

Uma reflexão sobre os silêncios musicais na obra *Appalachian Spring* (1945) do compositor Aaron Copland (1900-1990)

Fellipe Rafael C. Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Resumo

Esta pesquisa é parte integrante da dissertação de mestrado do seu autor e tem por objetivo discutir o silêncio musical, utilizando como objeto de pesquisa a obra *Appalachian Spring*, do compositor Aaron Copland. No primeiro tópico traz definições gerais sobre o silêncio, sua estrutura física e seu uso como material de comunicação; no segundo tópico, demonstrará definições específicas e suas funções específicas à música; no terceiro tópico, apresenta três funções articuladoras do silêncio para o discurso musical, que são as funções preparatórias, de transição e interrupção; por último, a conclusão da pesquisa. A principal fundamentação teórica foi feita a partir de trabalhos de Koelreutter (1990), Vilela (2016) e especialmente Ramos (1997).

Palavras-chave: interpretação, silêncio, música, *Appalachian Spring*, Aaron Copland.

Abstract

This research is part of a chapter of the author's master's dissertation and aims to discuss musical silence, using as a research object *Appalachian Spring* (1945) by composer Aaron Copland (1900-1990). The first topic contains general definitions about silence, its physical structure and its use as communication material; in the second topic, it brings specific definitions and their specific functions to music; in the third topic, presents three articulating functions of silence for the musical discourse, which are the preparatory, transition and interruption functions; finally brings the conclusion of the research. The main theoretical basis was based on works by Koelreutter (1990), Vilela (2016) and especially Ramos (1997).

Keywords: interpretation, silence, music, *Appalachian Spring*, Aaron Copland.

Definições gerais

O silêncio, embora seja a privação de manifestações sonoras, não se exime de representação de sentidos comunicacionais. É possível observar em diversas áreas do

saber que o silêncio desempenha um papel importante para a comunicação. Mesmo não havendo som, aquilo que está ao redor do silêncio, que antecede, sucede e o circunda, determina as suas diversas funções. E o que é o silêncio? De acordo com o Dicionário On-line de Português, o significado de silêncio é “ausência de qualquer ruído”.

Procurando ainda definições nos dicionários, no Priberam Dicionário On-line, silêncio é: “1. Estado de quem se abstém de falar; 2. Cessação de som e ruído”. Embora tais definições extraídas de dicionários coloquem som e silêncio em posição antagônica, o que de certa forma são, um olhar mais minucioso constata que as definições vão além das superficialidades trazidas pelos dicionários. Koellreutter (1990: 204) disse bem quando escreveu “os sons - qualquer coisa que soa - passam a existir espontaneamente a partir do silêncio, no qual, finalmente, chegam a desaparecer”. A partir da constatação de Koellreutter, dá-se a entender que o silêncio é o recipiente gerador do som, e é a partir desta incubadora que ele surgirá.

Enquanto fenômeno físico, o som é representado por uma onda acústica que se propaga por um meio, seja sólido, líquido ou gasoso. Segundo Ribeiro (2015 *on-line*): “Ondas sonoras são ondas mecânicas que vibram em uma frequência (...) sendo normalmente perceptíveis pelo ouvido humano. O som é a sensação que sentimos, através da audição pela ação desse tipo de onda”. Essa onda é formada por pulsações, vibrações, com pontos mais altos e outros mais baixos, sejam estáveis ou não. Grosso modo, o som é formado por pequenas vibrações compostas por sons (altos) e silêncios (baixos). A vibração que causa a alternância entre esses pontos (silêncios) é tão rápida que aos nossos ouvidos passa despercebida. Dessa forma, afirma Wisnik:

Em outros termos (agora mais digitais que analógicos), podemos dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. (Wisnik 1989: 18)

Na esfera da comunicação, o silêncio está presente com grande potencial comunicativo. Quem nunca ouviu a expressão “o silêncio fala mais que palavras” ou “quem cala, consente”? É o silêncio a ferramenta responsável pelo desenho das palavras, atribuindo sentido ao discurso e não só, pois mesmo manifestado-se de forma isolada, é por si só dotado de expressividade e produtor de sentido.

O silêncio e a palavra são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, ou seja, o silêncio faz-se presente na comunicação verbal como um elemento fundamental na diferenciação de sentido entre as

palavras; ao mesmo tempo, ele próprio é significativo, na medida em que o silêncio é produtor de sentido, isto é, possui uma função expressiva dentro da ação da linguagem. (Cavalheiro apud Sciacca 2007: 1)

Da mesma forma, o silêncio também encontrará na música uma grande variedade de significados que estarão explícitos ou ocultos ao intérprete, assim como a música encontrará no silêncio um meio expressivo. A importância desta pequena introdução é entendermos o papel que o silêncio desempenha na produção sonora e, através disso, comparando com as menores células fazer uma correlação a uma estrutura maior, como no caso da obra musical estudada neste trabalho.

O silêncio musical

Ramos (1997: 129) afirma que “a ausência da manifestação sonora, a ausência de manifestação de todos os parâmetros do som, caracteriza o que chamamos de silêncio.”. Este acontecimento, esta ausência sonora, acontece em diversos momentos da obra musical, antes de seu início, no decorrer da obra, manifestado em pausas, e após o seu fim. Possui funções efetivas para a completa realização musical e são indispensáveis para a manutenção da música. Ainda segundo Ramos (1997: 129), “Analisando a utilização do silêncio na música, o que estamos observando é como ele se manifesta enquanto fenômeno sonoro: como a ausência que justifica a presença, como a ausência que penetra e constrói, junto com a presença, um discurso musical”. As possibilidades expressivas das quais ele é dotado, por exemplo, vão desde a tensão musical, quando recai após um clímax, como relaxamento, quando encerra gradativamente um trecho, conforme aponta Schaefer:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa. (Schaefer 2011: 71)

Koellreutter posiciona-se a favor do silêncio como ferramenta criativa do artista, revelando um grande potencial subjetivo na elaboração e execução musical. Se de um lado o primeiro define o silêncio de forma prática, o segundo complementa sua colocação, acrescentando ao nosso estudo:

O silêncio existe sempre e por toda parte. E os sons são manifestações transitórias do silêncio subjacente, criadas pela mente humana. Não é a simples ausência de som. É repleto de potencialidades sonoras, à disposição do espírito humano e da criatividade intelectual do homem. É também monotonia, índice alto de redundância, reverberação,

despretensão, esboço, delineamento, transparência, simplicidade, austeridade e meditação. (Koellreutter 1990: 204)

É nesta função de dramaticidade que o silêncio é utilizado como método gerador de expectativa nas composições de bandas sonoras para cinema. A partir do momento em que se consolidou a música sincronizada com o filme, o silêncio ganhou *status* de importância igual ao som. Na sua dissertação de mestrado, Vilela (2016) traz um importante estudo sobre a função do silêncio na banda sonora do cinema. Numa das suas afirmações, Vilela diz que “o silêncio é uma poderosa ferramenta para a manipulação de percepções temporais, de emoções e de sensações diversas nos meios audiovisuais. É, enfim, um importante recurso narrativo, de grande potencial expressivo” (Vilela 2016: 21).

Por ser um espaço “aberto” no fundo musical, permite ao ouvinte criar as suas próprias impressões sobre seu significado. Embora noutros outros momentos tenha sido deixado como mera ausência de linguagem, ele é condição essencial, cheio de significado ao discurso musical (Vilela 2016: 16). Mesmo que muitas vezes seja comparado com ausência de linguagem, como já foi demonstrado anteriormente neste trabalho, é uma ferramenta que exprime significados além do que é capaz o próprio som, gerando expectativas.

Entendendo esse vazio como um espaço que deve ser ocupado, o quanto antes, por qualquer elemento. Por essa razão, o silêncio torna-se um expressivo gerador de expectativas. Sua função expressiva na música baseia-se no entendimento de que silêncio é falta. A inability de vivenciar plenamente o silêncio como presente tanto põe em evidência a memória do que o antecedeu quanto gera a expectativa do que virá. (Vilela 2016: 31)

Tais funções encontradas no silêncio são fundamentais para a expressão musical e, com efeito, o intérprete deve ter conhecimento dele enquanto fato gerador de potencialidade expressiva.

As funções do silêncio face à obra musical

Os apontamentos trazidos por Ramos (1997) num artigo intitulado “As funções musicais do silêncio”, publicado na revista *Música*, foram fundamentais para este capítulo, visto que o autor traz um importante tratado sobre o tema em seu trabalho. No seu artigo, Ramos efetua uma divisão didática, destacando as suas funções face à música. Antes de prosseguir, é importante salientar que:

Convém lembrar que a principal função da divisão entre usos estruturais e gestuais é didática, uma vez que a mecânica dos usos do silêncio e

suas relações com o texto literário ou musical fazem com que grande parte das aparições tenham um uso misto, cumprindo tanto funções estruturais como gestuais. Em determinadas circunstâncias, um silêncio gestual poderá se confundir com um estrutural ou mesmo converter-se numa parte tão indispensável à realização do discurso, que nos fará classificá-lo como estrutural. (Ramos 1997: 130)

Mesmo que o tópico trate especialmente das questões técnicas, elas têm inegável carga expressiva no discurso musical, confirmando a citação acima. Também é importante salientar que este tópico não trará todas as funções descritas por Ramos, visto que não se trata de um trabalho exclusivamente sobre o silêncio musical, mas somente algumas que são percebidas ao longo da obra *Appalachian Spring* e que são importantes para a interpretação musical da obra em questão.

O silêncio e suas funções articuladoras no discurso em *Appalachian Spring*

Entendem-se estas funções quando elas iniciam, fazem ligações ou interrompem o discurso musical. Neste caso, elas podem ser preparatórias, de transição e/ou transformação ou interruptoras (Ramos 1997: 133-134). Nas palavras de Schaefer (2011: 59), “silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical” e, de facto, é o que aparenta acontecer, o silêncio funciona como um equipamento que protege o som ou a música. Ele está ali colocado delicadamente entre as duas margens do som, um situado no início e outro no final. Esse movimento de surgir e desaparecer, vinculado à imagem sonora criada como o nascente e o poente, será tratado aqui como *fade-in* e *fade-out*.

Função preparatória

O maestro Daniel Barenboim afirma que “o som não é independente - não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede” (Barenboim 2002: 13). Esta preparação trata-se do silêncio que precede o som e que, por este motivo, prepara a sua entrada. Ramos (1997) afirma que “é possível, também, considerar como tendo função preparatória aquele silêncio que se estabelece antes de se iniciar uma execução, o silêncio que permite ao ouvinte e aos intérpretes uma preparação para a música que será executada” (Ramos 1997: 136). Este fenómeno fica mais evidente quando na obra, como podemos observar na Figura I, Aaron Copland introduz dois tempos de pausa antes das primeiras notas, fazendo algo que aparenta ser um silêncio gerador, como foi dito no início do capítulo.

Figura I. Compassos 1 a 4.

O intérprete utiliza as próprias ferramentas que a música oferece para criar uma área de mistério ao iniciar sua performance. Como se observa na Figura I, o silêncio que precede as primeiras notas exerce uma atração com relação ao som que o sucede, fazendo com que ele seja uma parte integrante e fundamental no discurso musical.

Função interruptora e/ou contemplativa (reflexiva)

A função interruptora é aquela que faz cessar o discurso musical e pode acontecer em qualquer momento ao longo da obra musical a partir do seu início, seja no decorrer ou no fim. Esta função interruptora também pode significar uma contemplação, dependendo do caso. Esta é dada quando, ao encerrar os sons, a audiência contempla aquilo que ouviu, é um momento de reflexão sobre a música, conforme se observa na Figura II, no final da obra *Appalachian Spring*.

Figura II. Compasso 676 até ao fim.

Na imagem podemos observar que há um caminho gradual até ao silêncio através de um *diminuendo*. Dessa forma a música, enfim, retorna à incubadora que a gerou, retorna ao mesmo silêncio que lhe deu origem. Observando na Figura II os sete últimos compassos da obra, percebe-se que o compositor, ao gradualmente formar o acorde entre as cordas, se aproxima do silêncio, que é alcançado por um decrescendo no último compasso, sustentado por uma fermata. E é exatamente um exemplo prático desta citação a figura acima, onde, ao contrário da introdução em que o silêncio surge a partir do silêncio junto à imagem provocada pela interpretação da obra, ele retorna ao silêncio, fazendo um *fade out*, encerrando imagem e som.

Função de transição e/ ou transformação

Além de preparação, quando está no início da obra, e contemplação, quando se localiza depois da obra, o silêncio pode ter outras funções. Conforme nos ensina Ramos (1997):

Para se estabelecer uma transição é necessário que existam fatos musicais distintos, para que se possa abandonar um e introduzir outro. O silêncio, neste caso, terá em suas duas margens fatos musicais diferentes. [...] poderá ter uma função de desunir estas partes, quando terá uma função de SEPARAÇÃO. (Ramos 1997: 136-137)

Apesar dos movimentos em *Appalachian Spring* serem interligados, Copland utilizou este recurso do silêncio como elemento separador entre eles. É interessante observar que Copland se aproxima de todos estes silêncios de separação através da forma - tendência dinâmica - já explicitada.

Além de assumir a função de separação pela oposição discursiva musical, o silêncio também agirá com função de preparação para a seção seguinte. Este silêncio, por ter sido atingido através de grande tensão melódica e rítmica, também recebe uma grande carga de tensão. “Uma forma de preparar a entrada do silêncio consiste em criar antes dele uma enorme tensão, para que sua chegada se dê somente depois de atingido o pico absoluto de intensidade e volume” (Barenboim 2002: 17). Esta dramaticidade gerada pelo silêncio acontece justamente pela forma com a qual ele foi alcançado. Como já foi discutido anteriormente, o silêncio cria grande expectativa e uma sensação de apreensão ao desconhecido pelo ouvinte. Em termos mais simples, quanto menor a instrumentação, maior a sensação que o tempo passa mais lento. No caso da pausa após uma grande tensão que é encerrada abruptamente, a sensação de tensão deste silêncio aumenta. Pode-se observar o disposto neste parágrafo observando a Figura III:

The musical score for measures 301 to 304 is presented for a full orchestra. The tempo is marked 'Molto moderato' with a metronome marking of 66. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score shows a dramatic build-up to a silence. The instruments listed are Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is divided into measures 301, 302, 303, and 304. Measures 301 and 302 feature a series of notes with increasing intensity, marked with 'fff' (fortissimo) and 'ff' (fortissimo). Measure 303 shows a continuation of this build-up, and measure 304 is a final measure of silence, indicated by a large 'X' over the staff.

Figura III. Compassos 301 a 304.

Na figura acima é possível observar que a grande pausa é antecedida por um momento de tensão que se desenvolve ritmicamente, com um compasso 5/8, e também com a dinâmica e articulação. Antes da pausa, há uma última nota acentuada com um *fff*, dando

ainda mais efeito à pausa e quebrando com o discurso anterior ao mesmo tempo que prepara o próximo tema.

Conclusão

Para a obra *Appalachian Spring*, entender os significados do silêncio foi questão de suma importância para atribuir significados à obra. Muito além de ausência de sons, as pausas espalhadas pela música (antes, durante e depois dela) são manifestações musicais. Acredito que entender e desvendar os enigmas que o silêncio traz é mais complexo que interpretar o próprio som. Para tal é necessário não só conhecer a obra em si, mas questionar-se a cada momento sobre o que o compositor quis dizer com aquilo que escreveu.

Embora não tenha entrado nos critérios extra-musicais de *Appalachian Spring* ao longo do trabalho, de forma a criar uma atmosfera mais técnica sobre a pesquisa, é importante ter este contacto durante a interpretação musical, pois estes fatores extra-musicais também exercerão fundamental importância na compreensão da obra. Durante a minha experiência com a obra, fez parte desses silêncios não só a questão sonora, mas o próprio estado físico sob o palco e como se comportar durante essas pausas, pois os movimentos também podem interferir na realização musical.

Esta pesquisa é uma parte com alguns exemplos da pesquisa completa. O aprofundamento nos silêncios musicais foi tão importante para a compreensão e interpretação musical quanto a preparação sonora da própria obra. Entender o silêncio e a sua manifestação na obra musical é dar conta de uma manifestação com tantas possibilidades sensíveis à interpretação musical quanto o som.

Referências

- Barenboim, Daniel (2002), *A música desperta o tempo*, São Paulo: Martins
- Cavalheiro, Juciane dos Santos (2007), *A voz e o silêncio em 4'33", de John Cage.*, disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf, [Acedido a 20/1/2017]
- Koellreutter, Hans-Joachim (1990), *Wu-li: um ensaio de música experimental*, Estudos Avançados, 4 (10), disponível em https://www.researchgate.net/publication/240971808_Wu-li_um_ensaio_de_musica_experimental, [Acedido a 20/1/2017]
- Ramos, Marco Antonio da Silva (1997), "O Uso Musical do Silêncio", *Revista Música*, São Paulo, 8, (1/2), pp. 129-168, <https://doi.org/10.11606/rm.v8i1/2.59980>
- Schaefer, Murray (2011), *O ouvido pensante*, São Paulo: Editora UNESP
- Wisnik, José Miguel (1989), *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*, São Paulo: Companhia das Letras
- Vilela, Diogo de Oliveira (2016), *Os Sentidos do Silêncio: Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica* (Dissertação de mestrado não publicada), Universidade de Brasília, Brasília