations of differences. Each sound is going to be different anyway. I like the idea of a piece of music being just a few sounds, of performing music as just playing a few sounds. Composing seems to me to be about making a few basic decisions, that open up a specific, still infinite world of differences: just a few sounds. (BEUGER, 2009, pp.231-232)

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

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)

Devemos notar 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: “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, p. 232).

First Music for Marcia Hafif emprega durações estendidas em dois âmbitos diferentes. Em primeiro lugar, na duração total da peça, de 9 horas. Devemos observar que a duração, nesse caso, não é estendida apenas em relação a uma convenção da música ocidental, mas também em relação às capacidades físicas dos espectadores e intérpretes.

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 dos 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 o 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 compõem 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 não cessa em momento algum da performance, mas interage 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, mas sobre o qual os intérpretes intervêm ocasionalmente, complementando-o com os sons prescritos na partitura. Assim, nessa leitura 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, p.49) – do que com o *tempo momentâneo*, no qual se articulariam seqüências de seções contrastantes e autocontidas, sem implicações de linearidade.

3. Considerações finais

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

Com relação à verticalização do tempo na experiência da obra, podemos argumentar que 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. Em peças como *First Music for Marcia Hafif*, os sons produzidos emergem nesse lugar com discrição, sem impedir a passagem do ouvinte. Portanto, assistir à realização de uma obra do *Wandelweiser* com uma escuta passiva pode ser como visitar 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, podemos lembrar também que Jean-Pierre Caron descreve o tempo vertical como “o grau máximo de *espacialização* do tempo” (CARON, 2007, p.19).

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 realça a presença ativa dos ouvintes. Michael Pisaro argumenta:

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)

Peças como a descrita 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 linearidade e narrativa, 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. É nesse sentido que podemos compreender a provocação do compositor Radu Malfatti, também vinculado ao *Wandelweiser*:

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, p. 455-456)

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.

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, A. 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.
- _____. *First Music for Marcia Hafif*. Haan: Editions Wandelweiser, 1994. Partitura.
- 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.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação: das Durações aos Tempos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação). 1992.
- PISARO, M. *Time's Underground*. 1997. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#Times_Underground>. Acesso em: 05 mai. 2017.
- _____. *Wandelweiser*. 2009. Disponível em: <<http://erstwords.blogspot.com.br/2009/09/wandelweiser.html>>. Acesso em: 05 nov. 2016.
- 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.

Notas

¹Levantamento feito em 27 de maio de 2017, no site: <www.wandelweiser.de>.

²Uma 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.

³Embora a partitura apresente 30 linhas de ação, consideramos somente 29 períodos de ação devido à sobreposição 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').