

O silêncio na música: os momentos e suas funções ¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Pedro Bielschowsky

Universidade de Brasília (UnB) – pedrobielschowsky@gmail.com

Felipe Avellar de Aquino

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – f.avellardeaquino@gmail.com

Resumo: O artigo é parte de pesquisa de doutorado em andamento, e versa sobre as funções dos quatro “momentos” de silêncio na música: o silêncio de pré-performance; pós-performance; entre movimentos; como também durante a execução do discurso musical. Empregando como referencial teórico estudos de Braman (1956), Lissa (1964), Cone (1968), Clifton (1976), Daugherty (1979) Harris (2005) e Margulis (2007), busca-se, de forma sucinta, destacar elementos que comprovam que o silêncio exerce poder organizador e dramático sobre a música.

Palavras-chave: Silêncio na música. Funções do silêncio. Qualidades do silêncio. Momentos do silêncio. Interpretação musical.

Silence in Music: Moments and their Functions

Abstract: This paper is part of an ongoing doctoral research, and is dedicated to a central aspect in the study of silence in music, namely the functions exerted by its four “moments”: pre-performance; post-performance; silence between movements; and silence during the performance of musical speech. With due reference to specialists in the topic, namely: Braman (1956), Lissa (1964), Cone (1968), Clifton (1976), Daugherty (1979), Harris (2005) and Margulis (2007), the paper stresses the argument that silence has both an organizing and a dramatic power over music.

Keywords: Silence in music. Functions of silence. Qualities of silence. Moments of Silence. Musical interpretation

1. Introdução

O problema de pesquisa deste artigo trata de elementos relativos a funções exercidas pelo silêncio nos diferentes momentos da execução musical. A partir da conceituação de Henrique (2002, p. 6)² orientamos os procedimentos metodológicos em quatro partes principais, de acordo com os quatro possíveis contextos de manifestação do silêncio na música. São eles, os silêncios pré-performance e pós-performance; o silêncio entre os movimentos das obras musicais; e as diversas formas de interpretação do silêncio inseridas no contexto musical. O leitor poderá observar que os objetivos da investigação residem em caracterizar e entender as funções estruturantes e dramáticas do silêncio encontrados em cada um dos quatro momentos citados. Os pressupostos teóricos se resumem à observação prática de como compositores e intérpretes costumam realçar manifestações escritas de pausas, virgulas, “*Luftpause*”, fermatas e demais formas escritas de silêncio, assim como toda uma gama de “interseções” que são objeto de mensuração livre e diferenciada de duração,

realizadas a partir decisão interpretativa de cada musicista.

O tema das funções do silêncio está sendo trabalhado no capítulo teórico de pesquisa de doutorado sobre o silêncio na música, ora em andamento, em que também se abordam outras dimensões, em especial os padrões de emprego do silêncio nas composições e interpretações de obras dos períodos clássico e romântico³.

2. Os silêncios de pré-performance e de pós-performance

Segundo Cone (1968, p. 14-15), o silêncio que precede e sucede uma performance musical equivale a cortinas, comuns às artes dramáticas. Este espaço de tempo oferece à obra musical a devida distância de seu entorno, isolando assim o mundo real da obra a ser encenada. Este silêncio, de pré e pós performance é denominado por Cone como moldura, e pode ser explorado por intérpretes de diferentes maneiras. De acordo com Barenboim, há duas possibilidades para se iniciar uma música: “Ou a música interrompe o silêncio ou a música surge do silêncio.”⁴ (BAREMBOIM, 2008, p.19). A aludida interrupção do silêncio coaduna-se com o relato do pianista Sviatoslav Richter sobre seu particular encaminhamento do início da Sonata em Si menor de Liszt.

Sobre o que consiste de fato o começo? Uma simples nota, só isso: a nota Sol. O que se pode fazer para assegurar que esse miserável Sol soe de alguma forma especial? Eu faço da seguinte forma: eu vou ao palco. Eu me sento e não movo um músculo. Crio a sensação de vazio em meu interior e em minha cabeça conto muito lentamente até trinta. Isso causa pânico no público: “O que está acontecendo? Ele está doente ?” Então, e somente então eu toco o Sol. Desta forma, a nota soa de forma totalmente inesperada, porém de maneira intencional. Claramente há uma encenação teatral em questão, mas o elemento teatral aparentemente é muito importante na música. É essencial se você quer criar uma sensação sobre o inesperado.⁵ (MONSAINGEON, 1998, p. 29-30)

Barenboim prossegue seu raciocínio ao apontar que “o prelúdio de Tristan e Isolda é um exemplo óbvio de que o som evolui desde o silêncio. A música não começa com o movimento da nota Lá inicial, senão do silêncio à nota Lá”⁶(BAREMBOIM, 2008, p. 19).



Ex. 1. Richard Wagner, Prelúdio de Tristan e Isolda, compassos 1 a 4. Fonte: IMSLP (a)

É importante apontar a questão da funcionalidade da pausa de valor de colcheia do

início da 5ª Sinfonia de Beethoven, que deu lugar a um rico debate entre Daugherty (1979, p. 16-17) e Clifton (1976, p. 169). Daugherty discorda da afirmativa de Clifton (de que toda pausa expressa no início de uma composição é uma manifestação, a partir da notação musical, de um *silêncio de pré-performance*. Para Daugherty, esta pausa tem mera função de completar a métrica do primeiro compasso da sinfonia, enquanto, segundo a visão de Clifton, esta pausa tem significado antecipatório da música que está por vir. Em forma complementar à ideia de Clifton, pode-se acrescentar que a intenção de Beethoven, ao escrever uma pausa de colcheia no início da Sinfonia, está voltada para que os intérpretes se projetem na pulsação da obra antes de seu início.⁷ Ao mesmo tempo, e além dessa questão de ordem prática de execução do início da obra, o argumento empírico utilizado por parte de maestros de “sentir a pausa”, embora se refira ao silêncio de pré-performance, corrobora a interpretação da integridade do primeiro movimento da sinfonia, uma vez que é possível, por meio dessa sensação, definir o caráter do motivo que permeia o movimento como um todo.



Ex. 2 Beethoven, 5ª sinfonia Op. 67, Compassos 1-4⁸ Fonte IMSLP (b)

Da mesma forma que existe uma relação do silêncio imediato que antecede a performance, Lissa (1964) descreve a natureza dos silêncios que sucedem a execução musical de forma precisa:

Quanto mais suave o volume de som que se dissipa, mais homogênea é a transição desde o fluxo sonoro para o silêncio [...] O silêncio pós performance, depende: da forma e estilo da composição; da destreza da execução; da atitude pessoal do ouvinte em relação à obra escutada; do patamar que a música ocupa em sua psique etc.⁹ (LISSA, 1964, p. 445-446)

O Maestro Claudio Abbado, faz singular uso desse tipo de silêncio ao longo de sua trajetória. Com base em gravações disponibilizadas em vídeos, mostra-se, na tabela a seguir, a duração dos silêncios de *pós-performance* que Abbado conduziu em algumas de suas interpretações.

COMPOSITOR	OBRA	DURAÇÃO DO SILÊNCIO DE PÓS-PERFORMANCE	REFERÊNCIA
Richard Strauss	<i>Die Vier Letzte Lieder</i>	16 segundos	RENÉE, 2004 ¹⁰
Gustav Mahler	<i>Das Lied Von der Erde</i>	30 segundos	MAHLER, 2011 ¹¹
Johannes Brahms	<i>Ein Deutsches Requiem op.45</i>	40 segundos	BRAHMS, 1997 ¹²
Verdi	Requiem	30 segundos	VERDI, 2001 ¹³
Gustav Mahler	9ª Sinfonia	2 minutos e 25 segundos	CLAUDIO, 2010 ¹⁴

Tab. 1 Observação da duração de silêncios de pós-performance interpretados por Claudio Abbado.
Fonte: elaboração do autor (PHCB¹⁵, 2018).

No documentário *Claudio Abbado: Hearing the Silence*¹⁶, o maestro revela seu sentimento a respeito da questão:

As pessoas me perguntam com frequência: qual é o melhor público? Isso é algo que refleti longamente. Para mim, o melhor público é aquele que permanece em silêncio o maior tempo possível ao final de obras que tratam da morte como a 9ª de Mahler ou o Réquiem de Verdi. Se há silêncios dessa natureza ao final, não se pode aplaudir. Quanto mais dura o silêncio, mais se sente o silêncio na sala. Todo o público retém a sua respiração, e isso se sente. Há uma outra acústica, uma outra atmosfera.¹⁷ (CLAUDIO, 2003, 28 min)

3. O silêncio entre movimentos

O silêncio que se manifesta entre os movimentos de uma obra pode ser portador, ao mesmo tempo, de características típicas de silêncio de pós-performance e de pré-performance. A pausa entre movimentos pode representar, inicialmente, e ainda com um gestual “congelado” dos intérpretes, uma forte relação com a música prévia – como por exemplo, as indicações de finalizações em pianíssimo observadas entre o primeiro e segundo movimentos da Primeira Sonata de Brahms em Mi menor, Op. 38 para Violoncelo e Piano, e entre o segundo e terceiro movimentos da Segunda Sonata de Brahms, Op. 99 em Fá maior para Violoncelo e Piano; e, na sequência, ocorre função típica de pré-performance, quando o intérprete relaxa o gestual, eventualmente muda a página da partitura, foca sua atenção em aspectos vindouros da música pertencente à próxima seção musical e, possivelmente, cria expectativa no público sobre o movimento que está por vir. Observa-se, no entanto, que até o presente estágio da pesquisa, não encontramos relevantes depoimentos a respeito. Destacamos porém, acertada observação de Lissa:

Os períodos de respiração entre os movimentos dividem, porém, também unem os movimentos, dado que os mesmos seguem temporalmente uns aos outros: Esses silêncios abrem espaço para que os sons prévios deixem de ressoar na nossa

imaginação e que aliviem a emoção acumulada durante o movimento precedente preparando o ouvinte para a recepção da próxima parte. Um bem medido espaço de respiração entre os movimentos é de grande importância na arte da performance.¹⁸ (LISSA, 1964, p. 446).

Como bem se sabe, omissão ou redução dos silêncios entre movimentos é frequentemente utilizada de maneira intencional por intérpretes. O motivo para a deliberada supressão de silêncio reside na relação harmônica entre os movimentos em questão. São os casos, por exemplo, dos silêncios entre o terceiro e quarto movimentos do Concerto de Elgar para Violoncelo e Orquestra e entre o segundo e o terceiro movimentos da Sonata de Kodály, onde existem, entre o acorde conclusivo e o primeiro acorde do movimento seguinte, uma relação harmônico-cadencial de V-I.

4. Os Silêncios de Percurso

São os observados, no decorrer de um discurso musical, os chamados silêncios de percurso. Estes, por sua vez, recebem duas subcategorias: “silêncios estruturais” e “silêncios dramáticos”.

a) **Os silêncios de função estrutural** são análogos à pontuação ortográfica da linguagem escrita e falada (IMAGUIRRE, 2009) e representam a categoria de análise mais comum entre os pesquisadores da temática. Isto decorre, por certo, do fato de que são os que recebem notação expressa por parte do compositor. Ressalta-se, no entanto, que não há uma unidade na denominação deste grupo de silêncios. Braman (1956) os denomina como silêncios articulatórios (*joint silences*) e Lissa (1964) os nomeia de silêncios limítrofes (*borderline silences*). A expressão “Silêncios Estruturais” (“structural silences”) tem origem em Daugherty (1979). É, no entanto, de Lissa a definição mais completa para este grupo:

Enquanto símbolo de pontuação, a pausa se encontra de sentinela nas linhas divisórias¹⁹ da forma sonata-allegro, isto é, na divisa entre a exposição e desenvolvimento, desenvolvimento e recapitulação, na retomada dos ritornelos em rondós, assim como nas regiões divisórias entre sentenças, períodos e até mesmo em frases e motivos. Especialmente depois de cadências, sejam elas cadências autênticas ou semicadências, as pausas separam nitidamente uma seção de outra do movimento. [...] Elas preparam o ouvinte para a entrada de uma nova seção da composição, e auxiliam na assimilação do design arquitetônico de uma obra musical.²⁰ (LISSA, 1964, p. 447, grifo nosso)

b) **Os silêncios dramáticos** diferenciam-se dos silêncios estruturais porque a carga emocional neles contido é o atributo predominante, ou mais evidente do que as funções de estruturação da forma ou do fraseado musical. Embora seja comum que contenham função estrutural, as características de tensão, suspensão, surpresa, expectativa, frustração ou auto referência são as que sobressaem, justapondo-se à função estrutural, ao mesmo tempo em que a deslocam para

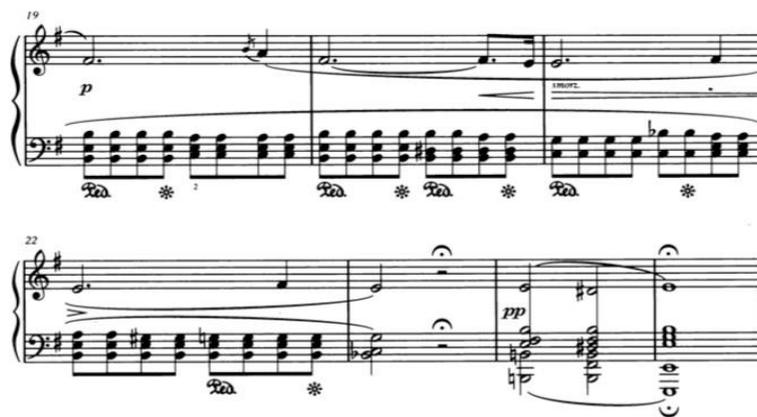
um segundo plano. Braman se refere a estes silêncios da seguinte forma:

[...] um silêncio pode causar surpresa, ora de natureza humorística, ora de natureza nefasta. Um silêncio pode ser dramático após interrupções enérgicas de sons contundentes ao serem seguidos de sons menos tensos ou, ao contrário, como alívio de um impacto ainda maior. Pode ser dramático como separador de motivos curtos. Pode ser dramático enquanto música de concerto, que se baseia na experiência ancestral da casa de ópera, onde a orquestra intercala intervenções musicais com as declamações de cantores em cena.²¹ (BRAMAN, 1956, p. 31)

5. Conclusão

Conforme demonstrado, a manipulação do silêncio na música tem definitivamente respaldo interpretativo, podendo influenciar na definição de caráter, como também no delineamento estrutural de uma obra, com impacto na construção interpretativa e na performance. Clifton (1976, p. 165), por exemplo, difere os silêncios dramáticos em dois tipos: aqueles que adicionam valor aos eventos musicais passados, conduzindo, à sensação esperada de surpresa; e um segundo tipo, “antecipatório”, que agrega valor ao discurso musical que está por vir. Do mesmo modo, Margulis (2007) contempla toda uma série de subcategorias de silêncios dramáticos, como a sugestiva ideia de silêncio “*despertador do ouvido interno*”, encontrado no silêncio pré-cadencial do compasso 23 do *Prelúdio em Mi menor, Op. 28 n. 4* de Frédéric Chopin. De acordo com Margulis:

A expectativa, sentida pela ausência de um estímulo sonoro, se torna uma ponte entre a imaginação do ouvinte e o som da música. Ao interpolar um silêncio entre um evento e seu óbvio consequente (por exemplo, entre a dominante e a tônica em uma cadência) uma peça pode encorajar que o consequente seja imaginado de forma prévia.²² (MARGULIS, 2007, p. 259-260)



Frédéric Chopin, *Prelúdio em Mi menor, op.28 n. 4. Compassos 19 a 25* Fonte: Margulis (2007, p. 259).

Desta forma, a questão tratada neste artigo – a função dos momentos do silêncio na música – não somente formam molduras de obras ou provêm a música com suporte estrutural ou elemento de expressão dramática. O estudo da temática nos remete naturalmente a uma outra dimensão do silêncio na música, ou seja, do “estilo” ou “padrão” do uso do silêncio ao longo da história da música. Podemos até mesmo vislumbrar o sentido da afirmativa de Clifton (1976, p.163), na qual o autor afirma que “a observação dos silêncios em uma obra musical é análoga à percepção dos espaços vazios entre as folhas de uma floresta.”

Referências:

BAREMBOIM, Daniel. *El sonido es vida: el poder de la música*. Tradução Dolors Udina Bogotá. Grupo Editorial Norma, 2008

BRAHMS: Ein deutsches Requiem - Op 45 Abbado. Direção: Bob Coles. Produção: EuroArts/brilliant media. 1997 Vídeo online (79 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AOoWUIyBn0Y&t=15s>>. Acesso em: 25 out. 2017.

BRAMAN, Wallis Dwight. *The use of silence in instrumental works of representative composers*. 1956. 337 f. Tese (Doutorado) Eastman School of Music - Rochester University, Rochester, 1956.

CLAUDIO Abbado conducts Mahler's Symphony No. 9: Lucerne Festival in Summer 2010. Direção: Michael Beyer. Produção: Accentus Music. Lucerna, Suíça: Lucerne Festival Hall. Agosto 2010. Vídeo online (96 min) Disponível em: <<https://www.medici.tv/en/concerts/claudio-abbado-mahler-9-lucerne-festival-2010/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

CLAUDIO Abbado: Hearing the Silence (Sketches for a Portrait by Paul Smaczny). Direção: Paul Smaczny. Produção: EuroArts Music International. Vídeo online (60 min). 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n6feKBSSfUg&t=1990s>>. Acesso em: 20 set. 2017.

CLIFTON, Thomas. The Poetics of Musical Silence. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, [S.l.], v. 62, n. 2, p. 163-81, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741335>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance: The Picture and the Frame*. The Nature of Musical Form. New York: W.W. Norton and Company, 1968.

DAUGHERTY, William Patrick. *The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven*. 1979. 88p. Tese (Mestrado). Department of Music, Ohio State University, 1979.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

IMAGUIRE, Guido. Da natureza da pausa. *Música em perspectiva*, UFPR, v. 2, n. 2, p. 31-44, 2009.

IMSLP: Petrucci Music Library. Richard Wagner, Prelude Tristan e Isolde, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1859. 2018a. Disponível em: <<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP66167-PMLP03546-Wagner-WWV090.pdf>>. Acesso em: 20.mar. 2018.

IMSLP: Petrucci Music Library. *Ludwig van Beethovens Werke, Symphonien, Nr.5*. Ludwig van Beethoven. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863. 2018b. Disponível em: <<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP440406-PMLP01586-105-A-Beethoven-Symphonie5-19-Basses.pdf>>. Acesso em: 20.mar. 2018.

LISSA, Zofia. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [S.l.], v. 22, n. 4, p. 443-454, 1964. Disponível em: <www.jstor.org/stable/427936>. Acesso em 23 jun. 2017.

MAHLER - *Das Lied von der Erde*. Produção: Accentus Music. 2011. Vídeo online (98 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6DBn_ph2-ac>. Acesso em: 25 out. 2017.

MARGULIS, Elisabeth Hellmuth. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, Yale, v. 51, p. 245-276, 2007

MONSAINGEON, Bruno. Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations. Tradução S. Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1998.

RENÉE, Fleming: *Richard Strauss - Four Last Songs for Soprano and Orchestra*. Direção: Michael Beyer. Produção: EuroArts Music International Lucerna, Suíça: Lucerne Festival Hall, Agosto 2004. Vídeo online (110 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z5xFL-iFh0Q&list=PLBjoEdEVMABJAFPDg-Hev9jQNglj5ZVhH>>. Acesso em: 25 out. 2017.

VERDI: *Requiem — Gheorghiu, Barcellona, Alagna, Abbado*. Direção: Bob Coles. Produção: David Groves. Euroarts Music International. 2001. Vídeo online (89 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LYL5xITexCo>>. Acesso em: 25 out. 2017.

Notas

¹ Este artigo é baseado em pesquisa de doutorado em andamento, contendo análise parcial dos dados.

² [...] os vazios assumem (ou deveriam assumir) uma importância fundamental em quatro ocasiões: o momento que antecede o início de uma execução musical; os espaços de tempo entre os andamentos de uma obra; os silêncios no seio de uma peça musical; o momento imediatamente a seguir ao fim da execução. (HENRIQUE, 2002, p. 6)

³ A tese em elaboração intitula-se “O Silêncio na Música: uma investigação formal e de performance em obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O autor é o Prof. Me. Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky (UnB) e seu orientador é o Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino.

⁴ “la música o bien interrumpe el silencio o bien surge de él.” (BAREMBOIM, 2008, p.19).

⁵ What does the beginning consist of, in fact? A single note, that's all: a G. What can you do to ensure that this miserable G sounds somehow special? Here's what I do: I come out on to the stage. I sit down, and I don't move a muscle. I create the sense of emptiness within myself, and in my head I count up to thirty, very slowly. This causes panic in the audience: “What's happening? Is he ill?” Then, and only then, I play the G. In this way, the note sounds totally unexpected, but in an intentional way. Clearly that's a sort of theatricality about all this, but the theatrical element seems to me very important in music. It's essential if you want to create a feeling of unexpectedness. (MONSAINGEON, 1998, p. 29-30)

⁶ El prelude de Tristán e Isolda, a su vez, es un ejemplo obvio del sonido que evoluciona del silencio. La música no empieza con el movimiento dela la inicial al fa, sino del silencio al la.

⁷ Um dos autores deste artigo testemunhou o pedido de alguns maestros para que os músicos “sintam” esta colcheia em seu corpo. Considera, por essa razão, que a interpretação de Clifton é mais adequada, e tem um fundo extremamente prático, dado que o início da 5ª Sinfonia de Beethoven é conhecidamente uma obra de difícil unidade rítmica entre os membros de uma orquestra sinfônica.

⁸ Apresentamos apenas as partes de violoncelo e contrabaixo. Observando que todas as cordas, além da clarineta em mi bemol, iniciam a obra em uníssono e dinâmica *fortissimo*.

⁹ [...] the softer the volume of sound is as it fades away, the smoother the transition of the sound-flow into silence. [...] the post- performance silence depends on the form and style of the composition, the dexterity of the performance, the listener's personal attitude towards the work, the place music occupies in his psyche, etc. [...] (LISSA, 1964, p. 446)

¹⁰ Renée Fleming: Richard Strauss - Four Last Songs for Soprano and Orchestra.

¹¹ Mahler - Das Lied von der Erde.

¹² Brahms: Ein deutsches Requiem, Op. 45 – Abbado

¹³ Verdi Requiem — Gheorghiu, Barcellona, Alagna, Abbado

¹⁴ Claudio Abbado conducts Mahler's Symphony No. 9: Lucerne Festival in Summer 2010

¹⁵ PHCB é abreviação referente ao nome de um dos autores do trabalho: Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky

¹⁶ Claudio Abbado: Hearing the Silence (Sketches for a Portrait by Paul Smaczny)

¹⁷ Quello mi chiedono sempre, ma, qual' é il pubblico migliore? Io ho pensato a lungo e secondo me, il pubblico migliore e quello che sta più in silenzio alla fine di questi pezzi dove c'è [o] la morte [palavra incompreensível]. Per esempio, la nona di Mahler, o quando c'è il Requiem di Verdi. Come si discono, queste silenzii che alla fine non si può applaudire, non!? Più silenzio dura allunga di più, e poi sente veramente che c'è la sala, tutto il pubblico che rimane senza respire, non?! Che non respira più. E questo lo sente! C'è un'altra acustica, c'è altra atmosfera (CLAUDIO, 2003, 28 min) Transcrição por Larissa Natália Ferreira de Mattos.

¹⁸ The breathing spells divide, but they also unite, the movements as one follows the other: they make room for previous sounds to ring out in our imagination, and they relieve the emotion accumulated during the preceding movement preparing the listener for the reception of the approaching part. A well-measured-out breathing space between the movements is of great importance in the art of performance. (LISSA, 1964, p. 446)

¹⁹ Traduzimos *borderline* aqui como linha divisória.

²⁰ As a punctuation mark, the rest stands guard on the borderlines of the sonata-allegro form, i.e., on the borderline of the exposition and development, development and recapitulation, at the re-entrance of the *ritornella* in rondos, and also on the borderline of sentences, periods, and even phrases and motifs. Especially after the cadenzas, whether full or suspended, the rests separate distinctly one section of the movement from the other.[...] They prepare the listener for the entry of a new section of the composition, and aid him in apprehending the architectonic design of a musical work (LISSA, 1964, p. 447, griffo nosso).

²¹ [...] a silence might cause surprise, at time humorous, at times ominous. A silence can be dramatic as at the forceful stopping of forceful sounds to be followed by sounds less tense, or, on the contrary, as a release for even greater impact. It can be dramatic when used as a separator of terse motifs. It can be dramatic as in concert music which falls back upon ancestral experience in the opera house where the accompanying orchestra supplies interjections for high declamation of singers on the stage [...] (BRAMAN, 1956, p. 31)

²² The expectation, felt in the absence of a presently sounding stimulus, becomes a bridge between their own imagination and the sound of music. By interpolating a silence between an event and its obvious consequent (e.g., between the dominant and the tonic at a cadence), a piece can the consequent to be imagined in advance. (MARGULIS, 2007, p. 259-260).