



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

O silêncio na música:
uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e
piano dos períodos Clássico e Romântico

Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky

João Pessoa
2019



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

O silêncio na música:
uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e
piano dos períodos Clássico e Romântico

Tese apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração em composição e interpretação musical e na linha de pesquisa “dimensões teóricas e práticas da interpretação musical”.

Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky

Orientador: Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino

João Pessoa
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B587s Bielschowsky, Pedro Henrique Carvalho.
O silêncio na música : uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico / Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky. - João Pessoa, 2019.
561 f. : il.

Orientação: Felipe José Avellar de Aquino.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Silêncio na música. 2. Entrevistas com violoncelistas. 3. Funções do silêncio. 4. Qualidades do silêncio. 5. Interpretação do silêncio. I. Aquino, Felipe José Avellar de. II. Título.

UFPB/BC

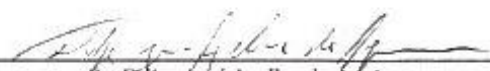


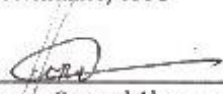
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

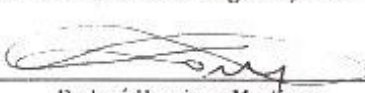
Título da Tese: "O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico".

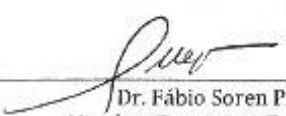
Doutorando(a): **Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:


Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB


Dr. Hermés Cuzzuol Alvarenga
Membro Interno do Programa/UFPB


Dr. José Henrique Martins
Membro Interno do Programa/UFPB


Dr. Fábio Soren Presgrave
Membro Externo ao Programa/UFRN


Dr. Hugo Vargas Pilger
Membro Externo ao Programa/UNIRIO

João Pessoa, 28 de Novembro de 2019

Aos meus Pais

AGRADECIMENTOS

O silêncio na vida e o silêncio na música são temas que se confundem e me acompanham há décadas. Mencionar todos os professores, amigos e familiares que me apoiaram até chegar a este ponto de conclusão da tese não é algo trivial. Dessa forma, me resta simplificar o percurso e agradecer – em ordem cronológica inversa, partindo de 2019 ao passado – às importantes influências intelectuais, morais e afetivas que me acompanharam nesta aventura.

Ao Professor Dr. Felipe José Avellar de Aquino, por acreditar no potencial do projeto, por sua generosidade, comprometimento, paciência e excelência acadêmica, meus mais profundos agradecimentos. A tese deve ao Professor Aquino incontáveis contribuições.

Aos Professores membros dos exames de qualificação e defesa de tese (em ordem alfabética), Prof. Dr. Fábio Soren Presgrave, Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga, Prof. Dr. Hugo Vargas Pilger e Prof. Dr. José Henrique Martins pelo desprendimento e a dedicação, assim como pelas importantes contribuições aportadas à tese.

À Universidade Federal da Paraíba, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Música, pelo ambiente do livre pensar, sempre estimulante para discutir e refletir a música.

Aos professores pianistas Luciana Noda, Lena Johnson e José Henrique Martins por me concederem o privilégio de sua parceria nos recitais de doutorado.

Aos vinte e oito violoncelistas – listados ao longo da tese – que ofereceram seu tempo e sabedoria ao trabalho. Em especial, quero ressaltar a contribuição do Professor Antônio Guerra Vicente, que com seu humor e generosidade característicos me abriu as portas de sua casa para a realização da primeira entrevista, e me mostrou que o caminho a ser percorrido era correto e oportuno.

Ao colega violoncelista Prof. Dr. Afonso Galvão, pelo impulso dado para a minha compreensão do valor de análises qualitativas, que se fazem presentes ao longo da tese.

Ao Dr. Alberto Heller, pela valiosa conversa que tivemos na época em que esta tese dava seus primeiros passos.

Ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC, cuja bolsa de estudos proporcionou um relevante suporte à realização da pesquisa.

Aos amigos, Olaf Krüger, Claude Hauri, Daniela Setzer, Joan Pagès Valls assim como minha prima Julene Aguirre Bielschowsky, que me deram abrigo e proporcionaram momentos de muita felicidade durante o cansativo período da jornada de entrevistas.

Aos Maestros Carl Saint Clair, Josep Caballé Domenech, Leon Fleisher, Isaac Karabtchevsky, Kazuyoshi Akiyama, Krzysztof Penderecki e Roberto Tibiriçá que durante suas

passagens como maestros convidados pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, onde eu tocava previamente à minha carreira como professor, me proporcionaram inspiradoras entrevistas.

Pelas longas conversas, às vezes acaloradas, sobre música, silêncio e assuntos conexos, que ocorreram ao longo das últimas duas décadas e meia, a meus amigos, irmãos e companheiros da música Sérgio Gomes Pontes e, já citado, Joan Pagès Valls.

Aos meus professores de violoncelo Ralph Norman, Edgar Fischer, Maria-Luise Leihenseder-Ewald, Jean Deplace e Eva Böcker, pelos ensinamentos que perduram e se perpetuam no meu cotidiano.

Aos mestres que me introduziram no silêncio e me remetem diariamente à experiência do silêncio por meio da Meditação Transcendental e suas técnicas avançadas, Klebér Tani, Jayme Torres e Maharishi Mahesh Yogi.

Aos meus sogros, Relindis e Ottmar Bier pelo apoio ao longo de todo este projeto, e à minha cunhada, Claudia Bier, que não somente me acolheu durante a pesquisa em Leipzig, como ao longo dos últimos anos, com seu conhecimento nas áreas de musicologia e arquivologia, e com admirável desprendimento, me ofereceu imensurável apoio.

Ao meu filho Luís Antônio, que enriquece a minha vida todos os dias.

À Mechthild, meu amor, que me mantém na linha com a sua doçura com estímulos, broncas, conversas, risos e companheirismo.

À minha irmã, Ana Helena, por me ensinar a perseguir objetivos, e pelos estímulos dados desde a infância e a adolescência quando comecei a aprender a escutar o silêncio e a minha voz interior.

E, por fim, agradeço aos meus Pais. A meu Pai, Ricardo, eu deveria escrever um catálogo de agradecimentos, mas, como sei que não concordaria, provavelmente dizendo de forma irônica: “Aqui tem mais agradecimento do que tese!”, me atenho a agradecer pelos inúmeros incentivos, encorajamentos, conversas, provocações, discussões e correções mas, sobretudo, pelo apoio moral e afetivo. À minha Mãe, Idna, agradeço pela vida, pelo amor. Pai e Mãe amados, muito obrigado!

RESUMO

O silêncio na música, apesar de relativamente pouco estudado, é um fascinante componente do universo da composição e interpretação musical. O presente estudo tem por tema geral o silêncio como elemento de expressão na música e versa, em sua essência, sobre a teoria e a prática do silêncio nesse universo, por meio do exame de repertório selecionado dos períodos Clássico e Romântico na literatura do violoncelo. Dessa forma, faz-se um mapeamento do estado da arte de teorias contemporâneas da música de concerto sobre as funções e qualidades do silêncio na música com ênfase às contribuições dos autores Braman (1956) e Margulis (2007b), ao mesmo tempo em que são empregados conceitos relevantes de Cone (1968) e Epstein (1995). Na parte empírica da tese, apresenta-se a percepção de vinte e oito renomados intérpretes da atualidade a respeito de seu entendimento e suas abordagens sobre o tema. Verifica-se se os entrevistados têm abordagens particulares, se são produto de intuição e improvisação, ou de reflexão e aplicação consciente, atenta e permanente. Estuda-se a maneira como os músicos vão além do conhecimento oferecido por teóricos em questões tais como: flexibilidade na duração da pausa quando as notações de partitura não necessariamente a indicam (vírgulas, fermata, etc.); aplicação de interseções silenciosas por intérpretes, ainda que não expressas pelos compositores na notação musical; função do silêncio anterior ou posterior à execução de uma obra; gestual e sua relação com o silêncio; forma de contagem de pulso musical; aspectos acústicos que possam vir a influenciar na percepção interpretativa dos silêncios musicais; e elementos extramusicais que venham a afetar o impacto do silêncio na performance. Os pressupostos teóricos, e as abordagens interpretativas sobre o silêncio na música, são organizados a partir da observação de quatro momentos da execução musical: os silêncios de pré-performance e pós-performance; o silêncio entre os movimentos das obras musicais; e as diversas formas de interpretação do silêncio inseridas dentro do discurso musical; e como estes quatro aspectos do silêncio influenciam na construção da interpretação musical.

Palavras-Chave: Silêncio na música. Entrevistas com violoncelistas. Funções do silêncio. Qualidades do silêncio. Interpretação do silêncio.

ABSTRACT

Though a topic of relatively scarce studies, silence in music is a fascinating component of the music composition as well as to the musical interpretation universe. The main topic of this study is the silence as an element of musical expression, more deeply, regarding the theory and practice of silence in this universe, through examining a selection of the Classic and Romantic cello repertoire. It also presents a mapping of contemporary theories for concert music on functions and qualities of silence in music, with emphasis on the contributions from authors such as Braman (1956) and Margulis (2007b), as well as relevant music concepts coined by Cone (1968) and Epstein (1995). The empirical part of the thesis presents the perception of twenty-eight renowned performers on their understanding and approaches on the topic. It is analysed whether the interviewees have singular approaches, noticing if the outcome is a source of intuition and improvisation, or rather a reflection of mindful, careful, and permanent use. This work studies the ways musicians reflect beyond the knowledge presented by theorists in subjects such as: flexibility in the duration of a pause, specifically when the notation on the score does not necessarily show it (comas, fermata, etc.); application of silent intersections by performers, even when not instructed by composers in music notation; the function of silence prior or subsequently to the musical performance; gesture and its relation to silence; a specific way of feeling the pulse; acoustics conditions that may influence the performance, and the perception of silence in music; as well as extra musical elements that may affect the impact of silence during the performance. The theoretical hypotheses and interpretative approaches on silence in music compositions are organized accordingly to four moments: pre-performance, post-performance, silence between movements, and the various forms of interpreting silence is inserted within the musical discourse, and how these four aspects of silence influence the construction of musical interpretation.

Key-words: Silence in music. Interviews with cellists. Silence functions; Silence qualities. Silence interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sinfonia n° 9, Op. 125 de Ludwig van Beethoven, 1° movimento, comp. 1-8	28
Figura 2: Les Préludes, Franz Liszt, compassos 1-5	29
Figura 3: 5ª Sinfonia de Beethoven em Dó Maior, Op. 67 compassos 1-16	30
Figura 4: Mouvements Perpetuels de Francis Poulenc, Alerte, compassos 56-57.....	33
Figura 5: Diagrama de denominações dos silêncios estruturais	42
Figura 6: Significados de moldura Cone (1968) e borderline Lissa (1964)	44
Figura 7: Diagrama de denominações dos silêncios dramáticos.....	47
Figura 8: Haydn, terceiro movimento do quarteto de cordas Op. 33 n° 2, compassos 40-43 ..	49
Figura 9: Haydn, Quarteto em Mi bemol Maior, Op. 33, n°2. Finale.....	54
Figura 10: Silêncios dramáticos – separadores de transposições, apontados por Braman que devem ser mantidos sem improvisações - Allegro da Sinfonia Agrippina de Georg Friedrich Händel- Sete últimos compassos.....	56
Figura 11: Indicação de não improvisação em silêncio pré-cadencial (HARRIS, 2005). Händel, Semele (1743), “Wher`er you walk,” comp. 9-19.....	57
Figura 12: Schubert, Moment Musical, Op. 94/4, comp. 56-70	62
Figura 13: Frédéric Chopin, Prelúdio em Mi menor, Op.28 n° 4. Comp. 13-25	63
Figura 14: Exemplo de Silêncio de função comunicativa. Claude Debussy, Prelude à l`après-midi d`un faune	65
Figura 15: Beethoven, Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2, Primeiro Movimento, compassos 30-44. Exemplo de Silêncios segundo Margulis: de subentendimento de ideias, comp. 33; e, de tipo íntimo, comp. 39-44	68
Figura 16: Últimos 15 compassos da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven em Sol Menor e o início do movimento subsequente	89
Figura 17: Primeiro movimento da Sonata Arpeggione em Lá menor D. 821 de Franz Schubert, compassos 19 a 40.....	136
Figura 18: Segundo movimento Adagio ma non troppo do Concerto de Dvorák em Si menor Op. 104 para Violoncelo e Orquestra, comp. 95 a 116	147
Figura 19: um possível encadeamento de elementos observados pelo artista para a definição da duração do momento de silêncio.....	158
Figura 20: Sonata para Violoncelo e Piano em Sol Menor Op. 65 de Frédéric Chopin, primeiro movimento, comp. 1-20.....	160

Figura 21: Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38 primeiro movimento, comp. 1-12.....	181
Figura 22: Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99 primeiro movimento, compassos 1 a 8.....	183
Figura 23: Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano Op. 102 n°1, comp. 1 a 7	191
Figura 24: Sonata de Beethoven em Sol Menor para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2, comp. 1-7	197
Figura 25: fluxo temporal de eventos que podem anteceder uma performance musical	205
Figura 26: a ausência do silêncio no fluxo temporal de pré-performance.....	206
Figura 27: O “Modo Barenboimiano de Surgimento dos Sons a Partir do Silêncio”	207
Figura 28: Modo Barenboimiano de Contraste – ou da interrupção do silêncio por meio de sons musicais	208
Figura 29: variável de “impacto de Rostropovich” ao modo “Barenboimiano de Contraste” – ou da interrupção de eventos extramusicais por meio da música	209
Figura 30: Andante Cantabile n° 2 de Piotr Ilitch Tchaikovsky para Violoncelo e Cordas, comp. 166-176	214
Figura 31: O Cisne do Carnaval dos Animais de Camille Saint-Saëns, últimos 6 compassos	216
Figura 32: Vocalise de Rachmaninoff op. 34, n° 14, comp. 1-7.....	220
Figura 33: Vocalise de Rachmaninoff op. 34, n° 14, 11 últimos compassos	221
Figura 34: Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38 final do primeiro movimento, comp. 267- 281 e início do segundo movimento, comp. 1-7	231
Figura 35: Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99 final do primeiro movimento, últimos 8 compassos e início do segundo movimento, comp. 1-4	234
Figura 36: Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano Op. 102 n° 1: Últimos 10 compassos do primeiro movimento – Allegro Vivace – e o início do segundo movimento – Andante.....	238
Figura 37: A continuidade do silêncio entre movimentos	243
Figura 38: A descontinuação do Silêncio entre movimentos.....	244
Figura 39: Padrões de Händel observados por Braman (1956)	559
Figura 40: Padrões de silêncios de Beethoven observados por Braman (1956).....	559
Figura 41: Padrões de silêncios de Liszt observados por Braman (1956).....	559

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Observação da duração de silêncios de pós-performance interpretados por Claudio Abbado.....	35
Quadro 2: Descrição da classificação de padrões apontados por Braman (1956) sobre o uso do silêncio por parte dos compositores estudados	54
Quadro 3: Silêncios característicos de Corelli segundo as nomenclaturas independentes de Braman (1956) e Harris (2005).....	59
Quadro 4: Oito abordagens identificadas nas entrevistas sobre a questão da contagem do comp. 42 da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven	133
Quadro 5: Quatro abordagens identificadas nas entrevistas sobre a questão da contagem do último compasso – com fermata – da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven.....	134
Quadro 6: síntese sobre a abordagem dos intérpretes em relação à possibilidade de realizar um momento de silêncio no comp. 107, antes de iniciar o trecho denominado quasi cadenza localizado no segundo movimento do Concerto em Si Menor para Violoncelo e Orquestra.	157
Quadro 7: Eventos periféricos extramusicais.....	167
Quadro 8: Três classes de observação do silêncio de pré-performance relacionadas à Sonata de Beethoven Op. 5 n° 2 em Sol menor	199
Quadro 9: Análise formal do primeiro movimento da Sonata Arpeggione em Lá menor D. 821 de Franz Schubert.....	560
Quadro 10: Jan Smaczny com a análise formal do Segundo Movimento Adagio, ma non troppo do Concerto para Violoncelo e Orquestra em Si Menor Op. 104 de Antonin Dvorák	561

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
2.1	OBSERVAÇÕES INTRODUTÓRIAS.....	21
2.1.1	Conceituação Preliminar.....	22
2.2	OS CONTEXTOS DO SILÊNCIO.....	23
2.2.1	Silêncio de pré-performance.....	24
2.2.2	Silêncio de pós-performance.....	32
2.2.3	Silêncio entre movimentos.....	39
2.2.4	Os Silêncios de percurso.....	41
2.2.5	Os Silêncios de função estrutural.....	41
2.2.6	Os Silêncios de função dramática.....	46
2.2.7	Um detalhamento das contribuições teóricas de Braman e Margulis.....	51
2.2.8	Braman.....	52
2.2.9	Harris e Braman sobre Händel e Corelli.....	55
2.2.10	Margulis.....	60
2.3	A MODO DE SÍNTESE.....	69
2.4	UM ADENDO NECESSÁRIO: JOHN CAGE.....	69
3	ENTREVISTAS	71
3.1	METODOLOGIA APLICADA NA REALIZAÇÃO DE ENTREVISTAS E A CORRESPONDENTE ANÁLISE QUALITATIVA.....	71
3.1.1	Os três conjuntos de elementos metodológicos.....	72
3.1.2	Roteiro de Entrevistas.....	72
3.1.3	Análise qualitativa das entrevistas.....	75
3.1.4	Metodologia de análise musical e interpretativa.....	76
3.1.4.1	Metodologia utilizada para a análise dos trechos de obras abordadas nas entrevistas.	77
3.2	O SILÊNCIO NA MÚSICA, A PERCEPÇÃO DE VIOLONCELISTAS.....	78
3.2.1	Respostas e análises.....	78
3.2.2	Conclusão.....	85
3.3	OS SILÊNCIOS DE PERCURSO NA VISÃO DE 28 VIOLONCELISTAS.....	86
3.3.1	Os seis últimos compassos da introdução de uma Sonata de Beethoven.....	87
3.3.1.1	Breve contextualização analítica dos silêncios localizados nos seis últimos compassos da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven em Sol Menor.....	88
3.3.2	O significado das pausas localizadas na introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2, entre os compassos 39 e 44, na percepção dos violoncelistas entrevistados.....	94

3.3.3	O Sr. conta o pulso do compasso 42 antes da entrada do violoncelo?.....	101
3.3.4	Uma fermata ao final da introdução.....	115
3.3.5	Os gestos do silêncio.....	124
3.3.6	Síntese e observações conclusivas.....	131
3.4	AS PAUSAS LOCALIZADAS NO COMP. 30 DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA ARPEGGIONE EM LÁ MENOR D. 821 DE FRANZ SCHUBERT.....	135
3.4.1	Uma análise para a contextualização dos silêncios.....	136
3.4.2	A função das pausas.....	137
3.4.3	A questão da duração das pausas.....	141
3.4.4	Breve síntese das questões pertinentes às pausas consideradas na Sonata <i>Arpeggione</i> de Schubert.....	144
3.5	UM SUPOSTO SILÊNCIO: A INTERSEÇÃO PRÉ-CADÊNCIA DO SEGUNDO MOVIMENTO DO CONCERTO DE DVOŘÁK.....	145
3.5.1	Uma breve análise sobre o contexto musical.....	146
3.5.2	As abordagens sobre o suposto silêncio antes do trecho <i>quasi cadenza</i> no Concerto de Dvořák.....	148
3.5.3	Síntese e conclusões.....	156
3.6	OUTRO SUPOSTO SILÊNCIO: O COMP. 8 DA SONATA OP. 65 PARA VIOLONCELO E PIANO DE CHOPIN.....	159
3.6.1	Uma breve análise sobre o contexto musical.....	160
3.6.2	As abordagens sobre um suposto silêncio do comp. 8 Sonata para Violoncelo e Piano em Sol Menor Op. 65 de Frédéric Chopin.....	161
3.6.3	Síntese conclusiva.....	164
3.7	OS SILÊNCIOS PERIFÉRICOS DA PERFORMANCE MUSICAL.....	165
3.7.1	Considerações preliminares: a diferença entre os momentos periféricos de silêncio e os eventos extramusicais de momentos periféricos da performance musical...	166
3.8	OS SILÊNCIOS DE PRÉ-PERFORMANCE SEGUNDO OS VIOLONCELISTAS ENTREVISTADOS.....	167
3.8.1	O silêncio de pré-performance interpretado a partir de quatro exemplos do repertório violoncelístico.....	179
3.8.2	Análises musicais das duas Sonatas de Johannes Brahms para Violoncelo e Piano: Sonata em Mi Menor Op.38 e Sonata em Fá Maior Op.99.....	180
3.8.2.1	Aspectos analíticos e contextualização do início da Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38.....	181
3.8.2.2	Aspectos analíticos e contextualização do início da Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99.....	183
3.8.2.3	Comparações interpretativas entre os silêncios de pré-performance das duas Sonatas de Johannes Brahms para Violoncelo e Piano: Sonata em Mi Menor Op.38 e Sonata em Fa Maior Op.99.....	184

3.8.3	O silêncio de pré-performance da Sonata Op. 102. n° 1 em Dó Maior de Beethoven para Violoncelo e Piano.....	190
3.8.3.1	Uma possível análise do início da Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano, Op. 102, n° 1.....	191
3.8.3.2	Abordagens interpretativas de violoncelistas sobre o silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven para Violoncelo e Piano em Dó Maior, Op.102, n° 1 ..	192
3.8.4	O silêncio de pré-performance da Sonata Op. 5 n° 2 em Sol menor de Beethoven	196
3.8.4.1	Análise do início da Sonata de Beethoven em Sol Menor para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2.....	197
3.8.4.2	Abordagens interpretativas de violoncelistas sobre o silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven Op. 5 n° 2 em Sol menor de Beethoven para Violoncelo e Piano	198
3.8.4.3	A visão singular de Mario Brunello	202
3.8.4.4	Síntese conclusiva	204
3.8.4.4.1	Os modos “Baremboimianos”	207
3.9	O SILÊNCIO DE PÓS-PERFORMANCE.....	209
3.9.1	Reflexões preliminares: o espaço e outras ponderações sobre gestual	211
3.9.2	A análise das respostas relacionadas às obras estudadas.....	214
3.10	O SILÊNCIO ENTRE MOVIMENTOS	224
3.10.1	O possível momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Mi menor Op. 38 de Brahms.....	231
3.10.2	O momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Fá Maior Op. 99 de Brahms	234
3.10.3	Um extraordinário silêncio entre movimentos.....	237
3.10.4	Síntese conclusiva	243
3.11	SILÊNCIO: DECISÃO CONSCIENTE X INTUIÇÃO	246
3.11.1	A atuação artística e o encaminhamento do silêncio.....	246
3.11.2	A docência e o ensino do silêncio	250
3.11.3	Síntese.....	255
4	CONCLUSÃO: SÍNTESE E OBSERVAÇÕES FINAIS	256
	REFERÊNCIAS	264
	REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS.....	274
	APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM ALEMÃO	277
	APÊNDICE 1.1 – GERHARDT, ALBAN	278
	APÊNDICE 1.2 – GERINGAS, DAVID	286
	APÊNDICE 1.3 – GORITZKI, JOHANNES	291
	APÊNDICE 1.4 – HAURI, CLAUDE.....	301
	APÊNDICE 1.5 – LEIHENSEDER-EWALD, MARIA-LUISE	309

APÊNDICE 1.6 – MONIGHETTI, IVAN.....	317
APÊNDICE 1.7 – PERÉNYI, MIKLÓS	322
APÊNDICE 1.8 – POLTÉRA, CHRISTIAN	331
APÊNDICE 1.9 – SANDERLING, MICHAEL	341
APÊNDICE 1.10 – SCHMIDT, WOLFGANG EMANUEL	348
APÊNDICE 1.11 – VOGLER, JAN.....	359
APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM ESPANHOL	367
APÊNDICE 2.1 – BITRÁN, ÁLVARO	368
APÊNDICE 2.2 – MOLINA CESTARI, WILLIAM.....	375
APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM INGLÊS	394
APÊNDICE 3.1 – BRUNELLO, MARIO	395
APÊNDICE 3.2 – COOK, KIM.....	406
APÊNDICE 3.3 – HAKHNAZARYAN, NAREK	415
APÊNDICE 3.4 – HARRELL, LYNN	423
APÊNDICE 3.5 – HELMERSON, FRANS	434
APÊNDICE 3.6 – HEYDE, NEIL.....	446
APÊNDICE 3.7 – ISSERLIS, STEVEN	466
APÊNDICE 3.8 – KIRSHBAUM, RALPH.....	471
APÊNDICE 3.9 – WEILERSTEIN, ALISA.....	481
APÊNDICE 3.10 – YAMASHITA, TAISUKE.....	490
APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM PORTUGUÊS.....	497
APÊNDICE 4.1 – BORRALHINHO, BRUNO	498
APÊNDICE 4.2 – GUERRA VICENTE, ANTÔNIO.....	508
APÊNDICE 4.3 – MENESES, ANTONIO	517
APÊNDICE 4.4 – PINTO, MATIAS DE OLIVEIRA	526
APÊNDICE 4.5 – PRESGRAVE, FÁBIO	540
APÊNDICE 5 – MODELOS DE TERMOS DE COMPROMISSO LIVRES E ESCLARECIDOS	557
ANEXO A – TEXTOS ORIGINAIS DE BRAMAN	559
ANEXO B	560
ANEXO C	561

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa investiga a percepção por parte de professores e intérpretes violoncelistas sobre as diferentes manifestações do silêncio na música. A motivação para o estudo deriva do fato óbvio e universalmente reconhecido de que a música não é apenas um sequenciamento integrado de sons, mas é, também, um sequenciamento integrado de sons e de ausência de sons. Entende-se que o silêncio na música perfaz tanto a função de elemento de estruturação de um discurso musical, como a de imprimir um componente dramático na composição e na interpretação da música.¹

A discussão sobre a utilidade do silêncio é bem aceita entre músicos intérpretes, mas é ainda pouco explorado do ponto de vista acadêmico. Muito se escreve a respeito dos sons, mas relativamente pouco se aborda sobre a ausência de sons. O conhecimento empírico sobre o silêncio faz parte, sobretudo, da tradição oral do ensino e da prática da música, e tem escassa presença na bibliografia sobre a arte da interpretação musical.

A pesquisa se inicia com um mapeamento do estado da arte de teorias da música de concerto sobre as funções e qualidades do silêncio na música. Com base nele documenta-se as percepções e abordagens de vinte e oito renomados intérpretes sobre o poder organizador e dramático dos silêncios em obras musicais. Examina-se a funcionalidade prática aplicada por músicos ao realçar manifestações escritas de pausas, vírgulas, fermatas e demais formas escritas de silêncio. Também se aborda toda uma gama de interseções que, mesmo que não tenham sido objeto de notação explícita por parte dos compositores, são objeto de mensuração livre e diferenciada de duração segundo a preferência de cada intérprete.

É relevante dar destaque a algumas premissas tomadas para conduzir o trabalho. A primeira é a de que o silêncio nesta tese só é considerado existente quando todos os instrumentos – ou vozes – não estão emitindo sons. A segunda proposição é que o silêncio absoluto abordado por John Cage e amplamente discutido por muitos autores não faz parte do escopo deste trabalho. A terceira, conforme explicitado no título da tese, é a de que o trabalho se restringe ao repertório violoncelístico, e exclusivamente aos períodos clássico e romântico. A quarta é a de que a tese trata primordialmente do silêncio em

¹ A questão foi sendo progressivamente amadurecida pelo autor da presente tese como estudante, intérprete e professor de violoncelo. Foi moldada a partir de depoimentos vivenciados como aluno em aulas individuais, com a convivência com músicos em ensaios de conjuntos de câmara, e com a observação de declarações de maestros em ensaios de orquestra em diferentes países, *ensembles* e contextos musicais.

contextos de performance ao vivo, não estudando o silêncio em situações de gravação em estúdios e registros sonoros como CDs e vídeos, à exceção do fato de que os vídeos são tangencialmente abordados em alguns poucos trechos do trabalho, para efeitos de ilustração.

A parte substancial da pesquisa direcionou-se a dois capítulos, um teórico e um empírico. Em ambos, transpusemos para a observação do silêncio a classificação que Henrique (2002, p. 6) fez em seu estudo sobre acústica musical. Dessa forma, os silêncios são organizados em quatro possíveis contextos da execução musical: pré-performance; pós-performance; entre os movimentos das obras musicais; e durante a performance de cada movimento. Os três primeiros momentos de silêncio podem ser considerados “periféricos” para distingui-los daqueles momentos de silêncio de percurso os quais, como se verificará nesta tese, provocam maior densidade analítica.

O capítulo teórico consiste num mapeamento sobre as funções e qualidades do silêncio por meio de uma resenha bibliográfica da literatura específica sobre o tema do silêncio como componente da música, encontrados em textos publicados a partir de 1950. São destacadas as duas principais referências teóricas empregadas no trabalho, ou seja, as análises oferecidas por Braman (1956) e Margulis (2007b), que elaboram tipologias voltadas a caracterizar as funções e qualidades dos silêncios na música de concerto.

A opção de resenhar apenas a bibliografia posterior a 1950 deveu-se ao fato de que percorrer toda a literatura sobre o silêncio na música através dos séculos seria, em si mesmo, um trabalho de grande envergadura, na linha da musicologia, que distaria do objeto central da pesquisa, que é o estudo sobre a forma como os grandes intérpretes da atualidade empregam o silêncio em sua arte musical. Cabe, a propósito, observar que salvo exceções, os autores contemporâneos aqui resenhados no capítulo teórico raramente fazem referência a essa literatura prévia a 1950.

O capítulo empírico versa sobre entrevistas realizadas presencialmente com intérpretes e/ou professores de magistério superior. Registra e analisa suas percepções e práticas relativas ao uso do silêncio em seu processo interpretativo. Em todas as entrevistas foi dada ênfase a um conjunto selecionado de obras, de maneira a permitir comparabilidade entre as abordagens dos distintos músicos entrevistados, enfatizando cada tipo de silêncio pesquisado.

As entrevistas foram semiestruturadas, ou seja, com roteiro idêntico para todos os entrevistados, mas com flexibilidade de modo a dar liberdade aos mesmos para reflexões individuais. As entrevistas foram comparadas e analisadas, em busca do conhecimento

sobre padrões e peculiaridades de uso do silêncio na interpretação do repertório selecionado. À exceção de um concerto para violoncelo e orquestra, a investigação se restringe ao estudo de composições para violoncelo e piano.² Em todos os casos, aborda obras dos períodos clássico e romântico da música ocidental.

Os entrevistados são professores e/ou intérpretes do violoncelo de reconhecida atuação artística e pedagógica. Listados por ordem alfabética, são eles: Alban Gerhardt, Alvaro Bitrán, Alisa Weilerstein, Antônio Guerra Vicente, Antônio Meneses, Bruno Borralhinho, Christian Poltéra, Claude Hauri, David Geringas, Fábio Presgrave, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Jan Vogler, Johannes Goritzki, Kim Cook, Lynn Harrel, Maria Luise Leihenseder-Ewald, Mario Brunello, Matias de Oliveira Pinto, Michael Sanderling, Miklos Perenyi, Narek Hahknazaryan, Neil Heyde, Ralph Kirshbaum, Steven Isserlis, Taisuke Yamashita, William Molina Cestari e Wolfgang Emanuel Schmidt.³

Observe-se que no início do capítulo 3 é feito um maior detalhamento da metodologia empregada nas entrevistas. Neste ponto, basta observar que fez parte da metodologia da tese não incluir no questionário da parte empírica menção à bibliografia teórica. A opção se deu em função da necessidade de focar a atenção sobre a reação espontânea dos entrevistados sobre a relevância e as funções que os mesmos dão, em suas interpretações, ao silêncio na música. A menção à bibliografia teórica ao longo das entrevistas prejudicaria o resultado desejado por duas razões. Primeiro, como se trata de bibliografia relativamente desconhecida, houve o temor de criar um constrangimento aos ilustres entrevistados no caso provável de que desconhecessem os autores resenhados, desviando a entrevista de seu foco principal. A esse respeito, cabe observar que em nenhum momento os entrevistados fizeram qualquer referência bibliográfica a teorizações sobre o silêncio na música. Segundo, e complementarmente, os entrevistados dispunham de tempo relativamente curto para as entrevistas, porque muito atarefados, de modo que o desvio de sua atenção a questões teóricas – pouco conhecidas no mundo da música – significaria demandar um tempo precioso.

A integração entre a parte teórica e a empírica da tese é feita nas análises realizadas no capítulo referente às entrevistas. Cabe observar que o fato de não serem incluídas no roteiro de entrevistas perguntas sobre formulações específicas de autores teóricos não

² A escolha da combinação violoncelo e piano deve-se à ampla tradição musical surgida em Beethoven, devido à atenção voltada ao equilíbrio entre os dois instrumentos (YUN, 2013, p. 9)

³ Serão adicionados, oportunamente, breves referências sobre a biografia de cada entrevistado (em notas de rodapé).

impediu, no entanto, que surgissem diversas interações e pontes com as abordagens e reflexões apresentadas pelos autores do referencial teórico empregado. Essa conexão foi permitida pelo fato de que as entrevistas consideraram não somente os aspectos analíticos de plano essencialmente teórico, ou seja, as funções e qualidades do silêncio em trecho de obras selecionadas, mas também os discernimentos práticos empregados pelos intérpretes, que podem incluir elementos interpretativos pouco abordados pelos teóricos. Estes incluíram: aspectos relacionados ao *timing* e acústica, gestual, forma de contagem do pulso musical, assim como elementos extramusicais que possam vir a influenciar na compreensão interpretativa.

Conforme observado, a pesquisa partiu do princípio de que o silêncio é parte relevante da composição e da interpretação musical. No processo de sua realização, foi possível enriquecê-la com maior detalhamento. Na parte teórica, resgatou-se bibliografia recente voltada à interpretação do significado do silêncio nas composições musicais. E, na parte empírica, logo no decorrer das primeiras entrevistas, foi possível perceber que despontavam três possibilidades básicas sobre os quais passou a dar-se maior atenção.

A primeira é de que o uso do silêncio pelos grandes violoncelistas da atualidade tem um forte componente de liberdade interpretativa, conformando toda uma diversidade no campo da interpretação musical. Isto significa que a liberdade interpretativa do silêncio faz parte da liberdade interpretativa da música. A segunda é a de que há grande diversidade de interpretações entre os violoncelistas sobre os momentos de silêncio na música. A terceira é a de que, apesar disso, é possível estabelecer tipologias de abordagens interpretativas, ou seja, podem-se agrupar opções interpretativas dos violoncelistas segundo semelhanças e diferenças entre elas.

- Foi feita pesquisa bibliográfica acerca da temática, em livros, teses, dissertações e artigos em periódicos;
- Identificaram-se os momentos de silêncio nas partituras das obras selecionadas, datadas dos períodos clássico e romântico. Nos quais, as obras e os compositores estudados foram: as Sonatas Op. 5 n°2 e Op. 102 n°1 para Violoncelo e Piano de Ludwig van Beethoven; a Sonata Arpeggione em Lá menor D. 821 de Franz Schubert;⁴ as Sonatas em Mi menor Op. 38 e em Fá Maior Op. 99 para Violoncelo e Piano de Johannes Brahms; o Concerto para Violoncelo e Orquestra em Si Menor Op. 104 de Antonin Dvorák; a Sonata para Violoncelo

⁴ Apesar de escrita para o instrumento Arpeggione, esta Sonata é parte do repertório tradicional da formação violoncelo e piano.

e Piano Op. 65 de Chopin; e as peças de curta duração como *O Cisne, do Carnaval dos Animais* de Saint-Saëns, *Vocalise* de Rachmaninoff; e, *Andante Cantabile* de Tchaikovsky;⁵

- Todas as entrevistas foram realizadas presencialmente em seis diferentes países, e em quatro idiomas (alemão, espanhol, inglês e português);
- Com as necessárias autorizações dos entrevistados, as conversas foram gravadas em áudio e/ou vídeo e devidamente transcritas. Todo esse material escrito se encontra disponível em sua integralidade nos apêndices ao corpo principal do trabalho;
- As passagens das entrevistas transcritas ao corpo principal do texto foram traduzidas ao português pelo autor da tese, e reproduzidas no idioma usado originalmente nas entrevistas em notas de rodapé.
- A tradução das demais citações apresentadas no trabalho foram realizadas pelo autor desta tese, com exceção de duas traduções conforme constam nas notas de rodapé de número 15 e 334.

Uma última observação introdutória se faz necessária. O objetivo principal do trabalho é dar voz a eminentes intérpretes e professores da atualidade no que se refere a seu uso e entendimento do silêncio. O autor da tese exerce a função de organizador do material empírico, incluindo a identificação e análise das linhas interpretativas, em busca de convergências e divergências entre as percepções e abordagens dos músicos entrevistados. De maneira a dar objetividade ao método empregado, o autor optou por não exprimir sua própria visão sobre cada tema analisado no capítulo empírico, evitando dessa forma um relato prolixo, que poderia diluir o mencionado objetivo principal.

⁵ Observe-se que a pesquisa se concentra no Gênero Sonata, por permitir uma aproximação do objeto de estudo em diferentes expressões enquanto obras musicais que mantêm formas e tradições semelhantes (GERLING; HOLANDA, 2010). A exceção são os concertos para Violoncelo e Orquestra em Si Menor Op. 104 de Antonin Dvorák e peças curtas como o *Cisne do Carnaval dos Animais* de Saint Saëns; *Vocalise* de Rachmaninoff; e, *Andante Cantabile* de Tchaikovsky.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA⁶

2.1 OBSERVAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Esta seção contempla a teorização sobre o silêncio formulada por teóricos a partir de meados do século XX. No que se refere à bibliografia anterior à segunda metade do século XX, cabe observar que, por certo, realizar uma resenha bibliográfica de teorizações ou mesmo de meras menções à silêncios na música constitui instigante terreno de estudo da historiografia sobre teoria da música. Para isso, basta realizar uma breve visita a alguns tratados dos séculos XVIII e XIX para indicar que seria um trabalho de relevante interesse.⁷

É possível, no entanto, que esse campo de pesquisa deva ser abordado com a hipótese de que, não obstante se encontrarão muitas menções ao silêncio na música, este não chegou a receber aprofundamento entre teóricos. Isto possivelmente explica por que, mesmo nos autores que mais recentemente se dedicaram ao silêncio na música, as referências à teorização relativa à matéria, anterior à década dos anos 1950, não sejam centrais às reflexões e análises que os mesmos fazem. Talvez a principal exceção seja encontrada em HARRIS (2005, p. 534), que em seu estudo sobre Händel remete o leitor ao fato de que o compositor se baseou em pausas de Corelli, que por sua vez norteou-se na retórica da era renascentista.⁸

⁶ Uma versão preliminar do presente capítulo foi apresentada em Bielschowsky e Aquino (2018).

⁷ Engramelle (1725, p. 18-19) em seu texto sobre a notação e produção sonora para órgãos faz referência ao silêncio como parte da articulação das notas; Quantz (1997 p. 55; p. 59; p. 60) em seu tratado para a flauta transversal – publicado originalmente em 1752 – esclarece que as pausas devem ter suas respectivas durações contadas com exatidão e respeitadas na sua completude; Türk (1739, p. 83-87), Leopold Mozart (1756, p. 33 -35), e Koch (2001, p. 1145-1147) cuja primeira edição ocorreu em 1802, abordam a questão dos diferentes símbolos atribuídos às pausas e suas respectivas durações; Quantz (1997, p. 258) e Leopold Mozart (1756, p. 87) concordam que uma *Generalpause* é portadora de sensação de surpresa que se espera da performance deste tipo de pausa; em relação à função que as pausas podem exercer sobre a estrutura formal da música, Leopold Mozart (ibid, p. 33) refere-se às respirações de cantores e instrumentistas de sopros, assim como a delimitação de finalizações na estrutura de frases musicais. Nesse sentido, Leopold Mozart (Ibid. p. 33) encontra um paralelo no Tratado de Melodia de Anton Reicha, que afirma que a notação de pausa é um indicativo para o ponto de repouso quando encontrado no final de uma melodia. (REICHA, 1832, p. 10, nota de rodapé).

⁸ Como se sabe, a retórica dos períodos renascentista e barroco é tema muito tratado na bibliografia sobre a teoria dos afetos. No que se refere especificamente à questão do tratamento do silêncio e seus simbolismos, leiam-se, ademais de Harris (2005, p. 534): Bartel (1997, p. 77-78; 224- 226; 247-248); Stoll (1983, p.38); e Tarling (2004, p. 142-144).

2.1.1 Conceituação Preliminar

Rastall (2007) confirma em seu verbete no Grove Music Online, dedicado ao termo *Rest* (pausa em inglês), que a notação musical da pausa não aborda todas as possibilidades interpretativas para o silêncio. Lê-se que pausa é assim definida e caracterizada:

Um símbolo de notação que indica a ausência de nota ou notas musicais ressonantes. Na tradição da notação musical do ocidente, cada nota musical tem seu equivalente valor rítmico simbolizado por pausas. Uma pausa pode, porém não precisa, ter o silêncio como característica implícita; o silêncio na música não necessariamente precisa de sua representação simbólica por intermédio de pausas escritas. Em alguns casos, a notação da pausa pode representar informação técnica ou física sobre produção sonora para o intérprete (por exemplo, o movimento de mãos sobre o teclado ou articulação), mas não resultará necessariamente em uma parada audível na música. Por outro lado, certas técnicas de produção sonora (por ex., staccato ou respiração para cantores e instrumentistas de sopro) resultará em silêncio que não é indicado pela notação de pausas. (RASTALL, 2007)⁹

Ao acentuar que o silêncio não necessariamente requer notações, o autor abre espaço, portanto, para um vasto campo de possibilidades interpretativas do silêncio. Uma segunda observação diz respeito à forma sonata, já que a mesma é abordada de maneira muito frequente nesta pesquisa. Grout e Palisca (2007, p. 486) indicam que a forma Sonata-Allegro iniciou sua evolução no início da era clássica da música ocidental. Por outro lado, Rosen (1998) enfoca nas peculiaridades composicionais de Haydn, Mozart e Beethoven. Em referência aos silêncios utilizados por Haydn, Rosen (1998, p. 111) esclarece:

As qualidades da música de Haydn consideradas surpreendentes até os dias de hoje são as características menos pessoais dele: a ousadia da justaposição no uso de tonalidades remotas; uso abrupto do silêncio;

⁹ A notational sign that indicates the absence of a sounding note or notes; in traditional Western notation every note value has an equivalent form of rest. A rest may, but need not, imply a silence; nor need silence in music be indicated by rests. In some cases rests may convey technical or physical information about sound production to the performer (e.g. the movement of hands over the keyboard or articulation) but need not result in any audible break in the music. On the other hand certain techniques of sound production (e.g. staccato or breathing for singers and wind players) will result in silence that is not indicated by rests. (RASTALL, 2007).

fraseado irregular. Tudo isso foi o legado da música dos anos 1750 e 1760. (ROSEN, 1998, p. 111)¹⁰

Perante a afirmação de Rosen, torna-se oportuno trazer à luz uma relevante afirmação de Braman (1956). Segundo o autor, no período clássico a incidência de silêncios articulatórios enquanto ferramenta de criação musical é maior do que em relação a outros estilos.¹¹ Braman considera Haydn e Beethoven os mestres que fizeram uso desses silêncios de forma mais evidente.

2.2 OS CONTEXTOS DO SILÊNCIO

Conforme observado anteriormente, o silêncio na música se manifesta em quatro possíveis contextos: pré-performance; pós-performance; entre os movimentos das obras musicais; e durante a performance de cada movimento, que serão aqui denominados de “silêncio de percurso”. Henrique (2002) prefere chamá-los de “ocasiões”:

[...] 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)¹²

Os silêncios mais estudados são os de percurso. Os autores aos quais será dado destaque no campo desses momentos de silêncio são Braman (1956) e Margulis (2007b). Por formarem o núcleo da base teórica da pesquisa, será dedicada mais adiante uma subseção para a revisão da abordagem de cada um deles. Ressalte-se a importância de Lissa (1964), que no artigo intitulado “*Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*” aprofunda a análise sobre quatro momentos de observação do silêncio. Por último,

¹⁰ The qualities of Haydn’s Music that we often find most astonishing today are oddly his last personal: daring juxtaposition of remote keys, abrupt use of silence, irregular phrasing- all this was a legacy of the 1750s and the 1760s (ROSEN, 1998, p. 111).

¹¹ Silêncios articulatórios (*joint silences*), segundo Braman, são os que organizam a forma musical. Voltaremos ao ponto mais adiante, ao analisar os silêncios estruturais.

¹² A citação da Henrique (2002), associada à perspectiva do estudo da acústica, presta-se ao presente trabalho por permitir, a tipificação de quatro momentos diferenciados de silêncio. Vale notar, contudo, que da perspectiva da presente tese esses momentos não correspondem à **vazios**. Muito pelo contrário, em nossa perspectiva são momentos plenos de significados e funções.

destaque-se Heller (2008) que apresenta importante trabalho acerca o silêncio na obra de Cage.

As próximas subseções de revisão de literatura dedicam-se aos quatro momentos de observação do silêncio.

2.2.1 Silêncio de pré-performance

Lissa (1964, p. 444) entende que o silêncio de pré-performance é aquele que o intérprete realiza, no palco, antes de iniciar sua performance. Dessa forma, ele não é manifestado na partitura por parte do compositor. Lissa se refere ao silêncio que antecede o início da execução musical da seguinte forma:

[...] não é parte orgânica de uma obra musical. A performance acontece em condições que não eliminam por completo os ecos da vida cotidiana. Portanto, nunca é possível alcançar o silêncio absoluto. [...] Quanto mais profundo o silêncio de pré-performance, maior a proximidade entre o(s) intérprete(s) e a audiência. [...] independentemente das circunstâncias nas quais um concerto acontece, sempre há um silêncio de alta tensão, que diminui com a materialização dos primeiros sons. [...] (LISSA, 1964, p. 445-446)¹³

De fato, o depoimento narrado a seguir reforça a visão de Lissa. Em entrevista dada a Bruno Monsaingeon, o pianista Sviatoslav Richter relata os ensinamentos de seu professor Heinrich Neuhaus sobre as sonatas de Franz Liszt. Numa referência específica à Sonata em Si menor de Liszt, Richter descreve seu silêncio de pré-performance da seguinte maneira:

[...] 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

¹³[...] is not an organic part of the musical work. The performance takes place in conditions which do not completely eliminate the echoes of everyday life. Hence it can never be absolute silence.[...] The deeper the pre-performance silence, the closer the contact between the performer or the performing body and the audience.[...] But whatever the circumstances, it is always high-tension silence, beginning to run down with the materialization of the first sounds.[...] (LISSA, 1964, p. 445-446)

teatral aparentemente é muito importante na música. É essencial se você quer criar uma sensação sobre o inesperado. (MONSAINGEON, 1998, p. 29-30)¹⁴

Em bem-humorada crônica intitulada “Escutatória” – em contraste à “Oratória” – Alves (2008), trata da capacidade de ouvir por parte da sociedade. Entre outros aspectos apontados, Alves aborda o significado do silêncio antes de uma execução musical. Alves que, diga-se de passagem, não é músico – tem sua vida e obra orientada nas áreas da teologia, filosofia e psicologia – assim descreve o silêncio de pré-performance:

[...] tenho um velho amigo, Jovelino, que se mudou para os Estados Unidos estimulado pela revolução de 64. [...] Contou-me de sua experiência com os índios. As reuniões são estranhas. Reunidos os participantes, ninguém fala. Há um longo, longo silêncio. (Os pianistas, antes de iniciar o concerto, diante do piano, ficam assentados em silêncio, [...]. Abrindo vazios de silêncio. Expulsando todas as ideias estranhas). Todos em silêncio, à espera do pensamento essencial. Aí, de repente, alguém fala. Curto. Todos ouvem [...]. (ALVES, 2008, p. 67-68)

Na perspectiva de regente, que à diferença do solista não pode nortear-se apenas pela atenção do público, mas também com as dezenas de músicos em situação de preparo para a execução, Leonard Bernstein assim relata o seu ponto de vista sobre a escolha do momento ideal para começar a performance:

Como poderei descrever-lhes esse momento grandioso, mágico até, de dar início à execução de uma obra musical? Há apenas uma fracção de segundo possível, que é exatamente a ideal para arrancar. Há um momento de espera, enquanto a orquestra se prepara e reúne as suas forças; enquanto o maestro concentra o seu querer e a sua vontade na obra que tem em mãos; enquanto o público se aquieta e a última tosse esvanece na sala. O silêncio é total, os instrumentos estão preparados e... zás!! Aí está! Mais um segundo e seria demasiado tarde – o encanto teria desaparecido. (BERNSTEIN, 1954, p. 154)¹⁵

¹⁴ [...] 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)

¹⁵ Traduzido por Manuel Jorge Veloso.

De forma pragmática, Cone pergunta: “Onde é o início de uma obra musical? Onde é o final?”¹⁶ (CONE, 1968, p. 12). O autor expande sua indagação da seguinte maneira:

Se a performance de uma composição deve respeitar seus extremos, exatamente como são definidos os mesmos? Uma composição necessariamente começa com a primeira nota e finaliza com a última? Os períodos de tempo antes e depois de uma composição nunca são partes da mesma? (Ibid., p. 14)¹⁷

Cone (1968, p. 14-15) responde às suas perguntas, com a ideia de que o silêncio que antecede uma execução musical faz parte da moldura da obra. O autor explica que, como intérpretes não costumam dispor de cortinas, comuns às artes dramáticas, que isolam o mundo real da obra a ser encenada, o silêncio é o meio de separação entre o que acontece antes e depois de uma performance, distanciando a própria obra musical de seu entorno. Ademais, de forma perfeitamente complementar, Clifton (1976) assim se expressa acerca dos silêncios de pré-performance:

O exemplo mais claro e evidente de um silêncio [...] é o pulso silencioso com o qual tantas composições começam. [...] Este tipo de silêncio que faz a ponte entre o tempo corporal singular de cada indivíduo e o tempo a ser desdobrado, já faz mais parte da essência da obra propriamente dita do que do espaço físico na qual a obra será apresentada. Este é o silêncio com o mais puro caráter de antecipação, criado não por estratégias temporais ou de textura, mas pela total e iminente presença de uma obra que está prestes a ser iniciada. (CLIFTON, 1976, p. 169)¹⁸

Clifton (1976) considera, portanto, que o silêncio de pré-performance é parte da própria música a ser tocada. Do ponto de vista do intérprete, a abordagem tem um cunho de alta praticidade, aprofundando o conceito de moldura estabelecido por Cone (1968). É possível entendermos, com Clifton, que o silêncio de pré-performance é como um momento de resolução do artista, no qual o músico faz uso do silêncio para se projetar tanto no aspecto técnico quanto interpretativo da obra a ser executada. Do ponto de vista técnico, o silêncio pode servir para a projeção técnico-instrumental a ser observada pelo

¹⁶ Where ist he beginning of a piece of music? Where ist the end? (CONE, 1968, p. 12)

¹⁷ If the performance of a composition necessarily begins with the first note and ends with the last one? Are the periods of time before and after a composition ever parts of it? (CONE, 1968, p. 14)

¹⁸ The clearest example of a ridged silence [...] is the silent beat with which so many compositions begin. [...] This sort of silence, which bridges the gulf between ones own (bodily) time and the time about to be unfolded, is already more an essential part of the piece itself than a part of the physical space in which the piece is being performed. This is the silence of pure anticipation, created now not by temporal or textural strategies but by the totally impending presence of a work on the verge of becoming (CLIFTON, 1976, p. 169).

instrumentista, como por exemplo: as singularidades de pulso; questões relacionadas ao uso do arco como o emprego de suas partes específicas (o talão, ponta ou ponto de equilíbrio, entre outros); ponto de contato com a corda e quantidade de crina a ser utilizada; articulação; dinâmica das primeiras notas; dedilhado e qualidade do vibrato (MANTEL, 1999, p. 197-209).¹⁹ Por outro lado, do ponto de vista interpretativo, o silêncio pode servir como um momento de resolução do artista, como por exemplo, apoiando-o na projeção anímica da mensagem musical da obra a ser executada em seguida.

Daugherty (1979, p. 14) considera que o começo em pianíssimo da 9ª Sinfonia de Beethoven (Figura 1), surge do silêncio que antecede a obra. Assim, segundo o autor, o silêncio de pré-performance não somente é moldura, como pontua Cone (1968), mas também já é provocado pelo compositor e intérpretes, na qualidade de parte integrante da música a ser executada.

¹⁹ Mantel (1999) ensina que a prática diária de um instrumento deve incluir a projeção de diferentes aspectos relacionados a performance, sejam estes de natureza técnica ou interpretativa. Entende-se que os aspectos que devem ser parte integrante do universo de observação do estudo do instrumento podem ser lembrados, ainda que parcialmente, no momento de silêncio de *pré-performance*.

Figura 2: Les Préludes, Franz Liszt, compassos 1-5

The image shows a musical score for the first five measures of 'Les Préludes' by Franz Liszt. It is arranged for four string parts: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello o Contrabasso. The tempo is marked 'Andante'. The first measure is marked with a piano dynamic (*p*) and 'pizz.' (pizzicato). The second measure is marked with a piano dynamic (*p*). The third measure is marked 'arco' (arco). The fourth and fifth measures are also marked 'arco'. The score shows a transition from pizzicato to arco in the third measure.

Fonte: elaboração nossa²⁰ (2019)

Por outro lado, em reflexão sobre a funcionalidade da pausa de valor de colcheia do início da 5ª Sinfonia de Beethoven, Daugherty (1979, p. 16-17) discorda da afirmativa de Clifton (1976, p. 169), 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, enquanto, segundo a visão de Clifton, esta pausa tem significado antecipatório da música que está por vir.

²⁰ Na tese, a expressão “elaboração nossa” indica que o autor teve a colaboração de dois copistas para a elaboração dos excertos. Castro Jr. colaborou nas figuras de números 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12 e 13, e Fabrício Gonçalves nas de números 14, 30, 31, 32, 33. O autor supervisionou os trabalhos. Diferencia-se de “elaboração do autor”, porque nesta última, não há colaboração.

Figura 3: 5ª Sinfonia de Beethoven em Dó Maior, Op. 67 compassos 1-16

The image displays the first 16 measures of the 5th Symphony by Beethoven, Op. 67, in D major. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in C, Timpani in C.G., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The tempo is 'Allegro con brio' and the time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows the initial rhythmic patterns for each instrument, with dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Fonte: Beethoven (1862)

Não nos parece, contudo, que nessa crítica, Daugherty tenha ido ao âmago da questão. Isto porque, do ponto de vista prático, a sensação métrica do pulso da obra deve ser levada em consideração. Ao escrever uma pausa de colcheia, entendemos que a intenção de Beethoven está voltada para que os intérpretes se projetem na pulsação da obra antes de seu início.²¹ Além dessa questão de ordem prática de execução do início da obra, ao mesmo tempo, o empírico argumento utilizado por parte de maestros de “sentir a pausa”, embora se refira ao silêncio de pré-performance, corrobora a interpretação da

²¹ O autor desta pesquisa de doutorado, em sua atuação como músico de orquestra, 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.

integridade do primeiro movimento da sinfonia, uma vez que é possível, por meio desta sensação, definir o caráter do motivo que permeia o movimento como um todo.

Encontramos em Baremboim (2009) uma síntese sobre a relação entre o silêncio de pré-performance e a música que se inicia – proposta por Daugherty (1979, p. 14) em relação ao começo em pianíssimo da 9ª Sinfonia de Beethoven (Figura 1), assim como no início de “*Les preludes*” de Liszt (Figura 2). Baremboim se dirige ao tema do surgimento dos sons e adiciona a questão da interrupção do silêncio de forma esclarecedora:

[...] ou bem a música interrompe o silêncio ou surge dele. O som que interrompe o silêncio representa uma alteração de uma situação existente, mas quando surge dele é uma alteração gradual da situação existente. Em termos filosóficos, poder-se-ia dizer que esta é a diferença entre ser e tornar-se. A abertura da sonata Patética, Op.13, de Beethoven, é um exemplo evidente de interrupção do silêncio. O acorde definido o interrompe e inicia a música. O prelúdio de Tristão e Isolda, por sua vez, é um exemplo óbvio do som que evolui do silêncio. A música não começa com o movimento do Lá inicial ao Fá, mas do silêncio ao Lá. No entanto, na Sonata para piano Op. 109 de Beethoven, tem-se a impressão de que a música já começou: é como subir a um trem que já está em movimento. A música já tem que existir na cabeça do pianista, de modo que, quando a interpreta, cria uma impressão de que se une ao que já existia, ainda que não no mundo físico. Na sonata Patética, o acento na primeira nota marca uma ruptura muito definida do silêncio. Na Op. 109, é imperativo não iniciar com um acento na primeira nota, porque o acento, por definição, interromperia o silêncio. (BAREMBOIM, 2009, p. 19)²²

A visão de Baremboim de que “a música ou interrompe o silêncio ou surge dele” (BAREMBOIM, 2009, p. 19) não somente propõe um tratamento prático-interpretativo de como conceber o início de qualquer obra, mas levanta uma questão de relevo que justifica o esforço para realização do segundo capítulo desta tese de doutorado – a seção empírica da tese. Como se sabe, Daniel Baremboim é pianista e regente e expressa a sua

²² [...] la música o bien interrumpe el silencio o bien surge de él. El sonido que interrumpe el silencio representa una alteración de una situación existente, mientras que si surge de él es una alteración gradual de la situación existente. En términos filosóficos, podría decirse que esta es la diferencia entre ser y devenir. La apertura de la sonata Patética, Op.13, de Beethoven, es un ejemplo evidente de interrupción del silencio. El acorde definido lo interrumpe e inicia la música. El preludio de Tristán e Isolda, a su vez, es un ejemplo obvio del sonido que evoluciona del silencio. La música no empieza con el movimiento de la La inicial al Fa, sino del silencio al La. Sin embargo, en la Sonata para piano Op. 109 de Beethoven, uno tiene la impresión de que la música ya ha empezado: es como subir a un tren que ya está en movimiento. La música tiene que existir ya en la cabeza del pianista, de modo que, cuando la interpreta, crea una impresión de que se une a lo que ya existía, aunque no en el mundo físico. En la sonata Patética, el acento en la primera nota marca una ruptura muy definida del silencio. En la Op. 109, es imperativo no empezar con un acento en la primera nota, porque el acento, por definición, interrumpiría el silencio. (BAREMBOIM, 2009, p.19)

opinião, neste caso, sobre o cerne interpretativo dos silêncios de pré-performance. Segundo a nossa percepção, este fato é devido não somente ao fato de que Baremboim se propõe a teorizar sobre a questão do silêncio, mas o faz sob a perspectiva do intérprete. Este fato de que um intérprete pode complementar as possibilidades abordadas neste texto, desde a visão de teóricos da música, se revelarão corroboradas, complementadas ou até mesmo antagonizadas por parte de intérpretes violoncelistas, no capítulo empírico desta tese de doutorado.²³

2.2.2 Silêncio de pós-performance

Entre os quatro possíveis contextos do silêncio na música, talvez o que tem tido maior destaque seja o que os intérpretes reservam para o final da execução de algumas das obras mais importantes da literatura musical. No que se segue, percorremos algumas eloquentes referências a esse contexto.

Lissa (1964, p. 447) argumenta que os silêncios de *pós-performance* são parte integrante dos espaços limítrofes entre os movimentos, ainda que estes não disponham de notação gráfica expressa nas obras. Em relação ao silêncio de *pós-performance*, Lissa (1964) afirma:

[...] os momentos de silêncio depois da conclusão da performance, com o som ainda preenchendo o ar, e o público ainda envolto no mundo da música, são eloquente prova de que tanto o compositor quanto os intérpretes corresponderam às expectativas [do público]. [...] O silêncio pós-performance está vivo na mente do ouvinte com os últimos segmentos da obra ouvida evocando a obra inteira. [...] Este tipo de silêncio temporal não pertence à obra propriamente dita apesar de ser diretamente associado à própria obra [...] 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. (LISSA, 1964, p. 445-446)²⁴

²³ Veja-se por exemplo nos subcapítulos 3.8.4.2 e 3.8.4.3 deste trabalho.

²⁴ The post-performance silence is alive in the listener's mind with the last segments and a general evocation of the entire work. [...] This variety of time-silence does not belong to the work itself although closely linked with it. [...] 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)

Os silêncios de *pós-performance* das Paixões de Johann Sebastian Bach constituem significativo exemplo. Na Alemanha, há uma longa tradição dos oratórios das Paixões de Cristo, que substituem o culto religioso da igreja protestante ano após ano, especificamente na Sexta-Feira-Santa (FISCHER, 1997). O público, que pode acompanhar o texto usualmente impresso no programa sem a barreira do idioma (alemão), costuma ser expressamente solicitado a não aplaudir no término da apresentação.²⁵

Na obra *Mouvements Perpetuels* de Francis Poulenc (Figura 4), no final do movimento *Alerte*, Daugherty indica que o silêncio não está escrito na partitura, mas faz parte da interpretação (DAUGHERTY, 1979, p. 19). De fato, parece não haver forma de performance adequada à finalização da obra que não seja relacionada ao significado da palavra alerta, contido no próprio título da obra. Na performance da obra, o intérprete, congelando o gestual, permite que os sons se dissolvam no silêncio, respeitando assim a indicação do compositor, na partitura, da expressão *laisser vibrer* (deixar vibrar) – o que corrobora com a afirmativa de Daugherty.

Figura 4: *Mouvements Perpetuels* de Francis Poulenc, *Alerte*, compassos 56-57

Fonte: elaboração nossa (2019)

Da mesma forma, a 9ª sinfonia de Mahler recebe especial atenção por parte de observadores do *silêncio de pós-performance*.²⁶ Bernstein (1973),²⁷ dentro do espaço delineado pelo subjetivismo da interpretação musical, argumenta que a obra como um todo tem caráter premonitório, relacionado a três tipos de morte

²⁵ O autor do presente texto foi testemunha desse momento singular, tanto na função de músico, como na posição de espectador, no qual centenas de pessoas permanecem em silêncio por alguns minutos e, em silêncio, se retiram da igreja.

²⁶ Observe-se que à continuação, quando as citações são provenientes de vídeos, o título integral dos mesmos constará em nota de rodapé. Naturalmente, a referência completa é apresentada na lista de referências bibliográficas deste documento.

²⁷ Leonard Bernstein, *at Harvard: The Unanswered Question - Bernstein talks about Mahler's 9th*.

é a do compositor, apresentada nos primeiros compassos da sinfonia, na qual percebe-se a arritmia de seu coração doente; o segundo é associado à tonalidade, que de acordo com Bernstein significava para Mahler a morte da música propriamente dita, ou seja, a morte da música como ele a entendia e amava; por último, Bernstein refere-se à morte da sociedade, com que Mahler supostamente teria previsto as duas Grandes Guerras. Neste contexto, Bernstein observa que o 4º movimento da sinfonia – o qual recebe a indicação de *adagio* – é, segundo o maestro, uma oração em um nível profundo, de caráter “zen budista”, em analogia com resignação à morte. Bernstein explica que as especificações da partitura contêm *adagissimo*, como uma expressão aterrorizante (a forma mais lenta para expressar o pulso), reiteradas em alemão com as expressões *Langsam* e *Äußerst Langsam* (*lento e muito lento*), até se chegar ao silêncio como simbologia da morte. Em referência ao uso do silêncio no final de performances como na 9ª Sinfonia de Mahler, Clifton (1976), faz a seguinte reflexão:

O uso do silêncio pode ser um caminho eficiente para remover a possibilidade de construir relações. Assim como a humanidade é uma rede de relacionamentos, a composição é uma extensão que é capaz de apresentar um complexo de relações musicais e transcendentais; e quando o silêncio intervém para remover completamente estas relações, a obra propriamente dita se transpõe à não existência. Ela tem que ser lembrada ou revivida na memória ou em outra performance. (CLIFTON, 1976, p. 177)²⁸

Daugherty (1979, p. 18-19) assinala que além da 9ª Sinfonia, Gustav Mahler também fez uso do dispositivo de terminação, em que os sons se dissipam no silêncio, em *Das Lied von der Erde*. Neste sentido, Daugherty observa que para a realização do efeito de Silêncio de pós-performance, há um ônus para o público, o qual deve respeitar o silêncio proposto pelo compositor e intérpretes. Pode-se acrescentar que frequentemente o que ocorre é um ônus para o intérprete, na medida em que o público ou parte dele não lhe permite que se respeite o silêncio desejado, com aplausos ou outras manifestações.

No âmbito dos intérpretes, o Maestro Claudio Abbado se apropriou dos *silêncios*

²⁸ [...] The use of silence can be an efficient and effective way of removing the possibility of constructing relationships. Just as mankind is a network of relationships, the composition is to the extent that it is capable of presenting a complex of musical and transcendental relations; and when silence intervenes to remove those relations completely, the piece itself passes over into nonbeing. It then has to be reawakened, or relived, in memory or in another performance (CLIFTON, 1979, p. 177).

de *pós-performance* de maneira ímpar.²⁹ Abbado tinha a peculiaridade, em suas execuções, de prolongar a duração do silêncio de forma notória, congelando o seu gestual, e inspirando os membros das orquestras que conduzia a fazer o mesmo.³⁰ Dessa forma, indicava ao público respeito e participação no silêncio sugerido.³¹

Com base em gravações disponibilizadas em vídeos, mostra-se no Quadro 1 a duração dos silêncios de *pós-performance* que Abbado conduziu em algumas de suas interpretações.

Quadro 1: Observação da duração de silêncios de *pós-performance* interpretados por Claudio Abbado

COMPOSITOR	OBRA	DURAÇÃO DO SILÊNCIO DE <i>PÓS-PERFORMANCE</i>	REFERÊNCIA
Richard Strauss	<i>Die Vier Letzte Lieder</i>	16 segundos	RENÉE, 2004 ³²
Gustav Mahler	<i>Das Lied Von der Erde</i>	30 segundos	MAHLER, 2011 ³³
Johannes Brahms	<i>Ein Deutsches Requiem Op.45</i>	40 segundos	BRAHMS, 1997 ³⁴
Giuseppe Verdi	Requiem	30 segundos	VERDI, 2001 ³⁵
Wolfgang Amadeus Mozart	Requiem	40 segundos	CLAUDIO, 1999 ³⁶
Gustav Mahler	9ª Sinfonia	2 minutos e 25 segundos	CLAUDIO, 2010 ³⁷

Fonte: elaboração do autor (2018)

Em entrevista apresentada no documentário *Claudio Abbado: Hearing the Silence*³⁸, sobre a arte musical de Claudio Abbado dirigido por Paul Smaczny, e lançado em 2003, Abbado revela seu sentimento a respeito da questão:

²⁹ Claudio Abbado (1933-2014) foi regente titular da Orquestra Filarmônica de Viena, Ópera de Viena, Orquestra Sinfônica de Londres e Orquestra Filarmônica de Berlim (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2016)

³⁰ Veja-se os exemplos em vídeo disponíveis na internet que se encontram listados como referência na coluna da direita do Quadro 1.

³¹ O autor do presente texto teve a oportunidade de testemunhar, num concerto da Orquestra Filarmônica de Berlim que teve como solista a cantora Karita Mattila, a forma com que o Maestro Claudio Abbado – por certo auxiliado pela intensidade musical da performance realizada – conquistou a participação do público no silêncio que conduziu ao final da execução das Quatro Últimas Canções (*Vier Letzte Lieder*) de Richard Strauss, em dezembro de 1998 na *Berliner Philharmonie*.

³² Renée Fleming: Richard Strauss - Four Last Songs for Soprano and Orchestra.

³³ Mahler - Das Lied von der Erde.

³⁴ Brahms: Ein deutsches Requiem - Op 45 Abbado

³⁵ Verdi Requiem — Gheorghiu, Barcellona, Alagna, Abbado

³⁶ Claudio Abbado conducts Mozart's Requiem, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan Memorial Concert

³⁷ Claudio Abbado conducts Mahler's Symphony No. 9: Lucerne Festival in Summer 2010

³⁸ Claudio Abbado: Hearing the Silence (Sketches for a Portrait by Paul Smaczny)

As pessoas me perguntam com frequência: qual é o melhor público? Isso é algo sobre o qual 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 (CLAUDIO, 2003, 28 min)³⁹

No mesmo documentário, o premiado ator Bruno Ganz também transmite sua percepção a respeito dos silêncios de pós-performance:

De certa forma, subitamente tudo se torna unificado, por um momento tudo pode ficar paralisado, porque mesclam-se o que é tratado [musicalmente], como é tratado, e a forma com que o público respira conjuntamente com a música. Por um momento isso realmente acontece, o espaço é preenchido e não há mais uma corrente que nos suga. Algo chega a um ápice no qual todos participam genuinamente. É como entrar em uma diferente dimensão, na qual há uma outra percepção de tempo. Podemos deixar acontecer, não há mais o que ser almejado artificialmente, algo é realizado no qual todos são partícipes por um momento. É um momento muito especial que, na música, depois das obras, acontece de forma relativamente frequente. É como uma dissipação do completo efeito dos sons que ressoaram por tanto tempo na sala de concertos e que gradativamente desaparecem. Se percebe então a materialização de um momento único que não tem que ser interrogado, simplesmente é... eu não sei o que é isso. (CLAUDIO, 2003, minuto 31, transcrição nossa)⁴⁰

³⁹ 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 silenzi 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.

⁴⁰ Irgendwie ist plötzlich alles eins. Für einen Moment kann alles wie still stehen. Weil das, was verhandelt wird und wie es verhandelt wird, und das Mitatmen, sag ich jetzt mal des Publikums, das durchdrängt sich und für Momente, passiert das wirklich, und dann ist es ...[pausa reflexiva] ein Raum auch erfüllt und [pausa reflexiva] und hat keinen Sog mehr, oder es ist, etwas kommt neumodisch gesagt „auf den Punkt“, etwas ist, wo, an dem alle beteiligt sind. Und das ist wie ein Eintreten in eine Art gesteigerte Zeit oder so, ein anderes Gefühl von Zeit. Man kann da auch los lassen, man muss dann nicht mehr in der Erwartung irgendetwas erzwingen wollen von da oben, sondern es vollzieht sich etwas, in dem alle für einen Moment wirklich beteiligt sind. Ein ganz großer Moment. Bei Musik nach den Stücken ist das relativ oft, aber das ist dann so ein Ausschwingen, weil die Wirkung, die versammelte Wirkung auch des, stundenlang so einen Klang in dem Raum gehabt und jetzt nimmt das, geht das so,...verklingt eben, dann... [pausa reflexiva], dann entsteht etwas erkennbar, Moment lang [aponta com o dedo indicador para cima, tomando tempo para refletir] da, muss nicht befragt werden und ist einfach und ... [pausa reflexiva] weiss nicht, was das ist. (CLAUDIO, 2003, minuto 31, transcrição nossa)

Observe-se que Ganz, apesar de revelar ao longo do documentário grande admiração por Abbado, assinala em seu testemunho sobre os silêncios de *pós-performance* que a existência desse momento é “relativamente comum” na música de concerto. Pode-se, assim, concluir que o entrevistado não considera suas impressões acerca desses silêncios uma exclusividade de Abbado. Uma possível explicação para a perplexidade revelada pelas palavras “não sei o que é isso”, encontradas no final da citação da entrevista de Ganz, pode residir na noção de “repouso em movimento”. A reflexão sobre o tema exige, por certo, mencionar importantes conceitos que envolvem o silêncio na música.

John Cage (2011, p. 13) afirma que dentre os parâmetros atribuíveis à observação dos sons – altura, timbre, dinâmica e duração – somente a duração é possível de ser medida ou observada a partir da perspectiva do silêncio. Heller distingue que “o tempo está no coração da expressão” (HELLER, 2006, p. 84), no que se subentende que o tempo apontado por Heller ou a duração definida por Cage são a essência da manifestação dos silêncios na música. Epstein (1995, p. 8), argumenta que o movimento é a essência da compreensão do universo no qual vivemos, uma vez que percebemos e medimos o mundo em termos de movimento. Tudo o que existe se movimenta, seja desde suas partículas subatômicas, à percepção do movimento dos planetas e estrelas. Epstein aponta, ainda, que nós atribuímos qualidades às coisas devido a seus movimentos.

Heidegger e Merleau-Ponty atribuem à percepção humana do tempo a constante expectativa do futuro. Ou seja, ao entendimento humano a respeito do tempo, é inerente um contínuo aguardo do porvir, o que os citados filósofos denominam como “*Ek-stase*” (HEIDEGGER, 1972, p. 338; MERLEAU PONTY, 1999, p. 573). A ideia de que o silêncio musical se movimenta com orientação ao futuro pode ser aplicada à afirmativa de Braman de que, no silêncio “a expectativa do que está por vir é uma constante” (BRAMAN, 1956, p. 31), ou seja, que tem imanente um movimento rumo a um evento futuro. Seguindo esse princípio, poderíamos afirmar que as qualidades atribuíveis aos silêncios sempre se relacionam diretamente com o movimento neles contidos? Isso é bem claro, como observado anteriormente, no silêncio de pré-performance, preparatório da música que será ouvida, e, também, como se verá em subseção posterior, do silêncio de percurso, associado tanto ao que já se ouviu e ao que “está por vir”. Os silêncios da grande maioria dos exemplos encontrados na literatura musical do período clássico e romântico, e caracterizado pelos autores citados nesta revisão bibliográfica, se movimentam, portanto, em direção ao futuro.

Mas o que se pode dizer no caso do silêncio de pós-performance? Se tomarmos ao pé da letra as afirmações de Abbado e Ganz sobre o silêncio de pós-performance, a resposta seria que nesse caso não se aplica a ideia de movimento ao futuro, já que o silêncio de pós-performance não teria essa qualidade. Nesse ponto, vale acrescentar uma digressão: embora esse momento não aponte ao futuro, ele não deixa de conter movimento, num sentido próximo ao que Epstein alude.

A partir de uma perspectiva pessoal, como instrumentista, assim como no papel de ouvinte, é possível afirmar-se que os silêncios que se estabelecem no término das Paixões de Bach não dão margem a qualquer expectativa do que está por vir. A sensação que se instaura é a de que o tempo se expande e, diferentemente do silêncio que conduz para o futuro, a atenção volta-se para o momento presente. O silêncio de pós-performance é de “repouso”. Mas o é de forma alerta, ou seja, que o silêncio repousa em si mesmo e movimenta-se em si mesmo, voltado para o momento vivenciado e para a própria percepção de estar em um estado anímico autorreferente. Não há, ao menos na perspectiva do autor, neste caso, uma expectativa do que está por vir ou de “Ek-stase”, voltada ao futuro.⁴¹

A descrição de Ganz, de que o silêncio de pós-performance pode ser, ao mesmo tempo, mágico e de difícil descrição, remete à filosofia védica, voltada à “plenitude do ser”. Num certo sentido, o silêncio descrito por Ganz pode ser denominado de “Silêncio Pleno” – aparentemente não explorado por teóricos da música. É um silêncio no qual afirmamos, por certo subjetivamente, que tempo e movimento, se unificam, analogamente aos ensinamentos dos *Upanishads*.⁴² Nesses textos filosóficos hindus, segundo Aurobindo, “a ideia de unidade transcendental, unicidade e estabilidade por trás de todo fluxo e variedade da vida é a ideia basal dos Upanishads: este é o pivô de toda a metafísica indiana, a soma e o objetivo de nossa experiência espiritual” (AUROBINDO, 1972, p. 1).⁴³ Encontra-se nos *Upanishads*, entre muitas possíveis citações e traduções, por exemplo, no Livro *Isha Upanishad*, verso 5:

⁴¹ Para um aprofundamento sobre o termo aqui denominado como estado anímico autorreferente, sugere-se a leitura de Oates (2010, p. 101-104).

⁴² Literalmente a palavra *upa-ni-shad* significa: *ni-shad* = sentar-se e *upa* = junto. Em virtude das circunstâncias em que este “sentar-se junto” acontecia no passado, extraiu-se o seguinte significado para a palavra: “sentar-se junto ao mestre para ouvir a instrução”. Portanto, expressa uma ideia de reunião, palestra ou sessão. Esta ideia de sessão, combinada com a tradição hindu de atribuir à palavra Upanishad o significado de Rahasya (segredo), levou os estudiosos contemporâneos a interpretar a palavra Upanishad como “instrução secreta”, “doutrina secreta” ou “significado secreto” (BOTELHO, 2006, p. 67).

⁴³ “The idea of transcendental Unity, Oneness, and Stability behind all the flux and variety of [...] life is the basal idea of the Upanishads: this is the pivot of all Indian metaphysics, the sum and goal of our spiritual experience.” (AUROBINDO, 1972, p. 1)

Aquilo se move em si mesmo
 e repousa em si mesmo,
 Aquilo está muito longe
 e está muito próximo,
 Aquilo penetra tudo
 e permeia o todo. (HINRICHSEN, 1998, p. 12, grifo nosso)⁴⁴

Como vimos, também na percepção de Ganz “subitamente tudo se torna unificado [...] é como entrar em uma diferente dimensão, na qual há uma outra percepção de tempo” (CLAUDIO, 2003, minuto 31).

2.2.3 Silêncio entre movimentos

O silêncio entre movimentos parece ter sido, por muitos séculos, pouco observado na execução de música erudita. É possível que um aprofundamento sobre o fenômeno viesse a concluir que essa observância de silêncio tenha passado a ser mais frequente apenas no século XX. Sabe-se, pela experiência atual, que nas salas de concerto os intervalos entre movimentos são, até hoje, com muita frequência, momentos de aplauso e outras manifestações “ruidosas”, por parte do público. Além disso, sabe-se que é comum que intérpretes costumem omitir ou reduzir intencionalmente o espaço de tempo entre movimentos. São os casos de sonatas para violoncelo e piano exemplificados a seguir: entre o terceiro e quarto movimento da Sonata de Rachmaninoff em Sol menor, Op. 19; entre o terceiro e quarto movimento da Sonata de em Fá Maior de Brahms, Op. 99; entre o segundo e terceiro movimento da Sonata de Cesar Frank em Lá Maior, Op. 14.⁴⁵ Conforme assinalado pelo Professor Felipe Avellar de Aquino “em muitos desses casos há, de fato, uma relação harmônica entre os movimentos em questão. Por exemplo, entre o terceiro e quarto movimentos do Concerto de Elgar e o segundo e terceiro movimentos da Sonata de Kodály, onde existe, entre o acorde conclusivo e o primeiro acorde do movimento seguinte, uma relação harmônico-cadencial de V-I”.⁴⁶ O aspecto intencional

⁴⁴Es bewegt sich und ruht in sich, Es ist weit weg und ist ganz nah, Es durchdringt alles und umgibt alles (HINRICHSEN, 1998, p. 12).

⁴⁵ A Sonata de César Franck em Lá Maior Op. 14 foi escrita originalmente para piano e violino, o arranjo para piano e violoncelo é, porém, tradicionalmente parte integrante do repertório de violoncelistas.

⁴⁶ A observação, foi feita em mensagem pessoal em novembro de 2017.

por parte dos intérpretes de por vezes evitar o silêncio entre os movimentos será objeto de aprofundamento nesta pesquisa.

Lissa (1964) é identificada até a conclusão da presente pesquisa como a única autora que se refere à funcionalidade do silêncio que ocorre, ou deve ocorrer, entre os movimentos de formas cíclicas.

[...] Os períodos de respiração entre os movimentos os dividem, porém também os unem, dado que os mesmos seguem-se temporalmente uns aos outros. Os 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 [...]. (LISSA, 1964, p. 446)⁴⁷

É interessante assinalar que esse tipo de silêncio pode ser portador, ao mesmo tempo de características típicas de silêncio de pós-performance e pré-performance. A pausa entre movimentos pode representar, inicialmente, e ainda com um gestual paralisado dos intérpretes, uma forte relação com a música previa – como por exemplo, as indicações de finalizações em pianíssimo observadas entre o primeiro e segundo movimentos da Primeira Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano, Op. 38, e entre o segundo e terceiro movimentos da Segunda Sonata de Brahms em Fá maior para Violoncelo e Piano, Op. 99; e, na sequência, ocorre função típica de pré-performance, quando o intérprete relaxa o gestual, eventualmente muda a página da partitura, foca sua atenção a aspectos vindouros da música pertencente à próxima seção musical e possivelmente cria expectativa no público sobre o movimento que está por vir.

⁴⁷ [...] 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)

2.2.4 Os Silêncios de percurso

O grupo que intitulamos como “*silêncio de percurso*”, pode ser definido pelos silêncios observados no decorrer dos movimentos de uma obra ou discurso musical. É o grupo mais heterogêneo entre os quatro tipos listados. Organizamos os *silêncios de percurso* em duas grandes categorias, que nesta tese denominamos Silêncios Estruturais e Silêncios Dramáticos – que por sua vez são divididos em várias subcategorias.

Foram observados ao longo da pesquisa, seis autores que fizeram relevantes contribuições teóricas tanto na categoria de Silêncios Estruturais como na de Silêncios Dramáticos. São eles: Braman (1956), Lissa (1964), Clifton, (1976), Daugherty (1979), Harris (2005) e Margulis (2007b). Na resenha que se segue sobre as duas categorias de silêncios, esses autores recebem especial destaque.

2.2.5 Os Silêncios de função estrutural

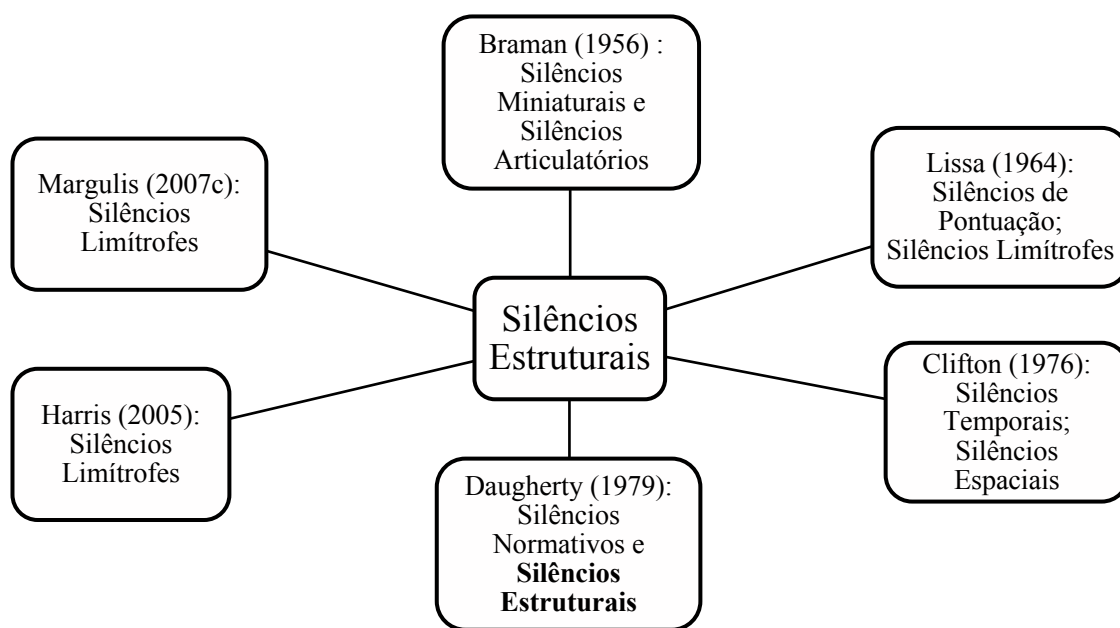
Entre os tipos de silêncio na música, os de função estrutural representam a categoria de análise mais comum entre os pesquisadores na temática. Isto decorre, por certo, do fato de que são os que receberam notações expressas por parte de um amplo leque de compositores ao longo de distintas épocas da história da música. Ressaltamos que não há, por parte dos autores estudados, uma unidade a respeito da nomenclatura atribuída aos silêncios que, de algum modo, se relacionam desde a organização das grandes formas até aqueles silêncios que dão suporte à ordenação de estruturas menores como frases e motivos musicais. À guisa de síntese deste amplo conceito, assimilamos a nomenclatura de Silêncios Estruturais proposta por Daugherty (1979) e reunimos neste grupo as observações pertinentes aos silêncios que se associam às estruturas musicais. Os silêncios de função estrutural são responsáveis pela possível delimitação dos segmentos das grandes formas, tais como a exposição, desenvolvimento ou reexposição na forma sonata ou refrão e estrofe (*couplet*) no rondó. O silêncio de função estrutural também pode dar suporte como elemento organizador nas formas pequenas – pequena forma binária e pequena forma ternária – e ainda apoia no delineamento das estruturas menores de temas, frases e motivos.⁴⁸ Na opinião de Imaguirre (2009), esses silêncios são análogos à

⁴⁸ Conforme será especificado na seção de metodologia deste trabalho, nossas referências gerais relativas às análises harmônicas e forma musical se guiam pelas linhas de pensamento de Schoenberg (2015) e Caplin (1998).

pontuação ortográfica da linguagem escrita e falada. Os silêncios de função estrutural são, portanto, os silêncios mais evidentes, e por consequência, de maior atração à observação por parte de teóricos.

Abaixo apresenta-se um quadro com as denominações atribuídas pelos diferentes autores. Estes, diga-se de passagem, aparentemente desconheciam as denominações dadas anteriormente aos momentos em que publicaram seus trabalhos, à exceção de Harris (2005) e Margulis (2007b), cuja expressão “silêncios limítrofes” é extraída de Lissa (1964). Essas diversas formas não se contrapõem umas às outras, ao contrário, se complementam, ou representam princípios idênticos. Conforme já apontado, acreditamos serem melhor reunidos sob a denominação de “silêncios de função estrutural” utilizada por Daugherty (1979).

Figura 5: Diagrama de denominações dos silêncios estruturais



Fonte: elaboração do autor (2018)

Braman (1956) aponta para o fato de que os Silêncios Miniaturais e Silêncios Articulatórios pertencem ao arquétipo de silêncios mais relacionados à forma e fraseado musical.⁴⁹ Observe-se que, no subcapítulo dedicado a Braman, o autor determina

⁴⁹ Braman faz uso da expressão *Joint Silences*, que neste trabalho é traduzido como “Silêncios Articulatórios”, com o significado de silêncios responsáveis pelas conexões de partes de uma obra musical. Não confundir com a expressão “articulação do som”, amplamente utilizada por instrumentistas com referência ao encurtamento da duração de uma ou mais notas musicais, e normalmente associada a uma maior nitidez da produção sonora e/ou estilo musical de diferentes épocas

qualidades dos silêncios estruturais baseadas tanto em parâmetros de localização, relacionados à forma musical, quanto ao contexto harmônico, rítmico e melódico no qual o silêncio se insere.

Lissa (1964) chama de silêncios de “pontuação” aqueles encontrados entre seções menores de obras musicais como entre fraseados. Nesse sentido, a autora afirma:

Não é de forma pouco frequente que a pausa se torna um suplemento da estrutura sonora. O papel musical e as funções que ocupa são múltiplas e, estranho como possa soar, são capazes de mudar o poder de expressão. Uma pausa pode ser expressada por um símbolo de notação ou sem ele, conforme uma obra pode ser desmembrada com pausas ou por intermédio do fraseado. Algumas das marcações das articulações, tais como de staccato ou a terminação de uma ligadura, e por mais curto que os momentos de silêncio possam durar, os mesmos aportam relevo plástico às estruturas sonoras. Portanto, o silêncio é um meio que provê um elemento de contraste no desenho arquitetônico de uma obra musical incluindo seções maiores, seções menores e até mesmo as seções ínfimas [...] (LISSA, 1964, p. 447)⁵⁰

Lissa (1964, p. 447) e, em forma independente, Cone (1968, p. 14-15), teorizaram sobre o conceito de moldura (*frame*), Lissa faz uso da expressão “*borderline*”, que pode ser traduzida como região limítrofe ou divisória, para a qual Cone usou a expressão “*frame*”. Lissa se concentra, porém, em seções que ocorrem no percurso das obras e se expressa da seguinte forma:

Enquanto símbolo de pontuação, a pausa se encontra de sentinela nas linhas divisórias⁵¹ 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 semi-cadências, as pausas separam nitidamente uma seção de outra do movimento. [...]Elas preparam o ouvinte para a entrada de uma nova seção da composição. E auxilia na assimilação do design arquitetônico de uma obra musical. (LISSA, 1964, p. 447, grifo nosso)⁵²

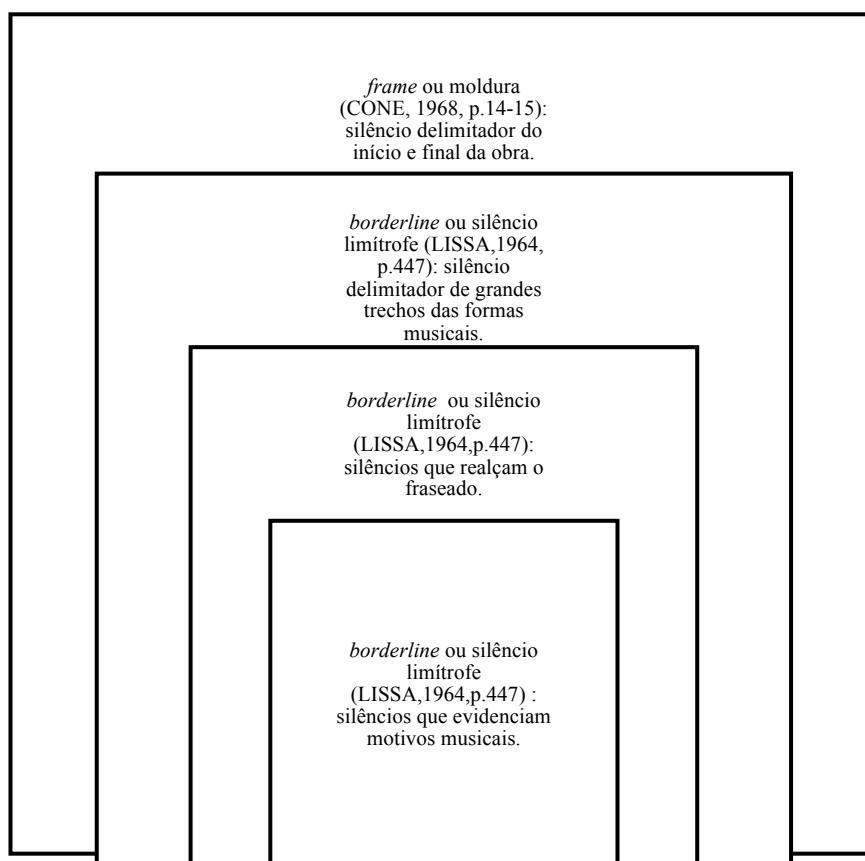
⁵⁰ Not infrequently the pause is a rhythmic supplement of the sound structure. Its musical role and the functions it performs are manifold and, strange as it may sound, it is capable of changing its power of expression. A pause can be expressed by a notation sign or without it, as a work can be dismembered by rests or by phrasing. Some of the articulation marks, such as staccato or the ending of a slur, also indicate a breathing spell, and however small the moments of silence may be, they do bring into plastic relief sound structures. Thus, silence is a medium which provides an element of contrast in the architectonic design of a musical work, including larger, smaller, and even the smallest sections (LISSA, 1964, p. 447).

⁵¹ Traduzimos *borderline* aqui como linha divisória. Quando a expressão é diretamente associada ao conceito de *borderline silence*, traduzimos como silêncios limítrofes.

⁵² 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.

É importante observar que, apesar de contemporâneos, não há registro encontrado a da pesquisa, que Edward T. Cone mencione Zofia Lissa em suas publicações ou vice-versa. Não se sabe quando Cone formulou a ideia, já que seu artigo “The Picture and the Frame: The Nature of Musical Form” datado de 1968, é a materialização de forma escrita de palestras que costumava ministrar. Além disso, a respeitada musicóloga polonesa Lissa, por questões políticas de sua época, parece ter tido pouca circulação entre os musicólogos do mundo ocidental. É bem provável, portanto, que as expressões *frame* e *borderline*, tenham sido utilizadas de forma simultânea e independente por parte dos dois autores.

Figura 6: Significados de moldura Cone (1968) e *borderline* Lissa (1964)



Fonte: elaboração do autor (2018)

Clifton (1976) classifica silêncios em temporais e espaciais. O silêncio temporal é assim chamado “não porque ele mesmo se encontra em movimento, mas porque seu

Especialmente 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).

principal objetivo é criar uma experiência temporal, precisamente por desconectar uma sucessão de eventos” (CLIFTON, 1976, p. 164).⁵³ O autor argumenta que o silêncio espacial é o mesmo fenômeno do silêncio temporal, apenas contemplado por outro ângulo de observação. Assim como o espaço na escultura, o silêncio pode ser diretamente relacionado com a forma musical” (CLIFTON, 1976, p. 164).

Os silêncios denominados como estruturais por Daugherty (1979), recebem, por parte do autor, algumas subdivisões. Desta forma, o subgrupo denominado como silêncios normativos se encaixa de forma exata na descrição de Lissa (1964) e absorve, ainda, o conceito de moldura estabelecido por Cone (1968). Segundo Daugherty, os silêncios normativos:

[...] formam a moldura de diferentes seções de uma obra musical [...]. Eles atuam como uma pontuação musical, e podem aparecer por exemplo, entre as seções de exposição e desenvolvimento, desenvolvimento e recapitulação, e/ou entre o primeiro e segundo grupos de temas da forma Sonata-Allegro. Estes silêncios também podem aparecer entre as seções de minueto e trio, antes do ritornelo nas formas rondó e entres diferentes variações na forma variação, assim como em outras seções. (DAUGHERTY, 1978, p. 21-22)⁵⁴

Ainda com referência aos silêncios estruturais, o autor prossegue: “Estes silêncios podem demarcar as seções, subsidiar tanto o movimento melódico como o movimento harmônico, ou agregar valor ao efeito de uma súbita modulação” (DAUGHERTY, 1978, p. 30-31).⁵⁵

Harris (2005) faz afirmação importante de que Händel, influenciado por Arcangelo Corelli (1653-1713), faz uso de três formas de silêncio derivadas da música vocal. São eles: silêncios limítrofes, silêncios pré-cadenciais e silêncios interruptivos. À diferença dos silêncios de caráter interruptivo, os dois primeiros pertencem ao conjunto dos silêncios estruturais. Ainda segundo Harris (2005, p. 527), a música instrumental recebeu influência do uso de silêncios de forma independente da música vocal sobretudo por

⁵³ “[...] not because it itself is in motion but because its principal task is to effect a temporal experience precisely by cutting off a succession of events.” (CLIFTON, 1976, p. 164)

⁵⁴ We now address ourselves to a normative silence which, in effect, forms the “frame” of different musical sections. They act as a type of musical punctuation mark, and can appear, for example, between, between the exposition and development, development and recapitulation, and/or between first and second theme groups in the allegro sonata form. These silences can also appear between minuet and trio sections, before the re-entry of the ritornello in rondo forms, and between different variations of a variation form, as well as between other sections. (DAUGHERTY, 1978, p. 21-22)

⁵⁵ These silences can demarcate sections of a form, aid in the subsiding of both melodic and harmonic motion, or add to the effect of sudden modulation (DAUGHERTY, 1978, p. 30-31).

intermédio de Corelli e do contato pessoal que o jovem Händel teve com Corelli em 1707 em Roma. Harris (2005) – autora à qual retornaremos mais adiante - argumenta que um aspecto singular do uso de silêncios listados acima (limítrofes, pré-cadenciais e interruptivos) se trata de herança cultural da teoria dos afetos.

[...] dado a frequente ênfase ao silêncio nos textos, as cantatas do jovem Händel provêm um glossário do silêncio: palavras entrecortadas por pausas (“*suspiratio*” retórico), palavras seguidas por silêncio (“*abruptio*” retórico), e discurso desconectado por meio de silêncios (“*dissolutio*” retórico). (HARRIS, 2005, p. 534)⁵⁶

Margulis (2007b) – que ao lado de Braman (1956), fornece o principal referencial teórico para a tese – aborda os silêncios dando uma continuidade à nomenclatura atribuída por Harris (2005). A autora aprofunda conceitos, criando novas abordagens no que tange ao aprofundamento do conhecimento da temática dos silêncios na música. No que diz respeito aos silêncios estruturais, Margulis (2007b) classifica os silêncios limítrofes, como os silêncios que permitem a percepção de terminações, comparados aos silêncios da língua falada.

2.2.6 Os Silêncios de função dramática

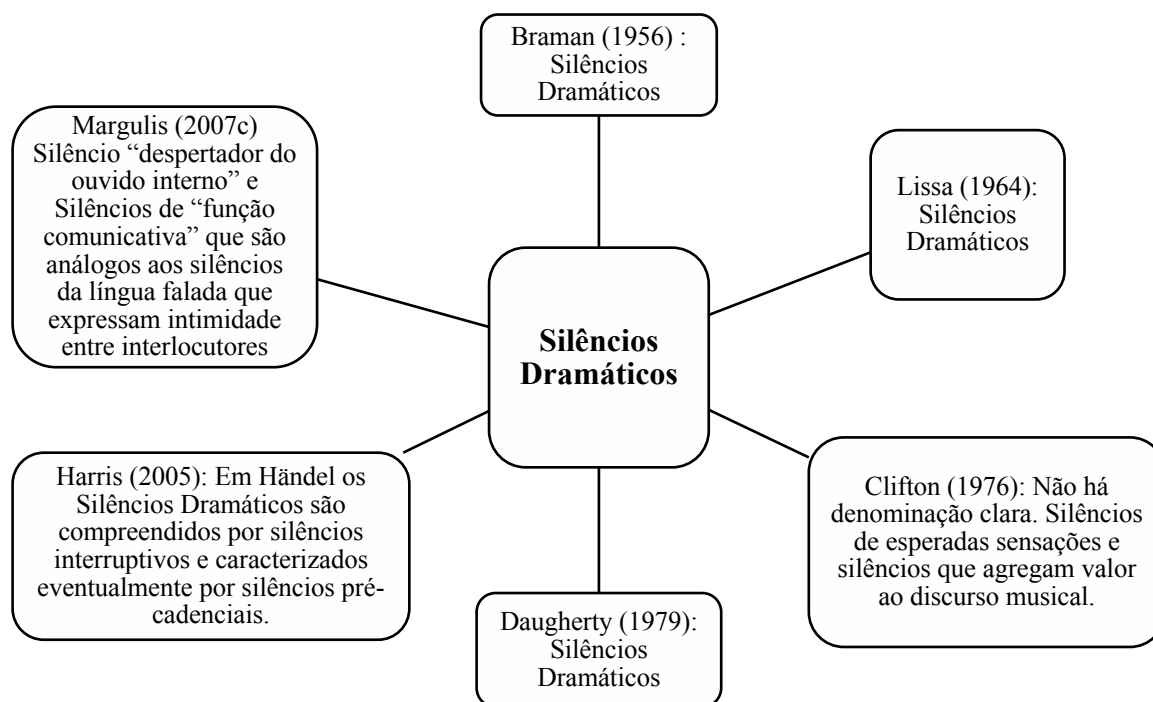
Os Silêncios Dramáticos correspondem, juntamente com os Silêncios Estruturais, aos chamados Silêncios de Percurso. Diferenciam-se dos Silêncios Estruturais porque a carga emocional neles contidos é o atributo predominante, ou mais evidente do que as funções de estruturação da forma ou do fraseado musical. 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.

De forma semelhante ao diagrama de denominação de silêncios estruturais, são apresentadas, no diagrama abaixo, as diferentes expressões utilizadas para o grupo de silêncios denominados como dramáticos neste estudo. Observe-se que, neste grupo, há

⁵⁶ [...] given the frequent emphasis on silence in the texts, Handel's early cantatas provide a rhetorical lexicon of silence: words broken by rests - rhetorical “*suspiratio*” -, words followed by silence - rhetorical “*abruptio*” -, and disjointed speech broken by silences - rhetorical “*dissolutio*” (HARRIS, 2005, p. 534).

um maior consenso na expressão “dramático”, como nos casos de Braman (1956), Lissa (1964), Daugherty (1976) e Harris (2005).

Figura 7: Diagrama de denominações dos silêncios dramáticos



Fonte: elaboração do autor (2018)

Segundo observação de Braman (1956), compositores fazem uso de diversas qualidades e, portanto, utilidades para os silêncios dramáticos:

[...] 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. (BRAMAN, 1956, p. 31)⁵⁷

Lissa (1964) argumenta que “uma pausa será carregada de tensão funcional emanada pelo trecho por ela precedida. Um acorde de função dominante, seguido de uma longa pausa, terá caráter suspensivo, prolongando a duração da tensão da dominante”

⁵⁷ [...] 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)

(LISSA, 1964, p. 450).⁵⁸ Encontramos também a seguinte passagem de Lissa em alusão às pausas dramáticas e sua relação ao estilo musical:

As pausas de “expectativa” tomam significado especial no estilo neoromântico [...] as pausas no último ato de Tristão e Isolda são repletas de conteúdo enfaticamente dramático. E as pausas atuam não menos dramaticamente nas sinfonias de Bruckner, essas, por sua vez, puramente de natureza instrumental. Não é mero acidente que a segunda sinfonia de Bruckner é conhecida como a Sinfonia das Pausas.⁵⁹ (LISSA, 1964, p. 449)⁶⁰

Clifton (1976, p. 165) difere os silêncios em dois tipos: aqueles que adicionam valor aos eventos musicais passados, aportando, por exemplo, à sensação esperada de surpresa; ou como um segundo tipo, antecipatório, que agrega valor ao discurso musical que está por vir. Observe-se que esta maneira de observar o silêncio, comum entre os autores aqui relacionados, atribui, devido ao posicionamento do silêncio, além do caráter estrutural, as mais variadas qualidades dramáticas. Clifton (1976, p. 168) faz referência ao “som como eco do silêncio”, e reporta-se ao terceiro movimento do Quarteto de Cordas Op.33 n° 2 de Joseph Haydn, neste sentido, Clifton afirma:

O milagre toma maior tamanho, quando nos damos conta de que este não é um fenômeno particular da música, o mesmo também ocorre no discurso falado, quando se pronunciam em palavras aquilo que havia sido implícito em um silêncio que por si está repleto de significado. (CLIFTON, 1979, p. 168)⁶¹

⁵⁸ The rest may be charged with the functional tension emanating from the phase preceding it. Suspension on a long pause, following a chord with an upper dominant function, lengthens the duration of the dominant's tension (LISSA, 1964, p. 450).

⁵⁹ Segundo Lewin (2016, p. 29), no primeiro movimento da Segunda Sinfonia de Bruckner – também conhecida como a *Sinfonia das Pausas* – a maneira pela qual o compositor estrutura o movimento, com a presença de diversas *Generalpause*, faz com que esses silêncios sejam compreendidos como parte da expressão da obra.

⁶⁰ The “expectancy” pause takes on special significance in the neo-romantic style. The rests in the last act of Wagner's Tristan and Isolde are filled with an emphatically dramatic content. And the rests play no less a dramatic part in Bruckner's symphonies, these purely instrumental works. It is not by mere accident that the Second Symphony is known as the Pausensymphonie (LISSA, 1964, p. 449).

⁶¹ The miracle grows when one realizes that this not a uniquely musical phenomenon, that it occurs in speech too, when one articulates in words what was just implied in a pregnant silence (CLIFTON, 1979, p. 168).

Figura 8: Haydn, terceiro movimento do quarteto de cordas Op. 33 n° 2, compassos 40-43

Fonte: elaboração nossa (2019)

O autor explica que o silêncio estimula uma mudança de perspectiva na percepção. O ouvinte é direcionado de forma breve a perceber um silêncio “corporal” de natureza autorreferente (Clifton, 1976, p. 165). Prossegue apontando que é da natureza da surpresa, subitamente, fortalecer a autoconsciência. E argumenta ser esse o motivo de podermos distinguir entre os conceitos de ausência (*absence*) e do nada (*nothingness*) (CLIFTON, 1976, p. 165).

Daugherty (1979, p. 32) denomina de *silêncios não normativos* aqueles que não pertencem ao conjunto dos silêncios estruturais, e argumenta que os mesmos não se enquadram como silêncios delineadores da forma. Estes silêncios podem ser utilizados em qualquer localização da obra musical e o significado dos mesmos é totalmente dependente do contexto no qual se encontram. Cabe observar que Daugherty (1979) estuda os efeitos do silêncio na música sob o ângulo da semiologia, e que este argumenta que seu propósito “não é a imposição de categorias ou classificações das mais variadas manifestações do silêncio, e sim, a descrição de efeitos criados e como o silêncio participa nestes efeitos” (DAUGHERTY, 1979, p. 33).⁶² Ainda assim, não deixa de ser curioso que o autor tenha feito toda uma classificação de silêncios. Ademais, evita o uso da palavra “categoria”, prioriza o uso da expressão “efeito de” a fim de salientar o fato de que seu foco de estudo é encontrar os efeitos dos símbolos do silêncio na linguagem musical, mas termina por dar relevo às sensações dramáticas que emanam do silêncio, na linha do que nos interessa na presente tese. Para fins de nossa discussão, que tem o propósito de relatar o campo de discussão em torno ao silêncio da música, optamos pelo uso da expressão “categorias”, no entendimento de que é necessário estabelecer o objeto a ser observado e, conseqüentemente, discutido. Entende-se, portanto, que os “efeitos” explorados por Daugherty podem e devem ser incorporados às categorizações dos silêncios expostas

⁶² [...] is not the imposition of categories or classifications on the various manifestations of silences; rather, it is the description of a particular effect created, and how a silence participates in that effect (DAUGHERTY, 1979, p. 33).

neste trabalho, uma vez que, definitivamente, participam da organização e consequente discussão aqui proposta.

A modo de ilustração, cita-se um trecho no qual Daugherty faz referência a eventos passados, que denomina como *retrodictive situations*.⁶³ O autor explica que o silêncio utilizado nas “situações retrodutivas”, é empregado por parte de compositores, a partir da expectativa de memória por parte dos ouvintes sobre os eventos passados. “O silêncio ajuda o ouvinte a fazer a conexão entre o evento presente e seu significado. Frequentemente essas situações retrodutivas se encontram entre os momentos mais dramáticos de uma composição” (DAUGHERTY, 1979, p. 61).⁶⁴ Além dos silêncios retrodutivos, Daugherty (1979) estabelece ainda dois outros campos de observação do silêncio. Um deles é o *predictive*, gerador de expectativa futura. O outro é o que o autor denomina de *justadictive*, que funde os dois conceitos anteriores representando a conexão entre eventos passados e a expectativa de eventos futuros.

Daugherty, estudioso dos silêncios nos quartetos de cordas de Beethoven, faz uma afirmação sobre a prática de Beethoven em referência ao segundo movimento do quarteto Op. 59 n° 1 com precisão:

A metodologia de Beethoven [...] é similar à de um cientista. Beethoven explora diferentes caminhos de abordagem em direção ao silêncio e a partir do silêncio [...]. Parece que Beethoven não somente desenvolve os motivos do movimento, mas também desenvolve os próprios silêncios, imbuindo-os de diferentes conteúdos”. (DAUGHERTY, 1979, p. 53)⁶⁵

Nesta afirmação temos a confirmação da aplicação da pergunta “Qual é o contexto musical antes e depois do silêncio?” (BRAMAN, 1956, p. 23).

Por outro lado, Harris (2005), em sua análise sobre “Os silêncios sublimes de Händel” aponta para o fato de que Corelli fez amplo uso de silêncios dramáticos como forma de expressão. Segundo a autora, Corelli “[...] foi um dos primeiros a incluir silêncios dramáticos em composições instrumentais e foi aparentemente o primeiro

⁶³ Segundo Mora em seu Dicionário de Filosofia: “o método retrodutivo, [...] dito metaforicamente, [...] consiste em argumentar a partir das últimas linhas de uma página “para cima”. (MORA, 2004, p. 2529)

⁶⁴ The silence aids the listener in making the connection between the present event and its signification. Often these retrodictive situations are among the most dramatic moments of the composition (DAUGHERTY, 1979, p. 61).

⁶⁵ Beethovens methodology [...] is akin to a scientist’s in that he explores possible avenues of approach to and departure from the silences [...]. It seems as if Beethoven not only developed the motives of the movement, but also the silences themselves, imbuing each of them with different contents (DAUGHERTY, 1979, p. 53).

compositor a fazer uso do silêncio como um elemento de seu estilo” (HARRIS, 2005, p. 527).⁶⁶ Harris também aponta para o uso de silêncios dramáticos por Händel como parte de seu estilo pessoal (HARRIS, 2005, p. 545).⁶⁷

Os silêncios dramáticos podem ser encontrados no trabalho de Margulis (2007b) como parte integrante de dois tipos de silêncio. São eles: o silêncio “despertador do ouvido interno”, criado a partir da expectativa e imaginação de cada ouvinte, e o silêncio de “função comunicativa”, análogo ao silêncio da língua falada e que expressa intimidade entre interlocutores.

2.2.7 Um detalhamento das contribuições teóricas de Braman e Margulis

Ao longo da elaboração da presente tese, tornou-se evidente que as contribuições teóricas de maior relevância para a mesma são as formuladas na tese de doutorado de Wallis Dwight Braman (1956) intitulada “Silence in Music”, e no artigo de Elisabeth Hellmuth Margulis (2007b) intitulado “Moved by Nothing: Listening to Musical Silence”. Na presente seção descrevem-se e analisam-se essas contribuições em seus aspectos mais relevantes para a pesquisa. Também será feita referência ao artigo “Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses” de Ellen T. Harris (2005), devido à proximidade a Braman. Neles, os autores estabelecem toda uma tipologia com vistas a especificar as características encontradas no silêncio.

A importância da obra de Braman para a pesquisa deve-se à quantidade de dados reunidos sobre o silêncio na música, assim como às perguntas levantadas e observações relacionadas ao silêncio. O autor tem como objetivo analisar, exemplificar e comentar o uso do silêncio enquanto elemento composicional. Foram analisados por Braman mais de 8.000 (oito mil) movimentos constantes em obras de música instrumental de três séculos, entre 1600 e 1900, incluindo música de câmara, orquestral e de teclado. O trabalho de Braman envolve compositores desde Giovanni Gabrieli até Richard Strauss, somando mais de oitenta autores. O objetivo final de Braman é demonstrar o uso do silêncio como parte do estilo individual de cada um dos compositores abordados.

⁶⁶ “[...] was one of the first to include dramatic silences in instrumental compositions and was apparently the very first instrumental composer to use silence as a regular element of his style.” (HARRIS, 2005, p. 527)

⁶⁷ Voltaremos ao relevante ponto mais adiante, na seção 2.2.9, ao compararmos as análises de Braman e de Harris no que se refere aos silêncios em Corelli e em Händel.

Margulis (2007b) trata a temática a partir da perspectiva dos conhecimentos contemporâneos da cognição da música relacionados à fala. Faz uso da tecnologia e do fluxo de informações, bem como das interdisciplinaridades com outras áreas de conhecimento de nossa contemporaneidade, entre elas: análise e teoria musical; engenharia de som; linguística; psicologia e neurociências.

Observe-se que ambos autores atribuem qualidades ao silêncio, tanto do ponto de vista histórico, como sob a ótica de compositores específicos.⁶⁸ Assim como é possível evidenciar a individualidade de um arquiteto pelo uso de determinados padrões de traçados, que criam atributos aos espaços de suas construções,⁶⁹ na música pode-se tratar de individualidades pela identificação das relações de padrões rítmicos, melódicos, contrapontísticos e harmônicos, empregados por determinados compositores. O que os trabalhos de Braman e Margulis indicam, é que o uso do silêncio é portador de padrões atribuíveis a épocas e compositores específicos.

2.2.8 Braman

Braman (1956) considera silêncio a situação em que todas as vozes e/ou instrumentos têm pausa escrita simultaneamente. Sua análise é orientada a partir de três perguntas-chave. A primeira pergunta refere-se à análise do posicionamento do silêncio como parte inerente à estrutura formal, para identificar com precisão os momentos do silêncio: “Onde está localizado?” (BRAMAN, 1956, p. 12). A segunda identifica o contexto musical antes e depois do silêncio (BRAMAN, 1956, p. 23). Para o autor, o silêncio *per se* não desperta interesse por sua mera existência, somente tem significado quando relacionado aos fatores que o antecedem e aos que o sucedem. Os fatores observados pelo autor são os elementos relacionados a dinâmica, instrumentação, extensão, duração das notas e contexto harmônico. A terceira pergunta dirige-se ao efeito que o silêncio cria no ouvinte. (BRAMAN, 1956, p. 31). Esta última indagação

⁶⁸ A questão das ausências como componente da criação e interpretação artística não é exclusivo da música. Ela é encontrada nas mais variadas manifestações artísticas, como no caso da poesia, teatro, pintura, escultura e arquitetura.

⁶⁹ “Não há vazios sem cheios a defini-los, não há o espaço de uma sala sem piso, paredes e teto. Os elementos são considerados na avaliação da arquitetura, como o são os volumes dos prédios na arquitetura da cidade. Mas o oco, o vão, os vazios entre os cheios, onde estamos ou através dos quais nos movemos, são a *finalidade última* da arquitetura: os espaços dos cômodos, numa casa, os espaços entre edifícios ou outros elementos volumétricos, na urbe, os espaços entre quaisquer obstáculos, na paisagem natural. Daí chamamos esses vãos ‘elementos-fim’.” (HOLANDA, 2013, p. 46)

diferencia-se das duas primeiras por considerar a sensação causada pelo silêncio: O silêncio pode causar surpresa, ora em forma humorística, ora em forma de mistério. Pode ser dramático, pode intensificar ou abrandar a tensão musical (BRAMAN, 1956, p. 31). Braman afirma que é da natureza do silêncio incorporar o estado anímico do que o rodeia, em particular os estados de tensão e de relaxamento. Não menos importante, também indica o nível de expectativa sobre o que está por vir costuma ser uma constante no ouvinte.⁷⁰

Braman (1956) identifica três arquétipos de silêncio que merecem especial atenção. Estes, quando combinados às perguntas elaboradas acima, têm grande valia para a formulação das qualidades dos mesmos. Dois arquétipos, ou seja, “Silêncios Miniaturais” e “Silêncios Muito Longos” são relacionados à duração e um terceiro, “Silêncios Autorreferentes”, ao direcionamento da atenção.

Os Silêncios Miniaturais (*Minimal Silences*): podem ser indicados na partitura por intermédio de pausas, *staccatos*, respirações ('), cortes (//) assim como da fermata localizada sobre a linha divisória de um compasso a outro (BRAMAN 1956, p. 2). O autor observa que, caso não sejam indicados pelos compositores, os silêncios miniaturais costumam ser adicionados às partituras originais por parte do editor, ou por parte dos intérpretes, em caso de motivação interpretativa.

Sobre os Silêncios Muito Longos, Braman argumenta que “em contraste aos silêncios de curtíssima duração, [...] encontram-se aqueles silêncios de sentido oposto ao de nossa imaginária escala de duração de silêncios [...]” (BRAMAN, 1956, p. 6).⁷¹ O teórico esclarece que, em alemão, são denominados *Generalpause* (ou G.P.), em italiano *Vuota e*, em francês, *Silence* (Ibid., p. 7)

Os Silêncios Autorreferentes costumam surgir como possível consequência dos *silêncios muito longos*, quando as pausas tendem a chamar atenção para si. Nesse caso, segundo Braman “o ouvinte é induzido a tomar consciência da existência do silêncio em contraste aos sons que o rodeiam” (BRAMAN, 1956, p. 8).⁷² O último movimento do

⁷⁰ Observe-se que, nesse ângulo de observação relativo à sensação criada no ouvinte, Braman incorre em possível omissão. Muito embora o autor reconheça que o tema pertença ao campo da psicologia, e que contenha forte subjetividade, tudo indica que suas classificações sobre sensações são baseadas em sua própria percepção, e não em pesquisas empíricas.

⁷¹ “In contrast to the rests of very short duration, [...] are those at the opposite end of our imaginary scale of silence durations [...]” (BRAMAN, 1956, p. 6)

⁷² “The listener is made consciously aware of the silence in contrast to the surrounding sounds” (BRAMAN, 1956, p. 8).

quarteto Op. 33/2 de Haydn é apontado pelo autor por conter silêncios muito longos, autorreferentes e humorísticos.

Figura 9: Haydn, Quarteto em Mi bemol Maior, Op. 33, nº2. Finale

Fonte: elaboração nossa (2019)

Chegamos ao ponto da presente exposição em que é possível ilustrar a contribuição de Braman com exemplos concretos extraídos de sua abrangente obra, em que analisa aproximadamente oitenta compositores. O Quadro 2 apresenta a classificação e padronização de Braman aplicada aos casos específicos de Händel, Beethoven e Liszt.

Quadro 2: Descrição da classificação de padrões apontados por Braman (1956) sobre o uso do silêncio por parte dos compositores estudados

Händel	Beethoven	Liszt
<ul style="list-style-type: none"> • Investigados: 425 movimentos • Encontrados: 132 movimentos com silêncios • Características: Frase cadencial final destacada, tão frequente a ponto de poder-se quase afirmar que é uma assinatura pessoal; frequentemente, um efeito dramático; separação simétrica de repetidos motivos rítmicos em movimentos lentos. Ocasionalmente compassos inteiros de pausa com fermata, pouco prováveis de serem compreendidos como silêncios, uma vez que a fermata provavelmente indica improvisação. (BRAMAN, 1956, pág 325) 	<ul style="list-style-type: none"> • Investigados: aprox. 300 movimentos entre os quais, 200 movimentos em sinfonias, quartetos de cordas e sonatas para piano • Encontrados: 98 movimentos com silêncios • Características: na delineação da forma, similar a Haydn; uso de silêncios dramáticos em um alto grau de incidência; frequente uso de silêncios motivico-musicais. (BRAMAN, 1956 pág 327) 	<ul style="list-style-type: none"> • Investigados: todos os poemas sinfônicos e outras obras orquestrais. Foram abordados a totalidade das composições para piano. • Características: alta frequência do uso de silêncios; separação de seções de grande diferença de animosidade; dramaticidade. (BRAMAN, 1956, pág. 328)

Fonte: Braman (1956, p. 325, 327, 328, adaptado pelo autor)⁷³

⁷³ Para visualização dos textos originais de Braman utilizados no Quadro 2, veja Anexo A.

2.2.9 Harris e Braman sobre Händel e Corelli

Do ponto de vista historiográfico, é interessante mencionar que, com agudo senso analítico, dois autores, Braman (1956) e, praticamente meio século depois, Harris⁷⁴ (2005), chegaram, com métodos de trabalho completamente distintos, a conclusões semelhantes sobre o uso do silêncio por Händel e sua inspiração na utilização dos silêncios por parte de Corelli. No que se segue estabelecemos, primeiro, a convergência de análises entre os dois autores e, ao final, analisamos as diferenças em termos de métodos.⁷⁵

A proximidade entre Braman e Harris pode ser, por exemplo, verificada na comparação entre citações dos dois autores. Braman assinala – conforme apresentado no Quadro 2 deste trabalho – que por meio de pausas, encontra-se na obra de Händel “frase cadencial final destacada, tão frequente a ponto de quase ser uma assinatura pessoal” (BRAMAN, 1956, p. 325).⁷⁶ Já segundo Harris “os silêncios pré-cadenciais, utilizados [...] na cantata *Ho fuggito* e posteriormente no Coral Hallelujah, se tornaram um gesto padrão na música vocal de Händel [...]” (HARRIS, 2005, p. 545).⁷⁷

Outra proximidade entre as visões de Braman (1956) e Harris (2005) reside nas críticas que fazem em relação à prática de performance de cadências localizadas em silêncios. Ambos autores apontam que é necessária a observação por parte de intérpretes sobre a contextualização das pausas, para que o silêncio não perca seu poder de expressão. Braman e Harris partem, porém, de exemplos e contextos distintos, não obstante têm opinião análoga. Senão, vejamos:

Em referência aos silêncios que se caracterizam por serem separadores de transposições.

Braman indica que:

[...] Há aproximadamente uma dúzia de casos nos quais Händel utiliza um compasso inteiro de pausas, mais frequentemente com fermata. Nenhum desses casos é usado à maneira de Corelli, na qual um compasso inteiro de pausa separa a primeira frase de um movimento de sua transposição imediata. Se tomarmos o ponto de vista de que estes

⁷⁴ Ellen T. Harris é a atual Presidente da Sociedade Americana de Musicologia.

⁷⁵ É interessante observar que Harris não faz menção à obra de Braman, o que indica que sua contribuição foi provavelmente independente.

⁷⁶ “Detached final cadence phrase, so frequent as to be almost a personal signature” (BRAMAN, 1956, p. 325)

⁷⁷ Pre-cadential silence, used [...] in the cantata *Ho fuggito* and later in the “Hallelujah Chorus,” became a standard gesture in Handel’s vocal music”. (HARRIS, 2005, p. 545).

silêncios prolongados de Händel são válidos como *tacet*, compassos nos quais ninguém toca, estes se tornam silêncios dramáticos verdadeiramente poderosos. Se, por outro lado, tomarmos o ponto de vista de que estes compassos marcados com pausas devam ser preenchidos com improvisação, então parece para este autor que uma potencial força altamente dramática seria dissipada. (BRAMAN, 1956, p. 146, grifo do autor)⁷⁸

Figura 10: Silêncios dramáticos – separadores de transposições, apontados por Braman que devem ser mantidos sem improvisações - Allegro da Sinfonia Agrippina de Georg Friedrich Händel- Sete últimos compassos

The image shows a musical score for the Allegro section of the Sinfonia Agrippina by Georg Friedrich Händel. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a treble and bass staff with various rhythmic patterns and rests. The tempo is marked 'Allegro' and 'Adagio'. The score shows the last seven measures of the section, with a full measure rest in the final measure.

Fonte: elaboração nossa (2019)

Em congruência com a linha de pensamento que diz respeito ao contexto do silêncio e possível ausência de improvisações, Harris (2005, p. 545) entende que na ária “*Where'er you walk*” da ópera *Semele* de Händel – na qual o enredo envolve a descrição que Júpiter faz do paraíso criado para sua amada Semele – a autora interpreta o silêncio pré-cadencial nos compassos 14 e 15, da seguinte forma:

Na seção A desta ária *da capo*, Júpiter canta quatro vezes a frase “arvores, onde tu sentas, devem aglomerar-se em sombras”. Na última vez, logo antes da finalização da seção ele [Handel] estagna na dominante após a primeira metade da frase finalizando na palavra “sentar”. Como a partitura esmorece para um silêncio antecipatório, Júpiter, da maneira como eu imagino, se perde na imagem de sua amada [...] infelizmente, intérpretes com frequência se esquivam de tais silêncios, seja encurtando ou suprimindo as mesmas com uma cadência. Nesse caso, a adição de uma cadência é particularmente estranha, uma vez que incidiria na palavra “sentas”; mas na minha opinião fazer

⁷⁸ There are close to a dozen cases in which Handel uses a full measure or rest, most frequently with fermata. None of those is used in the Corelli manner in which a full measure of rest separates the first phrase of a movement from its immediate transposition. If we take the viewpoint that these apparently prolonged silences of Handel are valid as *tacet* measures with no one playing, they are truly powerful, dramatic silences. If, on the other hand, we take the viewpoint that these rest-marked measures would be filled with improvisation, then it seems to the present writer that a potentially high dramatic force would be dissipated (BRAMAN, p.146, grifo do autor)

qualquer ajuste ao silêncio pré-cadencial dessa ária diminui ou até destrói o efeito de Júpiter tornando-se estupefato por amor. (HARRIS, 2005, p. 545, grifo nosso)⁷⁹

Figura 11: Indicação de não improvisação em silêncio pré-cadencial (HARRIS, 2005). Händel, *Semele* (1743), “Wher’er you walk,” comp. 9-19

where - 'er you walk, cool gales shall fan the-glade;

trees, where you sit, shall crowd in - to a shade,

⁷⁹ In the A section of this *da capo* aria, Jupiter sings the phrase “trees, where you sit, shall crowd into a shade” four times. The last time, just before the close of the section, he stops on the dominant after the first half of the phrase, ending on the word “sit.” As the score falls into an anticipatory silence, Jupiter, the way I imagine it, loses himself in the image of his beloved[...]. Unfortunately, performers often shy away from such silences, either shortening them or eliding them with a cadenza. In this case, adding a cadenza is particularly odd, as it would come on the word “sit”; but making either adjustment to the composed pre-cadential silence of this aria would, in my view, diminish if not destroy the effect of Jupiter being struck dumb with love (HARRIS, 2005, p. 54)

trees, where you sit, shall crowd in -

Fine

to a shade.

Fonte: elaboração nossa (2019)

Outra proximidade se percebe na identificação, por ambos, da presença dos silêncios de Corelli em Händel. Braman, neste sentido, a identifica com a expressão “*Corelian Manner*”. Desta forma, ao afirmar que “um compasso inteiro de pausa separa a primeira frase de um movimento de sua transposição imediata” (BRAMAN, 1956, p.146),⁸⁰ o autor indica que não há o uso de fermatas por parte de Corelli neste tipo de silêncios. Já Harris enfatiza, ao longo de seu trabalho, que o uso de silêncios por parte de Händel são absorvidos desde a técnica de Corelli e que o uso dos silêncios são parte da técnica composicional e expressão dramática de Händel.

⁸⁰ “A full measure of rest separates a first frase of a movement from its immediate transposition” (BRAMAN, 1956, p.146).

Os dois autores coincidem quanto à classificação dos silêncios utilizados por Corelli em três tipos, conforme apresentado no Quadro 3. Observe-se que embora os denominem com nomenclaturas diferentes, Braman e Harris se referem às mesmas funcionalidades.

Quadro 3: Silêncios característicos de Corelli segundo as nomenclaturas independentes de Braman (1956) e Harris (2005)

BRAMAN (1956, p. 105)⁸¹

HARRIS (2005, p. 527)

Frase Cadencial Separada
(*Detached Cadence Phrase*)

Silêncio Pré-Cadencial
(*Pre Cadential Silence*)

Separador de Seções
(*Sectional Separation*)

Silêncio Limítrofe
(*Boundary Silence*)

Silêncio Separador de Transposições
(*Transposition Separation Silence*)

Silêncio Interruptor
(*Interruptive Silence*)

Fonte: elaboração do autor (2019)

Harris, no entanto, faz um detalhamento histórico quanto ao uso destes silêncios “Corellianos”, enquanto Braman se restringe à observação do fenômeno. Sobre os três tipos de silêncio relacionados no quadro acima, Harris comenta:

Entre muitas outras importantes contribuições, ele [Corelli] foi um dos primeiros a incluir silêncios dramáticos em composições instrumentais e foi aparentemente o primeiro compositor instrumental a utilizar silêncio como um elemento regular de seu estilo. (HARRIS, 2005, p. 527, comentário⁸² do autor)⁸³

É curioso que as conclusões dos autores Braman e Harris, tenham advindo de abordagens totalmente distintas. Braman, conforme exemplificado no Anexo A, teve por objeto de estudo a identificação de padrões de uso de silêncio por diferentes compositores, e elaborou uma metodologia que ocorre essencialmente em três etapas: a identificação de pausas na partitura estudada; a de análise de parâmetros claramente definidos, em que se observa funções e eventualmente atribui qualidades aos silêncios e, por último; a de

⁸¹ Indicamos que os silêncios listados por Braman, se referem aos silêncios de Corelli. Braman, porém, observa que os silêncios de Händel são à moda de Corelli (BRAMAN, 1956, p. 143).

⁸² Sempre que houver uma ou mais palavras entre colchetes, o comentário é do autor da tese.

⁸³ Among many other important musical contributions, he was one of the first to include dramatic silences in instrumental compositions and was apparently the very first instrumental composer to use silence as a regular element of his style.

quantificação dos diferentes silêncios encontrados. A partir da contagem e consequente destaque em grupos, Braman aponta para padrões de utilização do silêncio por um determinado compositor.⁸⁴ Apenas secundariamente, e como subproduto dessa abordagem, o autor extraiu ilações relativas à dimensão dramática do uso do silêncio. Vale ressaltar que Braman dispõe de relativamente poucas referências teóricas e que suas conclusões são fruto, ao que tudo indica, de sua própria construção analítica. À diferença de Braman, Harris (2005) prende-se essencialmente à dimensão dramática do silêncio em Händel – não por acaso o título de seu artigo é “*Silence as Sound: Handel’s **Sublime Pauses***” (grifo nosso). Ao incluir a palavra sublime no título de seu trabalho, Harris está indicando, como foco de seu artigo, as pausas, que podem ser caracterizadas por sua essência dramática. Num percurso inverso ao de Braman, e com um método essencialmente histórico, baseada em ampla bibliografia, e com um agudo discernimento analítico para os diferentes tipos de silêncio identificáveis em Händel, a autora evidencia características singulares de Händel. Ao mesmo, aponta para proximidade de estilo entre Händel e Corelli, sempre correlacionando as principais características dos silêncios encontrados ao longo da obra de Händel com antecedentes históricos.

2.2.10 Margulis

Margulis (2007b), ainda que com metodologia distinta da que foi utilizada por Braman (1956), realizou caracterizações do silêncio análogas e complementares à que foi empregada por este último. Tanto é que perguntas elaboradas por Braman parecem encaixar-se de maneira satisfatória nas categorizações de Margulis.⁸⁵

Margulis (2007b) agrupa os silêncios em três categorias. A primeira é a que permite a percepção de terminações (*Boundary Silences*) segundo a autora, e que aqui traduzimos livremente como silêncios limítrofes. A segunda é a de silêncios interruptivos (*Interruptive Silences*), entendido como aqueles que estimulam a mudança de percepção para um ouvido interior ou autoconsciente – caso em que o posicionamento do silêncio não se dá no final de um agrupamento ou em “bordas” de trechos, frases, etc. A terceira categoria é a que permite comparação metafórica a narrativas, imitando sensações como

⁸⁴ Para exemplos de padronizações de Braman, veja-se figuras 16, 17 e 18 constantes no Anexo A.

⁸⁵ Ao que tudo indica Margulis, tal como Harris, não tinha familiaridade com a obra de Braman.

hesitações, incapacidade de expressão ou da aproximação de um sentido de intimidade como na comunicação falada, dentre outras.⁸⁶

Cabe detalhar um pouco cada uma das categorias. No que se refere à primeira, a de “silêncios de *bordas*”, Margulis aponta para sua localização, entre frases, seções ou trechos. Margulis (2007b, p. 252-253) faz uma comparação entre silêncios musicais e silêncios da língua falada: em ambos os casos, o uso do silêncio dá suporte ao agrupamento de conceitos para a formação de ideias. Braman (1956, p. 330) já havia destacado elementos dessa mesma linha analítica, ao assinalar que o uso do silêncio se torna predominante na era clássica. Nesse período, o silêncio torna-se característica como elemento de articulação ou separador das seções que constituem a forma musical.

De acordo com Margulis, a segunda categoria, *Silêncio-IntERRUPTIVO*, é formada por silêncios que não interceptam o fluxo musical com novo material, e “permitem a impressão rudimentar da interrupção, não obscurecidos pela percepção relacionada a novo material” (MARGULIS, 2007b, p. 255).⁸⁷ É interessante observar que esta categoria é similar a um dos arquétipos classificados por Braman, o de silêncio autorreferente.⁸⁸

Margulis evidencia, por meio de sua pesquisa, que ouvintes reconhecem mais lentamente a entrada em ação do silêncio quando o mesmo segue material musical de envolvimento, em vez de quando o silêncio segue material conclusivo ou de fechamento. (MARGULIS, 2007a, p. 492). O argumento é explanado pela autora através de um excerto do *Moment Musical* de Schubert, Op. 94/4.

[...] se Schubert tivesse progredido do compasso 60 ao 62 desviando do uso do silêncio, ainda assim o material, seria interruptivo, mas as demandas do processamento de um novo tema fariam uma distração da percepção da interrupção propriamente dita. O silêncio provê um alongamento no tempo devotado perceptivamente à interrupção, antes da entrada [...] do novo material. (MARGULIS, 2007b, p. 255)⁸⁹

⁸⁶ Observe-se que a primeira expressão, ou seja, Silêncios Limítrofes é adotada por Lissa (1964) e Harris (2005). A segunda expressão, ou seja, Silêncios Interruptivos, é adotada por Harris (2005) - autora, aliás, várias vezes citada por Margulis (2007b).

⁸⁷ “[...] interrupting silence permits a raw impression of interruption, not obscured by perceptions relating to the content of the new material.” (MARGULIS, 2007b, p. 255)

⁸⁸ Em situações de silêncios muito longos os mesmos se tornam autorreferentes. Nessa situação o ouvinte se dá conta da existência do silêncio. (BRAMAN, 1956, p. 8)

⁸⁹ “[...] if Schubert progressed immediately from m. 60 to m. 62, bypassing the silence, the material would still be interruptive, but the demands of processing a new theme would distract from the awareness of the interruption itself. The silence provides a stretch of time devoted perceptually to the interruption, before the entrance [...] of the new material. (MARGULIS, 2007b, p. 255)

Figura 12: Schubert, *Moment Musical*, Op. 94/4, comp. 56-70



Fonte: Schubert (1888)

A Terceira categoria destacada pela autora se subdivide em dois grupos: o silêncio “*despertador do ouvido interno*” e o silêncio como *Meta-Audição*. Sobre o primeiro deles, a autora faz a seguinte esclarecedora afirmação:

Quando estímulos externos são retirados, projeções internas, imaginações, construções e suposições emergem de forma mais evidente. Um silêncio musical com frequência atua primariamente para encorajar esta eclosão. (MARGULIS, 2007b, p. 255)⁹⁰

Margulis recorre, entre outros exemplos, ao *Prelúdio em Mi menor, Op. 28 n° 4* de Frédéric Chopin, e assinala que nele encontra-se a qualidade do silêncio que antecipa a cadência final (comp. 23). Segundo a autora:

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 conseqüente (por exemplo, entre a dominante e a tônica em uma cadência) uma peça pode encorajar que o conseqüente seja imaginado de forma prévia. A habilidade do silêncio de ativar o ouvido interno foi explorada amplamente na era clássica, e particularmente por Haydn. (MARGULIS, 2007b, p. 259-260)⁹¹

⁹⁰ “[...] When external stimuli are withdrawn, internal projections, imaginings, constructions, and assumptions emerge more recognizably.” (MARGULIS, 2007b, p. 255).

⁹¹ 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. The ability of silence to the activate the inner ear was exploited heavily in the classical era, and particularly by Haydn (MARGULIS, 2007b, p. 259-260).

Figura 13: Frère Frédéric Chopin, Prelúdio em Mi menor, Op.28 n° 4. Comp. 13-25

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 13-15) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a long melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Pedal markings (*Ped.* and ***) are placed below the bass staff. The second system (measures 16-18) includes a *stretto* marking and a forte (*f*) dynamic. It features a triplet and a *dim.* marking. The third system (measures 19-21) includes a *smorz.* marking. The fourth system (measures 22-25) ends with a *pp* dynamic. Pedal markings (*Ped.* and ***) are placed below the bass staff in various measures.

Fonte: elaboração nossa (2019)

No que diz respeito ao silêncio como *Meta-Audição*, Margulis assinala que o mesmo ocorre quando o ouvinte se encontra na situação na qual se pergunta sobre o que está ouvindo, ou seja, sua atenção se volta à sua própria audição, e o ouvinte se percebe examinando com cuidado se de fato ouviu corretamente o que acaba de soar. Margulis explica que é tênue a linha de diferenciação entre o *silêncio da meta-audição* e o silêncio

despertador do ouvido interno, mas que o *silêncio da meta-audição* se distingue por conter, de forma mais acentuada, o elemento da surpresa. A expressão “projeção auditiva” utilizada pela autora nesse contexto, é bastante ilustrativa do estado de sobressalto da audição. Para Margulis, “estes silêncios, porém, não são percebidos meramente como interruptivos, porque algo em especial acontece no contexto, que estimula o ouvinte a examinar a própria audição” (MARGULIS, 2007b, p. 260-262).⁹² É relevante apontar que Margulis, assim como Braman, destaca o último movimento do Quarteto, Op. 33 n° 2 de Haydn– representado na Figura 8 deste trabalho. Nessa obra, os silêncios dados como muito longos, autorreferentes e humorísticos por Braman, são interpretados como silêncios *da meta-audição* por Margulis.⁹³

Por último, Margulis (2007b) apresenta os silêncios de *função comunicativa*, que não se enquadram nas três categorias já apresentadas. Esclarece que, no discurso falado, silêncio é um emblema de intimidade, imitando as hesitações de discursos altamente pessoais ao mesmo tempo em que ajuda a construir uma atmosfera de íntima comunicação. A autora explica que assim como a intimidade pode ser representada por silêncio no discurso falado, na música a representação é análoga. O argumento é preciosamente exemplificado com a pausa do compasso 6 do *Prelude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy.

⁹² “[...] these silences are not perceived as merely interruptive, because something special is at work in the context to impel listeners to scrutinize their own listening.” (MARGULIS, 2007b, p. 260, 262)

⁹³ De modo a complementar a Figura 8, recomenda-se a audição do Quarteto Casals (QUARTET, 2009).do último movimento do quarteto Op. 33 n° 2 de Haydn, disponível em vídeo online intitulado “*Quartet Casals playing Haydn quartet Op. 33 n° 2*” constante nas referências bibliográficas deste documento.

Figura 14: Exemplo de Silêncio de função comunicativa. Claude Debussy, Prelude à l'après-midi d'un faune

The image displays a page from a musical score for Claude Debussy's 'Prelude à l'après-midi d'un faune'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- 3 Flautas**: The first flute part (1^o solo) is active, playing a melodic line with triplets. The tempo is marked 'Très Modéré'.
- 2 Oboés**: Silent.
- 2 Clarinetes em A**: Silent.
- 4 Trompas em F**: Silent.
- 2 Harpas**: Silent. The harp part includes the instruction 'Ire accordez' and the chord sequence 'La# - Sib, Dó# - Réb, Mi- Fab, Sol# - Láb'.
- Violino I**: Silent.
- Violino II**: Silent.
- Viola**: Silent.
- Cello**: Silent.
- Contrabaixo**: Silent.

The score is marked 'Très Modéré' at the top and '1^o solo' above the first flute part. The dynamic marking 'p' (piano) and the instruction 'doux et expressif' are present. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score shows three measures of music, with the first two measures featuring the flute's melodic line and the third measure showing a continuation of the melody.

Em forma análoga ao exemplo anterior, Margulis caracteriza o trecho localizado entre os compassos 39-44 da Sonata *para Piano e Violoncelo, Op. 5 n° 2* de Beethoven, assim como o Prelúdio do Primeiro ato de *Tristan und Isolde*, compassos 1-15, como exemplos deste tipo de silêncio íntimo. A autora argumenta que o “[...] silêncio no discurso falado pode aparentar ser particularmente poderoso quando o mesmo subentende o objeto a ser expresso por implicar que palavras não são suficientes” (MARGULIS, 2007b, p. 269).⁹⁴ Ademais, esclarece que “[...] quando o silêncio aparece depois de um ponto de alta intensidade emocional, com frequência tem este efeito [...]” (MARGULIS, 2007b, p. 269)⁹⁵ e assinala que estes tipos de silêncio que subentendem ideias musicais sugerem que o orador chegou aos limites da expressão. Margulis assinala, ainda, para o fato de que na *Sonata para violoncelo Op. 5 n° 2* de Beethoven, no compasso 33, pode ser encontrado um exemplo de silêncio de subentendimento de ideias. Nesse compasso, o silêncio abandona a sequência de intensificação em seu ápice, implicando, assim, que os limites da expressão foram alcançados.

⁹⁴ “Silence in spoken discourse can seem particularly powerful when it liminalizes the thing being expressed by implying that words do not suffice.” (Margulis, 2007b, p. 269)

⁹⁵ “[...] When silence follows a point of high emotional intensity, it often has this effect. [...]” (MARGULIS, 2007b, p. 269).

Figura 15: Beethoven, Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2, Primeiro Movimento, compassos 30-44. Exemplo de Silêncios segundo Margulis: de subentendimento de ideias, comp. 33; e, de tipo íntimo, comp. 39-44

UT 50 247

Fonte: Beethoven (2008, p. 43-44), SCHOTT MUSIC, Mainz -Alemanha, reproduzido com a gentil permissão do editor⁹⁶

A profundidade da análise de Margulis (2007b, p. 271) também é manifesta quando a autora argumenta que muitos intérpretes aceleram a duração das pausas, encurtando a duração estipulada originalmente na partitura, com o que talvez estejam relutando em assumir a intimidade da comunicação implícita na partitura.

⁹⁶ Reprint with kind permission by the editor SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany.

2.3 A MODO DE SÍNTESE

O conjunto de textos resenhados até aqui sobre o silêncio na música permite a identificação de quatro prismas de observação e caracterização do silêncio. O primeiro corresponde à categoria de silêncios que contribuem ao fraseado, permitindo, desde a articulação de grandes formas musicais até a separação de agrupações menores de notas. O segundo prisma é o de pausas que surpreendem ou interrompem fluxos de frases, criando algum tipo de qualidade neste contexto. O terceiro se refere à subjetividade, em que, como se viu, os autores se norteiam por ângulos de observação diferenciados, resultantes do fato de que suas metodologias são distintas; ainda assim, chegam a conclusões que, longe de antagônicas, são complementares. O quarto prisma de observação, que por sua vez é inerente a todas as demais categorias, se direciona ao contexto do silêncio, que pode ser anterior à execução da obra, no percurso dela, entre seus movimentos ou no final da mesma.

2.4 UM ADENDO NECESSÁRIO: JOHN CAGE

Não é foco do presente trabalho discutir a importante abordagem de Cage sobre o silêncio. No entanto, uma pesquisa sobre o silêncio na música não pode omiti-la por completo, e por essa razão, ainda que sem aprofundamentos de sua rica reflexão, são feitos aqui alguns comentários sobre o importante autor.

Na tese de doutorado “John Cage e a Poética do Silêncio”, Alberto Heller (2008) aborda o ensinamento filosófico, a produção literária e a obra musical do compositor norte americano. De acordo com Heller, há duas importantes fases no tratamento do silêncio por Cage. Na primeira – décadas de 1930 e 1940 – Cage indica que o Silêncio, em contraposição aos parâmetros de observação do som, não dispõe de altura, timbre e intensidade. Sua única atribuição é a duração. Na segunda, de inícios dos anos cinquenta – possivelmente, segundo Heller (2008), por volta de 1951 e 1952 – Cage fez suas reflexões a partir de uma experiência pessoal reveladora, ou seja, a de sua permanência

por algumas horas em uma câmara anecóica⁹⁷ da Universidade de Harvard. Nas palavras de Heller:

[...] ao invés de perceber finalmente o “verdadeiro” silêncio, Cage relata ter ouvido um som grave e outro agudo, descobrindo com o engenheiro responsável que o som grave era decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sanguínea, enquanto o som agudo era decorrente de seu sistema nervoso. Sua primeira conclusão: o silêncio não existe, sempre há som. (HELLER, 2008, p. 18-19)

Na vasta obra que ao longo de sua vida Cage trata o silêncio, com diferentes abordagens, o componente mais conhecido é a famosa obra 4’33’’. Como se sabe, nessa composição os músicos não criam sons e permanecem no palco, em silêncio, por quatro minutos e trinta e três segundos.⁹⁸

Heller (2008) investiga o silêncio na obra de Cage em sua totalidade, envolvendo não somente sua música, mas também sua obra literária e suas motivações e reflexões filosóficas. Faz, ademais algumas reflexões próprias, entre as quais há uma que possui certa afinidade com as reflexões de Braman⁹⁹ e Margulis, anteriormente analisadas, na medida em que analisa as relações som-silêncio.¹⁰⁰

⁹⁷ Câmara a prova de som.

⁹⁸ 4’33’’ pode ser apresentado por qualquer número de músicos, sem especificação da instrumentação por parte de Cage.

⁹⁹ Observe-se que a tese de doutorado de Braman, foi finalizada em julho de 1956, praticamente quatro anos após a estreia de 4’33’’, na Eastman School of Music, localizada a pouco mais que 400 km de Woodstock, local da primeira execução de 4’33’’. Um tema a ser investigado é a possibilidade de que Braman tenha se inspirado na obra sobre silêncio de Cage para levar suas perguntas sobre o silêncio a outras épocas da história da música.

¹⁰⁰ Como se verifica na citação a seguir, a análise dessa relação em Heller é, contudo, de natureza filosófica, razão pela qual foge ao escopo da presente pesquisa: “a) [...] silêncio compreendido a partir do som – materialismo, naturalismo, positivismo, empirismo b) [...] o som compreendido a partir do silêncio – metafísica? c) [...] som e silêncio mutuamente envolvidos, co-pertinentes, co-fundantes – Gestalt, Ereignis” (HELLER, 2008, p. 54)

3 ENTREVISTAS

3.1 METODOLOGIA APLICADA NA REALIZAÇÃO DE ENTREVISTAS E A CORRESPONDENTE ANÁLISE QUALITATIVA

Este capítulo apresenta o resultado da análise de entrevistas semiestruturadas. À diferença da sequência empregada no capítulo anterior, que por razões lógicas se inicia pelos momentos de silêncio que podem ser considerados “periféricos”, o capítulo se inicia com os Silêncios de Percurso. Estes, pela densidade de conteúdo reveladas durante as entrevistas e respectivas análises, tornaram-se o cerne do presente trabalho.

As entrevistas foram realizadas a partir de encontros presenciais com vinte e oito violoncelistas em seis países diferentes.¹⁰¹ Os entrevistados são professores e/ou intérpretes do violoncelo de reconhecida atuação artística e pedagógica. Nomeadamente são eles: Alban Gerhardt, Álvaro Bitrán, Alisa Weilerstein, Antônio Guerra Vicente, Antonio Meneses, Bruno Borralhinho, Christian Poltéra, Claude Hauri, David Geringas, Fábio Presgrave, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Jan Vogler, Johannes Goritzki, Kim Cook, Lynn Harrell, Maria-Luise Leihenseder-Ewald, Mario Brunello, Matias de Oliveira Pinto, Michael Sanderling, Miklós Perényi, Narek Hakhnazaryan, Neil Heyde, Ralph Kirshbaum, Steven Isserlis, Taisuke Yamashita, William Molina Cestari e Wolfgang Emanuel Schmidt.¹⁰²

Os violoncelistas entrevistados têm em comum os critérios de uma notável atuação internacional. Há, contudo, pelo menos dois elementos que apontam para a natureza plural do grupo. O primeiro consiste na diferença de idade entre os entrevistados, nos quais os de mais idade acumulam individualmente mais do que cinco décadas de carreira internacional, e contrastam, em até duas gerações de diferença, com os violoncelistas mais novos do grupo. Vale também ressaltar que o coletivo dos entrevistados soma a diversidade de 16 (dezesesseis) nacionalidades ou seja, Alemanha, Armênia, Austrália, Brasil, Chile, EUA, Hungria, Inglaterra, Itália, Japão, Lituânia, Portugal, Suécia, Suíça, Rússia e Venezuela.

Fruto das entrevistas realizadas, o registro e respectiva organização do material empírico – ao qual denominamos o banco de dados – reúne as seguintes características básicas: os depoimentos realizados estão gravados em áudio e/ ou vídeo e somam

¹⁰¹ As entrevistas foram realizadas no Brasil, Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra e México.

¹⁰² Informações básicas sobre a projeção artística e/ou docente dos entrevistados são apresentadas em notas de rodapé à medida em que estes vão sendo citados pela primeira vez no texto.

conjuntamente mais de 15 (quinze) horas de entrevistas; as transcrições¹⁰³ dos áudios – que totalizam 275 páginas – estão disponíveis integralmente nos apêndices da tese e organizadas em quatro grupos de idiomas, nos quais foram realizadas, ou seja: alemão, espanhol, inglês e português; destaca-se que quando referenciadas no texto da tese, todas as citações diretas são traduzidas pelo autor para a língua portuguesa.

3.1.1 Os três conjuntos de elementos metodológicos

Apresentam-se, no que se segue, os três conjuntos de elementos metodológicos utilizados na pesquisa e na reflexão apresentados no terceiro capítulo da tese: 3.1.2.) Roteiro de entrevistas; 3.1.3.) Análise qualitativa; 3.1.4) Metodologia de análise musical e interpretativa.

3.1.2 Roteiro de Entrevistas

O roteiro de entrevistas está embasado no arcabouço teórico discutido no primeiro capítulo da tese. Para isto, utiliza-se a modalidade semiestruturada, na qual o pesquisador,

[...] deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. [...] As técnicas de entrevista [...] semi-estruturada também têm como vantagem a sua elasticidade quanto à duração, permitindo uma cobertura mais profunda sobre determinados assuntos. (BONI e QUARESMA, 2005, p. 75)

O conjunto de questões previamente definidas contém seis perguntas-chave com respectivas subdivisões, que incluem exemplos concretos de silêncios musicais observáveis no repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. Observe-se que, muito embora o questionário apresentado obedeça a uma sequência lógica, a

¹⁰³ As transcrições em alemão e inglês foram realizadas pelo escritório de Beatrix Osterkamp, e as transcrições em português e espanhol foram realizados pelo escritório de Simone Passos. Observe-se que todas as transcrições foram supervisionadas e revisadas pelo autor da tese.

distribuição das perguntas foi adaptada ao andamento de cada entrevista, assim como ao tempo disponibilizado por cada um dos entrevistados. As perguntas formuladas aos entrevistados foram as seguintes:

1. *O meu tema de tese é “O Silêncio na Música”, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de intérpretes sobre este tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Qual é a sua percepção sobre o tema?*

2. *O silêncio que pode preceder a execução de uma obra, no espaço de tempo após a afinação do instrumento e o início da execução musical, tem alguma relevância?*

Se tomamos como exemplo o início das Sonatas: Mi menor de Brahms Op. 38; Fá Maior de Brahms Op. 99; Op.5 n.º2 de Beethoven e Op. 102 n.º1 de Beethoven.¹⁰⁴ Existem diferenças entre os momentos – eventualmente silenciosos – que antecedem estas sonatas? Em caso positivo, como descreveria cada um desses momentos?¹⁰⁵

3. *Quando refletimos sobre os silêncios que ocorrem entre movimentos de uma sonata ou concerto, o Sr. considera que há alguma funcionalidade neste momento?*

4. *Em relação ao silêncio que pode ocorrer ao término de uma obra ou movimento, como por exemplo:¹⁰⁶*

a. *Final do primeiro movimento da Sonata em Mi menor de Brahms*

b. *Final do primeiro movimento da sonata em Fá Maior de Brahms*

c. *Finais de: O Cisne do Carnaval dos Animais de Saint Saëns; Vocalise de Rachmaninoff; ou, Andante Cantabile de Tchaikovsky*

Qual a qualidade destes momentos e como o Sr. comunica a relevância do momento ao público?

¹⁰⁴ A depender do tempo disponível de cada entrevistado, os mesmos foram perguntados sobre o início de cada uma das sonatas mencionadas ou apenas de algumas delas.

¹⁰⁵ Os excertos musicais das obras abordadas nas entrevistas, serão reproduzidos respectivamente, junto às seções de análise musical e interpretativas das mesmas.

¹⁰⁶ A depender do tempo disponível de cada entrevistado, os mesmos foram perguntados sobre o final de cada uma das obras mencionadas ou apenas de algumas delas. Observe-se que as perguntas a), e, b) se referem aos silêncios que ocorrem entre movimentos de uma obra. A pergunta c) se refere aos silêncios de pós performance.

5. Para o Sr., quais são as funções que os silêncios ocupam quando ocorrem durante a música ou discurso musical? Por exemplo:

- a. O que as pausas dos compassos 39-44 do 1º movimento da sonata Op.5 n°2 Beethoven representam para o Sr? O Sr. conta o pulso do compasso 42 antes da entrada do violoncelo? O compasso 44 que tem uma fermata – porém apenas três tempos – deveria ser mais longo ou mais curto que o compasso 42?¹⁰⁷
- b. Qual é o papel ou função das pausas do compasso 30 do 1º movimento da Sonata Arpeggione de Schubert?
- c. Na cadência do 2º Movimento do Concerto de Dvorák não há símbolo de pausa expresso na partitura. O Sr. faz algum tipo de interseção ou respiração nesta cadência? Em caso positivo, poderia apontar quando? Como mede o tempo desta respiração?
- d. No compasso 8 da Sonata de Chopin para Violoncelo e Piano, apesar de não haver pausa escrita na partitura, o Sr. faz algum tipo de cesura após a fermata? Em caso positivo, por que?

6. Pergunta final:

Pergunto se o Sr. tem o costume de abordar intelectualmente o tema do silêncio na música com seus pares e se o silêncio é tema de suas aulas, ou se é da opinião de que o tema é tão somente parte do cotidiano de sua prática de performance e que a percepção a respeito é intuitiva?

Ressalte-se que, antes da realização de cada entrevista, foi esclarecido ao entrevistado a finalidade da mesma, e foram coletadas autorizações firmadas em um termo de compromisso livre e esclarecido, de acordo com os preceitos formais de natureza ética exigidos na academia. Nesse termo de compromisso, os entrevistados não somente confirmam sua aceitação de participar da pesquisa, mas esperam do autor do presente texto que os entrevistados sejam citados nominalmente sempre que mencionados no trabalho.

Cabe observar que, à diferença de outras áreas do conhecimento, que por razões éticas omitem os autores das falas de entrevistas e, eventualmente, criam pseudônimos

¹⁰⁷ As perguntas relativas à introdução da sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven se revelaram as mais atrativas para todos os entrevistados. Após a realização da quarta entrevista, estas perguntas foram formuladas logo após a primeira pergunta.

para os mesmos – por exemplo nas diversas áreas que englobam as ciências da saúde – é central ao conhecimento gerado nesta pesquisa sobre práticas interpretativas em música zelar pela identificação do autor de cada fala registrada e reproduzida no texto. Neste âmbito de conhecimento – que até relativamente pouco tempo atrás se restringia à transmissão oral entre intérpretes e entre professores e alunos de música, a menção nominal aos depoentes é uma atitude tanto de respeito à propriedade intelectual como de reverência, por parte do entrevistador, aos artistas e catedráticos que contribuíram com seu tempo e compartilharam de sua sabedoria e experiência profissional a esta pesquisa. Acrescente-se que houve o compromisso, plenamente concretizado, de enviar por correio eletrônico a cada entrevistado uma cópia das transcrições de entrevistas, para eventuais correções.

3.1.3 Análise qualitativa das entrevistas

A análise qualitativa do material coletado teve como critério central registrar similaridades, diferenças (MINAYO, 2011 p. 623)¹⁰⁸ e ideias alternativas (SANTOS, 2016, p. 6) entre as concepções interpretativas apresentadas durante as entrevistas. Elas estão agrupadas de acordo com o “problema/questão da pesquisa” (PENNA, 2015, p. 154), e apresentadas em todos os subcapítulos da parte empírica deste trabalho – também denominado como capítulo 3. A abordagem “se baseia em três verbos: compreender, interpretar e dialetizar”. (MINAYO, 2011, p. 622). Com base nesta orientação, a análise qualitativa do material dos resultados obtidos nas entrevistas realizadas é aqui apresentada de três formas complementares – as duas primeiras ao longo do capítulo 3 e a terceira na sessão conclusiva da tese.

A primeira forma volta-se à profundidade e ao alcance da contribuição artística e/ou pedagógica revelados nas entrevistas. Por se tratar de músicos de destaque no cenário internacional do violoncelo, a exposição dá maior ênfase às falas dos mesmos, já que constituem registros relevantes sobre o pouco difundido objeto da presente pesquisa. Por essa razão foi dada preferência à reprodução por extenso dos momentos mais interessantes das falas, ao invés de optar-se por resumi-los com as próprias palavras deste

¹⁰⁸ “Num trabalho de campo profícuo, o pesquisador vai construindo um relato composto por depoimentos pessoais e visões subjetivas dos interlocutores, em que as falas de uns se acrescentam às dos outros e se compõem com ou se contrapõem às observações.” (MINAYO, 2011, p. 623)

pesquisador.¹⁰⁹ Não obstante isto, o texto é guiado por meio de uma análise hermenêutica, em que as falas citadas são sempre correlacionadas por intermédio de observações curtas do autor, e quando pertinente, com menções a observações do marco teórico.¹¹⁰

A segunda forma da análise, que também consta do capítulo 3, consiste na realização de sínteses de correntes de interpretação, apresentadas ao final de cada subcapítulo. Do ponto de vista da metodologia aplicada, esse é o momento em que se faz a aglomeração de ideias.¹¹¹

O terceiro e último estágio da exposição de resultados, na análise qualitativa, vislumbra, em caráter conclusivo, a comparação entre a síntese das ideias apresentadas pelos entrevistados e as teorias apresentadas no segundo capítulo da tese. Observe-se que, embora o roteiro de entrevistas realizadas não se centre no vínculo entre os depoimentos e as teorias do silêncio na música, as entrevistas foram motivadas a partir da análise teórica e, desse modo, abrem espaço para considerações sobre essa relação.

3.1.4 Metodologia de análise musical e interpretativa

O terceiro componente metodológico é a presença de uma análise musical das obras discutidas. A cada sessão do terceiro capítulo se faz necessário evidenciar os excertos musicais no corpo do texto, sempre em referência aos trechos das obras discutidas pelos violoncelistas entrevistados. Os trechos das partituras são acompanhados de uma análise musical que empregam critérios de observação em congruência com as funções dos silêncios em discussão. Os parâmetros a serem observados são variáveis e definidos, portanto, para cada um dos subcapítulos tratados, ou seja, os subcapítulos referentes aos quatro momentos de silêncio, isto é, aos de pré-performance, de percurso, de pós-performance, e aos que ocorrem entre movimentos. Note-se que a análise das situações do silêncio entre movimentos é descrita a partir dos testemunhos dos próprios

¹⁰⁹ “[...] deve-se usar da literatura e, em especial, da fala dos sujeitos como parte da redação, das explicitações e interpretações, mas o dado precisa estar acima de tudo e muito saliente” (BIASOLI-ALVES e DIAS DA SILVA, 1992, p. 67)

¹¹⁰ “[...] investigadores utilizam a análise qualitativa para adotar uma perspectiva hermenêutica de textos, isto é, uma perspectiva que vê um texto como uma interpretação que nunca pode ser avaliada como verdadeira ou falso. O texto é apenas uma interpretação possível entre muitas [...]. A partir de uma perspectiva hermenêutica, o investigador constrói uma "realidade" com as suas interpretações de um texto fornecido pelos sujeitos da pesquisa; outros investigadores, com diferentes origens, podem vir a ter diferentes conclusões [...].” (SANTOS, 2016, p. 3)

¹¹¹ “O esforço de síntese [...] não despreza a riqueza de informações. Apenas a reclassifica, enfatizando quais são as estruturas de relevância apontadas no estudo de campo.” (MINAYO, 2011, p. 624)

entrevistados, que em suas reflexões contextualizam e fundamentam seus pontos de vista. A descrição por parte do autor da tese sobre os silêncios entre movimentos, se torna nesse sentido redundante, e, portanto, metodologicamente desnecessária.

3.1.4.1 Metodologia utilizada para a análise dos trechos de obras abordadas nas entrevistas.

Com base nos depoimentos recolhidos, adicionados à experiência pessoal do autor do presente trabalho, define-se que os parâmetros utilizados para a análise dos excertos musicais pertinentes aos silêncios de percurso, silêncio de pré-performance e pós-performance e silêncios entre movimentos têm por referência:

- a) Critérios interpretativos pertinentes a indicações explícitas dos compositores;
- b) O contexto melódico, harmônico, de dinâmica, rítmico e motivico do início das obras. Estes critérios são empregados de acordo com o momento observado, conseqüentemente: no contexto que antecede e sucede o silêncio de percurso e silêncio entre movimentos, no início das obras, quando o contexto é de pré-performance; no final das obras, quando o contexto é de pós-performance.
- c) Aspectos técnicos de execução do instrumento: na situação que antecede os primeiros sons produzidos em uma obra ou movimento; na situação que sucede os últimos sons de uma obra ou movimento; e após pausas em situações de silêncio de percurso.
- d) Abordagens interpretativas diversas, como idealizações fundamentadas em imagens, atmosferas ou afins.

Vale ressaltar, conforme observado anteriormente, que os silêncios entre movimentos são descritos a partir dos depoimentos dos entrevistados. Os critérios centrais para esta análise são fundamentados nos contextos harmônicos, assim como são orientados a partir das abordagens sobre o caráter dos movimentos que precedem e sucedem o momento de silêncio.

Por último, cabe assinalar que as observações dos violoncelistas entrevistados, quando pertinentes a quaisquer parâmetros estabelecidos acima, são veiculados à análise com o propósito de consubstanciar a mesma. É relevante frisar que não são parte

integrante da análise de silêncios periféricos a apreciação da forma musical, restrita à análise constante no subcapítulo de “silêncios de percurso”.¹¹²

3.2 O SILÊNCIO NA MÚSICA, A PERCEPÇÃO DE VIOLONCELISTAS¹¹³

O presente subcapítulo aborda a pergunta inicial do roteiro de entrevistas, assim formulada: *“Meu tema de tese é o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de intérpretes sobre este tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Qual é a sua percepção sobre o tema?”*

A pergunta é genérica, sem menção a uma classificação, função ou aspecto específico do silêncio na música, porque sua intenção foi capturar da forma mais espontânea possível o que os entrevistados pensam sobre a temática.

A seguir são analisados trechos selecionados das entrevistas, que refletem a visão de nove violoncelistas.

3.2.1 Respostas e análises

É oportuno começar com a atração pela temática transmitida de forma inequívoca por Wolfgang Emanuel Schmidt:¹¹⁴

¹¹² Para a expressão “silêncios periféricos” entende-se a referência aos silêncios de pré-performance, os silêncios de pós-performance e os silêncios que ocorrem entre os movimentos de uma obra.

¹¹³ Este subcapítulo formou parte de uma comunicação apresentada na VIII Mostra de Violoncelistas de Natal realizada em novembro de 2018.

¹¹⁴ Aluno de David Geringas e Aldo Parisot, o violoncelista alemão Wolfgang Emanuel Schmidt recebeu o prêmio *Grand Prix de la Ville de Paris* do concurso internacional Rostropovich, o primeiro prêmio do *International Australasian Cello Competition* na Nova Zelândia, além de ser premiado nos concursos *Tchaikowsky* e *International Leonrad Rose Cello Competition*. Como solista, Schmidt vem se apresentando frente a orquestras como *Gewandhausorchester Leipzig*, *Deutschen Symphonie-Orchester Berlin*, *Sinfonia Varsovia*, *Orchestre Philharmonique de Radio France*, *Tokyo Symphony Orchestra*, *Houston Symphony* entre outras. É membro do *Chamber Music Society do Lincoln Center* (Nova Iorque) e membro do renomado Duo de Violoncelo “*Cello Duello*” com Jens Peter Maintz. Detentor do prêmio *Diapason d’Or* de 2013 com gravação lançada pelo selo *Harmonia Mundi*, sua discografia inclui ademais álbuns com os selos *Sony Classical* e *Capriccio*. Schmidt é professor na *Hochschule für Musik “Franz Liszt” Weimar*, na *Universität der Künste Berlin* assim como da *Kronberg Academy*. (WOLFGANG EMANUEL SCHMIDT, 2019)

Silêncios na música são, de fato, para mim, os momentos mais emocionantes na música. Há algumas obras nas quais os silêncios são especialmente interessantes: a Segunda Sonata de Beethoven, o movimento lento da sonata em Fá Maior de Brahms onde pausas escritas [na partitura], ou seja, onde há reais momentos de silêncio. No período moderno há, por exemplo, a Sonata de Schnittke que realmente desvanece no vazio, escutamos o silêncio de muitas pessoas no público e todos estão encantados na música, e então a atmosfera se dissolve em aplauso. [...] estes momentos audíveis de quietude são de certa maneira os mais fascinantes. (SCHMIDT, Apêndice 1.10¹¹⁵, p. 348)¹¹⁶

Observada a percepção de fascínio de Schmidt, cabe passar ao olhar objetivo de Frans Helmerson, que aponta para a unidade de uma obra musical e os silêncios que a circundam e permeiam.¹¹⁷ Os quatro momentos observáveis do silêncio na música estão implícitos em sua fala:

[...] silêncio na música é tão parte da música porque você começa a tocar uma obra desde a primeira nota e você vai através da obra até a última nota. Naturalmente, em todas as músicas que eu conheço, eu não posso imaginar uma peça musical onde não se chegue a uma pausa. Pode-se chegar a uma pausa com *fermata* ou ao silêncio entre movimentos, por exemplo, e é claro entre a primeira e a última nota de uma peça que há uma história que se desenvolve. É como ler uma história em diferentes capítulos, um capítulo acaba e um novo capítulo começa, mas o que acontece ali no meio, você está curioso para ver o que vai acontecer. É a mesma coisa com a música, eu acho, expresso de forma muito simples, é claro. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 434)¹¹⁸

¹¹⁵ Observe-se que encontram-se incorporadas na tese, como apêndices, as transcrições integrais de todas as entrevistas, as quais, quando referenciadas, recebem a numeração de página correspondente à localização neste trabalho.

¹¹⁶ *Stille in der Musik sind für mich eigentlich die spannendsten Momente in der Musik. Es gibt einige Werke, wo gerade die Stille besonders spannend ist, also zweite Beethoven-Sonate, langsamer Satz Brahms F-Dur, wo wirklich auskomponierte Pausen, also richtig stille Momente da sind. In der Moderne beispielsweise Schnittke-Sonate, die wirklich im Nichts verklingt. Der spannendste Moment ist dann, wenn man danach den Saal hört. Man hört die Stille von ganz vielen Leuten im Saal, und alle sind noch gebannt und in der Musik, und dann löste sich die Stimmung in Applaus auf. [...] diese hörbaren ruhigen Momente, [...] [sind] eigentlich mit das Faszinierendste. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 348)*

¹¹⁷ Aluno de Giuseppe Selmi e William Pleeth, o violoncelista sueco Frans Helmerson foi premiado no concurso internacional Gaspar Cassadó em 1971. Ao longo de sua carreira realizou concertos em diversos países da Europa, América do Norte, América do Sul, Ásia e Oceania. Tem gravações disponíveis pelos selos *BIS Records* e *Chandos*. Frans Helmerson foi Professor na *Hochschule für Musik und Tanz* da cidade de Colônia, *Escuela Superior Musica Reina Sofia* em Madrid e na *Hochschule für Musik Hanns Eisler* em Berlim. Atualmente é Professor na *Barenboim-Said Akademie* em Berlim, assim como na *Kronberg Academy* em Frankfurt. (KRONBERG ACADEMY, 2019)

¹¹⁸ [...] silence in music is so much part of the music because you start to play a piece from the first note and you go through the piece to the last note. Of course in all music that I know, I cannot imagine a piece of music where it doesn't come to a pause. It may come to a pause with *fermata* or it comes to the silence between movements, for example, and of course between the first and the last note in a piece it is one story which is going on. It's like when you read a book in different chapters, one chapter stops and a new one starts but what happens between there, you are curious to see what is going to go on. That is the same in music, I think, I mean, very simply expressed, of course. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 434)

Na mesma linha de Helmersen, Steven Isserlis aponta para três momentos do silêncio:¹¹⁹

[...] Música tem seu início no silêncio e se espera que termine em silêncio. É muito importante [...] dentro da música significa muito. Minha professora [Jane Cowan] costumava dizer [...] que Mozart afirmava que o elemento mais importante da música é o silêncio. [...] ela disse isso muitas vezes. (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 466)¹²⁰

O silêncio dentro da música, ressaltado por Isserlis e sua mentora, Jane Cowan, é abordado nos depoimentos de Lynn Harrell e Ralph Kirshbaum. Os dois professores indicam o entendimento de que o silêncio é um dos eixos centrais da expressão artística, e, ao mesmo tempo, parte da linguagem e estruturação musical. Desta forma, Lynn Harrell assevera:¹²¹

É muito, muito, muito importante. É parte da comunicação dos momentos mais dramáticos. [...] sem ele há uma ausência do sentido dramático, portanto, ele é um senso de drama, de situações da vida real em que numa conversa, por exemplo, há uma argumentação e subitamente uma pessoa se silencia por um momento [...]. Isso é absolutamente parte do nosso DNA enquanto seres humanos. [...] é muito comum simplesmente sentir que devemos estar tocando com o arco o tempo todo, mas às vezes, parar de tocar com o arco para oferecer silêncio é a parte mais importante da ideia de um compositor. [...] no xadrez há um famoso grande mestre que disse que a ameaça de um ataque é muito pior do que o que um ataque venha a se tornar. Então, é a ameaça de que o que possa acontecer que é absolutamente crucial para a interpretação. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 423)¹²²

¹¹⁹ Aluno de Jane Cowan e Richard Kapuscinski, o violoncelista inglês Steven Isserlis se apresenta regularmente como solista frente às orquestras filarmônicas de Berlim, Viena, e Londres, *National Symphony Orchestra* de Washington, *Zurich Tonhalle*, *Gewandhausorchester Leipzig*, entre outras. Isserlis ministra *masterclasses* com regularidade ao redor do mundo e desde 1997 é o diretor artístico do *International Musicians' Seminar em Prussia Cove* (Cornwall). Tem CDs realizados com *Virgin Records*, *EMI* e *BMG Classics*. Recebeu diversos prêmios e pertence ao *Gramophone's Hall of Fame* (STEVEN ISSERLIS, 2019)

¹²⁰ Within music [...] the rest means a lot. My teacher [Jane Cowan] used to say [...] that Mozart said the most important element of music was silence [...] she said it many times. (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 466)

¹²¹ Aluno de Lev Aronson e Leonard Rose, o violoncelista norte-americano Lynn Harrell foi o Primeiro Violoncelista Solo da Orquestra de Cleveland. Foi Professor da *Royal Academy of Music* (Londres), da *Cleveland Institute of Music*, da *Juilliard School* (Nova Iorque), *Aspen Music Festival* assim como da *Shepherds School of Music* da *Rice University* (Houston/Texas) e do *Los Angeles Philharmonic Institute*. Como solista se apresenta com regularidade com orquestras de renome ao redor do mundo. Tem mais de 30 gravações de CDs junto aos selos *Decca*, *EMI Music* e *Deutsche Gramophon*. É detentor de inúmeros prêmios, entre eles, o *Avery Fisher Award* e dois *Grammys*. É membro do Juri de concursos internacionais como o Concurso Tchaikovsky e o Concurso da *ARD*. (LYNN HARRELL, 2019)

¹²² It is very, very, very important. It's part of the communication of the most dramatic moments. [...] Without it, it completely lacks a sense of drama, so it is a sense of drama, of real-life situations, where in a conversation, for instance, you have an argument and suddenly whatever one person says makes a silence for a moment, like that. That's absolutely part of our DNA as communicative beings. [...] it's very common

Ralph Kirshbaum, por sua vez, argumenta da seguinte forma:¹²³

[...] silêncio na música tem início no estágio de realizar frases e respirar. Vivemos em uma era na qual eventos acontecem muito rapidamente. Na era digital tudo está acontecendo de forma mais rápida do que podemos até imaginar. Ainda assim quando fazemos música, é terrivelmente importante dar espaço às ideias, o que na minha opinião significa respirar. Neste nível, estamos vivenciando o silêncio. Quando respiramos, este é um momento, um ínfimo momento de silêncio, de alívio, criando espaço. E este é o nível micro. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 471)¹²⁴

Em relação ao nível macro, Kirshbaum prossegue apontando Beethoven como o mestre do uso do silêncio, e indica que a relevância do gestual do intérprete se torna fundamental:

Não é somente uma questão de respirar, ele [Beethoven] o faz para realizar um impacto dramático [...] quando se chega ao final de um movimento e você quer que o público sintam que toda a energia que esteve sendo empregada na composição se dissipou, foi embora, relaxou em direção ao nada, você quer segurar [a atenção do] público para que possa perceber isso, sentir isso em oposição a finalizar uma peça, abaixar o arco, mover a estante, fazer todo tipo de coisas que quebram a atmosfera completamente. Eu penso que nestes dois níveis, o silêncio é terrivelmente importante! (Ibid., Apêndice 3.8, p. 471-472)¹²⁵

just to feel as though we have to be playing with the bow all the time, but sometimes to stop playing with the bow and to give a silence is the most important part of the idea of a composer [...] It's that sort of [...] In chess, there's a very famous grand master who said that the threat of an attack is much worse than any attack turns out to be. So it's the threat of what might happen that is absolutely crucial for the interpretation. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 423)

¹²³ Aluno de Lev Aronson e Aldo Parisot, o violoncelista norte-americano Ralph Kirshbaum se apresenta regularmente frente a orquestras, como Boston, Chicago, San Francisco, Pittsburgh, BBC, e *London Symphony*, filarmônicas de Los Angeles e Israel, Cleveland Orchestra, Philharmonia, *Zurich Tonhalle* e *Orchestre de Paris*. Tem CDs lançados com os selos *EMI Group*, *Parlophone*, *Hyperion Records*, *Decca* e *Chandos*. Em sua atividade docente, foi membro da faculdade *Royal Northern College of Music* de Manchester por 38 anos. Em 2008 assumiu a cadeira de violoncelo *Gregor Piatigorsky* na *University of Southern California's Thornton School of Music*. É presidente do *Pierre Fournier Award* e presidente honorário da *London Cello Society*. (KIRSHBAUM ASSOCIATES, 2019)

¹²⁴ [...] silence in music begins at the stage of making a phrase and breathing. We live in an age where things happen so rapidly. In the Digital Age, everything is happening almost faster than we can even imagine it. And yet when we make music, it's terribly important to give space to ideas, in my opinion, which means breathing. How often do we go to performances today, and we come away feeling invigorated in a certain way, but it's just been a breathless kind of experience? And actually take the time to breathe so that a phrase has a life and a space of its own. So at that level, we are experiencing silence. When you breathe, that's a moment, a very small moment of silence, of respite, creating space. And so that's the micro level. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 471)

¹²⁵ It's not just a question of breathing. He's doing it to make a dramatic impact [...] to hold silence as a performer [...] when you come to the end of a movement and you want the audience to feel that all of the energy that has been at work in the composition has dissipated, has gone away, relaxed into nothingness, you want to hold the audience so that they can sense that, can feel it, as opposed to finishing a piece, putting

A observação de Kirshbaum sobre o gestual é corroborada pela visão de Weilerstein que inclui, ademais, a questão da tensão gerada pelo silêncio:¹²⁶

[...] Talvez a primeira coisa que penso seja tensão. Silêncio enquanto tensão, isso é o que pode ser um silêncio pesado entre pausas ou até mesmo entre movimentos; às vezes é uma questão de ter tensão e relaxamento. [...] Outro silêncio óbvio pode ser o que ocorre entre movimentos de uma peça, e assim você pode se encontrar diante da interrupção da música, dos intérpretes baixando as suas mãos ou, digamos, os cantores fechando as suas bocas. Então talvez você não escute silêncio de forma alguma, mas somente algum tipo de rastejo, com o público tossindo e a tensão simplesmente meio que se desvanece. Então pode ser por um segundo, justamente antes da música de fato começar, e esse também é um momento muito especial. E este é um motivo por que entre movimentos – a menos que seja um público especialmente barulhento –, eu tento esperar até que essa tensão seja restaurada. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 481)¹²⁷

A partir da perspectiva de Weilerstein sobre a funcionalidade da tensão exercida pelos silêncios, verificamos que Matias de Oliveira Pinto aponta para a existência de equilíbrio entre os sons e silêncio, além de outras qualidades observáveis do silêncio na música:¹²⁸

É um tema importantíssimo no sentido de que não existiria o preto, se não houvesse o branco [...]. O silêncio na música é tão importante para

your bow down, moving the music stand, doing all kinds of things that completely break that atmosphere. So I think on both of those levels, silence is terribly important. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 471-472)

¹²⁶ Aluna de Richard Weiss, a violoncelista norte-americana Alisa Weilerstein se apresenta com regularidade frente a orquestras como as Filarmônicas de Berlim e Nova Iorque, *NHK Symphony, Zurich's Tonhalle Orchestra, Houston Symphony, San Diego Symphony, London Symphony Orchestra* entre outras. Como camerista desenvolve intensa atividade com tournées ao redor do mundo. Weilerstein tem extensa quantidade de gravações realizadas com os selos *Decca* e *EMI Classics*. Recebeu, entre outros prêmios, o “Recording of the Year 2013 by *BBC Music*” e em 2014 uma nomeação ao Prêmio *Grammy*. (ALISA WEILERSTEIN, 2019)

¹²⁷ [...] Maybe the first thing that I think of is the tension. Silence as tension, this is what can be a heavy silence between rests or even between movements, sometimes it's a question of having tension and release [...] Another obvious one, say the opposite might be the silence in between movements of a piece and so you might have the music stops, the performers lower their hands or let's say they close the mouth with singing. Then you might not hear silence at all but just sort of scuttling around and the audience is coughing and the tension has just been kind of released. Then it might be for the second, right before the next movement starts again there's this incredible tension before the music actually begins and this is a very important moment also. And it's one reason why between movements, unless it's a particularly loud audience, I try to wait until this tension has been restored. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 481)

¹²⁸ Aluno de Csaba Onczay, William Pleeth, Aldo Parisot e Paul Tortelier, o violoncelista brasileiro Matias de Oliveira Pinto vem realizando extensas turnês pelos EUA, em vários países da América do Sul e da Ásia, por toda a Europa, Nova Zelândia e Austrália, apresentando-se e lecionando também em importantes festivais. Tem Cd's gravados pelos selos *Cello Colors, Academy, Kreuzberg Records, Bella Musica e Hungaroton Classics*. É professor de violoncelo na Universidade das Artes de Berlim e na Faculdade de Música da Universidade de Münster na Alemanha. (BELLO CELLO FESTIVAL, 2019; CONCERTOS TRIBANCO, 2019)

a própria música como o som em si. Eu vejo o silêncio como algo muito diverso. O silêncio pode significar tantas coisas diferentes, é incrível. O silêncio pode significar reflexão, pode criar uma tensão, pode significar um impulso para alguma coisa, se você tem um silêncio abrupto na música é a mesma coisa que colocar um fortíssimo [...] eu acho que o silêncio é algo tão fascinante como o próprio som. (PINTO, Apêndice 4.4, p. 526)

A diversidade de qualidades do silêncio sugerida por Pinto também é objeto de reflexão por parte de Claude Hauri:¹²⁹

Silêncio é de fato uma parte muito importante da música, porque música é som e silêncio, portanto, temos um equilíbrio entre os dois. Silêncio, porém, não é o nada, silêncio é algo muito vivo. Isso é o lado mais importante [...], temos que começar a refletir que o silêncio não é um momento no qual nada acontece, senão ao contrário, silêncio é uma tensão. Essa tensão que encontramos no silêncio tem diferentes nuances. Pode ser um silêncio que seja muito energético, ou seja que traz energia. Pode ser um silêncio próximo à morte. Pode ser um silêncio da escuridão ou um silêncio da iluminação. [...] E silêncio pode ser escrito de formas diferentes, porque, por exemplo, o silêncio que temos em uma pausa não é o silêncio criado no final de uma obra ou movimento. É um silêncio completamente diferente. [...] Silêncio poderia ser repouso [...] quando um adagio termina [...] por exemplo, em um concerto para piano de Mozart, essa última nota [...] ou o final de um réquiem, isso é silêncio, isso é o silêncio da perfeição. Podemos, porém [refletir sobre] o silêncio de uma pausa [o entrevistado canta os dois primeiros compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven] esse é um silêncio completamente diferente. E isso, penso, naturalmente tem a ver com energia, e essa energia é emanada pelos músicos, porém também pelas pessoas que ouvem. Essas duas energias, que se encontram no silêncio, fazem esse momento tão repleto, tão intenso. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 301)¹³⁰

¹²⁹ Aluno de Taisuke Yamashita e Raphael Wallfisch, o violoncelista suíço Claude Hauri desenvolve intensa atividade como músico de câmara e solista por toda a Europa, América do Sul e Austrália, onde se apresentou frente à *Orquesta Sinfonica Nacional Argentina*, *Orchestra della Svizzera Italiana*, *Orchestra Antonio Vivaldi*, *Orchestra di Fiati della Svizzera Italiana*, *Orquesta Sinfonica de Entre Rios*, *Orquesta Sinfonica Uncuyo* e *Orchestra da Camera di Mantova*. Em sua discografia encontram-se gravações com os selos *Emi*, *Nuova Era*, *Jecklin*, *Radio Svizzera Italiana*, *Novecentomusica*, *Amadeus* e *Brilliant Classics*. É membro do *Trio des Alpes*, conjunto com o qual se apresenta com regularidade em palcos ao redor do mundo. (CLAUDE HAURI, 2019)

¹³⁰ [...] man muss anfangen darüber zu denken, dass die Stille ist nicht ein Moment, wo gar nichts passiert. Sondern im Gegenteil, Stille ist eine Spannung. Diese Spannung, die wir in der Stille haben, hat ganz verschiedene Nuancen. Es kann eine Stille sein, die sehr energisch ist, also die Energie bringt. Es kann eine Stille sein, die dem Tode nahe ist. Es kann eine Stille des Dunklen oder eine Stille des Hellen sein. [...] Und Stille kann man auf verschiedene Arten schreiben. Weil zum Beispiel die Stille, die wir in einer Pause haben, ist nicht die Stille, die sich am Ende eines Stücks oder Satzes erzeugt. Es ist ganz eine andere Stille. [...] Stille könnte Ruhe sein. [...] zum Beispiel wenn ein Adagio endet [...] beispielsweise aus einem Mozart-Klavierkonzert, diese letzte Note [...] oder ein Ende eines Requiem, das ist Stille. Es ist eine Stille des Vollkommenen. Doch wir könnten auch beispielsweise eine Stille in einer Pause [singt], das ist ganz eine andere Stille. Und das hat sehr viel, finde ich, mit der Energie zu tun natürlich. Und diese Energie wird von den Musikern ausgestrahlt, aber auch von den Leuten, die zuhören. Und diese zwei Energien, die sich in dieser Stille treffen, machen diesen Moment so voll, so intensiv. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 301)

Em depoimento singular, que acreditamos complementar as demais entrevistas aqui apresentadas, Hakhnazaryan aponta para a relação entre silêncio, *timing* e fraseado.¹³¹ O violoncelista esclarece:

[...] o silêncio entre notas é tão importante quanto as próprias notas, porque silêncio na música [...] com frequência é uma definição de *timing*, uma definição do tempo. Tempo na música para mim é a coisa mais importante. A parte mais importante da melodia ou da frase estrutural é o tempo porque com um *timing* diferente, um passo diferente, a mesma melodia pode soar de forma completamente diferente. Então, de modo a achar o estilo correto, a interpretação correta, você precisa ajustar o *timing*. Não somente vibrato, mas as dinâmicas e tudo mais, é tudo importante – mas para mim é mais como bijuterias. A real importância, é o tempo! Silêncio é uma importante parte do tempo. Por exemplo, com frequência há algumas peças do repertório de violoncelo como sonatas ou concertos onde tradicionalmente as pessoas tocam o próximo movimento *attacca* ou mais ou menos *attacca*. Como por exemplo, a Sonata para Violoncelo [e piano] de Shostakovich. Com relativa frequência, tradicionalmente é tocada *attacca*, o segundo movimento assim como o último movimento, com o que discordo totalmente. a) Porque Shostakovich foi muito claro com suas marcações e se ele quisesse *attacca* ele o teria escrito, tenho certeza disso; e, b) É muito importante dar tempo e dar silêncio a você mesmo assim como ao público, antes de fazer a mudança da música mais profunda e sincera para um final forte, grotesco e dançante de uma peça. É aí que o silêncio é o momento mais crucial. O silêncio para finalizar a frase, para escutar a música e absorvê-la o suficiente antes de iniciar uma nova jornada. [...] penso que isso é o mais relevante e para mim essa é parte da importância do silêncio, porque alguém me contou que quando se toca uma frase [...], sempre é necessário pensar a frase de forma mais longa do que ela é. Sustente a nota, se você a sustentar, mesmo quando tiver acabado, ela ainda é um pouco contínua durante o silêncio. Assim aquele silêncio é parte daquela frase. Eu acho que isso é muito importante. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 415-416)¹³²

¹³¹ Aluno de Lawrence Lesser e Alexey Seleznyov, o violoncelista armênio Narek Hakhnazaryan, recebeu o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky do ano de 2011. Desde então, vem se apresentando ao redor do mundo junto a orquestras como *Orchestre de Paris*, *London Symphony*, *London Philharmonic*, *Rotterdam Philharmonic*, *Frankfurt Radio*, *Berlin Konzerthaus*, *Royal Stockholm Philharmonic*, *Chicago Symphony*, *LA Philharmonic*, *Baltimore Symphony*, *Sydney Symphony*, *Seoul Philharmonic*, *NHK Symphony* entre outras. Hakhnazaryan tem extensa atividade como músico de câmara inclusive com gravação realizada pelo selo *Deutsche Gramophon*. (INTERMUSICA, 2019)

¹³² For me personally silence between the notes is equally important as the notes themselves because silence in music [...] quite often is a definition of timing, a definition of time. Time in music for me is the most important thing. Because the melody or the structural phrase, the most important part of it is the time because with a different timing, different pace, the same melody can sound completely different. So in order to find the right style, the right interpretation, you have to adjust the timing. Not just vibrato, the dynamics and everything, it's all important. But for me it's more like jewellery. But the real importance is the time. Silence is a very important part of the time. For example, quite often there are a few pieces in cello repertoire like sonatas or concertos where traditionally people play the next movement *attacca* or more or less *attacca*. Like for example, Shostakovich's cello sonata. Quite often traditionally it's performed *attacca*, the second movement, and also the last movement is performed *attacca* which I totally disagree with, (a) because Shostakovich was very clear with his markings and if he wanted *attacca* he would write

3.2.2 Conclusão

Observamos que o tema é valorizado por personalidades do violoncelo, e que o é em forma rica e variada, com diferentes abordagens a respeito das funções e qualidades do silêncio na música. Conforme enunciado no capítulo introdutório, não se tem por objetivo aqui analisar os paralelismos entre teorias já elaboradas sobre o silêncio na música e os depoimentos reunidos. Cabe, porém, assinalar que, como era de se esperar, a pesquisa permitiu identificar analogias entre a teoria da música e práticas interpretativas, tanto em questões relacionadas à linguagem como de estruturação musical. Verificamos, por exemplo, uma proximidade dos depoimentos de Pinto (Apêndice 4.4, p. 526-527), Yamashita (Apêndice 3.10, p. 490) e Hauri (Apêndice 1.4, p. 301) com as abordagens de Braman (1956) e Margulis (2007) quanto ao destaque que dão às diferentes qualidades atribuíveis ao silêncio na música. Verificamos também que, embora Harrell (Apêndice 3.4, p. 423-424) e Kirshbaum (Apêndice 3.8, p. 471-472) evidenciem em seus depoimentos a existência de dois grupos de silêncio observáveis durante o discurso musical – os silêncios estruturais e silêncios dramáticos – não é possível obter respostas mais claras sobre os dois grupos de silêncio meramente a partir da pergunta tratada no presente subcapítulo. Essa relevante questão se encontra, contudo, respondida no âmbito de outras perguntas realizadas nas entrevistas, apresentadas à continuação neste trabalho. Por último, assinala-se que há assuntos pouco abordados por teóricos, como por exemplo o gestual de intérpretes, o *timing*,¹³³ e suas diretas relações com o silêncio. Não menos relevante, o vazio de referências teóricas é particularmente perceptível em algumas questões singulares, como na menção ímpar de Hauri, que faz alusão à energia que se forma em momentos de silêncio. Sem lugar a dúvidas, trata-se, nesse caso, de um terreno de grande subjetividade e, portanto, de difícil teorização.

it. I know that for sure. And (b), it's so important to give time and to give silence to yourself and to the audience before shifting from the deepest and most sincere music to a grotesque and loud and dancing finale of the piece. That's when the silence is the most crucial moment. The silence to finish the phrase, to hear the music and to absorb it enough before starting another journey. [...] I think that's the most important and for me that's part of the importance of silence because somebody told me that when you play a phrase you always need to play a phrase, think about the phrase longer than it is. So when you stop the phrase it still continues. Hold the note, if you hold the note you always, even when you've finished it's still a little bit continuous during the silence. So that silence is part of that note, part of that phrase. I think that's very important. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 415-416)

¹³³ *Timing* é parte do escopo do trabalho intitulado *Shaping Time* (Epstein, 1995).

3.3 OS SILÊNCIOS DE PERCURSO NA VISÃO DE 28 VIOLONCELISTAS

Esta seção versa sobre a percepção dos violoncelistas entrevistados sobre os silêncios de percurso, ou seja, as pausas que ocorrem durante o discurso musical e que, segundo os teóricos, estão subdivididos em dois grandes grupos. O primeiro, denominado **silêncios estruturais**, se caracteriza por prover suporte à ordenação de uma estrutura musical no que tange às questões de forma, fraseado ou organização dos motivos musicais. O segundo conjunto, denominado como **silêncios dramáticos**, podem se assemelhar com os silêncios estruturais, por estarem frequentemente localizados de maneira a dar suporte à estrutura de uma obra, porém, contém uma carga emocional mais evidente do que os silêncios com função de estruturação. Os silêncios dramáticos por consequência, transferem a abordagem do intérprete – e eventualmente a percepção do público – para sensações relacionadas à tensão, suspensão, surpresa, expectativa, frustração ou autoreferência, na qual à essa última sensação – autoreferência – entende-se que o silêncio é tão longo, que o ouvinte se dá conta da ausência de sons e a sua atenção se volta à perceber esse fenômeno.¹³⁴

Desta forma, o texto apresentado no capítulo deriva das perguntas do roteiro de entrevistas relacionadas ao universo dos silêncios de percurso. Está centrado na seguinte pergunta geral: “*Para o(a) Sr(a), quais são as funções que os silêncios ocupam quando ocorrem durante a música ou discurso musical?*”.¹³⁵ A partir desta pergunta, desdobra-se uma reflexão acerca dos silêncios de percurso constantes nos seguintes exemplos da literatura do violoncelo: os últimos seis compassos da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de L. van Beethoven; as pausas localizadas no comp. 30 do primeiro movimento da Sonata *Arpeggione* de F. Schubert; o possível momento de silêncio não expresso na partitura antes cadência do 2° Movimento do Concerto em Si Menor de A. Dvorák; e no comp. 8 do primeiro movimento da Sonata de F. Chopin para Violoncelo e Piano – que tampouco apresenta pausa na notação musical.

As respostas obtidas encontram-se separadas em seções dedicadas ao tratamento de cada uma das indagações propostas. Cada seção apresenta, previamente, breves análises

¹³⁴ Para maior detalhamento sobre os silêncios estruturais e silêncios dramáticos, veja subcapítulos 2.2.5 e 2.2.6.

¹³⁵ Observe-se que as perguntas não contêm explicação sobre a natureza de cada grupo de silêncios – estrutural ou dramático – devido à intenção do autor de retratar a abordagem performática dos intérpretes e assim, não influenciar as respostas com conceituações teóricas.

musicais dos respectivos trechos das referidas obras, e a sequência no texto segue a mesma ordem das perguntas do roteiro de entrevistas.

À continuação, portanto, nos dedicamos ao exame das respostas relacionadas diretamente aos silêncios de percurso em ponto específico da introdução da Sonata Op.5 n° 2 de Beethoven.

3.3.1 Os seis últimos compassos da introdução de uma Sonata de Beethoven

Nesta seção tratamos da interpretação de violoncelistas no que concerne aos últimos seis compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Ludwig van Beethoven. Em referência a este trecho da sonata, foram formuladas três perguntas centrais: A primeira, que abrange o significado de todo o trecho, foi apresentada da seguinte forma: *O que as pausas dos compassos 39-44 do 1º movimento da sonata Op.5 n° 2 de Beethoven representam para o Sr.?* As duas perguntas subsequentes, que examinam como os violoncelistas abordam a duração de silêncios, foram enunciadas assim: *O Sr. conta o pulso do compasso 42 antes da entrada do violoncelo?;* e, *O compasso 44, que contém uma fermata – ainda que apenas três tempos – deveria ser mais longo ou mais curto que o compasso 42?* Observe-se que além das três indagações listadas, a questão relacionada ao gestual dos violoncelistas – intrínseca à performance dos silêncios – foi abordada em algumas entrevistas, fato que criou um subproduto que rendeu material suficiente para uma análise em subcapítulo adicional.¹³⁶

Nas próximas quatro seções, portanto, serão examinadas separadamente cada uma das questões evidenciadas acima. Por último apresenta-se um segmento conclusivo no qual é realizada uma síntese dos diferentes aspectos analisados.

De modo a que possamos considerar as declarações dos entrevistados de acordo com o contexto musical da obra, relata-se a seguir uma breve análise do trecho final da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven.

¹³⁶ A questão do gestual nestes momentos de silêncio foi tratada a depender do tempo disponível por parte dos entrevistados.

3.3.1.1 Breve contextualização analítica dos silêncios localizados nos seis últimos compassos da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven em Sol Menor

A breve análise que se apresenta, visa contextualizar os depoimentos voltados aos silêncios que ocorrem entre os comp. 39-44 da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven em Sol Menor. Conforme explanado na seção 2.2.8 – do capítulo teórico da tese – reitera-se que, segundo Braman (1956, p. 23), o silêncio *per se* não desperta interesse por sua mera existência e somente tem significado quando relacionado aos fatores que o antecedem e aos que o sucedem. A identificação do contexto musical antes e depois do silêncio, portanto, se torna o objetivo principal desta análise. Aponta-se que dadas as características notadamente harmônicas do trecho estudado, o foco principal deste exame é consequentemente, o contexto harmônico no qual as pausas se inserem.¹³⁷ Ademais observam-se – com menor peso – as questões relacionadas à dinâmica instrumentação e duração das notas.

¹³⁷ Para a análise do contexto harmônico não se discriminam cada um dos enlaces – harmônicos – do trecho em questão e apenas os principais pilares envolvidos na contextualização das pausas.

Figura 16: Últimos 15 compassos da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven em Sol Menor e o início do movimento subsequente

The musical score is presented in three systems, each containing a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a right-hand part. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). It also features articulation marks like accents and slurs, and fingering numbers (1-5) for the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

30 *sf* *sf* 5 2

32 *sf* *sf* *p* *pp* 5 5 3 1 *p*

36 *sf* *sf* *fp* 4 2 *sf* *fp* *p*

40 *pp* *rinf.* *pp* *pp*

Allegro molto più tosto presto

(44)

p

sempre p

2

54

p

3 1 2 3 3 4

64

ff

1 2

Fonte: Beethoven (2008, p. 43-44), edição de SCHOTT MUSIC, Mainz -Alemanha, reproduzido com a gentil permissão do editor¹³⁸

A análise se inicia a partir do comp. 30 – na última terça parte da introdução da sonata – onde o compositor cria uma progressão harmônica ascendente. Neste compasso, Beethoven parte da tonalidade de Lá bemol Maior, passa respectivamente nos comp. 31 -32 pelas tonalidades de Si bemol menor e Dó menor, e chega ao comp. 33 em dinâmica *ff* a fim de reforçar a dominante da dominante – V_9^o – com o acorde de Lá sem fundamental e com sétima e nona menores.¹³⁹ Ressalta-se que neste momento, Beethoven cria pela primeira vez uma intervenção de silêncios, e que estas pausas dão suporte à potencialização da tensão harmônica criada. Logo após estas pausas – a partir das três próximas colcheias – verifica-se um claro contraste dinâmico, agora em *pp*. O compositor prepara a partir deste compasso – 33 – portanto, um estado de dominante prolongada que

¹³⁸ Reprint with kind permission by the editor SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

¹³⁹ Segundo Piston (1987, p. 328 -344) as dominantes sem fundamental e com sétima e nona menor são identificadas com o símbolo V_9^o . Nesta análise o referido acorde é encontrado no primeiro tempo do comp.33, no primeiro e segundo tempos do comp. 41 – com a sua respectiva anacruse, assim como o segundo tempo do comp. 43 – e concernente anacruse.

é sustentado até o final do movimento. Este estado é intensificado pelo pedal em Ré na mão esquerda do piano entre os compassos 37-39.

Desde o comp. 39 – portanto no início do objeto de estudo deste subcapítulo – se observa que desde aqui até o final do movimento, há uma e evidente interseção entre sons e silêncios, onde as pausas têm a clara função de intensificar a tensão harmônica da obra. Beethoven aumenta esta tensão no comp. 40 com uma resolução deceptiva – V - VI – criando assim uma surpresa harmônica, novamente seguida por pausas.¹⁴⁰ O piano dissolve a tensão harmônica nos compassos 41 e 42 – com uma cadência de dominante da dominante e chega ao quarto tempo do compasso na dominante de sol menor – Ré Maior resolvendo no comp. 42 na tonalidade de Sol menor – e dinâmica em *pp*. Segue-se um silêncio com duração ainda mais longa do que no comp. 40 – uma colcheia a mais de pausas. Beethoven intensifica o dramatismo do momento por meio da entrada do violoncelo, agora sozinho, na anacruse do comp. 43 com a nota Dó #, que se caracteriza por ser a sensível da dominante e em dinâmica *pp*. Por último, o acorde derradeiro do comp. 43 – dominante com sétima menor – não é seguido imediatamente por uma resolução harmônica. Além disso, ressalta-se que este último acorde – que dura uma colcheia – está localizado no quarto tempo do compasso – tempo fraco, e nesse caso, um relevante complemento para o estabelecimento da qualidade de suspensão – ademais, o acorde é seguido por uma pausa – também de colcheia – fator determinante para que não se prolongue o acorde. A este acorde de dominante e pausa de colcheia, segue-se um compasso – aparentemente incompleto – de três tempos de silêncio com uma fermata localizada na última pausa, onde novamente, há um realce à tensão criada anteriormente. O quarto tempo do referido compasso, é do ponto de vista métrico, um complemento ao último compasso da introdução da sonata, porém musicalmente, tem a função de separação entre duas seções da obra além da atribuição de anacruse, integrando assim a introdução com o próximo movimento da sonata. Neste quarto tempo – nota Sol – e subsequente acorde de Sol Maior com sétima menor no primeiro tempo do compasso seguinte, ocorre uma aparente resolução da tensão criada, portanto, a ilusória dissolução do estado de dominante prolongada – originada no comp. 33 – e em especial do caráter suspensivo gerado pelos sons e silêncios dos últimos dois compassos – 43 e 44 – da introdução da sonata.

¹⁴⁰ Cadência deceptiva, segundo Piston (1987, p. 181).

Cabe neste ponto realizar um complemento, e analisar de perto a continuação da Sonata que não apresenta silêncios.¹⁴¹ A partir da afirmação de Isserlis (Apêndice 3.7, p. 468) de que o primeiro acorde do movimento que segue a introdução “não é em Sol Menor” (Ibid.), e que embora estejamos nos dirigindo à essa tonalidade, Beethoven “leva para um outro caminho” (Ibid.). Observa-se que de fato, conforme mencionado anteriormente, o primeiro acorde (comp. 45) é de Sol Maior com sétima, e representa a dominante da subdominante (Dó Menor) na tonalidade de Sol Menor. À continuação, no comp. 46, temos a subdominante Dó Menor, logo no comp. 47 sucede o acorde de dominante V^7 (Ré Maior com sétima menor e sem a fundamental) e chegamos à tônica Sol Menor no comp. 48. Por meio do enlace harmônico dos mencionados primeiros quatro compassos do movimento (comp. 45-48) e com a presença de um pedal de Sol na mão esquerda do piano, Beethoven ingressa de maneira camuflada na tonalidade de Sol Menor.

Devido à discreta entrada na tonalidade, é possível que o ouvinte não tenha percebido, nesse ponto, o centro tonal ao qual nos encontramos. A afirmação da tonalidade só é culminada no comp. 70 por meio das cadências autênticas perfeitas localizadas entre os compassos 62 a 70.¹⁴²

Além da referida chegada à tonalidade de Sol Menor no comp. 70, verifica-se que nesse momento, a música apresenta uma estrutura rítmica e dinâmica diferenciada¹⁴³ Nesse sentido, é possível considerar que a seção que antecede o comp. 70 representa uma grande estrutura de anacruse, que encontra seu ápice harmônica e ritmicamente no tempo forte do mencionado compasso.

De fato, se considerada uma grande estrutura de anacruse, há duas possíveis linhas interpretativas. A primeira segue o preceito de *Structural Downbeat* (CONE, 1968, p. 23-25) – ou Tempo Forte Estrutural, conforme exemplificado por Aquino (2004) – que é descrita como “um simultâneo ponto de chegada harmônico e rítmico, tão poderoso, que transforma o que precede em uma grande anacruse estrutural” (EPSTEIN, 1995, p. 39).¹⁴⁴

¹⁴¹ Reitera-se que na tese só se considera silêncio, quando todos os instrumentos não produzem sons.

¹⁴² Veja-se a conceituação de Piston (1982, p. 172-174) sobre a cadência autêntica perfeita.

¹⁴³ O ritmo diferenciado se caracteriza pelas tercinas na mão direita do piano assim como o fim da seção na qual o violoncelo intercala repetidamente breves motivos seguidos por pausas. A partir deste ponto, a declamação musical do violoncelo é evidentemente mais longa. Ressalta-se ademais, que desde o ponto de vista da dinâmica, na parte do piano há a notação de súbito *ff*, e na parte do violoncelo súbito *f*.

¹⁴⁴ “[...] important point of simultaneous harmonic and rhythmic arrival so powerful that it turns what precedes it into its own upbeat.” (EPSTEIN, 1995, p. 39)

A partir desse conceito, se subentende que toda a introdução da Sonata, desde seu início, é uma anacruse estrutural que culmina no comp. 70.

A segunda possibilidade de interpretação diverge da concepção de *Structural Downbeat* por considerar que a estrutura de suspensão – ou anacruse enquanto estrutura – tem seu início, possivelmente, a partir do comp. 33 da introdução da Sonata até a resolução no comp. 70.

Outro aspecto de relevância para o entendimento de integração entre a introdução e o primeiro movimento da Sonata reside na percepção de pulso. De acordo com Charles Rosen, a relação rítmica entre seções contrastantes de obras do período clássico é matemática. Segundo o autor:

[...] [a] transição rítmica no final do século XVIII é realizada com discretos e bem definidos elementos, geralmente relacionados entre si, onde cada [elemento] por sua vez, é duas vezes mais rápido ou duas vezes mais lento que o precedente, de modo que todos os índices de velocidade tendem a surgir das séries 2, 4, 8, 16, etc. [...] (ROSEN, 1998, p. 64)¹⁴⁵

Na perspectiva do autor da presente tese, é possível à luz de Rosen, compreender a quase enigmática indicação “*Allegro molto più tosto presto*” apontada por Beethoven no início do Primeiro Movimento. A expressão pode ser traduzida como um movimento muito vivo em termos de caráter. O pulso da introdução, com base na colcheia (subdivisão em 8 oito batidas por compasso), é praticamente equivalente ao pulso de semínima pontuada do primeiro movimento (subdivisão em 1 uma batida por compasso), mas este último pode ser um pouco mais rápido que o pulso da introdução. A notação gráfica correspondente pode ser expressa por meio dos símbolos $\text{♪} \leq \text{♩}$, indicando que embora o movimento seja muito rápido (*Allegro molto*), o pulso é apenas um pouco mais rápido (*più tosto presto*) do que o da seção introdutória da sonata.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Rhythmic transition in the late eighteenth century is achieved with discrete, well-defined elements, generally related to one another by each in turn being twice as fast, or half as fast, as the preceding, so that all the rates of speed tend to come from the series 2, 4, 8, 16, etc. [...] (ROSEN, 1998, p. 64)

¹⁴⁶ Braccini (1992) traduz as expressões musicais do idioma italiano para as línguas inglesa, alemã e francesa. Nessa ordem, respectivamente, a expressão *Allegro* é traduzida como: *lively/ cheerful; lebhaft/heiter; e, vif* (ibid., p. 58-59) e aqui, portanto, traduzimos ao português como **vivo**. A palavra *molto* o autor traduz como: *much/very; sehr viel; e, énormément* (ibid. 116-117) em português traduzimos como **muito**. A expressão *più tosto*, segundo Randel (1996, p. 865) significa *rather* ou *somewhat*, que aqui traduzimos como **um pouco**. Por último, traduzimos a palavra *presto*, que segundo Braccini (1992, p.60- 61) é traduzido como *fast; schnell; e, rapidement*. Como se sabe, em português significa **rápido**.

Por último, voltando à questão das pausas, ressalta-se que, embora os silêncios estudados – no final da introdução, e em especial as pausas do comp. 44 – contribuam para a delimitação da forma musical, entende-se que fazem parte do universo dos **silêncios dramáticos**, uma vez que contém uma carga emocional mais preponderante do que as funções de estruturação da obra.¹⁴⁷

3.3.2 O significado das pausas localizadas na introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2, entre os compassos 39 e 44, na percepção dos violoncelistas entrevistados

Abrimos esta seção com a reflexão do violoncelista e escritor Mario Brunello que, em seu livro, intitulado *Silêncio*, reflete sobre o sentido transcendente dos silêncios na obra de Beethoven:¹⁴⁸

Beethoven é consciente do poder do silêncio e, desde as primeiras obras com as quais se apresenta ao mundo, deixa claro que o utilizará como um meio extraordinário para fazer um eco da linguagem do espírito. Beethoven quer ir além das portas abertas pelo silêncio num mundo espiritual, quer romper com a indecisão e os esquemas nos quais o silêncio representa somente um vazio ao serviço das formas musicais para confiar-lhe o dever de chegar ao mais profundo da consciência humana. Ademais, entende que, por meio do silêncio, é possível escutar a música de forma a pretender atenção e participação.

Tudo isto também é muito evidente no final do breve, porém intenso *adagio* introdutório da *Sonata Op. 5 n° 2* para violoncelo e piano, cujos seis últimos compassos de quatro semicolcheias cada um, treze [tempos] são de pausa e onze de sons. (BRUNELLO, 2016, p. 36 -37)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Observe-se que voltaremos à questão do pulso e seu vínculo com as pausas mais adiante.

¹⁴⁸ Aluno de Adriano Vendramelli e Antonio Janigro, o violoncelista e regente italiano Mario Brunello recebeu o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky do ano de 1986. Se apresenta com regularidade como solista a frente de orquestras como a *London Philharmonic*, *London Symphony*, *Mahler Chamber Orchestra*, *Orchestre Philharmonique de Radio France*, *Munich Philharmonic*, *Philadelphia Orchestra*, *NHK Symphony Tokyo*, *Filarmonica della Scala* and *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* entre outras. Sua extensa discografia inclui atuação como solista e músico camerista com os selos *EGEA 2010*, *Deutsche Grammophon*, e *Warner*. Brunello é professor da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*. (MARIINSKY, 2019)

¹⁴⁹ Beethoven es consciente del poder del silencio y, desde las primeras obras con las que se presenta al mundo, deja claro que lo utilizará como un medio extraordinario para hacerse eco del lenguaje del espíritu. Beethoven quiere ir más allá de las puertas abiertas por el silencio en un mundo espiritual, quiere romper la indecisión y los esquemas en los que el silencio representa solo un vacío al servicio de las formas musicales para confiarle el deber de llegar a lo más profundo de la conciencia humana. Además entiende que, por medio del silencio, la música se puede escuchar, de forma que pretende atención y participación. Todo esto también es muy evidente en el final del breve, pero intenso, *adagio* introdutorio de la *Sonata Op. 5 n°2* para violonchelo y piano, cuyos seis últimos compases de cuatro cuartos cada uno, trece son de pausa y once de sonido (BRUNELLO, 2016, p. 36 -37).

Na entrevista que nos concedeu, Brunello expande seu pensamento sobre os silêncios localizados nos seis últimos compassos da sonata. A função das pausas sobre a atenção e reflexão do público são o foco de seu depoimento.

[...] é um dos primeiros exemplos das obras do jovem Beethoven nos quais penso – conforme escrevi no livro – que ele entendeu que o silêncio é a linguagem correta para provocar a atenção do público ouvinte, porque temos que lembrar que naquele tempo, nem toda a música era escrita para ser ouvida, mas apenas porque era um ofício – a música era utilizada em muitas ocasiões desde religiosas à circunstâncias oficiais e políticas, para a burguesia e em várias outras situações. Ele queria, porém, que as pessoas ouvissem exatamente ao conteúdo de sua música, e o silêncio e o espaço entre as notas dão o tempo ao público para refletir [...] sobre o último som e pensar sobre o que vai acontecer agora. Estou seguro que Beethoven usava o silêncio nas obras do início de sua carreira por este motivo, porque depois de um adagio de tal intensidade, que não era comum em uma sonata para violoncelo, ele precisava não somente de uma lacuna entre a música intensa e a música mais leve, mas entrar na mente do ouvinte: “– Eu disse algo profundo e muito importante para mim, então agora preciso de uns poucos segundos para pensar a respeito e depois seguimos, e aí vemos o que acontecerá”. (BRUNELLO, Apêndice 3.1 p. 395-396)¹⁵⁰

O efeito da primeira audição dessa obra de Beethoven também é objeto de reflexão de Antonio Meneses, que indaga sobre como o público pode ter reagido na estreia, em comparação à nossa percepção hoje em dia.¹⁵¹ A tensão criada e a incerteza sobre como

¹⁵⁰ [...] it's one of the first examples of the early Beethoven works where Beethoven I think - as I wrote in the book - he understood that the silence is the right language to bring the people who are listening, because we have to remember that at that time not all the music was written to be listened to, but just because was a job, music was used for many occasions from religion to official politics, to the borghesia and many other situations. But he wanted that the people listened to exactly the meaning of his music and the silence and the space between the notes gives the time to the audience, to people, to think that [...] the last sound and to think of what is going now to happen. I'm quite sure that Beethoven used the silence in the early works for this reason because after such an intense adagio it was not so usual for cello sonata, he needed to have not only a separation; not only a hole between the intense music and more easy music but he needs to fit in the mind of the listener: I said something very deep and very important for me, so now just have a little few seconds to think about and then we go on and then we see what happens. (BRUNELLO, Apêndice 3.1 p. 395-396)

¹⁵¹ Aluno de Antonio Janigro, o violoncelista brasileiro Antonio Meneses ganhou o 1º prêmio no Concurso Internacional *ARD* de Munique, e em 1982 o prêmio do Concurso *Tchaikovsky* do ano de 1986. Apresenta-se com regularidade à frente de orquestras como a “Filarmônica de Berlim, a Sinfônica de Londres, a Sinfônica da BBC, a do *Concertgebouw* de Amsterdã, a Sinfônica de Viena, a Filarmônica Checa, a Filarmônica de Moscou, a Filarmônica de São Petersburgo, a Filarmônica de Israel, a *Orchestre de la Suisse Romande*, a da Rádio da Baviera, a Filarmônica de Nova Iorque, a *National Symphony Orchestra* (Washington D.C.) e a Sinfônica *NHK* de Tóquio, entre outras. [...] Apresenta-se regularmente em recitais de música de câmara, tendo colaborado com os quartetos *Emerson*, *Vermeer*, *Amati* e *Carmina*. Além disso foi membro do *Beaux-Arts* Trio de 1998 a 2008.” (ANTONIO MENESES, 2019) Sua discografia inclui gravações com os selos *Deutsche Grammophon*, *Pan Classics*, *Nippon Phonogram*, *EMI-Angel*, *Auvidis-França* e *AVIE*. Meneses, ademais “[...] ministra cursos de aperfeiçoamento na Europa, Américas e Japão, sendo também professor titular de violoncelo na *Hochschule der Künste* de Berna, Suíça desde 2007 e ministra master-classes mensais na *Academia Stauffer* de Cremona, Itália.” (ibid.)

será o prosseguimento da música são os eixos centrais do depoimento de Meneses sobre o tema:

[...] ele cria uma tensão: – o que é que vai acontecer? Então é para isso geralmente que ele se utiliza desse tipo de silêncio, de pausa, porque isso cria dentro da performance uma sensação de que você não sabe exatamente o que é que vai acontecer. Tem que imaginar simplesmente quando essa obra foi tocada pela primeira vez. Ninguém sabia, ninguém conhecia a obra. Hoje em dia a gente já ouviu várias vezes, várias interpretações, mas na época era uma coisa assim, realmente, totalmente inédita, não é? Então ele se utilizava desse artifício para criar suspense, para criar... e essa geralmente é a razão que existe esse tipo específico de silêncio dentro da música. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 517)

A seguir verificamos depoimentos que convergem para ao menos uma das questões apontadas por Meneses, ou seja, tensão, expectativa ou ambos. É importante destacar que, conforme assinalado no subcapítulo teórico (2.2.6) desta tese, a questão da tensão criada pelas pausas, vinculadas à expectativa de o que está por vir, é previsto pelo teórico Braman (1956, p. 31), que indica que o nível de expectativa sobre o que está por vir costuma ser uma constante. Convidamos o leitor a observar nos depoimentos listados à continuação que, quando a qualidade da expectativa é indicada, os entrevistados costumam apontar que esta característica corrobora para a consequente continuidade do discurso musical. Um claro testemunho é encontrado na declaração de Guerra Vicente, que assinala a tensão criada nos silêncios, assim como expõe a relevância desta tensão para a continuidade da obra:¹⁵²

[...] esses são exemplos máximos [...] do uso do silêncio dentro da criação musical. Isso aqui cria uma tensão tremenda, não é? Esse momento aqui de silêncio que antecede a entrada do piano é aquele momento de tensão, é importantíssimo, não é? Nesse silêncio acontece tudo. É a tensão, não tem relaxamento nenhum [...] vai acontecer ainda alguma coisa, não é? Deixa no ar que alguma coisa vai acontecer, então é expectativa. Tensão, expectativa e depois tudo resolve, aí é o relaxamento final. (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 512)

¹⁵² Aluno de Iberê Gomes Grosso e André Navarra, o violoncelista brasileiro Antônio Guerra Vicente (1942-2019) foi um dos fundadores do Conjunto Ars Barroca do Rio de Janeiro e do Conjunto Música Nova da Bahia. Foi professor da Universidade de Brasília entre 1972 e 1998. Teve ampla atividade camerística, destacadamente com o Trio de Brasília e o Quarteto de Brasília. Com este último recebeu os prêmios “Carlos Gomes”, “Brasil de Excelência” e “Sharp”, entre outros. Guerra Vicente se apresentou em 31 países das Américas, Europa e Ásia. (AGÊNCIA BRASÍLIA, 2012; METRÓPOLES, 2019)

A tensão musical criada pelos silêncios é igualmente observada por Ralph Kirshbaum como um relevante componente para a continuidade da obra. Kirshbaum observa que quando se contém o silêncio, agrega-se força para a continuidade do próximo movimento:

Cada vez mais, conforme venho convivendo com essa obra, eu penso que quanto mais se observa o silêncio que Beethoven escreveu, como espaço que ele desejava [...]. Nesse trecho existe uma tremenda tensão do silêncio, a resolução no *allegro* é tão mais poderosa e interessante do que se você simplesmente, de forma aleatória, fizesse uma breve respiração e então começasse o *allegro*. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 474)¹⁵³

Steven Isserlis caracteriza a passagem pela qualidade dramática da expectativa – implícita aos momentos de espera – pela surpresa, e por não haver uma resolução esperada em sol menor:

[...] essa é uma passagem extraordinária, porque ele, obviamente está indo de volta para a tônica Sol menor e ele faz esses incríveis silêncios dramáticos. Você espera, você espera, você espera, e então, de fato, ele começa o *allegro* não em Sol menor. O primeiro acorde não é em Sol menor, mas você está indo para essa tonalidade, mas ele, de novo, o leva para um outro caminho. (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 468)¹⁵⁴

Cook indica que este é um momento de reflexão, de ênfase do compositor para um caráter dramático, ao mesmo tempo em que conduz ao próximo movimento:¹⁵⁵

Em primeiro lugar, é uma reflexão, porque há momentos nos quais está de certa forma em suspensão e depois há apenas uma declaração e depois há mais tempo com suspensão. Portanto, penso que Beethoven tinha a tendência a criar esse tipo situação, a qual, talvez, não encontraríamos em quaisquer outras composições onde ele faz o uso do

¹⁵³ I have found increasingly as I've lived with that work that the more you observe the rest that Beethoven wrote as the space that he wanted [...]. There's a tremendous tension of silence, and if you hold that silence, the resolution into the *allegro* is so much more powerful and interesting than if you just kind of randomly take a quick breath and just start the *allegro*. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 474)

¹⁵⁴ [...] there's an extraordinary passage because he's obviously going back towards the tonic G-minor and he does these incredibly dramatic silences. You wait, you wait, you wait, and then in fact he starts the *allegro* not in G-minor. First chord is not a G-minor chord, so you'll be going there. You'll be going there, and then he again takes you another way. (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 468)

¹⁵⁵ Aluna de Aldo Parisot, Alan Harris e Janos Starker, a violoncelista norte-americana Kim Cook se apresentou como solista em 30 países e realizou tournées como embaixadora artística do Departamento de Estado dos EUA. Cook foi a primeira violoncelista solo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a condução de Eleazar de Carvalho. Desde 1991 é professora de violoncelo na *Penn State University* e vem ministrando masterclasses no Conservatório de Paris, *Eastman School of Music*, Conservatórios em Beijing e Shanghai, na *Rubin Academy* em Israel, no *Melbourne Conservatory* entre outros. Sua discografia inclui gravações com os selos *MSR Classics*, *Naxos* e *Accademia Dell' Arte*. (KIM COOK CELLO, 2019)

silêncio de forma tão dramática, para a ênfase. [...] Existe material motivico e então logo ele adiciona apenas um motivo curto e te traz de volta e te mantêm à espera do que está por vir. É muito dramático. Esta passagem é o que introduz o próximo movimento. De repente é um alívio. Mas este trecho se direciona para o próximo movimento, você está criando certo suspense e alguma sensação de concentração. (COOK, Apêndice 3.2, p. 410)¹⁵⁶

Álvaro Bitrán assinala que, nos últimos compassos da introdução da sonata, o silêncio atua como o fio condutor, que conecta com o movimento que segue ao mesmo tempo em que representa um momento musical de tensão e suspense:¹⁵⁷

[...] estes silêncios [...] têm que ser interpretados de uma maneira absolutamente estrita, rígida. Quando toco esta sonata, peço ao pianista que sigamos contando de forma metronômica, porque este silêncio é o fio condutor que conecta o anterior ao seguinte. E eu sinto que é um momento de grande tensão sob o ponto de vista musical e de muito suspense. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 369)¹⁵⁸

Em relação à tensão das pausas, Miklós Perényi¹⁵⁹ e Matias de Oliveira Pinto declaram que cada momento de silêncio tem qualidades distintas e, portanto, criam expectativas diferentes devido às harmonias nas quais as pausas são gradativamente contextualizadas. Pinto indica que nas pausas que seguem cada uma das intervenções de caráter harmônico – do piano e posteriormente do violoncelo – o compositor cria diferentes expectativas. Segundo Pinto, Beethoven atribui para cada momento de silêncio um significado musical diferente. O violoncelista detalha a sua percepção ao indicar que,

¹⁵⁶ A thoughtfulness, first of all, because there's time that is sort of suspended and then there's just a statement and then there's more time suspended. So I think Beethoven tended to do this kind of thing which maybe we wouldn't find in any other types of compositions where he uses this so dramatically for emphasis. [...] there are motifs and then he does just a short motif and brings you back and then keeps you waiting for what's to come. It's very dramatic. You know, this is what introduces the next movement. Suddenly it's a relief. [...] But this is going up to that movement, you are creating some suspense and some feeling of focus. (COOK, Apêndice 3.2, p. 410)

¹⁵⁷ Aluno de Jorge Román, Leopoldo Tellez e Janos Starker, o violoncelista chileno-mexicano Alvaro Bitrán é membro do Quarteto Latinoamericano. Com uma discografia que vai além de 60 discos, como membro do Quarteto recebeu em 2007 o Prêmio *Diapasón D'Or*, foi nomeado seis vezes ao Prêmio *Grammy*, sendo nos anos 2012 e 2016 premiado com o *Grammy Latino* na categoria “Melhor Álbum Clássico”. Entre 1987 e 2005 foi professor de violoncelo e música de câmara na Universidade *Carnegie Mellon* em Pittsburgh, Estados Unidos. Atualmente leciona no *Centro Cultural Ollín Yolitzli* da Cidade do México, na Faculdade de Música da *UNAM* e no Conservatório Nacional de Música do México. Participou como membro do júri de vários concursos internacionais para violoncelo, tais como os Monterrey e Morelia no México, o de Bloomington nos EUA e o de Viña del Mar no Chile. (CUARTETO LATINOAMERICANO, 2019)

¹⁵⁸ [...] esos silencios [...] tienen que ser interpretados de una manera absolutamente estricta, rígida. Yo cuando toco esa sonata le pido al pianista que sigamos contando de una manera metronómica, porque ese silencio es el hilo conductor que conecta lo anterior a lo siguiente. Y yo siento que es un momento de gran tensión desde el punto de vista musical y de mucho suspenso. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 369)

¹⁵⁹ Sobre este ponto, leiam-se as páginas 323 e 324 da entrevista de Miklós Perényi (Apêndice 1.7).

a partir do comp. 40, “ele sai de um momento dramático e reforça o Mi bemol, colocando uma colcheia pontuada” (PINTO, Apêndice 4.4, p. 530). Pinto indica que na próxima intervenção do piano – anacruse do comp. 41 até o primeiro tempo do comp. 42:

[...] vem a surpresa de ser menos dramático. E aí vem o reforçar [anacruse do comp.42] como se fosse concluir para fechar, mas o violoncelo não conclui [...] a conclusão é o movimento seguinte, não é? Então aqui a conotação das pausas é totalmente diferente, cada uma de uma maneira diferente, cada uma tem um sentido musical. (Ibid, p. 5-6)

De forma complementar, encontramos na declaração de Alban Gerhardt um fascínio pelos longos momentos de silêncio da sonata.¹⁶⁰ O violoncelista relaciona a profundidade do trecho com a dúvida do porvir. Gerhardt indica uma existente função estrutural de conexão com a próxima seção da sonata, mas sugere que o drama do momento, a conexão emocional e, de certa forma, a intimidade do intérprete, são evidentes:

[...] com certeza, a minha passagem favorita dentre todas as sonatas de Beethoven. Existe uma incrível sabedoria nela, mas não sei explicar por quê. [...] Não me lembro onde mais, no meio de uma introdução, existem dez segundos de silêncio explícitos na notação. Por oito segundos, talvez. Portanto, um estarecimento, quase como uma petrificação da alma, e nós não sabemos o que seguirá. Não se pode antecipar o que acontecerá. De certa forma é como uma ponte, mas ao mesmo tempo não é. É na verdade completamente desnordeado e muito, muito filosófico. [...] E sempre depende da atmosfera. Mesmo quando for sentida a mais profunda tristeza, e ficarmos boquiabertos ou consternados: o que realmente conta, é como o outro lado recebe a mensagem. Ou seja, da parte do ouvinte há ainda outras possibilidades a serem sentidas. É possível que eu sinta de maneira completamente diferente do que o ouvinte sente. Eu não tenho qualquer tipo de problema quando pessoas no público fazem barulhos, mas aqui é evidentemente mortal. Quando alguém se mexe, tosse, produz ruído, isso quebra a magia da passagem. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 280)¹⁶¹

¹⁶⁰ Aluno de Boris Pergamenschikow, Markus Nyikos e Frans Helmerson, o violoncelista alemão Alban Gerhardt já se apresentou como solista frente a mais de 250 orquestras ao redor do mundo, entre elas a *Berliner Philharmoniker*, *Royal Concertgebouw Orkest*, *London Philharmonic*, *Philharmonia*, *Tonhalle Zurich*, *Gürzenich Orchestra*, *Sydney Symphony*, *NHK Symphony*, *Cleveland*, entre outras. Seu repertório inclui mais de 70 concertos para o instrumento. Tem ativa participação na área de música de câmara. Recebeu três prêmios *ECHO Classic* e um *Gramophone*. Gravou para os selos *Deutsche Grammophon* y *Hyperion*. (ALBAN GERHARDT, 2019)

¹⁶¹ [...] auf jeden Fall meine Lieblingsstelle von sämtlichen Beethoven-Sonaten. Es ist eine unglaubliche Weisheit darin, aber ich weiß nicht warum. [...] ich kann mich nicht direkt erinnern, wo es sonst mitten in einer Einleitung zehn Sekunden auskomponierte Stille gibt. Für acht Sekunden vielleicht. Also so eine Erstarrung, fast so wie eine Erstarrung der Seele. Und wir wissen ja nicht, was kommt. Man darf sie auf

Em adição às questões de tensão, continuidade da música e intimidade, Lynn Harrell argumenta que os silêncios dos comp. 39-44 são análogos à linguagem oral.¹⁶² Harrell ressalta que um momento de silêncio pode ter uma conotação equivalente aos momentos sem palavras em um diálogo:

Grande suspensão, [...] é como se você estivesse tendo uma conversa ... insisto, isso é como uma conversa entre seres humanos. Alguém tem algo muito importante a ser dito, e começa: “– Me pergunto se você pensou ...” algo assim, como um momento de não avançar no diálogo, onde simplesmente a comunicação está em suspenso. Então [a pausa] tem uma insinuação. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 429)¹⁶³

Cabe notar que, quando Harrell aventa que o momento de silêncio contém insinuação, o violoncelista corrobora ao estudo de Margulis (2007b) – teórica do silêncio – que aponta para silêncios que permitem comparação metafórica à narrativas, imitando sensações como hesitações, incapacidade de expressão ou da aproximação de um sentido de intimidade como na comunicação oral.¹⁶⁴

É interessante finalizar esta seção com a instigante declaração de Narek Hakhnazaryan, que, na mesma linha de Harrell, fortalece o argumento de que esta passagem, em termos de eloquência, pode ser comparada à linguagem falada:

Este é um bom exemplo onde o silêncio é pelo menos tão importante quanto a [sons na] música, para mim, até mais importante. Porque como em qualquer discurso, se você escutar a grandes oradores através da história da humanidade, você verá que todos eles têm uma coisa em comum: a parte mais impressionante e mais convincente do discurso é o silêncio, são as paradas que eles fazem antes das frases. Se você falar três ou quatro frases sem silêncio [...], isso não traz efeito. Mas, se você

keinen Fall vorwegnehmen. Es ist ja schon irgendwie eine Brücke, aber eigentlich auch nicht. Ist wirklich komplett verloren und eigentlich sehr, sehr philosophisch. [...] Und es kommt auch immer auf die Stimmung drauf an. Selbst wenn das tiefste Traurigkeit empfinden und eine Sprachlosigkeit oder Entsetzen: Es kommt wirklich darauf an, wie auch das andere gespielt wurde. Also, das lässt auch beim Hörer einige Gefühlsmöglichkeiten. Es kann auch sein, dass ich etwas ganz anderes fühle als der Hörer. Ich habe sonst kein Problem, wenn Leute irgendwie Geräusche machen, aber hier ist dies natürlich tödlich. Wenn da irgendwie sich bewegt, gehustet, geraschelt wird, das zerstört die Magie dieser Stelle. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 280)

¹⁶² Os silêncios musicais, comparados às inflexões da linguagem oral, representam a categoria de análise mais comum entre os teóricos – veja o subcapítulo 2.2.4 dedicado aos silêncios de percurso. Encontramos em Lissa (1964), Margulis (2007) e Imaguirre, (2009) abordagens coincidentes com o ponto de vista de Harrell.

¹⁶³ Great suspension [...] It’s like if you are having a conversation ... again this is like human conversation. Someone has something very important to say and he goes, “I wonder if you’ve thought,” you know, something like that where that moment of not moving forward with the communication, where it’s just suspended. Then it has an implication. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 429)

¹⁶⁴ Uma síntese do trabalho de Margulis (2007b) é apresentado no subcapítulo 2.2.10 da seção teórica da tese.

fala uma frase e então faz um pequeno silêncio, isso faz muito efeito, e é tão mais convincente. Neste trecho é exatamente o mesmo. [...] Aqui Beethoven dá a chance a você e ao público de que se tornem compositores. Cada pessoa no público está compondo sua própria peça nestas poucas semínimas de silêncio. Eu acho que esta é uma das passagens mais geniais das sonatas de Beethoven. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 420)¹⁶⁵

Além da consolidação do argumento de que o silêncio é análogo à linguagem oral, Hakhnazaryan aprofunda sua narrativa ao sugerir que as pausas estimulam o público a se tornarem compositores. Este é mais um exemplo de correspondência entre as percepções dos entrevistados e análises de teóricos da música, já que o violoncelista coincide com uma subcategoria de silêncios da *Meta-Audição* estudado por Margulis (2007b).¹⁶⁶ Hakhnazaryan declara, também, que os silêncios “são igualmente tão importantes quanto os sons musicais, senão até mais importantes...” convergindo assim para a observação de Mário Brunello – indicado no início desta seção – “que nos últimos seis compassos da introdução há 13 tempos de pausas enquanto há 11 tempos de sons.”

3.3.3 O Sr. conta o pulso do compasso 42 antes da entrada do violoncelo?

A segunda entre as perguntas relativas ao final da introdução da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven aplica-se a um contexto no qual o violoncelista, após quatro compassos de sons e silêncios executados pelo piano, tem a sua vez para interceder. Esta intervenção

¹⁶⁵ Here this is a very good example where the silence is at least equally important as the music, for me even more important. Because like in any speech, like if you noticed, if you listen to great orators throughout the history of humanity, you will see that all of them have one common thing: the most impressive and most convincing and effective part of their speech is the silence, is the breaks which they do before the phrases. If you say three or four phrases altogether without silence [...], it doesn't give you an effect. But if you say one phrase and then you do a little silence, it gives so much more effect and it's so much more convincing to the people. This here is exactly the same. [...] here Beethoven gives you or audience a chance to become a composer actually. Every single person in the audience is composing his own piece in those few quarters of silence. I think this is one of the most genius, genius episodes in Beethoven's sonatas. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 420)

¹⁶⁶ Reiteram-se aqui duas citações de Margulis (2007b) – apresentadas no capítulo teórico – sobre o Silêncio da *Meta-Audição*. A autora esclarece que “quando estímulos externos são retirados, projeções internas, imaginações, construções e suposições emergem de forma mais evidente. Um silêncio musical com frequência atua primariamente para encorajar esta eclosão [...]” (MARGULIS, 2007b, p. 255) Ademais a autora ilustra, a questão dos silêncios da *Meta-Audição* da seguinte maneira: “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. A habilidade do silêncio de ativar o ouvido interno foi explorado amplamente na era clássica, e particularmente por Haydn.” (ibid, p. 259-260)

do violoncelo, no comp. 42 em anacruse ao comp. 43, é descrita por Miklós Perényi,¹⁶⁷ como “um sussurrar [...] tocado com grande intensidade” (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 324).¹⁶⁸ Observe-se que esta pergunta, assim como a próxima¹⁶⁹ – cujo objeto é estipular como os violoncelistas determinam a duração das pausas anteriores à execução da nota dó suspenso – são fundamentadas não somente na experiência e curiosidade pessoal do autor, mas também no estudo de abordagens de cunho teórico. Conforme destacado no subcapítulo 2.2.2 deste trabalho,¹⁷⁰ John Cage (2011, p. 13) afirma que dentre os parâmetros atribuíveis à observação dos sons – altura, timbre, dinâmica e duração – somente a duração é possível de ser medida ou observada a partir da perspectiva do silêncio. Na mesma linha, Heller (2006, p. 84) argumenta que “o tempo está no coração da expressão”.¹⁷¹ Além destas afirmações, Margulis (2007b, p. 271) instiga o autor da pesquisa a um exame aprofundado da questão da contagem a partir da seguinte declaração:

[...] muitos intérpretes correm através de silêncios, encurtando a duração de suas notações, talvez na relutância em aceitar a intimidade comunicativa implícita na partitura. Intérpretes, porém, também podem explorar a função comunicativa do silêncio com grande efeito. (MARGULIS, 2007b, p. 271)¹⁷²

A partir, portanto, dos argumentos apresentados, a pergunta foi formulada com a expectativa por parte do pesquisador, de que as respostas fossem simples e diretas, nas

¹⁶⁷ Miklós Perényi foi iniciado no violoncelo por Miklós Zsámboki, pupilo de David Popper, e posteriormente estudou com Enrico Mainardi e Ede Banda. Premiado no Concurso Internacional Pablo Casals de 1963, foi convidado pelo próprio Casals a participar dos cursos que organizava em Porto Rico. Ademais recebeu em 1980 o Prêmio *Kossuth*, em 1987 o Prêmio *Bartók-Pásztory* e em 2014 foi honrado com o prêmio húngaro *Artist of the Nation Award*. Como solista se encontra regularmente à frente de reconhecidas orquestras ao redor do mundo, a exemplo da Filarmonica de Berlim. Dispõe de gravações com os selos *Hungaroton*, *EMI-Quint*, *Sony Classics*, *Decca*, *col legno*, *Teldec*, *Erato*, o selo do *Wigmore Hall*, *ECM Records* e *Onyx Classics*. Desde 1974 é professor na Academia *Franz-Liszt* de Budapeste e, a partir de 2014, acumula o “*International Chair in Cello*” do *Royal Northern College of Music*. (IMPRESARIAT-SIMMENAUER, 2019)

¹⁶⁸ Das ist „whispering“ [...] gespielt mit großer Intensität. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 324)

¹⁶⁹ A próxima pergunta das entrevistas é: *O compasso 44 que tem uma fermata – ainda que apenas três tempos – deveria ser mais longo ou mais curto que o compasso 42?* As respostas são apresentadas na próxima subseção da tese.

¹⁷⁰ O capítulo 2.2.2 trata dos silêncios de pós-performance; no entanto as citações de Cage (2011) e Heller (2006) são pertinentes a qualquer momento de silêncio na expressão musical.

¹⁷¹ Em congruência com a afirmação de Heller, note-se que o tempo é considerado pelo autor, como o cerne deste trabalho.

¹⁷² Many performers rush across silences, shortening their notated duration in a reluctance, perhaps, to embrace the communicative intimacy implied by the score. But performers can also exploit the communication function of silence to great effect. (MARGULIS, 2007, p. 271)

quais os entrevistados responderiam hipoteticamente com um sim ou não.¹⁷³ O retorno obtido, no entanto, surpreende pela pluralidade das respostas. Todavia, antes de examinarmos os depoimentos, é interessante iniciar esta subseção observando que, em um número significativo de testemunhos, encontramos uma clara convergência com a afirmação de Margulis, nos quais os entrevistados – espontaneamente – mencionam que é comum encontrar interpretações nas quais violoncelistas antecipam suas entradas, tornando assim o comp. 42 mais curto.¹⁷⁴ É importante destacar também que, embora de uma maneira geral cientes da questão do encurtamento das pausas neste compasso, as soluções práticas apontadas pelos entrevistados são variadas – o que, por sinal, demonstra a riqueza do material estudado.

À guisa de estabelecer uma exposição de forma ordenada sobre as diferentes linhas de interpretação do comp. 42 da introdução da sonata, identificamos dois grupos principais, nos quais um conjunto de músicos declara contar o pulso do compasso, e um segundo – antagônico – que revela não contar. Verifica-se que, além destes dois conjuntos aparentemente antagônicos, foi identificada uma linha intermediária de abordagens, na qual os violoncelistas conciliam os princípios de ambos os grupos.¹⁷⁵ Cada linha interpretativa será apresentada de forma congruente no texto que se segue.

Em um primeiro plano, examinamos algumas declarações que fundamentam porque esta passagem deve ser contada na unidade de colcheias. Steven Isserlis aponta, de forma concisa, que a passagem é perfeita como foi escrita, e por isso deve ser respeitada. Isserlis esclarece, com relação às colcheias: “Eu conto, absolutamente [...]. Eu tento ser exato. Se sou ou não, não sei, mas a minha intenção é ser exato, porque é perfeito como foi escrito” (ISSERLIS, Apêndice 3.7 p. 468).¹⁷⁶ Alisa Weilerstein, por sua vez, examina o excerto de forma técnica, indicando que a música é lenta e que por meio do ritmo é possível manter o caráter da obra. Weilerstein indica que, apesar da passagem ter representação

¹⁷³ Na mesma linha de da afirmação de Margulis (2007b, p. 271), encontramos em Harris (2005, p. 545) um comentário sobre interpretações de silêncios em situações pré-cadências em óperas de Händel – que não fazem parte do escopo desta pesquisa – no qual também afirma que intérpretes com frequência encurtam pausas de longa duração.

¹⁷⁴ Entre as declarações que ressaltam o costume de que é comum que se adiante a entrada do violoncelo do compasso 42 estão: Alban Gerhardt (Apêndice 1.1, p. 280); David Geringas (Apêndice 1.2, p. 287); Johannes Goritzki (Apêndice 1.3, p. 292); Kim Cook (Apêndice 3.2, p. 410); Maria-Luise Leihenseder-Ewald (Apêndice 1.5, p. 314); Wolfgang Emanuel Schmidt (Apêndice 1.10, p. 353)

¹⁷⁵ Cada linha interpretativa é apresentada – a título de ilustração e simplificação – no Quadro 6, constante no subcapítulo 3.3.6 da tese.

¹⁷⁶ “I do, absolutely [...]. I try to be accurate. Whether I am, I don’t know, but my intention is to be accurate because it’s perfect the way it is”. (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 468)

íntima e trágica, há algo que mantém tudo em equilíbrio. A contagem em colcheias é um suporte, portanto, para a manutenção desta estabilidade:

Sim [...]. Porque os pulsos são realmente longos e a música é muito lenta. Você tem que [contar]. Com base no ritmo, pode-se manter o caráter sem fazer a passagem de forma sentimental ou demasiadamente romântica. Ainda assim, tem algo que mantém a passagem, que conserva a altivez, a elegância. Então, mesmo neste momento tão íntimo, momento de luto e tragédia, ainda há alguma forma de dignidade e aí é que o ritmo realmente ajuda. Então sim, eu conto, para ter certeza. Eu posso sofrer, mas existe um limite do quanto posso demonstrar. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 487)¹⁷⁷

Assim como Weilerstein, Schmidt afirma que também conta as pausas na unidade de colcheias, e justifica a abordagem da seguinte forma:

[...] de fato, aí eu conto, porque a sensação seria 99 % mais curta. Tenho certeza [...] porque para mim, o grande pulso se torna impreciso. Outros talvez consigam, eu não. Nesse sentido eu migro nesta passagem para um pulso em colcheias, de forma que ele seja muito claro. (SCMHIDT, Apêndice 1.10, p. 353)¹⁷⁸

Jan Vogler vai além. Afirma que Beethoven não confiava nos intérpretes, e por isso determinou, por meio de sua notação que as pausas tivessem uma duração rigorosamente cronométrica.¹⁷⁹ Vogler assinala que a duração exata das pausas traz à interpretação um efeito especial à passagem:

[...] ele não tem confiança no intérprete, zero confiança no intérprete. Ele poderia ter escrito pausa, fermata - pausa, fermata - pausa, fermata. Dessa forma ele teria dito: “- Faça um pouco de silêncio.” Mas não, ele queria ter exatamente esta quantidade de silêncio, ele escreveu com

¹⁷⁷ Yes [...]. Because the beats are really long and the music is very slow. You have to, I think. This actually relying on the rhythm keeps it in character without making it sentimental or too romantic. This is still ... there's something that holds it, that holds pride, a poise. So even in this very intimate moment and very ... you know, moment of grief and tragedy there's still kind of a dignity about it and this is where the rhythm really helps. So yes, here I do count. To make sure ... I can grieve but there's a limit to how much I can show. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 487)

¹⁷⁸ [...] da zähle ich tatsächlich, weil das Gefühl wäre zu 99 Prozent zu kurz. Bin ich mir garantiert sicher. [...] weil der große Puls wird unklar für mich. Andere können das vielleicht, ich kann es nicht. Insofern gehe ich auf einen kleinen Puls über, damit der wirklich ganz klar ist. (SCMHIDT, Apêndice 1.10, p. 353)

¹⁷⁹ Aluno de Josef Schwab e Heinrich Schiff, o violoncelista alemão Jan Vogler foi o Primeiro Violoncelista Solo da Orquestra da *Staatskapelle Dresden*. Ao longo de sua carreira tem extensa atividade camerística e, como solista, vem se apresentando frente a orquestras como *New York Philharmonic*, *Gewandhausorchester Leipzig*, *Deutschen Symphonie-Orchester Berlin* e *London Philharmonic Orchestra* entre outras. Vogler gravou mais de 30 CDs junto aos selos *Sony Classical* e *Berlin Classics*. É membro do Juri do Concurso Tchaikovsky e desde 2008 é diretor artístico do Festival de Música da cidade de Dresden. (JAN VOGLER, 2019)

exatidão quando queria que continuasse. O intérprete tem que manter o pulso interiormente, senão a passagem não faz sentido. [...] Quando se toca as pausas com a precisão da notação escrita, o efeito é incrível [...]. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 362)¹⁸⁰

Uma outra maneira de contar o compasso 42 é em pulsos maiores do que a unidade de colcheias. Ralph Kirshbaum alerta para um pulso vivo que facilita a entrada após as pausas com o dó suspenso, em contraposição a uma contagem rígida:

[...] Eu não conto “um, dois, três, quatro” desse jeito. Eu sinto os grandes pulsos. Um pulso vivo que nós sentimos é oposto a um pulso rígido, metronômico e vertical. Dessa forma, é claro, fica muito mais fácil entrar com o Dó suspenso se é algo que está vivo [...]. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475)¹⁸¹

Na mesma linha que Ralph Kirshbaum, Maria-Luise Leihenseder-Ewald indica de forma pedagógica o motivo de se estudar em pulsos pequenos, ao mesmo tempo em que declara como costuma tocar hoje em dia:¹⁸²

Quando se começa a estudar a sonata, se deveria, certamente, contar as colcheias de modo a que não se entre antes da hora. [...] hoje em dia eu tenho a confiança em deixar as grandes batidas pulsarem, [...] não tenho que contar as pequenas unidades rítmicas. (LEIHENSEDER-EWALD, p. 314)¹⁸³

¹⁸⁰ [...] er hat kein Vertrauen zum Interpreten, null Vertrauen zum Interpreten. Er hätte ja schreiben können, [summt] Pause, Fermate [summt] Pause, Fermate [summt], Pause Fermate [summt]. Hat er gesagt, mach ein bisschen Stille. Nein, er wollte genau so viel Stille haben. Und er hat es genau auskomponiert, wann geht es weiter. Der Interpret muss hier innerlich genau den Puls halten, ansonsten ist die Stelle kaputt. [...] Wenn Sie genau diese Pausen spielen, die hier komponiert sind, hat es eine unglaubliche Wirkung. Weil er eben genau wusste, wie viel Stille braucht er. Er braucht hier eben genau ein Viertel, also ein Viertel Pause, noch eine Achtel und eine Sechszehntel mit Punkt. Genau so viel Stille hat er gebraucht. Er hätte das auch ganz genauso ein Viertel früher schreiben können. Gar kein Problem. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 362)

¹⁸¹ [...] I'm not counting, "One, two, three, four," in that way. I'm feeling the big beats. [Humming], so that it's a living pulse that I'm feeling as opposed to a rigid, metronomic, vertical pulse. And then of course that makes it much easier to come in with a C-sharp if it's something that's alive [...]. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475)

¹⁸² Aluna de Brunhard Böhme, a violoncelista alemã Maria-Luise Leihenseder-Ewald recebeu importantes impulsos em cursos com os violoncelistas Maurice Gendron, Siegrfried Palm, Lynn Harrel e Ivan Monighetti. Premiada em concursos internacionais, Leihenseder Ewald é professora de violoncelo desde 1993 na *Hochschule für Musik Franz Liszt* de Weimar. Tem extensa atividade como solista e camerista na Europa e EUA, em especial com os conjuntos *Trio pianoVO* [sic] e o *Ensemble ars ad libitum*. (HFM-WEIMAR, 2019)

¹⁸³ Wenn man die Sonate anfängt, sollte man durchaus mal die kleineren Werte zählen, damit man nicht zu früh einsteigt. [...] Ich traue mir jetzt zu, dass ich es nicht mehr unbedingt in kleinen Werten zählen muss, sondern wirklich die großen Schläge durchpulsieren lasse. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 314)

Um depoimento similar é elaborado por Kim Cook (Apêndice 3.2, p. 410),¹⁸⁴ que indica que os momentos de silêncio são “muito longos” e que “estudantes acham que não precisam segurar a pausa por tanto tempo”. Por este motivo, aponta para uma necessária etapa de aprendizagem da obra na qual “inicialmente é necessário contar e, posteriormente os pulsos longos são sentidos”. Pessoalmente, Cook indica que conta provavelmente dois pulsos por compasso.

Na mesma linha – de contagem de unidades de pulso maiores – encontramos no depoimento de Alban Gerhardt uma explicação técnica sobre por que fazê-lo, adicionado a uma crítica aberta à contagem em colcheias:

Esse silêncio explícito na notação só funciona quando se tem, de fato, um pulso incrível. Ou seja, não deve ser tocado excessivamente lento. Quando o tempo tende a ser predominantemente em oito ao invés de ser em quatro, então a passagem se torna simplesmente medíocre. A maioria dos intérpretes entra mais cedo [...] não conseguem segurar a tensão. Quando alguém toca muito lento, então não vai esperar o suficiente [...] (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 279)¹⁸⁵

Outra visão interpretativa, embora próxima à destacada acima – que conta longos pulsos – é a que aborda a passagem sem contar pulsos, fazendo, porém, contagem de pulsos em uma etapa preliminar. Frans Helmerson¹⁸⁶ declara de forma similar a Kirshbaum, que não conta de forma metronômica, mas que, de certa forma, costumava fazê-lo no passado, e que, no lugar da contagem, passou a fazê-lo por meio de pura “sensação”:

Eu costumava contar, mas isso provavelmente se tornou uma sensação, porque certamente eu não bato meu pé no chão para contar como um metrônomo. Eu considero, porém, que é muito importante tentar entender por que Beethoven escreve um silêncio tão grande nesta passagem. [...] de certa forma é como segurar a respiração. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 435)¹⁸⁷

¹⁸⁴ It's very long. It's very long. A lot of students think they don't want to hold that so long. [...] I think initially you do need to count, and then you just feel it with the large beats. [...] I think probably two. (COOK, Apêndice 3.2, p. 410)

¹⁸⁵ Diese auskomponierte Stille funktioniert nur, wenn man tatsächlich einen unglaublich guten Puls hat. Also es darf nicht zu langsam gespielt werden. Wenn das Tempo zu viel in acht statt in vier ist, dann wird es einfach nur völlig dämlich. Die meisten Leute kommen dann auch zu früh [...] die Spannung ist nicht zu halten. Wenn jemand das sehr langsam spielt, dann wird er nicht lange genug warten. [...] (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 279)

¹⁸⁶ Observe-se que Frans Helmerson foi professor de Alban Gerhardt.

¹⁸⁷ Probably I used to count but that probably turned into feeling, I think. Because I certainly don't put my foot on the floor to count like a metronome. But it's very important I think to try to understand why Beethoven puts such a long silence there [...] it's like holding your breath somehow. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 435)

Na mesma linha de Helmersson, Christian Poltéra indica que uma etapa preliminar de aprendizagem da obra deve ser observada.¹⁸⁸ Poltéra examina que o estudo com a contagem do pulso leva o violoncelista à correta sensação de duração das pausas. Naturalmente, então, o processo de conhecimento da obra conduz o intérprete a uma próxima etapa, na qual podem ser predominantes a comunicação camerística com o pianista e, sobretudo, a atmosfera do momento:

[...] durante o processo de aprendizagem, absolutamente. Nesse momento é importante conhecer o espaço de tempo. Quando tocamos num pulso tão lento, e nos orientamos com base somente na intuição, pensando: “– Essa é uma pausa muito longa”, nos tornamos imprecisos e a pausa não tem suspense. Acredito que, para estudar e ensaiar, é bom deixar fluir um pulso interior, para assim estabelecer a ideia de quão tarde devemos seguir tocando – visto que, na prática, é mais tarde do que estamos acostumados e teríamos a coragem de seguir tocando. Na ocasião de concerto, tento não contar colcheia por colcheia, uma vez que isso retira a magia da passagem quando é tratada matematicamente. Com o tempo é possível, talvez, conquistar uma sensação, sensação dramática, de quando a próxima entrada deve acontecer. Mas, efetivamente, somente com base na experiência de como de fato deveria ser. [...] Eu me empenho para que seja o mais exato possível, mas naturalmente, jamais será com uma exatidão de centésimos de segundo. A ocasião [de concerto] depende então do *timing* do pianista, por exemplo, se ele consegue realizar uma boa intervenção no compasso 41, sem fazer que soe, talvez, como um *ritardando*. Quero dizer, caso o pianista desacelere o pulso, nesse caso sou obrigado a fazer a minha pausa em conformidade com esse pulso e, portanto, um pouco mais longa. Caso o pulso dele seja muito preciso, então eu entro provavelmente mais cedo. Ou seja, cria organicamente a consequência para o outro. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 332-333)¹⁸⁹

¹⁸⁸ Aluno de Boris Pergamenschikow e Heinrich Schiff, o violoncelista suíço Christian Poltéra acumula vários prêmios internacionais incluindo o “*Borletti-Buitoni Award*” e a menção “*BBC New Generation Artist*”. Apresenta-se regularmente como solista à frente de orquestras tais como a *Munich Philharmonic Orchestra*, *Leipzig Gewandhaus Orchestra*, *Los Angeles Philharmonic*, *Oslo Philharmonic Orchestra*, *Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome*, *Orchestre de Paris*, *BBC Symphony Orchestra* entre outras. Poltéra tem intensa participação como músico camerista e dispõe de gravações com os selos *Hyperion Records*, *Chandos Records*, *Sony Classical*, *BIS Records*, *Avanti classic*, pelos quais recebeu prêmios da *BBC Music Magazine Award*, *Gramophone Choice* e *Diapason d’Or de l’Année*. Desempenha sua atividade docente na Universidade de Lucerna (Suíça) e é diretor artístico do Festival “*Bergkirche Büsingen*” e periodicamente participa de bancas de concursos internacionais, a exemplo do concurso *ARD* de Munique. (CHRISTIAN POLTÉRA, 2019)

¹⁸⁹ [...] beim Einstudieren absolut. Da ist es wichtig, den Spielraum zu kennen. Wenn man das bei einem solch langsamen Puls nur mit Intuition macht und sich denkt, das ist jetzt eine sehr lange Pause, dann ist man zu wenig genau und die Pause auch nicht wirklich spannend.

Um es kennenzulernen und beim Proben ist es schon gut, den inneren Puls weiterlaufen zu lassen, glaube ich, damit man eine Idee bekommt, wie spät das überhaupt erst weitergeht. Denn es ist in der Regel später als man selber den Mut hat und es gewohnt wäre, dass man weiterspielt. Im Konzert selber versuche ich nicht Achtel für Achtel oder so durchzuzählen, denn das nimmt auch wieder etwas Magie aus der Stelle, wenn das so abgezirkelt genau ist. Mit der Zeit bekommt man vielleicht ein Gefühl dafür, ein dramatisches Gefühl, wann dieser nächste Einsatz kommen muss. Aber eben nur aufgrund der Erfahrung, wie das eigentlich genau wäre. [...] Ich versuche, dass es ziemlich genau ist, aber das wird natürlich nie auf die

As variáveis do momento, que conduzem Christian Poltéra à uma flexibilização, são pontos centrais das declarações de David Geringas e Claude Hauri. No testemunho de Geringas, nota-se claramente que o violoncelista tem uma clara preferência por uma contagem precisa.¹⁹⁰ Geringas nos revela – em referência a uma execução da Sonata realizada na véspera da entrevista pelos músicos Andreas Brantelid ao violoncelo e Christian Ihle Hadland ao Piano¹⁹¹ – que “ontem por exemplo, nós ouvimos um recital no qual foi executado com exatidão o que Beethoven escreveu. Eu gosto muito disso, porque quando não é feito dessa forma, as proporções da obra são alteradas” (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 287).¹⁹² À continuação deste relato, Geringas, porém, esclarece que o intérprete deve estar atento às variáveis do momento da performance e que, em sua opinião, esta atenção está intimamente relacionada à intuição dos músicos, à acústica da sala de concertos, à qualidade dos instrumentos e à atenção do público presente.

Às mesmas prerrogativas de Geringas, que prefere a exatidão na contagem, mas está atento às variáveis da performance, se enquadra o testemunho de Claude Hauri, que embora responda que conta as pausas do compasso 42 com exatidão, faz uma inesperada revelação:

Sinceramente, já me perguntei várias vezes, por que é muito longo. Já tentei contar, mas outras vezes encurtei [...] porque, de certa forma, quando a acústica não ajuda ou quando percebi que o público não estava tão atento eu encurtei. Mas, de fato, deveria ser tocado com exatidão. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 306)¹⁹³

Hundertstelsekunde genau. Das hängt dann wieder schon im Moment vom Timing des Pianisten beispielsweise ab, ob er es schafft, Takt 41 schön zu gestalten, ohne dass es wie ein Ritardando klingt vielleicht. Also wenn er wirklich langsamer wird, dann übernehme ich zwangsläufig auch seinen Puls, und dann wird vielleicht meine Pause auch wieder dementsprechend etwas länger. Wenn er sehr präzise mit seinem Puls ist, dann komme ich wahrscheinlich auch rechtzeitig. Also das eine ergibt halt organisch das andere dann. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 332-333)

¹⁹⁰ Aluno de Mstislav Rostropovich, o violoncelista e regente lituano David Geringas recebeu o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky do ano de 1970, além de um *Grand Prix du Disque* e um *Diapason d'or*. É regularmente membro do Juri de concursos internacionais para violoncelo. Gravou com os selos *Deutsche Grammophon*, *Decca*, *Naxos*, *Label Es-Dur* e *EMI Records*. Foi Professor na *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, *Musikhochschule Lübeck* e na *Hochschule für Musik, Hanns Eisler Berlin*. Desde 2005 é Professor na *Accademia Musicale Chigiana* em Siena. Se apresenta com regularidade como solista ou maestro à frente de orquestras de renome da Europa, Ásia e América do Norte. (GERINGAS, 2019)

¹⁹¹ A execução da Sonata Op. 5 nº 2 de Beethoven, por Andreas Brantelid e Christian Ihle Hadland – comentada por David Geringas – ocorreu no dia 19 de maio de 2018 em Dresden, Alemanha. A entrevista foi concedida no dia 20 de maio na mesma cidade.

¹⁹² “[...] gestern zum Beispiel haben wir ein Konzert gehört, wo absolut genau ausgeführt worden ist, was Beethoven geschrieben hat. Das mag ich sehr gerne, weil eigentlich verändern [sich] die Proports von dem Stück, wenn man das nicht macht. [...]” (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 287)

¹⁹³ Ehrlich gesagt, das habe ich mich oft gefragt, weil es ist extrem lang. Ich habe es versucht, andere Male habe ich es kürzer gemacht. Ich bin ganz ehrlich. [...] weil es irgendwie, wenn die Akustik oder wenn ich

Em contraste ao depoimento de Hauri, que eventualmente encurta a duração a depender da situação do concerto, passemos à abordagem interpretativa dos violoncelistas que também contam os pulsos durante as pausas do comp. 42, porém revelam alargar a duração das mesmas. Bruno Borralhinho diz que, embora conte, a sua execução prevê que a partir do último pulso contado, o violoncelista aguarde um pouco mais para executar o Dó sustenido.¹⁹⁴

Sim e não, ou seja, eu contaria sempre, porque se você toca demasiado cedo corta um pouquinho essa atmosfera. Se vem, tem que vir um pouquinho mais tarde, não é? Então para mim eu conto: dois, três, quatro. E a partir daqui desse momento eu posso tocar, antes não. Então eu conto e depois não conto no fundo, porque não faço a média [...] a gente não precisa tocar exatamente nesse caso, eu diria. Por outro lado, se você quiser ser muito teórico e falar e discutir com um musicólogo [...] Beethoven escreveu pausas gerais em tudo quanto é obra, aqui não escreveu, ou seja, provavelmente ele quer sentir uma certa métrica, ou seja, tem as duas coisas. Eu não fugiria muito da não-métrica, mas não seguiria métrica 100 por cento, ou seja, contaria para mim, para saber que tem que haver esse silêncio: “– três, quatro,” e depois tocaria. Mas não seria aquela coisa, exatamente, mas nunca mais do cedo que estaria escrito segundo a métrica. (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 504)

Outro testemunho similar ao de Borralhinho é o de Hakhnazaryan, que conta, mas alonga propositalmente a duração do momento para, assim, realçar o silêncio:

De certa forma, é bastante claro em relação aos pulsos, quantos pulsos de pausa devem existir. Quando toco, gosto de fazer o silêncio um pouco mais longo do que está escrito, para dar mais oportunidade ao público de realmente apreciar o silêncio. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 420)¹⁹⁵

Cabe aqui apontar para uma segunda linha de abordagem interpretativa. Embora próximos aos músicos que contam unidades rítmicas durante as pausas, e têm a

fühlte, dass das Publikum vielleicht nicht genug da war, habe ich es gekürzt. Aber eigentlich sollte man schon versuchen, es genau zu machen. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 306)

¹⁹⁴ Aluno de Markus Nyikos e Truls Mørk, o violoncelista e regente português Bruno Borralhinho é membro da Orquestra Filarmônica de Dresden e fundador e diretor artístico do *Ensemble Mediterran*. Obteve o 1º prêmio no concurso Júlio Cardona em 1999, assim como o concurso “Jovens Músicos” organizado pela RDP - Radio Difusão Portuguesa, em 2001. Enquanto solista, tocou acompanhado pela Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfônica Portuguesa, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra do Norte, Orquestra Clássica do Centro, Orquestra de Câmara Portuguesa, Orquestra Clássica do Sul, Orquestra Clássica da Madeira e Orquestra XXI. Dispõe de gravações com os selos *Naxos* e *ARS*. (BRUNO BORRALHINHO, 2019)

¹⁹⁵ I think in a way that it's quite clear with the beats, how many beats it should be pause. When I play it I like to do the silence a little bit longer than it's written to give a little bit more chance for people to really appreciate the silence. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 420)

flexibilidade para encurtar ou alargar a duração das pausas, um grupo de entrevistados declarou que não conta unidade alguma. Estes violoncelistas declararam que estão atentos para as variáveis do ambiente do concerto e que podem encurtar ou alargar o momento de silêncio. Guerra Vicente foi claro nesse sentido. Não conta o pulso e aponta para a importância de sentir o momento, subordinado às diferentes variáveis que podem influenciar em uma execução:

Não, não conto. É uma coisa fisiológica, é uma coisa que você tem que sentir fora de metrônomo ou coisa assim. É um silêncio que você sente o momento em que você precisa tocar [...] isso é uma proposta, não é? A música, a partitura é uma proposta, se a proposta couber dentro da quadratura matemática da música. A música é matemática também, física, matemática. Mas dentro disso, até se você quiser pode até alongar, fazer um pouco mais longo. Cria, se você conseguir criar. Depende do momento, muito do momento, da sala em que você está tocando, da acústica, do público [...]. Se você sentir que o público está ansioso, que você não está conseguindo passar aquilo que você gostaria, você antecipa um pouco. Mas se você sente que o ambiente está como você imaginou, que você criou aquela tensão, aquela expectativa, você pode até esperar um pouco mais. (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 513)

Nesta mesma corrente, Fábio Presgrave (Apêndice 4.5, p. 551) declara que nunca contou essas pausas, e que a depender de variáveis dadas por “pianista, acústica, atenção do público ou batida do seu próprio coração” a duração pode ser mais longa ou mais curta.¹⁹⁶ Matias de Oliveira Pinto, ainda na mesma linha, complementa ao apontar para a questão da linha e tensão musical:

Eu não conto o pulso, é claro que intuitivamente você tendo tocado muito já tem uma pulsação interior, mas eu não faria, por exemplo, uma fermata enorme ou encurtaria demasiadamente [...] eu acho que Beethoven era muito radical nas coisas que fazia e ele escolheu esse intervalo de silêncio, e eu acho que a gente de alguma maneira tem que respeitá-lo. Mas eu não vou medi-lo quadradamente. [...] eu sinto mais ou menos o mesmo intervalo que foi um compasso antes, mais ou

¹⁹⁶ Aluno de Harvey Shapiro e Joel Krosnick, o violoncelista brasileiro Fabio Presgrave tem destacada atuações como músico de câmara. Como solista se apresentou frente a orquestras como a *Qatar Philharmonic*, Orquestra Filarmônica de Rosário (Argentina), Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, entre outras. Recebe em 2006 o prêmio “Carlos Gomes” como membro do Quarteto Camargo Guarnieri. Presgrave “ministrou masterclasses e atuou como professor convidado em grandes centros de ensino musical, como *Sibelius Academy* (Finlândia), *Royal Academy of Music* (Dinamarca), *Muenster Musikhochschule*, *Folkwang Universität der Kunst* (Essen, Alemanha) e Festival Internacional de Campos do Jordão. Tem participado de bancas de Concursos Internacionais de Violoncelo como o *David Popper* na Hungria e *Suzhou* na China. [...] É Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) com o cargo de Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e Professor Colaborador do PPGMUS da USP.” (FABIO PRESGRAVE, 2019)

menos isso. Mas eu gosto de sentir, porque tudo que é vertical na música interrompe a linha [...] para que eu sinta mais a tensão do silêncio, eu não conto. (PINTO, Apêndice 4.4, p. 530-531)

Por sua vez, Johannes Goritzki indica haver ao longo da introdução a presença simbólica de um ritmo vivo e pulsante como a batida do coração, e que este pulso é perceptível inclusive durante os momentos de silêncio.¹⁹⁷ Apesar disto, declara que sente o pulso e não conta as pausas. Goritzki afirma que “Beethoven escreve a obra com um timing perfeito” (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 292). O violoncelista argumenta que, devido à falta de entendimento para o significado do momento de silêncio, a maioria dos violoncelistas entra mais cedo, encurtando a duração das pausas:

Em primeiro lugar, temos essas oitavas um pouco antes no piano. Isso é a batida do coração, e naturalmente, o coração bate até o final. Apesar de termos pausas, o coração continua batendo. Quero dizer, com outras palavras: o ritmo continua, porém, ritmo em um sentido mais amplo que aqui, tem um significado filosófico. Nós não nos damos conta do coração, só notamos o coração quando ele não bate direito, mas quando pulsa de forma normal, não nos damos conta. Mas, sem as batidas do coração nós não podemos existir. Isso aqui, para mim é a base destas pausas. [...] O interessante é que durante as pausas o ritmo continua. A verdade seja dita, que em 90% dos casos não se ouve. Em muitas interpretações não se sente. Quer dizer, os violoncelistas entram antes. [...] A passagem tem que ter um significado, senão é claro que se entra mais cedo porque as pausas são muito longas. [...] E não posso imaginar essa passagem sem esse pulso, ou este pulso vivo, estas batidas do coração. (Ibid., 292-293)¹⁹⁸

¹⁹⁷ Aluno de Pablo Casals, Gaspar Cassadó e André Navarra, o violoncelista e regente alemão Johannes Goritzki (1942-2018) foi do corpo docente da *Hochschule Robert-Schumann* de Düsseldorf por 36 anos. Participou inúmeras vezes dos festivais *Berliner Festwochen*, *Gstaad Festival*, *Lockenhaus Festival*, *Flanders Festival*, *Marlboro Music Festival USA*, entre outros, e influenciou violoncelistas na Ásia, Europa e América do Norte. Sua discografia inclui mais de 40 discos, entre eles, alguns laureados com destacados prêmios, a exemplo do Grand Prix du Disque. (THE STRAD, 2019; NRWZ, 2019)

¹⁹⁸ Zunächst mal haben wir ja diese Oktaven kurz vorher im Klavier. Das ist der Herzschlag. Und natürlich, der Herzschlag geht weiter bis zum Schluss. Das sind schon Pausen, aber das Herz schlägt eben weiter. Also mit anderen Worten: der Rhythmus geht eben weiter, aber Rhythmus im weiteren Sinn hat hier schon eine philosophische Bedeutung. Man merkt das Herz ja nicht. Man merkt das Herz nur, wenn es nicht richtig schlägt, aber wenn es richtig schlägt, merkt man es nicht. Aber ohne Herzschlag können wir nicht existieren. Das ist hier die Grundbasis dieser Pausen, ist für mich das. [...] Das Interessante ist, dass in den Pausen der Rhythmus weitergeht. Hört man übrigens zu 90 Prozent nicht. In sehr vielen Interpretationen spürt man das nicht. Das heißt, die kommen zu früh. Es ist sehr oft zu früh. [...] Das muss einem etwas bedeuten. Sonst kommt man natürlich zu früh, weil die Pausen super lang sind. [...] Ich kann mir die Stelle ohne diesen Puls oder diesen Lebenspuls, diesen Herzschlag gar nicht vorstellen. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 292-293)

William Molina Cestari, declara que tampouco conta, e que sua tendência está em alargar a duração das pausas.¹⁹⁹ Assim como Guerra Vicente, Molina Cestari entende que a notação de uma partitura e – em especial dos silêncios – deve ser compreendida, e suas interpretações transcendidas pelos artistas em versões que escapem do comum e do óbvio:

Não se pode contar. Acredito que a intenção de Beethoven não foi contar [...]. Se eu contasse com um timing exato, então a tensão não seria acumulada de forma predominante. [...] O violoncelo tem que alargar um pouco mais, mesmo que não esteja escrito. A música pede isso [...] a música está escrita em um pentagrama incluindo os silêncios, mas há algo que vai além, que é o que tem que ser aprofundado. E é onde os intérpretes têm ainda uma exaltação maior do que o resto do denominador comum, e por isso os admiramos: porque sabem interpretar este tipo de silêncio. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 380-381)²⁰⁰

Entre os violoncelistas que não contam as pausas, encontramos em Neil Heyde, uma declaração singular, na qual aponta que seu foco está em surpreender ao tocar antes ou depois.²⁰¹ Neil Heyde esclarece que evita contar as pausas porque acredita que as mesmas não têm função rítmica, e sim retórica. Aponta que tem uma tendência a realizar as pausas de forma mais curta do que o esperado, justamente para criar a surpresa no ouvinte, mas ressalta que o mais importante é que as pausas não tenham a mesma duração, ora sejam mais curtas, ora mais longas, de forma a estabelecer o inesperado e criar, dessa forma, um gesto retórico carregado de tensão e surpresa:

¹⁹⁹ Aluno de Phillipe Muller, André Navarra e Paul Tortelier, o violoncelista venezuelano William Molina Cestari obteve o primeiro prêmio do Conservatório Superior de Música de Paris. Em sua carreira como músico solista e camerista teve a oportunidade de tocar em praticamente todo o continente americano, assim como na Europa e Ásia. Molina Cestari é o primeiro violoncelista venezuelano que toca e rege simultaneamente o repertório de Vivaldi, Bach, Tartini, Paganini, Haydn, Boccherini, entre outros. Molina Cestari tem extensa atividade docente, fundou a nova escola moderna de violoncelo da Venezuela, é professor do Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) e da Academia Latinoamericana de Violoncelo da Venezuela e ministra masterclasses em vários países do mundo. (CONCURSO DE VIOLONCHELO CARLOS PRIETO, 2019)

²⁰⁰ No se puede contar. Yo creo que la intención de Beethoven no fue contar. [...] Si yo contara como *timing* exacto, entonces, la tensión no sería acumulada mayormente. [...] el violoncello ya lo tiene que alargar un poco más, aunque no este escrito. La música te lo pide [...] la música está escrita en un pentagrama y están los silêncios, pero hay algo que va más allá. Que es lo que hay que aprofundizar. Y es donde los intérpretes tienen todavía una exaltación mayor que el resto del común denominador por eso los admiramos. Que saben interpretar este tipo de silencio, este tipo de silencio. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 380-381)

²⁰¹ Aluno de William Pleeth, o violoncelista australiano Neil Heyde tem atuação como solista e músico de câmara na Europa, China, EUA e Austrália. Heyde é membro do Quarteto Kreutzer e sua discografia inclui mais de 40 discos (a maioria com o quarteto), em parceria com os selos *Toccata Classics*, *Metier*, *Naxos*, *Move Records*, entre outros. Como acadêmico desempenha a função de chefe do Departamento de Pós Graduação do *Royal Academy of Music de Londres*. (NEIL HEYDE, 2019)

[...] recentemente, quando estive ensaiando esta passagem, eu estava muito preocupado com que se começasse a sentir o contar do pulso durante as pausas. Aí existe um perigo real, não posso pensar em nada pior. Acho que tentamos encontrar um meio de como evitar sentir a contagem durante a pausa, porque é claro, mesmo quando somos parte do público, uma vez que você tem o pulso na sua mente, você de certa forma sente o pulso durante a brecha. E então, possivelmente, ajuda a tocar estas pausas de forma arritmica, de modo que depois que você chega na cadência do forte piano em Ré Maior [comp. 39], que então se toque de tal forma que nós realmente não saibamos o que acontecerá [...] mais curto ou mais longo. A única coisa que eu diria, é: “– Não faça como está escrito”. Esta seria a minha regra. Se eu estivesse agora dando aula a um estudante, isso é o que eu diria. Porque, se você faz com a duração que está escrita, a passagem perde tensão, porque existe um senso comum que as pessoas preveem onde será. E há um outro motivo para não sinalizar tão obviamente quando se vai tocar, porque, caso contrário o momento de silêncio dá, simplesmente, a sensação de que estamos marcando o tempo, o que seria o pior tipo de silêncio, a menos que seja Philip Glass ou algo assim, que nesse caso poderia ser bom. Então, sim, mais longo, mais curto ou qualquer coisa, mas não exato. [...] E o motivo é que Beethoven podia escrever pausas estranhas em tudo o que é lugar, mas isso aqui são os anos 1790. Ele está usando os meios de notação disponíveis e está partindo do princípio de que seremos inteligentes o suficiente para encontrar caminhos para executar esta obra de maneira interessante. [...] Eu trato a passagem como um gesto retórico, não como um gesto rítmico. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 460-461)²⁰²

Antonio Meneses, assim como Neil Heyde, além de não contar, também aponta para a importância das pausas em relação à retórica da linguagem musical, na qual o momento de criação de uma tensão, em especial de dúvida, se sobrepõe à questão rítmica:

Eu acho que isso não é absolutamente necessário, porque é claro que o compositor tinha que escrever dessa maneira [...] porque era como se escrevia, ele não esperava que a pessoa ficasse lá: 1, 2, 3, 4, contando a pulsação. Isso absolutamente não é necessário. E aqui nesse caso nós

²⁰² [...] When I was most recently rehearsing this, I was very worried that one starts to feel the counting in the rests. And I can't think of anything worse, but there's a real danger. And I think we were trying to work out how you avoid feeling the counting in the rest, because of course even as audience members, once you have a pulse in your head, you kind of hear the pulse in the gap. And so potentially, it helps to play these things very arrhythmically so that after you arrive at the *fortepiano* cadence there on the D-major [measure 39], that then you play in such a way as we really don't know where that would be. [...] shorter or longer depending on ... the one thing I would say is don't make it as long as what is written. That would be my rule. If I were teaching a student now, that's what I would say to them. Because if you make it as long as written, it loses tension because there's a sense that people know where it's going to be. And it's the other reason not to signal too obviously when you're going to play, because otherwise the silence, it just feels like we mark time, which would be the worst kind of silence, unless it was Philip Glass or something, which it might be good. So, yeah, longer or shorter or something, but not (accurate). [...] And the reason being is that Beethoven could put strange pauses everywhere here and so forth, but this is the 1790s. He's using the notation means that are available and he's assuming that we will be intelligent enough to work out how to make this work interestingly [...] I treat that as a rhetorical gesture, not a rhythmic one. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 460-461)

temos várias pausas, não é? Vários momentos de silêncio. O que ele está criando aqui é uma sensação também retórica de dúvida, não é? Te perguntando, outra vez te pergunta o que é que está acontecendo. [...] O que acontece, acontece. Não tem necessidade de você nem alongar, nem encurtar, porque você simplesmente cria um momento de silêncio, não é? Você cria e aí começa a tocar quando você acha que a tensão já é grande demais, grande o suficiente para precisar tocar de novo. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 518)

Quando perguntado posteriormente se a duração do momento de silêncio é relacionada a variáveis da ocasião da execução, Meneses responde – seguindo o mesmo princípio apontado por Geringas, Guerra Vicente, Hauri, Poltéra e Presgrave: “É claro, do momento: acústica, como está o público, o que é que você está sentindo na hora.” (MENESES, Apêndice 4.3, p. 518).

Por último, vale reproduzir a declaração de Mário Brunello, de que, embora afirme que não conta os tempos, revela ao mesmo tempo clara organização sobre a linha musical que inclui a proporção entre sons e os silêncios que formam a obra:

Jamais. A única coisa que peço ao colega, ao piano, é para ter uma duração precisa da última nota, porque se é muito curta, a proporção entre som e silêncio é destruída, [...]. Mas contar, nunca conto. [...] Eu quero que toda esta situação tenha um significado como uma palavra, como uma ação, como um teatro, como um rito, isso é um rito. Eu não preciso do timing exatamente correto neste compasso, mas do timing certo nos últimos compassos como um todo. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 396-397)²⁰³

O depoimento de Brunello – que declara que jamais conta – pode ser entendido como diametralmente oposto ao testemunho de Jan Vogler.²⁰⁴ No entanto, como se viu, além de grandes diferenças entre algumas abordagens, há uma série de pequenas nuances que estabelecem – entre os músicos entrevistados – diferenciações sobre a questão da contagem do pulso e a percepção do momento vivido. Apesar deste subcapítulo tratar apenas de um único compasso, observa-se que a sua relevância reside no contexto no qual está inserido e, sobretudo, devido ao impacto de sua interpretação sobre a performance

²⁰³ Never. The only thing that I ask to the colleague, the piano, is to have a precise length of the last note because if it's too short or too long the proportion of the sound in silence [...] is destroyed, [...]. But count ... never count. [...] I want that all this situation has a meaning like a word, like an action, like a theatre, like a rite, it's a rite. I don't need the exactly right timing this bar. The right time in the last bars all together. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 396-397)

²⁰⁴ O testemunho de Jan Vogler encontra-se no início deste subcapítulo.

musical. Por último, ressalta-se a diversidade de abordagens aqui relatadas e como consequência, a riqueza demonstrada sobre o mundo da interpretação dos silêncios.²⁰⁵

3.3.4 Uma fermata ao final da introdução

Esta seção trata do último compasso da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2 de Beethoven. A pergunta formulada aos entrevistados foi: *O compasso 44, que contém uma fermata – ainda que apenas de três tempos – deveria ser mais longo ou mais curto que o compasso 42?* Sobre como a academia costuma tratar situações análogas a esta e, em especial, este compasso, Mário Brunello é taxativo:

O que eu descobri após muitos anos, e que ninguém, nenhum professor me ensinou, em aula alguma, jamais alguém me disse “– Aí tem um compasso!” [...] nós acabamos a contagem e aí [recomeçamos]. Para a academia, o silêncio não é tão importante como o som, isso é um grande erro! (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 398)²⁰⁶

A resposta de Brunello confirma que a pergunta está longe de ser infundada. Ao contrário, verifica-se, com base nas respostas obtidas – assim como em outras situações de silêncios de percurso – que há uma relevante reflexão por parte dos entrevistados sobre como abordar a questão.

Antes de passarmos às respostas e respectiva análise, é relevante enfatizar dois elementos sobre o compasso em questão. O primeiro, como é óbvio, é o fato de que o compasso tem três tempos de pausas expressos na partitura, e que o quarto tempo do compasso – de natureza quaternária – tem sua notação simbolizada na anacruse do movimento subsequente, intitulado *Allegro molto più tosto presto*. O segundo elemento – central à pergunta – examina a abordagem dos intérpretes sobre a fermata. Por isto se faz conveniente uma definição sobre o conceito *fermata*, para melhor contextualizar a discussão:

²⁰⁵ Conforme se destaca no diagrama do Quadro 4 (localizado na seção 3.3.6) os extremos interpretativos – de contagens em colcheias e não contagem – são identificados nas extremidades superior e inferior da tabela.

²⁰⁶ [...] what I discovered after years is that no-one, professor, teacher told me that. In any lesson that I had, nobody told me “oh there is a bar”; we just finish to count here and then [begin again]. Silence is not important in the school as the sound; this is a very big mistake (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 398)

A fermata é um símbolo utilizado em música escrita (♯) para indicar que uma nota, acorde ou pausa deve ter duração maior do que a que seu valor temporal normalmente permitiria. A sua duração é determinada pelo intérprete. Também é usado, às vezes no final de uma composição para demonstrar que a obra está completa. (ISAACS e MARTIN, 1982, p. 287, grifo nosso)²⁰⁷

A questão a ser aqui examinada, portanto, se refere aos critérios que os intérpretes utilizam para determinar o valor da pausa com fermata inserida no contexto musical do último dos seis compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2 de Beethoven.

A organização dos depoimentos expostos no texto a seguir se relaciona com dois critérios centrais: a duração maior ou menor do compasso e a flexibilidade com a qual os intérpretes determinam essa duração. Observe-se que na ordem lógica do texto que se segue, inicia-se com aqueles que, sem especificar a quantidade de pulsos, sugerem que a duração seja menor. Em seguida mostra-se um grupo que tem respostas vagas em relação à duração do compasso, mas ricas em justificativas determinantes para estabelecer uma flexibilidade. À continuação – e ainda com o critério de abordagens relacionadas à flexibilidade – seguem-se declarações que apontam para uma maior duração do compasso. Por último, apresentam-se relatos com maior afinidade com alguma contagem, deixando para o final a última declaração mais rígida neste sentido, dada por Weilerstein.²⁰⁸

Iniciamos com a declaração de que a duração do comp. 44 deve ser mais curta do que a do comp. 42. Esta visão é bem representada pelos testemunhos de William Molina Cestari e Fábio Presgrave. Desta forma, Molina Cestari indica que este compasso se relaciona ao tempo do movimento seguinte – *Allegro molto più tosto presto* – conforme descrito na seção 3.3.1.1, pode ser traduzido como um movimento muito vivo (*Allegro Molto*) – em termos de caráter – e, cujo o pulso é somente um pouco mais rápido (*più tosto presto*) do que o da seção introdutória da sonata.²⁰⁹

[...] apesar de estar escrito com a fermata, minha visão é de que seja menos tenso do que [o comp. 42]. Porque, apesar de suspender, existe

²⁰⁷ “A sign used in written Music (♯) to indicate that a note, chord or rest so marked is to be held longer than its time value would normally allow. The length of time for which it is to be held is determined by the performer. It is also sometimes used at the end of a composition to show that the work is complete.”

²⁰⁸ Na seção anterior, primeiro foram expostos os depoimentos com ideias mais rígidas em relação à obediência da notação, passando-se depois para os mais flexíveis. Nesta seção a ordem é praticamente invertida: primeiro os depoimentos que sugerem alguma flexibilidade e logo, visões mais rígidas.

²⁰⁹ Veja-se a descrição sobre o pulso na seção 3.3.1.1

a necessidade de quebrar a cadência, não esperar tanto. Por sua vez, este aqui no compasso 42 é mais uma suspensão de expectativas. [...] Nesse caso, no compasso 44, que vem a ser o mesmo compasso que continua a seguir, com nada a menos que o *Allegro Molto Piu Tosto Presto* [...], que quer dizer um pouco mais rápido. [...] é preciso saber interpretar a terminologia musical. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 380-381)²¹⁰

Assim como Molina-Cestari, Fábio Presgrave (Apêndice 4.5, p. 552), indica que sente que o compasso 42 é “maior do que o outro, compasso 44” e declara que jamais contou o pulso do compasso. Neste sentido, Presgrave destaca que idealmente há uma boa sintonia com o pianista para que a comunicação seja executada de forma ideal.

Alban Gerhardt tem sua percepção voltada ao momento da execução e exalta – na mesma linha de Presgrave – a importância em haver uma boa conexão entre o violoncelista e o pianista, para que juntos, e instintivamente, possam criar o ambiente adequado. Em relação à duração do momento do último compasso de silêncio, Gerhardt assinala que esta deve ser maior do que as durações que devem ser adotadas nos demais compassos:²¹¹

É com certeza ainda mais suspenso. Ele [Beethoven] se perde, três vezes, e aqui é a quarta vez, e em seguida começa algo relativamente ingênuo. [A passagem] é construída assim, e à continuação existe praticamente uma resignação. [...] Aí é preciso ter um pianista genial. Eu toquei a obra algumas vezes com a Cecile Licad, [...]. Ela toca de forma grandiosa. Ela tem uma sensibilidade para Beethoven. [...] Quero dizer, ela não refletiu intelectualmente sobre o trecho, mas tem um instinto incrível. [...] o *timing* dela aqui era sempre sensacional. [...] (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 281)²¹²

Em relação ao efeito de suspensão indicado por Gerhardt, Matias de Oliveira Pinto sinaliza que tem uma intenção preliminar de alargar a duração do compasso, para assim

²¹⁰ [...] a pesar que está escrito con la fermata [...] lo veo menos tenso que [el compás 42] porque a pesar de suspender, hay una necesidad de romper la cadencia, no esperar tanto. En cambio, este que está acá en el compás 42 es como mucho más suspensión de expectativas. [...] En este caso en el compás 44, que viene siendo el mismo compas que continúa luego con nada más que el *Allegro Molto Piu Tosto Presto* [...], dice un poco más rápido. [...] los términos musicales hay que saber interpretarlos. [...] (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 380-381)

²¹¹ Gerhardt não responde de forma direta se conta os pulsos do compasso, mas dada a valorização por parte de Gerhardt da qualidade intuitiva da pianista com quem tocou algumas vezes, subentendemos, portanto, que o violoncelista prefere não contar e valorizar assim o momento.

²¹² Der ist auf jeden Fall noch mehr suspendiert. Er ist ja verloren, dreimal, und hier ist das vierte Mal, und dann kommt eigentlich etwas relativ Unschuldiges. Es wird so aufgebaut und dann irgendwie fast resignativ. [...] Da muss man auch wirklich einen genialen Pianisten haben. Ich habe das ein paarmal mit der Cecile Licad, [...] Die spielt doch so großartig. Die hat ein Gefühl für Beethoven [...] Also die hat sich nicht intellektuell damit beschäftigt, aber die hat einen unglaublichen Instinkt. [...] das Timing hier bei ihr war immer sensationell. [...] (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 281)

tirar proveito da tensão criada; salienta ainda que, a depender da reação do público na ocasião da execução, tomará a decisão de estender ou eventualmente encurtar o momento:

A fermata te dá mais liberdade. Mas eu acho que [...] esses silêncios geram a situação de o ouvinte quase não respirar na hora do concerto, então eu tento gerar a maior tensão possível para a resolução do compasso seguinte. Isso depende também da situação: então, se é um público inquieto que você sente que a atenção é menor, você tem que ir adiante e voltar com a informação; ou então, se você tem controle total do público [...] se você conseguir ter o domínio do público nesse sentido, quanto mais tensão mais interessante. (PINTO, Apêndice 4.4, p. 532)

A atmosfera criada pela fermata – e descrita por Pinto como um prender da respiração – é interpretada por Christian Poltéra como um estarecimento. Poltéra argumenta que, nesse compasso o pulso é menos relevante do que nos compassos anteriores:

Não sei se deveria ser mais longo, mas acredito ser uma sensação diferente. Para mim, uma fermata significa uma descontinuação com duração um tanto indeterminada [...] é talvez como uma breve espera ou hesitação. Na minha concepção, esse compasso é menos relacionado a um pulso do que dois compassos antes, nos quais a introdução realmente ainda não havia chegado ao final. Aí, [no comp. 42] ainda temos um pulso, que, por sua vez, se detém no último compasso. Considero [o comp. 44] como um estarecimento antes que o primeiro movimento comece. Nesse momento, há uma mudança para um caráter completamente novo, pulso novo, música nova. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 333)²¹³

O estarecimento descrito por Poltéra, assim como relatado por Pinto, é ilustrado por Frans Helmerson como “prender a respiração”: além de declarar não contar, guia-se pela relação da tensão sentida no momento com a acústica do local. Helmerson ressalta que a racionalização do intérprete não deve ser transparecida ao público, o qual, por sua vez, deve ser guiado por sensações, e sobretudo pela continuação da linha musical:

²¹³ Ich weiß nicht, ob es länger sein sollte, aber es fühlt sich anders an, glaube ich. Eine Fermate hat für mich etwas Unbestimmteres im Innehalten [...] das ist wirklich eher eine Art kurzes Warten oder Zögern vielleicht sogar. Und das ist für mich weniger an einen Puls gebunden als zwei Takte davor, wo der Satz oder die Einleitung wirklich noch nicht zu Ende ist. Da haben wir immer noch diesen fortschreitenden Puls, der dann wirklich im letzten Takt stehenbleibt, und dann ist es für mich fast ein Erstarren, bevor der Hauptsatz dann losgeht. Da wird dann wirklich in einen komplett neuen Charakter, neues Tempo, neue Musik umgeschaltet (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 333).

Realmente não conto a fermata [...] se eu alongo demais, o risco é que a tensão vai se dissipar e vai ser como “– Ahh, agora vai começar outro movimento.” [...] Pode depender um pouco da acústica na qual se toca, por exemplo, se é uma acústica muito seca, nesse caso [Helmerson cantarola o trecho, e demonstra que a tensão não se mantém em uma acústica seca]. Se é uma acústica na qual se sente que o som ainda está no ambiente [...], então de certa forma o *timing* é algo muito importante, como nós lidamos com o tempo. [...] Considero que os intérpretes, nesse caso, devam ser intelectualmente conscientes sobre o que fazem, mas na esperança de que o público não se dê conta. O público deveria somente sentir a tensão, ou prender a respiração nesse processo, e esperar pelo que vai acontecer, porque é óbvio que alguma coisa tem que suceder nessa passagem, já que não temos uma harmonia que fecha. É uma harmonia que abre. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 435-436)²¹⁴

Fundamentados nos mesmos princípios – da não contagem do compasso e da reação de acordo com o momento – cabe mencionar algumas declarações curtas que corroboram com essa linha interpretativa. Nesse sentido, Álvaro Bitran comenta: “aí sim, faço conforme o momento pede. Aí não conto” (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 370).²¹⁵ Por sua vez, Kim Cook declara: “provavelmente você sente, e espera até a atmosfera mudar e então você segue em frente” (COOK, Apêndice 3.2, p. 411).²¹⁶ De igual modo, Antonio Meneses argumenta: “Não [conto] necessariamente, [...] no momento você sente o que é necessário para criar a tensão que o compositor queria criar” (MENESES, Apêndice 4.3, p. 519). Assim, e com a percepção voltada à suspensão do momento, Lynn Harrell revela: “Nunca contemplei se é mais longo ou curto. Uma fermata significa que o impulso progressivo, o ímpeto rítmico da peça, o fluxo da obra é colocado em espera” (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 429).²¹⁷

²¹⁴ I don't really count in the fermata [...] if I keep it too long, the risk is that the tension is going to fall down and it's going to be like, ah-hah, now comes a new movement [...] It can depend a little on the acoustic that you play in, for example, if it's a very dry acoustic then of course to keep something [Helmerson sings the excerpt, demonstrating that the tension isn't kept in a dry acoustic environment] If there is an acoustic that where it's like you feel, the sound is still in the room somehow then [...] timing is something very important, time, how we deal with time and so. [...] I think the interpreter or interpreters in this case have to be intellectually aware of what they're doing, but just to hope that the audience are not feeling intellectual. The audience should just feel the tension or feel the holding the breath in this process and waiting for what is coming because it's obvious something has to come here because it's not a harmony that finishes. It's harmony that opens (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 435-436).

²¹⁵ “ahí sí que la hago totalmente como me lo pide el momento. Ahí no cuento” (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 370).

²¹⁶ “[...] you maybe feel it and you wait till the mood has changed and you can go on.” (COOK, Apêndice 3.2, p. 411)

²¹⁷ “I've never contemplated if it is more or less. A fermata means that the forward momentum, the momentum of the rhythm of the piece, the bounce of the piece is put on hold.” (HARRELL, Apêndice 3.4 p. 429).

Nesta mesma linha, Neil Heyde prioriza a maleabilidade que os músicos devem ter para poder reagir de acordo com o momento da performance. Heyde indica que a flexibilização quanto à duração da passagem deve ser preparada em ensaios, de modo a que os intérpretes possam reagir sem estar presos a uma fórmula pré-estabelecida. A liberdade para tocar conforme o momento, sem uma concepção prévia sobre qual será a duração – mais longa ou mais curta – é, portanto, o foco de sua argumentação:

[...] depende de outros fatores. [...] depende de quanto tempo levou para percorrer toda esta passagem. Depende de quão calmo você está. [...] Gosto de ensaiar muitas variedades de como fazer este tipo de passagens, de modo que nada se torne uma surpresa durante o concerto, porque o que acontece no concerto nunca é o que foi ensaiado. [...] De certa forma, eu diria que não é possível ensaiar o que se faz nesta passagem, porque se você toca isso em duas noites consecutivas, você vai fazer de formas distintas. [...] seja adiantando ou alargando. Eu ensaio com meus colegas, de tal modo que eles não estarão inseguros. [...] Mas não tenho ideia de como vou fazer durante a performance, porque eu trato o silêncio como um convite para usar a situação de performance para criar algo. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 462)²¹⁸

A questão da versatilidade em relação à duração do compasso, combinada à adaptabilidade em relação ao momento também são objeto da apreciação de Mário Brunello e Ralph Kirshbaum. Porém, ao contrário das opiniões apresentadas anteriormente, Brunello e Kirshbaum indicam que a duração do compasso deve ser mais longa. Segundo Brunello (Apêndice 3.1, p. 397), a execução estará “dependendo da situação que se cria antes” e terá “pelo menos um compasso” inteiro de duração.²¹⁹ Já Kirshbaum, orienta sua flexibilidade segundo os fatores acústicos que corroboram para o estabelecimento de um pulso vivo, assim como a relação da execução com a tensão criada no momento:

Você só tem que sentir a tensão no ar. Mais uma vez estou sentindo o pulso [...] você tem um compasso inteiro de pausas, e no final dele existe uma *fermata*, de modo que não são somente três grandes pulsos,

²¹⁸ [...] it depends on other factors. [...] depends how long it took to get through this. It depends how quiet you've got. [...] I like to rehearse lots of variety in how we do these things so that nothing will be surprising in concert, because what happens in concert is never what you've rehearsed. [...] in a way, I would say you can't rehearse what you will do for that, because if you play that it in two subsequent nights, you'll do it differently. [...] whether I put that early or late. I rehearse with my colleagues doing them all so that they're not going to be scared. [...] But I have no idea what I'm going to do in the performance because I treat that silence as an invitation to use the performance situation to do something [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 462).

²¹⁹ “Depending on the situation that you create before, depending. But at least it's a [whole] bar [...]” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 397).

[...] se você se encontra em um auditório que tenha muita ressonância, no qual o som do seu último Fá sustenido [...] vai ter um pouco mais de vida, um pouco mais reverberação, isso vai influenciar como eu vou sentir o pulso. Se fosse um pulso metronômico não faria diferença, mas a acústica do auditório e o ambiente, a ressonância, e todos esses elementos, são formadores de um pulso vivo. Portanto, isso é o que eu vou estar tentando sentir, esse pulso vivo. Quanto à duração da *fermata*, reitero, é muito pessoal. Mas você já terá alguma sensação, porque já terá havido um compasso inteiro de pausas dois compassos antes, a suspensão das pausas, o silêncio. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475)²²⁰

A perspectiva interpretativa, a partir de uma duração maior do compasso, também é compartilhada por Narek Hakhnazaryan, que fundamenta sua abordagem a partir das limitações da notação musical que Beethoven enfrentava à sua época:

Sim, é mais longo. Quando um compositor como Beethoven, naquele período, escreve três semínimas com fermata em um movimento relativamente lento, é porque não havia uma maneira melhor para se escrever uma nota mais longa. [...] Ele não poderia escrever dois compassos de interrupção. Na época isso não fazia parte da tradição. Ele escreveu somente três semínimas porque a quarta faz parte do início do próximo movimento, do allegro. Portanto, ele tinha três semínimas e a única ferramenta adicional que ele tinha era a fermata. Não havia uma outra forma para escrever. [...] Eu acho que ele foi claro o suficiente que queria que fosse longo. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3 p. 420-421)²²¹

A apreciação de uma maior extensão da duração do compasso, apontada por Hakhnazaryan e Kirshbaum, também é compartilhada por Jan Vogler, o qual, ancorado em uma contagem claramente definida, indica que o compasso deve ter ao menos quatro tempos. No entanto, ao contrário do que afirma em relação ao comp. 42 – que a contagem

²²⁰ You just have to feel the tension in the air. Again, I'm feeling the pulse [...] you have a whole bar of rest, and the end of it has a fermata, so it's not even just three big beats. So if one's feeling the pulse, [...] if you're in a very resonant hall where the sound of your last F-sharp [...], is going to have a little more life to it, a little more resonance, that's going to affect how I'm going to feel the pulse. If it were a metronomic pulse, it wouldn't matter. But the acoustic of the hall and the ambience, the resonance of the sound, all of those things are factors in a living pulse. So that's what I'm going to be trying to feel, that living pulse. As to how long the fermata is, again it's such a personal thing. But you're feeling it in relation too, because we've already had a whole bar of rest two bars earlier. And so this is even longer, the suspension of the rests, the silence (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475).

²²¹ Yes. It is longer. When a composer like Beethoven in that period writes three quarters in quite a slow movement and then fermata on them, there was no other better way of writing back then of writing a longer note [...] He could not write two bars of break. It wasn't traditional back then. He had only three quarters because the fourth one is the beginning of the next movement, of the allegro. So he had three quarters and the only other extra tool he had was fermata. There was nothing else he could write. [...] I think he wrote quite clearly enough that he wants it to be long (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 420-421).

deve ser exata, devido à falta de confiança de Beethoven no intérprete – Vogler afirma que aqui a situação é outra.²²²

[...] isso é outra coisa. Aqui ele confia no intérprete. Ele diz, a introdução chegou ao fim. [...] O que Beethoven escreve que devemos fazer é: “–Ok, aqui temos uma pausa de colcheia no compasso anterior, depois temos meio compasso de pausa, que tem que ser respeitada, e temos ainda uma pausa de semínima com uma fermata que tem que ter a sua duração, pelo menos duplicada.” Ou seja, o compasso tem que ter no mínimo quatro batidas, senão não é profissional. [...] naturalmente, já tentei encurtar a fermata, mas não funciona. E quando se faz exatamente o que ele escreve, nota-se que se trata de Beethoven. Não foi um mero estudante que compôs a obra, foi Ludwig van Beethoven [...]. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 363)²²³

Alisa Weilerstein também representa a vertente de intérpretes que considera o compasso com uma duração maior do que os três tempos notados. Porém, em uma posição ainda mais radical do que Jan Vogler, Weilerstein se identifica com uma contagem exata de quatro tempos, de modo a não cortar a apreensão do momento:

Sim. Por aproximadamente duas vezes o valor da pausa, de modo a transformá-lo em um compasso de 4/4. [...] Mas não mais longo, isso é importante, especialmente porque de qualquer maneira está escrito um compasso inteiro de pausa e se você fizer mais longo [...] você quebra a tensão. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 487)²²⁴

A modo de encerramento, é importante salientar que o tratamento dado pelos entrevistados à pausa com fermata presente no comp. 44 – em comparação às abordagens relativas ao comp. 42 – contém uma menor diversidade de tendências interpretativas. No caso do comp. 44 encontra-se uma clara inclinação dos entrevistados a uma flexibilização da duração, não somente para a formação de um compasso mais longo – de acordo com a definição do termo *fermata* – mas também para a possibilidade de estabelecimento de

²²² Veja a declaração de Vogler a respeito do comp. 42 na seção anterior, ou em Vogler (Apêndice 1.10, p. 362)

²²³ [...] das ist ja etwas anderes. Hier vertraut er dem Interpreten. Er sagt, die Einleitung ist abgeschlossen. [...] Was der Beethoven schreibt, was wir machen müssen, ist: Okay, wir haben eine Achtelpause während des Taktes. Dann haben wir einen halben Takt Pause, die müssen wir auf jeden Fall einhalten. Und wir haben ein Viertel mit einer Fermate, müssen wir mindestens das Viertel noch mal verdoppeln. Also vier Schläge muss der Takt mindestens haben. Ansonsten ist es nicht professionell. [...] ich habe natürlich mal probiert, die Fermate etwas kürzer zu machen hier. Das funktioniert nicht. Und wenn Sie dann genau das machen, was er schreibt, merken Sie eben, es war Beethoven. Es war nicht irgendein Schuljunge, der das Stück komponiert hat, es war Ludwig van Beethoven [...]. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 363).

²²⁴ Yes. For about twice as long as this chord rest. So you make it into a 4/4 bar. [...] But not longer. That's important. Yes. Especially because there's a full bar rest anyway and if you make it longer [...] you break the tension (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 487).

um compasso de duração mais curto. Ressalta-se, ademais, que as justificativas determinantes para a duração do silêncio convivem com a apreciação de questões relacionadas aos seguintes fatores motivadores: forma musical; tensão harmônica; comunicação entre os músicos; percepção sobre a acústica e a atenção do público.

Como se viu, que as duas últimas seções – relativas aos silêncios dos compassos 42 e 44 da Segunda Sonata para Violoncelo e Piano de Beethoven – trazem à luz toda uma diversidade de abordagens interpretativas relativas à matéria. No entanto, perante a pluralidade de opções apresentadas, é natural que nos perguntemos sobre qual seria a interpretação mais acertada da Sonata. Como resposta a esse aparente dilema cabe, portanto, concluir esta seção com a reprodução das palavras de David Geringas, que foi diretamente ao cerne da questão:

[...] o correto não existe na música. Quem sabe o que é o certo? Depende da intuição do intérprete e da acústica: é possível que a acústica seja de tal forma que as pausas possam ser seguradas por mais tempo, e em uma sala com uma acústica muito seca, precisam ter menor duração, por isso podem variar. A música é sempre dependente não somente de quem toca, do instrumento no qual está sendo tocado, mas também da sala e do público. Para exemplificar, falemos de Rostropovich. Quando jovem, ao tocar as suítes de Bach e ao se dar conta que o público estava inquieto, ele tocava mais forte, e o público ficava ainda mais barulhento, inquieto. Ele não conseguia entender. Então ele tentou tocar mais piano, muito suave e o público também ficava mais quieto. Ou seja, o público reagia de acordo a como ele tocava, isto é, às vezes, tocar com pouco volume sonoro traz mais atenção do que quando se toca com muito volume. Nesse sentido, as pausas também têm que ser concebidas, já que a tensão do momento é perceptível porque é uma seção do acontecimento musical. Uma pausa não é somente o nada, mas uma parte da música. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 287-288)²²⁵

²²⁵ [...] richtig gibt es nicht in der Musik. Wer weiß schon, was richtig ist. Es ist sehr abhängig von der Intuition des Spielers. Und von der Akustik: es kann sein, dass die Akustik so gestaltet ist, dass man Pausen länger halten kann. Und in einer sehr trockenen Akustik hält der Raum nicht lange Pausen. Insofern, das kann sich verändern. Musik ist immer abhängig, nicht nur von dem, wer spielt, vom Instrument, auf dem gespielt wird, sondern auch vom Raum und auch vom Zuhörer. Zum Beispiel erzählen wir von Rostropovich. Als er jung war und spielte Bach-Suiten, und das Publikum war unruhig, dann hat er lauter gespielt, und das Publikum wurde auch lauter, unruhig. Er konnte nicht verstehen. Dann hat er versucht, ganz leise zu spielen, und das Publikum wurde auch leiser. Das heißt, das Publikum hat so reagiert, auf seine Art zu spielen. Das heißt, manchmal bringt leiser viel mehr Aufmerksamkeit als lauter. Insofern müssen auch die Pausen so gestaltet werden, dass da eine Spannung von dem Moment verbleibt, weil das ist ein Teil des musikalischen Geschehens. Eine Pause ist nicht einfach nichts, sondern ein Teil der Musik (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 287-288).

3.3.5 Os gestos do silêncio

Esta seção objetiva apresentar declarações referentes ao gestual dos intérpretes durante os momentos de silêncio dos últimos compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2 de Beethoven. Visa-se esclarecer se o gestual, enquanto mecanismo de comunicação dos músicos, é um instrumento explorado para a interpretação desses momentos e, portanto, se o seu uso tem algum grau de relevância para a determinação de funções e significados do silêncio na música.²²⁶

Cabe, no entanto, examinar algumas observações teóricas sobre o conceito de gestual, de modo a definir a questão aqui tratada. Fernando Iazzetta retrata que o gestual “[...] não significa apenas movimento, mas movimento que pode expressar algo. Assim sendo, é um movimento que incorpora um significado especial [...]” (IAZZETTA, 2000, p. 260).²²⁷ Em referência mais específica aos símbolos expressos pela linguagem corporal do indivíduo, Iazzetta prossegue: “A ideia de gestual conduz imediatamente ao corpo. O corpo é o instrumento pelo qual o gestual se torna real; é a interface que traduz ideias para sinais físicos [...]” (Ibid, p. 262).²²⁸ Isto posto, nos servimos da observação do violoncelista Gerhardt Mantel,²²⁹ que afirma que “[...] a música tem sempre um aspecto teatral, e este tem a todo momento um movimento corporal, um gesto com o qual se relaciona [...]” (MANTEL, 1999, p. 206).²³⁰ Em publicação posterior, Mantel (2003, p. 166) aprofunda a questão da seguinte forma:

Não é suficiente que um músico profissional suba ao palco e se entregue à música, ele tem que ter consciência dos efeitos psicológicos que individualmente cada elemento e parâmetro musical exerce. [...] A música tem quanto a isso momentos teatrais, e o músico deveria ter consciência deste fato e de seu papel. [...] um músico não tem a escolha entre incorporar ou não um papel. Ele só pode decidir qual papel ele

²²⁶ O gestual na música tem, na atualidade, um amplo espectro de estudos, vinculados a várias áreas do conhecimento, como, por exemplo, semiótica, linguística, psicologia, dramaturgia, musicologia, tecnologia musical e performance musical. Não é objeto do presente estudo examinar os diferentes aspectos deste vasto campo de pesquisa. Para uma aproximação ao assunto, cabe sugerir a leitura do programa e dos *abstracts* do “Porto International Conference on Musical Gesture as Creative Interface Porto, Portugal, March 17–19, 2016”, organizadas por Martins e Lourenço (2016).

²²⁷ It does not mean only movement, but a movement that can express something. Therefore, it is a movement that embodies a special meaning [...] (IAZZETTA, 2000, p. 260).

²²⁸ The idea of gesture leads immediately to the body. The body is the instrument through which the gesture becomes actual; it is the interface that translates ideas into physical signs (Ibid, p. 260).

²²⁹ Gerhardt Mantel (1930- 2012), foi catedrático do violoncelo na Hochschule de Frankfurt am Main na Alemanha. Se dedicou ao estudo da pedagogia do instrumento com especial ênfase na performance musical. Teve uma série de livros publicados voltados a este teor.

²³⁰ [...] Die Musik hat immer auch einen theatralischen Aspekt, und dieser ist in jeden Augenblick mit einer Körperbewegung, einer Geste verbunden oder verbindbar [...] (MANTEL, 1999, p. 206).

quer interpretar. Portanto, deve aceitar a função de ator. (MANTEL, 2003, p. 166 -167)²³¹

Em complemento à visão de Mantel, é oportuno mencionar que alunos do violoncelista Janos Staker relatam que este frequentemente passava a mensagem de que o músico não deve se envolver emocionalmente em uma performance, o que deve é criar emoções no público (THE TELEGRAPH, 2013).²³²

Cabe, a esta altura, levantar uma nova questão. Do ponto de vista da física acústica, nos momentos de silêncio os movimentos corporais intrínsecos à produção sonora-instrumental são obviamente desprovidos de sentido, restando apenas ao intérprete decidir como combinar a postura de congelamento de movimentos e a preparação corporal para a execução do que vem a seguir. Ademais, como vimos, segundo Iazzetta (2000, p. 260) o gestual é o “movimento que pode expressar algo”. Isto poderia levar à conclusão de que nos momentos de silêncio – portanto, sem movimento corporal – o gestual é irrelevante. Esta não é, contudo, a opinião de vários dos entrevistados, que, como se ressalta a seguir, revelam o simbolismo da expressão artística do gestual mesmo no contexto da ausência – ou paralização – de movimentos corporais.²³³

Por certo, mesmo considerando-se a prática de simbolismo no gestual em momentos de silêncio, de um ponto de vista pragmático, essa prática coexiste com a necessidade dos músicos de se prepararem corporalmente para a execução dos sons que estão por vir. Nesse sentido, ao examinarmos o gestual inserido nas circunstâncias dos momentos de silêncio dos últimos compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2 de Beethoven, não tratamos somente da percepção dos violoncelistas em relação à interpretação da personagem vivida – mencionada por

²³¹ Für einen professionellen Musiker, reicht es nicht, sich beim Spiel auf dem Podium der Musik hinzugeben; er muss über psychische Wirkungen musikalischer Elemente und Parameter im Einzelnen Bescheid wissen. [...] Musik hat insofern theatrale Momente und der Musiker sollte sich dieser Tatsache und seiner Rolle dabei bewusst sein [...] Ein Musiker hat nicht die Wahl, eine Rolle zu verkörpern oder nicht. Er kann nur entscheiden welche er verkörpern will. Deshalb: Die Rolle des Schauspielers akzeptieren (MANTEL, 2003, p. 166 -167)

²³² O alerta não contradiz a opinião de Mantel, mas corresponde a uma importante qualificação sobre a questão. Afinal, assim como bons atores devem aparentar envolvimento emocional com as suas personagens, e fazê-lo por meio de critérios objetivos, fundamentados no conhecimento de técnicas da dramaturgia, músicos concertistas não devem abdicar, para efeitos de transmissão de emoções, da arte da interpretação musical fundamentada na técnica de execução de seus instrumentos.

²³³ Para os simbolismos tratados, veja o subcapítulo 3.3.2 desta tese intitulado: O significado das pausas localizadas na introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2, entre os compassos 39 e 44, na percepção dos violoncelistas entrevistados.

Mantel na citação acima – mas igualmente a relação deste momento interpretativo com a sequência musical e a necessária preparação corporal para a execução que se seguirá.

Como era de se esperar, as declarações tendem a revelar que os momentos de silêncio conduzem à ausência de movimentos corporais em parte da duração do silêncio, eventualmente seguida de movimento preparatório ao que se seguirá. Revelaram, também, que entendem que a paralização no gestual, assim como o movimento preparatório são componentes da expressão artística.

Observe-se que, no que se refere à expressão corporal nestes compassos, a questão não estava contida no roteiro inicial.²³⁴ No entanto, à medida em que o trabalho foi sendo realizado, e como o tema foi sendo abordado espontaneamente por diversos músicos, passou-se a buscar abrir tempo, quando possível, ao aprofundamento do tema. No que se segue, apresentam-se seis visões representativas da conscientização dos músicos com relação ao gestual nos últimos compassos da introdução da referida sonata de Beethoven.

Christian Poltéra argumenta que a expressão corporal nos momentos de silêncio são reflexo natural do sentimento musical vivido pelo intérprete, acentuando considerar incorreta a criação de tensão em forma artificial:

Esses compassos onde não se faz nada poderiam ser praticamente os mais intensos de toda a introdução, e é de fato decisiva a maneira como não se faz nada. O não fazer de forma completamente relaxada, aqui, não tem a ver com o caráter desta música. [...] Não acho que seja necessário ou correto que um intérprete crie esta tensão artificialmente, [...] e mostremos ao público: “–Agora vocês têm que esperar, como será que vai continuar?” Isso acontece de forma automática, porque ele mesmo sente essa tensão, e isso se vê de forma evidente que ele hesita e não sabe o que vai acontecer. [...] Nós conhecemos essa música e é óbvio que sabemos quando chega a hora das pausas longas. Mas, no momento, não deveria ter esse efeito, nem mesmo para os próprios músicos que deveriam se deter e de certa forma se sentirem surpresos. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 332)²³⁵

²³⁴ Conforme mencionado anteriormente, a razão pela qual a questão do gestual não foi parte constante do roteiro original de perguntas foi a preocupação do autor em relação ao tempo disponível por parte dos violoncelistas para a concessão das entrevistas. No entanto, o projeto inicial supunha que poderia haver menção espontânea à questão pelos entrevistados. Os mecanismos de flexibilização permitidos em entrevistas semiestruturadas abriram espaço à sua progressiva inclusão como parte das mesmas, sempre que o tempo disponível se mostrava adequado. Cabe observar também que a questão do gestual dos intérpretes é tratada em várias seções da tese, e que o tratamento e organização do gestual em relação à performance do silêncio reflete a metodologia aplicada durante as entrevistas realizadas.

²³⁵ Diese Takte, wo man nichts tut, könnten praktisch das Intensivste dieser ganzen Einleitung sein. Und es ist eben sehr entscheidend, wie man nichts tut. Das Nichtstun ganz entspannt ist hier nicht der Charakter dieser Musik [...] Ich glaube nicht, dass es als Interpret nötig ist oder richtig wäre, diese Spannung künstlich herzustellen [...] und dem Publikum zeigt, jetzt ist es spannend, jetzt müsst ihr warten, wie geht es wohl

Nessa mesma linha de Poltéra, em que o intérprete deve espelhar em seu gestual seu envolvimento emocional no momento, Frans Helmerson indica que a sua percepção está voltada ao que ocorre durante a execução musical. Helmerson, porém, salienta que tem consciência sobre os movimentos que não deve fazer:

[...] acho que é algo que sinto no momento. Não é algo que eu estudaria no sentido de como devo parecer [...] tem mais a ver provavelmente com o que não devo fazer. Não deveria enxugar o meu suor ou algo assim. [...] claro que é extremamente importante para o público que eu esteja engajado com o que está acontecendo na música, mas não tem nada a ver com como eu decido aparentar. Penso que tem mais a ver com o que decido não fazer. Não começar a me mexer [...] é mais intuitivo. (HELMERSON Apêndice 3.5, p. 436)²³⁶

Schmidt, ao invés de indicar, como Helmerson, o que não deve ser feito, prefere indicar o que, sim, deve sê-lo:

Nesse sentido eu considero que pausas representam um tema difícil. Ainda mais, pausas tão longas como essas têm que ser bem estudadas. Eu trato esse tema frequentemente com meus alunos, de como de fato devemos nos mover. Tem que ser sempre vinculado à música. [...] em pausas mais curtas, por exemplo, eu não me mexeria, como se ficassemos praticamente parados no ar, e depois continuamos a tocar. Quero dizer que não devemos, por exemplo dar sinais adicionais de entrada. Cito um provérbio alemão que diz: “–Os olhos também participam da refeição!” O que quero dizer, é que o público espera uma certa detenção da respiração. Ou quando alguém vê que você não se mexe, claro que é outra coisa quando comparado a alguém que se senta lá e devaneia. Nesse caso, fica evidente que o intérprete não está engajado na música. [...] É natural que, depois de um certo tempo, este tipo de envolvimento se torne um reflexo, ou seja, não é algo que se programe fazer. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 353-354)²³⁷

weiter? Sondern dass dies mit dem Musiker automatisch passiert, weil er selber diese Spannung spürt, und man ihm dies natürlich auch ansieht, dass er zögert und nicht weiß, wie es weitergeht. [...] Wir kennen diese Musik und wir wissen schon, jetzt kommen da diese langen Pausen. Aber es sollte natürlich in dem Moment nicht so wirken, nicht einmal für die Musiker selber. Die sollten selber innehalten und irgendwie davon überrascht sein. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 332)

²³⁶ [...] it's something that I feel at the moment, I think. It's not something I would practise how I should look [...] it's probably more about what I should not do. I should not start to dry my sweat, something like that. [...] it's extremely important that I give my engagement in what is happening in the music to the audience of course but it has nothing to do with how I decide to look. It's more what I decide not to do, I think. Not to start to move [...] It's more intuitive. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 436)

²³⁷ [...] Ich finde, Pausen sind insofern eine schwere Sache. Gerade so eine lange, das muss man auch sehr gut üben Das bespreche ich oft mit meinen Studenten, wie man sich tatsächlich bewegt. Es muss immer mit der Musik sein. [...] bei kürzeren Pausen beispielsweise würde ich mich nicht bewegen. Dass man dann quasi in der Luft stehenbleibt und dann weiterspielt. Also nicht noch extra Auftakte geben und sowas: Das Auge isst ja immer mit, wie man auf Deutsch sagt. Das heißt, der Zuschauer erwartet eine gewisse Atemlosigkeit. Oder wenn er jemand sieht, der sich nicht bewegt, ist natürlich anders, als wenn ich so dasitze und dann [singt]. Dann merkt man sofort, dass man nicht in der Musik ist. [...] Es ist natürlich, ab einem bestimmten Zeitpunkt macht man solche Sachen als Reflex oder so, also nicht alles durchdacht. [...] (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 353-354)

Fabio Presgrave, por sua vez, reflete sobre ambas as questões, evidenciando que se molda à situação com uma clara reflexão prévia de como se adequar gestualmente ao momento interpretado:

O que eu não faria de cara? Eu posso olhar para cá ou eu posso encarar o público, [...] ou a partitura. Mas eu vou tentar distrair o mínimo possível até para eu ter essa concentração. [...] Posso devagarzinho descer o braço [...]. Não vou desmontar [a posição]. Eu sempre me preocupo com o desmontar no silêncio, a não ser quando a função é essa, o silêncio também tem essa função. Mas, por exemplo, como eu falo que silêncio é sempre associado a gesto e duração, na minha cabeça, se eu começo a mexer aqui, eu acabei com o silêncio, se eu começo a fazer movimento excessivo [...]. Se isso daqui for mais como um ponto e vírgula, você tem mais tempo de preparação. Se isto daqui for vírgula só, uma coisa não tão conclusiva, é legal que você carregue essa intervenção do piano e que o gesto excessivo de preparação vai estragar esse efeito. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 550-551)

William Molina Cestari dá especial ênfase ao valor da expressão corporal em sintonia com o significado da interpretação musical. Em primeiro plano, o violoncelista destaca o aprendizado que teve ao observar a arte de Marcel Marceau:²³⁸

[...] quando eu estudei na Europa, [...] no Conservatório Superior de Paris, eu costumava frequentar outros tipos de artes [...] quando visitei o Marcel Marceau [...] entendi que há coisas na vida que não vemos. Você sabe por quê? Porque vivemos essas coisas de forma tácita. Não vivemos as entrelinhas, nunca as vivemos, não as entendemos. Nós, os seres humanos somos muito limitados. [...] quando por exemplo, vi o Marcel Marceau interpretar como apalpava as paredes, ele preparava a sua mão e, ao imobilizar a mão ele lê antes das pessoas, ele lia o que queria fazer. Comecei a entender os seus movimentos do corpo. Isso se chama expressão corporal. O que você vai dizer para o público? Por isso é diferente quando você escuta a música e quando vai ver a música ao vivo. E então você assiste ao concerto ao vivo, e entende o tamanho do intérprete. Como você vai interpretar os seus silêncios enquanto a gestualidade? [...] O que nós, músicos, somos? Não somos somente tocadores de notas, nós somos intérpretes do silêncio, mas o silêncio também tem gestualidade. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 381)²³⁹

²³⁸ Marcel Marceau (1923- 2007) foi um mímico de origem francesa de notável projeção internacional (LEBHARDT, 1989, p. 75-87).

²³⁹ [...] cuando yo estudié en Europa, [...] en el Conservatorio Superior de París, iba mucho a visitar otros tipos de artes [...] cuando visité a Marcel Marceau en París [...] entendí qué hay cosas en la vida que no vemos. ¿Sabes porque no las vemos? Porque las vivimos tácitamente. No vivimos las entrelíneas, nunca las vivimos, no la entendemos. Somos muy torpes los seres humanos [...] cuando yo vi a Marcel Marceau interpretar, por ejemplo, cómo se agarraba de las paredes, él preparaba su mano y al estatizarla él lee antes la gente, leía lo que él quería hacer. Empecé a entender SUS movimientos del cuerpo. Eso se llama expresión corporal. ¿Qué le vas a decir al público? Por eso es diferente cuando tú escuchas la música que cuando vas a ver el concierto en vivo. Y ves el concierto en vivo entonces entiendes cuán grande es el

Em relação especificamente ao trecho compreendido entre os compassos 39 e 42, da introdução da Sonata, e tendo por referência implícita o fato de o violoncelo ter pausas expressas na partitura ao longo de praticamente todo o trecho e, sobretudo, que a expressão musical é concedida ao piano – que intercala intervenções sonoras e silêncio – Molina Cestari assim apresenta sua abordagem da questão:

Por mais que você esteja em silêncio, acompanhe o pianista, gestualmente você tem que acompanhar [...] porque se você se apaga visualmente [...], se você abaixa a mão, a música não tem a mesma densidade. Porque o piano pode seguir tocando, mas as pessoas também estão te olhando. [...] Eu te acompanho como companheiro de música de câmara até que você culmine a frase. [...] (Ibid, p. 383)²⁴⁰

Sobre a mesma questão – do gestual do violoncelista entre os compassos 39 a 42 – Mario Brunello converge com Molina Cestari ao apontar que do ponto de vista da expressão corporal “nós temos que participar da questão do piano [...] assim como em muitas outras situações, estamos juntos com o pianista [...] (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 397).²⁴¹

Em específico, em relação ao gestual das mãos e braços do violoncelista no comp. 39 – onde se iniciam as pausas do violoncelo – Molina Cestari argumenta que “se for abaixar, abaixe. [...] Não em posição de que se acabou, não! Em posição de suspense [...] esse suspense é impressionante. O Piano faz o seu trabalho, mas você está acompanhando de certa forma como Marcel Marceau” (Ibid, p. 384).²⁴²

Em relação ao momento que antecede a entrada do violoncelo, no comp. 42, Molina Cestari prossegue indicando não somente como deve ser o gestual do violoncelista, mas apontando para a postura do pianista durante o compasso de pausa do piano.

intérprete. Cómo va a interpretar SUS silêncios en cuanto a la gestualidad. [...] ¿Que somos los músicos? No solamente somos tocadores de notas, somos intérpretes del silencio, pero el silencio tiene también gestualidad. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 381)

²⁴⁰ Por más que tu estés en silencio, acompáñalo, gestualmente lo tienes que acompañar. [...] Porque si tú te apagas visualmente [...] si tú bajas la mano, la música no tiene la misma densidad. Porque el piano puede seguir tocando, pero la gente también te está viendo a ti. [...] Yo te acompaño como compañero de música de Cámara a que tú culmines tu frase. [...] (Ibid, p. 383)

²⁴¹ [...] we have to participate to the question of the piano [...] We don't play and we as many other situations, we are together with the pianist [...] (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 397)

²⁴² sí la vas a bajar, la vas a bajar, [...] No en posición de que se acabó, no. En posición de suspenso. [...] este suspenso es impresionante. El piano hace su trabajo, pero usted está acompañándolo de alguna manera como [...] Marcel Marceau. (Ibid, p. 384)

Para atacar esta, você já está [preparado], não está com os braços baixos. [...] Está próximo ao instrumento, mas, além de estar próximo você está dentro do que o piano acaba de fazer. [...] E o que acontece, com o silêncio que o piano tem aqui [comp.43] ele deve te acompanhar assim como você o acompanhou durante este silêncio. (Ibid. p. 384-385)²⁴³

Mário Brunello tem uma postura semelhante à de Molina Cestari. Brunello é, porém, mais enfático na questão que relaciona a tensão gerada durante o silêncio e o movimento dos braços. Nesse sentido, a partir da anacruse do comp. 41, no momento da intervenção do piano, retrata como está posicionado e como isto se relaciona à percepção do momento:

[...] sobre a corda e completamente sem movimento, sem respiração, somente tensão [...]. Eu não estou preparando, estou a postos. Porque considero que todo movimento é algo que destrói o silêncio. Se você permanece sentado e posiciona o arco para cima ou para baixo [isso destrói o silêncio]. Não respiro, não olho, não conto. Só tento estar dentro da música. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 396-397)²⁴⁴

A partir do final do comp. 43 – passando por todo o comp. 44 até o início do próximo movimento – as intenções de vários violoncelistas em relação à expressão corporal convergem claramente. Schmidt (Apêndice 1.10, p. 354) descreve que conecta o gestual – pronto para tocar – sem desarmar a posição, enquanto Molina Cestari, de forma similar, indica que “[...] a resolução tem que ter uma gestualidade harmônica com o que vem, como se você preparasse o corpo” (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 382).²⁴⁵ É importante enfatizar que, embora os violoncelistas entrevistados tenham revelado diferentes ângulos de como proceder em relação ao gestual nos últimos compassos da introdução da Sonata, sobre o comp. 44 – último da introdução – todos aparentaram convergir com a postura declarada por Schmidt e Molina Cestari.

A modo de conclusão, pode-se afirmar que, conforme observado anteriormente, em todos os depoimentos colhidos o gestual envolvido em momentos de silêncio é

²⁴³ Para atacar esa ya estás, no estás con los brazos abajo. [...] Está cerca del instrumento, pero además de estar cerca estas dentro de lo que acaba de hacer el piano. [...] Y que sucede, que este silencio que está acá, que el piano tiene, él te debe acompañar como tú lo acompañaste durante este silencio. (ibid, p. 384-385)

²⁴⁴ I [...] stay with the bow over the note, over the string and completely no movement, no breath, just tension. [...] I'm not preparing, I'm there. Because every movement, I think is something that destroys the silence. If you stay sitting and you put the bow down or up [destroys the silence] No breathing, no looking, no counting. Just I try to stay in the music. (BRUNELLO, Apêndice 3.1 p. 396-397)

²⁴⁵ [...] la resolución tiene que tener una gestualidad armónica a lo que viene. Como si tú preparas el cuerpo. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 382)

considerado um veículo de expressão artística. Isto é válido tanto no que se refere ao momento de paralização dos movimentos, como, em forma orgânica à situação, na ocorrência de movimento corporal que, durante a mesma pausa, prepara o retorno do violoncelo à produção sonora.

A segunda observação conclusiva é a que sintetiza a seção: as entrevistas mostram que há vários graus de valorização do gestual relacionados à prática de performance dos silêncios dos últimos compassos da introdução da sonata. Obtivemos, por um lado, testemunhos que dão um menor grau de destaque para a questão, representados por aqueles que declaram refletir a expressão corporal do momento de silêncio – vivido, sentido e intencionalmente retransmitido ao público – por meio da intuição e experiência do artista. E, por outro lado, obtivemos com maior grau de enaltecimento da importância do gestual, que afirmam combinar não somente a expressão corporal vivida e sentida, mas também revelam intelectualizar a questão meticulosamente, de forma a transmitir a mensagem desejada com ainda maior grau de reflexão sobre o possível efeito na percepção do público sobre seus gestos corporais.

3.3.6 Síntese e observações conclusivas

A síntese que se segue – da interpretação dos silêncios situados nos últimos seis compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven – obedece a mesma ordem apresentada no texto, ou seja: o significado das pausas localizadas nos últimos seis compassos da introdução da Sonata; a contagem do comp. 42; a contagem do último compasso da introdução; e a questão do gestual durante as pausas presentes nos últimos seis compassos da introdução.

No que se refere ao significado das pausas localizadas nos últimos seis compassos da introdução da Sonata, destacou-se a visão amplamente aceita pelos intérpretes de que os silêncios representam momentos de tensão, geradores de expectativa e indutores a um anseio do que há por vir.

Essa tensão encontra uma série de conotações particulares, que podem ser sumarizadas como aquelas ocasiões nas quais o público é convidado a aumentar o seu grau de atenção e em que o silêncio se torna o fio condutor do discurso musical. Destacam-se ainda os depoimentos que comparam esse trecho a um diálogo, análogo à

linguagem oral, na qual os interlocutores fazem pausas, seja para refletir ou hesitar sobre questões de natureza íntima.

Já no que diz respeito à contagem do comp. 42, foram reveladas diferentes linhas de interpretação, organizadas por meio de identificação em dois grupos principais e antagônicos, além de um terceiro grupo, intermediário. O primeiro grupo se orienta pela caracterização de interpretações fundamentada pela contagem do tempo, o segundo por sensações relacionadas ao espaço e momento no qual executam a música, e o terceiro por meio de uma combinação entre ambos os fatores, ou seja, a conciliação entre a questão objetiva da contagem e a subjetividade da percepção do artista.

Cada linha interpretativa é apresentada – a título de ilustração e simplificação – no Quadro 4 logo abaixo, na qual se observa que a coluna da esquerda indica os três grupos principais, ou seja: a) intérpretes que contam; b) intérpretes que se localizam em uma posição intermediária, ou seja, que se pautam pelo pulso, mas são guiados pela sensação do momento da performance; e, c) intérpretes que não contam os pulsos do compasso. Na coluna do meio, encontram-se os subgrupos pertencentes às linhas principais onde os dois grupos principais “a” e “c” se dividem, respectivamente, em três subgrupos e o conjunto intermediário “b” é fracionado em dois subgrupos. O autor ressalta que a somatória dos subgrupos – identificados na coluna do meio do quadro – resulta em oito linhas de abordagens interpretativas – muitas, portanto, em um universo de vinte e oito entrevistados. Pode-se, portanto, inferir que há, provavelmente, muitas outras possibilidades de orientação interpretativa a serem reveladas em outras pesquisas. Por último, se replica na coluna da direita a denominação de cada intérprete à correspondente linha interpretativa. É importante salientar que, na coluna da direita, estão identificados os intérpretes segundo a abordagem interpretativa e que nela encontram-se enumerados todos os vinte e oito entrevistados, uma vez que esta pergunta foi a única aplicada integralmente ao conjunto dos participantes.²⁴⁶

²⁴⁶ Os nomes, quando listados em quadros, sempre são apresentados em ordem alfabética.

Quadro 4: Oito abordagens identificadas nas entrevistas sobre a questão da contagem do comp. 42 da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven

a) Contam	a.1) Postura minuciosa: conta em colcheias	Bitrán, Geringas, Isserlis, Monighetti, Perényi, Sanderling, Schmidt, Vogler, Weilerstein, Yamashita
	a.2) Em pulso maior: conta semínimas, mínimas ou até mesmo grandes pulsos.	Cook, Gerhardt, Kirshbaum, Leihenseder-Ewald
	a.3) Contagem – em colcheias ou unidade não revelada – feita com atenção às variáveis do ambiente do concerto, sendo possível encurtar, alargar a contagem, ou, no caso de um intérprete, alargando a contagem.	Borralhinho, Hauri, Hakhnazaryan,
b) Os intérpretes que se pautam pelo pulso, mas guiados pela experiência/sensação.	b.1) No passado contavam, mas não contam mais.	Helmerson e Poltéra
	b.2) Vincula o pulso a uma reflexão filosófica. Não conta, mas sente o pulso	Goritzki
c) Não contam	c.1) Postura flexibilizada: a atenção é dada às variáveis do ambiente do concerto: tanto é possível encurtar como alargar a duração do momento de silêncio. No caso de um intérprete, alargando a pausa.	c.1) Guerra Vicente, Harrell, Molina Cestari, Pinto, Presgrave.
	c.2) Foco é surpreender ao tocar antes ou depois	c.2) Heyde
	c.3) Postura extrema – somente sente o momento	c.3) Brunello e Meneses

Fonte: elaboração do autor (2019)

O terceiro elemento analisado foi a questão da contagem do último compasso – comp. 44 – da introdução da Sonata. Esse compasso tem a peculiaridade de ter três tempos – em um contexto quaternário – somado à presença de uma fermata, e se difere em relação ao comp. 42 em dois sentidos. O primeiro é a característica formal, derivado de sua localização na obra: o comp. 44 é entendido pela totalidade dos músicos entrevistados como um elo entre a introdução e o movimento *Allegro*. O segundo elemento, também unificador de visões, é dado pela presença da fermata. Todos os depoimentos convergem para a definição do termo *fermata* na qual a “duração é determinada pelo intérprete” (ISAACS e MARTIN, 1982, p. 287). Nesse sentido, encontramos uma relativa homogeneidade entre as abordagens interpretativas, em contraste com os depoimentos referentes ao comp. 42.

Ainda assim, constatou-se uma diversidade entre as abordagens registradas. Como se observa, no Quadro 5, a coluna da esquerda identifica que há dois grupos. No grupo principal – A – onde os depoimentos estão intimamente relacionados a uma flexibilidade

quanto à duração do compasso, e no outro grupo – B – menos numeroso, os intérpretes têm uma maior afinidade com a contagem. Na coluna do meio, encontra-se uma subdivisão do grupo A em três subgrupos: o primeiro é orientado pelas interpretações que determinam que a duração do compasso deve ser menor do que a duração do comp. 42; o segundo caracteriza-se por respostas vagas em relação à duração do compasso - ainda que ricas em justificativas para estabelecer uma flexibilidade em relação à duração; o terceiro subgrupo – que assim como os grupos anteriores preveem a flexibilidade como argumento central – aponta porém, para uma maior duração do compasso. Nesta mesma coluna do meio, o grupo B – composto por apenas dois intérpretes – apresenta duas visões. O primeiro – representado por Jan Vogler – opta por uma duração mais longa, que se difere do grupo A3, pela forma rígida como relata a sua opção interpretativa. Aqui se subentende que o violoncelista tem uma orientação com maior peso na contagem e menor flexibilidade. O segundo, protagonizado por Alisa Weilerstein, tem orientação mais rígida, e que define a contagem com a exatidão de 4 semínimas. Finalmente, se ordena na coluna da direita, a denominação dos violoncelistas de acordo com cada linha interpretativa.

Quadro 5: Quatro abordagens identificadas nas entrevistas sobre a questão da contagem do último compasso – com fermata – da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op.5 n° 2 de Beethoven

A) Testemunhos relacionadas à flexibilidade quanto a duração do compasso	A.1) sugerem que a duração seja menor – porém sem uma especificação da quantidade de pulsos	A.1) Molina Cestari, Presgrave
	A.2) respostas vagas em relação à duração do compasso, mas ricas em justificativas determinantes para estabelecer uma flexibilidade	A.2) Bitran, Cook, Gerhardt, Harrell, Helmerson, Heyde, Meneses, Pinto, Poltéra
	A.3) ainda com critério central, abordagens relacionadas à flexibilidade – declarações que apontam para uma maior duração do compasso	A.3) Brunello, Kirshbaum, Hakhnazaryan,
B) Relatos com maior afinidade com uma contagem	B.1) se difere do grupo A.3, pela forma rígida como relata a sua opção interpretativa, aparentando uma maior relação com a contagem e menor flexibilidade.	B.1) Vogler
	B.2) a mais rígida – que define uma contagem com exatidão de 4 batidas	B.2) Weilerstein

Fonte: elaboração do autor (2019)

Por último, foi analisado o gestual durante as pausas presentes nos últimos seis compassos da introdução da Sonata. As declarações sobre o gestual durante os momentos de silêncio dos comp. 39 a 44 apontam para uma ausência de movimentos corporais em parte significativa da duração das pausas, e para a ideia de que a paralização dos movimentos vem, eventualmente, sequenciado por movimento preparatório ao que se

seguirá. O exame das declarações constata, portanto, que os entrevistados abordam a paralização no gestual como parte da expressão artística do silêncio e, ademais, que o movimento corporal preparatório para a execução dos próximos sons – durante o período de silêncio – faz parte da expressão e, por consequência, devem ser executados de forma orgânica, evitando-se a presença de movimentos abruptos que possam interferir com o simbolismo do momento.

A observação detalhada das entrevistas demonstrou, no entanto, a existência de vários graus de valorização do gestual relacionados à prática de performance dos silêncios dos últimos compassos da introdução da Sonata. Obtivemos, por um lado, testemunhos que dão um menor grau de destaque para a questão, representados por aqueles que declaram refletir a expressão corporal do momento de silêncio – vivido, sentido e intencionalmente retransmitido ao público – por meio da intuição e experiência do artista. E, por outro lado, obtivemos, com maior grau de enaltecimento da importância do gestual, intérpretes que afirmam combinar não somente a expressão corporal vivida e sentida, mas que também revelam intelectualizar a questão meticulosamente, de forma a transmitir a mensagem desejada com ainda maior grau de reflexão sobre o possível efeito na percepção do público sobre seus gestos corporais.

3.4 AS PAUSAS LOCALIZADAS NO COMP. 30 DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA ARPEGGIONE EM LÁ MENOR D. 821 DE FRANZ SCHUBERT

Esta seção pertencente ao subcapítulo de silêncios de percurso. Examina a seguinte pergunta feita aos entrevistados: *Qual é o papel ou função das pausas do compasso 30 do 1º movimento da Sonata Arpeggione de Schubert?*

Para contextualizar o posicionamento das pausas, iniciamos com uma breve análise da circunstância musical na qual se encontram, e, em seguida, prosseguimos com a análise qualitativa das respostas dos entrevistados.

3.4.1 Uma análise para a contextualização dos silêncios

Figura 17: Primeiro movimento da Sonata Arpeggiante em Lá menor D. 821 de Franz Schubert, compassos 19 a 40

Franz Schubert
November 1824

Allegro moderato

Arpeggiante

Pianoforte

The musical score consists of two staves: the upper staff for the Arpeggiante (right hand) and the lower staff for the Pianoforte (left hand). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo piano), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), *ritard.* (ritardando), and *in tempo*. A red arrow points to a specific measure in the piano part, likely highlighting a silence or a specific dynamic change.

Fonte: Schubert (1989, p. 3-4) edição de Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, © 1989, adaptação nossa)²⁴⁷

²⁴⁷ © 1989 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Reprint with kind permission by the editor

As duas pausas de semínimas do comp. 30 fazem parte da exposição do primeiro movimento da Sonata *Arpeggione*.²⁴⁸ Esse silêncio está posicionado ao final do primeiro tema da exposição da forma sonata²⁴⁹ que se caracteriza pelo caráter melancólico, pela tonalidade de Lá Menor e dinâmica *pp*. O referido silêncio também se encontra, precisamente, antes do início da transição para o segundo tema, em dinâmica *f*, de temperamento decidido e alegre, e na tonalidade de Dó Maior.²⁵⁰ De acordo com Bruno Borralhinho, “o compositor utiliza o silêncio para acabar uma frase e começar outra ideia completamente diferente” (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 503) ou, em outras palavras, de acordo com Mario Brunello, “é apenas uma maneira que ele [Schubert] precisa para virar a página. É um formato” (BRUNELLO, Apêndice 3.1 p. 398).²⁵¹

3.4.2 A função das pausas

Iniciamos esta seção com o depoimento de Miklós Perényi, que observa que o referido trecho da sonata de Schubert “é uma conclusão completa de uma seção, e agora começa algo completamente diferente” (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 325).²⁵² Perényi indica que, para o intérprete, é um momento no qual ocorre “uma retomada da força” (ibid.).

Ralph Kirshbaum também aponta para a função estrutural das pausas, que separam dois segmentos da sonata; contudo, Kirshbaum ressalta a característica anacrústica da obra e a genialidade de Schubert, que estabelece o momento de silêncio, iniciando a seção subsequente justamente na posição da anacruse:

²⁴⁸ Ressalta-se que apesar de ser dedicada originalmente ao instrumento de seis cordas e arco – chamado *Arpeggione* – a Sonata em Lá menor D. 821 de Franz Schubert é designada desde sua primeira publicação, por J. P. Gothard, em 1871, com o título “Sonata para *Arpeggione* ou Violoncelo” (AQUINO, 1998) e como se sabe, a Sonata é amplamente reconhecida como parte do repertório do violoncelo e, por este motivo, foi incluída na pesquisa.

²⁴⁹ Veja o quadro de Zanin (2013, p. 1) com a análise formal do primeiro movimento da Sonata *Arpeggione* em Lá menor D. 821 de Franz Schubert, no Anexo B deste trabalho.

²⁵⁰ Hovnanian e Cardon (2003, p. 6 -7) observam que sob o ponto de vista estético, constatam-se frequentes mudanças de caráter na obra. Os autores relacionam as recorrentes mudanças de humor – entre estados sombrios e brilhantes da Sonata – como uma representação psicológica bipolar – depressiva e eufórica – de Schubert.

²⁵¹ “It’s just a form he needs to turn the page of his idea of form. It’s a shape.” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 398)

²⁵² [...] das ist ein vollendetes Ende der Sektion, und jetzt kommt ungerührt etwas anders. [...] Eine neue Tonalität und ja, Modulation natürlich und eine Wiederaufnahme der Kraft. (PERÉNYI, apêndice 1.7, p. 325)

[...] um grande compositor não realiza algo totalmente por acaso. Quer dizer, se você pensar na primeira frase, [...] nós temos uma espécie diferente de anacruse. No entanto, muito de seu fraseado tem a ver com o *levare* desse trecho. [...] Sabe, o caráter de uma anacruse na *Arpeggione* é muito importante. Então, nós terminamos uma ideia, uma frase. Ele dá um espaço natural, respiração, e logo aparece a nova anacruse no contexto de uma frase muito dramática, portanto, este é o papel dessa pausa. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475-476)²⁵³

Sobre as questões da anacruse e respiração ressaltadas por Kirshbaum, Poltéra complementa sugerindo que a respiração que ocorre na pausa é uma preparação corporal para a anacruse que será executada:

[...] esse trecho representa uma transformação, uma respiração para recomeçar então com um novo impulso. [...] É uma anacruse, mas para mim a anacruse também precisa de uma anacruse própria. [...] se você cantar ou tocar a passagem em um instrumento de sopro, um clarinete ou oboé, vai poder observar esse preparo de maneira evidente. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 334)²⁵⁴

Assim como Poltéra, Álvaro Bitrán esclarece que as pausas são um momento de preparo para a execução de uma nova seção. Bitrán faz declaração singular ao expressar que o silêncio tem uma dinâmica própria – em crescendo – na qual o intérprete prepara a tensão corporal necessária para a interpretação do próximo trecho:

[...] eu sinto que este silêncio [...] tem que ter sensação de crescendo. [...] tem a ver com a imaginação, e tem a ver com o que o meu corpo faz nesse silêncio. Relaxa? Tenciona? É mais como se fosse um gato que se prepara para saltar e não como alguém que vai se jogar no sofá para assistir futebol. Esse é o crescendo no silêncio (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 373)²⁵⁵

²⁵³ [...] a great composer doesn't do something totally by chance. So if you think of the first phrase, [...], we have a different kind of upbeat. But so much of his phrasing has to do with upbeatedness in this. [...] You know, the character of an upbeat in the *Arpeggione* is very important. So we've ended one idea, one phrase. He gives the natural space, breath, and then comes the next upbeat into a very dramatic phrase, so, for me, that's what the role of that rest is. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 475-476)

²⁵⁴ Für mich ist es aber da eher ein Umschalten und ein Atmen, und dann mit einem neuen Impuls weiterspielen [...] Es ist ein Auftakt, aber es braucht für mich auch wieder einen Auftakt zum Auftakt. [...] wenn Sie das singen oder auf einem Blasinstrument, einer Klarinette oder Oboe spielen würden, dann würde man diese Vorbereitung ganz offensichtlich sehen. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 334)

²⁵⁵ yo siento que este silencio [...] tiene que tener una sensación de crescendo. [...] Tiene que ver con la imaginación y tiene que ver qué hace mi cuerpo en ese silencio. ¿Se relaja? ¿se tensa? Más bien se prepara como un gato para saltar y no como alguien que se va a tirar al sofá a ver el fútbol. Ese es el crechendo en el silencio. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 373)

Lynn Harrell, na mesma linha dos demais intérpretes, indica que as pausas separam seções contrastantes. Ressalta, no entanto, que, no contexto de uma narrativa, a separação das partes corrobora para a assimilação de ideias contrastantes:

É para absorver e entender que a exposição musical de ideias alcançou uma parada, e agora nós vamos nos mover em direção a algo diferente. É como se você estivesse tendo uma conversa com alguém sobre investimento em bancos ou no mercado. Aí surge um silêncio e alguém pode dizer: “– Você é casado? Você tem filhos? Qual é a idade deles?” É uma completa mudança de humor, e o silêncio nos dá a possibilidade de fazê-lo. [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 427)²⁵⁶

De maneira complementar a Harrell, Guerra Vicente frisa que o silêncio auxilia a mudança da intenção musical do compositor:

[...] muda totalmente o ambiente [...] terminou alguma coisa [...]. Então essa pausa, esse silêncio é para te colocar numa outra intenção musical. Isso é genialmente apresentado pelo compositor, não é? Ele te leva automaticamente a uma outra intenção musical. [...] (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 513)

Sob o prisma da mudança, Alban Gerhardt indica que a obra é como uma peça de teatro musicado (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 282). Segundo Gerhardt, as pausas têm a função de transformação na paisagem, e isso é feito de maneira:

[...] quase teatral, como se o palco girasse e aí surge uma cena completamente diferente, como uma mudança de cenário. [...] Não sou um dramaturgo, mas tem que surgir de forma inesperada. A gente não pode saber o que está acontecendo. Quero dizer, é de certa forma como um corte nessa atmosfera altamente melancólica e então: “– Não não, está tudo bem!” (Ibid.)²⁵⁷

Em congruência com Gerhardt, Michael Sanderling entende que o contexto musical adquire caráter cênico.²⁵⁸ O violoncelista postula que as pausas têm função dramática

²⁵⁶ It is to absorb and to understand that the musical exposition of the ideas has come to a stop, and now we're going to move onto something different. It's like you're having a conversation with somebody and you're talking about investments in banks or in the market. And then there comes a silence and someone might say, “Are you married? Do you have children? How are they? How old are they?” It's a complete change of mood, and the silence gives one a chance to do that. [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 427)

²⁵⁷ [...] fast ein bisschen theaternäßig, so als ob die Bühne sich dreht, und dann kommt da eine ganz andere Szene. So wie ein Szenenwechsel. [...] ich bin kein Regisseur, aber es muss relativ unvermittelt kommen. Wir dürfen nicht wissen, was da passiert. Also wie ein Bruch irgendwie, dieses Hochmelancholische und dann 'nein, nein, ist alles gut'. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 282)

²⁵⁸ Aluno de Joseph Schwab, o violoncelista e regente alemão Michael Sanderling foi premiado nos concursos internacionais da ARD (Munique), Bach (Leipzig) e Canals (Barcelona). Por cinco anos foi

(SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 344). Sanderling fundamenta sua ideia da seguinte maneira: “Aqui é de fato o final de uma afirmação, mudança de cenário e uma nova declaração. É como um cenário que é modificado de um tocante lirismo para uma atmosfera dramática” (Ibid).²⁵⁹

Ivan Monighetti identifica as pausas da mesma forma que o faz Sanderling. Quando perguntado se o momento de silêncio, além da característica estrutural – separador de duas partes da obra – também pode ser considerado dramático, Monighetti responde:²⁶⁰ “–Dramático, provavelmente não, quem sabe, dramaturgico no momento de sua criação (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 320).²⁶¹

Maria-Luise Leihenseder-Ewald aborda todo o espectro das questões abordadas pelos demais intérpretes. Observa que as pausas servem como um ponto final de uma seção e ao mesmo tempo como um mecanismo de preparo para o próximo trecho da Sonata. Segundo a violoncelista, o silêncio serve tanto como elemento estimulador para o público – que nesse momento anseia pela continuidade da obra – quanto um momento de dupla funcionalidade para o intérprete, primeiro por tranquilizá-lo e, em seguida, prepará-lo para a próxima seção. As qualidades operísticas da Sonata são ressaltadas pela intérprete:

A primeira parte inteira é amplamente em Lá menor, e então tem a transformação, uma outra visão surge de maneira muito abrupta com a anacruse do violoncelo e com um caráter completamente diferente. Essa nota longa com harmônico [comp. 29-30] – Lá – no violoncelo tem algo muito tranquilizador. Nesse momento, todo o caráter da primeira parte

o primeiro violoncelista solo da Orquestra da *Gewandhaus Leipzig* sob a regência de Kurt Masur. Como Solista esteve à frente de orquestras como a *Bayerischen Rundfunk Orchester*, *Boston Symphony Orchestra*, *Los Angeles Symphony Orchestra*, *Orchestre de Paris*, *Philharmonia Orchestra London*, *Tonhalle-Orchester Zürich*, *dem Berliner Sinfonie-Orchester* entre outras. Como maestro tem exercido a função de regente titular da Orquestra Filarmônica de Dresden entre os anos de 2011 e 2019. Tem ampla discografia disponível com o Selo *Sony Classical*. (HDMDK, 2019; MICHAEL SANDERLING, 2019)

²⁵⁹ “Hier ist es tatsächlich ein Ende einer Aussage: Bühnenbild verändern und neue Aussage. Hier ist es wie eine Kulisse, die verändert wird, von der traurigen Lyrik hin zur Dramatik.“ (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 344)

²⁶⁰ Último aluno de Mstislaw Rostropowitch no Conservatório de Moscou, o violoncelista, russo Ivan Monighetti recebeu o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky do ano de 1974. Desde então se apresenta frente a orquestras como a Filarmônica de Berlim, *Gewandhaus Leipzig*, Gulbenkian Orchestra e orquestra Filarmônica de Moscou, entre outras. Tem extensa atividade como músico de câmara, com abrangência em repertório do século XVIII até a música contemporânea. Tem gravações premiadas com *Diapason d'or* assim como *Frederic Prize* e registros sonoros junto aos selos *Erato*, *Harmonia Mundi*, *Chant du Monde*, *Orfeo*, *Berlin Classics*, *Wergo* e *DUX*. Monighetti é professor de violoncelo na *Hochschule da Basileia* (Suíça) e professor visitante no Conservatório de Moscou e na *Escuela Superior Musica Reina Sofia* em Madrid. (MONIGHETTI, 2019)

²⁶¹ Dramatisch wahrscheinlich nicht. Dramaturgisch vielleicht, während es gebaut wurde. (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 320)

se dissipa. O piano ainda continua e aos poucos desvanece. Um ponto final é marcado e então acontece uma mudança brusca para um novo caráter, nesse momento em tonalidade Maior, ocorre uma grande alteração no humor. Para o público é um momento de muito suspense: “– O que vai acontecer agora? Não pode ter acabado!” Para o intérprete é, de fato, um momento de tranquilidade, de devaneio. E então, se retoma a energia para o novo motivo. [...] A sonata é basicamente uma pequena ópera. Schubert não escreveu nenhuma ópera que se leve a sério – ele teve um pouco de azar com os seu libretistas – mas sempre teve uma quedinha para o lado operístico. Isso também se apresenta aqui na sonata que tem tantas passagens que se assemelham à ópera. É importante que a sonata seja apresentada um pouco como se fosse uma ópera. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 313-314)²⁶²

Além do padrão de respostas dos entrevistados, que se referem à função das pausas, tanto em relação à estrutura da obra quanto à questão do preparo para o que está por vir – respiração, gestual e acúmulo de energia –, constatamos, em alguns depoimentos, relevantes observações pertinentes à duração das pausas, assunto que destacamos à continuação.

3.4.3 A questão da duração das pausas

A seguir apresenta-se uma seleção de depoimentos que tratam da questão da duração das pausas no comp. 30 do primeiro movimento da Sonata Arpeggione de Schubert.²⁶³ Começamos com o depoimento de Álvaro Bitrán, que opta por uma duração rígida das pausas, fundamentando-a com argumento relacionado à contextualização histórica de Franz Schubert:

²⁶² Der ganze erste Abschnitt ist weitestgehend in A-Moll, und dann gibt es den Schwenk, eine andere Sichtweise kommt mit dem Auftakt des Cellos danach sehr abrupt, vom Charakter völlig anders. Dieses lange Flageolette-A im Cello hat so etwas Beruhigendes. Dieser Charakter von diesem ganzen Abschnitt klingt aus. Das Klavier spielt noch weiter, blendet Stück für Stück aus. Und da ist ein Schlusspunkt gesetzt, und dann gibt es diese abrupte Wendung zu einem neuen Charakter. Dann auch Dur, ein ganz großer Stimmungsschwenk entsteht. Für das Publikum sehr spannend: was kommt jetzt? Das wird ja wohl noch nicht alles gewesen sein. Für den Spieler eigentlich auch eine Beruhigung, ein Ausblenden. Und dann heißt es, wieder die Energie bündeln fürs neue Motiv. [...] Die Sonate ist ja eigentlich im Grunde eine kleine Oper. Schubert hat ja leider keine richtige Oper geschrieben, ein bisschen Pech gehabt mit seinen Libretisten, aber er hat immer wieder eigentlich den Hang zum Opernhaften gehabt. Und das zeigt sich auch in der Sonate. Da sind so viele opernähnliche Stellen, Stimmungen drin. Es ist wichtig, dass man das auch ein bisschen wie eine Oper darstellt. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 313-314)

²⁶³ Cabe observar que a questão da duração das pausas no comp. 30 do primeiro movimento da Sonata Arpeggione foi abordada de forma espontânea, uma vez que não estava prevista no roteiro original de perguntas. Trata-se, portanto, de um subproduto da tese.

Eu conto [...] muito preciso. Eu sinto que Schubert está mais perto de Beethoven do que de Brahms no sentido no qual o pulso rítmico deve ser respeitado de uma maneira mais acurada do que em Brahms. Em poucas palavras, eu sinto que este silêncio tem que ser métrico [...]. (BITRAN, Apêndice 2.1, p. 373)²⁶⁴

Por sua vez, Alisa Weilerstein declara que conta em fase preliminar e, depois, não conta:

[...] enquanto se pratica, enquanto se estuda, você definitivamente conta. Dessa forma você pode se habituar ao tempo e não correr, encurtar ou prolongar o silêncio. Então, oxalá você se sinta livre o suficiente durante a performance e não precise contar, uma vez que já assimilou a passagem. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 486)²⁶⁵

Frans Helmerson indica que também conta, mas pode alargar a duração a depender do pianista:

[...] provavelmente eu também conto dentro de mim. [...] dois, três, [...] mas é claro que posso alargar. Também depende do momento. Depende com quem eu toco, como o pianista está tratando a passagem, ou talvez seja algo que decidimos em conjunto. Ou eu confio cem por cento no pianista, ou eu não mexo com isso. Aí eu tenho tempo de reagir [...] (HELMERSON, Apêndice 3.5 p. 437)²⁶⁶

A relação do violoncelista com o *timing* do pianista – apontada por Helmerson – é complementada por Christian Poltéra, ao detalhar a questão da seguinte forma:

[...] o *timing* exato não é decidido completamente pelo violoncelista, porque nós chegamos nessa nota longa em *pianíssimo*, e no piano o *diminuendo* continua até o *pianíssimo*. Aqui nós também somos dependentes do que o pianista vai fazer. Se ele interpretar um *diminuendo* em Schubert como se tornando um pouco cansado, talvez consequentemente ficando um pouco mais calmo ou lento, nesse caso

²⁶⁴ Yo lo cuento [...] muy estricto. Yo siento que Schubert está más cerca de Beethoven que de Brahms. En el sentido que el pulso ritmo debe ser respetado de una manera más estricta que en Brahms. En pocas palabras yo siento que este silencio tiene que ser métrico [...] (BITRAN, Apêndice 2.1, p. 373)

²⁶⁵ [...] while practising it, while studying it, you definitely count. That way you can get used to the time and you don't rush it, you don't clip the silence or you don't prolong it. Then hopefully you feel free enough when you perform it that you don't need to count. That you already have it internalised. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 486)

²⁶⁶ [...] probably I also count inside myself. [...] two, three, [...]. But of course I can delay. It also depends on the moment. It depends on who I play with, how is the pianist dealing with it, or maybe it's something that we decide together or I trust the pianist 100 per cent or I don't mix with it. And then I have to react to [...] (HELMERSON, Apêndice 3.5 p. 437)

acaba tendo um outro *timing* para a continuação. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 334)²⁶⁷

O alargar da duração das pausas também é comentado por Jan Vogler, que esclarece a importância da correta determinação do momento de silêncio com o equilíbrio da obra:

[...] se fizéssemos uma fermata aqui, seria terrível. Porque nesse caso a obra se despedaçaria em partes separadas. [...] O drama também é realçado ou enfraquecido por meio da estrutura. São questões que se complementam. Mas aqui – obviamente Schubert é um gênio – com isso percebe-se que ele queria dar ao ouvinte tempo suficiente para a mudança, mas não tempo em demasia. Schubert é um compositor do equilíbrio. Quero dizer, ele estava mais orientado pelo equilíbrio do que Beethoven, isso é evidente. Beethoven testou os extremos. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 364)²⁶⁸

Harrell esclarece que a relevância das pausas transcende a rigidez da notação musical, e que a determinação da duração deve ser orientada pela percepção e sensibilidade do artista:

[...] provavelmente o peso do silêncio é um pouco maior do que Schubert podia fazer com a notação. A notação é sempre dificultada por ser parte da matemática. São sempre contagens de três ou quatro e, no entanto, durante a performance, nunca é a matemática exata, divisível. [...] Por exemplo, você pode instalar um toque de telefone no celular que tem a Sinfonia em Sol menor de Mozart, [...] você só tem que ouvir uma única vez, para perceber que a exatidão das notas estragam a expressão da passagem. [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 428)²⁶⁹

Nesse momento da entrevista, Harrell cantarolou os primeiros compassos da Sinfonia em Sol menor de Mozart para indicar que as interseções dos primeiros

²⁶⁷ [...] das genaue Timing wird nicht so sehr vom Cellisten bestimmt, denn wir landen auf dieser langen Note in pianissimo, und im Klavier läuft dieses Diminuendo ins Pianissimo weiter. Auch da sind wir abhängig davon, was macht der Pianist. Interpretiert er ein Diminuendo bei Schubert auch als ein bisschen müde werdend, dementsprechend vielleicht auch ein bisschen ruhiger oder langsamer werdend, dann ergibt sich vielleicht ein anderes Timing fürs Weitergehen. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 334)

²⁶⁸ [...]wenn man hier eine Fermate machen würde, das wäre entsetzlich. Weil dann würde das Stück völlig in Einzelteile zerfallen. [...] Dramatik wird durch die Struktur auch verstärkt oder abgeschwächt. Das hängt natürlich zusammen. Aber hier ist es, Schubert auch ein Genie natürlich und hiermit merkt man ganz klar, er wollte genug Zeit geben für den Hörer zum Umschalten, aber nicht zu viel Zeit. Und Schubert ist sowieso ein Komponist der Balance. Also er ist viel mehr auf Balance aus als Beethoven. Das ist natürlich klar. Beethoven hat schon mal die Extreme ausgetestet. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 364)

²⁶⁹ [...] probably the weight of the silence is a little bit more than what Schubert could do with notation. Notation is always hampered by being part of mathematics. It's either fours or threes, and yet in actual performance it's never quite exactly the divisible mathematically [...] For instance, there's a cell phone ring that you can get as the Mozart G-minor symphony, [...], and you only have to hear it once to hear that the evenness of the notes ruin the expression of the passage. [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 428)

compassos da obra devem seguir um fraseado, e que a duração das vírgulas contidas na frase, não devem receber uma contagem rigorosa. O violoncelista finaliza seu argumento afirmando que as interseções devem “ocorrer no fluxo da música” (ibid.).

Por último, destaca-se a reflexão de Guerra Vicente. Assim como Harrell, argumenta que a expressão contida nas pausas – e que escapa de uma rigidez metronômica – é um evidente diferenciador entre intérpretes e programas de computador:

[...] O silêncio dentro da música clássica é primordial [...]. É um elemento expressivo, não é? [...] Às vezes mais de expressão do que de estrutura. [...] você bota lá o computador tocando, ele vai tocar aquilo rígido, matemático, mas não tem emoção nenhuma, está perfeito matematicamente. [...] Então aí que a gente tem esse poder [...] de interpretar. Porque o intérprete é o quê? Ele vai interpretar uma proposta do compositor. A partitura é uma coisa fria, é uma mera proposta, não é? [...] (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 513-514)

Os testemunhos de Harrell e Guerra Vicente vão ao âmago da questão. Os depoimentos convidam a uma reflexão aprofundada, não somente sobre como determinar a duração das pausas, mas também sobre a mensagem musical que transcende a notação musical, para além de fórmulas rígidas e pré-estabelecidas. Os artistas convergem, portanto, sobre o aspecto central de uma interpretação musical, ou seja, a sensibilidade humana.

3.4.4 Breve síntese das questões pertinentes às pausas consideradas na Sonata *Arpeggione* de Schubert

A visão dos violoncelistas converge para o fato de que as pausas contidas no comp. 30 do primeiro movimento da Sonata *Arpeggione* de Schubert contêm uma função estrutural.²⁷⁰ No entanto, há elementos apresentados pelos intérpretes que vão além dos argumentos apresentados no campo teórico. Em primeiro plano, destaca-se a questão da respiração do intérprete. Nestas pausas, a respiração se torna não somente uma opção interpretativa, mas evidencia uma necessidade fisiológica – algo que se relaciona ao fôlego de cantores ou instrumentistas de sopros – onde não é imaginável a realização de uma performance sem o ar necessário no pulmão dos músicos. O outro ponto é

²⁷⁰ Para a discussão teórica dos silêncios estruturais, veja-se o subcapítulo 2.2.5

relacionado ao imaginário do músico, que transcende a análise objetiva e intelectual que trata da compreensão formal da obra, e o conduz à construção de cenários subjetivos, em que ocorre um elevado grau de envolvimento emocional. Por último, destacam-se as questões relacionadas à duração da pausa. No exemplo musical considerado, identifica-se toda uma diversidade de elementos que devem ser observados para a determinação de sua extensão – ainda que menor do que nos depoimentos relacionados à duração dos últimos compassos da introdução da Segunda Sonata de Beethoven.²⁷¹ Entre eles, destacam-se: a contagem rigorosa das duas pausas de semínimas; a adaptabilidade em relação à finalização do pianista – que eventualmente pode ralentar e, por consequência, influenciar o violoncelista para que prolongue a duração das pausas; e a ausência de contagem, que se fundamenta, nesse caso, na necessidade humana de se expressar sem a necessidade de uma rigidez pré-estabelecida – em contraste à exatidão metronômica.

A partir dos elementos observados conclui-se, portanto, que os silêncios não somente constituem parte da música do ponto de vista formal, como para sua interpretação não basta a análise de sua função no contexto da obra: os testemunhos revelam que os artistas incorporam estes silêncios – assim como fazem com os sons – nos fundamentos de sua expressividade.

3.5 UM SUPOSTO SILÊNCIO: A INTERSEÇÃO PRÉ-CADÊNCIA DO SEGUNDO MOVIMENTO DO CONCERTO DE DVOŘÁK

A seguir nos referimos à abordagem dos intérpretes quanto à possibilidade de realizar um momento de silêncio antes do trecho denominado *quasi cadenza*, do segundo movimento do Concerto para Violoncelo e Orquestra de Antonín Dvořák. O referido compasso não recebe, por parte do compositor, uma pausa explícita na notação. No entanto, recebe tradicionalmente interpretações que criam algum tipo de silêncio ou interseção silenciosa. A pergunta proposta aos entrevistados foi:

Antes da cadência do segundo movimento do Concerto de Dvořák não há símbolo de pausa expresse na partitura. O Sr. realiza aqui algum tipo de interseção? Em caso positivo, como mede o tempo para a mesma?

²⁷¹ Veja-se os subcapítulos 3.3.3 e 3.3.4

Constata-se que uma parte significativa dos entrevistados justifica a existência de um momento de silêncio a partir da natural e necessária respiração que o intérprete realiza nesse momento musical. No entanto, ao mesmo tempo, e em diferentes graus, apresentam fundamentações relacionadas à forma, instrumentação, dinâmica e/ ou acústica. Por essa razão, o texto que se segue emprega como fio condutor uma narrativa, sobretudo, conectada à respiração, mas que também se enlaça a esses outros elementos.

3.5.1 Uma breve análise sobre o contexto musical

A presente análise visa contextualizar o momento no qual, supostamente, é plausível realizar uma interseção silenciosa. De acordo com Smaczny (2004, p. 54-55) o segundo movimento *Adagio ma non troppo* do concerto em questão, é composto em uma forma ternária simples, ou seja, pelas seções A-B A'- Coda.²⁷² O suposto momento de silêncio se encontra na seção A', ao final do trecho *Meno Tempo I*, na tonalidade de Sol Maior – comp. 95 a 107 – que se caracteriza por um coral de três trompas com um acompanhamento de violoncelos e contrabaixos nos graves – pautados por um motivo de tercinas e *pizzicatos*. O violoncelo solo – silenciado desde o comp. 95 – ressurge no comp. 105 com o arpejo em Sol Maior que culmina na nota Ré com fermata no primeiro tempo do comp. 106 e que se prolonga até o primeiro tempo do comp. 107. No primeiro tempo do comp. 106 é estabelecida a dominante, Ré Maior, que é resolvida na tônica – Sol Maior – no primeiro tempo do comp.107.

²⁷² Veja o Anexo C com a reprodução do quadro de Jan Smaczny (2004, p. 55) referente à análise formal do segundo movimento *Adagio ma non troppo*, do Concerto em questão.

Figura 18: Segundo movimento *Adagio ma non troppo* do Concerto de Dvorák em Si menor Op. 104 para Violoncelo e Orquestra, comp. 95 a 116

Meno. Tempo I

Fl.
Cl. (A)
Cor. (F)
Timp.
Vlc. Solo
Vlc. e Cb.
Cor. (F)
Vlc. e Cb.
Cor. (F)
Timp.
Vlc. Solo
Vlc. e Cb.
Cor. (F)
Vlc. Solo
Vlc. e Cb.
Fl.
Cl. (A)
Fg.
Vlc. Solo

quasi Cadenza

95
100
105
110
115

Observa-se que a partir da perspectiva da instrumentação e dinâmica, no comp. 106, o violoncelo solo recebe a dinâmica *p* – ou *mp* devido à indicação de crescendo no compasso anterior – às trompas e tímpano são atribuídos respectivamente a dinâmica *pp*, enquanto os violoncelos e contrabaixos são marcados com a dinâmica *ppp*.

É importante ressaltar que a duração da suposta pausa pode ser influenciada pela decisão agógico-interpretativa do maestro. A partir do *timing* estabelecido pelas trompas – sinalizadas pela fermata do comp. 106 e respectiva resolução do acorde no primeiro tempo do comp. 107 – o regente pode eventualmente tomar algum tempo, ralentando a música, e assim refletir na decisão do solista sobre a duração da interseção. Antes de dar início ao próximo trecho intitulado *quasi cadenza*, o solista, ao prolongar a nota Ré com *fermata*, encontra-se a partir do segundo tempo do compasso sem acompanhamento da orquestra, e tem, conseqüentemente, a liberdade para determinar a duração do suposto momento de silêncio.

3.5.2 As abordagens sobre o suposto silêncio antes do trecho *quasi cadenza* no Concerto de Dvořák

Começamos com a declaração de David Geringas, que, diante da pergunta sobre o compasso específico, afirma que cada intérprete “tem sua singularidade e segue sua própria respiração” (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 288).²⁷³ O violoncelista esclarece, dessa forma, que não há como um indivíduo realizar uma respiração da mesma maneira que outro, e assinala que “para respirar, é preciso entender o momento do início da respiração, como a respiração começa e como termina” (Ibid.). Geringas assevera que “é uma grande arte respirar corretamente” (Ibid.).²⁷⁴

De modo a ilustrar o comentário de Geringas, vale mencionar como Alisa Weilerstein, Taisuke Yamashita e Steven Isserlis e abordam a questão sob o ponto de vista prático. Weilerstein revela que respira “assim como um cantor o faria antes de começar uma nova frase” (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 488),²⁷⁵ Yamashita diz “Eu paro tudo, nós

²⁷³ “Jeder hat seinen Atem und geht dem Atem nach. Um zu atmen, muss man auch einen Moment des Anfangs des Atems auch verstehen, wie der Atem kommt und der Atem geht. Es ist eine große Kunst, richtig zu atmen.“ (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 288)

²⁷⁴ A completa citação de Geringas, encontra-se logo acima, em alemão, na nota de rodapé anterior.

²⁷⁵ “Like the way a singer would have to breathe before starting a new phrase.” (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 488)

respiramos [nesse momento]” (YAMASHITA, Apêndice 3.10, p. 495),²⁷⁶ e Isserlis declara: “–É necessário. [...] Eu não meço a duração, eu a sinto. É uma respiração [...]” (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 468).²⁷⁷

Nessa mesma linha de raciocínio, Ralph Kirshbaum observa que a respiração é o fundamento da vida e, portanto, a base da própria música:

[...] a respiração é o aspecto mais fundamental da execução musical. Enquanto seres humanos, se não respiramos, não vivemos. E na minha concepção, se a música não respira ela não vive. Sendo assim, é claro que ao frasear, você respira. Um compositor não tem que escrever [o símbolo] de uma pausa [...] portanto, pausas são importantes, à medida que as usamos criativamente. [...] Uma cadência supõe que você vai ter a liberdade para respirar a frase e respirar a vida conforme você a sente na frase. [...] Então, simplesmente vou respirar naturalmente, organicamente, com a frase. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 476-477)²⁷⁸

O argumento levantado por Kirshbaum – de que para realizar uma interseção não há necessidade de que o compositor indique a mesma na partitura – é ressaltado por Álvaro Bitrán, que complementa a ideia, indicando que esse é um momento no qual o intérprete exerce sua liberdade:

Definitivamente. Esse é o tipo de liberdade que nós os intérpretes podemos tomar. Não podemos supor que o compositor escreva até mesmo as nossas respirações. É evidente que depois da fermata, termina um discurso musical e começa a cadência. O fato de que não há um silêncio escrito não me pressiona a começar a cadência antes. A cadência tem o seu momento, e eu tenho que esperar e respeitar. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 373)²⁷⁹

Lynn Harrell, assim como Kirshbaum e Bitrán, observa que “um compositor não toma tempo para escrever que está esperando que isso ocorra” (HARRELL, Apêndice

²⁷⁶ I stop everything [...] We breathe [...] (YAMASHITA, Apêndice 3.10, p. 495)

²⁷⁷ “You have to [...] I don’t measure it. I feel it. It’s a breath.” (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 468)

²⁷⁸ [...] breathing is the most fundamental aspect of making music. If we don’t breathe as human beings, we don’t live. And if music doesn’t breathe, for me it doesn’t live. And so, of course, one’s making phrases. You breathe. A composer doesn’t have to put a rest. [...] So rests are important, you know, how we use them creatively. [...] a cadenza supposes that you’re going to have a freedom to breathe the phrase and breathe life into the phrase as you feel it. [...] So, yes, I’m going to be breathing all the time. [...] So I’m just going to breathe naturally, organically, with the phrase. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 476-477)

²⁷⁹ Definitivamente. Ese es el tipo de libertades que los intérpretes nos podemos tomar. No podemos pretender que el compositor escriba hasta nuestras respiraciones. Es que es evidente que después del Calderón de la fermata termina y termina un discurso musical y empieza la cadencia. El hecho de que no haya un silencio escrito no me presiona para empezar la cadencia antes. La cadencia tiene su momento y yo lo tengo que esperar y respetar. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 373)

3.4, p. 430).²⁸⁰ E complementa: “–Eu provavelmente esperei mais tempo quando a passagem das trompas foi particularmente bonita e delicada [e nesse caso] eu provavelmente fiz uma pausa significativa, sem continuar” (Ibid, Apêndice 3.4, p. 431).²⁸¹

Antonio Meneses também atribui ao momento a funcionalidade de uma respiração relacionada à finalização das trompas. No campo da semântica, questiona, no entanto, a denominação atribuída a este tipo de interseção:

[...] vai depender de como termina a última nota. [...] Vai depender sempre disso. A última nota é longa no acorde de diversos instrumentos, então vai depender de como ela termina. E você simplesmente, nesse caso, não chega a fazer uma pausa e sim uma respiração, não é? É necessário. O solista vai continuar a obra, respirar e continuar. Não é uma pausa nesse sentido [...] eu acho que é uma respiração. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 522)

Frans Helmerson (Apêndice 3.5, p. 437-438) declara que não realiza uma pausa de forma premeditada, e que a sua interpretação pode variar de acordo com a ocasião do concerto. Helmerson revela que a realização de uma possível interseção é fruto de sua reação derivada da interpretação da orquestra, do regente e da acústica na qual é executada a obra.²⁸²

[...] porque é diferente com cada regente e cada vez que você toca a obra, mesmo se você toca como o mesmo maestro em salas diferentes [...] não se trata de que eu decida que algo específico – que eu realmente queira – tenha que acontecer todas as vezes. Não é isso. Depende das situações. Às vezes há uma sensação especial, que também tem um pouco a ver com a acústica. Eu toquei o Dvorák muitas vezes em turnês com a mesma orquestra, com o mesmo maestro, mas evidentemente em lugares diferentes, ou você toca três ou quatro vezes como ocorre frequentemente nos EUA, por exemplo, no mesmo lugar, com o mesmo maestro, a mesma orquestra. Nunca é absolutamente igual, é claro. (Ibid.)²⁸³

²⁸⁰ “a composer doesn’t take the time to notate that he’s expecting that” (Harrell, Apêndice 3.4, p. 430)

²⁸¹ “I probably have waited longer when the horn passage has been particularly beautiful and tender [...] I would take a significant break, not moving on” (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 431)

²⁸² A questão relacionada à acústica, reflete diretamente na questão do *timing*. A duração dos sons, e o consequente tempo necessário para estabelecimento de silêncios variam de acordo com o índice de reverberação de cada sala de concertos.

²⁸³ [...] because it’s different with each conductor and each time you play it, even if you play with the same conductor in different halls [...] it’s not a question of from me deciding something for a time that I really want to do every time. It’s not that. It depends on the situations. Sometimes there is such a feeling, again it has a little to do with the acoustic also. I have played the Dvořák many times on tours with the same orchestra, the same conductor but in different places, of course, or you play three or four times like many

Christian Poltéra, nesta mesma direção, declara respirar nesse momento, e orienta a duração da interseção a partir da maneira como a frase anterior foi finalizada. Poltéra se pauta pela combinação da longa nota Ré com fermata – do violoncelo solo – combinado à acústica do auditório para determinar, assim, o tempo de duração da pausa:

[...] com certeza se faz necessário respirar antes da próxima entrada. [...] Dvorák era muito esperto, ele escreve piano. Ele não escreve *al niente*²⁸⁴ ou pianíssimo ou algo assim. Ele quer que esse Ré se mantenha presente, penso eu. Ele escreve três p [*ppp*] na parte da orquestra, e para nós somente piano. Ou seja, é algo que se detém no espaço, e onde justamente se pode tomar muito tempo quando a acústica o permite. Mas é de fato um Ré que se detém de modo que se pode criar uma ligação. Não é um Ré que morre completamente e à continuação segue uma nova parte com uma cadência. [...] É difícil, tem tantas possibilidades para fazer a diferenciação. Eu gosto quando o Ré fica parado, presente no espaço, e logo se respira e se continua tocando. [...] eu acho que a respiração depois do Ré é absolutamente necessária. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 335)²⁸⁵

Cabe aqui abrir espaço para uma digressão. Mario Brunello declara que nunca pensou a respeito da possibilidade de realizar um momento de silêncio nessa passagem. Segundo o violoncelista, a nota Ré com fermata representa o espaço necessário para separar a cadência do que ocorrera antes. Brunello complementa a ideia criando um singular paradoxo entre a coexistência de sons e silêncio, no qual aponta que a longa nota do violoncelo – Ré com fermata – além de preparar a atmosfera da nova passagem, para ele representa o silêncio:

É difícil, porque eu nunca pensei a respeito do espaço aqui, porque o meu foco é tentar me lembrar, assim como relembrar o público, que estou tocando o começo – do clarinete. Para isso, preciso me encontrar na mesma situação que o maestro quando ele tem que iniciar o segundo movimento. Assim sendo, ele tem que prender a atenção da orquestra e a atenção do público junto a ele. Portanto, tenho certeza de que não está

times in America, for example, the same place, same conductor, same orchestra. It's never absolutely the same, of course. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 437-438)

²⁸⁴ Segundo Isaacs e Martin (1982, p. 265), niente é traduzido ao inglês como *nothing*. Em português entende-se a expressão *al niente* como um decrescendo em direção ao nada.

²⁸⁵ [...] ganz sicher müsste man vor dem nächsten Einsatz atmen. [...] Dvořák war sehr schlau, er schreibt piano. Er schreibt nicht *al niente* oder pianissimo oder sowas. Er möchte, dass dieses D präsent bleibt. Behaupte ich mal. Er schreibt im Orchester dreifaches Piano, für uns nur piano. Also etwas, was im Raum stehenbleibt, aber eben sehr viel Zeit nehmen darf, wenn es aus akustischen Gründen möglich ist. Aber eben ein D, das vielleicht stehenbleibt, sodass man daran anknüpfen kann. Und nicht als ein D, das komplett abstirbt und dann kommt ein neuer Teil mit einer Kadenz. [...] Es ist schwer, es gibt so viele Arten, das zu differenzieren. Ich glaube, es wäre schön, wenn das D stehenbleibt, präsent im Raum ist, und man atmet und dann weiterspielt. [...] ich glaube das Atmen nach dem D ist absolut notwendig. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 335)

contando ou pensando: “– O que tenho que fazer?” Não, ele tem um tempo e precisa dizer a coisa mais importante que está no começo de um tema novo. Nós tivemos uma situação muito dramática e importante, e a cor mudou completamente [...] e nós temos aqui novamente esse tema tão simples. Então, com certeza até agora, eu nunca pensei em ter um espaço, silêncio ou pausa, nada. Essa é a primeira vez que estou pensando a respeito. [...] Eu posso dizer que o meu silêncio é a nota longa. É como o maestro começando antes, ele tem que criar esse tema com uma boa atmosfera para começar. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 399, grifo nosso)²⁸⁶

Como se observa, a visão de Mario Brunello representa uma visão oposta às declarações até aqui expostas; e, como se destacará mais adiante, é um dos poucos violoncelistas que não consideram a necessidade de criar silêncio nessa passagem. Sua visão diferenciada tem especial relevância já que é o autor do livro “*Silenzio*”, e o único entre os 28 entrevistados que vem se expressando pública e sistematicamente sobre o silêncio na música.²⁸⁷

Guerra Vicente afirma que a pausa é uma necessidade para separar duas seções contrastantes da obra. “Aqui você tem que fazer, não tem jeito. [...] terminou uma frase e vai começar outra, não é? [...] você terminou aquela nota longa [...]. É orgânico. É uma respiração tranquila, dentro do movimento lento, expressivo” (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 515). Perguntado se a duração dessa pausa é influenciada por variáveis do ambiente, Guerra Vicente é categórico:

Não, é mais uma coisa interna. Nesse momento você está totalmente dentro de você [...] o cara pode dar um tiro no outro lá que você não ouviu. Você está todo para dentro, então é uma coisa orgânica, meramente orgânica. Você sente a respiração, e aí você toca. (Ibid.)

²⁸⁶ It’s difficult, because I never thought about the space here because my focus is I try to remember to me and to the audience that I’m playing the exordium of the clarinet. So I need to be in the same situation as is the conductor when he has to start the second movement. So he needs to keep the orchestra with him and he needs to keep the audience with him. So I’m sure that he’s not counting or thinking, which thing do I have to do? No. He has a tempo and he needs to say the most important thing that is at the beginning of a new theme. Now we had a very important situation here and dramatic and the colour is completely changed [...] and we have to say again the very simple theme. So for sure until this moment I never thought to have a space, silence or pause, nothing, this is the first time that I’m thinking about this. [...] I can say that my silence is this long note. It’s like the conductor before starting he has [hums] and he has to create with this theme a good atmosphere to start. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 399)

²⁸⁷ Quanto à percepção de Brunello que silêncio e sons coexistem – na nota Ré com fermata – cabe um comentário. Embora a afirmação contenha em si um profundo significado, no qual o violoncelista nos permite subentender que – para ele – o espaço preenchido pela nota Ré tem o mesmo significado ou função que o silêncio, o autor observa que neste trabalho a questão não será examinada, uma vez que o assunto foge do escopo central da tese. Reitera-se, portanto, que neste trabalho o silêncio só é considerado nas situações onde todos os instrumentos não produzem sons.

Em contraste à introspecção do artista revelada por Guerra Vicente, cabe destacar o testemunho de Jan Vogler, que determina a duração do silêncio de acordo com a acústica da sala de concertos. Vogler propõe uma fórmula: “cada apresentação é diferente, você tem que sentir a sala. Em uma sala grande um pouco mais de tempo, em uma sala pequena menos tempo. Mas você não precisa ter medo de fazer uma pausa” (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 366).²⁸⁸

É interessante destacar a declaração de Michael Sanderling (Apêndice 1.9, p. 345) que indica respirar e, naturalmente, fazer uma pequena vírgula, uma vez que “isso tem a ver com a estrutura” (Ibid.).²⁸⁹ Quando perguntado, porém, se a duração da pausa é somente vinculada à respiração e ao corpo, ou se a duração também se relaciona à sala de concerto ou público, Sanderling complementa, e de certa forma põe à prova a fórmula estabelecida por Vogler:

É como se você perguntasse a um cozinheiro: “– Quanto sal você usa nessa receita?” Cada um faz do seu próprio jeito. [...] depende dos outros ingredientes. Pode ser que a massa não tenha recebido a quantidade de tempero com a qual normalmente é feita, nesse caso você coloca um pouco mais de sal. [...] Não se mede antes, só se mede no momento. Eu tento manter a tensão nas pausas e interseções sempre o maior tempo possível, porque acho que esses momentos [...] são os que criam mais emoções do que aqueles momentos de exibição. Tocar forte, brusco ou com virtuosismo, passa rápido, mas criar os momentos delicados são na minha opinião as tarefas mais bonitas e valiosas. (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 346)²⁹⁰

Sob um outro prisma, Wolfgang Emanuel Schmidt descreve que esta é uma ocasião para a improvisação. Schmidt interpreta, ademais, o momento de silêncio como um momento de reflexão:

²⁸⁸ “Jeden Abend anders. Sie müssen auch den Saal spüren, in einem großen Saal etwas mehr Zeit, im kleinen Saal weniger Zeit. Aber Sie brauchen dort keine Angst zu haben, eine Pause zu machen.” (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 366)

²⁸⁹ “weil das ja etwas mit Struktur zu tun hat.” (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 345)

²⁹⁰ Es ist ein bisschen so, als ob Sie einen Koch fragen, wie viel Salz machen Sie denn da rein? Denn das ist ein Ermessen. [...] Das hängt davon ab, wie die anderen Zutaten gerade beschaffen sind. Eventuell haben Sie einen Teig, der eben nicht ganz so gewürzt ist, wie Sie es sonst immer machen, tun Sie ein bisschen mehr Salz rein. [...] Das ist nicht vorhermessbar. Es ist in dem Moment messbar ... ich versuche immer so lang wie möglich Spannung in Pausen oder in Abschnitten zu erzeugen. Denn ich glaube, dass diese Momente [...] die viel eindrücklicheren sind als die Momente des unbedingt Zeigens. Laut sein, virtuos sein, forsch sein geht schnell, aber die besinnlichen Momente zu kreieren, sind, glaube ich, die schöneren und wertvolleren Aufgaben. (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 346)

Quasi cadenza sugere que deve ser improvisada, então antes de começar, eu faço uma pausa. Por definição, uma improvisação significa que eu não deveria saber exatamente o que fazer à continuação. Por isso é preciso tomar um pouco de tempo para refletir e para encontrar uma ideia. Quero dizer, quando visito uma cidade desconhecida e não sei para qual direção devo ir, provavelmente primeiro vou dar uma olhada no mapa, ou vou questionar onde é seguro, onde é inseguro, ou se é bonito. Ou seja, primeiro eu olho e me oriento antes de simplesmente sair andando. Esse trecho é parecido. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 356)²⁹¹

Molina Cestari por sua vez, integra a necessidade de respirar a um singular significado emocional que, em sua opinião, Dvorák teria incluído aquele momento da composição:

Absolutamente. É preciso respirar [...] esse movimento foi dedicado à sua cunhada, à esposa de seu irmão. É uma loucura, ele estava apaixonado, mas nessa época não era algo que poderia ser dito. A melhor maneira de expressar a sua admiração e o amor que sentia pela cunhada – ou como queira formular – era por meio da linguagem musical. Em um amor tão profundo, como não vai existir angústia? A respiração também faz parte das angústias. [...] Às vezes as melhores interpretações são sentidas e não precisam ser analisadas ou ditas. Essa respiração é necessária, não está escrita, mas há um silêncio subliminar que precede antes de atacar aqui [na cadência]. Quem não respira ali, não está dizendo nada à cunhada [de Dvorák] (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 390-391)²⁹²

Finalizamos esta seção com um surpreendente depoimento de Alban Gerhardt. Quando perguntado pelo autor – que na ocasião aponta na partitura o trecho em questão – o violoncelista visualiza e afirma que, sim, respira (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 282), mas nesse momento se dá conta da inexistência de uma pausa escrita na partitura e declara que não deveria fazê-lo:

²⁹¹ Also bevor ich dann losspiele [singt], mache ich schon eine Pause, da quasi cadenza suggeriert, dass es improvisiert sein soll. Und eine Improvisation ist für mich per Definition etwas, wo ich noch nicht genau weiß, was ich als Nächstes machen werde. Deswegen braucht man auch ein bisschen Zeit innezuhalten, um zu reflektieren, eine Idee zu finden. Also wenn ich fremd irgendwo in einer Stadt bin und weiß nicht, wo ich hin muss, dann gucke ich vielleicht erst mal auf den Plan, oder wo sieht es sicher aus, wo sieht es unsicher aus, oder ist das schön. Also ich gucke erst mal und orientiere mich, bevor ich einfach loslaufe. So ähnlich ist das auch. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 356)

²⁹² Absolutamente. Hay que respirar [...] ese movimiento fue dedicado a su cuñada. A la esposa del hermano. Es una locura, estaba enamorado, pero en esa época no se podía decir. La mejor manera de expresar su admiración y su amor por su cuñada, o como lo quisiera ver, era a través del lenguaje musical. Cómo no va a haber angustia en ese amor tan profundo. La respiración forma parte también de las angustias. [...] A veces las mejores interpretaciones son esas, las que no se tienen que analizar o decir sino se sienten. Esta respiración es necesaria, no está escrita, pero hay un silencio abajo que precede antes de atacar acá [...] el que no respire allí no le está diciendo nada a la cuñada de [Dvorák] (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 390- 391)

O concerto inteiro tem tantas inacreditáveis e catastróficas tradições! [...] Eu toco isso completamente errado. Faz tempo que não visualizo a partitura. De fato, na próxima vez, vou tocar isso muito antes. [...] Não é necessário fazer uma pausa. Isso faz parte simplesmente de um mau costume e uma tradição equivocada. [...] Simplesmente, porque é mais confortável. Pura acomodação, qualquer outra desculpa é mentira. Tudo bobagem, e nós fazemos isso assim, fomos criados com isso. Eu já questionei e mudei muitas coisas, isso aqui nunca. A gente espera, segura um pouco mais que outros: “– Olha só quanto tempo eu consigo segurar o arco...” e então a gente toca. Se trata somente de uma questão técnica. Não é tão fácil tocar e ao mesmo tempo realizar um pizzicato, e é por isso que se espera mais tempo do que é necessário. Quero dizer que musicalmente não existe motivo, isso é simplesmente uma inabilidade técnica e mau hábito. Eu prometo que na próxima vez que eu tocar vou conectar a cadência diretamente. (Ibid.)²⁹³

Ressalte-se que a instigante declaração de Gerhardt se faz notável não somente pela crítica exercida, mas sobretudo pela autocrítica e consequente mudança de abordagem interpretativa asseverada pelo violoncelista. A controversa declaração nos leva a um aparente impasse, que exige uma reflexão: será que o silêncio aqui discutido é, de fato, fruto de uma infundada suposta tradição, ou será que a suposta tradição é fruto justamente de embasadas reflexões²⁹⁴? As declarações da maioria dos entrevistados permitem afirmar que há argumentos contundentes que justificam a realização de um momento de silêncio, no entanto, também foram registrados bons argumentos – em menor quantidade – que fundamentam a não realização do silêncio.

²⁹³ Das ganze Cellokonzert hat ja so viel unfassbar katastrophale Tradition drauf! [...] Ich spiele es völlig falsch. Ich habe die Noten lange nicht mehr gesehen. Eigentlich werde ich das nächste Mal viel früher spielen. [...] Man braucht eigentlich keine Pause. Das ist einfach nur schlechte Gewohnheit und schlechte Tradition. [...] Einfach nur, weil es bequemer ist. Reine Bequemlichkeit, alles andere ist Lüge. Alles andere ist Bullshit, und wir machen das so, wir sind so aufgewachsen damit. Ich habe viele Sachen hinterfragt und anders gemacht, hier das jetzt noch nie. Man wartet halt, man hält noch ein bisschen länger als die anderen - hey, guck mal, wie lange ich den Bogen halten kann – und dann spielt man es. Ist eine rein technische Sache. Es ist nicht so ganz leicht zu spielen und gleichzeitig Pizzicato zu machen und das zusammen. Und dadurch wartet man länger, als es nötig ist. Also es hat musikalisch keinen Grund, das ist einfach nur technisches Unvermögen und schlechte Gewohnheit. Ich verspreche es: Nächstes Mal, wenn ich es spiele, werde ich es direkt anschließen (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 282)

²⁹⁴ Entende-se que a existência de uma tradição, somente poderá ser confirmada a partir de um trabalho acadêmico fundamentado em estudo comparativo de gravações de diferentes gerações de violoncelistas nas quais se evidencie o registro sonoro de distintas épocas. O mencionado trabalho, embora complementar ao tema da pesquisa, foge da proposta original desta pesquisa.

3.5.3 Síntese e conclusões

O Quadro 6 representado logo abaixo, sintetiza as abordagens de vinte e cinco entrevistados sobre o trecho da obra de Dvorák aqui examinado.²⁹⁵ Ressalta-se que, a depender do tempo disponível para a entrevista, as respostas tiveram variados graus de aprofundamento. No grupo A do quadro, encontram-se aglomeradas as declarações de vinte e um violoncelistas que indicaram realizar algum silêncio – dispostos em seis subgrupos listados na coluna do meio. O grupo B corresponde a um conjunto intermediário, separado a partir das declarações de dois violoncelistas. O último grupo – C – é caracterizado pelos intérpretes que não realizam silêncio. O leitor observará que na coluna do meio do quadro há uma breve descrição de como cada subgrupo aborda a questão, enquanto a coluna da direita discrimina, de forma nominal, os violoncelistas de acordo com cada abordagem interpretativa.

²⁹⁵ Devido à falta de tempo disponível, Ivan Monighetti, Fábio Presgrave e Neil Heyde não foram perguntados a respeito.

Quadro 6: síntese sobre a abordagem dos intérpretes em relação à possibilidade de realizar um momento de silêncio no comp. 107, antes de iniciar o trecho denominado *quasi cadenza* localizado no segundo movimento do Concerto em Si Menor para Violoncelo e Orquestra

A) Realiza silêncio para evidenciar, respeitar ou sentir a estrutura da obra. Este silêncio, que pode ser denominado como respiração, interseção, vírgula ou espaço é vinculado à:	A1) Necessidade de respirar		Geringas, Weilerstein, Isserlis, Kirshbaum.
	A2) Respiração e relaciona a duração da mesma à finalização da frase anterior; a reação / duração pode ser ...	de acordo com a finalização das trompas.	Harrell, Meneses
		de acordo com a finalização da nota Ré do violoncelo.	Poltéra, Guerra Vicente
	A3) Respiração, gesto, acústica e interação com o público. A duração da mesma deve ser a mais longa possível.		Sanderling
	A4) Respiração relacionada ao simbolismo do drama pessoal de Dvorák.		Molina Cestari
	A5) Liberdade do intérprete como fundamento central. Em relação à duração da interseção:	determina que seja curta.	Perényi, Leihenseder
		orientado pelo tempo de uma respiração.	Borrallinho, Pinto
		pode variar de acordo com o momento.	Hakhnazaryan,
		a duração da intercessão pode ser longa.	Cook, Yamashita
			não menciona.
A6) Um momento necessário para refletir sobre a cadência		Schmidt	
A7) Acústica que determina a duração do silêncio		Vogler	
B) Grupo intermediário	B1) Pode realizar o silêncio a depender da circunstância, mas não considera uma obrigação		Helmerson
	B2) Fazia silêncio, mas deixou de fazê-lo		Gerhardt
C) Não realiza silêncio		Brunello, Hauri, Goritzki	

Fonte: elaboração do autor (2019)

Esta seção teve como objeto discutir uma classe de silêncios que, até onde vai o conhecimento do autor desta tese, não chegou a ser abordada em sua singularidade por parte dos teóricos da matéria, ou seja: os silêncios que não são expressos na notação musical.²⁹⁶ No entanto, observa-se que esses momentos de silêncio são comumente realizados. Uma boa ilustração disso é dada pelo fato que entre os 25 entrevistados que responderam à pergunta, nada menos que 21 violoncelistas realizam algum tipo de interseção silenciosa e apresentam fundamentadas argumentações para fazê-lo.

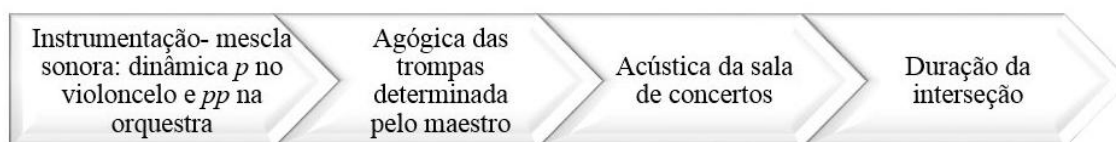
A modo de conclusão, destacamos duas questões que se observam a partir deste subcapítulo. Em primeiro lugar, destaca-se que esse silêncio, quando realizado, é comumente caracterizado pelos entrevistados como um silêncio que separa ou prepara o

²⁹⁶ Conforme indicado no item 2.1.1, na seção de conceituações preliminares da parte teórica da tese, Rastall (2007) prevê que a notação musical não aborda todas as possibilidades interpretativas do silêncio.

início de um novo trecho musical. Conseqüentemente, em linha com a discussão do capítulo teórico da tese, pode-se concluir que o silêncio aqui estudado também faz parte do conjunto denominado como **Silêncios de Função Estrutural**.²⁹⁷ Em vista disso, ainda que sem notação expressa pelo compositor, verifica-se, pelas mencionadas respostas, que há respirações, interseções, vírgulas e espaços que são criados pelos intérpretes, fazendo parte, desta forma, do espectro da interpretação musical; nestes, os silêncios são criados para respeitar, evidenciar ou enfatizar as estruturas formais de uma obra.

Uma última consideração é de que, a partir das declarações dos entrevistados, a questão estética dos silêncios – que resulta frequentemente na realização mais curta ou mais longa da duração das interseções – são vinculadas a tópicos que tampouco parecem ser abordadas sistematicamente pelos teóricos. Conforme destacado no começo da presente seção, no caso aqui estudado, os entrevistados relacionam o silêncio não somente à forma musical, mas, com frequência, para definir sua duração, consideram como foi realizado o desfecho da frase – anterior ao trecho *quasi cadenza*. Ou seja, verifica-se que para a determinação da duração do momento de silêncio, alguns intérpretes observam uma série de fatores que se interrelacionam e podem influenciar a opção interpretativa do violoncelista. Ao discriminarmos minuciosamente os alvos de percepção de alguns solistas, verificamos que há um possível procedimento adotado para a determinação da duração do momento de silêncio. A Figura 19 logo abaixo representa um plausível encadeamento de parâmetros observados pelo artista para a definição da duração do momento de silêncio.²⁹⁸

Figura 19: um possível encadeamento de elementos observados pelo artista para a definição da duração do momento de silêncio



Fonte: elaboração do autor (2019)

De acordo com a figura acima, pode-se concluir, portanto, que as decisões interpretativas relacionadas à duração de um momento de silêncio, são concebíveis a

²⁹⁷ Veja item 2.2.5 – os silêncios de função estrutural – discutido na seção teórica da tese.

²⁹⁸ Nos orientamos nas declarações de Harrell, Helmerson, Meneses, Poltéra e Guerra Vicente para a elaboração do modelo de procedimento para a determinação de duração do momento de silêncio.

partir da percepção do intérprete sobre uma somatória de elementos que se desenvolvem na ocasião da interpretação. No caso específico aqui discutido, o intérprete pode observar como a nota longa, Ré com fermata em dinâmica *p*, se mescla à finalização da orquestra em dinâmica *pp* (três trompas de caráter harmônico e agógico, justapostos ao pedal harmônico de tímpano, violoncelos e contrabaixos) e, conseqüentemente, como estes sons se dissipam na acústica da sala.

3.6 OUTRO SUPOSTO SILÊNCIO: O COMP. 8 DA SONATA OP. 65 PARA VIOLONCELO E PIANO DE CHOPIN

A presente seção examina a seguinte pergunta proposta aos entrevistados:

No compasso 8 da Sonata de Chopin para Violoncelo e Piano, apesar de não haver pausa escrita na partitura, o Sr. faz algum tipo de cesura após a fermata? Em caso positivo, por que?

Conforme observa-se a seguir, na análise dos primeiros compassos da referida Sonata, e tal como na seção anterior relativa ao Concerto de A. Dvorák, o trecho musical aqui examinado não possui notação de pausa expressa pelo compositor. No entanto, o contraste entre as abordagens interpretativas dos entrevistados nos dois casos, evidencia que o tratamento dessas interseções é fortemente diferenciado. Enquanto na passagem de Dvorák a grande maioria dos entrevistados prefere fazer algum tipo de interseção silenciosa – 21 entre 24 músicos responderam positivamente à questão – justamente o oposto ocorre no caso do trecho da mencionada Sonata de Chopin: somente 4 entre os 14 entrevistados que responderam à pergunta, preferem fazer alguma cesura.

3.6.1 Uma breve análise sobre o contexto musical

Figura 20: Sonata para Violoncelo e Piano em Sol Menor Op. 65 de Frédéric Chopin, primeiro movimento, comp. 1-20

Allegro moderato.

The image shows the first 20 measures of the Sonata for Cello and Piano in G minor, Op. 65 by Frédéric Chopin. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for Cello and Piano. The piano part starts with a sostenuto section marked 'sostenuto' and 'f'. A red circle highlights a specific passage in the piano part at the end of the first system, marked 'dolce' and 'f'. The score includes various dynamics such as 'cresc.', 'f', and 'p', and articulation marks like asterisks and slurs.

Fonte: Chopin (1879), adaptação nossa

No primeiro movimento da Sonata, a primeira frase apresentada pelo piano começa com uma anacruse de colcheia pontuada com semicolcheia, um importante motivo que percorre todo o movimento. A partir do comp. 5, Chopin mantém a dominante prolongada em Ré Maior pelos próximos quatro compassos, nos quais os comp. 5-7 se caracterizam pelos arpejos e pelo grande volume sonoro criado pelo piano. No comp. 8 o piano executa o acorde de dominante com sétima menor no primeiro tempo do compasso,

ao mesmo tempo em que o violoncelo realiza sua primeira intervenção na obra com o motivo pontuado e em dinâmica forte. No segundo tempo do comp. 8, o violoncelo executa uma mínima na nota Lá, que, por meio da *fermata*, intensifica o efeito da dominante. Ao final do compasso, o violoncelo apresenta o mesmo tema apresentada pelo piano no início da obra.

É precisamente no comp. 8, ao final da semínima com *fermata* e antes da mencionada anacruse ao comp. 9, que, supostamente, pode ocorrer um breve momento de silêncio.²⁹⁹ Ressalta-se que, nesse compasso, o compositor apresenta uma ligadura entre a nota Lá com *fermata* e a figura anacrústica que a segue.

Cabe observar que a edição aqui apresentada é uma reimpressão da primeira edição da Sonata, na qual se observa a presença da mencionada ligadura.³⁰⁰ Por outro lado, outras edições omitem a ligadura, como por exemplo a publicação da *International Music Company* revisada por Pierre Fournier.³⁰¹ Este fato abre espaço para a indagação central deste subcapítulo. A presença da ligadura no manuscrito original não indicaria a ausência de silêncio? Como se analisa a seguir, este é o principal argumento observado pelos entrevistados.

3.6.2 As abordagens sobre um suposto silêncio do comp. 8 Sonata para Violoncelo e Piano em Sol Menor Op. 65 de Frédéric Chopin

Lynn Harrell, Johannes Goritzki e Kim Cook afirmam realizar algum tipo de cesura. Harrell diz: “– Sim, eu faço. Ele era um pianista [...], mas eu acho que ao colocar o *legato* até o Ré, não me parece que ele quis dizer que essas notas devam ser conectadas [...], de modo que, talvez, esteticamente, elas se conectem, mas o som, com certeza, não [...]” (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 431).³⁰² Nesse sentido, Goritzki declara: “–Eu respiro, é claro. Quero dizer, uma *fermata* não diz [por] quanto tempo. É questão de gosto, ou seja

²⁹⁹ O suposto momento de silêncio pode ser apreciado por exemplo, na interpretação de Sol Gabetta e Nelson Goerner (SOL, 2016, minuto 1)

³⁰⁰ A primeira edição foi publicada por Brandus em Paris no ano de 1847. Observe-se que em 1997, Henle publica em Munique a edição *Urtext* da Sonata na qual mantém a referida ligadura.

³⁰¹ A estreia da Sonata que ocorreu em 1848 com Frédéric Chopin ao piano e Auguste Franchomme ao violoncelo. Na ocasião, por insatisfação do compositor com a sua própria obra, o primeiro movimento não foi apresentado (BEAUJEAN, 1998, p. 226). Este fato pode justificar a criação de outras edições que apresentam relevantes contrastes à edição original.

³⁰² Yes, I do. He was a pianist [...]. But I think putting the *legato* up to the D, I don't think he meant that you should connect those notes [...], so that maybe aesthetically it connects, but the tone, absolutely not [...]. (HARELL, Apêndice 3.4, p. 431)

[cantarola demonstrando que respira ao final da nota Lá com fermata e realiza uma breve pausa], e então eu respiro e logo a música continua (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 294).³⁰³ Por sua vez, Kim Cook complementa: “– Eu faço uma cesura. Porque isso é uma coisa tão grande no piano, e tem muito som reverberando. Eu faço uma respiração. Porque aí começa uma frase completamente diferente [...]” (COOK, Apêndice 3.2, p. 413).³⁰⁴ Ao visualizar a partitura novamente – a mesma edição apresentada neste trabalho – Cook prossegue: “– Nessa partitura realmente existe uma ligadura, então eu posso imaginar que é possível continuar o som, mas, a partir da presença da fermata, pode-se permitir que tudo fique muito silencioso [...]” (Ibid.).³⁰⁵

É importante observar que a questão da interpretação da ligadura – entre a nota Lá com fermata e as notas Ré-Dó subsequentes – é central para a interpretação de uma suposta cesura. Observe-se que, em relação à ligadura, Harrell, em sua citação apresentada acima, faz referência ao fato de Chopin ser pianista. Com esse comentário, é possível que a intenção de Harrell seja frisar que o compositor não estava habituado com a notação usual para o violoncelo. Isto pode ser o motivo de Harrell para a observação acima citada, de que as notas Lá e Ré não se conectem sob o ponto de vista sonoro. O violoncelista indica, assim, que em sua visão a ligadura não é interpretada como uma questão técnica que define a continuidade do som, e sim como uma questão estética da obra. Sob as abordagens de Harrell, Goritzki e Cook entende-se, portanto, que embora o fluxo sonoro seja interrompido, a ligadura indica que o gesto ou a continuidade da grande linha musical deve ser respeitada.

Claude Hauri, em posicionamento um pouco diferenciado, deixa em aberto realizar ou não uma cesura. O violoncelista revela guiar-se pelos seus instintos, sem planejar com exatidão como proceder. Declara variar suas interpretações de acordo com a sua percepção no momento da performance:

É claro que, de certa forma, algo novo está começando, mas também depende de como acabamos de tocar. Na realidade, essa questão é muito

³⁰³ Ich atme natürlich. Ich meine, Fermate sagt ja nicht wie lang. Geschmacksache, also [singt und zeigt dass er atmet und eine kurze pause macht], dann atme ich, und dann geht es weiter. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 294)

³⁰⁴ I make a gap. Because this is such a huge thing with the piano and there’s a lot of sound going on. I take a breath. Because this starts a whole new phrase. [...] (COOK, Apêndice 3.2, p. 413)

³⁰⁵ [...]in this score there’s really a slur, so I can see that you could continue the sound but since it’s a fermata you can allow it to be very quiet when you start [...] (ibid.)

subjetiva [...] às vezes faço de um jeito e às vezes de outro. A minha abordagem às vezes é bem instintiva. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 306)³⁰⁶

Entre as declarações dos que preferem não realizar algum silêncio, um relevante argumento apresentado foi justamente a questão da presença da ligadura na notação musical – em contraposição às abordagens de Harrell e Cook – para justificar a continuidade do som. Segundo Miklós Perényi, o violoncelo faz “um pouquinho de *diminuendo*, mas no contexto de um *legato*. [...] Pausa propriamente dita, não. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327).³⁰⁷ Nessa mesma linha, verificamos que Ralph Kirshbaum confere à ligadura o motivo para não criar uma cesura: “[...] esse é um ponto interessante, porque ele também escreve uma ligadura, [...] obviamente ele quer que seja conectado, mas dentro disso [da ligadura], estou respirando, com certeza. [...] Eu observo a ligadura. Eu não a interrompo” (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 477).³⁰⁸ Em complemento às observações de Kirshbaum e Perényi, Christian Poltéra examina a questão da seguinte forma:

[...] essa é uma passagem muito cativante, porque de fato não é muito clara. [...] Chegamos evidentemente com impulso, com um acento nessa *fermata*. Isso é somente um acento, ou também é um *diminuendo*? Ele provavelmente não tinha espaço para escrever um *diminuendo*, ou talvez ele também pense que depois de um acento, venha um certo relaxamento. [...] Eu acho que essa é uma pequena ponte que se tem que construir ao longo do relaxamento do acento. [...] Ou seja, provavelmente [...] a conexão lírica entre a *fermata* e a anacruse deva ser mantida. [...] Sem interrupção [...] por que senão, provavelmente, ele não teria escrito a ligadura. Provavelmente ele queria uma conexão lírica, mas o que isso significa, exatamente, em termos de dinâmica, ele não nos contou. Se supõe, que provavelmente o tema deva ser tocado na dinâmica piano. Ou seja, o nosso dever é criar uma ponte. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 336)³⁰⁹

³⁰⁶ Es ist klar, es fängt etwas Neues an irgendwie, aber es hängt auch von dem ab, was wir gerade gespielt haben. Eigentlich ist es sehr subjektiv, wie wir da umgehen [...] ich mache es ab und zu so, ab und zu so. Ich gehe da manchmal auch ziemlich instinktiv dran. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 306)

³⁰⁷ Ein kleines bisschen diminuendo, aber im Rahmen des Legato. [...] Pause ausgesprochen nicht. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327)

³⁰⁸ [...] that’s an interesting point because of course he writes a slur as well, [...] obviously he wants it connected, but inside that I’m breathing, definitely. [...] I observe the slur. I don’t break it. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 477)

³⁰⁹ [...] das ist eine ganz spannende Stelle, weil es eben nicht ganz klar ist. [...] Man landet ganz eindeutig mit Impuls, mit Akzent auf dieser Fermate. Ist das jetzt nur ein Akzent, oder ist das auch ein Diminuendo? Ein Diminuendo zu schreiben, hat er vielleicht auch keinen Platz gehabt. Oder vielleicht denkt er auch, nach einem Akzent kommt eine gewisse Entspannung. [...] Das ist eine kleine Brücke, die man da bauen muss, denke ich schon, in der Entspannung von diesem Akzent. [...] Also auch da sollte wahrscheinlich dann die [...] gesangliche Bindung zwischen der Fermate und dem Auftakt hergestellt werden. [...] Kein Bruch [...] weil sonst hätte er wahrscheinlich das Legato nicht geschrieben. Er wollte wahrscheinlich schon

Maria-Luise Leihenseder-Ewald, nesse sentido, descreve que o som deve se prolongar, “como um fio dourado, que continua de forma muito, muito delicada. Ele se enfraquece, e depois retorna, levando à anacruse (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 316).³¹⁰ Por sua vez, Mario Brunello declara que só tenta “mudar a cor [da sonoridade], sem pausas ou interrupções” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400).³¹¹ Sob o mesmo prisma de Brunello, reproduzimos, por último, a detalhada explicação de Wolfgang Emanuel Schmidt:

Uma cesura no sentido de um buraco, não. Ele escreve uma bela ligadura por cima [...]. Para mim, pessoalmente isso é uma mudança de cor [na sonoridade]. Existe sempre a possibilidade do recomeço. Para mim uma situação como essa é mais como uma clara transformação da cor do que simplesmente uma nova cor. Ou seja, a transformação do som para uma nova cor é muito mais interessante. É como se olhássemos para dentro de um prisma e girássemos um pouquinho, e então aparecem novas cores. Ou quando o sol brilha, e então aparece uma nuvem, e de repente tudo muda. E isso é como o som. Começa dramático e então [desvanece]. Quero dizer, na minha opinião uma pausa seria contra a natureza. Mas isso é uma questão interpretativa. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 357)³¹²

3.6.3 Síntese conclusiva

Em primeiro plano verifica-se que, embora todos os entrevistados entendam que depois da nota Ré com *fermata* uma nova frase se inicie, a questão aqui levantada apresenta duas vertentes, ou seja, a abordagem interpretativa dos violoncelistas que consideram realizar uma cesura, e outra dos que não o fazem.

Entre os intérpretes que criam algum tipo de cessar sonoro, encontramos a justificativa que indica que, embora o som desapareça, este fato não interrompe a conexão

eine gesangliche Verbindung, aber was das genau dynamisch heißt, das hat er uns nicht gesagt. Es ist wahrscheinlich anzunehmen, dass das Thema dann in einem Piano-Bereich gespielt wird. Also diese Brücke zu bauen, ist unsere Aufgabe (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 335).

³¹⁰ “[...] wie ein goldener Faden ganz, ganz zart weitergehen. Der schwächt sich ab, und dann kommt er wieder, führt hin zu diesem Auftakt.” (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 316)

³¹¹ I just try to change the colour, no pause, no breaths (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400).

³¹² Eine Zäsur im Sinne von Loch, nein. Er schreibt hier ein schönes Legato drüber [...], für mich persönlich. Es ist ein Farbwechsel. Es gibt immer die Möglichkeit Neuanfang, und für mich ist bei sowas ganz klar spannender Farbwechsel als einfach eine andere Farbe. Sprich die Veränderung des Tons zu der neuen Farbe ist für mich spannender. So wie man in ein Prisma reinschaut und dreht es ein bisschen, und dann sind andere Farben da. Oder wenn die Sonne scheint, und dann kommt eine Wolke, und dann verändert sich auf einmal das so. Und das ist so ein Ton [...]. Fängt dramatisch an und dann [Ton klingt aus]. Also da wäre für mich persönlich eine Pause gegen die Natur. Das ist ja Interpretationssache. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 357)

ou fluxo entre as partes da obra. Para eles, a ligadura não é um indicativo apenas para a continuidade do som, mas também pode ser compreendido como uma continuidade do gesto declamativo ou da linha musical; ou seja, o silêncio também participa ativamente desse mencionado fluxo. Em outras palavras, o silêncio não participa da música separando partes, mas ao contrário, faz parte do mencionado fluxo musical.

A segunda vertente, representada pela ampla maioria dos entrevistados, revela não considerar qualquer tipo de interrupção sonora. A presença da ligadura, em oposição à primeira vertente, é o indicativo para que se mantenha a produção sonora.

Cabe, por último, ressaltar a questão central que motivou o autor a investigar este outro suposto momento de silêncio. De acordo com a acertada observação de Mario Brunello, este exemplo musical “é de fato o oposto do que pensamos sobre [o suposto momento de silêncio de] Dvořák” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400).³¹³ Constata-se que não é pelo mero fato da existência uma nota longa com fermata – entre duas seções formais de uma obra – que naturalmente se deve entender que uma pausa deva ser criada ao final da mencionada nota longa. Os parâmetros interpretativos sobre a aplicabilidade do silêncio em diferentes passagens de obras musicais costumam ser distintos entre si, ou seja, os intérpretes apresentam as mais variadas fundamentações para suas abordagens interpretativas. Este fato confirma uma vez mais a existência de um amplo espectro de visões no universo das interpretações do silêncio e corresponde a um incentivo adicional a que se amplie o estudo do silêncio enquanto ferramenta de expressão musical.

3.7 OS SILÊNCIOS PERIFÉRICOS DA PERFORMANCE MUSICAL

Denominamos, neste trabalho, de “silêncios periféricos” aqueles que ocorrem antes, depois e entre movimentos de uma performance musical. As próximas seções deste trabalho são dedicadas à abordagem interpretativa de violoncelistas no que se refere a esses três momentos, ou seja, aos silêncios de pré-performance, silêncios de pós-performance e silêncios que ocorrem entre os movimentos de uma obra.

³¹³ “it’s actually the opposite of what we thought about Dvořák” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400)

3.7.1 Considerações preliminares: a diferença entre os momentos periféricos de silêncio e os eventos extramusicais de momentos periféricos da performance musical

Os eventos extramusicais periféricos da performance musical, ou seja, os eventos extramusicais de pré-performance e pós-performance e os que ocorrem entre os movimentos de uma obra, são os acontecimentos relacionados à produção de algum tipo de som ou ruído que pouco ou nada se relaciona com a música que será, está sendo ou foi executada.³¹⁴ Observe-se que, apesar de uma similaridade na nomenclatura, os eventos extramusicais de momentos periféricos da performance são identificados nesta seção preliminar apenas de modo a diferenciá-los dos silêncios periféricos, os quais são, de fato, parte da música, e, portanto, objeto deste estudo. O vínculo entre os silêncios periféricos e os eventos periféricos extramusicais serão sobretudo aprofundados no decorrer do subcapítulo de silêncios de pré-performance.

Com fundamento nos depoimentos dos músicos entrevistados, assim como da experiência pessoal do autor, apresenta-se abaixo o Quadro 7, sobre eventos periféricos extramusicais segmentada em três categorias. A primeira é relativa às práticas tradicionais de momentos periféricos de uma performance, ou seja, que são habitualmente reiteradas nas salas de concerto e, portanto, fazem parte de uma tradição. A segunda e terceira categorias dizem respeito a variados eventos extramusicais em situações periféricas, que podem ser observados, com diferentes nuances, em contextos que podem anteceder, suceder ou ocorrer entre os movimentos de uma execução musical. A diferença entre a segunda e terceira categoria, é a de que os eventos extramusicais do segundo grupo – circunstâncias – são originados por parte dos músicos e/ou profissionais³¹⁵ enquanto a terceira categoria – disfuncionais – contém ruídos originados por parte do público e /ou por acontecimentos oriundos do entorno do local de realização das apresentações musicais.

³¹⁴ Sempre que nos referirmos ao conjunto dos três momentos de silêncio que ocorrem na periferia de uma performance, respectivamente, antes, depois e entre os movimentos de uma execução musical, a partir deste ponto da tese serão denominados de momentos periféricos de silêncio. Quando referidos individualmente, recebem a mesma conotação do capítulo teórico do trabalho, ou seja, silêncios de pré-performance, silêncios de pós-performance e silêncios que ocorrem entre os movimentos de uma obra.

³¹⁵ Aos profissionais envolvidos na apresentação musical nos referimos em primeiro plano aos viradores de página e montadores de palco, mas no caso de circunstâncias mais raras, pode-se também considerar os iluminadores, “lanterninhas”, porteiros ou profissionais relacionados ao protocolo de eventos.

Quadro 7: Eventos periféricos extramusicais³¹⁶

1. Tradicionais	2. Circunstanciais	3. Disfuncionais ³¹⁷
Entrada no palco Aplauso Agradecimento por meio de gestual: músicos se curvam / reverenciam o público. Ajuste do instrumento, como fincar o espigão no chão ou suporte. ³¹⁸ Afinação ³¹⁹	Ajuste do posicionamento de cadeira (s) Ajuste de posicionamento e/ ou altura de estante(s) Ajuste de partitura Comunicação oral do(s) intérprete(s) com o público	Ruídos advindos do público: toque de celular; entrada de pessoas na sala de concerto; tosse; conversas, entre outras. Ruídos advindos do ambiente que circunda a sala de concerto: trânsito; sirenes; chuva pesada; trovões, etc. Outros ³²⁰

Fonte: elaboração do autor (2019)

Observe-se, por último, que embora uma parte substancial dos elementos extramusicais listados acima também possam ocorrer durante os silêncios de percurso, o autor optou por relacioná-los diretamente aos silêncios periféricos, devido à especial atenção dada pelos entrevistados aos eventos extramusicais que podem ocorrer antes, depois e entre movimentos de uma execução musical.

3.8 OS SILÊNCIOS DE PRÉ-PERFORMANCE SEGUNDO OS VIOLONCELISTAS ENTREVISTADOS

O silêncio de pré-performance é o momento de silêncio que pode anteceder a performance musical. A duração deste momento de silêncio é observada desde o curto período de uma respiração, até períodos mais longos, que neste caso, são regidos por critérios de intérpretes, que se adaptam, a depender da situação apresentada no local da

³¹⁶ Observe-se que neste trabalho nos referiremos aos elementos enumerados no quadro acima como “eventos periféricos extramusicais ou: eventos extramusicais de pré-performance; extramusicais de pós-performance; e eventos extramusicais que ocorrem entre os movimentos de uma obra.”

³¹⁷ No livro de autoria do pianista húngaro-britânico Andras Schiff (2017, p. 242-246), no subcapítulo intitulado “Dez Mandamentos para o Público” encontramos orientações bem-humoradas sobre o que a plateia não deve fazer. Todas as indicações são referentes a eventos extramusicais, pertinentes em boa parte delas às situações que podem ocorrer nos momentos periféricos de uma performance de concertos. Schiff se refere entre outras questões a por exemplo: barulhos provenientes de tosse; limpeza nasal; conversas; páginas do programa de concerto sendo viradas; embalagens de bombons sendo abertas entre outros eventos que claramente o irritam.

³¹⁸ Observável no caso de violoncelistas e contrabaixistas.

³¹⁹ Embora alguns entrevistados declarem evitar afinar seus instrumentos no palco, como se sabe o ato de afinação do instrumento é um costume tradicionalmente observado nas salas de concerto.

³²⁰ Outros elementos não observados nesta lista podem ser incluídos, como: emergência médica; risos; goteiras (vazamentos), entre tantas outras ocorrências imprevisíveis.

performance.³²¹ É conveniente, ao iniciar este subcapítulo, recuperar o que foi destacado no item 2.2.1 sobre a opinião de Zofia Lissa do tema aqui tratado. De acordo com Lissa (1964, p. 444), “o silêncio de pré-performance é aquele que o intérprete realiza no palco, antes de iniciar sua performance [...] e que não é manifestado na partitura por parte do compositor”. Sobre o mesmo a autora observa:

[...] é potencialmente preenchido com sons que tomam forma definida com o início da performance. [...] não é parte orgânica de uma obra musical. A performance acontece em condições que não eliminam por completo os ecos da vida cotidiana. Portanto, nunca é possível alcançar o silêncio absoluto. [...] Quanto mais profundo o silêncio pré-performance, maior a proximidade entre o(s) intérprete(s) e a audiência. [...] independente das circunstâncias nas quais um concerto acontece, sempre há um silêncio de alta tensão, que diminui com a materialização dos primeiros sons. (LISSA, 1964, p. 444-446)³²²

Por sua vez, Cone levanta as seguintes questões:

Se a performance de uma composição deve respeitar seus extremos, exatamente como são definidos os mesmos? Uma composição necessariamente começa com a primeira nota e finaliza com a última? Os períodos de tempo antes e depois de uma composição nunca são partes da mesma? (CONE, 1968, p. 14)³²³

Isto posto, verificaremos a percepção da prática cotidiana dos violoncelistas entrevistados. O leitor poderá observar, que embora existam paralelos entre as afirmações de Lissa (1964) e Cone (1968), os intérpretes adicionam vários aspectos não tratados por esses teóricos. Para o exame desta questão, a seguinte pergunta foi formulada aos entrevistados: *O silêncio que costuma preceder a execução de uma obra, no espaço de tempo após a afinação do instrumento e o início da execução musical, tem alguma relevância?* Suas respostas contiveram semelhanças, diferenças e singularidades.

³²¹ Não é parte do escopo deste trabalho medir e definir com exatidão a duração do silêncio de pré-performance, mas sim, estabelecer a relevância deste momento assim como desvendar os motivos estabelecidos por violoncelistas para a exploração interpretativa do momento.

³²² [...] It is potentially filled with the sounds which take on a definite form with the beginning of the performance[...] [...] is not an organic part of the musical work. The performance takes place in conditions which do not completely eliminate the echoes of everyday life. Hence it can never be absolute silence. [...] The deeper the pre-performance silence, the closer the contact between the performer or the performing body and the audience.[...] But whatever the circumstances, it is Always high-tension silence, beginning to run down with the materialization of the first sounds.[...] (LISSA, 1964, p. 444-446)

³²³ If the performance of a composition necessarily begin with the first note and end with the last one ? Are the periods of time before and after a composition ever parts of it? (CONE, 1968, p. 14)

Como preâmbulo às declarações dos intérpretes entrevistados é conveniente reproduzir a precisa observação de Fábio Presgrave, que ressalta a diferença entre o ritual da música praticada em bares em contraponto à música exercida nas salas de concerto e, portanto, a necessidade da percepção do silêncio:

[...] o nosso tipo de arte requer o ritual, não tem jeito. Por exemplo, choro é uma música maravilhosa, o ritual dele é dentro do bar e é onde ele funciona melhor. Funciona bem também na sala de concerto, mas o pessoal se sente meio preso assistindo. O nosso ritual é totalmente diferente. É uma coisa que a gente pensa pouco se nós formos comparar com os cantores, por exemplo, nós os instrumentistas. Os cantores têm os momentos de silêncio deles bem estudados e cronometrados [...], a gente muitas vezes acha que é só o som que sai do instrumento, mas não, é uma experiência visual querendo ou não. Isso não tem a ver com “*mise en scène*”, que é uma coisa que eu particularmente não gosto muito. Mas eu estou falando de uma coisa diferente, que é esse aspecto do ritual mesmo do concerto. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 547)

A tradição apontada por Presgrave é entendida por Bruno Borrallinho como um momento de cunho prático, inclusive do ponto de vista da “introspecção”.³²⁴ Borrallinho descreve a funcionalidade do silencioso e solene momento que antecede a performance musical da seguinte maneira:

[...] é uma coisa que vem da tradição, [...] a gente afina primeiro, depois entra o *concertino*, entra a orquestra primeiro. Tem orquestra que entra todo mundo junto [...] orquestras que entram [...] e depois entra o *spalla* e tem aplauso extra, e depois entra o maestro, outro aplauso e a orquestra levanta, outras não. É tudo uma estrutura que já está pré-formada pela tradição, etc. Mas eu acho que é muito importante não só para os músicos, também por uma questão de concentração, que a gente quando entra no palco ainda arrumando a cadeira e ajustando, “será que está confortável ou não?”, “quanta gente tem hoje?”, [...] “faz calor ou não”, “vou desapertar um pouquinho aqui” [chega o momento em que pensamos] [...]: “ok, agora vamos fazer música, agora a coisa é séria [...] agora vamos executar uma obra, vamos fazer música”. É uma coisa solene, digamos assim, [...] importante para os músicos e também para o público [...] esse tema da concentração. (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 499)

Cabe aqui destacar observações pertinentes à afinação, elemento formador da tradição apontada por Borrallinho. Embora o tema da afinação seja secundário à questão central do silêncio de pré-performance, tem, no entanto, relevância para a questão

³²⁴ Sobre a praticidade do momento associada ao momento que antecede a performance, veja também a declaração de Álvaro Bitrán (Apêndice 2.1, p. 374).

abordada neste subcapítulo. Consideramos necessário destacar alguns depoimentos que se dirigem à afinação do instrumento, evento que costuma ocorrer antes do início das performances musicais e que é indiscutivelmente considerado como um evento periférico extramusical. Em relação a essa questão, o violoncelista Steven Isserlis afirma categoricamente que “nunca afina o seu instrumento no palco” (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 467).³²⁵ Christian Poltéra e Claude Hauri apontam para o momento relacionado ao ato de afinar o instrumento – que nada tem a ver com a música a ser executada – que os faz evitar a afinação no palco. Poltéra afirma:

Afinar no palco é uma questão. É interessante observar como diferentes pessoas o fazem de maneiras distintas. Aos meus alunos, às vezes tenho que dizer que afinar é algo que não deveria ser cativante para o público, ou seja, é algo privado. Não tem nada a ver com público. [...] (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 337)³²⁶

Claude Hauri, de forma irônica, assim distingue a privacidade e informalidade do momento da afinação da solenidade do início de uma execução:

[...] eu tento nunca afinar no palco. Me empenho a sempre afinar com o Lá do piano antes. Giuranna, o renomado violista italiano certa vez disse que afinar é como fazer xixi, deve ser feito escondido. Na prática, eu procuro fazê-lo atrás do palco. Quando afino no palco, o faço, naturalmente, de maneira discreta, o mais discreto possível. Para mim, isso ainda não é parte da música. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 302)³²⁷

O silêncio observado como separação entre eventos extramusicais e a música propriamente dita também é foco das declarações de Weilerstein e Harrell. Alisa Weilerstein expõe a praticidade do momento de silêncio, cuja função seria de organizar a necessária concentração para intérprete e público, visando estabelecer o momento propício para o início da execução:

³²⁵ “I never tune on stage.” (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 467)

³²⁶ Das Stimmen auf der Bühne ist auch ein Thema. Es ist interessant zu beobachten, wie verschiedene Leute das verschieden machen. Meinen Schülern muss ich manchmal sagen, stimmen ist etwas, was fürs Publikum nicht so interessant sein müsste, also es ist irgendwas Privates. Das geht das Publikum nichts an [...] (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 337)

³²⁷ [...] ich versuche, nie auf der Bühne zu stimmen. Ich versuche immer, das A auf dem Klavier vorher zu stimmen. Giuranna, der bekannte italienische Bratschist sagte mal, wenn man stimmt, ist, wie [...] wenn man Pippi macht, man muss es versteckt machen. Ich versuche, es eigentlich hinter der Bühne zu machen. Wenn ich es auf der Bühne mache, mache ich es natürlich ganz intim, so intim wie möglich. Das ist für mich noch nicht Teil der Musik. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 302)

Independentemente do que aconteça antes [...] como ontem à noite [...], a minha cadeira não estava colocada no lugar correto [...], então eu tive que ajustá-la bastante e a estante não estava no lugar correto, eu tive que movê-la e então tive que afinar e ajustar o espigão [...] Portanto, havia bastante o que fazer antes e então foi muito importante não ir direto para a música, porque a cabeça está em outro lugar. A cabeça do público, me desculpe, está em outro lugar. Então você para, mas não por muito tempo, o suficiente para respirar e trazer a música para o primeiro plano [...], de modo que as primeiras frases estejam na sua mente e então você pode começar. Por isso, é necessário que haja espaço [...], sim. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 482)³²⁸

Na mesma linha, Lynn Harrell valoriza o momento de silêncio como elemento separador de eventos extramusicais e o começo da interpretação musical, agregando, porém, o “gestual”. E destaca a relevância do momento de introspecção como preparador do intérprete para dar início à execução:

[...] depois que você afina, se você for afinar no palco, você para e, quem sabe, você abaixa a sua cabeça de modo a que eles sintam que você está pensando sobre o que está prestes a acontecer, e então você fica pronto para tocar. Aquele pouquinho de silêncio antes de começar é muito crucial. [...]. Eu acho que como intérprete [você] tem que se preparar com você mesmo, na sua imagem da peça, assim como o público precisa ser colocado em um momento propício antes de começar. Porém, novamente, se o estado de espírito é quebrado, então você tem que começar tudo do princípio. [...] Eu assisti ao Alfred Brendel e James Levine, eles iam tocar a Fantasia de Schubert [...]. Eles estavam prestes a começar e um telefone celular tocou no público. Então eles fizeram assim [expressão corporal de espanto] como se fosse tamanha violência para a expressividade naquele momento, e houve um monte de sussurros no público e a pessoa desligou o celular. Então levou alguns momentos para eles voltarem para a atmosfera que queriam criar. Portanto, é absolutamente crucial, senão você começa a tocar e você tem que, de certa forma, recuperar-se e você sempre estará sentindo falta de alguma coisa. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 425)³²⁹

³²⁸ No matter what happens before [...], like last night [...], my chair was not put in the right place [...], so I had to adjust it quite a bit and the stand wasn't in the right place, I had to move it and then I had to tune and set the end pin [...]. So there was quite a lot I had to do before and then it was very important that you do not go straight into the music because your head is somewhere else. The audience's head, sorry, is somewhere else. So you stop but not too long, enough to take a breath and then to bring the music to the forefront [...] so that it is the first phrases in the mind and then you can start. So there needs to be a space [...], yes. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 482)

³²⁹ [...] after you tune, if you're going to be tuning on stage, you stop and maybe you lower your head so that they sense that you're thinking about what's about to happen, and then you get ready to play. That little bit of silence before you start is very crucial. [...] I think as a performer, [you] have to get ready for yourself in your portrayal of the piece, just as much as the audience needs to be put into a proper moment before starting. But then again, if the mood then is broken, then you have to start all over. [...] I've seen Alfred Brendel and James Levine, they were going to play 'The Fantasia', Schubert, [...]. And they were just about to start and a cell phone went off in the audience. So they went like this as though it was such a violence to their expressivity at the moment, and there was a lot of rustling in the audience and the person turned off their cell phone. Then it took a few moments for them to get back into the mood of what they

A concentração e o almejar de um estado de espírito propício para a interpretação são descritas por Mario Brunello, como a atmosfera na qual o artista se deva voltar a um silêncio primordial que inspirou o compositor. O violoncelista³³⁰ e autor do livro intitulado “*Silenzio*”, instiga o imaginário do leitor ao expor que o silêncio que ocorre antes de uma execução...

[...] se concentra em dois planos. Um é prático e tem lugar no momento da interpretação, quando à espera do primeiro som, um silêncio é necessário. É um silêncio que deve ajudar a concentração para ambos, tanto para o intérprete como para o ouvinte, mas é também um silêncio que deve deter o tempo. A música não deveria pular com o trem em movimento, senão que deveria ter sempre um momento para se apropriar do fluir do tempo e o deter para afirmar a sua existência. Outro silêncio anterior, no qual continuo a minha procura é o silêncio que mora ou morava na mente do compositor no momento do nascimento da ideia musical. Efetivamente este silêncio é fundamental para que a música reencontre o ambiente correto, o líquido amniótico no qual nasceu e se desenvolveu. É um silêncio de isolamento no meio do alvoroço da vida, um silêncio de paz ou de estudo rigoroso. Cada silêncio musical tem uma característica ligada ao compositor, uma cor, um modo distinto de esperar o som. O que temos que procurar é um silêncio que já tenha existido no lugar de um silêncio criado por uma ou tantas pessoas que naquele momento, se calam. (BRUNELLO, 2016, p. 59-60)³³¹

A sugestão de Brunello de exploração do momento de espera, é destacada por Matias de Oliveira Pinto com a qualidade de expectativa, como atributo intrínseco do silêncio de pré-performance. O momento de aguardo durante o silêncio pode ser

wanted to create. So it's absolutely crucial. Otherwise you start playing and you have to sort of catch up and you're always missing something. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 425)

³³⁰ Mario Brunello é autor do livro intitulado “*Silêncio*”, a entrevista realizada com o mesmo, teve em significativa parte de seu conteúdo, perguntas elaboradas de forma diferenciada, uma vez que em sua obra já se encontravam respostas claras às perguntas do questionário aplicado aos demais entrevistados. Observa-se ainda que devido ao fato de que Mario Brunello, assim como todos os demais entrevistados deste trabalho tem inquestionável projeção internacional como violoncelista e professor, as citações de seu livro encontram-se na seção da tese que se baseia em testemunhos de intérpretes e não na seção teórica da mesma.

³³¹ [...] se concentra en dos planos. Uno es práctico y tiene lugar en el momento de la interpretación, cuando, a la espera del primer sonido, un silencio es necesario. Es un silencio que debe ayudar a la concentración para ambos, tanto para el intérprete como al oyente, pero es también un silencio que debe detener el tiempo. La música no debería saltar con el tren en movimiento, sino que debería tener siempre un momento para apropiarse del fluir del tiempo y detenerlo para afirmar su existencia. Otro silencio anterior, en el que continuo mi búsqueda, es el silencio que habita o habitaba en la mente del compositor en el momento del nacimiento de la idea musical. Efectivamente este silencio es fundamental para que la música reencuentre el entorno justo, el líquido amniótico en el cual ha nacido y se ha desarrollado. Es un silencio de aislamiento en medio al alboroto de la vida, un silencio de paz o de estudio riguroso. Cada silencio musical tiene una característica ligada al compositor, un color, un modo distinto de esperar el sonido. Lo que debemos buscar es un silencio que ya ha existido, en lugar de un silencio creado por una o tantas personas que en aquel momento callan. (BRUNELLO, 2016, p. 59-60)

aproveitado conscientemente pelo(s) intérprete(s) a serviço da concentração, tanto do público como dos músicos. Nesse sentido, Oliveira Pinto relata uma experiência pessoal:

[...] o silêncio pode significar muitas coisas, aqui [...] neste momento é o momento de expectativa, não é? Você terminou de se preparar, e vai preparar para começar, e o ouvinte está ali a dizer, “o que vem agora? O que vem?” E então o silêncio é importantíssimo. Inclusive às vezes eu uso o silêncio consciente, eu prolongo às vezes o silêncio conscientemente para criar uma expectativa se a música o requer. Ou então fazemos o silêncio mínimo para fazer uma surpresa, por exemplo. [...] Mas esse momento da expectativa é muito importante [...] recentemente eu toquei na Elbphilharmonie. Elbphilharmonie é essa sala nova e a acústica é especial, é muito boa e você ouve tudo. [...] estava lotada, [...] mil e poucas pessoas. Não tinha uma vaga [...], antes de começarmos o concerto você ouve inclusive se alguém está mexendo no programa, fazendo [ruído] na última fileira lá em cima, você ouve no palco. Nunca tinha visto, na Filarmônica [de Berlim] você não ouve... [...] parece que está tudo muito inquieto [...]. Então automaticamente esperamos mais tempo para começar um quarteto, [...] como ninguém iniciava, aí acho que as pessoas começaram a criar uma expectativa e não se movimentaram mais. Até o momento em que houve silêncio absoluto, aí começamos. E foi muito bom para o concerto, porque as pessoas geraram um outro tipo de sensibilidade com relação ao concerto. Então nos intervalos seguintes já não se ouvia mais essa inquietude. (PINTO, Apêndice 4.4, p. 526-533)

Narek Hakhnazaryan segue a mesma linha de comportamento sugerido por Oliveira Pinto e complementa-a com a ideia de que o silêncio separa os momentos extramusicais da música propriamente dita. Hakhnazaryan afirma que o silêncio pode ser o ponto de partida do qual a música surge:

[...] ontem eu toquei a Sonata para Violoncelo de Rachmaninoff, e nessa peça o silêncio e o começo da primeira nota são de suma importância, porque para mim [...] a nota começa antes que eu a toque. De tal modo é o silêncio que inicia a obra, [...] que idealmente eu sempre aguardo até ficar o mais silencioso possível no auditório porque de forma ideal eu quero começá-la de modo muito suave, como se a nota não surgisse de lugar algum e [a partir daí] crescer esta nota. Eu quero que ela apareça [...] sem nem mesmo um claro começo para a nota. De tal modo, este é um exemplo muito claro, onde o silêncio é parte, a parte mais importante da música, porque é aí que ela começa, no silêncio. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 416)³³²

³³² [...] yesterday I played the Rachmaninoff cello sonata and in that piece, silence and the beginning of very first note is most important because for me that beginning [...] the note actually starts before I play it. So it's the silence which starts the piece. That's why ideally I always wait till it's as quiet as possible in the hall because ideally I want to start it very soft like almost from nowhere and grow this note. I want it to appear [...] without even a clear beginning of the note. So this is a very clear example where silence is part, the most important part of the music because that's where it starts, in silence. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 416)

Se faz relevante frisar que para Hakhnazaryan, o silêncio de pré-performance do início da Sonata para Violoncelo e Piano de Rachmaninoff é parte da própria obra. Destaca-se que esta afirmação é uma perfeita resposta às indagações de Cone (1968)³³³ – que foram apresentadas na seção teórica da tese assim como no início deste subcapítulo.

É oportuno mencionar uma passagem do livro *Escritura e Nomadismo* de Paul Zumthor (2005, p. 63) citada por Fábio Presgrave em sua entrevista. De acordo com Presgrave (Apêndice 4.5, p. 540), as palavras de Zumthor que descrevem que os silêncios interconectam os sons a várias realidades, merecem especial atenção:

[...] A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (ZUMTHOR, 2005, p. 63)³³⁴

Além dos elementos relacionados à interconexão dos sons com idéias prévias à produção dos mesmos; da separação dos elementos extramusicais do início da performance, assim como da questão relacionada ao gestual do intérprete, Johannes Goritzki agrega novos tópicos à discussão. O violoncelista indica que a inspiração que o leva a interpretar a obra – prestes a ser iniciada – e a clareza sobre qual a missão que o músico deve exercer, devem ser úteis para o combate ao medo de palco.³³⁵ Goritzki ademais, apresenta um contraponto à ideia de se tomar mais tempo para dar início à execução musical:

A inspiração musical, a ideia musical tem que ser mais forte do que tudo, senão só ficamos nervosos. O nervosismo só vai embora quando se sabe o porquê de se fazer isso. Quando sentimos, então não ficamos nervosos. Só se fica nervoso quando se tem outros pensamentos, de estar no concerto e que nada pode acontecer, tomara que dê tudo certo, tomara que não “dê um branco, coisa e tal”. Estes todos são pensamentos que se tem que des acostumar. A gente tem que se concentrar naquilo que é o objetivo [...] um público à frente, que se interessa pelo que eu penso sobre a obra que eu toco. Este é o motivo

³³³ Se a performance de uma composição deve respeitar seus extremos, exatamente como são definidos os mesmos? Uma composição necessariamente começa com a primeira nota e finaliza com a última? Os períodos de tempo antes e depois de uma composição nunca são partes da mesma? (CONE, 1968, p. 14)

³³⁴ Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz.

³³⁵ Bohne (2003) revela que: 96 % dos músicos ativos em 19 orquestras do Canadá sofrem de problemas relacionados ao medo de palco; em duas grandes orquestras da Inglaterra, 2/3 dos músicos sofrem com o medo de palco; e na universidade, 37,5% dos estudantes sofrem sempre com o medo de palco, e 60 % em algum momento sente problemas.

pelo qual eles estão presentes [...]. Antes de se começar a tocar, é preciso ter um conceito claro da mensagem a ser transmitida ao público. Isso é o que interessa [...] A preparação ocorre muito antes. Quando eu chego ao palco já me encontro dentro da obra. Quando Furtwängler subia ao palco, ele já estava babando. Ele já estava viajando. A preparação começa antes. Claro, é preciso respirar, [...] Isso é outra coisa, mas o que estou falando é sobre o primeiro estado de espírito que uma obra transmite. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 295-296)³³⁶

Em referência a elementos extramusicais – tradicionais e eventuais – de pré-performance,³³⁷ o efeito destes elementos que não se pautam pela a mensagem musical a ser transmitida, nem em relação à atenção do público, David Geringas indica que no palco tudo é uma encenação que deve ser inspirada nas artes dramáticas. Aponta sua preferência para encurtar o tempo entre a entrada no palco e o início da execução. Neste sentido, Geringas é pragmático:

Não se pode dissipar a atenção do público. Ou seja, esperar muito tempo, ou se ocupar com afinação ou com se sentar. Afinal, há muita gente que começa a alterar o espigão, a girar a cadeira e que começa a se sentir à vontade etc. Isso não se pode fazer no palco. Quando se entra no palco, então é como no teatro. No teatro não é preciso que nós entremos [no cenário], nos adequemos, e então comecemos a interpretar. Não. No teatro tudo é teatro. Quer dizer, quando um ator entra no palco, tudo já é teatro. No concerto é tal qual. Se acondicionar. Aprimorar [a altura do] espigão, ou colocar a cadeira na posição correta. Isso deve ser feito antes porque absorve a atenção do público, absolutamente, assim como da obra. Portanto, eu adoro quando se sai [para o auditório], se saúda o público, e então se começa logo a tocar, e não se sentar lá e começar a fazer piadas. Isso não faz sentido algum, porque aí reside a atenção. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 290)³³⁸

³³⁶ Die musikalische Inspiration, die musikalische Vorstellung muss stärker sein als alles. Sonst wird man nur nervös. Die Nervosität geht ja weg, wenn man weiß, warum man das macht. Wenn man das spürt, dann ist man nicht nervös. Man ist nur nervös, wenn man andere Gedanken hat. Man ist im Konzert, und es darf nichts passieren, hoffentlich geht alles gut, hoffentlich komme ich nicht raus und solche Sachen. Das sind alles Gedanken, die man sich abgewöhnen muss. Man muss sich einfach auf das konzentrieren, was man vorhat. Man hat ein Publikum vor sich, das interessiert, was ich jetzt von diesem Stück das ich spiele, was ich darüber denke. Das ist der Grund, warum die da sind. [...] Bevor man anfängt zu spielen, muss man eine klare Vorstellung haben, was man dem Publikum sagen will. Darum geht es im Grunde. [...] Die Vorbereitung ist schon längst vorher. Wenn ich schon aufs Podium komme, bin ich ja schon in dem Stück. Wenn Furtwängler auf die Bühne kam, dann lief ihm schon der Speichel aus dem Mund. Der war schon weg. Die Vorbereitung fängt vorher an. Klar, man muss atmen. Das ist etwas anderes, aber ich spreche von der ersten Stimmung, die ein Stück rüberbringt. (GORITZKI, Apêndice 1.3 p. 295-296)

³³⁷ Veja o Quadro 7 que descreve os elementos periféricos tradicionais e eventuais, que se aplicam neste caso à situação de pré-performance.

³³⁸ Man muss nicht die Aufmerksamkeit des Publikums zerstreuen. Das heißt, so lange warten oder sich beschäftigen mit Instrumentenstimmen oder mit sich hinsetzen. Also es gibt einfach viele Leute, die fangen an, den Stachel zu verändern, den Stuhl zu drehen und anfangen, sich wohl zu fühlen und so weiter. Das muss man auf der Bühne nicht tun. Wenn man rausgeht auf die Bühne, dann ist es wie im Theater. Im Theater ist es nicht nötig, dass wir Leute rausgehen und dann anfangen, sich einzustimmen, und dann fangen sie an zu spielen. Nein. Im Theater ist alles Theater. Das heißt, wenn ein Akteur heraus auf die Bühne kommt, das ist schon Theater. Genauso ist es im Konzert. Sich einspielen, den Stachel zu verbessern

Na mesma linha de Geringas, Alban Gerhardt apresenta a seguinte posição em relação à encenação que pode ocorrer no momento de silêncio que antecede a execução musical:

Isso é o tipo de coisa que é facilmente fingida. Eu assisti uma vez um violoncelista famoso que começou a sonata em Dó Maior de Beethoven. Como você sabe, possivelmente há muitos itens [marcas de expressão] de algum modo assim: *teneramente, espressivo, cantabile*. Eu não sei se Beethoven jamais escreveu tantas informações para um tema tão simples. E ele começou e jogou com esse silêncio, mas de maneira completamente banal ... não vulgar, mas nada especial. Afinal ali não havia nem *teneramente*, nem *cantabile*, mas em todo o seu maneirismo estava tudo ali. Com esses inícios se brinca muito e eu considero isso muito perigoso. Ou seja, quando é realizado [o silêncio de pré-performance], nesse caso tem que ser tocado de maneira sensacional. Eu acho que faço [isso] muito raramente. [...] Eu me esforço para que as pessoas me ouçam. Quando elas não o fazem, então eu começo a tocar, mas eu não tento criar algo artificialmente, assim, na maioria das obras. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 283-284)³³⁹

Encontramos em Ralph Kirshbaum uma posição conciliatória entre, por um lado, a visão de David Geringas e Alban Gerhardt, que preferem abreviar o tempo que precede o início da execução musical e, por outro, à dos intérpretes que tomam mais tempo para iniciá-la:

[...] isso é algo muito pessoal. Algumas pessoas sobem ao palco, elas tocam seus instrumentos muito delicadamente e aí começam. Outras pessoas vêm, se compõem, arrumam as partituras, afinam um pouco, tomam tempo para o público se instalar. Eles usam este silêncio neste sentido, e então eles começam. Eu considero que é uma coisa pessoal. Eu já vi exemplos muito eficientes em ambas as áreas. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 472)³⁴⁰

oder den Stuhl richtig zu stellen, das muss man davor machen. Weil das nimmt die Aufmerksamkeit des Publikums. Absolut und das auch vom Stück. Also ich liebe es, wenn man rauskommt, man hat das Publikum begrüßt, und dann fängt man gleich an zu spielen. Nicht da zu sitzen und Witze machen, das hat keinen Sinn. Weil da ist die Aufmerksamkeit. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 290)

³³⁹ Das ist auch wieder eine Sache, die leicht geschauspielert wird. Ich habe einmal einen berühmten Cellisten gesehen, der Beethovens C-Dur-Sonate angefangen. Wie du ja weißt, wahrscheinlich stehen sehr viele Sachen da: *teneramente, espressivo, cantabile*, irgendwie so. Ich weiß nicht, ob Beethoven schon jemals für so ein unglaublich schlichtes Thema so viel Information geschrieben hat. Und der fing also an und hat mit dieser Stille gespielt, aber dann völlig banal und ... nicht vulgär, aber sehr unspezial diesen Anfang gespielt. Also da war weder *teneramente* noch *cantabile*, aber in seinem ganzen Habitus war alles da. Mit diesen Anfängen wird gerne gespielt, und ich finde das sehr gefährlich. Also wenn es gemacht wird, dann muss man aber auch wirklich sensationell danach spielen. Ich mache das, glaube ich, sehr selten. [...] Ich versuche, dass Leute mir zuhören. Wenn sie es nicht tun, dann spiele ich los. Aber ich versuche nicht, künstlich irgendwas zu erzeugen, also bei den meisten Stücken. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 283-284)

³⁴⁰ [...] that's a very personal thing. Some people come on stage, they just touch the instrument very lightly and then they start. Other people come, they compose themselves, get their music set, they tune a little bit,

Um outro tipo de flexibilidade é encontrado na visão de Miklós Perényi que considera que o tempo que se toma para iniciar a obra é claramente relacionado às características da própria obra a ser interpretada, além de prover a introspecção necessária para a execução ideal de cada obra. Perényi afirma:

O significado [do silêncio] depende também do que se toca. A concentração naturalmente sempre tem que estar lá antes de se começar, mas a intensidade pode ser diferente. Por exemplo, quando eu inicio a Suíte em Dó Maior de Bach, não penso muito, começo imediatamente. Quando começo a Sonata em Lá Maior de Beethoven, aí é preciso primeiro se interiorizar. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327)³⁴¹

Entende-se que a interiorização mencionada por Perényi, como um momento – embora possivelmente breve – de singular relevância. Nesta situação o músico pode voltar-se tanto a questões relacionadas à tranquilidade pessoal, ou sintonizar-se com a atmosfera da obra a ser executada.³⁴² Um relevante complemento às concepções de Perényi é brindado por Frans Helmerson. Em seu depoimento verificamos uma clara referência ao silêncio de pré-performance, que indica que, a depender da obra a ser executada, o silêncio de pré-performance provê o suporte à concentração do intérprete a questões técnicas a serviço de sua concepção musical:

[...] dependendo da peça, [...] a Sonata de Prokofiev, por exemplo, começa sem o piano e está escrito *piana voce* na partitura. Não está escrito *forte* ou *mezzoforte*, ou *poco forte* ou alguma coisa, somente *piana voce*. Portanto, eu tenho que ter na minha cabeça, que aquele é o som que eu quero começar. Não se trata de começar e então achar, eu preciso começar e [a sonoridade] tem que estar lá imediatamente porque é uma linguagem muito especial da linguagem musical, e também linguagem com palavras, de fato por parte de Prokofiev. Por isto é

they take time for the audience to settle down. They use that silence in that way, and then they begin. I think it's a personal thing. I've seen examples very effectively in both of those areas. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8 p. 472)

³⁴¹ [Die] Bedeutung [von der Stille] ist bedingt, was man spielt auch. Die Konzentration muss natürlich immer da sein, bevor man beginnt. Aber es gibt ein bisschen verschieden die Intensität. Zum Beispiel wenn ich Bach-C-Dur-Suite beginne, nicht viel denken, also [singt] es kommt ab sofort. Oder wenn ich Beethoven A-Dur-Sonate beginne, dann muss man schon zuerst hineinsinken. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327)

³⁴² Ao entendermos que a interiorização apontada por Perényi seja uma projeção pessoal à atmosfera da obra a ser executada, verifica-se uma proximidade com o marco teórico apresentado por Clifton (1976) registrado no segundo capítulo desta tese (subcapítulo 2.2.1), no qual o autor aponta que “o exemplo mais claro e evidente de um silêncio [...] é o pulso silencioso com o qual tantas composições começam. [...] Este tipo de silêncio que faz a ponte entre o tempo corporal singular de cada indivíduo e o tempo a ser desdobrado, já faz mais parte da essência da obra propriamente dita do que do espaço físico na qual a obra será apresentada. Este é o silêncio com o mais puro caráter de antecipação, criado não por estratégias temporais ou de textura, mas pela total e iminente presença de uma obra que está prestes a ser iniciada.” (CLIFTON, 1976, p. 169)

muito importante a forma como eu sinto a concentração antes. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 439)³⁴³

Nessa mesma linha cabe mencionar, por último, a preferência por flexibilidade de Ivan Monighetti, que deixa claro que o silêncio de pré-performance “prepara a atmosfera da obra” (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 318),³⁴⁴ mas que sua relevância depende da obra a ser executada.

Depende de qual música será tocada. Em algumas composições é muito importante ter um silêncio razoavelmente longo antes do início. Outras podem começar imediatamente, não importa. No início pode-se simplesmente interromper e não esperar até se estabelecer o silêncio. (Ibid.)³⁴⁵

Encontramos nas palavras de Monighetti uma síntese do que foi apresentado até esta etapa, ou seja, a atribuição de múltiplas funções ao uso do silêncio de pré-performance que corroboram para um adequado início da performance musical. A primeira observação de Monighetti se refere aos silêncios razoavelmente longos antes da execução. Neste caso as principais funções atribuídas pelos entrevistados em relação aos silêncios de pré-performance se referem a que esta classe de silêncios separam eventos extramusicais de pré-performance³⁴⁶ da execução musical, por meio da exploração do gestual vinculado ao momento de silêncio; podem se fazer valer da expectativa criada no público, em prol da música a ser apresentada; a projeção do artista à tópicos técnico-musicais a serem implementadas, assim como da introspecção do músico relacionada a questões subjetivas que tratam de temas como medo de palco ou da conexão pessoal à mensagem musical a ser interpretada. A segunda apreciação de Monighetti aponta para o começo imediato de uma performance, sem que se espere pelo estabelecimento do silêncio. Neste caso verificamos uma sintonia com os depoimentos de Goritzki, Geringas

³⁴³ [...] depending on the piece [...] the Prokofiev Sonata, for example, it starts without the piano but it says *piena voce* in the music, it doesn't say *forte* or *mezzoforte*, or *poco forte* or something, just *piena voce*. So I have to have in my head, I have to have that sound, that that's one sound I want to start with. It's not starting and then to finding, I have to start and it has to be there immediately because it's a very special language from musical language and also language with words actually from Prokofiev's side. So it's very important how I feel the concentration before. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 439)

³⁴⁴ “Die Stille bereitet die Atmosphäre des Stückes vor.” (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 318)

³⁴⁵ Es kommt darauf an, welche Musik gespielt wird. In manchen Kompositionen ist es sehr wichtig, eine ziemlich lange Stille vor dem Anfang zu haben. Andere könnten schon sofort beginnen. Es spielt keine Rolle. Am Anfang kann man die Geräusche im Saal einfach unterbrechen und nicht warten, bis alles still wird. (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 318)

³⁴⁶ Os eventos extramusicais de pré-performance não têm relação com a mensagem musical a ser executada. Veja-se Quadro 7 que detalha os eventos extramusicais – tradicionais, eventuais e disfuncionais – de pré-performance.

e Gerhard, nos quais há uma tendência a se evitar a prolongação do silêncio de pré-performance. Por outro lado, observa-se que no subitem deste capítulo que examinará o silêncio de pré-performance da Sonata em Fá Maior Op. 99 de Brahms, a apreciação de um começo imediato será explorada detalhadamente.

3.8.1 O silêncio de pré-performance interpretado a partir de quatro exemplos do repertório violoncelístico

A seguir apresentamos o pensamento de intérpretes entrevistados, aplicado ao silêncio de pré-performance de quatro obras específicas do repertório do violoncelo.

A questão que complementa a pergunta tratada nas páginas anteriores – é a seguinte: *Se tomamos como exemplos o início das Sonatas: Mi menor de Brahms Op. 38; Fá Maior de Brahms Op. 99; Op.5 n° 2 de Beethoven e Op. 102 n°1 de Beethoven. Existem diferenças entre os momentos – eventualmente silenciosos – que antecedem estas sonatas? Em caso positivo, como descreveria cada um destes momentos?*

As respostas obtidas encontram-se discriminadas em subseções dedicadas ao tratamento das obras mencionadas na pergunta acima. Todas as subseções são elucidadas previamente por intermédio de análises musicais dos trechos iniciais das obras referenciadas. A sequência das subseções é a seguinte:

- a) A primeira trata das respostas referentes à comparação entre os silêncios que precedem as duas Sonatas de Brahms para Violoncelo e Piano – Op.38 e Op. 99³⁴⁷
- b) A segunda trata das perspectivas relacionadas ao momento de silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven de Opus 102 n° 1
- c) A terceira trata da percepção dos entrevistados relativa ao silêncio de pré-performance da Sonata Op.5 n° 2 de Beethoven

Observe-se que, conforme se visualiza mais adiante nos exemplos musicais apresentados mais adiante, em todas as quatro obras abordadas neste subcapítulo não há pausas escritas no início das partituras.

³⁴⁷ Uma parte significativa dos entrevistados revelou de forma clara e direta uma comparação entre os silêncios de pré-performance entre as Sonatas Op. 38 e Op. 99 para Violoncelo e Piano de Johannes Brahms.

3.8.2 Análises musicais das duas Sonatas de Johannes Brahms para Violoncelo e Piano: Sonata em Mi Menor Op.38 e Sonata em Fá Maior Op.99

Para um devido esclarecimento do objeto discutido no próximo subcapítulo – o silêncio de pré-performance das duas sonatas de Brahms para Violoncelo e Piano – Sonata em Mi Menor Op.38 e Sonata em Fa Maior Op.99 – apresentam-se a seguir duas breves análises do início destas obras, de modo que possamos contextualizar e relacionar os possíveis silêncios que antecedem as mesmas.

3.8.2.1 Aspectos analíticos e contextualização do início da Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38

Figura 21: Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38 primeiro movimento, comp. 1-12

Johannes Brahms

Allegro non troppo

Violoncello

p espress. legato

Allegro non troppo

Pianoforte

p

7

p dolce

p dolce

Fonte: Brahms (2015, p. 1) edição de Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, © 2015³⁴⁸

O violoncelo inicia a melodia por intermédio de um arpejo ascendente de Mi Menor no qual, entre a segunda nota (Sol) e a terceira nota (Si), há a composição da célula rítmica de uma semínima pontuada seguida de uma colcheia. Esta célula rítmica se tornará material temático da obra, assim como o arpejo introdutório. A entrada do piano, de natureza rítmica – em contratempo – e harmônica, provê a frase de direção. Com a inclusão de notas de passagem e adornos, Johannes Brahms prossegue a melodia de forma descendente até realizar um primeiro elemento de surpresa com o Fá sustenido do comp. 4 – momento no qual executa-se a função de dominante da dominante (V/V ou Fá# Maior). A ascensão da tensão segue até alcançar um ponto de relaxamento na modulação a Si Maior nos comp. 7-8 com a cadência afirmando então a tonalidade se Si Maior. Para

³⁴⁸ © 2015 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Reprint with kind permission by the editor

uma simplificação da análise, é oportuno reproduzir as palavras de Arnold Schoenberg, que sintetiza a estrutura da primeira frase desta sonata da seguinte forma:

A análise [...] mostra que o tema é menos complicado do que aparenta sê-lo à primeira vista [...] não é necessário, naturalmente, que o tema esteja sempre na voz superior. A melodia e o acompanhamento podem trocar de posição de várias maneiras; mas é claro, o significado harmônico não deve ser ofuscado [...] (SCHOENBERG, 2015, p. 63)³⁴⁹

O exame minucioso da primeira frase musical,³⁵⁰ de oito compassos, sugere que um silêncio de pré-performance pode ser fundamentado em uma reconstituição mental da concepção musical do intérprete que possivelmente almeje a criação de uma frase que dure, de fato, oito expressivos compassos, que não tenham lacunas na produção sonora e que vise a construção de uma constante tensão musical, que não dê lugar a qualquer tipo de relaxamento até que se alcance o oitavo compasso da obra.

Em relação às questões referentes a pulso e qualidade sonora indicadas pelo compositor, verifica-se que o andamento é *Allegro non troppo*, ou alegre moderadamente rápido. Logo constatamos a expressão *piano espressivo*, que, em termos práticos, define a qualidade do som. Aqui é comum observar que violoncelistas têm o costume de levar ao pé da letra a indicação *espressivo* e não tanto a indicação de dinâmica em *Piano* ou “*p*”. Isso se explica por meio de alguns argumentos. Em primeiro lugar o violoncelo inicia com um Mi grave, tocado na quarta corda.³⁵¹ À expressão *piano* pode-se dar, portanto, o significado de uma indicação de uma atmosfera íntima ou, de acordo com Lynn Harrell, de um caráter “profundo, escuro e sombrio” (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 426).³⁵² A sonoridade, porém, pode ser idealizada como um elemento que preencha todo o auditório. A essa idealização sobre a qualidade do som cabe também ao violoncelista conceber sob

³⁴⁹ Veja gráfico de Schoenberg com caráter interpretativo da estrutura da primeira frase da Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op. 38 em: Schoenberg (2015, p. 104).

³⁵⁰ Por analogia com a linguagem, a unidade de sintaxe musical, que usualmente faz parte de uma unidade maior, mais completa denominada, período. A frase é o produto, em graus variáveis, de melodia, harmonia e ritmo e conclui com um momento de relativa estabilidade tonal e/ou rítmica tais como as produzidas em uma cadência. [...] (RANDEL, 1996, p. 629)

By analogy with language, a unit of musical syntax, usually forming part of a larger, more complete unit sometimes termed period. A phrase is the product, in varying degrees, of melody, harmony, and rhythmic stability such as is produced by a cadence. (RANDEL, 1996, p. 629)

³⁵¹ A quarta corda tem como característica singular para a extração de uma sonoridade ideal, o correto cálculo por parte do instrumentista sobre o ponto de contato, pressão do arco e velocidade sobre a corda associado à necessidade de algum tempo até que a corda em questão entre em uma condição de vibração ideal para a extração de uma plena sonoridade – tão particular ao violoncelo – ou como usado no jargão violoncelístico, a quarta corda tem uma duração de tempo ideal para que se “entre na corda”.

³⁵² “it’s deep, it’s dark, it’s sombre” (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 426)

o ponto de vista técnico, como produzir o som almejado. Nestes termos, Maria-Luise Leihenseder-Ewald esclarece: “eu quero ter um início muito suave e, para para tal, preciso de um movimento muito redondo, muito delicado” (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 311).³⁵³ Usualmente, o violoncelista inicia a obra com o arco conduzido por movimento “redondo e delicado” (Ibid.) do braço direito e um vibrato pleno na mão esquerda, que contribua para a expansão da sonoridade.

3.8.2.2 Aspectos analíticos e contextualização do início da Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99

Figura 22: Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99 primeiro movimento, compassos 1 a 8

Opus 99

The image shows the first eight measures of the sonata. The top staff is for the Cello (Violoncello) and the bottom two staves are for the Piano (Klavier). The tempo is 'Allegro vivace'. The piano part starts with a series of sixteenth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand. The cello part starts with a single note in the first measure, followed by a melodic line. The score includes fingering numbers and dynamic markings like 'sf' and 'p'.

Fonte: Brahms (1977, p. 3), edição de G. Henle Verlag, München, reproduzido com a gentil permissão do editor, © 1949/1977³⁵⁴

Segundo Helmerston, o movimento da sonata se inicia com uma atmosfera eletrizante (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 439). Ressalte-se que a expressão “eletrizante”, enquanto caráter, é central para determinar a abordagem de como proceder antes de sua execução.

O piano inicia a obra – em compasso ternário e andamento *Allegro Vivace* – com o acorde de Fá Maior em *sforzato*, seguido por sextinas que desempenham um efeito de

³⁵³ “Ich weiß, dass ich einen sehr samtigen Anfang haben möchte und dementsprechend eine sehr runde Bewegung brauche, sehr geschmeidig“. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 311)

³⁵⁴ © 1949/1977 by G. Henle Verlag, München. Reprint with kind permission by the editor.

trêmulos. Brahms cria, por meio de uma textura densa, de caráter sinfônico, o fundamento para uma primeira manifestação do violoncelo com o intervalo de uma quarta justa. Esse intervalo estabelece duas características importantes: o efeito de anacruse da nota Dó à nota Fá, e da alusão, possivelmente, ao efeito de uma fanfarra.³⁵⁵ A partir da mencionada entrada do violoncelo Brahms cria uma série de deslocamentos na acentuação tônica, estabelecendo assim ciclos de hemíolas ao longo do primeiro movimento da Sonata, determinantes para o caráter do andamento.³⁵⁶

3.8.2.3 *Comparações interpretativas entre os silêncios de pré-performance das duas Sonatas de Johannes Brahms para Violoncelo e Piano: Sonata em Mi Menor Op.38 e Sonata em Fa Maior Op.99*

O depoimento de Ralph Kirshbaum indica a percepção do intérprete de como fazer uso do silêncio que antecede a performance para a criação de uma atmosfera favorável àquela da Sonata em Mi Menor de Brahms, em contraposição a uma situação oposta encontrada na Sonata em Fá Maior:

[...] pessoalmente como intérprete, no começo da sonata em Mi menor [de Brahms], eu quero ter a certeza de que o público está quieto, não me preocupo comigo mesmo. Por isso eu não entraria, sentaria, tocaria o primeiro Mi e começaria. Você sente o público. Você está comunicando com o público. Você sente, se for no começo de um recital, eles podem estar um pouco inquietos. Nesse caso eu teria o [gestual do] meu arco, pronto [para tocar], e isso normalmente é suficiente para o público se dar conta de que você está a ponto de começar. Portanto, eu usaria o silêncio naquele sentido, e quando eu sentisse que eles estão calmos e prontos para receber esta serena abertura da [Sonata em] Mi menor de Brahms, eu começaria. Com a Sonata em Fá Maior [de Brahms] eu estaria bem mais inclinado para sentar, olhar para o pianista e partir. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 473, comentários do autor)³⁵⁷

³⁵⁵ Fanfarras são um floreio de trompetes ou outros instrumentos de metal, usualmente como uma introdução a um cerimonial para algum evento ou na dianteira de uma procissão (ISAACS e MARTIN, 1982, p. 120, tradução nossa); original em inglês – fanfare: a flourish played on trumpets or other brass instruments, usually as a ceremonial introduction to some other event or at the head of a procession. (Ibid.)

³⁵⁶ Sugerimos a leitura do artigo de Samuel Ng (2006) intitulada “The Hemiolic Cycle and Metric Dissonance in the First Movement of Brahms's Cello Sonata in F Major, Op. 99”, no qual o autor aponta para uma aplicação de hemíolas por parte de Brahms ao longo de todo o primeiro movimento dessa Sonata.

³⁵⁷ [...] as a performer myself, in beginning the E-minor sonata, I want to be sure that the audience is settled, never mind myself. So I wouldn't come, sit down and play the first E and just start. You sense an audience. You feel an audience. You're communicating with the audience. You feel if it's at the beginning of a programme, for example, they might be a little restless. So I would get my bow poised, and usually that's enough for an audience to realise you're about to begin. So I would use the silence in that way, and then when I feel that they're calm and ready to receive this serene opening of the Brahms E-minor, I would start.

Assim como Kirshbaum, que emprega o elemento de pré-performance para manipular a atenção da platéia, Lynn Harrell traz para si a atenção do público, estabelecendo o clima que deseja imprimir à obra, antes mesmo dela começar. Lynn Harrell ressalta as características da Sonata em Mi Menor Op. 38, para fundamentar a necessidade de se criar mais tempo para o seu início. Em contraste com a primeira sonata, Harrell aponta para a facilidade de iniciar a Segunda Sonata de Brahms:

[...] o tempo que se toma para preparar e começar a tocar é um pouco mais longo na primeira sonata, porque ela é profunda, escura e sombria. E a segunda sonata é muito mais fácil para o preparo inicial e começar a tocar em um palco, assim como para ter adrenalina fluindo e entrando nos músculos. [...] Por isso eu acho que provavelmente leva menos tempo por causa do nervosismo de estar no palco [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 426)³⁵⁸

Assim como Harrell, Ivan Monighetti destaca a diferença entre as duas Sonatas de Brahms ao apontar para distintos tipos de concentração necessárias para dar início a cada obra. Ao silêncio de pré-performance, Monighetti, assim como Kirshbaum e Harrell, aponta que é uma ferramenta de influência utilizada para o direcionamento da atenção do público:

[...] Essas são obras completamente diferentes. A Sonata em Mi menor precisa preferencialmente de mais silêncio, mais concentração. Não se trata de silêncio em primeiro plano, mas de concentração. O intérprete tem que, de certa forma, dominar o público antes de começar a tocar. Para isso há diferentes métodos, silêncio é um deles. [...] as obras suaves [de baixo volume sonoro] precisam de mais silêncio, dessa concentração através do silêncio. A obras que começam em forte e muito ativas precisam menos. (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 318)³⁵⁹

With the F-major, I would be much more inclined to sit down, look at the pianist and go. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8 p. 473)

³⁵⁸ [...] the pacing of getting ready to play and then starting to play is probably a little longer for the first sonata because it's deep, it's dark, it's sombre. And the second sonata, it's much easier on a concert platform to get ready to play and to have the adrenalin coming up getting into the muscles [...]. So I think that probably takes less time because of the nerves of being on stage [...]. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 426)

³⁵⁹ [...] Das sind ganz unterschiedliche Werke. E-Moll-Sonate braucht eher mehr Stille, mehr Konzentration. Das geht eher nicht um die Stille, sondern um Konzentration. Der Interpret muss das Publikum irgendwie in die Hand bekommen, bevor er zu spielen beginnt. Dafür gibt es verschiedene Methoden. Stille ist eine davon [...] die leiseren Stücke brauchen mehr Stille, diese Konzentration durch die Stille. Die Stücke, die forte und sehr aktiv anfangen, brauchen das weniger. (MONIGHETTI, Apêndice 1.6, p. 318)

Maria-Luise Leihenseder-Ewald indica que o silêncio de pré-performance tem, na Sonata Op. 38, a finalidade de visualização da frase musical que vai além das primeiras notas da obra, indicando desta forma a importância da linha melódica a ser preparada:

[...] Na [Sonata em] Mi menor eu olho mais à frente, ou seja, não me ocupo com o Mi, mas na verdade [canta Dó-Si], é aí que eu quero chegar, este é o meu objetivo. E isso me dá o impulso para o início [...]. Eu sei que eu quero ter um início muito suave e para para tal preciso de um movimento muito redondo, muito delicado. E na [Sonata] em Fá Maior, essa é na verdade uma concentração de energia, muito espontâneo. Aí eu de fato não penso no objetivo, senão somente no Fá. Aí que eu quero chegar, ou seja, a anacruse é virtualmente um efeito colateral da concentração para o Fá. Com tudo, com peso e todo o demais, o objetivo é verdadeiramente o Fá. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 311)³⁶⁰

A concepção de Leihenseder-Ewald é análoga à mentalização sugerida por Antônio Guerra Vicente, que compara os momentos que antecedem as duas sonatas da seguinte maneira:

[...] São momentos diferentes. São momentos que você vai mentalizar o que vai acontecer, o que você vai fazer. [...] A primeira Sonata [...] é muito expressiva, é intimista. Então, induz à reflexão mais lenta [...]. A outra, não. A segunda Sonata ela é vigorosa, ela é até meio sinfônica [...] então, são intenções diferentes, você tem que se ambientar nesse silêncio que antecede a execução, você tem que saber a sua atitude apresentando a temática das Sonatas. [...] (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 509)

A diferenciação entre as duas sonatas é igualmente apreciada por Wolfgang Emanuel Schmidt. A mentalização das obras a serem inicializadas é ilustrada por Schmidt da seguinte forma:

Enquanto a [Sonata de] Brahms em Mi menor [...] já começa com sonoridade, começa com o conhecimento como o tema continua. [...] O silêncio antes da [Sonata de] Brahms em Mi menor é mais para se mergulhar no caráter terno, profundo e cálido ao contrário da [Sonata em] Fá Maior, essa é mais como uma pausa antes de uma disparada em uma corrida. Você se encontra no bloco de partida e aguarda [o tiro da] pistola [...] Esse é um outro tipo de pausa/silêncio. Esse é mais para

³⁶⁰ [...] Bei der E-Moll [Sonate] gucke ich schon viel weiter. Also nicht mit dem E beschäftigen, sondern eigentlich [singt: C-H], da möchte ich hin, das ist mein Ziel. Und das gibt mir den Schwung für den Anfang [...]. Ich weiß, dass ich einen sehr samtigen Anfang haben möchte und dementsprechend eine sehr runde Bewegung brauche, sehr geschmeidig. Und bei der F-Dur, das ist eigentlich so die Ballung an Energie, sehr spontan Auch da denke ich eigentlich nicht an das Ziel, sondern das ist das F. Da möchte ich hin. Das heißt, der Auftakt ist eigentlich ein Abfallprodukt von der Konzentration auf das F. Mit allem, mit Gewicht und dergleichen ist eigentlich das Ziel das F und das Ziel. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 311)

criar tensão. [O silêncio da Sonata em] Mi menor é mais descontraído. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 349)³⁶¹

A analogia proposta por Schmidt de que a Sonata em Fá Maior parece em seu começo com uma disparada em uma corrida é similar à imagem transmitida por Matias de Oliveira Pinto, que diz que essa obra começa “explodindo”. Aos aspectos de expectativa e ambientação, Pinto agrega a reflexão sobre os elementos visuais relacionados com o movimento corporal no preparo da música a ser executada. Vejamos:

[...] você gera uma expectativa para algo que seja talvez mais calmo, [através dos] os seus movimentos. Porque, é claro, estamos falando da interpretação. A interpretação ao vivo é sempre visual também, então o silêncio aí já abrange mais coisas, é o silêncio de criar uma situação. Então os movimentos são de acordo com cada música e o silêncio também, talvez [na Sonata de] Brahms, Mi menor, eu tomaria mais tempo para começar do que uma [sonata em] Fá maior que você entra explodindo. (PINTO, Apêndice 4.4, p. 527)

Os gestos indicados por Pinto são explorados no testemunho de Christian Poltéra, que aponta para a necessidade de reflexão sobre o gestual em relação à exigência técnica do instrumento, assim como da respiração que precede o início de qualquer execução. Poltéra ressalta que o impulso que precede uma execução, não somente está relacionado ao movimento corporal, que antecede a execução de uma obra, mas o ímpeto deste movimento está relacionado também à respiração e, por consequência, ao silêncio implícito neste momento:³⁶²

O impulso, a preparação para tocar [...], o gestual intrínseco, o preparo corporal, ninguém consegue começar a tocar simplesmente a partir de um ponto estático. Não soa bem, é preciso respirar antes. Portanto, a respiração e o gestual com certeza são bem diferentes [entre as obras]. Na Sonata em Mi Menor é com certeza mais sossegado, mais tranquilo e também mais lento. É necessário talvez se concentrar sobre os registros mais baixos, que as cordas mais grossas [que requerem mais tempo para que] entrem em vibração. Isso não se pode fazer com um movimento rápido e impulsivo. Na Sonata em Fá Maior a tarefa é cedida ao pianista é claro, e ele já irá começar de forma impulsiva no

³⁶¹ Während Brahms E-Moll [...] schon sonorer anfängt. Es fängt an mit dem Wissen, wie das Thema weitergeht. [...] Die Ruhe vor der Brahms E-Moll ist eher eine Ruhe, um in den weichen, tiefen, warmen Charakter einzutauchen. Anders als die F-Dur, das ist eher eine Pause wie beim Sprinten, wo man auf den Startschuss wartet. Man ist im Startblock und wartet auf die Pistole [...]. Das ist eine andere Art von Pause/Stille. Das ist eher Spannung aufbauen. E-Moll hat eher etwas Zurücklehnendes. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 349)

³⁶² Reitera-se que uma das premissas desta pesquisa é considerar que o silêncio musical é a falta de produção sonora com origem nos instrumentos. Não consideramos o som produzido por uma respiração como som musical.

caráter da música. Quando este trem entra em movimento, então [os violoncelistas] entram numa. Mas certamente de maneira mais nervosa, mais ativo, naturalmente que na Sonata em Mi menor de Brahms. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 337)³⁶³

Em referência ao início da Sonata em Fá Maior Op. 99, é significativo ressaltar que praticamente todos os entrevistados têm uma tendência em reduzir a duração ou até mesmo eliminar o silêncio de pré-performance.³⁶⁴ A Sonata em Mi Menor de Brahms Op. 38, por sua vez, recebe de todos os entrevistados da pesquisa alguma intenção de silêncio de pré-performance. No entanto, segundo depoimentos espontâneos de alguns dos entrevistados, o violoncelista Mstislav Rostropovich (1927-2007) teria criado uma assinatura própria nesta questão:³⁶⁵ seguem-se, a título de exemplo, três testemunhos sobre um suposto impactante padrão de comportamento observado em Rostropovich, todos com íntima relação com as duas obras abordadas neste subcapítulo.

A impressão relatada por Neil Heyde sobre o padrão de impacto de Rostropovich nos revela a antítese de todas as menções de abordagem do silêncio de pré-performance da Sonata em Mi Menor de Brahms investigadas neste trabalho. Nesse sentido, Rostropovich parece representar a exceção da regra para interpretação de silêncio de pré-performance desta sonata:

Eu nunca me recuperei de ter ouvido o Rostropovich. Eu cresci na Austrália. Rostropovich veio uma vez, somente ofereceu dois concertos em duas noites subsequentes. Ele chegou, tocou, tocou novamente e partiu, e foi isso. [...] o concerto ao qual eu assisti, que foi em Melbourne, [...] deu uma sensação de ter sido muito pouco ensaiado com a pianista, que era uma pianista local. Ele correu para o palco com o violoncelo sobre a sua cabeça, como ele costumava gostar de fazer, praticamente jogou para baixo, se sentou na cadeira e começou a primeira nota da Sonata em Mi menor de Brahms. A pianista sequer tinha chegado a sua cadeira, ela teve que jogar as mãos para frente para

³⁶³ Der Impuls, die Vorbereitung fürs Spielen [...], die unmittelbare Geste, die körperliche Vorbereitung, es kann ja niemand aus dem Stand einfach so anfangen. Das klingt nicht gut, man muss ja vorher atmen. Also die Atmung und die Geste sind sicher ganz verschieden. Das ist bei der E-Moll-Sonate bestimmt gemächlicher, ruhiger, langsamer auch. Man muss sich vielleicht dort konzentrieren, dass die unteren Register, die dicken Saiten, dass das in Schwingung kommt. Das kann man nicht mit impulsiver schneller Bewegung schaffen. Bei der F-Dur-Sonate ist die Aufgabe dem Pianisten überlassen natürlich, und der wird das schon sehr impulsiv im Charakter der Musik beginnen. Wenn dieser Zug dann rollt, dann springen die halt auf. Aber natürlich auch in einer viel aufgeregteren Art und Weise, viel aktiver natürlich als bei der E-Moll-Sonate von Brahms. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 337)

³⁶⁴ A respiração que antecede a entrada do piano na Sonata em Fá Maior Op. 99 de Brahms é um silêncio de pré-performance. Este momento, embora de curta duração e relevante para o impulso inicial da obra, parece ser subentendido pelos entrevistados como um gesto natural da execução e não recebeu maiores destaques nas falas dos mesmos.

³⁶⁵ Como se sabe, Mstislav Rostropovich é unanimemente considerado o violoncelista mais proeminente da segunda metade do século XX no cenário internacional.

alcançar o segundo acorde, e para mim isso foi uma das coisas mais fascinantes, o fato de que não houve um silêncio controlado com antecedência. Houve somente este homem que entrou e então a música começou e aí tudo parou, e ele tocou como se tivesse sentado na cadeira meditando por meia hora, com uma incrível serenidade, mas foi o choque de toda aquela atividade e antecipação e a correria e depois a música foi simplesmente algo diferente. Portanto, aí novamente, retrospectivamente, você se dá conta que ele fez algo dramático sobre isso, ao não aguardar o silêncio [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 448)³⁶⁶

Em referência ao suposto padrão de impacto de Rostropovich, Kirshbaum inclui a Sonata em Fá Maior de Brahms entre as obras que merecem esse tipo de início de execução. Kirshbaum assinala, porém, a possibilidade de diferenças entre intérpretes, porque a individualidade de cada artista varia em relação ao tempo requerido para iniciar uma performance musical:

[...] artistas têm que se colocar no caráter da música. Alguns artistas podem fazer isso muito rapidamente. Eu me lembro de ter assistido a uma execução de Rostropovich em Londres, na qual ele estava tocando o primeiro concerto de Schostakovich. Ele apareceu, sentou, fincou o espigão, [...] e simplesmente começou a tocar. Era tão cativante o que ele fez! Ele não tomou tempo para afinar. Ele não tomou tempo. Ele já estava pronto para começar atrás do palco e isso se sentia no público. Portanto, você precisa daquela intensidade dentro de si para começar a Sonata em Fá Maior de Brahms. [...] Mas algumas pessoas consideram que sobem ao palco, elas sentem a conexão com si mesmas e então estão prontas para começar, e aí há uma lacuna entre os tempos. Há outras pessoas que conseguem fazer simplesmente como Rostropovich fez no [concerto] de Schostakovich. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 472-473)³⁶⁷

³⁶⁶ I've never recovered from hearing Rostropovich. I grew up in Australia. Rostropovich came and only ever gave two concerts in Australia on two subsequent nights. He flew in, played, played again and left, and that was it. [...] the concert I went to, which was in Melbourne, [...] it felt very unrehearsed with his pianist, who was a local pianist. He ran on stage with the cello above his head, as he used to like doing, sort of threw it down, sat on the seat and he started the first note of the Brahms E-minor sonata. The pianist hadn't even reached her seat. She had to throw her hands forward to get to the second chord, and for me it was one of the most exciting things that there had not been a controlled silence beforehand. There was just this man came on and then the music started and then everything stopped, and he played as if he'd sat on that seat for half an hour meditating with this incredible stillness, but it was the shock of all that activity and anticipation and the running on, and then the music as just something different.

So then again retrospectively you become aware that he made something dramatic of that by not waiting for the silence. [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 448)

³⁶⁷ [...] artists have to get themselves into the character of the music. For some artists, they can do that very quickly. I remember hearing a performance of Rostropovich in London, which he was doing this first Shostakovich concerto. He came out, he sat down, spike in, [...], and just started to play. It was so gripping that he did that! He didn't take time to tune. He didn't take time. He already from off-stage was ready to begin, and you felt that in the audience. So you need that kind of inner intensity to begin the Brahms F-major sonata [...] But for some people, they find that they come on stage, they feel that welling up inside them and when they're ready they begin, and there's a gap between the times. There's others can do just like Rostropovich did in the Shostakovich. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 472-473)

Em alusão à Sonata de Brahms em Fá Maior Op. 99, Frans Helmerson complementa a ideia de impacto inicial no início de uma execução da obra. Ao citar convivência com Rostropovich, Helmerson reforça a ideia de que o silêncio de pré-performance não é um elemento a ser considerado para a interpretação da mesma, e relata:

Me lembro do Rostropovich, eu assisti uma aula na qual ele ensinou a alguém sobre aquela Sonata em Fá Maior de Brahms, e ele disse para o violoncelista: “Não”– quando o piano começa – [...] “Você tem que sentir como se você colocasse [...] uma tomada no seu nariz!” É um chute inicial tão fantástico. A energia com a qual você tem que ser preenchido imediatamente. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 365)³⁶⁸

Cabe assinalar que a pesquisa do mencionado padrão de impacto de Rostropovich merece um aprofundamento que não é objeto do presente texto. Pode-se apenas afirmar que seria muito interessante investigar se Rostropovich já se encontrava totalmente compenetrado na obra a ser executada antes de ingressar ao palco, a ponto de não precisar de qualquer tipo de subterfúgio para focar na interpretação que estava prestes a começar. Em caso positivo, uma pergunta correlata seria se esta capacidade foi propositalmente treinada ou se era meramente intuitiva.

3.8.3 O silêncio de pré-performance da Sonata Op. 102. n° 1 em Dó Maior de Beethoven para Violoncelo e Piano

Nesta subseção apresentam-se as abordagens interpretativas relacionadas ao momento de silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven de Opus 102 n° 1, também conhecida como a Quarta Sonata. Observe-se que dentre as cinco sonatas para violoncelo e piano de Beethoven, apenas a terceira e a quarta sonatas têm seus respectivos inícios marcados pelo violoncelo solo, e em ambas, o violoncelo apresenta no solo introdutório o tema principal em caráter melódico. A respeito da quarta sonata, trata-se de uma obra de dois movimentos e que cada movimento tem a sua própria introdução. Tratamos aqui, portanto do silêncio de pré-performance da primeira introdução, ou seja, do início da sonata.

³⁶⁸ I remember Rostropovich, I heard a lesson where he taught somebody about that Brahms F Major Sonata, and he said to the cellist, no, when the piano starts [...] you have to feel like you put [...] an electric plug in your nose. It's such a fantastic kick-start. The energy that you need to be filled with immediately. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 439)

3.8.3.1 Uma possível análise do início da Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano, Op. 102, n° 1

Figura 23: Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano Op. 102 n°1, comp. 1 a 7

The image shows the first seven measures of the sonata. The cello part (top staff) begins with a melodic line in D major, marked 'Andante teneramente'. The piano accompaniment (bottom staves) provides harmonic support with chords and moving lines, marked 'p dolce cantabile'. The score includes detailed fingering and articulation markings for both instruments.

Fonte: Beethoven (2008, p. 116), edição de SCHOTT MUSIC, Mainz -Alemanha, reproduzido com a gentil permissão do editor³⁶⁹

Às expressões detalhadas por Beethoven no início do movimento – como: *andante*; *teneramente*; *piano*; *dolce e cantabile* – conforme citado anteriormente, Alban Gerhardt aponta para o fato de que, em comparação a outras obras do compositor, Beethoven jamais anotou um número tão grande de informações para um tema tão simples. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 283-284).³⁷⁰ Entende-se que essas indicações do compositor são justamente o que se deve ressaltar nesta análise para uma contextualização das questões fundamentais que se necessitam para iniciar a obra. Sabe-se que *andante* determina a pulsação de um caminhar de forma moderada ou sem pressa.³⁷¹ O pulso

³⁶⁹ Reprint with kind permission by the editor SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

³⁷⁰ Ich weiß nicht, ob Beethoven schon jemals für so ein ungläublich schlichtes Thema so viel Information geschrieben hat. (GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 283-284)

³⁷¹ Braccini (1992, p. 58-59) traduz as expressões musicais do idioma italiano para as línguas inglesa, alemã e francesa. Nessa ordem, respectivamente, o termo musical *andante* é traduzido como: *moving along/walking pace*; *gehend/ mässig bewegt*; e, *allegre/ en allent*. A partir da tradução para a língua alemã, não somente se traduz *andante* como *gehend* o que se entende em português como andando, mas também se traduz como *mässig bewegt* ou movido moderadamente. A partir dessa reflexão, o autor traduz *andante* para a língua portuguesa como um andar moderado ou sem pressa.

primordial pode ser entendido como dois impulsos por compasso – assinalado por Beethoven com a indicação do compasso binário composto de 6/8 – e que, em termos práticos, pode ser subdividido em dois grupos de três colcheias ou batimentos. *Teneramente*,³⁷² traduzimos ao português como tenro ou delicado, fato que implica que o violoncelista leve em consideração uma especial atenção à qualidade da produção sonora que reflita um som que tenha a característica *teneramente*, zelando assim pela escolha do ponto de contato, pressão e velocidade do arco para a execução do início da Sonata. A dinâmica é em *piano* ou “*p*” – *com pouco volume* – na qual o artista costuma estar atento para a sonoridade *dolce*, ou em termos práticos, com o som aveludado e sem acentuações. A ênfase à expressão *cantabile* faz referência à atmosfera que o intérprete deve almejar, de cantar a melodia, ou de se buscar o caráter de uma melodia cantada pela voz humana. Ressalta-se que a obra tem seu início com o violoncelo solo, e que, segundo Frans Helmerson, com “apenas quatro notas” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 442)³⁷³ Beethoven em sua capacidade inventiva e transformadora as “utiliza em todo lugar da sonata” (ibid.)³⁷⁴ apresentando o motivo inicial – de quatro notas– em inversões e diminuições rítmicas, enquanto o tema é apresentado de maneira complementar, onde a melodia passa do violoncelo para o piano e retorna alternadamente.

3.8.3.2 Abordagens interpretativas de violoncelistas sobre o silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven para Violoncelo e Piano em Dó Maior, Op.102, n° 1

O silêncio que antecede a execução da Quarta Sonata de Beethoven para Violoncelo e Piano em Dó Maior Op.102 n° 1 recebe de alguns entrevistados especial atenção. Álvaro Bitrán observa o momento de silêncio relacionado ao preparo mental e técnico para a execução de seu início. Bitrán faz um contraponto entre o tempo de silêncio necessário para começar esta Sonata, e aquele necessário para iniciar a Sonata em Fá Maior de Brahms:

[...] É um começo difícil. Então tenho que me concentrar em uma série de aspectos técnicos que me permitam começar bem. Mas se você quer falar do silêncio anterior, precedente, aqui neste caso, talvez se necessite ainda mais silêncio porque começo [com] o violoncelo solo

³⁷² Braccini (1992, p. 106, 107) traduz *teneramente* ao inglês como *tender*, ao alemão como *zärtlich* e ao francês como *tendre*.

³⁷³ “[...] it’s only four notes [...]” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 442).

³⁷⁴ “[...] he uses that everywhere in the sonata” (ibid).

[a diferença da] Sonata em Fá Maior de Brahms, que começa com um Tutti grande e forte. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 374)³⁷⁵

A dificuldade de começar a Sonata Op. 102 n°1 é compartilhada por Alisa Weilerstein, que ademais observa que seu início tem um caráter intimista, quando comparada, por exemplo, com o início da Sonata Op. 5 n° 2– de Beethoven:

[...] a quarta sonata [Op. 102, n°1], que eu de fato considero a mais difícil de se entrar, é tão íntima e é uma linha tão tênue, que para se ter suficiente tensão, tranquilidade e silêncio antes, essa [sonata] é de certa forma mais desafiadora do que, digamos, antes da 2ª Sonata de Beethoven [Op. 5, n°2], que começa com esse realmente trágico e forte acorde em Sol menor. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 482-483)³⁷⁶

Sobre o desafio mencionado por Weilerstein de criar uma ambientação, Antonio Meneses afirma:

[...] aquele momento antes de qualquer obra que você vai iniciar é sempre muito importante, é aquele momento em que você entra [...] na atmosfera da obra. E nesse caso, [da Sonata Op.102 n° 1] como é uma obra que começa muito calmamente, docemente – não é? – então, é um momento relativamente breve, mas que cria toda a atmosfera da obra. Então tenho certeza que de intérprete para intérprete isso vai ser diferente, cada um tem o seu momento de reflexão e, “está na hora de começar”. E não sei até que ponto isso é tão importante, porque a música só começa naturalmente no momento em que ela começa, não é? Da primeira nota. Mas eu acho que cada artista cria dentro de si esse momento de atmosfera do que ele está querendo criar durante essa obra. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 520-521)

Se faz relevante reiterar o questionamento levantado por Antonio Meneses: “não sei até que ponto isso é tão importante, porque a música só começa naturalmente no momento em que ela começa, não é?” (MENESES, Apêndice 4.3, p. 521). Encontramos uma possível resposta nas palavras dos dois entrevistados que citamos a seguir. Sobre a importância desse momento, Frans Helmerson aponta para uma característica singular da Quarta Sonata de Beethoven. Segundo ele, a mesma “surge desde o nada, e que é muito

³⁷⁵ [...] Es un comienzo muy difícil, entonces tengo que concentrarme en una serie de aspectos técnicos que me permitan empezar bien. Pero si quieres hablar del Silêncio anterior, precedente, aquí en este caso, talvez, se necesita aún más silêncio porque empiezo el Cello Solo [a diferencia de] la sonata en Fa Mayor de Brahms que empieza con un gran fuerte Tutti. (BITRÁN, Apêndice 2.1 p. 374)

³⁷⁶ [...] the fourth sonata I actually find the hardest to be in, it's so intimate and it's just one kind of feather line and to have enough tension and quiet and silence before that is in a way more challenging than, let's say, before the Beethoven second sonata which starts with this really strong and tragic G minor chord. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 482-483)

importante não ser muito realista sobre isso” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 440).³⁷⁷ Entendemos a referência de Helmerson de “não ser muito realista”, como uma sugestão de uma atmosfera etérea a ser criada pelo intérprete nas primeiras notas da obra. É interessante mencionar que Wolfgang Emanuel Schmidt compactua da mesma ideia de Helmerson sobre o surgimento desta sonata “desde o nada”. Além disso, Schmidt traz à luz uma possível resposta ao problema levantado por Meneses. Esse silêncio que antecede a execução da Quarta Sonata de Beethoven (Op. 102, n°1) é destacado por Schmidt como um exemplo veemente de silêncio necessário para o início de uma execução:

[...] Com certeza é o momento no qual nos preparamos mentalmente para a obra, onde nos concentramos, nos recompomos. [...] Quando por exemplo temos uma Quarta Sonata de Beethoven, o silêncio antes do início com certeza é diferente do silêncio que antecede a Sonata em Fá Maior de Brahms, ou seja, depende da obra. O silêncio antes da [Sonata em] Fá Maior de Brahms é mais para concentrar energia, enquanto o silêncio antes da Sonata de Beethoven em Dó Maior é naturalmente para se interiorizar, [para] concentração plena e então para [a música] surgir desde o nada. [...] O silêncio antes da execução é simplesmente existencial para iniciar a obra. Nesse ponto o silêncio [que antecede a 4ª Sonata de Beethoven] seria para mim [...] provavelmente o absoluto extremo. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 348-349)³⁷⁸

Uma vertente complementar às interpretações de Helmerson e Schmidt é sugerida por Fábio Presgrave. A respeito deste momento de silêncio de pré-performance da Sonata em Dó Maior de Beethoven, Presgrave considera que, a partir do silêncio, surge uma materialização em forma de sons de algo que já existia, mas que não se ouvia. Seu testemunho é claro:

[...] tem um silêncio um pouco diferente antes, de uma melodia que vem antes. [...] Me lembra aquele negócio do Foucault na ordem do discurso que ele fala “eu queria ser conduzido no meu discurso. Não que eu começasse agora, mas uma voz que vinha antes já me levasse”. Me lembra muito, aquela primeira página da ordem do discurso [...]. [A 4ª Sonata de Beethoven] surge de algo que já estava vindo, uma

³⁷⁷ “[...] it comes from nowhere and it’s also very important not to be too realistic about it.” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 440)

³⁷⁸ [...] Es ist natürlich der Moment, wo man sich mental auf das Stück vorbereitet, wo man sich konzentriert, sich sammelt. [...] Wenn wir zum Beispiel eine Beethoven vierte Sonate haben, ist die Stille vor dem Beginn des Anfangs natürlich eine andere Stille als Brahms F-Dur-Anfang. Das heißt, es hängt natürlich sehr vom Stück ab. Die Ruhe vor der Brahms F-Dur ist eher, um Energie zu sammeln, und die Ruhe vor einer Beethoven-Sonate C-Dur ist natürlich, in sich zu gehen, komplette Konzentration und dann aus dem Nichts anzufangen. [...] die Stille vor dem Spielen ist natürlich existentiell, um das Stück zu starten. Insofern wäre die Stille für mich [...] [bei der Beethoven C Dur Sonate] wahrscheinlich das absolute Extrem. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 348-349)

continuação de uma fala, eu acho. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 543)³⁷⁹

Por último, se faz necessário reproduzir o depoimento de William Molina Cestari, que ressalta a relevância do gestual relacionado ao preparo do que será apresentado artisticamente. Molina Cestari é categórico sobre a percepção que um artista deve ter sobre a relevância do momento de silêncio não expresso na partitura, mas que, nem por isso, deve deixar de ser tratado adequadamente. Sobre o silêncio de pré-performance da Quarta Sonata de Beethoven, afirma:

[...] existe também uma preparação do som. O silêncio de preparação não está escrito, não tem por que estar escrito. [...] Psicologicamente, o intérprete tem que levar e transportar ao mundo de preparação ao público. [...] Evidentemente o palco também se estuda, e por isso também se estuda o silêncio através da expressão corporal. [...] porque a expressão corporal tem um idioma. Você, quando olha para alguém com uma cara de que está bravo e assustado, ao franzir a testa [...] já diz para a pessoa que está zangado. E quando você sorri por dentro ao fazer um gesto para a pessoa sem dizer que está feliz, você faz assim [sorri]. Quer dizer, o silêncio pode ser interpretado através da gestualidade [...] o pianista não toca imediatamente, mas ele também tem que acompanhar o violoncelista no que diz respeito à gestualidade. Mas o violoncelista, [...] que toma a palavra, a voz no começo, com a sua gestualidade já tem que estar preparando o seu arco, ou seu gesto de mão esquerda, de arco. Inclusive o *levare* [...] que não está escrito aqui, que é [...] silencioso. Ou seja, [...] o silêncio que não se vê [...] que às vezes se interpreta até melhor, por isso que a música está escrita, mas o intérprete tem que fazer que essa música tenha o que eu chamo “uma mensagem”. Pode ser interpretada de muitas maneiras. Se a pessoa aqui espera muito tempo para começar, haverá quem diga no público: “– Mas Senhor, porque espera tanto?”, outro vai chegar e dizer “Uau, foi tudo tão orgânico!” Isso vai depender do critério de cada um [...]. Para isso também se estuda. [...] Lembre-se disso [...] o silêncio que não está escrito às vezes é o mais difícil de se interpretar. [...] O que está escrito não é mais fácil, mas pelo menos você tem alguma referência, uma guia. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 388-389, grifo nosso)³⁸⁰

³⁷⁹ Perguntamos ainda ao Professor Presgrave se sua concepção vislumbra as primeiras notas da sonata como uma materialização de algo que já existia anteriormente. Sua resposta foi afirmativa.

³⁸⁰ [...] existe también una preparación del sonido. No está escrito el silencio de preparación, no tiene por qué estar escrito. [...] Psicologicamente el intérprete tiene que llevar y transportar al mundo de la preparación al público. [...] Evidentemente el escenario se estudia también, por eso se estudia también el silencio a través de la expresión corporal. [...] Porque la expresión corporal tiene un idioma. Tú cuando miras a alguien con una cara porque estas bravo y asustado, tú con qué arrugas el ceño [...] ya le dijiste que estás molesto a la persona. Y cuando tú sonríes por dentro que le haces un gesto a la persona, sin decirles que estas feliz, tú haces ‘así’ [sonrie]. Es decir, que el silencio puede interpretar a través de la gestualidad [...] el pianista no toca inmediatamente, pero él también tiene que acompañar en la gestualidad al cellista. [...] Pero el cellista, [...] que toma la palabra, la voz al principio, con su gestualidad ya tiene que estar preparando su arco, su gesto de mano izquierda, de arco. Inclusive el *levare* [...] que no está escrito acá, que es [...] silencioso. Eso es [...] el “silêncio que no se ve” [...] que a veces se interpreta hasta mejor, por

3.8.4 O silêncio de pré-performance da Sonata Op. 5 n° 2 em Sol menor de Beethoven³⁸¹

A Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2 de Beethoven faz parte de uma coletânea de cinco sonatas para esta formação, elaboradas em etapas diferentes da vida e obra do compositor.³⁸² São elas, as duas Sonatas Op. 5, originárias de seu período comedidamente clássico, passando, pela Sonata Op. 69 da denominada década heroica, até as duas Sonatas Op.102 frutos de um período mais tardio e maduro de Beethoven. As duas primeiras sonatas – Op. 5 – para Violoncelo e Piano foram as primeiras obras do gênero que procuram um equilíbrio entre ambos os instrumentos, onde o violoncelo se emancipava do papel do baixo contínuo e afirmava seu lugar como “vehículo [sic] do virtuoso” (SALOMON,1990, p. 132). De acordo com Yun (2013), há uma consistência por parte de Beethoven em criar uma paridade entre os dois instrumentos em cada uma das cinco sonatas. Cabe ressaltar que, além do equilíbrio entre os instrumentos, sob o prisma de observação deste trabalho, se faz relevante apontar que a segunda e quarta sonatas são caracterizadas formalmente por introduções lentas em seus respectivos inícios.³⁸³

eso que la música está escrita, pero el intérprete tiene que hacer que esa música tenga lo que yo llamo; “un mensaje”. Tenga un mensaje y tenga el mensaje del silencio” Puede interpretarse de muchas maneras. Si la persona acá espera mucho tiempo para comenzar habrá quien del público va a decir; “¿Pero bueno usted señor porque espera tanto?” y va a venir otro y va a decir “Uau, que orgánico fue todo” Eso va depender del criterio de cada quien [...]. Para eso se estudia también. [...] Recuerda eso [...] el silencio que no está escrito es el más difícil de interpretar a veces. [...] El que está escrito no es el más fácil, sin embargo al menos tienes alguna referencia, una guía. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 388-389)

³⁸¹ A Sonata Op. 5 n° 2 foi escrita originalmente para Violoncelo e Pianoforte. Para detalhes e contextualização histórica sobre o Pianoforte, sugere-se a leitura de Biancolino (2017).

³⁸² Veja biografia que examina a vida e obra de Beethoven, de autoria de Maynard Salomon (SALOMON, 1990).

³⁸³ A primeira sonata – Op. 5 n° 1 para Violoncelo e Piano de Beethoven, também é marcada por uma introdução lenta. Esta sonata, porém, não faz parte, do escopo deste trabalho.

3.8.4.1 Análise do início da Sonata de Beethoven em Sol Menor para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2

Figura 24: Sonata de Beethoven em Sol Menor para Violoncelo e Piano Op. 5 n° 2, comp. 1-7

Adagio sostenuto e espressivo

Fonte: Beethoven (2008, p. 40), edição de SCHOTT MUSIC, Mainz -Alemanha, reproduzido com a gentil permissão do editor³⁸⁴

Na introdução ao primeiro movimento da Sonata Op. 5 n° 2, as indicações de Beethoven relacionadas ao andamento e caráter, são imprescindíveis para a compreensão da atmosfera desta obra. A denominação ao andamento como *adagio*, permite uma contagem de pulso em semínimas ou em subdivisões de colcheias, na qual a linha musical deve ser mantida em caráter *sostenuto*, seja por intermédio da extração da ampla sonoridade dos instrumentos, assim como por meio da exploração sustentada do fraseado musical, no qual apesar de *adagio* – ou lento – a tensão musical será mantida, sem lacunas.

A denominação, *espressivo*, requer atenção dos intérpretes no que concerne o direcionamento da música – que deve ser observada ao longo de todo o andamento – e se supõe que o *espressivo* será ainda mantido, quando surgirem mais adiante no movimento, momentos de pausa simultânea para ambos os instrumentos.³⁸⁵ Consideramos que para a contextualização do começo da obra, é relevante chamar a atenção do leitor para apenas

³⁸⁴ Reprint with kind permission by the editor SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

³⁸⁵ Como se observa, os momentos de pausa que ocorrem no final da introdução da Sonata são aprofundados nas seções 3.3.1, 3.3.2, 3.3.3, 3.3.4, 3.3.5 e 3.3.6 do presente trabalho.

dois elementos: a obra é iniciada simultaneamente pelos dois instrumentos com um acorde de Sol Menor, com a indicação de *fortepiano* ou *fp*, fato que implica em comunicação entre os instrumentistas para a realização do ataque de forma síncrona e com o mesmo ímpeto sonoro. Cabe ressaltar que, no acorde inicial, procura-se um equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos, o que aponta para um indício da equiparação entre os instrumentos, buscada por Beethoven; o segundo elemento – que surge logo a continuação e no mesmo compasso – é apresentado pelo piano, que prossegue com a escala descendente na tonalidade de Sol Menor, iniciada na nota Ré, e, de acordo com a pertinente observação de William Molina Cestari (Apêndice 2.2, p. 378), caracterizado por uma solenidade atribuída ao ritmo trocaico,³⁸⁶ identificado pelo tempo forte sucedido de tempo fraco, ou aqui representados musicalmente por semicolcheias pontuadas intercorridas por fusas. Este ritmo trocaico em escalas descendentes é explorado por Beethoven como material temático ao longo de toda a introdução.

3.8.4.2 *Abordagens interpretativas de violoncelistas sobre o silêncio de pré-performance da Sonata de Beethoven Op. 5 n° 2 em Sol menor de Beethoven para Violoncelo e Piano*

O silêncio de pré-performance da Sonata Op. 5 n° 2 em Sol Menor recebeu por parte dos entrevistados três classes de observação: o silêncio organizador – de cunho técnico – para o ataque do primeiro acorde de sol menor realizado pelo violoncelo e piano de forma síncrona e, conseqüentemente, para precisar, por meio da respiração e movimento corporal dos músicos, o andamento da obra; o silêncio que deve existir para estabelecer contraste no momento do acorde inicial da sonata; e o tempo de silêncio necessário para criar uma ambientação ideal para o início da execução.

³⁸⁶ Na poesia, se distinguem “as células métricas para verificar a alternância entre as sílabas fortes e fracas e conseqüentemente longas e curtas dos versos [...]”. (LEMOS RAMIRES e BRITO, 2011, p. 64) Às unidades regulares medidas por sílabas tônicas – metricamente longas – seguidas por sílabas átonas – metricamente curtas – são denominados Pé trocaico ou Troqueu, que neste trabalho, nos referimos como ritmo trocaico de acordo com a expressão utilizada por Molina Cestari.

Quadro 8: Três classes de observação do silêncio de pré-performance relacionadas à Sonata de Beethoven Op. 5 n° 2 em Sol menor

Silêncio organizador– de natureza técnica	Silêncio contrastante	Silêncio de ambientação
Para o ataque do primeiro acorde de sol menor realizado pelo violoncelo e piano de forma síncrona e consequentemente para precisar – por meio da respiração e movimento corporal dos músicos – o andamento da obra.	O silêncio permite a criação de contraste com o estabelecimento do primeiro acorde com o qual a música se inicia.	A duração do tempo necessário para este silêncio é diretamente relacionada à concepção do artista, entre ter na Sonata seu início interrompendo o silêncio ou surgindo a partir do silêncio.

Fonte: elaboração do autor (2019)

O primeiro aspecto que é observado por alguns entrevistados se relaciona ao aspecto prático da performance. Taisuke Yamashita (Apêndice 3.10, p. 492) argumenta que o ataque inicial que é precedido por uma respiração deve ser consciente e reiteradamente ensaiado.³⁸⁷ Essa necessária comunicação entre os músicos no momento de silêncio é partilhada por Christian Poltéra, que, no que se refere ao início da segunda sonata, faz a seguinte reflexão:

[...] idealmente é assim, que consigamos respirar em sincronia com o pianista, sentir de forma igual a missão que não está escrita, [...] que nós evidentemente queremos estar juntos no primeiro pulso. Nem sempre funciona [...] é preciso ter uma clara definição, de qual é o tipo de *levare*. Não é suficiente que [os músicos] se olhem e respirem, e tenham a esperança de que começarão juntos. Portanto, também aí a música começa no silêncio, ou seja, o caráter já está dado, já tem que ser reconhecível, do contrário, não há chance de que comecem juntos. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 338)³⁸⁸

A necessária sincronia indicada por Poltéra é abordada por Kim Cook, que indica que o silêncio de pré-performance apoia os músicos para uma melhor concentração, e,

³⁸⁷ Aluno de Yoritoyo Inoue, William Primrose e Guy Fallot, o violoncelista japonês Taisuke Yamashita recebe reconhecimento internacional após suas destacadas participações nos concursos internacionais de Genebra, *Gaspar Cassadó*, e *Maria Canals* de Barcelona. Sua atividade musical se estende ao Japão, Europa e EUA. Como solista se apresenta à frente das orquestras *George Enescu*, *Suisse Romande*, da Radio Polonesa, Orquestra de Osaka, do Teatro Carlo Felice di Genova, entre outras. A partir de 1980 é primeiro violoncelista solo da Orquestra da Suíça Italiana, e em 1987 se torna membro fundador do *Quartetto di Lugano*. Yamashita acumula algumas décadas como professor do Conservatório de Lugano. (CONSERVATORIO, 2019)

³⁸⁸ [...] idealerweise so, dass wir es mit dem Pianisten zusammen schaffen, gleich zu atmen, gleich den Auftrag zu spüren, der nicht notiert ist, [...] wir möchten uns natürlich auf der eins treffen. Das funktioniert auch nicht immer [...] es braucht eine klare Definition, was ist das für ein Auftakt. Es genügt nicht ein sich einander anschauen und atmen und hoffen, dass man gleichzeitig beginnt. Also auch da beginnt die Musik schon in der Stille, also der Charakter ist schon gegeben, muss in der Vorbereitung schon erkennbar sein. Sonst hat man keine Chance, das zusammen zu treffen (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 338).

portanto, maior eficiência na precisão da execução do acorde inicial. Cook também indica que este silêncio interage com o público, proporcionando assim, um momento de estabelecimento da atenção de todos os presentes.

[...] para fazer aquele [*sforzando* inicial] da maneira mais eficiente, você deve esperar que o público esteja muito atento. Às vezes aquele tempo que você tem com silêncio permite que as pessoas se recomponham e que você e o seu pianista se estabeleçam, e então, você se concentra muito mais. Porque com Beethoven tudo é tão preciso, bem ali, desde o começo, a maneira como ele faz o *sforzando* e o contraste. (COOK, Apêndice 3.2, p. 407)³⁸⁹

O contraste indicado por Cook nos remete à segunda classe de observações sobre o silêncio de pré-performance da Sonata Op. 5 n° 2 de Beethoven. Esta segunda classificação concerne à funcionalidade do silêncio em contraste com o primeiro acorde com o qual a música se inicia. Wolfgang Emanuel Schmidt idealiza que este é “um momento que assusta o público”. Neste caso “o silêncio serve para fazer o público se sentir seguro, quando na realidade será abalado” (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 349).³⁹⁰ Sobre o contraste existente no início desta sonata, Fábio Presgrave transmite sua percepção aludindo à sua experiência como docente:

[...] em aula eu faço exercícios sobre esse silêncio do início. Eu crio cenários imaginários. Um que eu gosto de descrever da Segunda Sonata do Beethoven, por exemplo é do aluno ser diretor de cinema. O filme começa com uma tela completamente preta e vira um trovão. [...] é uma ruptura do silêncio [...]. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 540)

A terceira classe de observações refere-se à medição de tempo inerente à existência do silêncio de pré-performance. A apreciação sobre o tempo necessário para este silêncio é diretamente relacionada com a concepção do artista entre, por um lado, ter o início da Sonata interrompendo o silêncio e, por outro, fazendo-a surgir a partir do silêncio (BAREMBOIM, 2009, p. 19).³⁹¹ O começo da Sonata Op. 5 n° 2 dá a Neil Heyde a

³⁸⁹ [...] to make that more effective you might wait for the audience to be very attentive. Sometimes that time that you have with the silence allows people to settle themselves and for you and your pianist to settle and then you're much more focused. Because with Beethoven everything is so precise right there from the beginning, the way he does the *sforzando* and the contrast. (COOK, Apêndice 3.2, p. 407)

³⁹⁰ Das ist [...] ein Moment, der das Publikum erschreckt. Da dient die Pause eher dazu [...] das Publikum in Sicherheit zu wiegen, und dann wird es eigentlich erschreckt. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 349)

³⁹¹ Sobre a visão de Daniel Baremboim de que “a música ou interrompe o silêncio ou surge dele” (BAREMBOIM, 2009, p. 19), veja-se o subcapítulo 2.2.1 desta tese.

sensação de ser jogado dentro de algo, ao contrário das Sonatas 3 e 4 de Beethoven que – segundo Heyde – surgem de algo:

[...] a 2ª Sonata eu considero impossível de imaginar surgindo do nada. [...] ela tem que ser precedida por ... seja uma respiração ou seja uma longa aspiração, mas há uma sensação de que ela tem que ser jogada para dentro de algo. Enquanto a 3ª e 4ª sonatas são diferentes, a sensação é de que essas surgem de algo ao invés de [de serem jogadas] para baixo. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 447)³⁹²

Sobre a observação de Heyde, em respeito às 3ª e 4ª Sonatas, note-se que, as mesmas são as duas únicas Sonatas entre as cinco de Beethoven para a formação de violoncelo e piano que têm seus respectivos inícios com um solo de violoncelo. Em ambos os casos – no início dos quais não há a presença do piano – as melodias são em *legato* e sem acentuações. Talvez este seja um dos motivos que sugere a Heyde que ambas as Sonatas comecem com um surgimento dos sons a partir do silêncio.

A interrupção do silêncio, em contraponto ao surgimento de sons desde o silêncio é caracterizada por Michael Sanderling na Sonata em Sol menor de Beethoven como uma obra que deve ser iniciada de forma imediata, assim como a Sonata em Fá Maior de Brahms. De acordo com a sua apreciação, ambas as sonatas têm inícios surpreendentes, desta forma, para estabelecer um clima de choque inicial – ou de interrupção do silêncio – Sanderling sugere maximizar o efeito, que para fazê-lo, começa a execução das mesmas sem maiores delongas:

Nas Sonatas de Brahms em Fá Maior e a Sonata em Sol Menor de Beethoven, se possível, eu abriria mão de afinar. Eu entraria no palco, e ao sentar-se tentaria começar a tocar imediatamente, já que ambas são, sob o ponto de vista interpretativo, como um choque, por isso [...] considero que não devem ser iniciadas a partir de uma situação de tranquilidade. (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 342)³⁹³

³⁹² [...] the second sonata, I find it impossible to imagine that coming from nothing. [...] it must be preceded by ... whether it's a breath or whether it's a long aspiration, but there's a sense, it has to be dropped onto something. Whereas actually the third and fourth sonatas are different, but there is a sense that those come up from something, rather than down. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 447)

³⁹³ Eine Brahms F-Dur-Sonate und die Beethoven G-Moll-Sonate würde ich beide, wenn ich irgend kann, auf ein Einstimmen verzichten. Ich würde auf die Bühne kommen, ich würde im Hinsetzen versuchen sofort loszuspielen. Denn beides ist interpretatorisch wie eine Überwältigung zu sehen, deswegen [...] ich finde, da darf man aus keiner Ruhesituation starten (SANDERLING, Apêndice 1.9, p. 342).

A mesma comparação entre as mesmas sonatas é realizada por Steven Isserlis, que, ao contrário de Sanderling, diferencia claramente o caráter do momento que as precedem em duas classes distintas:

[...] a 2ª Sonata de Brahms, você praticamente não quer silêncio, porque você quer surpreender as pessoas com aquele começo extraordinário. Na 2ª Sonata de Beethoven, eu sinto que você precisa de algum silêncio porque o começo é de certa forma como uma ópera. É muito operática, quero dizer, você precisa de silêncio, mas é um outro tipo de silêncio. Você não quebra o silêncio da mesma forma que a 2ª Sonata de Brahms o faz. [...] (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 467)³⁹⁴

Entendemos que a alusão de Isserlis a respeito do caráter operístico da 2ª Sonata de Beethoven pode ser fundamentada a partir de duas características centrais. Os ritmos trocaicos – mencionados anteriormente neste trabalho – presentes em toda a extensão da introdução, além de concederem um caráter solene à obra, costumam estar presentes em hinos, usualmente cantados e elaborados sobre textos poéticos, fato este, de certa forma comum às operas. Além disso, cabe aqui citar Jones (1992, p. 23) que aponta que “pausas são dispositivos dramáticos, e por isso são usados eficientemente em óperas”³⁹⁵ Perante esta afirmação, vale frisar a marcante presença de pausas dramáticas ao longo dos seis compassos finais da introdução (comp. 39 a 44) e que também podem ser considerados para contextualizar a proximidade com o caráter operístico ao qual Isserlis compara a sonata.³⁹⁶

3.8.4.3 A visão singular de Mario Brunello

De maneira geral, os depoimentos registrados neste trabalho tendem a convergir com a percepção do pianista e regente Daniel Barenboim,³⁹⁷ que afirma que “ou a música interrompe o silêncio ou a música surge do silêncio” (BAREMBOIM, 2008, p. 19).³⁹⁸ Há,

³⁹⁴ [...] the second Brahms sonata, you almost don't want silence because you want to surprise people with that extraordinary beginning. [In] the [second] Beethoven [sonata], I feel you do need some silence because the beginning is like an opera beginning somehow. It's very operatic. I mean, you do need silence, but it's a different sort of silence. You don't break the silence in the same way that the second Brahms sonata breaks a silence. [...] (ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 467)

³⁹⁵ “Pauses are dramatic devices, and so are used effectively in opera.” (JONES, 1992, p. 23)

³⁹⁶ Os comp. 39-44 da introdução da Sonata Op. n.º 2 de Beethoven são estudados neste trabalho na subseção de entrevistas referentes aos silêncios de percurso.

³⁹⁷ Veja a seção 2.2.1 deste trabalho, que apresenta a afirmação de Barenboim com maior detalhamento

³⁹⁸ “la música o bien interrumpe el silencio o bien surge de él.” (BAREMBOIM, 2008, p. 19)

no entanto, um testemunho que nos foi brindado em entrevista por Mario Brunello, para quem, aliás, a ausência de sons musicais – e não propriamente o silêncio, que considera não existir – representa um espaço latente para a expressividade do artista. Quando questionado se concorda com a afirmação de Baremboim, Brunello responde que, tem uma visão bem alternativa sobre a questão:³⁹⁹

[...] Porque, interrupção é algo como um corte. Eu não acho que o som da música corte o silêncio nesse sentido. É claro que interrompe porque não há mais silêncio, mas o silêncio, [...] ⁴⁰⁰ o real silêncio não existe. Existe a ausência de som, mas não há silêncio. Silêncio talvez só está onde a morte existe... se [é que existe]. Normalmente eu prefiro falar sobre espaço a falar sobre silêncio. [...] Para reconhecer um espaço, você tem que ter uma espécie de visão do espaço que você tem ao seu redor. Nesse momento no qual você imagina ou enxerga o espaço, há um tempo. Este tempo flui, está se movimentando, de modo que o som tem que se aderir a este fluxo temporal e andar junto de modo que a música adiciona presença ao silêncio. Eu não considero que interrompa. É um elemento adicional que se junta. Então eles vão juntos. Eles vão porque há um tempo que está fazendo o movimento. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 402)⁴⁰¹

Em contraste com os dois modos apontados por Baremboim de compreensão do silêncio de pré-performance – ou seja, o surgimento dos sons a partir do silêncio e a interrupção do silêncio por meio dos sons – Mario Brunello concebe a relação entre os sons e silêncio a partir de um outro prisma. Sua abordagem não é binária na qual existem dois elementos, ou seja, o som ou o silêncio, onde a mera existência do elemento sonoro elimina a existência do outro elemento – silencioso. Brunello explica que o silêncio não é algo estático, e sim, parte do tempo e, portanto, naturalmente do seu fluxo natural. Entendemos que segundo o depoimento brindado por Brunello, o silêncio é um instrumento que nos permite alcançar uma percepção mais refinada – não somente do tempo – mas também do espaço que nos rodeia e assim, com a percepção apurada, nos

³⁹⁹ Conforme mencionado anteriormente, Brunello teve em sua entrevista perguntas formuladas de forma diferenciada, devido ao fato de ter exposto seu pensamento sobre o silêncio na música em seu livro “*Silenzio*”.

⁴⁰⁰ Sugere-se a leitura da entrevista de Mário Brunello (Apêndice 3.1, p. 402).

⁴⁰¹ Mostly no. Because interrupt is something that is cut. I don't think that the sound of music cuts the silence in this sense. Of course interrupt because there is no more silence but the silence [...] doesn't exist, the real silence. There is absence of sound but there is no silence. Silence maybe is only where death exists...if. Usually I prefer to speak about space than silence. The space, to recognise a space you need to have a kind of glance of the space that you have around you. In this time that you imagine or that you see the space, there is a time. This time is going, is moving, so the sound has to keep this time and go together. So the music adds a presence to the silence. I don't think interrupt. It's additional element together. Then they go together. They go because there is the time that is doing a movement motion. (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 402)

damos conta de um movimento natural do tempo. A relação com o movimento natural e intrínseca ao tempo mencionada por Brunello, tem íntima relação com a visão de Epstein (1995, p. 8),⁴⁰² que afirma que o movimento é a essência da compreensão do universo em que vivemos, e que nós atribuímos qualidades às coisas devido a seus movimentos. Segundo Epstein, o movimento é inerente desde as rotações dos elétrons no universo subatômico até a órbita dos planetas (Ibid.).

A música que se inicia, portanto – segundo Brunello – é acoplada a este fluxo natural, como elemento adicional da percepção, alterando então uma sensação do próprio espaço no qual se executa a música. Em outras palavras, o silêncio sempre existe, ainda que aparente e paradoxalmente, de maneira concomitante aos sons, quando o discernimento de espaço e tempo coexistem. É importante frisar que o pensamento de Brunello – em contraposição com o que denominamos como “Modos Baremboimianos” – é de ordem filosófica. Brunello vai além de uma perspectiva meramente musical, enquanto Baremboim aborda a questão do silêncio de pré-performance a partir de um prisma prático, e formula a questão de maneira à qual o tema seja de fácil compreensão para o leitor. Observa-se que o autor da pesquisa foi surpreendido pela complexa resposta de Brunello e que, embora tenha uma identificação com a resposta obtida, compreende que a mesma foge do escopo da pesquisa, dado que uma das premissas da mesma é que a tese somente trata o silêncio, quando todos os instrumentos – ou vozes – não estão emitindo sons. O pensamento de Brunello em relação aos silêncios de pré-performance, portanto, foge desta premissa, e não recebe aprofundamento neste trabalho.

3.8.4.4 *Síntese conclusiva*

A síntese apresentada a seguir, recupera as principais ideias expostas pelos entrevistados, incluindo o detalhamento dos elementos extramusicais e os diferentes recursos utilizados para dar início à execução musical – sejam eles caracterizados pela existência de silêncio de pré-performance, ou por sua ausência.

Ao tomarmos como ponto de partida os diferentes eventos extramusicais listados na seção de considerações preliminares, criamos dois gráficos que exemplificam o fluxo temporal dos acontecimentos de pré-performance. No primeiro deles estão contidas as

⁴⁰² O pensamento de Epstein (1995, p. 8) é comentado no item 2.2.2, na página 37 desta tese.

possíveis funções explicitadas pelos entrevistados nos momentos de silêncio. Aponta-se que, de modo geral, a maioria dos exemplos tomam como ponto de partida a primeira categoria do silêncio de pré-performance, que é representada logo abaixo:

Figura 25: fluxo temporal de eventos que podem anteceder uma performance musical



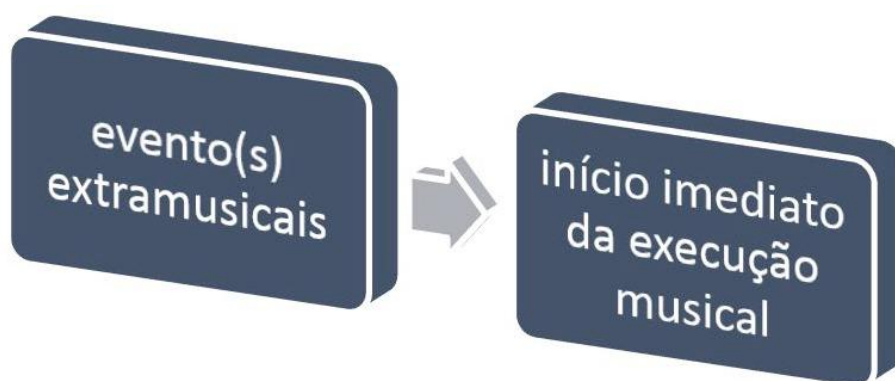
Fonte: elaboração do autor (2019)

Entende-se que os silêncios de pré-performance raramente são representados na partitura por meio de pausas escritas e, conseqüentemente, menos abordados ou estudados quanto à sua percepção e influência no caráter do movimento a ser interpretado. Ademais, como os critérios para o estabelecimento deste tipo de silêncios são rigorosamente interpretativos, variam de um intérprete para outro, além das possíveis mudanças de eventos extramusicais, que podem se manifestar de acordo com as diversas condições – mutáveis e por vezes, imprevisíveis – que contextualizam o início de cada concerto. A grosso modo, a função geral do silêncio de pré-performance representado no quadro acima é a de desconectar os eventos extramusicais da performance propriamente dita, e criar uma atmosfera de conexão com a música a ser iniciada. Este momento tem, segundo os entrevistados, várias funcionalidades, podendo ser únicas ou justapostas, ou seja, ter somente um único propósito ou criar uma série de funções atribuíveis ao momento de silêncio ao mesmo tempo. As aplicabilidades destes momentos de silêncio são: a criação de expectativa para o público, no qual é estabelecida uma atmosfera silenciosa propícia à execução musical; a concentração dos intérpretes; a racionalização para os intérpretes das questões técnicas pertinentes ao início da obra a ser interpretada; a criação de uma atmosfera essencial para o início de uma obra; a fixação dos intérpretes na carga emocional a ser transmitida; o trato de questões pertinentes ao medo de palco. Observa-se ainda, que o silêncio é reiteradamente transmitido ou encenado por intérpretes por meio de um gesto de introspecção, no qual há a combinação de possíveis variáveis como: um

gesto de recolhimento; o congelamento dos movimentos corporais; o fechamento dos olhos; o foco do intérprete na respiração, seja na função de se tranquilizar, seja na de preparar o movimento corporal vinculado aos primeiros sons da obra a ser executada.

Embora menos significativo em quantidade de testemunhos nas entrevistas realizadas, há um grupo de músicos que declaram abdicar – sempre ou com relativa frequência – da valorização do momento de silêncio. Como previamente citado, estes intérpretes afirmam que, uma vez realizados os eventos extramusicais, os mesmos iniciam suas execuções imediatamente. Justificam a ausência do momento de silêncio como parte de uma estratégia de performance no intuito de impactar a audiência. Este grupo de entrevistados prevê até a redução da maior quantidade possível de elementos extramusicais, e assim focar no que realmente lhes interessa, ou seja, a música a ser executada. A este conjunto de músicos, não se associa o caráter da obra a ser executada com o uso do elemento de surpresa. No entanto, quando perguntados especificamente sobre o do início da Sonata de Brahms para Violoncelo e Piano em Fá Maior Op. 99 – e de maneira geral com relação à obras que se iniciam com um grande volume sonoro e vigor energético e/ou rítmico – um relevante conjunto de entrevistados afirma que a ausência do momento de silêncio pode ser um recurso dramático valioso, no qual a surpresa é o fator predominante a ser explorado.

Figura 26: a ausência do silêncio no fluxo temporal de pré-performance



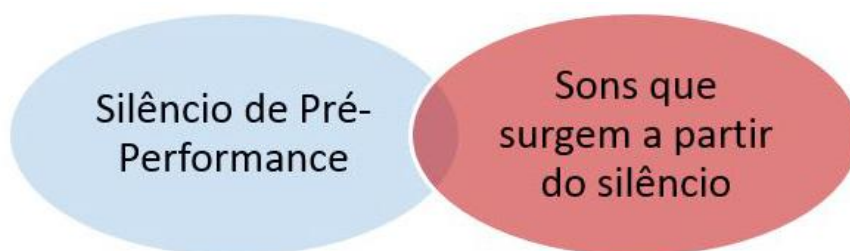
Fonte: elaboração do autor (2019)

Entendemos que os curtos momentos que antecipam o início de uma execução merecem um detalhamento mais aprofundado nesta síntese. Os resumos que se seguem esmiúçam e analisam o breve e transitório momento entre a existência do silêncio e a criação dos sons musicais.

3.8.4.4.1 Os modos “Baremboimianos”

Conforme descrito no item 3.8.4.3 deste trabalho, as declarações dos violoncelistas entrevistados tendem a confluir com a percepção do pianista e regente Daniel Barenboim, que aqui denominamos como “os modos Barenboimianos do silêncio de pré-performance”, nos quais entende-se que a música se inicia com a interrupção do silêncio por meio de sons ou, alternativamente, por meio do surgimento dos sons a partir do silêncio (BAREMBOIM, 2008, p. 19). Se fosse possível congelar o momento e aumentá-lo com uma lupa, a Figura 27 em destaque logo abaixo representa uma analogia, do surgimento de sons a partir do silêncio. De acordo com os preceitos de Barenboim (2008, p. 19) apresentados na seção 2.2.1 no capítulo teórico da tese.

Figura 27: O “Modo Barenboimiano de Surgimento dos Sons a Partir do Silêncio”



Fonte: elaboração do autor (2019)

Destaca-se que, na imagem acima, há uma interseção entre o momento de fim do silêncio e o início da música. A este processo de surgimento de sons, no qual o artista explora dinâmicas muito suaves para dar início a uma interpretação, entende-se que a existência de um silêncio, é de extrema relevância.

Em contraste ao modo de surgimento de sons, representamos abaixo na Figura 28 o “Modo Barenboimiano de Contraste” – ou seja, a interrupção do silêncio por meio de sons musicais.

Figura 28: Modo Baremboimiano de Contraste – ou da interrupção do silêncio por meio de sons musicais



Fonte: elaboração do autor (2019)

Ao contrário da Figura 27 que representa o surgimento de sons a partir do silêncio e que contém uma interseção entre os dois grupos – de silêncio e de sons – nesta imagem (Figura 28), temos a representação da independência entre os sons e o silêncio. Nesse caso entendemos que o contraste entre o silêncio e a súbita presença dos sons musicais, são o âmago da questão elaborada por Baremboim. Observa-se que embora a Figura 25 – que representa o fluxo temporal de eventos que podem anteceder uma performance musical – e a figura representativa do modo “Baremboimiano de Contraste” – representada pela Figura 28 acima – sejam parecidas, as mesmas se diferenciam tanto pela contextualização, como pela qualidade dos primeiros sons musicais. A Figura 25 pretende representar todo o procedimento que culmina na produção sonora musical, geralmente caracterizada por obras que têm em seu início dinâmicas em piano ou pianíssimo. A Figura 28 que representa o modo “Baremboimiano de Contraste” tem como principal característica a interrupção do silêncio através dos primeiros sons de uma obra e caracterizados usualmente por dinâmicas de maior volume sonoro do que os sons representados na Figura 26. Esta última se caracteriza, sobretudo, pela produção sonora a partir dos termos: *non legato*; *portato*; *acentuada*; em *staccato*; *detaché* ou outras combinações entre estas mencionadas formas de articulação sonora.

Algumas entrevistas permitiram o registro de visões diametralmente opostas entre o “Modo de Baremboimiano de Contraste” e o que denominamos “Padrão de impacto de Rostropovich”.⁴⁰³ Neste último, o modo de contraste se estabelece sem a presença de

⁴⁰³ O padrão de impacto de Rostropovich é descrito no item 3.8.2.3, páginas 188-190 da tese.

silêncio de pré-performance, e ocorre praticamente com o cessar de acontecimentos extramusicais e o início da execução da música.

Figura 29: variável de “impacto de Rostropovich” ao modo “Barenboimiano de Contraste” – ou da interrupção de eventos extramusicais por meio da música



Fonte: elaboração do autor (2019)

3.9 O SILÊNCIO DE PÓS-PERFORMANCE

O presente subcapítulo trata do silêncio que pode ocorrer ao final de uma obra. É conveniente ressaltar que, no subcapítulo 2.2.2 da tese, apresentamos o pensamento de Lissa (1964) a respeito desse tipo de silêncio. Entre as observações da autora, lê-se que o silêncio de pós-performance “está vivo na mente do ouvinte com os últimos segmentos da obra ouvida evocando a obra inteira. [...] Quanto mais suave o volume de som que se dissipa, mais homogênea é a transição desde o fluxo sonoro para o silêncio” (LISSA, 1964, p. 446).⁴⁰⁴ É relevante salientar que no capítulo teórico foi dada especial atenção ao silêncio que pode ocorrer ao final da 9ª Sinfonia de Mahler, devido a recorrentes observações de autores e intérpretes a respeito da mencionada obra. No entanto, o que não foi explorado, pelo menos entre os autores e intérpretes estudados na presente tese, foram as abordagens interpretativas que dizem respeito ao silêncio de pós-performance

⁴⁰⁴ The post-performance silence is alive in the listener’s mind with the last segments and a general evocation of the entire work. [...] the softer the volume of sound is as it fades away, the smoother the transition of the sound-flow into silence. (LISSA, 1964, p. 446)

de obras consideradas mais simples.⁴⁰⁵ Nesse sentido, observam-se a seguir a abordagem de intérpretes entrevistados, em específico no que se refere a peças curtas.⁴⁰⁶ Destaca-se que, nas indagações realizadas, o autor faz referência somente à obras caracterizadas por melodias *cantábiles*, com finais em *piano* ou *pianíssimo* e cujo possível silêncio de pós-performance se segue a uma seção formal de conclusão ou de fechamento.⁴⁰⁷ A escolha das obras aqui questionadas se deve, portanto, à tradição na qual é comum detectar alguma relevância dada pelos intérpretes ao momento de silêncio de pós-performance, mas que, aparentemente, não foram analisados de forma sistemática na bibliografia pertinente. Portanto, a pergunta proposta foi:

Em relação ao silêncio que pode ocorrer ao término de uma obra, como por exemplo: no Cisne do Carnaval dos Animais de Saint-Saëns;⁴⁰⁸ Vocalise de Rachmaninoff; ou, Andante Cantabile de Tchaikovsky,⁴⁰⁹ qual a qualidade deste momento e como o Sr. comunica a relevância do momento ao público?

Antes de passarmos às contextualizações das obras e posteriormente examinarmos as respectivas abordagens dos entrevistados, cabe refletir primeiramente sobre o espaço físico no qual se executa uma obra e posteriormente considerar abordagens que se relacionam a gestual, que complementam a matéria da linguagem corporal tratada anteriormente, e que são intrínsecas às interpretações das obras que aqui examinamos.⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Entende-se como mais simples, obras que, quando comparadas à 9ª Sinfonia de Mahler, têm, sob o ponto de vista formal, um menor grau de complexidade estrutural, uma instrumentação de apenas dois instrumentos (violoncelo e piano) assim como duração mais curta do que a mencionada sinfonia.

⁴⁰⁶ As peças curtas observadas neste subcapítulo, provavelmente, acompanham a carreira de um violoncelista, desde etapas de aprendizagem do instrumento, assim como ao longo de toda a vida profissional.

⁴⁰⁷ Reitera-se que, de acordo com Margulis (2007b) – apresentado no subcapítulo 2.2.10 da tese –, o silêncio é percebido de forma mais evidente por parte do público, quando é seguido de material conclusivo ou de fechamento. (MARGULIS, 2007a, p. 492).

⁴⁰⁸ Embora o Cisne de Saint-Saëns faça parte do Carnaval dos Animais, e originalmente o silêncio que pode ocorrer ao seu final deva ser considerado como um silêncio entre movimentos, tradicionalmente a peça é executada de forma isolada. Nesse caso, o silêncio que pode ocorrer ao seu final é considerado como silêncio de pós-performance.

⁴⁰⁹ A depender do tempo disponível do entrevistado, nos referimos somente ao final do Cisne de Saint-Saëns ou incluímos exemplos de outras peças curtas que também apresentam finais em pianíssimo, como a *Vocalise* de Rachmaninoff ou o *Andante Cantabile* de Tchaikovsky.

⁴¹⁰ A seção 3.3.5 trata do gestual dos intérpretes durante os momentos de silêncio dos últimos compassos da introdução da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 5 nº 2 de Beethoven. Na mencionada seção, discute-se a questão da ausência de movimentos e de que forma o gestual por meio da paralisação do corpo pode influenciar em uma abordagem interpretativa dos silêncios na música.

3.9.1 Reflexões preliminares: o espaço e outras ponderações sobre gestual

Neil Heyde faz um relevante esclarecimento sobre a relação entre o espaço onde se realiza uma interpretação musical e a duração necessária para que o silêncio se estabeleça de maneira satisfatória. Segundo o violoncelista, “se você está tocando em uma sala pequena, [...] realmente apertada [...], próxima ao público, o silêncio é muito difícil nesse tipo de espaço. Não pode se abrir. Ele não tem espaço” (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 456).⁴¹¹ Nesse sentido, Heyde nos faz subentender que os silêncios de pós-performance aqui observados, que tendem a representar algum tipo de fechamento na música, se tornam mais fáceis de serem explorados em salas grandes. Posteriormente, Heyde exemplifica a questão com o silêncio que ocorre ao final do *Cisne de Saint-Saëns*, e esclarece que há direta relação do espaço físico na qual se interpreta a obra com o gestual do intérprete e, por consequência, com o tempo de duração do silêncio de pós-performance.

[...] você pode segurar o final do *Cisne* por muito tempo em um espaço grande. É muito fácil de ser feito, e com um público numeroso também, enquanto que [em uma sala grande] com um público de [apenas] 30 pessoas, provavelmente a sensação seria de que é gratuito e constrangedor. Portanto, eu gosto da sensação de que é possível solucionar a questão de diferentes formas [...]. (Ibid. p. 456)⁴¹²

Ao prosseguirmos sobre a questão do gestual, é importante mencionar que as declarações que se seguem são extraídas de diferentes contextos ao longo das entrevistas – nos contextos de diferentes perguntas – mas que, no entanto, se encaixam perfeitamente na discussão proposta. Nesse sentido, prosseguimos com algumas declarações de Neil Heyde. A primeira delas é que “a notação musical não foi elaborada para mostrar como o silêncio funciona. Portanto, o tempo todo nos encontramos em uma posição onde temos que adivinhar qual é a consequência coreográfica de cada notação” (Ibid. p. 454).⁴¹³ Heyde ressalta ainda que a questão do gestual é o eixo central de como os intérpretes

⁴¹¹ „if you were playing in a really close room, [...] really tight on people, silence is very hard in those spaces. It can't open. It doesn't have room.” (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 456)

⁴¹² [...] you can hold the ending of ‘The Swan’ very long in a big space. It's really easy to do, and with a bigger audience as well. Whereas if you did that for an audience of 30 people, it would probably feel cheap and embarrassing. So, I enjoy the feeling that you can get away with different things [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 456)

⁴¹³ „music notation was not designed to show how silence works. So we are left in a position all the time of having to guess what the, if you like, the choreographic implication of that notation is.” (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 454)

comunicam e compartilham a atmosfera com o público: “– Eu considero muito difícil pensar sobre o silêncio sem pensar também sobre o gestual, porque o silêncio que existe em um ambiente de performance também é sempre o silêncio que fazemos [com o corpo]” (Ibid, p. 457).⁴¹⁴

Alisa Weilerstein complementa o pensamento de Heyde ao observar que, embora o gestual seja um instrumento de comunicação natural do intérprete, “não se pode exagerar, porque senão se torna de certa forma pretencioso [...], em momentos como esse, a reação que tenho é muito natural, quase involuntária. [...] O arco simplesmente não quer sair da posição” (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 485).⁴¹⁵ Perguntada, à continuação, se considera que a expressão corporal não é fruto apenas de uma encenação, Weilerstein responde:

Você está sendo parte disso [da sensação], [...] e o público imediatamente percebe se você está fingindo. É a mesma coisa onde grandes atores, grandes professores de teatro também dizem: “–Eu não acredito em você.” Essa é a pior coisa que se pode dizer a um ator. Isso é a pior coisa que se pode dizer a qualquer artista. Portanto, você precisa realmente mergulhar nisso, senão não faz sentido. [...] (Ibid)⁴¹⁶

Claude Hauri demonstra afinidade com o pensamento de Weilerstein. O violoncelista, no entanto, vai além. Hauri não somente declara que o gestual deve revelar uma autenticidade das emoções do intérprete, mas enfatiza que não deve ser programado previamente:

[...] Quando se necessita uma outra linguagem corporal, então com quase certeza não é autêntica. O silêncio tem que se estabelecer de forma natural depois de tudo o que você tocou [...] quando é parte do todo. Não porque é um costume. [...] É o momento que decide. Nunca programar nesse sentido, tem que ser autêntico. [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 304-305)⁴¹⁷

⁴¹⁴ “ I find it very hard to think of silence without thinking also of gesture, because the silence that exists in a performance space is always the silence that we make.”(HEYDE, Apêndice 3.6, p. 457).

⁴¹⁵ One can’t overuse it because then it becomes kind of pretentious, [...] in moments like that it’s a very natural reaction that I have. It’s almost involuntary [...] the bow just doesn’t want to come down. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 485)

⁴¹⁶ You’re being part of it [...] and the audience immediately knows if you’re acting. It’s the same thing which great actors, great acting teachers also say: “–I don’t believe you.” This is the worst thing you can say to an actor. It’s also the worst thing you can say to any sort of artist at all. [...] So you need to really fully immerse in it otherwise there’s no point. [...] (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 485)

⁴¹⁷ [...] Wenn man eine andere Sprache des Körpers braucht, dann ist es fast sicher nicht authentisch. Die Stille muss entstehen in natürlicher Weise nach all dem, was du vorher gespielt hast [...] wenn es Teil des Ganzen ist. Nicht weil es nur ein Brauch ist [...] Es ist der Moment, der entscheidet. Nie etwas aus Programmieren in diesem Sinne, es muss natürlich sein. [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 304-305)

Na mesma linha, Frans Helmerson revela que, embora aprecie que o silêncio se mantenha na sala, não costuma se programar em relação a como proceder com seu gestual. Helmerson esclarece:

[...] como eu disse anteriormente, a questão é sobre o que decido de fato não fazer.⁴¹⁸ Porque se eu decido muito claramente o que fazer, facilmente se torna um pouco teatral, e eu não gosto disso no palco. [...] Comunicar a música, o que acontece na música, simplesmente [...] é a única coisa que importa. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 443-444)⁴¹⁹

A partir das reflexões preliminares sobre espaço e a autenticidade do momento, cabe neste ponto passar aos depoimentos dos entrevistados no que concerne às obras selecionadas.⁴²⁰

⁴¹⁸ Sobre o que Helmerson disse anteriormente, veja-se o subcapítulo 3.3.5 ou a transcrição da entrevista com Helmerson (Apêndice 3.5, p. 436).

⁴¹⁹ I would not start to tune or do this with the bow. It's not so much a question of what I decide to do. It's more [...] like I said before, a question of what I decide not to do actually. Because if I decide too clearly what to do it easily becomes a little theatrical and that I don't like on stage. [...] communicating the music, what happens in the music simply [...] it's the only important thing. (HELMERSON, Apêndice 3.5 p. 443-444)

⁴²⁰ As contextualizações dos silêncios encontrados nas obras neste subcapítulo, ao contrário do que foi feito até este ponto da tese, não são realizadas em subseção separada. Como os elementos a serem observados são de simples verificação, para maior fluidez do texto optou-se por inserir as breves contextualizações musicais dos finais das obras no fluxo das análises das entrevistas.

3.9.2 A análise das respostas relacionadas às obras estudadas

Figura 30: Andante Cantabile n° 2 de Piotr Ilitch Tchaikovsky para Violoncelo e Cordas, comp. 166-176

The image displays a musical score for the piece 'Andante Cantabile n° 2' by Tchaikovsky. It is divided into two systems. The first system features a 'Cello solo' part with a melodic line and a dynamic marking of *p* (piano). Below it, the 'Cordas' (strings) section provides a harmonic accompaniment. The second system features a 'V.c. solo' (Violoncelo solo) part with a melodic line, marked with *morendo* and *ppp* (pianissimo). The 'Cordas' section continues with a sustained accompaniment, marked with *pppp* (pianississimo) and *arco* (arco). The score is in F major and 2/4 time.

Fonte: elaboração nossa (2019)

O possível silêncio de pós-performance da peça *Andante Cantabile* n° 2 de Tchaikovsky, deriva do contexto no qual, ao longo de toda a peça, o violoncelo solista executa uma melodia acompanhada pela orquestra de cordas.⁴²¹ Todos os instrumentos, inclusive o solista, têm a indicação *con sordino* ao longo da obra, provocando alterações na produção sonora em termos de timbre e volume.

⁴²¹ Conforme apontado anteriormente, de acordo com Braccini (1992, p. 58-59) o termo musical *andante* é traduzido do italiano para as línguas inglesa, alemã e francesa respectivamente como: *moving along/walking pace*; *gehend/ mässig bewegt*; e, *allegre/ en allent*. Por sua vez, o termo musical *cantabile* é traduzido para as línguas inglesa, alemã e francesa respectivamente como: *in a singing style*; *gesanglich*; *chantant*. Em português entende-se *cantabile* como **cantado** (ibid., 78-79).

Ao final da obra, especificamente a partir do comp. 168, o violoncelo solista faz a última referência ao tema principal – Si-Ré#-Ré#-Si-Mi-Ré# – onde o acompanhamento harmônico da orquestra recebe instrumentação evidentemente reduzida. A partir do comp. 170 – na tônica Si Maior – o violoncelo faz arpejo final sem acompanhamento, no qual observa-se a indicação dinâmica *morendo*, ou seja, progressivamente com menos sonoridade. O violoncelo chega nos últimos três compassos à nota fundamental Si, na dinâmica *ppp*, e que é prolongada por uma *fermata*. Nos dois últimos compassos a orquestra de cordas executa a cadência plagal IV-I na dinâmica *pppp*, acompanhando o solista no último compasso com a duração da *fermata*, cuja extensão tradicionalmente é determinada pelo solista. Nesse sentido, Antonio Meneses relata a atmosfera ao final da obra.⁴²²

No caso do Tchaikovsky [*Andante Cantabile*] é bastante evidente que naquele pianíssimo ele quer criar uma atmosfera muito especial. Então eu acho que é importante mantê-la além do momento em que você termina de tocar a última nota. É importante você manter essa atmosfera, porque é isso que encanta o público [...]. Se você termina e imediatamente se move, você tira o público daquele momento de encanto, de mágica que foi criada. Então é necessário que o público saia desse momento de encanto [...] ele precisa de um pouquinho de tempo, não é? Se não fizer isso você estraga tudo, você estraga a situação toda. Então você cria só esse momento de alguns segundos. [...] (MENESES, Apêndice 4.3, p. 521)

Nessa linha, e em sintonia com as declarações apresentadas anteriormente, Meneses ressalta a relevância da valorização dos poucos segundos de silêncio que podem suceder a interpretação de uma obra com as características aqui apresentadas. Não obstante a valorização desse momento seja aparentemente algo comum aos intérpretes, apresentam-se a seguir posições antagônicas à corrente que valoriza o momento. Passemos, porém, primeiramente à uma breve análise do Cisne do Carnaval dos Animais de Saint-Saëns, para em seguida observarmos as abordagens que divergem da corrente representada acima.

⁴²² O autor presenciou a interpretação de *Andante Cantabile* n° 2 de Tchaikovsky por Antonio Meneses junto à Orquestra Petrobras Sinfônica, sob a regência de Cláudio Cruz na Sala Cecília Meireles, no dia 24 de agosto de 2018, véspera da entrevista. Naturalmente, a obra foi incluída no questionário proposto ao intérprete.

Figura 31: O Cisne do Carnaval dos Animais de Camille Saint-Saëns, últimos 6 compassos

The musical score for the final six measures of 'The Swan' is presented in three systems. The first system includes Cello, Piano I, and Piano II. The Cello part has a melodic line with a 'dim.' marking. Piano I has a rhythmic accompaniment. Piano II provides harmonic support. The second system includes Violoncello (Vc.), Piano I, and Piano II. The Vc. part has tempo markings: 'Rit.', 'Lento', and 'a Tempo', along with dynamics like 'pp' and '8va'. The score concludes with a 'Rit.' marking.

Fonte: elaboração nossa (2019)

O Cisne de Camille Saint-Saëns, na tonalidade de Sol Maior, recebe do compositor a indicação *Andantino Grazioso*⁴²³ – que em português pode ser traduzido como um pouco movido e gracioso – e, como se sabe, o violoncelo solista executa a

⁴²³ Braccini (1992, p. 58-59) traduz as expressões musicais do idioma italiano para as línguas inglesa, alemã e francesa. Nessa ordem, respectivamente, o termo musical *Andantino* é traduzido como: *somewhat quicker or slower than andante*; *ein wenig bewegt/ schneller oder langsamer als Andante*; e, *plus lent ou plus rapide que andante*. Em português pode ser traduzido como **um pouco movido** – de acordo com a tradução alemã *ein wenig bewegt*. Por sua vez, o termo musical *grazioso* é traduzido para as línguas inglesa, alemã e francesa respectivamente como: *graceful*; *anmutig*; e, *gracieux*. Em português pode ser traduzido como **gracioso**. (ibid, p. 88-89)

melodia principal com o acompanhamento de dois pianos na versão original de Saint-Saëns.⁴²⁴ A parte principal do piano percorre praticamente toda a obra com a figura em *ostinato* na mão direita, que se caracteriza por arpejos em semicolcheias, e que dão o suporte harmônico à melodia e provêm a obra de uma pulsação homogênea ao longo de praticamente toda a peça⁴²⁵. Pode-se imaginar que o violoncelo – por meio da melodia – faz alusão a um cisne que nada sobre a água de um lago ou rio, que por sua vez é representada pelos arpejos do piano.⁴²⁶ Observe-se que, na partitura, o *diminuendo* é indicado no quinto último compasso, e que, a partir desse ponto, os instrumentos recebem sucessivamente nos próximos dois compassos a indicação *pp*. Sob o ponto de vista harmônico, no quarto último compasso chega-se à dominante Ré Maior com sétima e no compasso seguinte o violoncelo chega à nota fundamental Sol que se prolonga até o quarto tempo do compasso seguinte. Nos últimos três compassos o piano estabiliza o centro tonal Sol Maior e finaliza o acorde no primeiro tempo do último compasso no estado fundamental. Com relação a essa finalização, é importante ressaltar que o violoncelo tem pausas a partir de praticamente a metade do penúltimo compasso e, assim como o violoncelo, o piano ao finalizar a obra tem pausas expressas na partitura a partir do acorde final.⁴²⁷ Observe-se que, sob o ponto de vista da notação, talvez, ao invés de escrever pausas, em seu lugar Saint-Saëns poderia ter escrito na última nota do piano uma semibreve pontuada, eventualmente acrescida de uma fermata. Mas, em nosso entendimento, as pausas escritas pelo compositor são claras representações de que o silêncio deve ser valorizado ao final da execução. Nesse sentido, Alisa Weilerstein observa que é um silêncio muito pacífico (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 484) e Matias de Oliveira Pinto entende o momento como “algo que [...] se dilui, [...] tem que ser terminado com a maior calma possível, claro” (PINTO, Apêndice 4.4, p. 529).

Neil Heyde, conforme exposto anteriormente, tem uma clara concepção sobre o vínculo entre o tamanho do auditório, a quantidade de público presente e a relação destes elementos com o *timing* ou duração do silêncio de pós-performance. No entanto, Heyde faz uma importante constatação e, à continuação, revela procurar caminhos surpreendentes para assim evitar o costume de prolongar o momento de silêncio:

⁴²⁴ Fora do contexto da Suíte do Carnaval dos Animais, ou seja, quando interpretada de forma isolada, é parte da tradição que a peça seja executada com apenas um piano ou, no lugar do piano, uma harpa.

⁴²⁵ A expressão *ostinato* se refere à persistente repetição de figura melódica ou rítmica. (HAMLIN, 1982, p. 278)

⁴²⁶ Essa imagem é comumente passada de geração em geração entre violoncelistas.

⁴²⁷ Ressalta-se que o último compasso tem apenas uma colcheia de sons e os demais, de pausas.

[...] Eu tenho uma obsessão pessoal sobre isso [...] Eu acho que existem silêncios genéricos e preguiçosos nos quais se pode ter no final dessas peças, se você quiser, uma finalização com um belo decrescendo e então as pessoas [intérpretes] simplesmente seguram pelo maior tempo possível e depois relaxam [...] eu acho que o público se acostuma demais a isso. Nós já ouvimos isso 100 vezes. Já ouvimos 1000 vezes [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 452)⁴²⁸

Heyde sugere então uma versão alternativa para a mencionada finalização. No lugar da execução de um *decrescendo* e criação da impressão de um som que se distancia, propõe que, a depender da combinação entre o tamanho da sala e a quantidade de público presente, o intérprete eventualmente estabeleça um claro final à nota longa, alterando completamente a atmosfera tradicional deste tipo de silêncio de pós performance (Ibid.).

Sob o prisma de não realçar o momento, Wolfgang Emmanuel Schmidt declara que não considera o silêncio neste tipo de situação como algo tão relevante. Segundo Schmidt:

Eu acho que nessas peças o silêncio é menos importante. Por que são atmosferas, e são tão curtas e em essência não são peças tão sérias. De qualquer maneira na maioria das vezes alguém no público diz: “– Ahh!” ou algo assim. O ambiente de qualquer maneira já se altera e o silêncio atrapalha. [...] Nesses casos, para mim o silêncio não é tão importante. A maior parte das vezes são tocados como *bis*. Aí o clima de qualquer maneira já está mais relaxado. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 352-353)⁴²⁹

Mario Brunello, em sintonia com a ideia de não sobrevalorizar o silêncio de pós-performance nesse tipo de obras curtas, esclarece que o momento tem apenas a finalidade de estabelecer um claro final à linha musical. Brunello descreve a sua abordagem da seguinte forma:

Eu acho que esse silêncio [...] é mais importante para constatar que aquilo [a música] acabou. [...] Eu não quero criar silêncio, eu não quero ter uma duração maior porque quero criar uma coisa nova chamada silêncio. [...] Eu quero transmitir que acabou e nós podemos pensar em

⁴²⁸ [...] I've got a personal obsession about this, [...] I think there are lazy or generic silences that you can have at the end of these things where you've got, if you like, a nicely tailed-out fade and then people just hold it for as long as possible and then relax. And that I think audiences get very, very used to that. We've heard it 100 times. We've heard it 1,000 times [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 452)

⁴²⁹ Ich glaube bei solchen Stücken ist die Stille weniger wichtig. Weil das sind eher Stimmungsbilder, [...] und das ist so kurz und ist auch in dem Sinne nicht so ein ernstes Stück. Meistens ist dann sowieso, dass im Publikum jemand ahhh, sowas. Die Stimmung steigt sowieso schon, die Stille zerstört. [...] Da ist für mich die Stille nicht so wichtig. Das ist ja auch meistens eine Zugabe. Da ist die Stimmung insgesamt schon gelöster. [...] (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 352-353)

um monte de coisas nesse momento.⁴³⁰ [...] (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 404)⁴³¹

Brunello, então, complementa a ideia ao reiterar que escreveu um livro sobre o silêncio justamente porque o silêncio não existe como fenômeno acústico.⁴³² Esclarece seu entendimento central sobre o silêncio ao dizer que este nunca existe simplesmente como uma pausa, seja “[...] no final, no começo, no meio [...]”. É uma linguagem [em] diferentes maneiras, mas não é um elemento como a água, [...] a água é água” (Ibid.).⁴³³

Embora Heyde, Schmidt e Brunello aparentemente não explorem a qualidade dramática do silêncio de pós-performance nessas peças de curta duração, encontram-se, no entanto, e conforme já apontado anteriormente, outras abordagens que reforçam a ideia de que estes silêncios têm qualidades cênicas e que estas podem ser eventualmente exploradas. Nesse sentido, Maria-Luise Lehenseder-Ewald contextualiza a situação na qual se interpreta o silêncio ao descrever a sua concepção da imagem que ocorre no final da obra: “O cisne desaparece, vai embora nadando. O compositor deixa a fantasia por conta do público” (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 313).⁴³⁴ A violoncelista prossegue descrevendo como se comunica por meio da linguagem corporal:

[...] com certeza ficar no gestual, não começar e abaixar o arco mais cedo. Todo músico sabe que esse é um momento muito importante. Ou seja, um momento intrinsecamente técnico, que deveria ser ensinado ao estudante relativamente cedo. [...] Para alguns [alunos] nem é necessário ser dito, eles têm a sensibilidade ou precisam do tempo para si mesmos para sair do mundo dos sonhos. E [para] o público, quanto mais tempo tiver silêncio, maior é a emoção. (Ibid.)⁴³⁵

⁴³⁰ Sobre o ponto levantado que “é possível pensar em um monte de coisas” (Ibid.) retornaremos um pouco mais adiante.

⁴³¹ I think that that silence [...] is more important to realise that it's finished. [...] I don't want to create silence, I don't want to have more length because I want to create a new thing that is silence. [...] I want to realise that it's finished and we can think a lot of things during that moment. [...] (BRUNELLO, Apêndice 3.1 p. 404)

⁴³² A ideia de que o silêncio não existe – enquanto fenômeno acústico – é análoga às observações de John Cage apresentadas no subcapítulo 2.4 da tese. Os desdobramentos filosóficos sobre a questão, conforme apontado anteriormente, não são estudados neste trabalho. Reitera-se que nesta tese considera-se que há silêncio quando os instrumentos envolvidos na obra não emitem sons.

⁴³³ „in the end, at the beginning, in the middle, in the shape. It's a language, it's something that artists use in different, [in] very different ways but it's not an element like water [...] water is water.” (Ibid.)

⁴³⁴ “Der Schwan entschwindet. Der schwimmt davon. Der Komponist überlässt die Zuhörer ihrer Fantasie [...]” (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 313).

⁴³⁵ [...] auf jeden Fall in der Geste stehenbleiben, nicht anfangen und den Bogen zu früh runternehmen. Das weiß jeder Musiker, dass das ein ganz wichtiger Moment ist. Also ein rein technischer Moment, der recht früh dem Schüler beigebracht werden sollte [...] Manchen muss man das gar nicht sagen, die haben selbst das Gefühl oder kommen vielleicht selbst aus Ihrer Traumwelt raus und brauchen diesen Moment für sich selbst. Und das Publikum, je länger es still ist, umso größer ist die Spannung. (Ibid.)

De forma ainda mais enfática, Narek Hakhnazaryan vai além da questão da expressão corporal abordada por Leihenseder-Ewald e descreve seu especial interesse por esse tipo de situação. Cabe, no entanto, antes de nos aprofundarmos em seu depoimento, contextualizar a peça *Vocalise* de Rachmaninoff que o violoncelista observa como exemplo análogo ao Cisne.

Figura 32: Vocalise de Rachmaninoff op. 34, n° 14, comp. 1-7

Lentamente, Molto cantabile ♩ = 50

Fonte: elaboração nossa (2019)

A peça intitulada *Vocalise* Op. 34, n° 14 em Mi Menor de Sergei Rachmaninoff, recebe a indicação *Lentamente Molto Cantabile*⁴³⁶ – que em português pode ser traduzido como lentamente e muito cantado. Na versão aqui examinada, o violoncelo protagoniza a melodia principal e é acompanhado pelo piano.⁴³⁷ Como se observa, o motivo central

⁴³⁶ De acordo com Braccini (1992, 78-79), o termo musical *cantabile* é traduzido para as línguas inglesa, alemã e francesa respectivamente como: *in a singing style*; *gesanglich*; *chantant*. Em português entende-se *cantabile* como **cantado**.

⁴³⁷ *Vocalise* Op. 34, n° 14 de Sergei Rachmaninoff foi estreada na versão original para soprano e piano em abril de 1915. Em dezembro de 1915 o regente e contabaixista Serge Koussevitzky executou o arranjo para contrabaixo e piano, provavelmente com o consentimento do compositor (RAHMER, 2014).

representado na Figura 32 é acompanhado pelo piano, cuja estrutura rítmica apresenta na mão direita a figura de colcheias praticamente ao longo de toda a obra.⁴³⁸

Figura 33: Vocalise de Rachmaninoff op. 34, n° 14, 11 últimos compassos

The musical score for the final 11 measures of Rachmaninoff's Vocalise, Op. 34, No. 14, is presented in three systems. The first system includes the Cello part, which begins with a *ritenuto* marking and ends with a *tr* (trill). The Piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics ranging from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The second system includes the Violoncello (Vc.) part, which has a long, sustained note in the final measures, marked with a fermata and a *p* dynamic. The Piano part continues with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics ranging from *mf* to *p*.

Fonte: elaboração nossa (2019)

Em relação ao final da obra, assim como nas demais peças examinadas neste subcapítulo, é inegável que o centro tonal começa a se estabelecer alguns compassos antes do desfecho, aqui especificamente nos três últimos compassos. O violoncelo toca a sua nota final Mi que é prolongada ao longo dos últimos dois compassos, e, devido à presença da fermata, a duração na mesma é possivelmente alongada. Observe-se que, no último compasso, as figuras de colcheias do piano – mencionadas anteriormente – ecoam o acorde de Mi menor em *decrescendo* em conformidade com a mesma dinâmica executada pelo violoncelo. A partir desta breve contextualização, e voltando à questão do silêncio do final do Cisne, Narek Hakhnazaryan declara:

⁴³⁸ Em alguns trechos as seqüências de colcheias se encontram acobertadas e se apresentam de forma discreta.

Quando se tem uma peça na qual ao longo dela toda tem esse [cantarola um trecho com os arpejos do piano], essa imagem rítmica do cisne, ou do lago, ou algo assim, depois que se termina [...] ou seja, depois que o som desaparece, [...] a frase continua na mente das pessoas.⁴³⁹ Eles continuam ouvindo [...] isso continua. Portanto o silêncio e *timing* são muito importantes em obras como O Cisne ou a *Vocalise* de Rachmaninoff. [...] Para mim a melhor recompensa depois de tocar tais peças [...] ou movimentos lentos de qualquer Sonata [...], é quando eu tenho a sensação de que quando paro e tiro o arco da corda e o mantenho no ar [...], aquela sensação de que posso segurar o tempo que eu queira, tão longo quanto eu queira e ninguém vai aplaudir, porque todos juntos, eu e o público, estamos na mesma viagem e estamos todos no mesmo tipo de estado meditativo. Por isso este é para mim o melhor, o momento mais mágico de uma performance, escutar aquele silêncio todos juntos no auditório. Isso acontece com relativa frequência depois do Cisne ou a *Vocalise* de Rachmaninoff, quando termino e lentamente abaixo as minhas mãos e ninguém aplaude, nada acontece, ninguém respira. Então paulatinamente eles começam a aplaudir, não rápido, isso é muito importante, mas sem pressa. Isso também é um indicador de como todos estivemos na mesma viagem, porque se você vai para a jornada como a *Vocalise* de Rachmaninoff, você não pode começar a aplaudir ou pular [...] ou algo assim, não é natural. Você tem que voltar gradualmente desse estado anímico. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 419)⁴⁴⁰

Com relação à afirmação de Hakhnazaryan de que “[...] depois que o som desaparece, [...] a frase continua na mente das pessoas [...]” (Ibid.), encontramos dois paralelos. Um primeiro é verificado em Brunello, quem, como vimos afirma que “[...] podemos pensar em um monte de coisas nesse momento [...]” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 404). Um segundo paralelo é registrado em texto de Margulis (2007b), no qual se lê que os silêncios da *Meta-audição*⁴⁴¹ são aqueles que “[...] quando estímulos externos

⁴³⁹ A figura de arpejos de semicolcheias na mão direita do pianista ao longo do Cisne de Saint-Saëns assim como a figura rítmica de colcheias da mão direita do pianista ao longo da *Vocalise* de Rachmaninoff, estão presentes não somente desde o início de ambas as obras, mas estão presentes no último compasso antes do desfecho – eventualmente silencioso – das peças.

⁴⁴⁰ When you have a piece where you have during the whole piece there's this [sings the piano ostinato], that rhythmical image of the swan or the lake, whatever, after you finish [...] after the sound is gone, [...] the phrase continues in people's minds. They still hear [...] it still goes. So, the silence and timing are very important in pieces like Swan or Rachmaninoff Vocalise. [...] The best reward for me after playing such pieces [...] or slow movement of any sonata [...] is when I have a feeling when I stop and I lift my bow from the string and I hold it in the air, that feeling when I know that I can hold as much as I want, as long as I want and nobody will clap, because we all together, me and the audience were on the same journey and we are in the same kind of meditational mood. So that's for me the best, most magical moment of the performance, to hear that silence all together in the hall. That quite often happens after Swan or Rachmaninoff Vocalise, when I finish and I slowly put my hands down and nobody claps, nothing happens, nobody breathes. Then slowly they start clapping, not fast, that's very important, but slowly. That's also an indicator how we all went to the same journey, because if you go to the journey like Rachmaninoff Vocalise, you can't immediately start clapping and jump [...] or something, it's unnatural. You have to slowly come back from that mood. (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 419)

⁴⁴¹ Os silêncios da *Meta-Audição* observados por Margulis (2007b) são apresentados no subcapítulo 2.2.10 da tese.

são retirados, projeções internas, imaginações, construções e suposições emergem de forma mais evidente” (MARGULIS, 2007b, p. 255).⁴⁴²

Ressalte-se que quando Hakhnazaryan declara que “todos juntos, eu e o público estamos [...] no mesmo tipo de estado meditativo” (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 419),⁴⁴³ o violoncelista aponta para uma percepção semelhante à indicada pelo ator Bruno Ganz, exposta no capítulo teórico da tese. Na condição de ouvinte, Ganz revela que em situações singulares de silêncio de pós-performance “[...] algo chega a um ápice no qual todos participam genuinamente. É como entrar em uma diferente dimensão na qual há uma outra percepção de tempo” (CLAUDIO⁴⁴⁴, 2003, minuto 31, transcrição nossa).⁴⁴⁵

3.9.3 Síntese conclusiva

Nesta seção do trabalho, identificam-se duas tendências interpretativas. A primeira, que valoriza o silêncio de pós-performance e a segunda, antagônica, que não o faz. É importante frisar que, entre aqueles que valorizam o momento, há um destaque para a autenticidade do momento vivido, ou seja, a sincera conexão dos intérpretes com a ocasião da performance.

Sobre os parâmetros que podem influenciar na valorização do momento de pós-performance, há uma pertinente questão abordada por Heyde (Apêndice 3.6, p. 456). O violoncelista trata das relações entre o espaço no qual se interpreta a obra, a quantidade de público presente, o tempo de duração do silêncio de pós-performance e o consequente *timing* da expressão corporal do intérprete (ibid.).⁴⁴⁶ O entendimento é o de que quanto maior a sala de concertos e mais numeroso o público, tanto mais natural é a prolongação do momento de silêncio de pós-performance. Não obstante, situações adversas também

⁴⁴² “[...] When external stimuli are withdrawn, internal projections, imaginings, constructions, and assumptions emerge more recognizably” (MARGULIS, 2007b, p. 255).

⁴⁴³ „we all together[...] are in the same kind of meditational mood” (HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3, p. 419)

⁴⁴⁴ Ressalte-se que de acordo com as normas da ABNT, a referência quando extraída de filme deve ser mencionada de acordo com o título do mesmo, nesse caso: *Claudio Abbado: Hearing the Silence (Sketches for a Portrait by Paul Smaczny)*

⁴⁴⁵ „etwas kommt [...] „auf den Punkt”, etwas ist, wo, an dem alle beteiligt sind. Und das ist wie ein Eintreten in eine Art gesteigerte Zeit oder so, ein anderes Gefühl von Zeit.“ (CLAUDIO, 2003, minuto 31, transcrição nossa)

⁴⁴⁶ Conforme descrito anteriormente, a expressão corporal do silêncio costuma ser caracterizada pela paralização do gestual.

devem ser levadas em consideração, como por exemplo: em um auditório grande, porém com pouco público presente, a prolongação do momento por meio do gestual pode ser antinatural, assim como em uma sala pequena, com pouca ou nenhuma reverberação sonora e com um público sentado muito próximo aos músicos, a sensação de prolongação do momento pode ser eventualmente considerada antinatural ou inoportuna.

Também é relevante ressaltar o paralelo entre a abordagem teórica de Margulis (2007b, p. 255) e a empírica de Hakhnazaryan (Apêndice 3.3, p. 419). Ambos convergem no que diz respeito à imaginação ou sensibilidade do público no momento de silêncio de pós-performance. Como exemplo que integra as sensações tanto do público assim como do intérprete no momento de silêncio de pós-performance, reiteram-se, à guisa de conclusão, as palavras de Bruno Ganz e posteriormente, de Narek Hakhnazaryan.⁴⁴⁷ Na condição de ouvinte, Ganz descreve o momento da seguinte forma:

[...] É uma dissipação do completo efeito dos sons que ressoaram [...] na sala de concertos e que gradativamente desaparecem. Se percebe então a materialização de um momento único que não tem que ser interrogado, simplesmente é... eu não sei o que é isso. (CLAUDIO⁴⁴⁸, 2003, minuto 31, transcrição nossa)⁴⁴⁹

Na posição do intérprete que revela o deleite do momento – expresso na citação de Hakhnazaryan (Apêndice 3.3, p. 419), reproduzida anteriormente – reitera-se que o violoncelista afirma que a melhor recompensa, o momento mais mágico da performance de tais peças é quando logra manter o público, por meio do gestual, em estado meditativo junto a si.

3.10 O SILÊNCIO ENTRE MOVIMENTOS

A presente seção apresenta a reflexão dos intérpretes a respeito da funcionalidade do silêncio quando o mesmo ocorre entre movimentos de uma obra. Conforme

⁴⁴⁷ O depoimento de Bruno Ganz é comentado no subcapítulo 2.2.2 da tese.

⁴⁴⁸ Reitera-se que de acordo com as normas da ABNT, a referência quando extraída de filme deve ser mencionada de acordo com o título do mesmo, nesse caso: *Claudio Abbado: Hearing the Silence (Sketches for a Portrait by Paul Smaczny)*. Reitera-se que a fala é de Bruno Ganz.

⁴⁴⁹ [...] die versammelte Wirkung [...] [von dem] Klang in dem Raum verklingt eben, dann... [pausa reflexiva], dann entsteht etwas erkennbar, Moment lang [aponta com o dedo indicador para cima, tomando tempo para refletir] da, muss nicht befragt werden und ist einfach und ... [pausa reflexiva] weiss nicht, was das ist. (CLAUDIO, 2003, minuto 31, transcrição nossa)

apresentado no capítulo teórico, este tipo de silêncio somente recebeu atenção entre os teóricos estudados por parte de Lissa (1964). Pela singularidade da observação da autora, vale, portanto, reiterar aqui sua visão:

[...] Os períodos de respiração entre os movimentos os dividem, porém também os unem, dado que os mesmos se seguem temporalmente uns aos outros. Os 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 [...] (LISSA, 1964, p. 446)⁴⁵⁰

A partir de Lissa, portanto, a seguinte pergunta foi formulada:

Quando refletimos sobre os silêncios que ocorrem entre movimentos de uma sonata ou concerto, o Sr. considera que há alguma funcionalidade neste momento?

Em acompanhamento à pergunta, os entrevistados foram questionados sobre exemplos do repertório do violoncelo.⁴⁵¹ De modo a possibilitar a comparação da visão dos violoncelistas sobre diferentes obras, apresenta-se nesta seção a visão dos entrevistados sobre os silêncios que podem ocorrer entre o primeiro e segundo movimentos das duas Sonatas de Brahms, respectivamente a Sonata em Mi menor e a Sonata em Fá Maior.⁴⁵² Antes, porém, de fazê-lo, observam-se testemunhos genéricos à discussão.

Sob o ponto de vista histórico da prática de performance, Christian Poltéra discorre sobre a utilidade do momento a partir da ótica da época na qual as obras foram escritas:

Provavelmente naquele tempo em que [as obras] foram tocadas, [...] com cordas de tripa, e elas desafinavam de forma terrível por conta da temperatura, coisa e tal, então provavelmente simplesmente se fez uma pausa até que se afinou novamente, e aí a música continuava. Eu não

⁴⁵⁰ [...] 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)

⁴⁵¹ A depender do tempo disponível os entrevistados foram perguntados sobre um ou mais exemplos.

⁴⁵² Cabe observar que originalmente a entrevista previa examinar os exemplos contidos entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Mi menor de Brahms e entre o segundo e terceiro movimento da sonata em Fá Maior de Brahms. No entanto, devido à reincidência de relatos espontâneos cuja atenção esteve voltada para o silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Fá Maior de Brahms, o autor optou por comparar a visão dos intérpretes sobre esse momento, em detrimento dos poucos relatos registrados sobre o silêncio entre o segundo e terceiro movimentos da mesma Sonata.

acho que [naquela época] fosse um tema tão delicado. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 338)⁴⁵³

Essa observação de Poltéra apenas relata o contexto histórico coexistente à época da criação das obras que aqui estudamos. Na atualidade, com o advento da produção das cordas de aço, cromo, tungstênio e outros materiais de origem sintética, a questão da desafinação da corda se reduz substancialmente, e conduz o interesse sobre o silêncio entre movimentos à discussão que fazemos a seguir.

A partir de uma visão histórica sobre a arte da notação musical, indo além da pertinente observação de Poltéra, Jan Vogler diferencia a tradição entre os estilos clássico e romântico.⁴⁵⁴

No classicismo o silêncio naturalmente ainda é indicado na partitura. [...] Quer dizer, o compositor expressou de forma clara: “–Eu quero ter uma pausa.” [...] No período romântico isso é indicado parcialmente de modo a que o compositor já não o faz [com tanta frequência], contudo ele diz: “–Você já sabe, esse movimento foi carregado, agora a gente precisa aqui de um pouco de silêncio.” Em Mahler já não aparecem mais cinquenta fermatas, coisa e tal. Já é sabido que o movimento precisa agora de um pouco de tranquilidade e silêncio. [...] A tradição do silêncio no classicismo ainda é muito evidente. [...] O compositor clássico ainda controlou o intérprete. O compositor romântico, já tem confiança no silêncio. Porque a música romântica [...] é a ideia da reflexão interior. Ou seja, um espelho da alma, essa é a invenção da música romântica. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 361)⁴⁵⁵

Nesse sentido, Neil Heyde complementa a abordagem de Vogler ao apontar para a questão do gestual e efeito dramático do momento:

Existe a convenção do século XVIII de como o final de cada movimento é marcado com uma fermata sobre a barra dupla. Ou seja, nós temos uma terminação e temos algo a mais, e assim existe uma espécie de

⁴⁵³ Wenn wahrscheinlich das früher gespielt wurde, auch mit Darmsaiten, und das war furchtbar verstimmt wegen der Temperatur oder was, dann hat man wahrscheinlich einfach eine Pause gemacht, bis das wieder gestimmt hat, und dann ging die Musik weiter. Ich glaube nicht, dass man da so heikel war. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 338)

⁴⁵⁴ Ressalte-se que Christian Poltéra revela apreciar a possibilidade de manter a tensão entre movimentos por meio do silêncio.

⁴⁵⁵ In der Klassik ist es natürlich noch so, dass die Stille fast immer auskomponiert ist. [...] Das heißt, der Komponist hat ganz klar gesagt, ich möchte eine Pause haben [...]. In der Romantik ist es teilweise so, dass der Komponist gar nicht mehr so viel indiziert. Sondern er sagt, du weißt schon, das war jetzt ein ausladender Satz, da brauchen wir ein bisschen Stille hier. Bei Mahler steht nicht mehr da fünfzig Fermaten oder so. Man weiß dann schon, der Satz braucht jetzt ein bisschen Ruhe und Stille. [...] Die Tradition der Stille in der Klassik ist noch sehr vollgänglich. [...] Der klassische Komponist hat den Interpreten noch kontrolliert. Der romantische Komponist hat schon Vertrauen zu Stille. Weil die romantische Musik [...] ist die Idee der Reflektion nach innen. Also der Spiegel auf die Seele, das ist die Erfindung der romantischen Musik. (VOGLER, Apêndice 1.11, p. 361)

gesto em relação a isso, mas conforme se avança para o final do século XVIII e através de todo o século XIX, a maneira pela qual os movimentos se conectam é fundamental para o efeito dramático dessas peças. [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 450, grifo nosso)⁴⁵⁶

A função de junção exercida pelo silêncio, indicada por Heyde, é o foco do depoimento de Claude Hauri, que descreve que uma obra cíclica em vários movimentos faz parte de uma unidade que tem como finalidade a expressão de uma ideia central. Desse modo, segundo o violoncelista, o silêncio é um mecanismo de transformação entre as partes e que facilita o artista a realizar os contrastes de atmosferas entre os diferentes movimentos de uma obra.

Esse é um momento muito importante do silêncio, porque é um momento no qual se estreita algo entre os movimentos, onde se deve direcionar a atenção do público para o próximo [movimento]. [...] O que eu sinto, não gosto e não faço, a não ser que seja realmente necessário, é relaxar entre movimentos. O que quero dizer? Uma composição é uma obra completa. Uma sonata é uma obra completa, portanto, entre movimentos não há de fato uma interrupção, de certa forma há uma continuação. Naturalmente isso varia: às vezes está escrito *attacca*, o que realmente significa que há de se seguir em frente. Mas, de certa forma, a energia correta deve ser recriada. Não é: “– O primeiro [movimento] está feito, agora começa o segundo.” Não é assim. É uma obra completa, também no silêncio [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 303-304)⁴⁵⁷

Sobre a função, indicada por Hauri, de que o silêncio dá suporte à interpretação dos contrastes dos movimentos, Alisa Weilerstein segue a mesma linha. A violoncelista aponta o silêncio como uma útil ferramenta de trabalho e compara o desafio de um músico com o labor de atores. Em relação ao curto período de tempo que se observa tanto nos momentos de pré-performance como no contexto aqui estudado, Weilerstein esclarece:

⁴⁵⁶ There's the 18th century convention for how the end of each movement is marked with a fermata over the double bar. So, we have an ending and we have something else, and so there's a kind of gesture to it, but by the time you get to even the late 18th century and all through the 19th century, the way movements join is fundamental to the dramatic effect of these pieces. [...] (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 450, grifo nosso)

⁴⁵⁷ Das ist ein ganz wichtiger Moment der Stille. Weil es ist ein Moment, wo man etwas zwischen den Sätzen schließt. Ist das aber auch ein Moment, wo sofort man das Publikum auf das Nächste aufmerksam machen muss. [...] was ich empfinde und was ich nicht schätze für mich und mache das auch nicht, ist es, zwischen den Sätzen, wenn nicht wirklich nötig, abzuschalten. Was meine ich damit? Eine Komposition ist ein Gesamtwerk. Eine Sonate ist ein Gesamtwerk. Also zwischen den Sätzen ist eigentlich [...] nicht eine Interruption, es geht irgendwie weiter. Das ist ganz unterschiedlich natürlich: Manchmal ist geschrieben *attacca*, das heißt wirklich, man muss weitergehen. Aber irgendwie sollte sich die richtige Energie wieder neu kreieren. Es ist nicht, jetzt ist das Erste gemacht, jetzt fängt das zweite an. Das ist nicht so. Es ist ein Gesamtwerk, auch in der Stille [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 303-304)

[...] essa é uma grande ferramenta que um intérprete pode usar. Os três ou quatro segundos antes que ele ou ela comece, de certa forma já estabelece o caráter. [...] Eu trabalhei recentemente com Michael Tilson Thomas, [...] ele atua frequentemente com atores, e ele disse: “–Eu acho que de fato o que músicos eruditos têm que fazer é na realidade mais difícil, porque quando se entra no palco você não está no caráter [da personagem]. Você só tem três ou quatro segundos para entrar no caráter.” Esses são os tipos de silêncio a que nos referimos. [...] Um ator de teatro – sem fazer menção a ator de cinema, eles já estão no caráter – quando eles entram no palco eles já estão [em] um outro personagem. Ou seja, eles tiveram a oportunidade no tempo deles para entrar no clima, enquanto nós temos que entrar no caráter em frente de toda a plateia e temos três segundos, talvez quatro, para fazê-lo, em caso contrário é longo demais. Quer dizer, é um período de tempo muito curto. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 483-484)⁴⁵⁸

De acordo com Taisuke Yamashita, além de servir para o estabelecimento de um novo caráter, o momento de silêncio pode auxiliar no relaxamento corporal (YAMASHITA, Apêndice 3.10, p. 429). E, segundo Bruno Borralhinho, pode dar suporte ao intérprete em ocasiões nas quais a execução não está resultando ao agrado do músico. Borralhinho indica tirar eventualmente proveito desse tipo de situação:

[...] Imagina que vai ser um concerto que [...] a gente está tocando tudo muito rápido [...] você já não pode travar no meio da sonata, no meio do movimento. Então talvez para o segundo movimento, tomar um pouquinho mais de tempo para voltar a baixar os decibéis e etc., e então o segundo movimento ser um pouquinho mais calmo. (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 501)

O silêncio entre movimentos não somente é observado no que diz respeito à concentração do próprio intérprete quanto à mudanças de caráter entre as obras – conforme relatado por Hauri e Weilerstein – ou como momento de autocrítica e de correção – segundo Borralhinho – mas também pode sê-lo de maneira a , de certa forma, influenciar a atenção do público, seja para manter a atenção do mesmo ou para descontrair o ambiente. Matias de Oliveira Pinto descreve a situação da seguinte forma:

⁴⁵⁸ [...] that’s a great tool that a performer can use. The three or four seconds before he or she starts kind of already establish a character. [...] I worked with Michael Tilson Thomas recently, [...] he works a lot with actors and he said: “– I think actually what classical musicians have to do is actually harder, because when you walk on stage you’re not in character. You only have about three or four seconds to get into character. Those are those moments of silence that we’re talking about. [...] A stage actor, to say nothing of a film actor, they’re already in character. When they walk on stage they are already the other character. So they’ve had a chance in their own time to get into it, whereas we have to get into character in front of the entire audience and we have three seconds, maybe four, to do it, otherwise it’s too long. So it’s a very brief moment in time. (WEILERSTEIN, Apêndice 3.9, p. 483-484)

[...] existem compositores que até escrevem: *attaca*, ou seja: “–Não tomem muito tempo, não faça [demasiado] uso do silêncio, para que a coisa siga imediatamente.” Ou então, após algo que seja muito violento, quando vier uma coisa muito reflexiva, o ouvinte precisa desse tempo para poder transformar seus pensamentos e prepará-los para o momento seguinte. Então eu acho que o silêncio entre os movimentos deve ser muito consciente. [...] (PINTO, Apêndice 4.4, p. 527)

Na mesma linha, Maria-Luise Leihenseder-Ewald explica o motivo pelo qual se deve manter a tensão e propõe uma fórmula para, a depender do contraste entre os movimentos, encurtar ou alargar o momento de silêncio:

Existem conexões entre dois movimentos que deveriam ser tão fascinantes que um público [...] relativamente experiente, não deveria correr o risco de começar a aplaudir. Ou seja, o gestual deve ser sustentado para que se mantenha a tensão, para que se conecte o próximo movimento de forma direta. [...] A princípio, a mudança de um movimento lento para um movimento rápido frequentemente costuma ser [de duração] curta. E, após um [movimento] rápido, costuma se dar um pouco mais de tempo [para começar o movimento] lento. Primeiro se permite que o efeito do movimento rápido se acalme e então se começa o movimento lento. (LEIHENSEDER- EWALD, Apêndice 1.5, p. 311-312)⁴⁵⁹

Por meio de uma abordagem rigorosamente oposta, Miklós Perényi não apresenta uma preferência pela valorização dos contrastes entre os movimentos. A prioridade de Perényi reside em que o público tenha suficiente tempo para assimilar a carga emocional de um movimento e que possa se preparar para a continuação da obra:

Nesse sentido eu sou um pouco conservador por gostar de dar a possibilidade ao público um pouco [de tempo] para refletir. Por exemplo, depois de um primeiro movimento, [...] [não começo] a tocar imediatamente – à modo de *attacca* – um movimento novo. [...] A reflexão é importante para o público. [...] Algo esteve soando e não é preciso que um novo andamento comece imediatamente, de supetão. [...] Eu honro o compositor, [...] deixo que se reflita um pouco. A problemática [...] reside em que muitos artistas temem que ocorram barulhos e assim por diante. Mas isso não é sempre assim. Quando uma

⁴⁵⁹ Es gibt Verbindungen zwischen zwei Sätzen, die sollten so spannend sein, dass das halbwegs erfahrene Publikum [...] auch nicht in Gefahr gerät zu klatschen. Das heißt, man muss auch von der Geste her die Spannung aufrechterhalten, dass man den nächsten Satz direkt anschließt. [...] In der Regel der Wechsel vom Langsamen zum Schnellen [Satz] ist recht oft dicht. Und nach einem schnellen [Satz], den langsamen lässt man meistens ein bisschen Zeit. Erst mal die Wirkung des schnellen Satzes sich beruhigen lässt, und dann kommt der langsame Satz. (LEIHENSEDER- EWALD, Apêndice 1.5, p. 311-312)

interpretação é profunda, [...] então se percebe que um silêncio toma conta da plateia. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327-328)⁴⁶⁰

Antônio Guerra Vicente, em sintonia com o entendimento de Perényi, examina as possibilidades de abordagem, e revela sua preferência sobre o assunto:

Aí é outro momento, em que existem diferentes pensamentos. Tem uma tradição que não se deve aplaudir entre um intervalo e outro, entre um movimento e outro, porque isso interfere no contexto total, na unidade criativa da obra. Mas eu, na minha experiência de violoncelista, eu confesso que eu gostava quando aplaudiam no fim de algum movimento. Porque isso traz um bem-estar para você, uma massagem no seu ego: “–Opa, gostaram. Eu consegui passar alguma coisa.” E como os movimentos são tão diferentes um do outro, eu acho que não quebra nada. Pelo contrário, até você vai de repente [...] se transferir para o outro movimento, geralmente. Por exemplo, você tem uma sonata, você tem a forma sonata. [...] O segundo movimento da sonata já vai ser um adágio, ou um scherzo, que já vai ter uma intenção musical totalmente diferente. Então, eu não acho que interfira na unidade total da obra, mesmo ela sendo uma obra cíclica, mas já vai apresentar o tema [novamente] lá no último movimento. E eu acho que o silêncio, esse silêncio entre um movimento e outro, às vezes é até angustiante. Eu confesso que quando tocava eu gostava do aplauso entre um movimento e outro. (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 510)

Destarte, há indícios de que existem duas tendências básicas. Uma, representada pelas declarações de Guerra Vicente e Perényi, que consideram realizar um intervalo de tempo grande o suficiente, sem a necessidade de manipular de forma estrita a conexão entre os movimentos, e uma segunda, representada por Hauri e Leihenseder-Ewald, que prioriza justamente o contrário, ou seja, encurta ou alonga o momento de silêncio de forma intencional a modo de manobrar os contrastes entre as partes da obra. Trata-se, contudo, conforme se anota ao final desta seção, de indícios por serem confirmados em futuros estudos sobre a matéria.

Com vistas a exemplificar as duas orientações interpretativas do silêncio entre movimentos, e de modo a simplificar o fluxo dos relatos que se seguem, o texto a continuação é subdividido de acordo com as obras observadas. Conforme anunciado

⁴⁶⁰ Ich bin ein bisschen konservativ in diesem Sinne, dass ich dem Publikum gerne eine Möglichkeit geben würde, ein bisschen zum Nachdenken. Zum Beispiel nach einem ersten Satz [...] Nicht ab sofort wie *attacca* einen neuen beginnen. [...] Nachdenken ist wichtig für das Publikum. [...] Etwas ist erkungen, und es muss nicht sofort auf einen Schlag ein neuer Satz kommen. [...] Ich gebe Ehre für den Komponisten, [...] ein bisschen nachdenken lassen. Die Problematik [...] liegt daran, dass viele Künstler ... auch mit wohl die fürchten für Geräusche [...] und so weiter [haben]. Aber das ist nicht immer so. Wenn eine Interpretation „deep“ [ist], [...] dann Sie werden merken, dass auch im Publikumbereich eine absolute Stille herrscht. (PERÉNYI, Apêndice 1.7, p. 327-328)

anteriormente, a seguir tratam-se, portanto, dos silêncios que se encontram entre o primeiro e segundo movimentos das duas Sonatas de Brahms, respectivamente a Sonata em Mi menor Op. 38 e a Sonata em Fá Maior Op. 99.⁴⁶¹

3.10.1 O possível momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Mi menor Op. 38 de Brahms

Figura 34: Sonata de Brahms em Mi menor para Violoncelo e Piano Op.38 final do primeiro movimento, comp. 267- 281 e início do segundo movimento, comp. 1-7

The image displays three systems of musical notation for Brahms' Sonata in E minor, Op. 38. The first system (measures 267-281) shows the conclusion of the first movement, featuring a cello line with a *poco cresc.* marking and a piano accompaniment with a *poco cresc.* marking. The second system (measures 274-281) shows the final measures of the first movement, with dynamics *p dim.* and *pp* in both parts. The third system (measures 1-7) shows the beginning of the second movement, *Allegretto quasi Menuetto*, in 3/4 time, starting with a *p* dynamic in the cello and a *p dolce* dynamic in the piano.

Fonte: Brahms (2015, p. 13-14), edição de Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, © 2015, reproduzido com a gentil permissão do editor⁴⁶²

⁴⁶¹ Observe-se que no texto que se segue, a análise das situações dos momentos de silêncio é descrita a partir dos testemunhos dos próprios entrevistados, que em suas reflexões contextualizam e fundamentam o motivo pelo qual alargam ou reduzem a duração do momento. À diferença de outros subcapítulos anteriores, em que a maior parte dos comentários analíticos sobre os contextos de silêncio estudados foi analisada pelo autor da tese, no presente caso dos momentos silêncio entre movimentos, isto foi deixado ao encargo dos próprios entrevistados para evitar redundâncias.

⁴⁶² © 2015 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Reprint with kind permission by the editor

Guerra Vicente, à continuação de seu testemunho apontado ao final da seção anterior, descreve de forma bem-humorada as questões relativas à expressão corporal, conexão com o público, tensão e o relaxamento do momento:

Acho muito importante. Inclusive, o gestual, no final de um movimento lento em que você consegue uma ambientação, você sente que a plateia está ligada no que você está fazendo. Então, ao final do movimento você termina o som, mas o seu gestual você mantém para você manter [...] a ligação com quem está te ouvindo. Isso é muito importante. Esse silêncio é um silêncio que seria a continuação do que você veio fazer. Então, isso é muito importante. E eu sempre tirei muito partido disso [...]. O Brahms [...] é um exemplo típico. A primeira Sonata [...] o final do primeiro movimento que termina piano, termina com uma terça, o violoncelo fazendo um Sol suspenso em Mi menor. Então isso cria uma tensão tremenda, você sente que não há um pio na plateia, estão ligados em você. Aí você mantém aquilo o máximo de tempo que você conseguir e só depois então que você relaxa. [...] Aí [...] parece que você está num asilo de tuberculose [imita público tossindo]. (GUERRA VICENTE, Apêndice 4.2, p. 511)

Matias de Oliveira Pinto, em linha com Guerra Vicente e em congruência com a sua declaração apresentada anteriormente – na qual descreve que “o ouvinte precisa desse tempo para poder transformar seus pensamentos e prepará-los para o momento seguinte” (PINTO, Apêndice 4.4, p. 527) – contextualiza a situação e revela tomar algum tempo para começar o próximo movimento:

[...] o primeiro momento da sonata de Brahms [...] vive de uma pulsação, eu até digo que é como se fosse o coração [...]. Em algum lugar, tanto o violoncelo e alguma das vozes do piano, sempre essa pulsação. E o momento final é onde para a pulsação, é como se o coração parasse e terminasse aquilo ali. Então, esse talvez seja um dos finais mais mágicos do repertório. Então, para depois começar uma dança é uma transformação muito grande, é um mundo muito distante, não é? Nós vamos entrar em um minueto em seguida. Então, eu acho que aqui sim, você precisa refletir toda aquela história que foi contada, a vida que foi contada, não é? É como se você contasse a história de uma vida inteira. Esse primeiro movimento de Brahms é um dos movimentos mais ricos musicalmente. Então, eu acho que aí o tempo é necessário sim. (Ibid., p. 528)

Como representante de uma corrente oposta à de Pinto e Guerra Vicente, David Geringas aprecia encurtar o momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata. A justificativa do violoncelista sobre a duração do momento é a seguinte:

Um exemplo muito bonito é a Sonata em Mi Menor de Brahms. Esse último acorde em Mi Maior no primeiro movimento, ele soa quase como uma dominante do segundo [movimento]. [...] O segundo movimento começa em Lá Menor e o Mi Maior é entendido como dominante quando se inicia o segundo movimento de forma imediata. Assim se estabelece uma grande conexão entre todos os movimentos da Sonata. [...] Quando [o acorde de Mi Maior] é entendido como dominante, nesse caso tem que se avançar. [...] Dentro deste silêncio é preciso continuar procurando. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 288-289)⁴⁶³

Neste ponto, cabem duas observações. Primeira, a de que para ambas as correntes – ou seja, a representada pela afirmação de Geringas de que é necessário encurtar a duração do silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da referida Sonata e a representada pela visão oposta de Guerra Vicente e Pinto – o gestual é essencial para o cumprimento da intenção interpretativa do violoncelista. A segunda é a de que a entrevista com Geringas revelou que este não tem posição igualmente inflexível em outros momentos entre movimentos.⁴⁶⁴

De volta, especificamente ao momento entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata aqui analisada, Wolfgang Emanuel Schmidt, na mesma linha de Geringas, revela que o momento não deve ser “muito curto, ou seja, um final de verdade, mas apesar disso que se tenha a sensação [...] de existência de uma pausa, mas que não seja preciso recomençar do zero” (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 352).⁴⁶⁵ Schmidt complementa a ideia indicando que se deve criar o silêncio no ambiente com a intenção de ter a resolução da tensão na anacruse do próximo movimento (Ibid.).⁴⁶⁶

⁴⁶³ Ein sehr schönes Beispiel ist die E-Moll-Sonate von Brahms. Dieser letzte Akkord in E-Dur im ersten Satz, es klingt quasi wie die Dominante zum zweiten. A-Moll fängt der zweite Satz an, und das E-Dur wird als Dominante verstanden, wenn man das sofort gleich weiterspielt. So entsteht ein großer Zusammenhang zwischen allen Sätzen der Sonate. [...]wenn man das als Dominante versteht, dann muss er weitergehen. [...] In dieser Stille muss man weitersuchen. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 288-289)

⁴⁶⁴ Veja-se a declaração de Geringas (Apêndice 1.2, p. 289).

⁴⁶⁵ Nicht sehr kurz, also ein richtiges Ende, aber trotzdem, dass man noch dieses Gefühl [hat] [...], dass man nicht zu sehr neu anfangen muss, sondern dass man eine gefühlte Pause hat. [...] (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 352)

⁴⁶⁶ Um die Erlösung in dem Auftakt zu haben. (Ibid.)

3.10.2 O momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos da Sonata em Fá Maior Op. 99 de Brahms

Figura 35: Sonata de Brahms em Fá Maior para Violoncelo e Piano Op.99 final do primeiro movimento, últimos 8 compassos e início do segundo movimento, comp. 1-4

The image displays two systems of musical notation. The upper system represents the conclusion of the first movement, featuring a cello line and a piano accompaniment. The cello part ends with a measure rest of 8 measures, marked with 'un poco sostenuto' and 'vivace'. The piano accompaniment also concludes with a similar marking. The lower system begins the second movement, 'Adagio affettuoso', in 2/4 time. It starts with a piano (p) dynamic and a pizzicato (pizz.) articulation, followed by a forte (f) dynamic and arco (arco) articulation. The score includes various dynamics such as 'p', 'f', 'espress.', and 'legato', along with detailed fingering and phrasing markings.

Fonte: Brahms (1977, p. 12-13), edição de G. Henle Verlag, München © 1949/1977, reproduzido com a gentil permissão do editor⁴⁶⁷

Em relação ao momento de silêncio que ocorre entre o primeiro e segundo movimentos da Segunda Sonata de Brahms – e assim como discorrem Geringas e Schmidt a respeito da Primeira Sonata – Ralph Kirshbaum destaca que o silêncio é relevante, porém, ao mesmo tempo, deve ter sua duração medida, curta e guiada pelo gestual. Segundo Kirshbaum:

Você começa o movimento em Fá Sustenido Maior. O primeiro movimento termina [em] Fá Maior, correto? [...] Então, se você usa isso, se você não deixa o público se distrair, se você segurar a atenção deles – e você pode fazê-lo pela maneira com a qual se mantêm a atenção corporal – e aí começar o segundo movimento, é incrivelmente surpreendente, [a sequência] desses acordes. Nesse sentido eu sempre aconselho meus alunos a não descansarem seus arcs. Não ajustem a música, ou seus óculos ou qualquer outra coisa. Você permanece focado e completamente concentrado durante aquele silêncio de modo a manter

⁴⁶⁷ © 1949/1977 by G. Henle Verlag, München. Reprint with kind permission by the editor.

a atenção da plateia envolvida e assim eles possam sentir o deslocamento harmônico das placas tectônicas. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 473-474)⁴⁶⁸

Uma abordagem muito próxima à de Kirshbaum é descrita por Fábio Presgrave. Para o violoncelista, quando se faz um silêncio muito longo entre a finalização em Fá Maior do primeiro movimento, e o Fá Sustenido do segundo movimento, o seguinte problema ocorre:

[...] *you lose* aquele efeito que é como se rodasse [um] disco de vinil um pouco mais rápido para começar o segundo movimento. [...] Eu acho que essa relação na mente do Brahms é proposital, essa tensão entre os movimentos. Claro que não [deve ser] uma coisa muito rápida também, porque tem a ressonância do acorde, isso varia de sala para sala [...]. Mas tem uma tensão de silêncio que não é aquele silêncio de “acabou, recomeçaremos”. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 544)

Em posição contrária, Johannes Goritzki nos remete à linha interpretativa que ressalta a importância de uma maior duração do momento. Embora Goritzki tenha uma total convergência com Kirshbaum e Presgrave ao observar que o segundo movimento da Sonata é caracterizado por estar um meio tom acima do primeiro movimento, para o violoncelista, este é justamente o motivo pelo qual o momento deva ser longo:

[O primeiro movimento da] Sonata em Fá Maior, por exemplo, simplesmente termina e aí vem essa ideia inacreditável, a tonalidade um meio tom acima. [Nesse movimento] a gente atravessa levitando. [...] Um movimento termina e o próximo precisa de uma preparação. [...] Que o movimento se encontre um meio tom acima significa que esse [segundo movimento] já se encontra em um mundo completamente diferente. [...] a concepção desse outro mundo precisa de um pouco de tempo. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 296)⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ You begin the second movement in F Sharp Major. The first movement ends [in] F-major, right? [...] So if you use that, if you don't allow the audience to be distracted, if you hold their attention, and you can do that by the way you keep your own attention physically and then start the second movement, it's incredibly striking, the [sequence] of those chords. So I always advise students don't put your bow down. Don't adjust the music or your glasses or anything else. You stay focused and totally concentrated during that silence so that you keep the audience in rapt attention so that they can feel this shifting of the tectonic plates harmonically. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 473-474)

⁴⁶⁹ [Der erste Satz der] F-Dur-Sonate zum Beispiel, [...] hört einfach auf, und dann kommt diese unglaubliche Idee, die Tonalität einen halben Ton höher. Da ist man schwebend dadurch. [...] Der eine Satz geht zu Ende, und der nächste braucht wieder eine Vorbereitung. [...] dass sich der Satz einen halben Ton höher abspielt, das bedeutet schon, dass das eine ganz andere Welt ist. [...] die Einstellung in diese andere Welt braucht ein bisschen Zeit. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 296)

Assim como Goritzki, Kim Cook entende que o momento da Sonata deve ter uma duração conscientemente mais longa. Ademais, Cook indica que a acústica da sala e a proximidade do público podem influenciar no *timing* do intérprete.⁴⁷⁰

[...] se você tem uma finalização muito efusiva como [no primeiro movimento] da Sonata em Fá Maior de Brahms [...], é uma espécie de finalização triunfante e depois você começa o segundo movimento, que é muito lento e delicado. [...] você usa esse tempo para trocar de marcha. Às vezes as pessoas aplaudem depois dos movimentos e então você precisa de um pouco de tempo para trocar a atmosfera aqui. [...] Portanto, eu acho que quando se está tocando [em público] esses tipos de momentos *ad libitum* na música,⁴⁷¹ onde se tem que avaliar até mesmo a acústica do auditório e a presença – que tão próximo o público se encontra – ou o tamanho do auditório, pode fazer uma grande diferença. Às vezes você precisa de mais tempo em um teatro grande simplesmente para estabilizar a atmosfera. (COOK, Apêndice 3.2, p. 408)⁴⁷²

A partir das declarações apresentadas, se faz evidente que há duas claras tendências interpretativas relacionadas ao momento de silêncio localizado entre movimentos. Cabe, porém, destacar, um silêncio que se contrasta aos exemplos extraídos das duas Sonatas de Brahms. De acordo com a declaração de Neil Heyde, reproduzida no início da seção 3.10, no Classicismo “[...] nós temos uma terminação e temos algo a mais, e assim existe uma espécie de gesto em relação a isso”, examina-se a seguir um compasso singular de pausa com fermata de autoria de Ludwig van Beethoven.⁴⁷³

⁴⁷⁰ A abordagem de Kim Cook, ao se referir que o *timing* do intérprete é análoga à de Neil Heyde – descrita no subcapítulo 3.9.1 – e relaciona a duração do momento de silêncio com a acústica do auditório e proximidade com o público.

⁴⁷¹ Situações *Ad libitum* indicam que o intérprete pode improvisar (HAMLIN, 1982, p. 4)

⁴⁷² [...] if you have a very lively ending [...] like in the Brahms F-major [...], it's sort of a triumphant ending and then you start the second movement, which is very slow and soft. [...] you use that time to change gears. Sometimes people clap after the movements and then you need a little bit of time to change the atmosphere there. [...] So I think that when you're performing, those are sort of *ad lib* moments in music where you have to assess, even the acoustic of the hall and the presence, how close the audience is or how big the hall is, can make a big difference. Sometimes you need more time in a big hall just to settle the atmosphere. (COOK, Apêndice 3.2, p. 408)

⁴⁷³ O exame do referido compasso de pausa com fermata é fruto de uma indicação do amigo e colega violoncelista Olaf Krüger, que em conversa particular alertou o autor para a relevância do mesmo.

3.10.3 Um extraordinário silêncio entre movimentos

A Sonata Op. 102 n° 1 em Dó Maior para Violoncelo e Piano de Beethoven, também conhecida como a Quarta Sonata do compositor, tem do ponto de vista formal apenas dois movimentos, cada um com a sua própria introdução. Respectivamente os andamentos são denominados como: *Andante*, que entendemos como uma introdução ao primeiro movimento; *Allegro Vivace*, ou primeiro movimento propriamente dito; *Adagio*, ou introdução ao segundo movimento; e, *Allegro Vivace* que se caracteriza como o segundo movimento da obra. O Silêncio aqui examinado está localizado ao final do primeiro movimento *Allegro Vivace*, e, portanto, antes da introdução ao segundo movimento denominado como *Adagio*. É importante ressaltar que o mesmo se caracteriza pela notação de pausa de semibreve com fermata logo após uma pausa de semínima do compasso anterior.

Figura 36: Sonata de Beethoven em Dó Maior para Violoncelo e Piano Op. 102 n° 1: Últimos 10 compassos do primeiro movimento – *Allegro Vivace* – e o início do segundo movimento – *Andante*

Fonte: Beethoven (2002, p. 104), reproduzido com a gentil permissão de C.F. Peters, Leipzig⁴⁷⁴

Sobre a forma musical, a estética da obra e a relevância da notação do silêncio que aqui estudamos, Frans Helmerson considera que o silêncio ao final do primeiro *Allegro Vivace* é “de fato muito interessante, [...] ele escreve um compasso inteiro de pausa com

⁴⁷⁴ Reprint with kind permission by C.F. Peters, Leipzig.

uma *fermata* por cima. Isso é um sinal tão claro por parte de Beethoven” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 440).⁴⁷⁵ E complementa a narrativa da seguinte forma:

[...] essa Sonata em Dó Maior de Beethoven é muito curta, tem somente 15, 16 minutos de duração [...] Entre o primeiro *Andante* [e o primeiro *Allegro Vivace*] é claro que entra em *Attacca* [...]. No próximo [...] *Andante* entra em *Attacca* no próximo *Allegro*. Então para mim [esse silêncio significa] alguma coisa, a linguagem nessa música é tão precisa. [...] É algo tão claro e a maior parte das expressões ou a maioria dos fraseados ou formas e etc ocorrem em pouco tempo no primeiro *Allegro*. Por exemplo, [...] ele começa de forma muito dramática, e então aparecem dois compassos de algo lírico e aí retorna novamente a algo enérgico e aí vem o drama, e um monte de tensão e ritmo, expressão rítmica e assim por diante. É muito importante manter isso, não tentar fazer a música somente bonita. Ela tem que ser bela quando é lírica, mas eu acho que é bonita de um modo muito especial. Não apenas bonita com som bonito, vibrato bonito e assim por diante. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 442)⁴⁷⁶

Nesse contexto, a ideia é complementada por Neil Heyde que afirma que “a barra dupla teoricamente poderia ter aparecido um compasso antes, e isso já teria sido bastante brutal, ou poderia ter colocado a barra dupla antes e ter feito aquela coisa do século XVIII de estar posicionando a *fermata* em cima da barra dupla” (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 454).⁴⁷⁷ Heyde ainda prossegue assinalando que “Beethoven ampara a música dele com palavras quando ele assim deseja. Mas nessa [fase histórica] já existem ferramentas da notação que ele poderia ter usado, ao invés dessa [pausa de compasso inteiro com *fermata*]” (Ibid.)⁴⁷⁸ De forma complementar, e em observância à notação de Beethoven, Schmidt afirma:

⁴⁷⁵ “very interesting actually, [...] he writes a whole bar pause with a *fermata* on it. It’s such a clear sign from Beethoven’s side.” (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 440)

⁴⁷⁶ [...] this C major Beethoven sonata, it’s very short, it’s only 15, 16 minutes long with all four movements. Between the first *andante* [and the first *Allegro Vivace*] it goes of course *attacca* [...] The next one, it also goes *attacca*, the *adagio* goes *attacca* into the last *allegro*, the last movement, *allegro*. So for me, [this silence] is something, the language in that music is so defined. [...] it’s something so clear and most of the expressions or most of the phrasings or the shapings and so on happen in short time in the first *allegro*. For example, [...] it starts very dramatically, then come two bars of something lyrical and then it goes into energy again and then drama, and a lot of tension and rhythm, rhythmical expression and so on. It’s very important to keep this, not to try to make the music beautiful only. It has to be beautiful when it’s lyrical but it’s beautiful in a very special way, I think. Not just beautiful with beautiful sound and beautiful vibrato and so on. (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 442)

⁴⁷⁷ “the double bar in theory could go the bar earlier, and that would still be pretty brutal, or you could put it the bar early and do the 18th century thing of putting then the *fermata* on the double bar.” (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 454)

⁴⁷⁸ “[...] Beethoven covers his music in words when he wants to. But there are already notational tools he could have used other than this one [...]” (Ibid.)

Ele escreve um acorde quase forte e logo um compasso de pausa com fermata, e isso, teoricamente, não teria sido necessário, ou seja, desde o ponto de vista técnico o compasso já está completo. Isso quer dizer que ele não precisava ter escrito esse compasso excedente, [...] mas ele compôs essa pausa, esse silêncio a mais. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 354)⁴⁷⁹

O questionamento do significado desse compasso inteiro de pausa com fermata é evidenciado por Álvaro Bitrán, que ao mesmo tempo destaca o respeito pela notação de Beethoven. Segundo Bitrán:

Eu sinto que se você olha é um pouco ilógico. A lógica te diria “não faz sentido”. Mas se ele colocou [a pausa] aí, é porque faz sentido. Não sei qual era a ideia de Beethoven, talvez a ideia era que as pessoas não aplaudissem diretamente, talvez fosse deixar a música na cabeça do ouvinte por um curto tempo a mais antes de continuar. Não sei qual era a de Beethoven, mas certamente teve um propósito desde o meu ponto de vista, e é preciso respeitá-lo. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 370)⁴⁸⁰

William Molina Cestari, por sua vez, aponta para um possível significado do silêncio nesse momento, além de indicar a dificuldade de manter a tensão do silêncio nesse contexto:

[...] O intérprete tem que fazer com que aqui o público não aplauda. Porque para eles a música não acabou. [...] Imagina [toda a tensão que acumula] com o crescendo, crescendo, crescendo, crescendo... Existe um suspense. [...] O intérprete tem que ser muito bom para fazer com que até o público que não conhece [a obra] fique em suspense. Porque [...] essa fermata está dizendo ao público: “-Escuta a ressonância dos meus harmônicos.” E o silêncio é para isso. Porque permanece uma ressonância do que soou antes. (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 388)⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Er schreibt quasi Forte-Akkord und dann einen Takt Pause mit Fermate. Und das wäre ja theoretisch überhaupt nicht nötig gewesen. Also rein technisch gesehen, weil der Takt ist ja voll. Das heißt, diesen Extra-Takt hätte er nicht schreiben müssen, aber [...] er hat diese Pause, diese Stille extra komponiert. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 354)

⁴⁸⁰ Yo siento que si lo miras es un poco ilógico. La lógica te diría “no tiene sentido”. Pero si lo puso ahí es porque tiene sentido. No sé cuál era la idea de Beethoven, tal vez la idea era que la gente no aplaudiera directamente, tal vez la idea sea dejar en la cabeza del oyente un pequeño tiempo más la música antes de seguir adelante. No sé cuál era la de Beethoven, pero ciertamente tiene un propósito desde mi punto de vista y hay que respetarlo. (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 370)

⁴⁸¹ [...] El intérprete tiene que hacer que el público no aplauda acá. Porque no se ha terminado la música para ellos. [...] fijate toda la tensión en cuanto a que lleva el crescendo, crescendo, crescendo... Hay un suspenso. [...] el intérprete tiene que ser muy bueno para hacer que hasta el público que no conoce quede en suspenso. Porque [...] esta fermata, le está diciendo al público “escucha la resonancia de mis armónicos.” Y el silencio es para eso. Porque queda una resonancia de lo anterior (MOLINA CESTARI, Apêndice 2.2, p. 388)

A questão da manutenção da tensão durante o momento de silêncio é solucionada por Antonio Meneses da seguinte forma:

Você termina de tocar e tem que manter a tensão, não com a música em si, com o público. Você termina de tocar e fica imóvel durante algum tempo. [...] é o gestual. E não tem outra maneira de – digamos – tocar essa pausa, não é? Então você termina de tocar e mantém a tensão com o gestual, e aí pronto. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 519)

Na mesma direção de Molina Cestari e Meneses, Wolfgang Emanuel Schmidt aprofunda a argumentação:

Quando realmente se mantém, a tensão é incrível. Esse é evidentemente um exemplo fantástico [...]. Visto do ponto de vista essencialmente técnico, [nesse exemplo] se percebe o espírito revolucionário de Beethoven. Ele foi o primeiro que fez isso, escreveu assim, ou seja, inseriu uma dinâmica revolucionária [...na contracorrente da tradição...] Os *crescendi* são quase sempre escritos de tal forma que não terminam onde normalmente seriam tocados, mas geralmente dois compassos antes ou depois. [...] Ele foi o primeiro a realmente escrever esse tipo de coisa, e com a pausa definitivamente no final do movimento, diz: “– Eu quero manter a tensão.” Isso é o que quer dizer, não pode significar outra coisa. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 355)⁴⁸²

Por sua vez, Mario Brunello afirma que esse silêncio é uma necessidade pessoal e propõe um significado:

Eu preciso daquele compasso. Eu sinto que [...] depois de correr ou quando se escala montanhas e você chega ao topo, depois do seu último passo você não está [complacente] ... Ah! ... desse jeito, você precisa desse momento para [...] reencontrar o seu corpo e a sua respiração [...] [ofegante]. É como após uma corrida, depois de um enorme esforço. Portanto, esse compasso, esse passo na minha execução não é para criar uma forma, proporcionar uma proporção ou para criar a expectativa de algo, mas é algo que eu preciso e espero que a plateia também precise. Me lembro de estar tocando, tinha sido realmente bom, com muito

⁴⁸² Wenn man diese Spannung wirklich hält, das ist toll. Das ist natürlich ein fantastisches Beispiel [...]. Also rein technisch gesehen, da merkt man eben den revolutionären Geist von Beethoven. Er war der Erste, der das gemacht hat, aufgeschrieben hat. Also revolutionäre Dynamik und vor allem Dynamik immer dann geschrieben, wenn sie nicht die natürliche Phrasierung ist. Er schreibt Dynamik immer nur dann, wenn es gegen die Natur ist. Die *crescendi* sind ja meistens immer so geschrieben, dass sie nicht da enden, wo man sie normalerweise hinspielen würde, sondern meistens zwei Töne vor oder später. [...] Er war derjenige, der wirklich solche Sachen aufgeschrieben hat eigentlich als Erster und eben auch mit der Pause definitiv am Schluss vom Satz zu sagen, ich will eben die Spannung halten. Das muss es ja heißen, etwas anderes kann es ja nicht bedeuten. (SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 355)

temperamento [...] e escutei do público: “–*Mamma mia!*” (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400)⁴⁸³

Por último, Neil Heyde aponta para a estranheza do momento, indica que não percebe a situação como um momento de finalização, e ressalta a pluralidade de interpretações existentes sobre a questão:

[...] Para mim isso não se sente como se tivéssemos chegado ao destino [...] porque é uma Sonata em Dó Maior. Estamos em Lá Menor [...] este é um exemplo maravilhoso. Quero dizer, esse é um grande exemplo de um silêncio realmente especial do século XIX porque podemos ver que ele tem algo estranho. Mas, de qualquer maneira, é um movimento tão diferente porque você tem aquela introdução incrivelmente generosa em Dó Maior e logo você encontra esse movimento sórdido, como uma estrela ninja onde tudo é difícil e muito, muito rigorosamente compactado e então esse espaço, [...] você é jogado de novo em algum lugar e [isso] soa como se a pulsação durasse para sempre. [...] Quero dizer, é incrível [...] ele não te disse o que fazer, mas ele te revelou: “– Você precisa fazer alguma coisa!”, [...] talvez a solução de cada pessoa seja diferente, e isso é bom. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 455-456)⁴⁸⁴

No que precede, foi possível retratar alguma variedade relacionada às interpretações sobre os silêncios entre movimentos, os quais, conforme destacado no início da presente seção, receberam escassa teorização na literatura. É possível, por essa razão, afirmar que as contribuições colhidas dos eminentes intérpretes citados podem ser consideradas um relevante aporte à teorização sobre o silêncio entre movimentos.

⁴⁸³ I need that bar. I feel that [...] after [...] when you run or when you climb mountains and you arrive at the top, after your last step you are not ... Ah! ... like this, you need at this moment to [...] re-find your body and your breath is [puffy]. It's like after a run, after a big, big effort. So this bar, this silence, this pace in my playing it's not to give a shape, give a proportion or to make expectation of something, but this is something that I need and I hope that the audience also needs. I remember once playing, it was really good and with a lot of temperament [...] and I heard from the audience: *mamma mia!* (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 400)

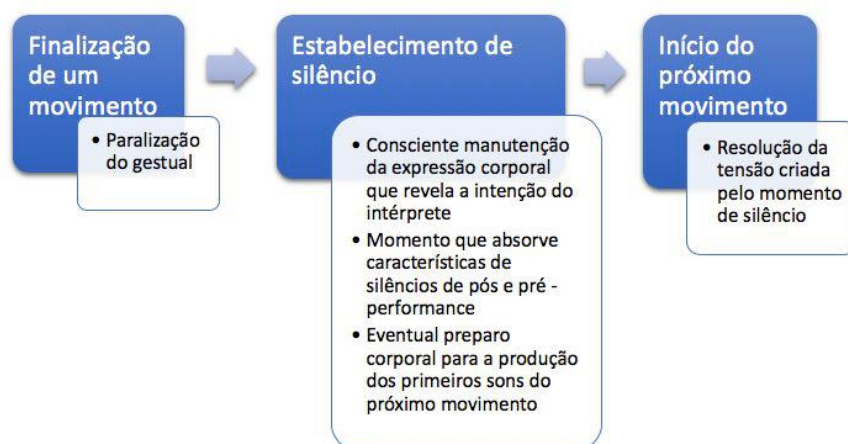
⁴⁸⁴ [...] to me this doesn't feel like we've arrived at the goal [...] because it's a C-major sonata. We're in A-minor [...] this is a wonderful example. I mean, this is a great example of a really special 19th century silence because we can see there's something odd about it. But it's such an odd movement anyway because you've got that incredibly spacious C-major introduction and then you get this nasty [...] it's like a ninja star of a movement of everything hard and very, very tightly compacted and then this space, [...] you're dropped again somewhere and it sounds like the beats take forever [...]. I mean, it's amazing [...] he hasn't told you what to do, but he's told you, “You need to do something,” [...] maybe everybody's solution is different, and that's good. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 455-456)

3.10.4 Síntese conclusiva

Conclui-se, a partir dos relatos apresentados, que há, primordialmente duas tendências de abordagens relacionadas ao momento de silêncio entre movimentos de uma composição musical. Uma primeira vertente prevê uma continuidade do silêncio e, assim, do momento de tensão. A outra admite uma descontinuação do silêncio e, dessa forma, algum relaxamento. Destaque-se que, em ambas as vertentes interpretativas, o vínculo dos intérpretes com o gestual é uma constante, ou seja, a expressão corporal é consciente e adaptada conforme a abordagem desejada.

Quando analisada de forma detalhada, a vertente que compreende que um curto e claro momento de silêncio pode servir ao intérprete para conectar as partes de uma obra visa realçar os contrastes entre os andamentos. Nesse caso, o gestual é o mecanismo pelo qual o intérprete conduz a situação, indicando, assim, sua intenção de que se mantenha uma tensão no ambiente de modo a que o silêncio não seja descontinuado. Ressalte-se que, nesta situação, e conforme detalhado na Figura 37 abaixo, o momento é singular pelo fato de absorver as qualidades tanto do silêncio de pós-performance – referente ao movimento que acaba de ser executado – como do silêncio de pré-performance – vinculado à próxima seção. Nesse momento, ademais, evitam-se – na medida do possível – movimentações corporais que venham a distorcer a intenção do intérprete, tais como ajustes no instrumento ou secagem de suor. Cabe também ressaltar que, no caso em que o músico tenha a necessidade de virar a página da partitura, que isso é realizado usualmente da maneira mais discreta possível.

Figura 37: A continuidade do silêncio entre movimentos

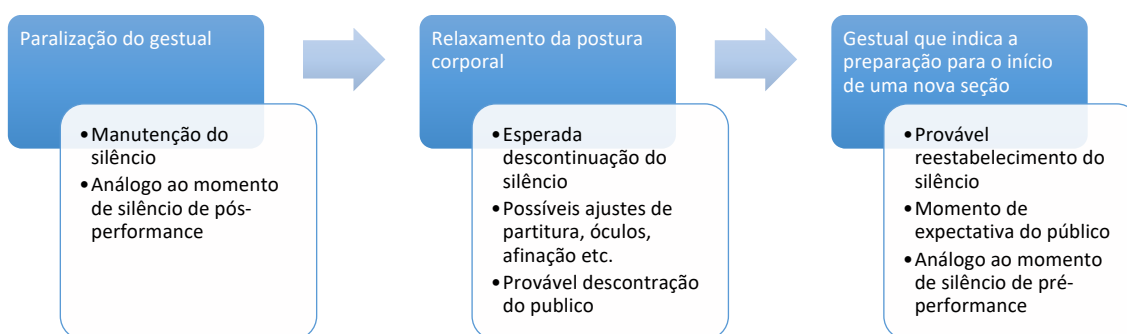


Fonte: elaboração do autor (2019)

A abordagem interpretativa que concede um maior espaço de tempo entre movimentos, no entanto, tem a intenção inversa e representa uma segunda linha interpretativa. Nesse caso o intérprete observa questões relacionadas ao público assim como em seu próprio benefício. Quando a atenção do músico está voltada ao ouvinte, argumenta-se que a plateia deva ter tempo para assimilar a carga emocional do andamento que acaba de ser interpretado e que, por meio deste espaço de tempo, as pessoas possam se preparar física e mentalmente para a próxima seção da obra.⁴⁸⁵ Quando, porém, a atenção do músico está voltada para si, os objetivos são focar na mudança de caráter que está prestes a acontecer e/ou realizar correções técnicas relacionadas à própria performance.⁴⁸⁶

De acordo com a Figura 38 apresentada abaixo, o gestual, nesse caso, quando discriminado de acordo com a representação dos principais momentos e respectivos efeitos alcançados, cria três situações que se observam cronologicamente da seguinte forma: pode auxiliar na prolongação de um momento de silêncio de finalização de um movimento – análogo ao momento de pós-performance; em seguida, ao relaxar a postura corporal, se subentende que este é um momento de atenuação da concentração do intérprete e de possível descontração do público; e, por último, quando o músico prepara a posição para dar início ao próximo movimento, o gestual indica que está por dar-se o início de uma nova seção – momento semelhante ao silêncio de pré-performance.

Figura 38: A descontinuação do Silêncio entre movimentos



Fonte: elaboração do autor (2019)

⁴⁸⁵ Reitera-se, a título de exemplificação, que as esperadas manifestações de tosse do público são descritas por Guerra Vicente no início do subcapítulo.

⁴⁸⁶ De acordo com Bruno Borralhinho esse momento pode ser utilizado, por exemplo, para reassentar o pulso quando “a gente está tocando tudo muito rápido” (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 501).

Cabe ressaltar que, a despeito da identificação das duas diferentes linhas interpretativas, conforme representadas nas figuras acima, trata-se de uma conclusão que requer aprofundamentos futuros. De fato, há momentos das entrevistas em que os intérpretes manifestaram variáveis que devem ser levadas em consideração para um estudo mais aprofundado da matéria, como por exemplo: a percepção do silêncio entre movimentos como uma parte da linha do tempo da obra (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 546); respeito ao tempo necessário para que o público recupere a concentração (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 289); educação do público (BITRÁN, Apêndice 2.1, p. 372); deleite do artista (BRUNELLO, Apêndice 3.1, p. 401); e até mesmo, a magia do momento (PINTO, Apêndice 4.4, p. 528).⁴⁸⁷

Por último, em relação ao compasso final do primeiro *Allegro Vivace* da Sonata para Violoncelo e Piano Op. 102 n° 1 de Beethoven, destaca-se o entendimento da maioria dos entrevistados de que este é um silêncio singular, dado o contexto dinâmico e formal no qual o mesmo se encontra. Observe-se que a maneira pela qual o compositor exprime o referido silêncio na notação é objeto de minuciosa observação por parte dos entrevistados. Em relação à qualidade do momento, recebe dos violoncelistas diferentes atributos, tais como silêncio estranho, raro, necessário, incrível ou extraordinário, expressando possivelmente a sensação de ápice alcançada ao final desse movimento.

⁴⁸⁷ As observações dos intérpretes mencionados, referem-se ao momento de silêncio entre o segundo e terceiro movimentos da Sonata em Fá Maior Op. 99 de Johannes Brahms, que não foi objeto do presente texto.

3.11 SILÊNCIO: DECISÃO CONSCIENTE X INTUIÇÃO

Nesta seção final do capítulo empírico da tese investiga-se em qual grau de percepção o silêncio é abordado pelos violoncelistas em suas atuações artísticas e pedagógicas. A pergunta foi formulada da seguinte maneira:⁴⁸⁸

Pergunto se o Sr. (ou a Sra.) tem o costume de abordar intelectualmente o tema do silêncio na música com seus pares e se o silêncio é tema de suas aulas, ou se é da opinião de que o tema é tão somente parte do cotidiano de sua prática de performance e que a percepção a respeito é intuitiva?

Como se observa, a pergunta se divide em duas áreas de atuação dos músicos: a artística – ou seja, de performance musical – e a pedagógica. Para maior transparência, o texto se organiza de acordo com os dois âmbitos de desempenho profissional dos entrevistados. Primeiro observa-se o dia a dia da atuação como intérprete e, posteriormente, a abordagem acadêmica.

3.11.1 A atuação artística e o encaminhamento do silêncio

Em referência ao exercício da performance musical, os violoncelistas apontaram diferentes maneiras de abordar a questão do silêncio. Bruno Borralhinho entende que o fazer musical, nesse sentido, é essencialmente intuitivo. Segundo o violoncelista:

Eu acho que possivelmente em alguns casos a gente poderia abordar o tema mais concretamente, mais intelectualmente, mas acho que é uma parte tão natural como tantas outras na música. E acho que acaba por ser um processo natural. Quando você [...] toca com um pianista pela primeira vez, vocês nem se conhecem, você não precisa decidir se a pausa vai ser longa ou curta, porque no fundo vocês se olham, você respira, você sente [...]. Há uma série de fatores que acabam por aparecer com naturalidade. [...] eu diria que a partir de um determinado nível profissional essas coisas são naturais e você não precisa discutir intelectualmente quanto é que o silêncio vai demorar ou não, se tem que ser menos ou se tem que ser mais (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 506-507)

Em sintonia com as palavras de Borralhinho, Antonio Meneses explica:

⁴⁸⁸ Esta foi a última pergunta proposta aos entrevistados.

Com os meus parceiros geralmente não há necessidade, não é? Porque eles sabem perfeitamente bem o que é que está acontecendo. E é isso, eu acho que é uma coisa muito importante dentro da música os momentos de silêncio, são de uma enorme importância. Mas não acho que é uma coisa que é necessário comentar com os parceiros, porque em geral eles sabem também, é a mesma percepção, mesmo que seja intuitivamente também. (MENESES, Apêndice 4.3, p. 525)

A partir de uma percepção rigorosamente oposta, David Geringas não somente é categórico, mas descreve uma situação desagradável que poderia ter sido evitada por meio da verbalização de situações que envolvem o silêncio:

É preciso falar a respeito [do silêncio]. [...] Eu vivenciei há pouco [algo com] um colega de música de câmara. Ensaíamos a peça, mas aí durante o concerto, pela primeira vez [na minha vida] que eu toquei com alguém que ficava feliz após cada movimento tocado, e ele ficava esperando pelo começo do próximo. E isso não foi nada agradável, porque nós não havíamos conversado a respeito. Realmente temos que conversar sobre essas coisas. Sim, absolutamente. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 289-290)⁴⁸⁹

Na mesma direção de Geringas, sobre a racionalização de questões que concernem o silêncio, Lynn Harrell esclarece a relação entre a interpretação dos silêncios musicais e a reflexão sobre a problemática a partir de uma perspectiva ampla. Harrell revela:

Eu não deixo a cargo da intuição. Intuição pode te induzir a fazer grandes erros porque intuição é parte da nossa formação, das nossas personalidades, e nós estamos no Século XXI. Beethoven estava vivendo no Século XIX. É um mundo bem diferente. [...] É muito perigoso simplesmente seguir os próprios sentimentos. [...] Infelizmente eu não acho que qualquer um de nós possa absolutamente ter qualquer conceito sobre o que passava na cabeça do Sr. Schubert, Sr. Beethoven ou Sr. Elgar, ou qualquer um desses caras. Então é melhor simplesmente fazer o melhor possível para interpretar o que está lá. Use o seu [bom] senso para fazer a música viver, e siga isso, [...] o instinto vai acontecer por si só. Eu cheguei até mesmo ao ponto de dizer que se você sente instintivamente tão atraído a que algo deva ocorrer de uma maneira determinada, e isso é absolutamente contrário ao que o compositor fez, você não deveria tocar a peça. Você deveria aprender a pensar que aquela indicação ou aquela evidência da interpretação é o que você deveria obedecer. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 432, grifo nosso)⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Man muss darüber reden. [...] Ich habe jetzt gerade einen Kammermusikpartner erlebt. Wir haben das Stück geprobt, aber dann im Konzert passierte, dass ich zum ersten Mal mit jemandem gespielt habe, und der hat sich nach jedem Satz gefreut, dass der Satz zu Ende ist, und gewartet hat, wann der zweite kommt. Und das war mir absolut nicht angenehm. Weil wir das nicht besprochen haben. Man muss wirklich solche Sachen absprechen. Ja, absolut. (GERINGAS, Apêndice 1.2, p. 289-290)

⁴⁹⁰ I don't leave it up to intuition. Intuition can lead you into making big mistakes because intuition is part of our upbringing, our personalities, and we're in the 21st century. Beethoven was living in the 19th century.

É importante destacar que, embora Harrell valorize o caminho intelectual de uma interpretação, ele não descarta que o “instinto vai acontecer por si só” (Ibid.).⁴⁹¹ Nesse sentido, a partir de uma concepção de equilíbrio entre intelecto e intuição, Ralph Kirshbaum esclarece o seu ponto de vista:

[...] um grande músico utiliza ambos [intelecto e intuição] em todos os aspectos de seu fazer musical, incluindo nessa questão [do silêncio]. Portanto, eu não intelectualizo isso. Você sabe, eu não estou pensando: “–Bom, existe aí, sim e etc., etc.”, mas eu tento ser o mais fiel à partitura que eu possa ser. [...] Eu acho que estar tocando alguma coisa sem conhecimento, é ser simplesmente desinformado e isso é perigoso. [...] [com base] na melhor evidência [...] eu [posso] entender a linguagem [de um] compositor, e [a partir desse ponto] [...] eu uso meus instintos para trazer aquilo à vida. Se é somente o intelecto, eu acho que então você está fazendo música encaixotado. [...] Quando você está aprendendo uma peça, seja ela uma peça nova, [...] uma estreia, ou algo escrito por um grande compositor, você precisa do conhecimento e você precisa do seu instinto. Você precisa de ambos. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 477-478)⁴⁹²

Em concordância com Kirshbaum, Christian Poltéra fundamenta a necessidade tanto da intuição como do intelecto para uma interpretação equilibrada. Por meio do exemplo musical dos últimos compassos da introdução da 2ª Sonata de Beethoven – discutidos anteriormente – o violoncelista argumenta:

Quando alguém realmente consegue tratar a música com sensibilidade e emoção, se espera que seja intuitivo. Apesar do fato de que tocar violoncelo seja simplesmente difícil e complicado, [penso] que isso ainda assim tenha espaço. Mas eu acho que não temos que separar uma coisa da outra. Precisamente quando se trabalha em uma sonata de Beethoven, não deve ser dividido. Deve ser examinado intelectualmente o que Beethoven queria, como está escrito. Às vezes

It's quite a different world. [...] it's very dangerous just to go on one's own feeling. [...] unfortunately I don't think any of us can absolutely have any concept of what was going on inside Mr Schubert or Mr Beethoven or Mr Elgar, any of those guys. So better just do as best you can to interpret what is there. Use your sense of music coming alive and follow that, [...] instinct will take care of itself. I even had gone so far as to say that if you feel instinctively very strongly that it should go a certain way and it's absolutely contrary to what the composer has done, you shouldn't play the piece. You should learn to think of that indication or that evidence of the interpretation from the composer is what you should learn to abide by. [...] (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 432)

⁴⁹¹ “instinct will take care of itself” (Ibid.)

⁴⁹² [...] a great musician uses both in every aspect of their music-making, including this issue. So I don't intellectualise it. You know, I'm not thinking, “Well, there's, yes, and et cetera, et cetera,” but I try to be as faithful to the score as I can be. [...] I think playing something without knowledge, you're simply uninformed and that's dangerous. [...] [based] on the best evidence, [...] I [can] understand that composer's language, and now I use my instincts to bring that to life. If it's only the intellect, I think then you're making music boxed in. [...] when you're learning a piece, whether it be a new piece, [...] a premier, or something by a great composer, you need the knowledge and you need your instinct. You need both. (KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 477-478)

ele escreve [mais] uma fermata depois da nota final, ou seja, aí novamente está escrito o que deve acontecer, também na Sonata em Sol Menor, ao final [da introdução]. Então naturalmente se pode discutir como isso nos afeta, quando nós temos que segurar um silêncio tão longo por tanto tempo. Porque isso é algo a que nós não estamos acostumados ou que não é tão natural para a gente, esse estar-sentado-no-palco e de repente não fazer nada. Isso também requer coragem, e isso tem que ser trabalhado musicalmente por si só, de modo que se torne uma necessidade. E eu acho que isso tudo vira uma coisa só. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 339-340)⁴⁹³

Claude Hauri, assim como Kirshbaum e Poltéra, entende que ambos, intelecto e intuição, devem coexistir no dia a dia do intérprete. Hauri observa que os locais das apresentações mudam, e, por consequência, as relações com a acústica e *timing* naturalmente se transformam. A partir da percepção intuitiva dos músicos é importante que se estabeleçam conversas entre os colegas de música de câmara. O violoncelista descreve o seu entendimento da seguinte forma:

Muita coisa é intuitiva. Nós discutimos com frequência, sobretudo na música de câmara, que tão longas as pausas entre os movimentos devem ser. Isso com muita frequência. E, porque [...] curta ou longa? Sobre isso falamos muito. Também é [fato] que muita coisa tem que ser intuída, porque é assim, [tudo é] tão volátil. As coisas mudam. Esse silêncio pode mudar, não é sempre o mesmo silêncio, porque depende de quão rápido se tocou antes [do silêncio]. E mesmo quando tivemos o mesmo pulso, mas nos encontramos em um outro auditório, nesse caso o silêncio também muda. Ou seja, depende da acústica, depende do momento, depende de muitas coisas [...] evidentemente também do público. Ou seja, não existe uma regra: “–Tem que [durar] dois segundos.” Isso seria a coisa mais burra a se fazer. [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 307-308)⁴⁹⁴

⁴⁹³ Hoffentlich passiert es intuitiv, wenn jemand wirklich sensibel und mit Gefühl auch mit Musik umgehen kann. Trotz der Tatsache, dass Cello spielen einfach schwierig und kompliziert ist [...], dass das trotzdem Raum hat. Aber ich glaube, man muss das eine nicht vom anderen trennen. Gerade wenn man an einer Beethoven-Sonate arbeitet, ist es nicht zu trennen. Es ist intellektuell zu überprüfen, was wollte Beethoven, wie ist das geschrieben. Manchmal schreibt er auch nach dem Schluss noch eine Fermate. Also da ist auch das wieder einkomponiert, was da noch geschehen soll, auch in der G-Moll-Sonate am Ende. Dann kann man natürlich diskutieren, was macht das mit uns, wenn wir so eine lange Stille wirklich aushalten müssen. Weil das ist etwas, was wir nicht so gewohnt sind oder uns nicht so natürlich ist, dieses auf der Bühne sitzen und plötzlich nichts tun. Das braucht auch Mut, und das muss man musikalisch für sich so verarbeitet haben, dass es einem auch zum Bedürfnis wird. Und ich glaube, da kommt alles zusammen. (POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 339-340)

⁴⁹⁴ Vieles ist intuitiv. Wir diskutieren oft, vor allem in Kammermusik, wie lange die Pausen zwischen den Sätzen sein sollen. Das sehr oft. Und warum [...] kurz oder warum länger? Über das sprechen wir viel. Es ist auch [dass] vieles muss auch intuitiv sein. Weil es so ist, weil es sehr abwechselbar [...]. Es kann sich auch ändern. Diese Stille kann sich ändern, ist nicht immer die gleiche Stille. Weil es kommt drauf an, wie schnell man vorher gespielt hat. Und auch wenn es genau das gleiche Tempo war, aber wir sind in einem anderen Saal, dann ändert sich noch mal die Stille. Also es kommt auf die Akustik, auf den Moment an. Es kommt auf vieles an. [...] Das Publikum natürlich auch. Also es gibt nicht eine Regel: “– es muss zwei Sekunden [dauern].“ Das wäre das Dümme, was man machen kann. [...] (HAURI, Apêndice 1.4, p. 307-308)

Em concordância com Hauri, Matias de Oliveira Pinto indica que a relação com o silêncio “é intuitiva [a depender] da situação” (PINTO, Apêndice 4.4, p. 537). No entanto, afirma que “é importantíssimo para qualquer músico refletir, tanto sobre o silêncio quanto sobre o som. [...]” (Ibid.). Sobre a relação com os colegas, Pinto esclarece:

Com os meus pares musicais, com os companheiros [...] se eu sinto que a percepção é diferente nos ensaios, nós falamos sobre isso. Então eu falo, por exemplo, “aqui eu acho que talvez fosse bom não demorar demais para seguir”, mesmo que seja a entrada de outro músico, nós conversamos. (Ibid., p. 536)

Por último, em total sintonia com Pinto, observa-se a abordagem de Kim Cook, que assim elucida seu ponto de vista:

Muitas músicas dependem da intuição, mas quando você está trabalhando com outras pessoas, você tem que ser capaz de verbalizar o que você está tentando fazer. Portanto, às vezes, se você está trabalhando com alguém que tem uma outra ideia, você realmente tem que conversar a respeito, quanto tempo a gente quer tomar aqui e porquê, e qual é o efeito, de modo que se esteja com a mesma concepção quando se está tocando com um grupo. (COOK, Apêndice 3.2, p. 413-414)⁴⁹⁵

A partir do equilíbrio entre intuição e intelecto na abordagem artística dos músicos, cabe nesse ponto examinar uma seleção de testemunhos que relatam a atuação pedagógica dos entrevistados.

3.11.2 A docência e o ensino do silêncio

Conforme esperado, quando se trata de aulas de execução instrumental e interpretação musical, os professores entrevistados manifestaram que suas abordagens sobre o silêncio são essencialmente intelectuais.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ [...] a lot of music depends on intuition but when you're working with other people you do have to be able to verbalise what you're trying to do. So sometimes if you're working with someone who has a different idea you really do have to talk about [...], how much time do we want to take here and why, and what's the effect, so that you're on the same page when you're playing with a group (COOK, Apêndice 3.2, p. 413-414)

⁴⁹⁶ Entendemos que o labor de um professor não se orienta somente por métodos e abordagens racionais para lecionar os mais variados temas em sala de aula, mas, em função de sua sensibilidade, percepção e

Em conformidade com as demais seções do capítulo empírico da tese, o tema do silêncio, no entanto, recebe ênfase em diferentes graus e, em geral, a depender do nível de aprendizado do aluno, o professor costuma enfatizar a questão de forma mais ou menos explícita. As respostas revelam, ademais, os diferentes enfoques que o silêncio pode receber em sala de aula, sejam estes relacionados com o gestual em situações de pós-performance, e /ou com respiração, articulação dos sons, surgimento dos sons, anacruses, *timing*, ou questões que se relacionam à percepções filosóficas do professor.

Nesse sentido, Maria-Luise Leihenseder–Ewald orienta seus alunos, quando necessário, sobre a questão da pós-performance. Segundo Leihenseder-Ewald:

Eu não acho que tenha tematizado a questão. No máximo fiz observações técnicas: “–Preste atenção, deixe o arco assim, não se movam. Dessa maneira vocês vão dominar o público e eles [não vão aplaudir]. Essa é uma questão com certeza [passa pela] intelectualização. [...] eu espero de fato que implicitamente todo o demais ocorra [por meio] da emoção, [e] da intuição. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 316)⁴⁹⁷

Antonio Meneses, por sua vez, diz que pode comentar sobre o silêncio quando verifica “que o aluno não está percebendo que existe um momento especial [...]” (MENESES, Apêndice 4.3, p. 525). Na mesma linha, Bruno Borralhinho aponta que a depender da situação “[...] se eu tenho um aluno que [...] não é tão maduro [...] e está tocando as coisas rápido, não deixa o tempo para respirar, eu tenho que [...] explicar para ele: “vamos falar do silêncio, é importante também, tão importante como a música” (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 507).

O silêncio relacionado à respiração recebe de Claude Hauri especial interesse:

Para mim o mais importante é a respiração, e pausas são sempre respiração. Longa, curta, rápida ou uma anacruse, nesse caso [também] é uma respiração. Ou seja, o silêncio sempre está relacionado com o corpo e com a respiração. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 308)⁴⁹⁸

intuição como professor, também costuma improvisar observações. A questão aqui tratada, no entanto, examina apenas a forma consciente pela qual os professores tratam a questão do silêncio junto aos seus alunos.

⁴⁹⁷ Ich glaube nicht, dass ich es direkt zum Thema gemacht hätte. Höchstens eben zu dieser technischen Anweisung: Passt auf, lasst den Bogen noch so, bleibt stehen in der Stellung. Dann habt ihr das Publikum auf eurer Seite, und es platzt euch nicht rein. Das ist eine Sache, die intellektuell durchaus [...] alles andere hoffe ich eigentlich sehr viel auf die emotionale Selbstverständlichkeit, auf die Intuition. (LEIHENSEDER-EWALD, Apêndice 1.5, p. 316)

⁴⁹⁸ Für mich ist das Wichtigste das Atmen. Und eigentlich Pausen sind immer Atmen. Lange, kurze, schnell oder eine *Levare*, dann ist es ein Atem [...] Also Stille ist immer mit unserem Körper und mit unserem Atem relationiert. (HAURI, Apêndice 1.4, p. 308)

Fábio Presgrave, em adição ao foco de Hauri, indica a importância em despertar a percepção do aluno para os silêncios, vinculando a questão à articulação e *rubato*.⁴⁹⁹ Segundo Presgrave:

[...] quando a gente estuda articulação, [...] quando a gente estuda *rubato* [...], a gente não está estudando o quanto de silêncio? [...] Você primeiro tem que aguçar a percepção para isso, para depois conseguir efetivamente achar as ferramentas para [trabalhar] com o aluno. [...] muitas vezes os alunos sabem depois de muito tempo colocar o arco na corda, mas não sabem tirar, [...] eles não sabem dosar o silêncio. A gente passa anos e anos ensinando para eles como fazer [sons] e depois tem que ensinar [...] a tirar o arco da corda. (PRESGRAVE, Apêndice 4.5, p. 552-553)

A partir de uma perspectiva filosófica e do ensinamento de como um futuro artista aprende a se comunicar, Kim Cook descreve a sua abordagem da seguinte forma:

[...] muitas músicas dependem da intuição, mas quando você está trabalhando com estudantes [...] é claro que você quer que eles pensem sobre o significado [do silêncio] e que então sejam capazes de comunicar [a questão], e que sejam capazes de trabalhar com um pianista ou outros músicos de câmara, e que sejam capazes de fazer com que tenha relevância na música. (COOK, Apêndice 3.2, p. 413-414)⁵⁰⁰

Johannes Goritzki, assim como Cook, esclarece a função do pedagogo que encaminha a questão ao aluno para que, por meio da reflexão, o estudante passe por uma aprendizagem e consequente assimilação da profundidade do tema. Segundo Goritzki:

[...] são as duas [coisas, intuição e intelecto]. Por exemplo, [nos últimos compassos da introdução da 2ª Sonata de Beethoven [...] isso naturalmente tem que ser ensinado. Os estudantes, a depender das circunstâncias, não vão conceber [de forma independente] uma ideia [tão singular], e eles começam a contar, mas isso se percebe. Quando se conta está tudo arruinado. Isso tem que ser sentido, ou seja, isso tem que ser explicado. [...] Para começar, explique [a definição do] silêncio na música. Não é possível. O silêncio é um conceito da meditação. O lugar dele é lá. Existem tantos silêncios na música que precisam dessa riqueza interior, que precisam desse mundo interior. Ou expresso de outra forma, sem essa disposição interior não seria possível tocar

⁴⁹⁹ O conceito *rubato*, é explicado por Hamlyn (1982, p. 330) como um método de expressividade na performance que envolve a flexibilidade no *timing* dentro de um compasso ou frase musical.

⁵⁰⁰ [...] a lot of music depends on intuition but when you're working with [...] students [...] of course you want them to think about what this means and then be able to communicate it and be able to work with the pianist or other chamber music musicians and be able to make it meaningful within the piece, within the music. (COOK, Apêndice 3.2, p. 413-414)

absolutamente nada. Quero dizer, um ser humano tem que ter essa conexão interior. Também tem que aprender a sentir isso na música e então consegue criar uma conexão pessoal com o que toca. Caso contrário, fica tudo em um nível intelectual. O compositor escreve as notas, depois põe um título – *Allegro* [...] ou *Adagio* e assim por diante – e então ele faz uma dinâmica e escreve lá. Infelizmente isso não significa nada. Ou seja, quando se sabe tudo isso, não significa em absoluto que entendeu a peça. Isso é outra coisa completamente diferente. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 298)⁵⁰¹

Neil Heyde, de forma complementar a Goritzki, e a partir de um ponto de vista essencialmente prático, incita o aluno a refletir. Neste sentido, Heyde comenta:

No treinamento de música de câmara, eu vejo vícios o tempo todo. Hábitos de como se trata o silêncio, [...] de como liderar [um grupo] e eu odeio isso. Eu acho que são todos ruins. Eu acho que eles são preguiçosos. Eles são bons quando você está aprendendo a tocar em conjunto, mas, tão logo você aprende a tocar em grupo, esses [hábitos] têm que ser desaprendidos. Então, esse é o motivo pelo qual é preciso alguma abordagem intelectual, ou refletir a respeito [...]: “–Você precisa fazer uma respiração? Você pode surgir do nada? Que tão próximo ao nada você pode fazer?” [...] Nesse sentido nós temos que quebrar costumes, e para isso nós precisamos de ferramentas, e precisamos identificar elementos, e precisamos desenvolver como fazê-lo. Mas aí, nós também precisamos não ficar escravos disso, de modo a estar completamente livres quando tocamos. Ou seja, precisamos de suficientes ferramentas, de maneira a que [os hábitos] não se tornem uma restrição. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 464)⁵⁰²

⁵⁰¹ Es ist beides [Intuition und Intelekt]. [...] zum Beispiel bei [den letzten takten von der 2te] Beethoven-Sonate [...] das muss man erklären natürlich. Die Studenten kommen unter Umständen nicht auf eine solche Idee, und die fangen dann an zu zählen, aber das hört man. Wenn man zählt, ist alles kaputt. Das muss man spüren. Also da muss man erklären. Aber wie schon der Name sagt, Stille in der Musik, erklären Sie mal Stille überhaupt. Kann man schlecht. Stille ist ein meditativer Begriff, da gehört er auch hin. Es gibt so viele Stillen in der Musik, die diesen inneren Reichtum, diese innere Welt also brauchen. Oder anders ausgedrückt, ohne diese innere Bereitschaft könnte man vieles in der Musik überhaupt nicht spielen. Also ein Mensch muss diesen Tiefgang haben. Er muss auch lernen, dass in der Musik zu spüren, und dann bekommt er auch einen persönlichen Zugang zu dem, was er da spielt. Sonst bleibt es ja schon ein bisschen intellektuell. Der Komponist schreibt die Noten vor, dann gibt er einen Titel – *Allegro* [...] oder *Adagio* und so weiter – dann macht er Dynamik und schreibt das an. Leider bedeutet das alles überhaupt nichts. Also wenn man das alles weiß, heißt überhaupt nicht, dass man so ein Stück begriffen hat. Das ist etwas ganz anderes. (GORITZKI, Apêndice 1.3, p. 298)

⁵⁰² In the chamber music coaching, I see all the time habits. Habits for how one treats silence, habits for how one does leads, and I hate that. I think they're all bad. I think they're lazy. They're fine for when you're first learning how to play together, but as soon as you've learned how to play together, they need to be unlearned. So that's the reason for needing some kind of intellectual framework or thinking about it. [...] You know, do you need to do a breath? Can you go from nothing? How close to nothing can you do? [...] So we have to break habits, and for that we need tools and we need to label things and we need to work out how we do them. But then we also need not to be slaves to those, so we have to be completely free when we're playing. So, we need enough tools that they don't become a restriction. (HEYDE, Apêndice 3.6, p. 464)

Em linha convergente à de Heyde, Frans Helmerson contextualiza a sua atuação como pedagogo, indicando que sua missão docente é ensinar o aluno a refletir e questionar a música. Em sua fala, percebe-se que os ensinamentos se relacionam a todo um universo de parâmetros técnicos e interpretativos. Em especial, quando observa o silêncio, o faz de forma refinada, situando o mesmo no âmbito do *timing*, posicionando o mesmo junto a um leque de recursos que, juntos, compõem a gama de variáveis interpretativas de um artista. Portanto, segundo Helmerson:

[...] Quando leciono [...] eu falo muito sobre isso [...] como eu penso antes de tocar, porque isso é o mais importante, que você escute a música na sua cabeça antes de tocar. Não tocar somente de forma instintiva: “–Quando toco faço um som bonito, e tenho boa técnica, e toco afinado e toco com ritmo bom, e assim por diante.” Não! É assim: “– Qual ritmo, qual som, qual cor, qual expressão? Como me relaciono com o timing, e assim por diante.” Eu tenho que tomar decisões a respeito e isso deveria ser com muitas variedades. [...] Não quero ser o tipo de professor que [impõe] somente a minha interpretação ao estudante, exatamente a minha interpretação. Eu tento fazer com que o estudante entenda a música. Isso é muito importante. [...] (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 444, grifo do autor)⁵⁰³

Como se observa, o ensinamento do silêncio é subentendido pela maioria dos entrevistados como mais um elemento, dentre tantos outros, que fazem parte do universo do ensino da execução e interpretação musical. Reitera-se, conforme destacado no início do texto, o trabalho dos pedagogos em transmitir o conhecimento sobre os variados graus de significados e funções do silêncio, tais como gestual, *timing* e toda uma gama de manifestações dos quatro momentos estudados nesta tese. Por último, é importante frisar a estratégia traçada por alguns professores, na qual, por meio do ensino naturalmente fundamentado no intelecto, se estabelece um caminho para aflorar a intuição do aluno e, desta forma, vincular a percepção do mesmo às situações nem sempre evidentes do silêncio na música.

⁵⁰³ [...] when I teach [...] I talk quite a lot about this [...] how to think before you play because this is the most important, that you hear the music in your head before you play, not just something instinctive when you play: “–I make a beautiful sound, and I have good technique, I play in tune and I play good rhythm and so on.” No! It’s like: “What rhythm, what sound, what colour, what expression? How do I deal with timing and so on.” I have to make decisions about that and it should be with a lot of variation. [...] I don’t want to be the kind of teacher who gives only my student my interpretation, exactly my interpretation. I try ~~more~~ to make the student understand the music. That’s very important. [...] (HELMERSON, Apêndice 3.5, p. 444)

3.11.3 Síntese

O texto examina o vínculo dos entrevistados – tanto na área da performance, como no domínio da pedagogia – entre a intuição, intelecto e a abordagem que os mesmos têm em relação ao silêncio.

A partir de uma perspectiva interpretativa há, notadamente, três linhas. Uma primeira confere ao silêncio pouca atenção premeditada, como um elemento intuitivo presente na performance como um todo. A segunda linha faz justamente o contrário, trata o silêncio de forma totalmente consciente. Por último, verifica-se uma abordagem mais numerosa entre os entrevistados, em que se destaca o equilíbrio entre intuição, intelecto e o tratamento dado ao silêncio.

Já na área da pedagogia, conforme destacado anteriormente, o tema é abordado intelectualmente e, a depender do nível de percepção do aluno, é enfatizado em diferentes graus. Note-se que, nesse âmbito, os entrevistados focam suas observações pedagógicas nas variadas ferramentas vinculadas ao silêncio, ou seja, principalmente no que tange a aspectos relacionados à duração, ao gestual, respiração e ao significado dos diferentes momentos de silêncio na música.

4 CONCLUSÃO: SÍNTESE E OBSERVAÇÕES FINAIS

É possível confirmar o argumento central que norteia todo o trabalho: o silêncio ocupa um lugar de relevância na arte da interpretação musical. A tese discute e analisa toda uma gama de abordagens do silêncio, e como as mesmas impactam o universo interpretativo da música. A pesquisa se organiza epistemologicamente em duas seções centrais. A primeira, teórica, faz um mapeamento da bibliografia produzida a partir de 1950. A outra, empírica, relata e analisa as abordagens interpretativas de vinte e oito renomados violoncelistas entrevistados acerca do silêncio em obras para piano e violoncelo nos períodos clássico e romântico.

Ambas as partes contêm um princípio metodológico comum, ou seja a análise em separado de cada um dos quatro momentos observáveis do silêncio: o silêncio de percurso, ou seja, o momento de silêncio que ocorre durante o discurso musical; o silêncio de pré-performance, que precede a execução da obra; o silêncio de pós-performance, posterior à finalização da execução da obra; e o silêncio que ocorre entre os movimentos de uma obra.

Outra orientação central é a de que foi realizada uma incursão sobre parâmetros que norteiam a interpretação do silêncio. Sob a influência do que foi apresentado na bibliografia reproduzida na parte teórica, abordou-se nas duas partes da tese o significado e função do momento do silêncio; e, indo além da bibliografia, no capítulo empírico examinou-se o vínculo interpretativo do silêncio e sua duração (*timing*), assim como a sua relação com acústica, gestual, surgimento dos sons e interrupção do silêncio, bem como no papel que desempenha na conexão entre intérprete e público.

O estudo constatou a existência de uma pluralidade de abordagens interpretativas acerca de cada um dos momentos de silêncio, identificada tanto no que diz respeito aos critérios acima listados, como no que se refere ao entrelaçamento entre os mesmos. À continuação, de maneira a sintetizar os resultados da pesquisa, organiza-se o resumo de acordo com o momento de silêncio observado, discriminando-se as semelhanças e diferenças entre as principais abordagens teóricas e práticas sobre silêncio na música.

No que se refere ao silêncio de percurso, ou seja, ao momento de silêncio observado durante o discurso musical, trata-se da classe de silêncio que recebe o maior destaque na tese. Isso se deve a vários motivos. Sob o ponto de vista prático, este tipo de silêncio

recebe usualmente uma notação explícita por parte dos compositores e é, portanto, de fácil identificação.⁵⁰⁴

Entre os teóricos, há dois autores que merecem destaque. Wallis Dwight Braman (1956) realiza categorizações de silêncios a partir de indagações referentes à localização, contexto e efeito dos silêncios. A partir de sua análise, Braman observa padrões de uso de silêncio de acordo com compositores e estilos. A outra autora é Elisabeth Hellmuth Margulis (2007), que tipifica os silêncios, em uma aproximação analítica com a área da linguística, demonstrando assim diferentes nuances da expressão do silêncio enquanto ferramenta de expressão.⁵⁰⁵

Verifica-se, em vários autores teóricos, a classificação dos silêncios de percurso em duas categorias principais: os silêncios estruturais e os silêncios dramáticos.⁵⁰⁶ Os silêncios de função estrutural delimitam as partes das formas musicais quando estão localizados por exemplo, entre a exposição e desenvolvimento de uma forma sonata, ou entre a parte A e B de uma pequena forma ternária. Este tipo de silêncio também pode auxiliar no traçado de estruturas menores, a exemplo de motivos, temas ou frases musicais.

Os silêncios de função dramática, cuja localização é essencialmente análoga a dos silêncios estruturais, por sua vez, expressam emoções de maneira mais evidente. As qualidades dos silêncios dramáticos são descritas por meio de sensações como tensão, suspensão, surpresa, expectativa, frustração, e intimidade, entre outras.

Sob o prisma empírico – observado por meio das descrições dos violoncelistas entrevistados – confirma-se, por um lado, praticamente a totalidade das afirmações realizadas pelos teóricos quanto à existência de funções estruturais e dramáticas dos silêncios. No entanto, as declarações dos intérpretes complementam questões ou adicionam critérios aparentemente não percebidos pelos autores teóricos. Estes complementos e adições à discussão são relacionados essencialmente à expressividade e empregados artisticamente por meio da duração de silêncios. Nesse sentido, os intérpretes

⁵⁰⁴ Os silêncios, de acordo com Braman (1956, p. 2), são comumente identificados por meio de símbolos, como por exemplo: de pausas; pausas com *fermata*; *fermata* sobre a barra dupla ou sobre a linha divisória de um compasso a outro; vírgulas, respirações e *Luftpause* – frequentemente simbolizadas por meio do símbolo de vírgula (`); *Generalpause (GP)*; *staccato* e outras formas de articulação dos sons; e cortes (//).

⁵⁰⁵ Observe-se que Braman (1956) e Margulis (2007) não restringem suas observações apenas aos silêncios de percurso, mas dado o alcance observado neste momento de silêncio, seus trabalhos merecem destaque no mencionado âmbito.

⁵⁰⁶ Para a definição dos dois tipos de silêncio de percurso, nos embasamos – além dos mencionados textos de Braman (1956) e Margulis (2007) – nos exames de: Lissa (1964); Cone (1968); Clifton (1976); Daugherty (1979); e Harris (2005).

revelam poder aumentar ou diminuir o *timing* ou a duração de pausas, com base em parâmetros vinculados essencialmente à concepção do significado e/ou função do silêncio; comunicação com os seus pares (sejam em grupos de música de câmara ou na relação com os maestros); acústica; proximidade física com a plateia; receptividade do público; e sensações diversas percebidas pelo músico do momento da execução. À esta discussão destaca-se a importância do gestual do músico que, via de regra, paralisa seus movimentos corporais, pretendendo assim comunicar ao público a importância do momento, inclusive com a intenção de controlar ou manipular a duração do silêncio interpretado.

Passemos ao silêncio de pré-performance, que tem a particularidade de ser raramente expresso em partituras por meio da notação do compositor.⁵⁰⁷ Segundo Zofia Lissa (1964, p. 445-446), esse silêncio é descrito como uma ocasião na qual o intérprete pode gerar tensão ou criar a sensação de expectativa no público em relação à música que está por ser iniciada. É comparado por Cone (1968, p. 14-15) à moldura de um quadro, e exerce função análoga à de uma cortina – presente por exemplo nas artes cênicas – que separam a performance das situações da vida cotidiana.

Um outro ponto levantado é a afirmação do pianista e regente Daniel Barenboim (2009, p. 19) que opina que, para iniciar uma obra, um músico dispõe de duas possibilidades interpretativas: fazer com que os primeiros sons surjam do silêncio, ou interromper o silêncio a partir dos primeiros sons da obra.

Verifica-se que, entre a maioria dos entrevistados, há uma convergência de abordagens aos apontamentos de Lissa (1964) e Cone (1968) – sobre a função do silêncio de pré-performance em desconectar os eventos extramusicais da música a ser iniciada. Ademais, revela-se uma proximidade entre a abordagem dos intérpretes e a concepção de Barenboim (2009) sobre a questão do surgimento e interrupção dos sons a partir das primeiras notas de uma execução musical. No entanto, surgem, a partir dos depoimentos registrados algumas questões complementares. Este momento pode servir aos intérpretes para estabelecer um ambiente propício à música a ser executada. Ademais, pode auxiliar o músico em sua própria concentração, envolvendo, a depender do músico e situação: a mentalização de questões relacionadas à técnica instrumental dos primeiros sons da obra; o enfoque nas emoções a serem interpretadas; e, eventualmente, um auxílio em tópicos relacionados ao medo de palco.

⁵⁰⁷ Daugherty (1979, p. 16) aponta o início de *Les preludes* de Liszt como um exemplo de silêncio de pré-performance no qual há uma notação expressa pelo compositor. Veja-se o supcapítulo 2.2.1.

Destaca-se a reiterada atenção dos violoncelistas em vincular o silêncio de pré-performance à sua representação por meio do gestual ou expressão corporal. Nesse contexto os músicos relatam, por exemplo, paralisarem seus movimentos seja em postura para começar a tocar, ou em demonstração de recolhimento, nesse caso, inclinando a cabeça para baixo e/ou fechando os olhos, entre outras possibilidades.

Há, no entanto, a possibilidade de que um intérprete abra mão de criar um ambiente de silêncio antes da sua performance. Nesse caso, o músico ingressa ao palco e inicia a sua execução de forma imediata. De acordo com os relatos obtidos, este é um recurso dramático no qual o violoncelista tem a intenção de surpreender e impactar a audiência.

No que diz respeito ao silêncio de pós-performance, salvo exceções, o que se observa é que “[...] quanto mais suave o volume de som que se dissipa, mais homogênea é a transição desde o fluxo sonoro para o silêncio [...]” (LISSA, 1964, p. 446).⁵⁰⁸ Há evidências de que alguns intérpretes valorizam o momento sobremaneira, a ponto de identificar-se a reiterada atitude do artista como uma espécie de assinatura pessoal.⁵⁰⁹

De acordo com os testemunhos dos entrevistados, notam-se duas linhas interpretativas. A primeira é a que frisa a autenticidade e conexão pessoal dos intérpretes com o momento vivenciado, convergindo assim com a abordagem destacada na parte teórica. A segunda, ao contrário, representa a abordagem que não considera valorizar o momento.

Acerca da duração do referido silêncio de pós-performance, Neil Heyde (Apêndice 3.6, p. 456) correlaciona dois parâmetros de referência que podem estar vinculados à decisão interpretativa de realçar o momento: o tamanho do auditório e a quantidade de público presente. A equação proposta é a de que quanto maior a sala de concertos e maior a quantidade de público, mais orgânica e espontânea se torna a prolongação do momento de silêncio, que, por sua vez, é indicado por meio do gestual do artista. Em situações, no entanto, nas quais existam outras combinações tanto de tamanho do auditório – a exemplo de salas pequenas, com acústica seca e público sentado muito próximo ao músico, e de salas grandes, com pouco público presente – o *timing* pode variar, levando o intérprete a encurtar o momento.

⁵⁰⁸ [...] the softer the volume of sound is as it fades away, the smoother the transition of the sound-flow into silence. [...] (LISSA, 1964, p. 446)

⁵⁰⁹ Esse é o caso dos maestros Claudio Abbado, e também, provavelmente, Leonard Bernstein. Veja-se o subcapítulo 2.2.2.

Por último, o silêncio entre movimentos se destaca do ponto de vista teórico por não receber atenção da maioria dos autores pesquisados. Nesse sentido, Lissa (1964) é a única autora estudada que contempla alguma teorização, ao afirmar que “[...] um bem medido espaço de respiração entre os movimentos é de grande importância na arte da performance [...]” (LISSA, 1964, p. 446).⁵¹⁰ Essa percepção foi esmiuçada, e de certa forma esclarecida a partir dos depoimentos registrados.

Notadamente, no que se refere aos exemplos extraídos do momento de silêncio entre o primeiro e segundo movimentos das duas Sonatas de Brahms (em Mi Menor e Fá Maior), constata-se a existência de duas tendências interpretativas.⁵¹¹ Uma linha concebe que o silêncio entre os movimentos deve ser contínuo, e entende que é o momento no qual se une e se ressalta – por meio da tensão criada durante o silêncio – as partes contrastantes da obra. A outra se orienta pela descontinuação do momento de silêncio e, assim, prevê algum grau de relaxamento no referido momento.

Note-se que, em ambos os casos, o silêncio entre movimentos absorve as qualidades tanto do silêncio de pós-performance – quando se finaliza um movimento – quanto do silêncio de pré-performance, antes que se inicie o novo andamento. Ademais, assim como nos demais momentos de silêncio, ressalta-se que a questão do gestual é relevante para ambas as abordagens. Nos dois casos – de continuação ou de descontinuação do silêncio – o intérprete vincula e expressa sua intenção interpretativa por meio da adaptação consciente da sua expressão corporal.

Além dos quatro momentos do silêncio, a pesquisa estudou também a relação dos entrevistados com o silêncio em dois âmbitos de atuação profissional. Na área artística da performance musical, se conclui que o tratamento do silêncio recebe de um modo geral um equilíbrio entre a consciente racionalização e a intuição dos intérpretes. Neste sentido, segundo relatos obtidos, a intuição é responsável sobretudo por perceber as relações com o público, as condições acústicas e os consequentes vínculos de *timing* durante as apresentações; e, por certo, a intuição musical, segundo relatos, também é responsável em algum grau de relevância para a absorção e interpretação da linguagem dos compositores – que envolve o silêncio como ferramenta de expressão. Na perspectiva da racionalização dos intérpretes, no entanto, os mesmos relatam que de forma recorrente,

⁵¹⁰ “A well-measured-out breathing space between the movements is of great importance in the art of performance [...]” (LISSA, 1964, p. 446)

⁵¹¹ Observe-se que para a verificação da existência de duas ou mais linhas interpretativas relacionadas ao silêncio entre movimentos, é necessária a realização de pesquisas futuras. Nesta pesquisa, fundamentamos a afirmação a partir do exame de apenas dois exemplos musicais.

que a depender das circunstâncias e do nível de confiança nos colegas ou tempo disponível para ensaios, se considerarem necessário, podem conversar com seus pares sobre questões vinculadas ao tema, para assim esclarecer de forma intelectual, diversas questões que podem envolver *timing*, respiração, gestual, articulação entre outros pontos.

No âmbito da pedagogia, a tendência dos professores é conduzir a questão de forma racional de modo a esclarecer os estudantes sobre diversos aspectos relacionados ao tema, visando assim despertar a intuição do aluno para o futuro exercício da profissão.

Cabe neste ponto, realizar algumas reflexões finais. A condução do trabalho empírico de colher os pontos de vista de artistas revela, por certo, um alto grau de subjetividade, que é o que usualmente ocorre nas conversas entre músicos em ambientes de descontração e informalidade. Neste trabalho os artistas tiveram um espaço formal para a expressão da subjetividade. Notadamente, o autor observou durante a realização das entrevistas que o tema foi muito bem recebido. Os entrevistados fizeram seus depoimentos com satisfação, inclusive expressando interesse em relatar suas reflexões e vivências pessoais acerca do silêncio, que consideraram relevante e singular. Como se salientou ao longo da tese, não foram poucos os momentos nos quais, provocados pelas perguntas propostas, formularam respostas que foram bem além das mesmas, abrindo espaço, inclusive, para reflexões que, embora derivassem de sua prática interpretativa, apontaram caminhos teóricos que frequentemente não são sequer encontrados na bibliografia estudada.

Outra peculiaridade da parte empírica é a de que em todas as entrevistas, sem exceção, quando foram realizadas as indagações referentes aos silêncios presentes nos últimos compassos da introdução da 2ª Sonata de Beethoven, a comunicação entre o entrevistador e entrevistado espontaneamente se estreitou. O interesse dos ilustres músicos ao tema da entrevista, nesse momento em específico, se tornou de certa forma pessoal e de extremo proveito para o prosseguimento das demais perguntas realizadas. Foi, portanto, enriquecedor para as entrevistas o fato de existir no repertório do violoncelo um exemplo musical tão fascinante, a ponto de ensejar todo um clima diferenciado de discussão, não obstante se tratar de “apenas” algo como dez segundos de silêncio.

Entende-se ademais, que a investigação sobre alguns tópicos levantados pelos entrevistados pode encontrar explicações em pesquisas, quiçá à luz de outras áreas do conhecimento como por exemplo, psicologia, linguística, sociologia, neurociências, entre outras.

Verifica-se, a título de curiosidade, e com uma pitada de provocação investigativa ao leitor, a referência feita pelos artistas – de forma reiterada e em diferentes contextos durante as entrevistas – que o silêncio na música pode simbolizar um momento mágico (BORRALHINHO, Apêndice 4.1, p. 502; GERHARDT, Apêndice 1.1, p. 280; HAKHNAZARYAN, Apêndice 3.3 , p. 419; HAURI, Apêndice 1.4, p. 304-305; ISSERLIS, Apêndice 3.7, p. 466; KIRSHBAUM, Apêndice 3.8, p. 480; PINTO, Apêndice 4.4, p. 459 ; POLTÉRA, Apêndice 1.8, p. 331 ; SCHMIDT, Apêndice 1.10, p. 357).

Outro campo de investigação multidisciplinar relevante não investigado na tese, se associa a analogias que podem ser feitas entre o silêncio na música, entendido nesta tese como ausência de sons que integram a composição e a interpretação, e ausências que são partes integrantes de outras artes: o silêncio na poesia, o silêncio nas artes cênicas, o silêncio na fotografia, a ausência de matéria na escultura e arquitetura, etc.⁵¹²

Em vias de concluir o trabalho, vale a pena reproduzir as impactantes palavras de Lynn Harrell sobre a relevância do debate proposto:

Isso nunca foi discutido em nenhuma das minhas aulas com os meus professores de graduação. Eu tive que conhecer a George Szell e estudar as gravações de Toscanini e Furtwängler para me dar conta que esse momento de silêncio é absolutamente crucial para a expressão e para a comunicação da música. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 423-424)⁵¹³

A modo de reflexão final, o autor desta pesquisa arrisca dizer que, até onde vai seu conhecimento, lhe resta a forte impressão de que anteriormente à presente tese não havia sido feita uma incursão semelhante no que se refere ao mundo da interpretação do silêncio na música para violoncelo. A ser correta a impressão, o ineditismo da pesquisa teria, além de suas virtudes, um preço: para que se confirmem, ou se recusem, as afirmações feitas ao longo do trabalho são necessárias investigações futuras. A única convicção mais definitiva é a de que se abre todo um campo para novas pesquisas sobre práticas interpretativas associados ao uso do silêncio na música para violoncelo – ou, quem sabe, também na música para outros instrumentos. Isso parece particularmente relevante

⁵¹² A título de ilustração, sugere-se a leitura de Green (1995), cujo sugestivo título é *The Paradox of Silence in the Arts and Religion* (O Paradoxo do Silêncio nas artes e Religião).

⁵¹³ This was never discussed in any of my lessons with my grade teachers. It took knowing George Szell and studying Toscanini and Furtwängler recordings that I realized that this moment of silence is absolutely crucial for the expression and for the communication of the music. (HARRELL, Apêndice 3.4, p. 423-424)

quando se examinam os desdobramentos interpretativos que se relacionam ao *timing* e suas conexões com elementos como gestual e acústica, tal como acima referido.

Ao concluir esta pesquisa que absorveu de forma intensiva cerca de três anos e meio de trabalho, me permito uma observação de caráter pessoal. O silêncio é um tema que sempre desejei estudar a fundo. O fiz nestes anos de forma muito prazerosa. Ademais, toda a experiência de pesquisa e reflexão acentuou e refinou a visão da relevância do tema com a qual dei partida à investigação, e estou seguro que influenciará sobremaneira minha atuação como intérprete, professor e pesquisador.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASÍLIA. *Orquestra Sinfônica presta homenagem a Guerra Vicente*. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2012/04/16/orquestra-sinfonica-presta-homenagem-a-guerra-vicente/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

ALBAN GERHARDT. *About Alban Gerhardt*. Disponível em: <<https://albangerhardt.com/es/about/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

ALISA WEILERSTEIN. *Bio*. Disponível em: <https://alisaweilerstein.com/bio/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

ALVES, R. *O amor que ascende a lua*. 13. ed. Campinas: Papirus, 2008.

ANTONIO MENESES, *Biography*. Disponível em: <<http://www.antoniomeneses.com/biography.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

AQUINO, F. A. Six-stringed virtuoso. *Strad*, [s. l.], v. 109, nº 1297, p. 500, 1998. Disponível em: <<http://search-ebcohost-com.ez15.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=609446&lang=pt-br&site=ehost-live>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

AUROBINDO, S. *The Upanishads: texts, translations and commentaries*. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram - All India Press, 1972.

BEAUJEAN, A. F. C. *Werke für Violoncello und Klavier*. In. POPP, G.; BRAUN, R. Haremburg Kammermusik-führer: 600 Werke vom Solostück bis zum Nonett. 2nd. Dortmund: Harremberg, 1998.

BELLO CELLO FESTIVAL. *Artistas*. Disponível em: <<https://www.belocellofestival.com/copia-artistas>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

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

BARTEL, D. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 3rd. Freiburg: Laaber, 1997.

BEETHOVEN, L. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1: Symphonien, Nr.5*. Ludwig van Beethoven. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.67_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.67_(Beethoven%2C_Ludwig_van))>. Acesso em: 03 jan. 2018.

BEETHOVEN, L. *Ludwig van Beethoven: Symphonie IX*. Germany: Wiener Philharmonischer Verlag, [ca. 1925]

BEETHOVEN, L. *Beethoven: Sonaten für Violoncello und Klavier*. Leipzig: Peters, 2002.

BEETHOVEN, L. *Beethoven: Sonaten für Violoncello und Klavier*. Mainz: Schott, 2008.

BERNSTEIN, L. *O mundo da Música*. Tradução Manuel Jorge Veloso. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.

BEETHOVEN, L. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1: Symphonien, Nr.5*. Ludwig van Beethoven. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.67_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.67_(Beethoven%2C_Ludwig_van))>. Acesso em: 03 jan. 2018.

BERNSTEIN, L. *Leonard Bernstein, at Harvard: The Unanswered Question - Bernstein talks about Mahler's 9th Norton Lectures 1973*. 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xDW1qQYcjto>>. Acesso em: 20 set. 2017.

BIANCOLINO, T. *O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII*. 2017. 318 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11374>. Acesso em 20 ago. 2019.

BIASOLI-ALVES, Z. M. M.; DIAS DA SILVA, M. H. G. F. *Análise Qualitativa de Dados de Entrevista: Uma Proposta*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/29512/S0103-863X1992000200007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 06 fev 2019.

BIELSCHOWSKY, P; AQUINO, F. A. de. *O silêncio na música: os momentos e suas funções*. Manaus. Anppom, 2018. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5155>>. Acesso em: 2 out. 2018.

BOHNE, M. *Auftrittsängste: Die Geißel der Musiker und ihre "harmonische Auflösung". Das Orchester*. Mainz: Schott, 2003.

BONI, V.; QUARESMA, S.J. *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>. Acesso em 25 mar. 2019.

BOTELHO, O. da C. A problemática na tradução dos Upanishades. *Revista de Estudos Orientais*, USP, São Paulo, n° 5, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/reo/article/view/90702>>. Acesso em: 29 out. 2017.

BRACCINI, R. *Praktisches Wörterbuch der Musik: Italienisch- Englisch- Deutsch-Frazösisch*. Mainz: Schott, 1992.

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.

BRAHMS, Johannes. *Sonate für Klavier und Violoncello F-Dur Opus 99*. München: Henle Verlag, 1977.

BRAHMS, Johannes. *Sonate in e für Violoncello und Klavier Opus. 38*. Kassel: Bärenreiter, 2015.

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

BRUNELLO, M. *Silencio*. Tradução para o espanhol por Marina Laboreo. Barcelona: Editora Comanegra, 2016.

BRUNO BORRALHINHO. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.brunoborralhinho.com/index.html>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings*. 50th. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CHOPIN, F. *Friedrich Chopin's Werke*. Band XI. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879 Disponível em: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP116248-PMLP05808-FChopin_Cello_Sonata,_Op.65_BH11_piano_score.pdf. Acesso em: 9 nov. 2019.

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

CHRISTIAN POLTÉRA. *Biografie*. Disponível em: <<http://www.christianpoltera.com/de/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CLAUDE HAURI. *Claude Hauri*. Disponível em: <<https://www.claudehauri.com/biografie/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CONCERTOS TRIBANCO. *Músicos*. Disponível em: <<https://concertotribanco.com.br/portal/matias-de-oliveira-pinto/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CONCURSO DE VIOLONCHELO CARLOS PRIETO. *William Molina Cestari*. Disponível em: <https://www.concursodeviolonchelocarlosprieto.com/IX/william-molina-cestari/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CONSERVATORIO. *Taisuke Yamashita*. Disponível em: <<https://www.conservatorio.ch/it/scuola-universitaria/docenti>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CUARTETO LATINOAMERICANO. *Álvaro Bitrán*. Disponível em: <<http://cuartetolatinoamericano.com/2018/alvaro-bitran.html>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

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

DVORÁK, A. *Konzert für Violoncello und Orchester*. Germany: Wiener Philharmonischer Verlag, 1926.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. *Claudio Abbado: italian music director*. 20 dez 2016. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Claudio-Abbado>>. Acesso em: 22 out. 2017.

ENGRAMELLE, M. *La Tonotechnie ou L'Art de Noter les Cylindres*. Paris: Chez P. M. Delaghetto, 1775. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_\(Engramelle,_Marie-Dominique-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_(Engramelle,_Marie-Dominique-Joseph)). Acesso em 4 set. 2019.

EPSTEIN, D. *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*. Schirmer Books: New York, 1995.

FABIO PRESGRAVE. *Biografia*. Disponível em: <<https://www.fabiopresgrave.com/biografia>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

FISCHER, K. V. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*. Kassel: Bärenreiter, 1997.

GERINGAS. *Biography*. Disponível em: <<https://geringas.de/en/biography/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

GERLING, C.; HOLANDA, J. Os verbetes “Sonata” e “Forma Sonata” no Grove: 1956, 1980 e 2001. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 7, p. 85-91, 2010.

GREEN, J. *The Paradox of Silence in the Arts and Religion*. In. *BYU Studies Quarterly*: Vol. 35, n° 3, p. 95-131, 1995. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/byusq/vol35/iss3/6>. Acesso em: 4 de nov. 2019.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARRIS, E. T. Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses. California: *University of California Press The Journal of Musicology*, v. 22, n° 4, p. 521-58. 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.521>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

HDMDK. *Prof. Michael Sanderling*. Disponível em: <https://www.hfmdk-frankfurt.info/index.php?id=528&no_cache=1&L=0&tx_mnmportrait_pi1%5Buid%5D=1482>. Acesso em: 11 nov. 2019.

HEIDEGGER, M.. *Sein und Zeit*. 12. ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

HELLER, A. A. *Fenomenologia da Expressão Musical*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2006.

HELLER, A. A. *John Cage e a Poética do Silêncio*. 2008. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

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

HFM-WEIMAR. *Prof. Maria-Luise Leihenseder-Ewald*. Disponível em: <https://www.hfm-weimar.de/departament-of-musicology-weimar-jena/professors-staff/detailansicht/?L=1&tx_jobase_pi3%5BjoOrgaDetail%5D=82&tx_jobase_pi3%5BjoRefererId%5D=&tx_jobase_pi3%5BjoAlternateMail%5D=0&tx_jobase_pi3%5BjoAlternateAmt%5D=0&tx_jobase_pi3%5Baction%5D=orgadetail&tx_jobase_pi3%5Bcontroller%5D=Elements&cHash=5927c9753e981c9a2775ef5b1b4c2b0a>. Acesso em: 11 nov. 2019

HINRICHSEN, H. *Es bewegt sich und ruht in sich: Drei Upanishaden*. [S.l]: Atman Verlag, 1998.

HOLANDA, F. de. *10 Mandamentos da Arquitetura*. Brasília: Editora FRBH, 2013.

HOVNONIAN, M.; CARDON, D. *Schuberts Arpeggione Sonata Revisited*. Discordia Music, 2003. Disponível em: <https://de.scribd.com/document/241265894/Arpeggione-Sonata-Revisited>. Acesso em: 2 set. 2019.

IAZZETTA, F. *Meaning in Musical Gesture*. In: Marcelo M. Wanderley, M.M & Battier, M. (Org). *Trends in Gestural Control of Music*. Paris. Ircam - Centre Pompidou, 2000. Disponível em: https://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/Trends_in_Gestural_Control_of_Music/DOS/P.Iaz.pdf. Acesso em 01 jul. 2019.

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

IMPRESARIAT-SIMMENAUER. *Miklós Perényi*. Disponível em: <<https://www.impresariat-simmenauer.de/kuenstler/miklos-perenyi/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

INTERMUSICA. *Narek Hakhnazaryan*. Disponível em: <<https://www.intermusica.co.uk/artist/Narek-Hakhnazaryan>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

IVAN MONIGHETTI. *Biography*. Disponível em: <<http://www.monighetti.com/bio/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

ISAACS, A.; MARTIN, E. *Dictionary of Music*. 1st. Londres: Hamlyn, 1982.

JAN VOGLER. *Jan Vogler*. Disponível em: <<https://www.janvogler.com/en-us/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

JONES, L. *Silence and Music; and other essays*. Sussex: The Book Guild Ltd, 1992.

KIM COOK CELLO. *Biography*. Disponível em: <<http://kimcookcello.weebly.com/recordings.html>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

KIRSHBAUM ASSOCIATES. *Ralph Kirshbaum*. Disponível em: <<https://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=ralphkirshbaum&aview=bio>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

KOCH, H. C. *Musikalisches Lexikon: Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/ Main 1802*. Kassel: Bärenreiter, 2001.

KRONBERG ACADEMY. *Frans Helmerson*. Disponível em: <<https://www.kronbergacademy.de/en/education/faculty/faculty/frans-helmerson/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

LEBHARDT, T. *Modern and Post - Modern Mime*. London: Macmillan Education, 1989.

LEMOS RAMIRES, C. P. de; BRITO, L. *Musicando o poema: o ritmo além da teoria literária*. Disponível em: <<http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/iluminart/article/view/109/113>>. Acesso em 10 mai. 2019.

LEVIN, M. *Bruckner: Sämtlichen Sinfonien*. 111 p. Oehms Classics. 2016. Disponível em: <https://www.galileomusic.de/cover/high/OC026_Bruckner_Young_LinerNotes.pdf>. Acesso em 5 nov. 2019.

LISSA, Z. *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.

LYNN HARRELL. *Lynn Harrell*. Disponível em: <<https://www.lynnharrell.com/#cello>>. Acesso em 10 nov. 2019.

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.

MANTEL, G. *Cello Üben: Eine Methodik des Übens nicht nur für Streicher*. 2nd. Mainz: Schott, 1999.

MANTEL, G. *Einfach Üben: 185 unübliche Überezepte für Instrumentalisten*. Mainz: Schott, 2003.

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

MARGULIS, E. H. *Silences in music are musical not silent: an exploratory study of context effects on the experience of musical pauses*. *Music Perception*, Califórnia, v. 24, p. 486-506, 2007a.

MARTINS, J. O., LOURENÇO, S. (Org). *Porto International Conference on Musical Gesture as Creative Interface: program and abstracts*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/23387>. Acesso em 02 jul. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARIINSKY THEATRE. *Mario Brunello*. Disponível em: <<https://www.mariinsky.ru/en/company/orchestra/cello/brunello>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

METRÓPOLES. *Morre o violoncelista Antônio Guerra Vicente*. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/distrito-federal/morre-o-violoncelista-antonio-guerra-vice>>. Acesso em 11 nov. 2019.

MICHAEL SANDERLING. *Biography*. Disponível em: <<https://www.michaelsanderling.com/biography>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

MINAYO, Maria CS. *Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a07.pdf>. Acesso em 23 mar. 2019.

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

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Maria Stella Gonçalves et al. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Tradução de: *Diccionario de Filosofia*.

MOZART, L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Leopold Mozart, 1756. Disponível em: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP395738-PMLP122129-l_mozart_violinschule_1756.pdf. Acesso em 09 set. 2019.

NEIL HEYDE. *About*. Disponível em: <<https://www.neilheyde.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

NG, S. 2005 *Patricia Carpenter Emerging Scholar Award: The Hemiolic Cycle and Metric Dissonance in the First Movement of Brahms's Cello Sonata in F Major, Op. 99*. 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41054374>. Acesso em: 3 abr. 2019.

NRWZ. *Cellist und Dirigent Johannes Goritzki gestorben*. Disponível em: <https://www.nrwz.de/kultur/cellist-und-dirigent-johannes-goritzki-gestorben/219224>. Acesso em: 11 nov. 2019.

OATES, P. *Fundamental Principles of Maharishi Vedic Science: The Self-Interacting dynamics of Consciousness*. In: Travis, F. *Consciousness-Based Education: A Foundation for Teaching and Learning in the Academic Disciplines*. Fairfield: Consciousness-Based Books. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/5f9c/215afd049a0d995f9060d1c5aa3c7f4ba8a6.pdf#page=25>. Acesso em 4 de nov. 2019

PENNA, M. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa me educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PESSOA, F. *Moral, Regras de Vida, Condições de Iniciação*. Lisboa: Edições Manuel Lencastre, 1998.

PISTON, W; DEVOTO, M. *Harmony*. 5th. New York: Norton, 1987.

PITTENGER, E. *Visible Music: Instrumental Music Theatre, Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. 59 p. Tese (Doutorado) Schulich School of Music, Department of Performance McGill University, Montreal, 2010.

QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*: reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel: Bärenreiter, 1997.

QUARTET Casals playing Haydn quartet Op. 33 n° 2. Málaga. 2009. Vídeo online (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OCYj_mnSDrA. Acesso em: 30 out. 2017.

RANDEL, D. M. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

RASTALL, R. *Oxford Music Online*. 2007. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23250>. Acesso em: 17 set. 2016.

REICHA, A. *Traité de Mélodie: Abstraction faite des ces rapports avec l'harmonie*. Paris: A. Farrenc, 1832.

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.

RAHMER, D. Without words, but with a foreword – what’s new on Sergei Rachmaninoff’s “Vocalise”. 2014. Disponível em: <http://www.henle.de/blog/en/2014/06/24/without-words-but-with-a-foreword-%E2%80%93-what%E2%80%99s-new-on-sergei-rachmaninoff%E2%80%99s-%E2%80%9Cvocalise%E2%80%9D/>. Acesso em: 3 de out. 2019.

ROSEN, C. *The Classical Style*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
SALOMON, Maynard. Beethoven. Tradução para o espanhol por Aníbal Leal. Buenos Aires: Javier Vergara Editora, 1990.

SANTOS, M. D. L. *Análise Qualitativa de Entrevistas Estruturadas*. 2016. 27 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Farmácia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/151539219.pdf>. Acesso em 25 mar. 2019.

SCHIFF, A. *Musik kommt aus der Stille: Gespräche mit Martin Meyer*. Kassel: Bärenreiter, 2017.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seicman 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

SCHUBERT, F. *6 Moments Musicaux*. p. 88-103. In. *Franz Schuberts Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.

SCHUBERT, F. *Sonate in a “Arpeggione-Sonate”*: Ausgabe für Violoncello und Klavier - D 821. Kassel: Bärenreiter, 1989.

SMACZNY, J. *Dvorák: Cello Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SOL Gabetta spielt Chopins Cellosonate g-Moll op. 65: Eine Gala mit Nelson Goerner. 2016. Produção: www.gstaaddigitalfestival.ch. Disponível em: <https://www.gstaaddigitalfestival.ch/video/sol-gabetta-spielt-chopins-cellosonate-g-moll-op-65/>. Acesso em: 6 set. 2019.

STEVEN ISSERLIS. *Biography*. Disponível em: <<http://stevenisserlis.com/biography/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

STOLL, A. D. *Figur und Affect: Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu*. 3rd. Tutzing: Hans Schneider, 1983.

TARLING, J. *The weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music, 2004.

THE STRAD. *Johannes Goritzki obituary: cellist, conductor and committed educator*. Disponível em: <<https://www.thestrad.com/news/johannes-goritzki-obituary-cellist-conductor-and-committed-educator/8506.article>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

THE TELEGRAPH. *Janos Starker*. 29 abril 2013. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/10025887/Janos-Starker.html>. Acesso em 03 set. 2019.

TÜRK, D. G. *Klavierschule*. Leipzig & Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1789. Disponível em: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschulecode00trkd.pdf>. Acesso em: 13 set. 2019.

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.

WOLFGANG EMANUEL SCHMIDT. *Über mich*. Disponível em: <<http://www.wolfgangemanuelschmidt.com/about/vita/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

YUN, M. Y. *A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality*. 2013. 61 f. Tese (Doutorado) - Studies Division of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2013.

ZANIN, F. *Sonata for Arpeggione and Piano*. D. 821 Franz Schubert. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/149580721/02a-Sonata-for-Arpeggione-and-Piano-by-f-Schubert-Analysis>. Acesso em 15 jul. 2019.

ZUMTHOR, P. *Escritura e Nomadismo*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS

BITRÁN, Álvaro. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Cidade do México, 4 dez. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 2.1 desta tese, páginas 368-374]

BORRALHINHO, Bruno. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 14 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4.1 desta tese, páginas 498-507]

BRUNELLO, Mario. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Monastério di Bose, Magnano, 3 jun. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.1 desta tese, páginas 395-405]

COOK, Kim. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Natal, 15 nov. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.2 desta tese, páginas 406-414]

GERHARDT, Alban. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 21 de mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.1 desta tese, páginas 278-285]

GERINGAS, David. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.2 desta tese, páginas 286-290]

GORITZKI, Johannes. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Lugano, 28 mai. de 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.3 desta tese, páginas 291-300]

GUERRA VICENTE, Antonio de Pádua. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Brasília, 5 mar. 2018. Vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4.2 desta tese, páginas 508-516]

HAKHNAZARYAN, Narek. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.3 desta tese, páginas 415-422]

HARREL, Lynn. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden 19 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.4 desta tese, páginas 423-433]

HAURI, Claude. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Zurique 5 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.4 desta tese, páginas 301-308]

HELMERSON, Frans. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Berlim, 1 jun. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.5 desta tese, páginas 434-445]

HEYDE, Neil. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Londres, 7 jun. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.6 desta tese, páginas 446-465]

ISSERLIS, Steven. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 12 mai. 2018. Áudio. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.7 desta tese, páginas 466-470]

KIRSHBAUM, Ralph. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.8 desta tese, páginas 471-480]

LEIHENSEDER-EWALD, Maria-Luise. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Weimar, 12 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.5 desta tese, páginas 309-316]

MENESES, Antônio. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Rio de Janeiro, 25 ago. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4.3 desta tese, páginas 517-525]

MOLINA CESTARI, William. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Cidade do México, 6 dez. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 2.2 desta tese, páginas 375-393]

MONIGHETTI, Ivan. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 18 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.6 desta tese, páginas 317-321]

PERÉNYI, Miklós. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.7 desta tese, páginas 322-330]

PINTO, Matias de Oliveira. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Berlim, 27 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4.4 desta tese, páginas 526-539]

POLTÉRA, Christian. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.8 desta tese, páginas 331-340]

PRESGRAVE, Fabio. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Natal 16 nov. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 4.5 desta tese, páginas 540-556]

SANDERLING, Michael. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 14 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.9 desta tese, páginas 341-347]

SCHMIDT, Wolfgang EMANUEL. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Weimar, 24 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.10 desta tese, páginas 348-358]

VOGLER, Jan. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 22 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1.11 desta tese, páginas 359-366]

WEILERSTEIN, Alisa. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Dresden, 20 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.9 desta tese, páginas 481-489]

YAMASHITA, Taisuke. Entrevista concedida a Pedro Bielschowsky. Zurique, 5 mai. 2018. Áudio e vídeo. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 3.10 desta tese, páginas 490-496]

APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM ALEMÃO

APÊNDICE 1.1 – GERHARDT, ALBAN

Transkription des Interviews mit Alban Gerhardt, realisiert am 21.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Alban, vielen Dank, dass Du dir die Zeit nimmst. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

GERHARDT: Ehrlich gesagt, darüber habe ich noch nie nachgedacht. Als ich jünger war, konnte ich es gar nicht ertragen. Deswegen habe ich stille Momente eher abgekürzt, weil ich nicht die Aufmerksamkeit des Publikums verlieren wollte. Und ich habe zu viele Aufführungen erlebt, wo mit Stille ungeschickt umgegangen wurde. Also künstlich versucht, Spannung zu erzeugen, wobei eigentlich gar keine Spannung ist. Wenn das ein Selbstzweck wird: Jetzt bin ich still, und jetzt ist es etwas ganz Besonderes. Aber das muss schon zutiefst gefühlt sein. Man kann nicht einfach nur den Fluss unterbrechen und dann behaupten, man hat große Kunst gemacht. Ich habe oft bei älteren Dirigenten oder Musikern gesehen, ich habe Horschowski gehört, als er 99 Jahre alt war. Wenn der innegehalten hat, und da war Stille, das war eine andere Stille, das war eine andere Stille, als wenn ein Zwanzigjähriger so tut und innehält und eigentlich die Stille nicht richtig füllt. Also eine leere Stille ist dann eigentlich nur nichts, so wie lauwarmer Luft. Aber damit sie Sinn macht in der Musik, sollte sie schon mit echter Bedeutung und Spannung gefüllt sein. Und ich denke, ein Publikum bekommt das auch mit.

Also wenn ich jetzt an Stille denke, mir geht es so bei Stücken wie Dutilleux oder Walton-Konzert, auch das Unsuk Chin - Cellokonzert, was ich uraufgeführt habe, solche Stücke, die leise aufhören, wenn man da schafft, die Spannung zu halten, dann gibt es wirklich eine Stille, die für mich auch Sinn macht. Weil die Musik dann noch in dem Geist weitergeht. Beim Dutilleux hört es ja ganz verfassungsgemäß irgendwie auf. Also man soll mit dem Finger noch weitermachen, wenn der Bogen eigentlich schon aufgehört hat, und dann diese Spannung des Publikums und des Spielers und des Orchesters irgendwas

kreiert, wo wirklich unaussprechbare Gedanken dann im Kopf vor sich gehen. Da klappt es am besten. Künstlich erzeugte Stille, indem man einfach einen Übergang ewig lang macht, ohne zu verstehen warum ... für mich funktioniert es nicht. Wenn ich im Publikum sitze oder in der Kammermusik spiele und die warten dann einfach. Stille, wenn nur erwartet wird, ist eben, was ich leere Stille genannt habe.

PB: Und das andere ist das Gegenteil, gefühlte Stille?

GERHARDT: Ja, wenn gefühlt, dann ist irgendwie ... ja, es müssen auch alle mitmachen. Sonst klappt es ja auch nicht.

PB: Alle? Du meinst ...

GERHARDT: Publikum und ...

PB: Eventuell Kammermusikpartner, Orchester, Dirigent und so weiter.

GERHARDT: Genau. Vielleicht ist auch alles Quatsch, aber es darf ja nicht aus Effekt passieren, sondern aus einem tiefen Bedürfnis. Und wenn es nur dazu da ist, um zu zeigen, ich kann die Luft anhalten, dann ist es nicht wirklich ...

PB: Ich denke, du hast schon ziemlich viel meiner Fragen mit deiner Antwort geklärt. Ich habe ein paar Notenbeispiele ...

GERHARDT: Gute Idee.

PB: ... wo ich Dich genau befragen kann. Zu Beethovens zweiter Sonate die Pausen von Takt 39 bis 44: welche Bedeutung haben die Pausen hier? Und dann habe ich noch eine Frage dazu.

GERHARDT: Ist ein gutes Beispiel. Diese auskomponierte Stille funktioniert nur, wenn man tatsächlich einen unglaublich guten Puls hat. Also es darf nicht zu langsam gespielt werden. Wenn das Tempo zu viel in acht statt in vier ist, dann wird es einfach nur völlig dämlich. Die meisten Leute kommen dann auch zu früh, weil sie das nicht ... die Spannung ist nicht zu halten. Wenn jemand das sehr langsam spielt, dann wird er nicht lange genug warten. Aber wenn das vorher einen guten Puls hat, dann kann man sogar ... da gab es doch irgendwann eine Stelle, wo dann beide zusammen kommen wo ist denn das?

PB: Die anderen haben natürlich einen anderen Augenblick, was vorher kommt. Ich habe nur die zwei Blätter hier.

GERHARDT: Ist egal. Die ist ja auch ewig lang.

PB: Takt 42.

GERHARDT: Ja. Und meistens kommt das dann viel zu früh. Weil die Leute überhaupt vorher schon viel zu langsam sind. Aber das ist eine exekutive Idee. Was die Stille bedeutet? Gute Frage. Dann kann man irgendwie von Verzweiflung und Todessehnsucht und alles Mögliche schwätzen, aber was es wirklich bedeutet ... auf jeden Fall meine Lieblingsstelle von sämtlichen Beethoven-Sonaten. Es ist eine unglaubliche Weisheit darin, aber ich weiß nicht warum. Ich weiß nicht, ob Beethoven ... ich kenne ihn schon ein bisschen, also seine Musik, aber ich kann mich nicht direkt erinnern, wo es sonst mitten in einer Einleitung zehn Sekunden auskomponierte Stille gibt. Für acht Sekunden vielleicht. Also so eine Erstarrung, fast so wie eine Erstarrung der Seele. Und wir wissen ja nicht, was kommt. Man darf sie auf keinen Fall vorwegnehmen. Es ist ja schon irgendwie eine Brücke, aber eigentlich auch nicht. Ist wirklich komplett verloren und eigentlich sehr, sehr philosophisch. Dieser Übergang macht diese Sonate zu einem ganz besonderen ... überhaupt dieser erste Satz ist ja grandios. Ich spiele ihn auch immer mit sämtlichen Wiederholungen. Das hat schon fast Schubert'sche Dimensionen. Nämlich mit allen Wiederholungen dauert der ewig, und es ist fast etwas ganz Hypnotisches. Und die Stelle ist auch so Hypnose ...

PB: Ich denke, du hast sehr gut beschrieben, obwohl es nicht eine konkrete Qualität gibt. Da sind so viele, die man jetzt nicht beschreiben kann.

GERHARDT: Und es kommt auch immer auf die Stimmung drauf an. Selbst wenn das tiefste Traurigkeit empfinden und eine Sprachlosigkeit oder Entsetzen: Es kommt wirklich darauf an, wie auch das andere gespielt wurde. Also das lässt auch beim Hörer einige Gefühlsmöglichkeiten. Es kann auch sein, dass ich etwas ganz anderes fühle als der Hörer. Ich habe sonst kein Problem, wenn Leute irgendwie Geräusche machen, aber hier ist dies natürlich tödlich. Wenn da irgendwie sich bewegt, gehustet, geraschelt wird, das zerstört die Magie dieser Stelle.

PB: Wieso meinst du, dass das exekutive ist? Du hast das Wort benutzt. Zählst du es durch, oder ist mehr ein Gefühl, ein Timing-Gefühl?

GERHARDT: Ich zähle nicht, aber ich bin überhaupt einer, mir ist Puls sehr wichtig. Ich fühle, also dieser sehr langsame Heartbeat, ich weiß nicht, was für ein Tempo ich hier nehmen würde, 45 oder ... der geht auf jeden Fall weiter. Aber ich zähle nicht eins-zwei-

drei-vier, sondern dieses [summt]. Und wahrscheinlich ist es metronomisch relativ korrekt, aber ich habe jetzt überhaupt nicht so gedacht, sondern ich habe fast Tempo 40, sind meine Viertel, ich habe hier Tempo 10 gedacht. [Schnickt im Abstand von 6 Sekunden zweimal mit den Fingern]. Das ist ungefähr Tempo 10. Das ist wirklich so. Und halt nicht so, sondern [3 Sek. Pause] so. Also es stoppt nicht. Es ist nicht einfach nur so [Pause]. Du musst eine ganz tiefe innere Ruhe haben. Deswegen, als ich jünger war, habe ich auf jeden Fall gezählt. Denn ich habe es gar nicht verstanden. Das kam erst so mit ein bisschen mehr Lebensjahren.

PB: Und die Körperhaltung in diesem Augenblick, ist es bewusst, was da passiert?

GERHARDT: Nein.

PB: Und der letzte Takt, wo die Fermate kommt, soll das länger sein, oder ist einfach auch mal gezählt?

GERHARDT: Der ist auf jeden Fall noch mehr suspendiert. Er ist ja verloren dreimal, und hier ist das vierte Mal. Und dann kommt eigentlich etwas relativ Unschuldiges. Es wird so aufgebaut und dann irgendwie fast resignativ. Das ist so ... da muss man auch wirklich einen genialen Pianisten haben. Ich habe das ein paarmal mit der Cecile Licad, kennst du die?

PB: Nein, <

GERHARDT: Die spielt doch so großartig. Die hat ein Gefühl für Beethoven. Die hat gar nicht unbedingt ... die weiß es, versteht gar nichts. Also die hat sich nicht intellektuell damit beschäftigt, aber die hat einen unglaublichen Instinkt. All diese Sachen würde sie komplett non-pedal spielen. Wenn sie Beethoven spielt, ist beinahe, als ob sie ein Hammer-Klavier hat. Obwohl sie nichts von Hammer-Klavieren versteht, aber sie macht es einfach instinktiv. Und auch das Timing hier bei ihr war immer sensationell. Bei den meisten Pianisten muss ich sagen, nein, bitte nicht zu früh! Also das darf nicht ... die spielen das immer ein bisschen zu langsam. [summt] bra bra also so eigentlich so, ich bin überrascht ah, ah, oh. Mhm. Eh? Ich denke, auch ein Publikum merkt dann, dass eigentlich die Stelle beliebig geworden ist. Sorry.

PB: Nein, umso mehr das ist, umso reicher für die ganze Forschung. Es gibt andere Augenblicke. Vielleicht längst nicht so spannend wie das, aber die gehören zu der Arbeit. Hier im Schubert Takt 30, was haben diese Pausen zu bedeuten?

GERHARDT: Das ist ganz komplett anders. Das ist ja fast ... ich liebe dieses Stück, aber das ist schon jetzt auf keinen Fall Schuberts größtes und wichtigstes Werk. Also sehr viel Spielmusik, fast ein bisschen theatermäßig, so als ob die Bühne sich dreht, und dann kommt da eine ganz andere Szene. So wie ein Szenenwechsel. [singt] Und plötzlich so relativ unvermittelt – deswegen darf die auch eigentlich auf keinen Fall zu lange sein. Dann nimmt man eigentlich die speziell. Es ist wirklich so eine Bühne ... ich weiß nicht, wie ich das ... ich bin kein Regisseur, aber es muss relativ unvermittelt kommen. Wir dürfen nicht wissen, was da passiert. Also wie ein Bruch irgendwie, dieses Hochmelancholische und dann 'nein, nein, ist alles gut' [kichert] irgendwie.

PB: Dann haben wir zwei Beispiele, wo gar keine Pausen geschrieben sind. Ich wollte wissen, ob du hier Pause machst oder Atempausen oder irgendwie Zäsuren. Dvořák zweiter Satz, Quasi-Cadenza-Stelle. Wenn wir ähnlich hier auf einem langen Ton sind, was passiert dann hier atemmäßig oder zäsurmäßig?

GERHARDT: Das ganze Cellokonzert hat ja so viel unfassbar katastrophale Tradition drauf, dass ich für die längste Zeit hier auch immer komplett falschen Rhythmus gespielt habe. [singt] spielen fast alle, glaube ich. Aber es geht ja [singt]. Und eigentlich müsste es sein [singt]. Die Kadenz heißt nicht, wir spielen jetzt mal alle im doppelt so langsamen Tempo. Sondern man kann schon frei damit umgehen, aber es ist Material aus dem. Man erkennt es ja kaum wieder.

PB: Nach dem langen Ton atmest du, vor dem Pizzicato?

GERHARDT: Ja.

PB: Aber da nimmst du dir nicht viel Zeit oder doch?

GERHARDT: Ich spiele es völlig falsch. Ich habe die Noten lange nicht mehr gesehen. Eigentlich werde ich das nächste Mal viel früher spielen. Es gibt eigentlich kein ... das hat wahrscheinlich noch nie jemand probiert. Ich weiß nicht, ob schon irgendjemand versucht hat, wirklich diesen unglaublichen, dieses [singt] ... das könnte direkt anschließen. Man braucht eigentlich keine Pause. Das ist einfach nur schlechte Gewohnheit und schlechte Tradition.

PB: Du sagtest, du hast nie drüber nachgedacht, aber hast bis jetzt immer mit Pausen gemacht.

GERHARDT: Ja. Einfach nur, weil es bequemer ist. Reine Bequemlichkeit, alles andere ist Lüge. Alles andere ist Bullshit, und wir machen das so, wir sind so aufgewachsen damit. Ich habe viele Sachen hinterfragt und anders gemacht, hier das jetzt noch nie. Man wartet halt, man hält noch ein bisschen länger als die anderen - hey, guck mal, wie lange ich den Bogen halten kann – und dann spielt man es. Ist eine rein technische Sache. Es ist nicht so ganz leicht zu spielen und gleichzeitig Pizzicato und das zusammen. Und dadurch wartet man länger, als es nötig ist. Also es hat musikalisch keinen Grund, das ist einfach nur technisches Unvermögen und schlechte Gewohnheit. Ich verspreche es: Nächstes Mal, wenn ich es spiele, werde ich es direkt anschließen.

PB: Ich möchte das nicht beeinflussen. Und das ist auf keinen Fall eine Kritik an jeglichen Cellisten. Das ist keine Frage.

GERHARDT: Nein, von mir an uns allen. Nein, ich weiß von dir keine Kritik.

PB: Chopin-Sonate Takt 8, nach dieser Fermate, machst du eine Zäsur?

GERHARDT: Nein.

PB: Spielst du eben durch, also spielst du weiter.

GERHARDT: Es gibt einen Farbwechsel auf dem a. Ja, Zäsur ist ... Gott, ich ... ich glaube, ich bin legato. Also Zäsur, ich kann es jetzt nicht beschwören. Ich habe sie zwei Jahre nicht gespielt, aber ich habe es aufgenommen. Ich müsste mal hören. Aber Zäsur wird billig. Neulich hat jemand (Rokoko) solo gespielt und die Oktaven einfach alle hin und her gespielt [singt]. [Ich] sage: Was machst du? Das spielen alle so. [singt] Das Schwere an der Stelle sind nicht die Oktaven selber, ist ein Witz, popel einfach. Aber diese Bogenstriche sind schwer. Und hier, was eine Challenge ist, das in einem Bogen zu haben, diesen [singt], diesen Farbwechsel auf dem langen Ton auf einem Bogen, das ist etwas Besonderes und [singt] [singend:] jetzt geht es los und so. Nein, (so ein g).

PB: Themenwechsel, wenn du noch die zwei Minuten hast. Es gibt drei Augenblicke, die man noch beobachten könnte. Einer ist, bevor wir anfangen zu spielen. Nutzt du diesen Augenblick in irgendeiner Weise aus?

GERHARDT: Das ist auch wieder eine Sache, die leicht geschauspielert wird. Ich habe einmal einen berühmten Cellisten gesehen, der Beethovens C-Dur-Sonate angefangen. Wie du ja weißt, wahrscheinlich stehen sehr viele Sachen da: teneramente, espressivo, cantabile, irgendwie so. Ich weiß nicht, ob Beethoven schon jemals für so ein unglaublich

schlichtes Thema so viel Information geschrieben hat. Und der fing also an und hat mit dieser Stille gespielt, aber dann völlig banal und ... nicht vulgär, aber sehr unspezial diesen Anfang gespielt. Also da war weder teneramente noch de cantabile, aber in seinem ganzen Habitus war alles da. Mit diesen Anfängen wird gerne gespielt, und ich finde das sehr gefährlich. Also wenn es gemacht wird, dann muss man aber auch wirklich sensationell danach spielen. Ich mache das, glaube ich, sehr selten.

PB: Dass du die Zeit nutzt?

GERHARDT: Ich versuche, dass Leute mir zuhören. Wenn sie es nicht tun, dann spiele ich los. Aber ich versuche nicht, künstlich irgendwas zu erzeugen, also bei den meisten Stücken.

PB: Und die Stücke ... am Ende vom Stück, hast du erwähnt, dass du schon mit der Gestik spielst.

GERHARDT: Nein, wenn man da sehr viel spannende Stille erzeugen kann, indem man noch offen lässt, ob das Stück schon zu Ende ist. Sodass die Leute eigentlich [Stille] so. Oder sogar eine reingehörte Stille: Ist der Ton schon zu Ende? Hä? Und dann hören sie und hören vielleicht noch irgendwas anderes. So ein noch tieferes Reinhören, das ist am Ende von leisen Cellokonzerten sehr möglich. Was ich noch ganz interessant finde, sind Übergänge von einem Satz zum nächsten, wo ich gerne versuche, attacca zu gehen. Und zwar attacca mit Elgar-Konzert, beispielsweise nach dem [summt], nach diesem schnellen Satz. Wie geht es dann? [sumt] Dass also dieses langsame Thema aus der Stille sich entwickelt. Ich bitte jeden Dirigenten, es so zu tun, und einmal hat ein junger Dirigent, der die Erfahrung noch nicht hatte, der war vielleicht zu jung, um das zu füllen [summt]. Und ich saß noch und hat er schon angefangen. Ich hatte noch ... attacca ja, aber natürlich mit dieser Stille, die dazwischen liegen muss, kann nicht [summt] und der hatte das aber nicht empfunden. Ich fühle es, und er hat es nicht empfunden und dann schon den Einsatz gegeben, denn er wusste auch, Alban will attacca. Die mussten noch mal anfangen, und es war wirklich so B-Dur. Dann haben wir noch mal zusammen angefangen. Das war sehr lustig.

PB: Bei Beispiel Brahms F-Dur, langsamer Satz: [singt] kommt das zum Ende. Ist das ein Augenblick, dass du das rausholst, diese Stille ausnutzt, die danach kommen kann?

GERHARDT: [singt] Nicht mehr als bei anderen. Nein, das würde ich nicht machen. Ich glaube nicht.

PB: Noch eine ganz spontane Frage: du hast gesagt, du hast nie darüber nachgedacht, dennoch ist es ein Thema, über das du wahrscheinlich mit diesem Dirigenten oder anderen Kammermusikpartnern sprichst oder nicht? Geschieht das normalerweise durch Instinkt und Intuition?

GERHARDT: Wahrscheinlich. Was beispielsweise auskomponierte Stillen sind, sind irgendwelche Fermaten. Wo ich oft finde, dass es viel zu lange gestreckt wird, sodass schon wieder ein Spannungsabfall ist. Für mich muss immer noch die Spannung. Wenn es einfach nur so ist, dann ist es einfach nur faul und leer. Wenn es eine bedeutsame Stille sein soll, dann muss es irgendwo noch irgendwas haben, was gefüllt ist. Und wenn es nicht gefüllt ist, dann bekommen die Leute es nicht mit. Wenn in solchen Stillen das Publikum hustet, ich gebe mir die Schuld. Das heißt, ich habe irgendwas nicht gut gemacht. Ich habe die dann anscheinend nicht genug mitgenommen. Also das ist unsere Verantwortung, deswegen. Ich bin nie böse, wenn jemand hustet. Ich bin böse mit mir, weil ich das nicht gut genug gemacht habe. Die Leute haben nur [schnauft die Nase], das Publikum, nein, ich bin wirklich so. Ich denke 'hm.' Also ich suche die Schuld bei mir, nicht bei den armen Leuten, die da Geld bezahlt haben, um mich oder uns zu hören.

PB: Alban, vielen Dank, dass du bei dieser Arbeit mitmachst. Ist eine große Freude.

APÊNDICE 1.2 – GERINGAS, DAVID

Transkription des Interviews mit Prof. David Geringas, realisiert am 20.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Geringas, vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen, dass Sie an meiner Doktorforschung teilnehmen. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

GERINGAS: Erstmals Musik besteht aus hören. Das heißt, eins der wichtigsten Elemente im Musikgeschehen ist das Hören, ist das Ohr. Das heißt, sich hinein hören, nicht nur in das Material des musikalischen Geschehens, sondern auch in den Prozess des musikalischen Geschehens. Das heißt, wenn etwas gespielt wird, es geht nicht nur um die (Motivationen) in der Musik zu hören, sondern überhaupt zuhören, was produziere ich. Was spiele ich vor? Wie kommt es an auch, was ich vorspiele? Das heißt, es ist nicht nur wichtig zu performen, sondern auch zu verstehen, wie das ankommt. Und da ist ein wichtigstes Element nicht nur Akustik des Raums, wo man ist, sondern überhaupt das Können, in sich herein zuhören in das, was ich mache, in das, was macht mein Bogen, in das, was produziert mein Instrument, und das, was ankommt beim Zuhörer. Das ist einfach für mich ein wichtiges Element von jeder Interpretation.

PB: Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags? Sehen wir uns einige Beispiele an: Beethoven Opus 5 Nr. 2. Welche Bedeutung ...

GERINGAS: Da gibt es sehr viele Momente, wo man sich in die Pausen hinein hören muss. Timing ist sowieso ein ganz wichtiges Element von jedem Spiel. Speziell im zweiten Satz von Beethoven werden die Pausen oft verkürzt.

PB: Sie meinen hier Takt 42.

GERINGAS: Ja, also letzte zwei Zeilen in Takt 39 und so weiter. Aber gestern zum Beispiel haben wir ein Konzert gehört, wo absolut genau ausgeführt worden ist, was Beethoven geschrieben hat. Das mag ich sehr gerne, weil eigentlich verändern [sich] die Proports von dem Stück, wenn man das nicht macht. Das ist schon wichtig, wenn der Komponist geschrieben. Oder zum Beispiel heute haben wir die Kadenz aus Schostakowitschs erstem Konzert, das ist der dritte Satz. Schostakowitsch hat die Kadenz nicht einfach frei geschrieben, sondern ganz genau gezeichnet nach Tempoangaben und nach Metrum und nach Taktlängen. Da gibt es Stellen, die von vielen Interpreten einfach verkürzt werden. Und das geht einfach gegen den Willen des Komponisten. Der Komponist hat zwei freie Pausen geschrieben, und der braucht die Zeit, um seine Musik zu gestalten. Das heißt, diese Pausen sind ein Teil seiner Gestaltung. Aus diesem Grund muss man das seriös nehmen und nicht verkürzen. Nicht denken, ach, das ist jetzt zu viel Zeit, sondern versuchen, sich in die Zeit hineinzuhören und verstehen, warum hat der Komponist diese Zeit gebraucht, um Pause zu schreiben, oder um etwas vom Charakter des Werkes weiterzuführen oder umzugestalten. Wenn wir das verstanden haben, werden wir verstehen, warum der Komponist die Pausen benötigt.

PB: Zu diesem konkreten Beispiel, zu Takt 42 und dann 44: Es gibt verschiedene Fassungen von Interpreten. Manche zählen es genau durch, manche machen es kürzer, wie sie meinen. Manche versuchen sogar länger zu machen. Was denken Sie, was ist die richtige Fassung zu diesem 42er Takt und dann hier?

GERINGAS: Ja, richtig gibt es nicht in der Musik. Wer weiß schon, was richtig ist. Es ist sehr abhängig von der Intuition des Spielers. Und von der Akustik: es kann sein, dass die Akustik so gestaltet ist, dass man Pausen länger halten kann. Und in einer sehr trockenen Akustik hält der Raum nicht lange Pausen. Insofern, das kann sich verändern. Musik ist immer abhängig, nicht nur von dem, wer spielt, vom Instrument, auf dem gespielt wird, sondern auch vom Raum und auch vom Zuhörer. Zum Beispiel erzählen wir von Rostropowitsch. Als er jung war und spielte Bach-Suiten, und das Publikum war unruhig, dann hat er lauter gespielt, und das Publikum wurde auch lauter, unruhig. Er konnte nicht verstehen. Dann hat er versucht, ganz leise zu spielen, und das Publikum wurde auch leiser. Das heißt, das Publikum hat so reagiert, auf seine Art zu spielen. Das heißt, manchmal bringt leiser viel mehr Aufmerksamkeit als lauter. Insofern müssen auch die Pausen so gestaltet werden, dass da eine Spannung von dem Moment verbleibt, weil

das ist ein Teil des musikalischen Geschehens. Eine Pause ist nicht einfach nichts, sondern ein Teil der Musik.

PB: Die Pause übernimmt Atmosphäre und überträgt das zu dem Publikum

GERINGAS: Das ist ein Moment der Meditation und des Weiterführens auch.

PB: Ein anderer Augenblick, den wir haben in unser Repertoire, wir haben viele Beispiele. Beispielsweise im Dvořák-Konzert im zweiten Satz die Quasi-cadenza-Stelle. Da haben wir keine geschriebene Pause. Dennoch frage ich Sie, wie Sie dann dieses gestalten, von diesem Atmen und Zäsuren da denken.

GERINGAS: Genau, so ist es: Jeder hat seinen Atem und geht dem Atem nach. Um zu atmen, muss man auch einen Moment des Anfangs des Atems auch verstehen, wie der Atem kommt und der Atem geht. Es ist eine große Kunst, richtig zu atmen.

PB: Hat die Stille, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt, an dieser Stelle eine bestimmte Funktion?

GERINGAS: Absolut. Also ich hasse Geschehnisse, wo ein Satz wird gespielt, zu Ende kommend, und dann wird locker gewartet, und dann fängt man irgendwann den nächsten Satz an. Oder das Publikum hustet eine halbe Stunde, dann macht man den nächsten Satz. Also ich finde, ein Stück hat einen Zusammenhang. Und sehr oft ist ganz wichtig, den nächsten Satz im richtigen Moment anzufangen. Zum Beispiel jetzt habe ich diese Serenade vom Dvorak dirigiert. Und ich habe es geschafft, in einem Atem zu machen. Das heißt, der erste Satz ist gerade zu Ende, und das Ende des Satzes nehme ich schon als Auftakt zu dem nächsten. Ich habe oft gesehen, dass dies verschieden gemacht wird. Es hängt davon ab, wie man sich das vorstellt. Also ich stelle mir das vor, dass, wenn etwas zu Ende ist, dann muss sofort ein anderes anfangen. Ein sehr schönes Beispiel ist die E-Moll-Sonate von Brahms. Dieser letzte Akkord in E-Dur im ersten Satz, es klingt quasi wie die Dominante zum zweiten. Und wenn es abklingt und fängt an [summt], A-Moll fängt der zweite Satz an, und das E-Dur wird als Dominante verstanden, wenn man das sofort gleich weiterspielt. So entsteht ein großer Zusammenhang zwischen allen Sätzen der Sonate.

PB: Wir merken, dass in diesem Akkord eine Stille im Raum geschehen kann.

GERINGAS: Ja, das hört auf, klingt aus die Dominante, aber wenn man das als Dominante versteht, dann muss er weitergehen. [summt] In dieser Stille muss man weitersuchen.

PB: Ihre Gestik ist ein Teil von diesem Augenblick, wo Sie danach praktisch den Auftakt, einatmen und weiterführen.

GERINGAS: Absolut. Da fängt Klavier an mit dem Neuen [summt] so nach dem.

PB: Und die F-Dur-Sonate in dem langsamen Satz gibt es auch so einen Augenblick, wo es zu Ende kommt. Meinen Sie, dieser Augenblick kann noch ...

GERINGAS: In der F-Dur-Sonate gibt es in der Mitte, vor dem zweiten ein [summt], wo die Leute nicht aushalten und dann weiter schneller spielen. Und das geht mir um, das kann ich nicht akzeptieren. Ja, gerade. Weil das ist ein Teil der Spannung, die da ist, das zu verstehen. Klingt ab und dann fängt ein neuer Abschnitt an. Dann, wenn der Komponist das gerade geschrieben hat, das ist ganz wichtig.

PB: Aber der Abschluss da, meinen Sie, ist ein bisschen anders als der Abschnitt des ersten Satzes der E-Moll-Sonate? Dass man das nicht unbedingt verbinden muss im dritten Satz?

GERINGAS: Was meinen Sie jetzt, in welchem Satz?

PB: Wir kommen zum Schluss des langsamen Satzes der F-Dur-Sonate.

GERINGAS: Das nicht, hier nicht. Da kann man anfangen, wann man will. Es ist manchmal so, es ist nach dem Empfinden. Manchmal nach einem langen Satz muss man dem Publikum auch die Möglichkeit geben, sich zu erholen. Und hier nach dem zweiten Satz der F-Dur, finde ich, gerade dieser lange Ausgang, da kann man sich ausruhen. Da kann man ruhig den dritten Satz. [summt] Der kann anfangen, wann wir wollen. Weil es gerade in dem Raum ist.

PB: Und Sie bringen das sicherlich Ihren Studenten bei. Mit Ihren Kammermusikpartner ist es ein intuitives Geschehnis, oder man redet noch drüber eventuell.

GERINGAS: Man muss darüber reden. Weil es gibt Kammermusikpartner, ich habe jetzt gerade erlebt so einen, dass ich dann ... wir haben das Stück geprobt, aber dann im Konzert passierte, dass ich zum ersten Mal mit jemandem gespielt habe, und der hat sich nach jedem Satz gefreut, dass der Satz zu Ende ist, und gewartet hat, wann der zweite

kommt. Und das war mir absolut nicht angenehm. Weil wir das nicht besprochen haben. Man muss wirklich solche Sachen absprechen. Ja, absolut.

PB: Und diesen Augenblick jetzt als letzte Frage, wir haben über verschiedene Momente erzählt, aber was bevor dem Anfang eines Stückes angeht - wir kommen auf die Bühne - und wenn wir über Brahms reden, haben wir zwei Beispiele, die komplett anders anfangen, E-Moll-Sonate und F-Dur-Sonate. Dieser stille Augenblick davor, spielt das eine Rolle?

GERINGAS: Man muss nicht die Aufmerksamkeit des Publikums zerstreuen. Das heißt, so lange warten oder sich beschäftigen mit Instrumentenstimmen oder mit sich hinsetzen. Also es gibt einfach viele Leute, die fangen an, den Stachel zu verändern, den Stuhl zu drehen und anfangen, sich wohl zu fühlen und so weiter. Das muss man auf der Bühne nicht tun. Wenn man rausgeht auf die Bühne, dann ist es wie im Theater. Im Theater ist es nicht nötig, dass wir Leute rausgehen und dann anfangen, sich einzustimmen, und dann fangen sie an zu spielen. Nein. Im Theater ist alles Theater. Das heißt, wenn ein Akteur heraus auf die Bühne kommt, das ist schon Theater. Genauso ist es im Konzert. Sich einspielen, den Stachel zu verbessern oder den Stuhl richtig zu stellen, das muss man davor machen. Weil das nimmt die Aufmerksamkeit des Publikums. Absolut und das auch vom Stück. Also ich liebe es, wenn man rauskommt, man hat das Publikum begrüßt, und dann fängt man gleich an zu spielen. Nicht da zu sitzen und Witze machen, das hat keinen Sinn. Weil da ist die Aufmerksamkeit.

PB: Für Ihre Mitarbeit und vor allem Ihre Aufmerksamkeit in der Zeit, dass ich Sie in meiner Arbeit zitieren darf vielen, vielen Dank. Das bedeutet mir sehr viel.

GERINGAS: Danke schön. Ich freue mich sehr. Danke.

APÊNDICE 1.3 – GORITZKI, JOHANNES

Transkription des Interviews mit Prof. Johannes Goritzki, realisiert am 28.05.2018 in Lugano-Schweiz durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Goritzki, vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen für dieses Interview, und dass Sie an dieser Doktorarbeit teilnehmen. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

GORITZKI: Stille in der Musik ist wahrscheinlich überhaupt das Wichtigste. Wenn man in ein Konzert geht, und was man dann mitnimmt, für mich sind immer die leisen Töne. Es ist nicht Bravour und nicht so laut wie möglich, sondern wenn jemand in einem Konzert die inneren Seiten anspricht, das ist das, was man mit nach Hause nimmt. Wenn man über ein Konzert spricht ... ich spreche hier sehr persönlich. Das ist wahrscheinlich bei jedem anders, aber bei mir ist das so. Ich finde, die leisen Töne sind immer die wichtigsten und die schönsten. Es ist auch interessant, zum Beispiel Gerald Moore schreibt in seinem Buch *Bin ich zu laut?* seine Erfahrungen mit vielen Musikern. Er hat ja praktisch alle begleitet. Er hat erzählt, dass er mit Casals auch gespielt hat, und die erste Begegnung war, Casals wollte den langsamen Satz aus der letzten Sonate von Beethoven mit ihm spielen. Das war sein Antrittsbesuch sozusagen bei Casals und hat sehr lieb und sehr nett geschrieben, dass Casals dann nachher gesagt hat, ich bin sehr glücklich. Also kein Bravourstück, sondern dieses wunderschöne Adagio aus der D-Dur-Sonate.

PB: Ich möchte Ihnen ein paar Musikbeispiele zitieren und zeigen. Ich würde gerne Ihre persönliche Interpretation von diesen Stellen wissen. Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags. Und ich werde Ihnen jetzt dann diese vier verschiedenen Stellen zeigen und würde gerne, dass Sie frei erzählen, was Sie von diesen Stellen halten. Fangen wir mit Opus fünf Nr. 2 von

Beethoven an, hier, Ende der Introduction ab Takt 39 bis am Ende. Ich hätte gerne, dass Sie das mal so frei erzählen.

GORITZKI: Zunächst mal haben wir ja diese Oktaven kurz vorher im Klavier. Das ist der Herzschlag. Und natürlich, der Herzschlag geht weiter bis zum Schluss. Das sind schon Pausen, aber das Herz schlägt eben weiter. Also mit anderen Worten: der Rhythmus geht eben weiter, aber Rhythmus im weiteren Sinn hat hier schon eine philosophische Bedeutung. Man merkt das Herz ja nicht. Man merkt das Herz nur, wenn es nicht richtig schlägt, aber wenn es richtig schlägt, merkt man es nicht. Aber ohne Herzschlag können wir nicht existieren. Das ist hier die Grundbasis dieser Pausen, ist für mich das. Bei mir geht der Herzschlag weiter und nicht [summt] [5 Sek. Pause] [summt]. Dieser durchgehende Rhythmus ist für mich die Hauptsache an dieser Stelle und ist für mich Symbol des Herzens.

PB: Und Sie zählen also die Achtel?

GORITZKI: Nein, ich spüre die. Ja, ich zähle das nicht. Aber vorher ist schon deshalb wie [summt]. Das ist ja die linke Hand des Klaviers, die Hörner werden immer fester. Die spielen diesen Rhythmus [summt]. Dann hört das auf [summt], der Rhythmus ist ... aber der geht eben weiter. Das ist für mich der philosophische Hintergrund.

PB: Und von diesem Gespür, von diesem Takt vor dem Einwurf des Cellos, Takt 42: Sie fühlen das. Sie haben es bestimmt schon sehr oft gespielt und ist Ihrem Gefühl nach etwas, was relativ präzise ist, oder könnte sich die Zeit ausdehnen? Dass ein bisschen länger ist oder kürzer.

GORITZKI: Ich glaube nicht, ist schon perfekt gemacht.

PB: Nein, ich meine, wie Sie das spüren.

GORITZKI: Ja, ich spüre. Natürlich, man spielt ja das Stück, und es ist von Beethoven schon perfekt getimet alles. Aber wie gesagt, die Töne später [summt] recitativo ist klar. Das ist aber nicht das Interessante. Das Interessante ist, dass in den Pausen der Rhythmus weitergeht. Hört man übrigens zu 90 Prozent nicht. In sehr vielen Interpretationen spürt man das nicht. Das heißt, die kommen zu früh. Es ist sehr oft zu früh. Weil eben, wie gesagt, dieser ... also man muss das verstehen. Das muss einem etwas bedeuten. Sonst kommt man natürlich zu früh, weil die Pausen super lang sind. Und nach dem Schluss so ein Takt ganz Pause, dann gibt es noch eine Fermate. Das ist interessant, wenn man das mal macht, wie lange das ist. Aber dazwischen diese rezitativen Einwüfe, zunächst mal

Klavier und dann fängt das Cello an [summt] mit diesem Cis. Ich kann mir die Stelle ohne diesen Puls oder diesen Lebenspuls, diesen Herzschlag gar nicht vorstellen.

PB: Dann kann ich gleich zu der nächsten Stelle fragen. Arpeggione, ist eine völlig andere Stelle. Ich wollte wissen, welche Funktion die Stille hier hat. Takt 30 von Arpeggione haben wir zwei Schläge Pause. Was für eine Funktion, meinen Sie, haben die Pausen hier?

GORITZKI: Die sind freier als bei dieser Stelle von Beethoven, über die wir gerade gesprochen haben. Da ist, der Rhythmus hat eine funktionelle Bedeutung, Nummer eins ist der Rhythmus. Also den man nicht hört, aber der da ist. Hier ist ein bisschen anders. Hier ist, das klingt aus, und diese zwei Pausen sind da, um Atem zu holen für den nächsten Aspekt, der jetzt kommt.

PB: Also Sie meinen, es hat zweierlei Funktionen. Eine ist zum Atmen, und das andere ist, etwas Neues anzufangen oder einen neuen Teil.

GORITZKI: Ja, natürlich. Also eine Idee klingt aus. Das ist ja klar, das ist [summt]. Schluss. [summt] Dann kommt das. Das ist, ein Kapitel zu beenden und sich vorbereiten auf das nächste und ist ja genug Zeit.

PB: Kommen wir zum nächsten Beispiel, Dvořák-Konzert, zweiter Satz in der Quasi-Cadenza-Stelle. Hier haben wir keine geschriebenen Pausen drin, und dennoch möchte ich wissen, ob Sie irgendwo an dieser Stelle, wo wir ein Arpeggio haben, einen langen Ton und dann diese Quasi-Cadenza-Stelle, ob Sie dort eine Zäsur irgendwo oder mehrere machen, zum Atmen oder nicht.

GORITZKI: Eigentlich nicht, weil es ist ja Kadenz über das Thema. Also [summt] das klingt aus, [summt] so. Jetzt kommt die Kadenz über das Thema. [summt] So wie der Satz angefangen hat, so geht es jetzt weiter. Es fehlen die ersten zwei Töne. [summt] Das fehlt. Aber sonst ist es ja haarscharf das Thema. Es ist genau das Thema. Oder [summt] also man muss das Thema raushören. Es ist ein bisschen versteckt, sagen wir so. Wenn man [summt], dann hört man das natürlich weniger. Aber wenn man weiß [summt].

PB: Also Sie atmen ganz wenig, ist eine minimale Sache dann, wenn überhaupt.

GORITZKI: Schon, musikalisch eben.

PB: Ja.

GORITZKI: [summt] Ja? Und jetzt kommt wirklich die Neuigkeit mit dieser Modulation zu diesem Dis, glaube ich, ist es. Ja. [summt] Geht dann nach (emo-). Da ändert sich, aber vorher ist eine ... wie wenn man über das Thema nachdenkt sozusagen. So. Sie sagen die Kadenz, die nicht wirklich das Thema ist, aber zu 80 Prozent Elemente vom Thema hat. Während man das spielt denkt man über das Thema nach. So mache ich es jedenfalls.

PB: Und nach dem langen Ton machen Sie keine Zäsur, überhaupt nicht?

GORITZKI: Mit welchem?

PB: Wenn man hier aus dem Arpeggio kommt.

GORITZKI: Doch, klar. Ich atme natürlich. [summt] Das ist klar.

PB: Vor dem Pizzicato, Sie atmen, und dann geht es los.

GORITZKI: Ja. Die Hörner natürlich, also das Cello hat ja Nebenrolle, das Wichtigste sind die Hörner. Und die hören dann auf. [summt] Und dann kommt diese Idee, übers Thema ein bisschen nachzudenken.

PB: Als letztes Beispiel habe ich auch eine Stelle, wo keine reingeschriebene Pause ist. Das ist die Chopin-Sonate, gleich nach dem ersten Einwurf, den wir haben. Machen Sie irgendeine Art von Zäsur nach der Fermate in Takt acht?

GORITZKI: Ich atme natürlich. Ich meine, Fermate sagt ja nicht wie lang. Geschmacksache, also [summt], dann atme ich, und dann geht es weiter.

PB: Und das sind drei verschiedene Augenblicke von einem musikalischen Vortrag. Der erste Augenblick ist, wenn Sie, bevor Sie ein Stück vor dem Publikum vorspielen, dieser kurze Augenblick, bevor Sie anfangen zu spielen, hat das eine Bedeutung für Sie?

GORITZKI: Ja, natürlich. Zunächst mal muss man sich etwas vorstellen. Ohne Vorstellung kann man nicht spielen. Alles, was man spielt, hat eine Inspiration, und die ist maßgebend. Und das ist auch dann der Unterschied, weil nicht jeder dasselbe empfindet, ist ja auch das Schöne dran. Aber natürlich muss der Spieler etwas empfinden. Er muss sich einstimmen. Er muss eine Vorstellung haben, manchmal ganz konkret zum Beispiel eine Mondnacht oder ein ... [Unterbrechung]

PB: Sie erzählten von Vorstellungen.

GORITZKI: Ja, das ist der Anfang zum Beispiel ... Sie meinen, bevor es überhaupt losgeht?

PB: Ja, wir sind auf der Bühne und dieser Augenblick, bevor wir die ersten Töne spielen.

GORITZKI: Die musikalische Inspiration, die musikalische Vorstellung muss stärker sein als alles. Sonst wird man nur nervös. Die Nervosität geht ja weg, wenn man weiß, warum man das macht. Wenn man das spürt, dann ist man nicht nervös. Man ist nur nervös, wenn man andere Gedanken hat. Man ist im Konzert, und es darf nichts passieren, hoffentlich geht alles gut, hoffentlich komme ich nicht raus und solche Sachen. Das sind alles Gedanken, die man sich abgewöhnen muss. Man muss sich einfach auf das konzentrieren, was man vorhat. Man hat ein Publikum vor sich, das interessiert, was ich jetzt von diesem Stück. das ich spiele, was ich darüber denke. Das ist der Grund, warum die da sind. Oder es sind natürlich auch ein paar im Publikum, die vielleicht sagen, ich möchte das Stück mal hören oder so. Das gibt es auch. Aber es gibt auch viele Leute, die ... warum gehen Leute in ein Konzert und hören fünfte Beethoven? Das kann ja praktisch jeder auswendig. Aber – das ist immer interessant – die wollen wissen, was das Orchester, der Dirigent, was er über das Stück denkt. Gerade fünfte Beethoven - ich sage jetzt aus dem Ärmel geschüttelt – da kann man schon drüber diskutieren. Was ist das, der Anfang? Ist das ein Überfall, oder ist das eine Entladung von einer ... braucht das eine Vorbereitung? [summt] Und kommt dann als Lösung, also als Entspannung wieder raus. Oder ist es [summt stakkato] ja.

PB: Es ist sogar eine Pause davor geschrieben.

GORITZKI: Eben. Das ist, was man unbedingt braucht. Bevor man anfängt zu spielen, muss man eine klare Vorstellung haben, was man dem Publikum sagen will. Darum geht es im Grunde.

PB: Wenn wir beide Brahms Cello-Klavier-Sonaten als Beispiel nehmen, der Anfang von beiden ist komplett unterschiedlich.

GORITZKI: Ja, total.

PB: Würden Sie für die eine oder die andere mehr Zeit nehmen zum Anfangen?

GORITZKI: Nein, das nicht. Die Vorbereitung ist schon längst vorher. Wenn ich schon aufs Podium komme, bin ich ja schon in dem Stück. Wenn Furtwängler auf die Bühne kam, dann lief ihm schon der Speichel aus dem Mund. Der war schon weg. Die

Vorbereitung fängt vorher an. Klar, man muss atmen. Das ist etwas anderes, aber ich spreche von der ersten Stimmung, die ein Stück rüberbringt. Bei der E-Moll-Sonate ist es fantastisch. Da hat man das Bild von einem Meer, das sich bewegt. Bei der zweiten Sonate sieht man ein Orchester und die Hörner spielen. [summt] Und die Streicher spielen. Das ist richtige Aufregung und hat musikalisch immer mit der dritten Sinfonie von Brahms zu tun. Und die E-Moll-Sonate ist ja viel früher. Das fängt mit der tiefen Seite an, das ist schon eine super Idee. Ein Stück, das mit der C-Saite anfängt, das tiefe [summt]. Das ist schon klar von Brahms, was er will. Er will dunkel, aber gleichzeitig auch das Herz im Klavier. Und wenn man das, also die Emotion ... Emotion, dafür sind wir verantwortlich. Das Klavier symbolisiert wieder das Herz. Das ist der Anfang.

PB: Die Augenblicke, wo es Stille geben kann, zwischen Sätzen von Sonaten oder Konzertsätzen, hat das eine Bedeutung für Sie?

GORITZKI: Ja, schon. Also die Pausen sind nicht immer gleich. Daran merkt man schon. Also ein Satz braucht ein bisschen länger, bis man sich erholt hat und bis man sich vorbereitet hat auf das, was kommt. Bei manchen ist es sogar auch gewollt. Es gibt ja den Ausdruck *attacca*, und da will der Komponist eben nicht, dass es eine Verbindung hat. Aber oft/meistens ist es so, dass ein Satz zu Ende geht ... also gerade wieder F-Dur-Sonate zum Beispiel, die hört einfach auf, und dann kommt diese unglaubliche Idee, die Tonalität einen halben Ton höher. Da ist man schwebend dadurch.

PB: In diesem Augenblick zwischen dem ersten und zweiten Satz, meinen Sie, dass wir es gleich verbinden machen sollten?

GORITZKI: Nein.

PB: Also ruhig?

GORITZKI: Nein. Der eine Satz geht zu Ende, und der nächste braucht wieder eine Vorbereitung. Ich kann dadurch, dass sich der Satz einen halben Ton höher abspielt, das bedeutet schon, dass das eine ganz andere Welt ist. Und die Einstellung in diese andere Welt braucht ein bisschen Zeit.

PB: Wenn wir über den Satz reden, kommen wir zum Ende von dem Satz. Manche Interpreten dehnen diesen stillen Augenblick nach [summt] etwas länger aus, andere nicht. Wie machen Sie das?

GORITZKI: Der zweite Satz ist ja auch überschrieben mit *affettuoso*. Wir wissen, das heißt Zuneigung. Für mich ist der Satz ein Situationsstück für eine Beziehung. Das fängt wahnsinnig schön an [summt]. Dann kommt diese Cantilene im Cello, wahnsinnig schön. Also das heißt *affettuoso*, die Harmonie funktioniert. Dann kommt das Cello und symbolisiert einen Fremdkörper, einen Gedanken. [summt] Emotion, dann kommt [summt]. Also da fängt ein Konflikt an. Das ist ein Gedanke, der in diese Harmonie nicht so unbedingt passt. Muss man auch ... also mache ich eben so, spiele den Anfang ein bisschen nicht schön, also nicht so schön wie möglich. Sondern ein bisschen seltsam spiele ich das, dieses [summt], ein bisschen Vibrato, weniger und auch nicht so direkt im Ton. Es ist ein bisschen fremd so. Weiß nicht. Und das entwickelt sich immer weiter und dann [summt]. Das ist die dritte Stufe. Und dann geht das los. Dann gibt es einen Konflikt, Klavier hat diese Kadenz da [summt]. Das ist Diskussion in einer Partnerschaft. Da wird hart gesprochen. Also es ist zum Teil auch verzweifelt [summt]. Das ist *appassionato*, da ist Leidenschaft im Spiel. Beruhigt sich das dann so langsam wieder, und dann kommt man wieder zurück in die Harmonie und ganz zum Schluss ist die Verklärung. Das ist dann mehr als Harmonie. Und – ist auch interessant – die linke Hand im Klavier [summt] symbolisiert ein bisschen das Pizzicato des Cellos von ganz am Anfang, ist so ein bisschen ähnlich. [summt] Dann hört man noch die zwei Hörner. [summt] Und dann klingt das aus. Ich habe immer das Gefühl, es schwebt weg.

PB: Bei diesem Wegschweben nutzen Sie diesen Augenblick aus, oder das ist bedingt von Vorstellung zu Vorstellung?

GORITZKI: Nein, das ist ... ja, wie gesagt, das sind seelische Regungen, die muss man jetzt nicht groß beschreiben. Das ist höchste Empfindung, Ekstase in *pianissimo*, dieses [summt]. Das ist einfach, wenn man sich so tief in die Augen guckt, und man sagt gar nichts mehr. Es ist so einfach. Ganz tiefes Empfinden, ohne dass man etwas sagt. Und das ist der Schluss. Und dann [summt], endet so, weg. Geht so weg.

PB: Und Ihre Gestik ist auch dementsprechend: Sie bleiben, oder ist es ganz natürlich?

GORITZKI: Alles nach Gefühl. Natürlich man mag nicht sofort, aber auch nicht zu viel. Also es ist ganz natürlich. Es muss ganz natürlich sein. Ich übertreibe da nichts. Es ist sowieso schon ... also schöner geht es kaum.

PB: Ich werde auf jeden Fall zitieren Ekstase und pianissimo. Das ist etwas ganz Besonderes. Ich habe noch eine grundsätzliche Frage. Sie haben eine enorme Karriere, Sie spielen seit fast fünf Jahrzehnten.

GORITZKI: Ja, so ungefähr.

PB: Und unterrichten auch seit ...

GORITZKI: Ja, nicht ganz so lange, aber fast.

PB: ... bevor ich geboren bin, und Sie haben bestimmt sehr viele unterschiedliche musikalische Partner und auch sehr viele unterschiedliche Studenten gehabt. Meine Frage ist, ob Sie über das Thema Stille auf intellektueller Basis erzählen und diskutieren und sich austauschen, sowohl mit den Partnern als auch mit den Studenten. Oder meinen Sie, dass es etwas ist, das intuitiv oder instinktiv geschieht?

GORITZKI: Es ist beides. Wie zum Beispiel bei dieser Beethoven-Sonate, die Sie jetzt gezeigt haben, das muss man erklären natürlich. Die Studenten kommen unter Umständen nicht auf eine solche Idee, und die fangen dann an zu zählen, aber das hört man. Wenn man zählt, ist alles kaputt. Das muss man spüren. Also da muss man erklären. Aber wie schon der Name sagt, Stille in der Musik, erklären Sie mal Stille überhaupt. Kann man schlecht. Stille ist ein meditativer Begriff, da gehört er auch hin. Es gibt so viele Stillen in der Musik, die diesen inneren Reichtum, diese innere Welt also brauchen. Oder anders ausgedrückt, ohne diese innere Bereitschaft könnte man vieles in der Musik überhaupt nicht spielen. 0

Also ein Mensch muss diesen Tiefgang haben. Er muss auch lernen, dass in der Musik zu spüren, und dann bekommt er auch einen persönlichen Zugang zu dem, was er da spielt. Sonst bleibt es ja schon ein bisschen intellektuell. Der Komponist schreibt die Noten vor, dann gibt er einen Titel – Allegro oder sonst etwas oder Adagio und so weiter – dann macht er Dynamik und schreibt das an. Leider bedeutet das alles überhaupt nichts. Also wenn man das alles weiß, heißt überhaupt nicht, dass man so ein Stück begriffen hat. Das ist etwas ganz anderes.

Ich mache es eigentlich ziemlich umgekehrt, auch mit den Studenten umgekehrt. Auch wenn die das so empfinden, die sollen ruhig das Gegenteil machen von dem, was dasteht. Zunächst mal, damit sie einen Zugang finden zu dem, was sie spielen. Ich habe auch verschiedene Studenten. Auch hier ist einer, der hat immer die besten, die neuesten Ausgaben, Bärenreiter, Henle und so weiter. Alles tiptopp und der weiß auch ganz

genau, was da drinsteht, und kennt alles ganz genau. Aber der muss lernen ... das sind Anweisungen der Komponisten, die super interessant sind, hauptsächlich wenn man eine andere Vorstellung hat. Finde ich. Also die Erfahrung mache ich bei Studenten auch viel, habe ich auch bei mir gemacht.

Es ist das Wichtigste, dass der Spieler, der Künstler, der spielt, dass er eine persönliche Beziehung zu dem Stück hat, das er spielt. Sonst braucht er nicht zu spielen, ist uninteressant. Dann spielt er die richtigen Noten, wenn er gut spielen kann und macht alles richtig und sonst sagt gar nichts. Schläft man ein. Das Wichtigste ist, dass er selber da ist, sonst geht es nicht. Das ist doch klar, dass er manchmal denkt, wieso steht jetzt das? Empfinde ich aber ganz anders. Dann soll er es ruhig anders machen. Er soll aber schon mit dem Komponisten diskutieren, was hat der da gemeint? Ich verstehe das nicht. Ich verstehe das einfach nicht. Ich empfinde das einfach anders. Im Schumann-Cellokonzert gibt es ein irrsinnig schnelles Metronom, und dann schreibt er aber als Überschrift 'nicht zu schnell.' Also da kann man doch lang mit dem Komponisten drüber diskutieren. Wenn ein junger Mensch das Ding jetzt zum ersten Mal spielt und empfindet das eben so, wie er es empfindet, unter Umständen eben langsamer als die Metronomzeit, dann kann er nachher immer noch gucken, was steht denn da für eine Metronomzeit? Ist die von Schumann oder nicht? Und dann sieht er, oh, das ist aber schnell. Wieso ist das so schnell? Ich empfinde das gar nicht so schnell. Und dann fängt der Dialog mit dem Komponisten an. Das ist doch interessant. Ich finde sowieso, man sollte für Studenten Ausgaben drucken, wo überhaupt nichts drinsteht, nur die Noten. Damit der Student mal rausfindet anhand von Klang, von Phrasierung, von Spielbarkeit und so weiter. Tiefe Saiten auf einem Cello brauchen mehr Zeit wie die A-Saite. Zum Beispiel solche Gesichtspunkte, dass er sich da Gedanken macht. Auch Bindebögen, was legato ist, was nicht legato ist.

PB: Sie meinen, so findet man musikalische Intuition, musikalische Intelligenz in Verbindung mit einem arbeitenden und neugierigen Intellekt, dass sich zusammenfinden und so ein Künstler baut.

GORITZKI: So ist es. Der junge Mensch, der dieses Stück nicht kennt, hat eben die Noten. Gut, Noten muss man haben, das ist klar. Aber sonst nichts. Er weiß nicht, ob das ein langsamer Satz, ein schneller ist, ob das ein Intermezzo ist oder ob das ein Finale – er weiß gar nichts. Er hat nur die Noten und muss sich Gedanken machen, was ist das? Und dann baut er sich eine Vorstellung, die durch die Beschäftigung entsteht. Und die

Phantasie wächst, und die Erfahrung wächst. Dann schreibt er das alles rein, was er denkt: Hier ist gebunden, das ist laut, das sollte leise sein. Und da hat er nachher seine eigene Fassung. Und dann soll er das Original schauen und soll vergleichen. Das ist der Dialog mit dem Komponisten, von dem ich spreche.

PB: Ich habe jetzt gerade unheimlich viel gelernt, und hoffentlich werde ich das meinen Studenten mal in der Praxis geben.

GORITZKI: Ja, das ist interessant.

PB: Herzlichen Dank.

GORITZKI: Gerne. Hat Spaß gemacht, Sie kennenzulernen und mit Ihnen zu sprechen.

APÊNDICE 1.4 – HAURI, CLAUDE

Transkription des Interviews mit Claude Hauri, realisiert am 05.05.2018 in Zürich-Schweiz durch Pedro Bielschowsky

PB: Claude Hauri, meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

HAURI: Stille ist eigentlich ein sehr wichtiger Teil der Musik, weil Musik ist Klang und Stille. Also haben wir genau eine Balance zwischen den zweien. Doch Stille ist nicht das Nichts, Stille ist etwas ganz Lebendiges. Das ist der wichtigste Teil von denen, ich finde, muss man anfangen darüber zu denken, dass die Stille ist nicht ein Moment, wo gar nichts passiert. Sondern im Gegenteil, Stille ist eine Spannung. Diese Spannung, die wir in der Stille haben, hat ganz verschiedene Nuancen. Es kann eine Stille sein, die sehr energisch ist, also die Energie bringt. Es kann eine Stille sein, die dem Tode nahe ist. Es kann eine Stille des Dunklen oder eine Stille des Hellen sein. [Handy-Töne] Das ist zum Beispiel eine Interruption der Stille. [Unterbrechung]

Das war jetzt eine andere Stille. Das ist genau in der Musik, das ist ein sehr wichtiger Teil. Und Stille kann man auf verschiedene Arten schreiben. Weil zum Beispiel die Stille, die wir in einer Pause haben, ist nicht die Stille, die sich am Ende eines Stücks oder Satzes erzeugt. Es ist ganz eine andere Stille. Stille ist auch nicht Ruhe. Stille könnte Ruhe sein. Kann es auch manchmal sein, zum Beispiel wenn ein Adagio endet oder ein sublimes Adagio beispielsweise aus einem Mozart-Klavierkonzert, diese letzte Note, die dann dieses Ende oder ein Ende eines Requiem, das ist Stille. Es ist eine Stille des Vollkommenen. Doch wir könnten auch beispielsweise eine Stille in einer Pause [singt], das ist ganz eine andere Stille. Und das hat sehr viel, finde ich, mit der Energie zu tun natürlich. Und diese Energie wird von den Musikern ausgestrahlt, aber auch von den Leuten, die zuhören. Und diese zwei Energien, die sich in dieser Stille treffen, machen diesen Moment so voll, so intensiv.

PB: Dazu kommt eine spontane Frage: Was passiert im Gegensatz zum Konzert im Tonstudio? Zu demselben Augenblick, was du gerade ausgesprochen hast.

HAURI: Das ist genau das große Problem des Tonstudios. Weil im Tonstudium fehlt uns die Energie des Zuhörers. Teilweise kann ein sehr guter Tonmeister da etwas machen, sodass sich die Musiker besser fühlen. Er kann schon helfen, aber es kann nie so sein, wie es in einem Konzertsaal ist. Und die Stille in einem Tonstudio ist eine ganz andere Stille. Das ist auch ein Problem eigentlich. Wenn man aufnimmt, dann muss man immer am Ende drei Sekunden Stille. Diese Zeit braucht der Tonmeister, weil er dann schneiden kann. Aber diese Stille ist nicht eine Stille der Musik, das ist eine künstliche Stille. Und die künstliche Stille ist natürlich etwas ganz anderes. Ist auch eine Stille, die ist vielleicht eher näher ans Nichts. Aber es ist eben, die Stille in der Musik ist nicht das Nichts. Das ist der große Unterschied in einem Tonstudio.

PB: Ist die Zeitspanne zwischen dem Stimmen des Instruments und den allerersten Noten für Sie von Bedeutung? Falls ja, welche Bedeutung messen Sie diesem Moment zu?

HAURI: Ich muss ehrlich sagen, ich versuche, nie auf der Bühne zu stimmen. Ich versuche immer, das A auf dem Klavier vorher zu stimmen. Giuranna, der bekannte italienische Bratschist sagte mal, wenn man stimmt, ist, wie man blinzelt, wenn man Pippi macht. Man muss es versteckt machen. Ich versuche, es eigentlich hinter der Bühne zu machen. Wenn ich es auf der Bühne mache, mache ich es natürlich ganz intim, so intim wie möglich. Das ist für mich noch nicht Teil der Musik. Auch wenn es sehr wichtig ist, dass die Musik dann gut spielt, aber ... und dann nehme ich mir einfach die Zeit zum Inmich-gehen und bereit sein für die Musik.

PB: Nehmen wir als Beispiel den jeweiligen Anfang der E-Moll-Sonate und F-Dur-Sonate von Brahms oder den Anfang von der zweiten Beethoven-Sonate. Gibt es qualitative Unterschiede in den Augenblicken, die dem Beginn dieser Stücke vorangehen?

HAURI: Ja, auf jeden Fall. Wenn ich jetzt beispielsweise an Beethovens zweite Cello-Sonate denke, ist die erste Note ein G-Dur-Akkord, und dann geht das Klavier weiter. Hier ist es. Das ist der Akkord, das ist die Tonart des Stücks. Das ist so eine Art Bomm, ein Block, und dann fängt es an. Wenn ich jetzt beispielsweise an die erste Brahms-Sonate denke, das ist ganz etwas anderes. Denn da fängt die Melodie sofort an. Also es ist mehr

vertikal, also wie ich es empfinde. Ich finde die Brahms-Sonate fängt horizontal an, mit Beethoven fängt es vertikal an.

PB: Und die F-Dur-Sonate von Brahms?

HAURI: Die ist eigentlich Mittel(unv.). Das erinnert mich mehr an etwas, das schon da ist. Ein noch extremeres Beispiel ist Mendelssohns Geigenkonzert. Also es ist etwas, was schon da ist und das weitergeht.

PB: Also die Musik entsteht aus der Stille.

HAURI: Genau. Es ist schon da, nur klingt sie noch nicht und dann so entsteht sie. Also es sind eigentlich aus meiner Sicht drei ganz verschiedene Arten der Musik. Anfangs ein Block, ein Horizontales und etwas, was schon da ist.

PB: Also die E-Moll-Sonate ist nicht etwas, was aus der Stille stammt?

HAURI: Nein, das empfinde ich nicht so. Weil mit diesem Spiel zwischen Cello und Klavier, dieser Kontrapunkt, finde ich, ist es horizontal mit einem kleinen Kontrapunktus. Also finde ich, fängt da an, und das geht weiter. Aber das ist natürlich Gefühlssache.

PB: Darum geht das Interview auch. Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt. Hat die Stille an diesen Stellen eine bestimmte Funktion? Falls ja, wie nutzen die diesen Moment aus?

HAURI: Also du meinst jetzt zwischen den verschiedenen ...

PB: Sätzen.

HAURI: Zwischen den Sätzen.

PB: Von Sonaten oder Konzertsätzen.

HAURI: Das ist ein ganz wichtiger Moment der Stille. Weil es ist ein Moment, wo man etwas zwischen den Sätzen schließt. Ist das aber auch ein Moment, wo sofort man das Publikum auf das Nächste aufmerksam machen muss. Und was ich empfinde und was ich nicht schätze für mich und mache das auch nicht, ist es, zwischen den Sätzen, wenn nicht wirklich nötig, abzuschalten. Was meine ich damit? Eine Komposition ist ein Gesamtwerk. Eine Sonate ist ein Gesamtwerk. Also zwischen den Sätzen ist eigentlich keine große ... es ist nicht eine Interruption, es geht irgendwie weiter. Das ist ganz unterschiedlich natürlich: Manchmal ist geschrieben attacca, das heißt wirklich, man muss weitergehen. Aber irgendwie sollte sich die richtige Energie wieder neu kreieren.

Es ist nicht, jetzt ist das Erste gemacht, jetzt fängt das zweite an. Das ist nicht so. Es ist ein Gesamtwerk, auch in der Stille, in diesen Pausen muss man dableiben.

PB: Für sich selbst oder auch in der Gestik dem Publikum gegenüber?

HAURI: Beides, absolut. Für das Publikum und für uns selbst.

PB: Also eher nicht das Gesicht mal vom Schweiß abtrocknen.

HAURI: Nein, außer wenn es 40 °C ist, dann kann ich es noch verstehen. Aber ehrlich gesagt, ich trockne mich praktisch nie ab. Ich finde, das braucht es nicht. Außer es ist wirklich nötig, aber es sollte nicht einfach ein Schema sein.

PB: Also es dient praktisch, die Sätze zusammenzuhalten.

HAURI: Genau.

PB: Im Hinblick auf die sofortige Stille, die am Ende eines Stücks oder Satzes auftreten kann, beispielsweise das Ende des ersten Satzes der Brahms-E-Moll-Sonate oder Ende des langsamen Satzes der Brahms-F-Dur-Sonate oder das Ende des Schwans aus *Der Karneval der Tiere* von Saint-Saëns, was ist die Qualität oder das Besondere dieser Momente?

HAURI: Da ist es eben, wo die Energie so wichtig ist, die sich zwischen dem Zuhörer und dem Interpreten eben [ergibt]. Wenn der Interpret das Stück erlebt hat, abgesehen, wie er gespielt hat, aber erlebt hat, hat es fast sicher auch das Publikum erlebt. Und dann ist die Stille, die dann kommt, Teil des Stückes, Teil der Musik, die vorher war. Und die Länge dieser Stille ist eigentlich eine ganz natürliche Länge, die sich entsteht ohne ... niemand sagt, jetzt gerade bist du oder jetzt. Es ist natürlich, es entsteht natürlich. Und das ist genau ... warum? Weil die Energie da ist, weil der Interpret in der Musik war. Das ist eben das Geheimnis.

PB: Wie übermitteln Sie die Relevanz dieser Augenblicke dem Publikum? Nutzen Sie vielleicht eine andere Körpersprache?

HAURI: Man könnte. Wenn man eine andere Sprache des Körpers braucht, dann ist es fast sicher nicht authentisch. Die Stille muss entstehen in natürlicher Weise nach all dem, was du vorher gespielt hast. Und die Gestik ist also nicht so wichtig, außer du machst etwas, das wirklich diese Magie der Stille zum Ende bringt. Und das sollte man natürlich nicht machen, aber sonst einfach natürlich. Wenn man natürlich ist, ...

PB: Was sollte man nicht machen?

HAURI: Wenn man etwas macht, das nicht authentisch ist, das endet dann auch diese Magie der Stille.

PB: Du meinst nicht authentisch ist mit dem Augenblick, zum Beispiel Schweiß abtrocknen. Oder meinst du, den Bogen still halten?

HAURI: Es könnte auch Schweiß abtrocknen sein. Wenn es aber wirklich nötig war, wenn es Teil des Ganzen ist. Nicht weil es nur ein Brauch ist, man wischt sich den Schweiß ab.

PB: Oder den Bogen still halten, um sich wie eine Statue kurz zu halten. Bewusst wäre das für Sie nicht unbedingt authentisch?

HAURI: Es kann sein, es muss es nicht sein. Es kann es sein. Es ist der Moment, der entscheidet. Nie etwas aus Programmieren in diesem Sinne, es muss natürlich sein.

PB: Also das Gefühl mit dem Publikum, dass das Publikum auch das mitnimmt.

HAURI: Genau.

PB: Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags? Sehen wir uns einige Beispiele an. In der Schubert-Arpeggione-Sonate Takt 30 im ersten Satz, welche Aufgabe haben die Pausen hier?

HAURI: Ich muss dir ehrlich sagen, die Arpeggione habe ich nie gespielt, ist eins dieser Stücke, die ich nie gespielt habe. Ganz ehrlich, vielleicht werde ich es auch niemals. Das ist eine Pause, die in pianissimo, also die Phrase ein wenig endet vor einem Forte. Also ist es ein Schluss, der aber mit Energie auf ... die Energie kommt mit dem nächsten Aufschlag. Also hat es diese zwei Nuancen, einen Schluss und dann die Energie, die kommt.

PB: Also die Struktur des Stückes dient sowohl zum Mitteilen als auch, etwas Dramatisches vorzubereiten.

HAURI: Absolut, ja.

PB: Zu Beethovens Sonate Opus 5 Nr. 2, die Pausen im Abschnitt von Takt 39 bis Takt 44.

HAURI: Das ist eine gute Frage. Weil da ist ein Moment, wo die Pausen extrem lang sind. Und die Stille wird somit sehr tief, ist eine lange Stille. Das Klavier hört dann auf, also hat eine lange Pause, und da ist fast ein Takt Pause. Also es sind drei Viertel. Und

da ist die Stille etwas – ich bin da ziemlich überzeugt – da will Beethoven wirklich ins Intimste reingehen. Es ist noch ein junger Beethoven natürlich, doch ist es die Tiefe, die er da sucht und auch erreicht. Extreme Tiefe, auch vom Hören her. Das Ohr muss immer mehr auf die Stille hören, so nahe wie möglich an das (Null). [Unterbrechung]

PB: Dann machen wir weiter bei Beethoven. Also ist etwas ganz Intimes.

HAURI: Ja. Und auch eben, der Zuhörer muss dann immer mehr in das ganz Leise gehen. Weil es geht ja in pianissimo da wirklich fast als nichts. Das ist ja noch Klassik. In der zeitgenössischen Musik wäre es dann eine andere Arbeit, die gemacht wird. Da geht man dann auch schriftlich al zero, bis zu nichts. Das ist eine andere Art und Weise zu schreiben. Das konnte Beethoven natürlich noch nicht, das war noch nicht die Zeit. Aber ich denke, da hat er so etwas versucht, eben dieses ganz in die Tiefe zu gehen.

PB: Zählen Sie den Puls in Takt 42 vor dem Einsatz des Cellos?

HAURI: Ja.

PB: Sie zählen das ganz genau?

HAURI: Ehrlich gesagt, das habe ich mich oft gefragt, weil es ist extrem lang. Ich habe es versucht, andere Male habe ich es kürzer gemacht. Ich bin ganz ehrlich.

PB: Weil die Spannung zu groß war.

HAURI: Ja. Oder weil es irgendwie, wenn die Akustik oder wenn ich fühlte, dass das Publikum vielleicht nicht genug da war, habe ich es gekürzt. Aber eigentlich sollte man schon versuchen, es genau zu machen.

PB: Genau, nicht länger.

HAURI: Nicht länger, nein. Das ist schon sehr lang.

PB: In Takt acht der Chopin-Sonate, obwohl es keine geschriebene Pause gibt, machen Sie eine Pause nach der Fermate? Falls ja, warum?

HAURI: Das kommt eigentlich noch oft vor, also dass man einen Schluss hat ... wir sind ja am Anfang, aber eine Fermate hat, wo man dann eine Luftpause oder eine Pause macht oder nicht. Das kommt ganz darauf an, wo man sich im Stück befindet. Es ist klar, es fängt etwas Neues an irgendwie, aber es hängt auch von dem ab, was wir gerade gespielt haben. Eigentlich ist es sehr subjektiv, wie wir da umgehen. Ich muss auch sagen, ich mache es ab und zu so, ab und zu so. Ich gehe da manchmal auch ziemlich instinktiv dran.

PB: Im zweiten Satz des Dvořák-Cello-Konzerts im Abschnitt quasi cadenza gibt es kein Pausenzeichen in der Partitur. Machen Sie an dieser Stelle irgendeine Art von Unterbrechung oder Atempause?

HAURI: Du meinst jetzt ganz am Anfang, da.

PB: Ja, wir machen den Arpeggio...

HAURI: Nein, ohne Pause. Wenn es geht.

PB: Du kommst da vom langen Ton und dann machst du den Pizzicato ohne irgendwelche Pausen.

HAURI: Ja, es braucht da ... nein, da. Diese mit der linken Hand.

PB: Ja.

HAURI: Linke Hand pizzicato. Nein, ohne Pause.

PB: Und danach? [singt]

HAURI: [summt] Also die Linke hilft ja uns in diesem Falle das Pizzicato eigentlich fast im Tempo zu machen. Es gibt eine kleine Nuance, aber es ist nicht einmal eine Luftpause.

[summt] Ja, eine ganz kleine Luftpause, aber eine natürliche Pause.

PB: Die vielleicht entsteht oder auch nicht.

HAURI: Ja, es ist eine Mikropause, sagen wir mal so. Aber die Linie, ist es eigentlich fast eine Resonanzpause. Also im Spielen [summt] eigentlich ohne Pause.

PB: Aber machen Sie zu dem langen Ton hier ein extremes Diminuendo, so dass man ins Nichts vielleicht kommt, oder ist das nicht wichtig?

HAURI: Nein, das finde ich nicht zu wichtig. Es ist piano, nicht ins Nichts. Nein.

PB: In meiner letzten Frage würde ich gerne erfahren, ob Sie mit musikalischen Partnern oder Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass das Empfinden und die Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

HAURI: Vieles ist intuitiv. Wir diskutieren oft, vor allem in Kammermusik, wie lange die Pausen zwischen den Sätzen sein sollen. Das sehr oft. Und warum natürlich, warum kurz oder warum länger. Über das sprechen wir viel. Es ist auch sehr ... vieles muss auch intuitiv sein. Weil es so ist, weil es sehr abwechselbar. Es kann sich auch ändern. Diese

Stille kann sich ändern, ist nicht immer die gleiche Stille. Weil es kommt drauf an, wie schnell man vorher gespielt hat. Und auch wenn es genau das gleiche Tempo war, aber wir sind in einem anderen Saal, dann ändert sich noch mal die Stille. Also es kommt auf die Akustik, auf den Moment an. Es kommt auf vieles an.

PB: Auf das Publikum.

HAURI: Das Publikum natürlich auch. Also es gibt nicht eine Regel, es muss zwei Sekunden. Das wäre das Dümme, was man machen kann. Irgendwo geht das nicht.

PB: Und den Schülern und Studenten gegenüber ist es auch etwas, was man ihnen intellektuell beibringt, oder passiert das natürlich?

HAURI: Für mich ist das Wichtigste das Atmen. Und eigentlich Pausen sind immer Atmen. Lange, kurze, schnell oder eine Leverage, dann ist es ein Atem, der uns ... also Stille ist immer mit unserem Körper und mit unserem Atem relationiert.

PB: Ich bedanke mich herzlich für Ihre Aufmerksamkeit, Mitarbeit und Zeit.

APÊNDICE 1.5 – LEIHENSEDER-EWALD, MARIA-LUISE

Transkription des Interviews mit Frau Prof. Leihenseder-Ewald, realisiert am 12.05.2018 in Weimar-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Erst mal vielen Dank für das Interview. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert.

LEIHENSEDER: Das kann durchaus sein.

PB: Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

LEIHENSEDER: Ich kann mich an ein paar Momente in bestimmten Werken erinnern, wo mir diese Stille eine unglaubliche Spannung bringt. Für mich selbst zum Interpretieren, aber ich hoffe auch für die Zuhörer. Ich denke, das ist eine ganz wichtige Komponente für die musikalische Interpretation, für eine überzeugende Darbietung. Was ich mit einer Pause mache, was ich mit einer entstehenden Stille gestalte, wie ich eine Pause gestalte. Harnoncourt soll eben auch ein großer Experte für die Pausen gewesen sein. Der Rudolf Buchbinder, ein sehr guter Pianist, meint, er hätte bei Harnoncourt erst mal gelernt, dass Pausen auch Musik sind. Das ist immer wieder das Thema, wenn man unterrichtet, oder wenn man selber ein Stück interpretiert, wie man die Pausen gestaltet oder auch die Stille nach dem letzten Ton, wie lange kann man das Publikum in Atem halten. Das macht man ja nicht bewusst, dass man sagt, ich halte jetzt den Bogen so lange ganz ruhig und verhalte mich ruhig. Sondern es ist dem Interpreten auch ein Bedürfnis, diesen Moment auszuleben, so spannend zu gestalten, dass das Publikum nicht zu früh eventuell applaudiert. Ich denke, dass die Komponisten auch mit diesen Momenten schon bewusst oder unbewusst gerechnet, gehofft haben. Wenn ich zum Beispiel an Beethovens fünfte Cello-Sonate denke, der langsame Satz, das ist wie ein Trauermarsch, und beide Instrumente halten inne nach so einer ersten Phase [singt]. Da knistert es. Da könnte man die Stecknadel fallen hören, so spannend muss das sein. Das sind ganz faszinierende Momente der Stille. Oder aus Symphonien: Mahler, Beethoven, Tschaikowski, wie sie alle heißen, das sind einkomponierte Momente der Stille. Ein ganz prägnantes Werk ist

für mich auch Siegfried Barchet. Der hat eine Suite geschrieben, Images de Menton. Das ist eine kleine Stadt an der Riviera, übrigens die Partnerstadt von Baden-Baden. Er selbst war Cellist und hat einen Satz geschrieben, der nennt sich Parvis Saint-Michel. Man spielt ein Pizzicato als ersten Ton, und dann wechselt man auf Arco, und dieser Übergang ist eine unglaublich spannende Situation, die auch etwas mit Stille zu tun hat. Genauso kommt das noch mal am Ende des Werkes, dieses Satzes, und ich habe es immer wieder erlebt, dass die Zuhörer sich nicht getraut haben zu klatschen, weil es so spannend war. Das ist für mich Genuss von Stille. Sowohl für mich als Spieler, und wenn ich sowas höre, dann finde ich das sehr faszinierend.

PB: Ist die Zeitspanne zwischen dem Stimmen des Instruments und den allerersten Noten für Sie von Bedeutung? Falls ja, welche Bedeutung messen Sie diesem Moment zu?

LEIHENSEDER: Ich wünschte mir eigentlich zwischen Stimmen und dem ersten Ton, wenn ich ganz ehrlich bin, die Möglichkeit, noch einmal meinem Atem freien Lauf zu lassen. Aber natürlich ist das Publikum meistens schon sehr gespannt. Das ist ja auch gut, aber als Interpretin wäre es schön, wenn man noch mal richtig loslassen könnte, es nicht störend wirken würde, dass man das Gefühl hat, man fängt geerdet an. Man muss es ein bisschen verstecken. Das ist eine Kunst, die man lernen muss, das bekommt man auch hin. Aber zum Beispiel empfehle ich manchmal meinen Studenten, bevor sie überhaupt auf die Bühne gehen, noch mal so einen Urschrei loszulassen, um überschüssige Spannungen los zu werden. Und wenn man gestimmt hat, dann geht man in sich, konzentriert sich und sollte praktisch da schon diese Überspannung hinter sich haben und sagen, jetzt kann ich entspannt oder gespannt anfangen. An sich ist das schon ein sehr spannender Moment, aber nicht unbedingt der bequemste.

PB: Nehmen wir als Beispiel den jeweiligen Anfang der E-Moll-Sonate und F-Dur-Sonate von Brahms oder den Anfang der zweiten Beethoven-Sonate. Gibt es qualitative Unterschiede in den Augenblicken, die dem Beginn dieser Stücke vorangehen? Falls ja, wie würden Sie jeden dieser Momente beschreiben?

LEIHENSEDER: Bei der E-Moll-Sonate zum Beispiel gehe ich sogar davon aus, dass nicht der Cellist die Hauptschläge hat, sondern das ich sage: Stellt euch vor, ihr springt auf eine Synkope. [singt] Und das lässt so ein bisschen eine Ladehemmung verringern. Dieses Dunkle von der E-Moll-Sonate, dieser Anfang im Verhältnis zur F-Dur-Sonate ... die F-Dur-Sonate hat ja eine ganz andere Aussage. Das ist wie Feuerwehr, die Quarte, ein

Signal, ein sehr mutiges und spontanes Signal, während die E-Moll-Sonate eigentlich aus der Tiefe, aus dem Innen herauskommt. Mindestens genauso schwer wie der Anfang der F-Dur-Sonate, weil sie so empfindlich ist. Jeder Ton, man weiß um die Besonderheiten von einer C-Saite, dass da vielleicht sogar der Wolf anfängt und so ein bisschen sich meldet.

PB: Dieser Augenblick, was stellen Sie sich so an besonderer Atmosphäre in diesem kurzen Augenblick vor, bevor das losgeht? Oder geht es nur um das rein Technische, was man da zu spielen hat?

LEIHENSEDER: Bei der E-Moll gucke ich schon viel weiter. Also nicht mit dem E beschäftigen, sondern eigentlich [singt], da möchte ich hin. Das ist mein Ziel. Und das gibt mir den Schwung für den Anfang, dass ich mich festlege. Ich weiß, dass ich einen sehr samtigen Anfang haben möchte und dementsprechend eine sehr runde Bewegung brauche, sehr geschmeidig. Und bei der F-Dur, das ist eigentlich so die Ballung an Energie, sehr spontan. Auch da denke ich eigentlich nicht an das Ziel, sondern das ist das F. Da möchte ich hin. Das heißt, der Auftakt ist eigentlich ein Abfallprodukt von der Konzentration auf das F. Mit allem, mit Gewicht und dergleichen ist eigentlich das Ziel das F und das Ziel [singt].

PB: Dieser Augenblick dient, diese ganze Vorbereitung zu gestalten.

LEIHENSEDER: Ja. Und dann entsprechend den Körper dazu vitalisieren für diesen Einstieg.

PB: Genauso wie bei der Beethoven?

LEIHENSEDER: Da warte ich darauf, was das Klavier weitermacht. Wir haben gemeinsam diesen Einstieg, und dann warte ich drauf, wie klingt das Klavier weiter, und kriege den Bogen [singt]. Das nicht. [singt] Das darf nicht für sich stehen, sondern das geht weiter, eigentlich immer schon ein bisschen weitergedacht.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt. Hat die Stille in diesen Stellen eine bestimmte Funktion? Falls ja, wie nutzen Sie diesen Moment aus?

LEIHENSEDER: Es gibt Verbindungen zwischen zwei Sätzen, die sollten so spannend sein, dass das halbwegs erfahrene Publikum beispielsweise auch nicht in Gefahr gerät zu klatschen. Das heißt, man muss auch von der Geste her die Spannung aufrechterhalten, dass man den nächsten Satz direkt anschließt. Und dann gibt es auch wieder Sätze, die

man durchaus auch mal hinter einem nochmaligen Stimmen voneinander trennen kann, wo auch das Publikum mal sich räuspern darf, der Cellist sich neu sortiert. Ich denke, sowohl diesen Satzwechsel für eine Pause zu nutzen, gibt es. Aber sehr oft eben das dichte Abfolgen von Sätzen. Ich muss jetzt überlegen, welches Beispiel ich hier nenne, aber gibt es genügend. In der Regel der Wechsel vom Langsamen zum Schnellen ist recht oft dicht. Und nach einem schnellen, den langsamen lässt man meistens ein bisschen Zeit. Erst mal die Wirkung des schnellen Satzes sich beruhigen lässt, und dann kommt der langsame Satz. Und dann - oft steht auch *attacca* - Wechsel in den nächsten schnellen Satz vom langsamen Satz.

PB: In Hinblick auf die sofortige Stille, die am Ende eines Stückes oder Satzes auftreten kann, beispielsweise das Ende des ersten Satzes der Brahms E-Moll-Sonate, das Ende des langsamen Satzes der Brahms F-Dur-Sonate und das Ende von langsamen oder idyllischen Stücken wie zum Beispiel der Schwan von Karneval der Tiere: Was ist die Qualität oder das Besondere dieser Momente?

LEIHENSEDER: Wenn ich jetzt an Brahms E-Moll denke, die fängt ja dunkel an, und sie hört auf der Terz auf. Sie hört offen auf, sie hat etwas Positives. Das heißt, es ist vom Komponisten eigentlich auch so gewünscht. Egal was Brahms da eventuell als zweiten Satz hinsetzen wollte. Man spricht ja davon, dass eventuell Brahms auf einen langsamen Satz in dieser Sonate verzichtet hat. Ob es davon kommt, dass der erste Satz schon fast manchmal wie ein langsamer wirkt? Auf jeden Fall ist diese Freundlichkeit von dem Ende des ersten Satzes etwas sehr Positives fürs Publikum und leitet in gewisser Weise nett über zum Menuett. Bei der F-Dur hat er auch wieder diesen offenen Schluss gewählt. Die Sonate ist unglaublich, der Satz ist unglaublich *espressivo* und dunkel und intensiv. Und dann hat er auch wieder so einen friedlichen Ausklang und bereitet eventuell – bewusst oder unbewusst – dieses Tänzerische vom dritten Satz vor. Das könnte sein. Ich würde es den Komponisten zutrauen, die sind ja vom Fach, dass die das auch geplant haben.

PB: Dass dieser Augenblick, was danach geschieht, ist praktisch ein Übergang für das Nächste.

LEIHENSEDER: Ja. Also da würde ich beispielsweise [singt]

PB: Fast *attacca* machen.

LEIHENSEDER: Ja. Relativ dicht folgen lassen. Dann ist es mir als junger Cellist passiert, ich kannte die F-Dur-Sonate noch nicht und hatte die im Konzert hier gehört und

den dritten Satz, Abschluss gehört. Der hat ja sowas unglaublich Vitales und schon sehr Kräftiges, und ich klatsche. Es war mir schrecklich peinlich, aber für mich war das der Schlussgedanke. Und dann kam noch ein schöner vierter Satz, auch wieder sehr prächtig in seinem Abschluss. Aber ich hatte fast den Eindruck, die Sonate hätte schon nach dem dritten Satz enden können.

PB: Und der Schwan zum Beispiel?

LEIHENSEDER: Der Schwan entschwindet. Der schwimmt davon. Der Komponist überlässt die Zuhörer ihrer Fantasie, was sie daraus machen, was sie dabei empfinden. Das fängt sehr prächtig an, und er ist da der Schwan, und Saint-Saëns lässt ihn entschwinden und jeder schaut...

PB: Und wie übermitteln Sie die Relevanz dieser Augenblicke dem Publikum? Angenommen, Sie möchten diesen Augenblick ein bisschen ausdehnen?

LEIHENSEDER: Ja, dann auf jeden Fall in der Geste stehenbleiben, nicht anfangen und den Bogen zu früh runternehmen. Das weiß jeder Musiker, dass das ein ganz wichtiger Moment ist. Also ein rein technischer Moment, der recht früh dem Schüler beigebracht werden sollte, und manche bringen es von Haus aus sogar mit. Manchen muss man das gar nicht sagen, die haben selbst das Gefühl oder kommen vielleicht selbst aus Ihrer Traumwelt raus und brauchen diesen Moment für sich selbst. Und das Publikum, je länger es still ist, umso größer ist die Spannung

PB: Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags? Sehen wir uns einige Beispiele an: Schuberts Sonate Arpeggione Takt 30 im ersten Satz, welche Aufgabe haben diese Pausen hier?

LEIHENSEDER: Der ganze erste Abschnitt ist weitestgehend in A-Moll, und dann gibt es den Schwenk, eine andere Sichtweise kommt mit dem Auftakt des Cellos danach sehr abrupt, vom Charakter völlig anders. Dieses lange Flageolette-A im Cello hat so etwas Beruhigendes. Dieser Charakter von diesem ganzen Abschnitt klingt aus. Das Klavier spielt noch weiter, blendet Stück für Stück aus. Und da ist ein Schlusspunkt gesetzt, und dann gibt es diese abrupte Wendung zu einem neuen Charakter. Dann auch Dur, ein ganz großer Stimmungsschwenk entsteht. Für das Publikum sehr spannend: was kommt jetzt? Das wird ja wohl noch nicht alles gewesen sein. Für den Spieler eigentlich auch eine Beruhigung, ein Ausblenden. Und dann heißt es, wieder die Energie bündeln fürs neue Motiv.

PB: Also es dient nicht nur die Struktur etwas, sondern auch im ganzen Drama von der Musik auch. Sowohl als auch.

LEIHENSEDER: Die Sonate ist ja eigentlich im Grunde eine kleine Oper. Schubert hat ja leider keine richtige Oper geschrieben, ein bisschen Pech gehabt mit seinen Libretisten, aber er hat immer wieder eigentlich den Hang zum Opernhaften gehabt. Und das zeigt sich auch in der Sonate. Da sind so viele opernähnliche Stellen, Stimmungen drin. Es ist wichtig, dass man das auch ein bisschen wie eine Oper darstellt.

PB: Die Beethoven-Sonate Opus 5 Nr. 2, die Pausen in Abschnitt von Takt 39 bis 45: Welche Bedeutung haben diese Pausen hier?

LEIHENSEDER: Da muss ich aber doch noch die Story loswerden: Professor Böhme hat hier immer innerlich [klopft]. Also leise, man hat es nicht gehört. Aber man wusste schon, jetzt zählt er mit. Hält es der Pianist aus, nicht zu früh mit seinem 32tel Auftakt zu kommen? Unglaublich spannend die Stelle. Ja, wozu dient die Stelle?

PB: Sie haben bereits gesagt, dem Drama.

LEIHENSEDER: Eigentlich auch wieder, ja. Es bleibt ja auch offen. Er komponiert keinen Schluss in dem Sinne. Keinen Schlusston, keinen Grundton oder sonst etwas, sondern er lässt es in der Frage offen stehen. [singt] Und praktisch zu dieser Frage hin ist diese ganze Entwicklung.

PB: Vor dem Einsatz des Cellos in Takt 42, zählen Sie da den Puls?

LEIHENSEDER: Wenn man die Sonate anfängt, sollte man durchaus mal die kleineren Werte zählen, damit man nicht zu früh einsteigt.

PB: Aber Sie heute.

LEIHENSEDER: Ich traue mir jetzt zu, dass ich es nicht mehr unbedingt in kleinen Werten zählen muss, sondern wirklich die großen Schläge durchpulsieren lasse.

PB: Würden Sie sagen, dass Sie auf der Bühne tendieren zum metronomisch Korrekten, zu eher etwas früher, oder würden Sie es von sich aus ausdehnen und länger machen?

LEIHENSEDER: An der Stelle? Wäre es natürlich am besten ganz genau. Aber ich glaube, ich tendiere eher zu der Variante, etwas später zu kommen. Lieber zu spät als zu früh, wäre meine Devise.

PB: Wovon hängt das ab? Oder ist es einfach so.

LEIHENSEDER: Das ist die Frage. Kann man das erklären, wovon hängt das ab? Das kann sein, dass man im Konzert einen erhöhten Puls hat und dementsprechend vielleicht ... also viele oder die meisten spielen auf der Bühne durchaus schnellere Tempi, als sie sich vorstellen erst mal. Und das würde an so einer Stelle wahrscheinlich auch in die Richtung gehen. Ja, es ist die innere, gesunde Spannung. Auch die gesunde Spannung lässt noch gewissen Spielraum.

PB: Im zweiten Satz von Dvořáks Cello-Konzert im Abschnitt Quasi-Cadenza gibt es kein Pausenzeichen in der Partitur. Machen Sie an dieser Stelle irgendeine Art von Unterbrechung oder Atempause? Falls ja, können Sie zeigen wo?

LEIHENSEDER: Das sind zwei Anläufe [singt], ist der erste Anlauf.

PB: Also vor dem ersten Pizzicato würden Sie da eine Pause machen oder nicht?

LEIHENSEDER: Ich würde bewusst einsteigen. Also nicht ganz dicht anschließen [singt]. Also nicht eine große Pause, sondern nur einen ganz klaren Ansatz. Und dann die zweite Phrase, die erste Phrase geht bis zum E [singt] C-Dur.[singt] Die braucht auch [singt], also kleine Pause nach der ersten Phrase [singt], und dann kommt dieser Takt mit diesem E-Moll.

PB: Also Atempause hier, einmal hier und dann durch.

LEIHENSEDER: (unv.) ja, da und dann weiter. Und dann durch. Ja, und dann kommt dieser offene Takt mit dem E-Moll. Da würde ich [singt], dass sich das verbindet.

PB: Also hier ein kleines bisschen vor dem Einsatz der Klarinette.

LEIHENSEDER: Damit hat das Orchester auch einen guten Start. [singt] Ja.

PB: Aber Sie würden auch den Einsatz geben?

LEIHENSEDER: Ich würde es nicht so selbstverständlich [singt], das ist mir zu selbstverständlich. Dafür ist die Tonart, dieser Akkord viel zu anders.

PB: Also Sie würden sogar mal dem Dirigenten zeigen?

LEIHENSEDER: Ja, könnte man machen. Kann ich jetzt nicht mehr erinnern, denke schon.

PB: In Takt acht der Chopin-Sonate, obwohl es keine geschriebene Pause gibt, machen Sie eine Pause nach der Fermate? Falls ja, warum?

LEIHENSEDER: [singt]

PB: Also nicht.

LEIHENSEDER: Nein. Also der Ton muss wie ein goldener Faden ganz, ganz zart weitergehen. Der schwächt sich ab, und dann kommt er wieder, führt hin zu diesem Auftakt.

PB: In meiner letzten Frage würde ich gerne erfahren, ob Sie mit ihren musikalischen Partnern oder Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass das Empfinden und die Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

LEIHENSEDER: Das ist aber eine spannende Frage. Ich glaube nicht, dass ich es direkt zum Thema gemacht hätte. Kann ich mich jetzt nicht erinnern. Höchstens eben zu dieser technischen Anweisung: Passt auf, lasst den Bogen noch so, bleibt stehen in der Stellung. Dann habt ihr das Publikum auf eurer Seite, und es platzt euch nicht rein. Das ist eine Sache, die intellektuell durchaus ... alles andere hoffe ich eigentlich sehr viel auf die emotionale Selbstverständlichkeit, auf die Intuition.

PB: Für Ihre Aufmerksamkeit und Mitarbeit bedanke ich mich herzlich.

LEIHENSEDER: Gern geschehen. Ich wünsche dem Projekt alles Gute.

APÊNDICE 1.6 – MONIGHETTI, IVAN

Transkription des Interviews mit Prof. Ivan Monighetti, realisiert am 18.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Vielen Dank erst mal für Ihre Bereitschaft, in der Forschung mitzumachen. Herr Monighetti, meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires in der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik? Ich meine generell, hinterher werde ich Sie zu ganz präzisen Punkten fragen.

MONIGHETTI: Das in zwei Worten zu formulieren ist relativ schwierig. Aus der Stille kommt die Musik, und sie geht wieder in die Stille. Stille ist eigentlich ein wichtiger Bestandteil der klassischen und modernen Musik. Das ist ganz generell, aber sonst muss man das wahrscheinlich konkret mit Beispielen versuchen zu erklären. Dieses Thema hat auch einen philosophischen Aspekt. Wo beginnt die Musik, wo endet die Stille, und was ist die Stille eigentlich? Was meinen Sie mit der Stille?

PB: Jetzt komme ich zu konkreten Fragen. Ist die Zeitspanne zwischen dem Stimmen des Instruments und den allerersten Noten für Sie von Bedeutung? Falls ja, welche Bedeutung messen Sie diesem Moment zu?

MONIGHETTI: Sie meinen in einer Konzertaufführung?

PB: Ja.

MONIGHETTI: Dann würde ich eher nicht stimmen auf der Bühne. Es kommt darauf an, welche Musik gespielt wird. In manchen Kompositionen ist es sehr wichtig, eine ziemlich lange Stille vor dem Anfang zu haben. Andere könnten schon sofort beginnen. Es spielt keine Rolle. Am Anfang kann man die Geräusche im Saal einfach unterbrechen und nicht warten, bis alles still wird.

PB: Nehmen wir als Beispiel den jeweiligen Anfang von drei Stücken, beispielsweise die E-Moll-Sonate von Brahms oder die F-Dur-Sonate von Brahms oder die zweite

Beethoven-Sonate. Die fangen anders an, und welche Bedeutung wäre die Stille davor?

MONIGHETTI: Die Stille bereitet die Atmosphäre des Stückes vor.

PB: Und ist die E-Moll-Sonate anders als die F-Moll-Sonate von Brahms?

MONIGHETTI: Ja, natürlich. Das sind ganz unterschiedliche Werke. E-Moll-Sonate braucht eher mehr Stille, mehr Konzentration. Das geht eher nicht um die Stille, sondern um Konzentration. Der Interpret muss das Publikum irgendwie in die Hand bekommen, bevor er zu spielen beginnt. Dafür gibt es verschiedene Methoden. Stille ist eine davon.

PB: Die anderen Stücke würden eher auch die Stille unterbrechen, würden Sie sagen, und dadurch die ...

MONIGHETTI: Ja, die leiseren Stücke brauchen mehr Stille, diese Konzentration durch die Stille. Die Stücke, die forte und sehr aktiv anfangen, brauchen das weniger.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt. Hat die Stille in diesen Stellen eine bestimmte Funktion? Falls ja, wie nutzen Sie diesen Moment aus?

MONIGHETTI: Es kommt sehr auf das Stück an. Sehr unterschiedlich natürlich. Und das ist nicht nur die Stille eigentlich. Stille ist nur ein Element. Finde ich. Oder Sie betrachten das philosophisch, wie eine philosophische Kategorie vielleicht und dann auch mehr allgemein. Ich versuche, mir eigentlich vorzustellen, ob diese Fragestellung überhaupt richtig ist. Es gibt Komponisten, beispielsweise Sofia Gubaidulina, kennen Sie das Stück?

PB: Ja.

MONIGHETTI: Es hat im Titel des Stückes Stille und noch etwas. Das sollen Sie nachschauen unter Gubaidulina Werkeverzeichnis. Stille und Geräusch vielleicht. Also ich bin nicht ganz sicher. Oder Stille Musik von Valentin Silvestrov und Alfred Schnittke.

PB: In Hinblick auf die sofortige Stille, die am Ende eines Stückes oder Satzes auftreten kann, beispielsweise das Ende des ersten Satzes der E-Moll-Sonate von Brahms, Ende des langsamen Satzes von der F-Dur-Sonate von Brahms oder von Stücken wie zum Beispiel der Schwan von Saint-Saëns: Was ist die Qualität, das Besondere dieser Momente?

MONIGHETTI: Ende des ersten Satzes ist noch nicht ein Ende des Stückes. Und der letzte Akkord vom ersten Satz ist fast wie erste Akkord. Also es gibt eine Brücke zwischen erstem und zweiten Satz. Da ist die Stille wie eine Brücke zwischen den Sätzen.

PB: Kommen wir zurück zu der Frage, die Sie meinten. Ich habe schlecht formuliert. Sie meinen, das verbindet die Sätze?

MONIGHETTI: Ja, genau. Die Stille verbindet die Sätze. Also der Akkord klingt weiter, auch in der Stille. In den Ohren des Interpreten und wahrscheinlich auch des Zuhörers.

PB: Auch in der F-Dur-Sonate?

MONIGHETTI: F-Dur-Sonate war erster Satz oder ...?

PB: F-Dur ist der langsame Satz.

MONIGHETTI: Nach dem langsamen Satz. Ja, das ist eben diese Stille, aber was meinen Sie unter Stille? Das ist meine Frage auch.

PB: Ich meine unter Stille diesen Augenblick, wo wir den letzten Ton gespielt haben und dennoch etwas entsteht im Saal. Für Ihre Wahrnehmung, was ist das?

MONIGHETTI: Also absolute Stille, keine Töne.

PB: Von uns aus.

MONIGHETTI: Wenn die Musik aufhört.

PB: Wenn die Töne aufhören, genau.

MONIGHETTI: Aufhören zu klingen, physisch zu klingen.

PB: Genau.

MONIGHETTI: Das ist sehr unterschiedlich. Das ist so unterschiedlich wie Musik selbst.

PB: Kann dasselbe Stück in drei/vier verschiedenen Sälen Augenblicke verschiedener Qualitäten hervorrufen?

MONIGHETTI: Ja, denke ich mir schon. Das ist so unterschiedlich. Wenn das eine musikalische Stille ist, Stille des Saals oder ein Raum, in dem gespielt wurde, das ist so unterschiedlich wie die Stücke, die da gespielt wurden. Aber es gibt so eine technische Stille zum Beispiel so: Das Band läuft, und da ist nichts aufgenommen.

PB: Das meine ich nicht unbedingt.

MONIGHETTI: Da müssen Sie präzisieren, welche Stille Sie meinen, und welche Bedeutung dieses Worts Sie wahrnehmen.

PB: Ja.

MONIGHETTI: Ja, denke ich mir. Weil es führt uns ein bisschen in Abstraktion.

PB: Das Besondere dieser Arbeit ist, dass man gerne die Wahrnehmung von Interpreten wie Sie vielleicht dokumentieren kann. Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags? Sehen wir uns einige Beispiele an. In der Schubert Apregione-Sonate Takt 30: Welche Aufgabe haben die Pausen hier?

MONIGHETTI: Ja, ist auch die Frage, ist Pause auch eine Stille, oder ist das keine Stille?

PB: Ich meine, es ist kein klingender geschriebener Ton.

MONIGHETTI: Ja, aber doch ist keine Stille. Das ist eine Pause.

PB: Ist eine Pause.

MONIGHETTI: Da kann auch der Atem des Interpreten da erklingen.

PB: Also Ihre Meinung ist mir wichtig. Wenn Sie meinen, das ist keine Stille, ist für mich sehr wichtig.

MONIGHETTI: Ich würde deutlich zwischen Stille und Pause unterscheiden. Pause kann auch Stille bedeuten, aber nicht immer. Wenn Musik besprochen wird, dann muss man das sehr konkret anschauen. Das ist allgemein so.

PB: Haben diese Pausen für Sie eine Bedeutung, musikalische Bedeutung?

MONIGHETTI: Natürlich. Es passiert viel in diesen Pausen. Neue Tonart kommt zur Geltung, und es ändert sich sehr viel. Aber trotzdem ist es gebunden oder verbunden.

PB: Also es verbindet zwei Strukturen.

MONIGHETTI: Ja, als die Brücke zwischen zwei Strukturen. Zwei musikalische Phrasen.

PB: Und hat das auch dramatisch eine Bedeutung in dem Stück?

MONIGHETTI: Dramatisch wahrscheinlich nicht. Dramaturgisch vielleicht, während es gebaut wurde.

PB: In der Beethoven-Sonate Opus fünf Nr. 2 zwischen den Takten 39 und 45, hier gleich Richtung Schluss, welche Bedeutung haben ...

MONIGHETTI: 39 und 40 und weiter, ja.

PB: Ja, 39 bis 45. Welche Aufgaben haben die Pausen hier?

MONIGHETTI: Das sind strukturelle Aufgaben natürlich. Wenn man so schaut, es ist ganz deutlich die Struktur. Aber auch, wahnsinniger Spannung. Ich sehe großen Spannungsaufbau, das ist die Aufgabe hier von diesen Pausen. Und da sehe ich auch eine direkte Brücke zur zweiten Wiener Schule, wo die Pausen auch eine konstruktive Rolle spielen. Und die werden so eigentlich für Sie wahrscheinlich viel mehr Material gibt es im 20. Jahrhundert. Wo die Pausen eine fundamentale Rolle spielen wie die klingenden Elemente. Sie sind schweigende Elemente und klingende Elemente, und die sind gleich wichtig. Und Beethoven geht sehr weit in diese Richtung hier. Überhaupt nicht nur hier, Quartette und überall.

PB: Zählen Sie den Puls in Takt 42?

MONIGHETTI: Absolut. Natürlich.

PB: Sie zählen es durch?

MONIGHETTI: Ja, muss man.

PB: Im zweiten Satz von Dvořáks Cello-Concerto ...

MONIGHETTI: Ich glaube, ich muss jetzt langsam gehen. Wir können uns nachher noch

PB: Dann können wir jetzt unterbrechen. Vielen Dank für Ihre Mithilfe, und dass Sie sich die Zeit genommen ...

MONIGHETTI: Sie müssen vorsichtig sein, dass ist so eine sehr feine Materie, und man kann sehr schnell scholastisch werden.

PB: Sie haben total recht. Vielen Dank. Meinen Sie, das ist ein Thema, das Sie mit Ihren Kollegen und Kammermusikpartnern intellektuell besprechen? Wenn Sie über Pausen erzählen, oder geschieht es eher intuitiv?

MONIGHETTI: Das bespricht man natürlich, aber nicht nur als ein spezielles Thema. Das ist ein Bestandteil der musikalischen Gestaltung. Ein wichtiger Bestandteil, aber ich würde die Bedeutung nicht übertreiben.

PB: Vielen Dank.

APÊNDICE 1.7 – PERÉNYI, MIKLÓS

Transkription des Interviews mit Prof. Miklós Perényi, realisiert am 20.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Perényi, vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen für dieses Interview. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert.

PERÉNYI: Eine Zwischenfrage: die Stille von Spielart oder Stille ganz objektiv genannt für die Pausen. Welche?

PB: Ich betrachte in meiner Forschung sowohl die Pausen, die in der Musik sind, ...

PERÉNYI: Die Interruption. Ja, Unterbrechung, dass der Musikfluss fließt von Musik in die Sinne zu wieder Stärkung bekommen, zum Folgen. Das ist ein Punkt.

PB: Einer von vielen anderen.

PERÉNYI: Aber das ist rein kompositorisch.

PB: Und da habe ich auch Fragen zur Wahrnehmung Ihrerseits als Interpret. Zum Beispiel ich werde Sie fragen zu Stille vor der Musik, Stille zwischen den Sätzen, Stille am Ende.

PERÉNYI: Zwischen den Tönen.

PB: Ja, das ja.

PERÉNYI: Das, was sehr interessant sein kann überall, ist eine Frage, wie die Abstände sind zwischen einem Entwicklung Ton. Also die Töneentwicklung, der Abstand. Entweder kein Abstand oder doch etwas Abstand nehmen. Und bei Bachinterpretation ist sehr schwer wegen dieser Problematik, um Stereotypen[zu vermeiden. Ja, und wir sind schon in Kompositionsfragen ganz hinein. Das ist nicht nur Interpretation.

PB: Ich möchte Sie dann ...

PERÉNYI: Erkennung die Möglichkeit eine Pause machen oder einen gewissen Abstand machen zwischen Tönen oder es gibt viele Fläche, weil wenn es ist cantabilisch etwas, dann ist es anders zu beurteilen oder motivisch und so weiter. Zum Beispiel.

PB: Das ist im generellen Aspekt. Ich möchte Ihnen ganz präzise Fragen stellen zu Stille innerhalb der Musik, wenn Sie das erwähnen. Dann habe ich vier Beispiele, und ich zeige sie Ihnen und frage Sie, was Sie dazu denken. Ich fange an mit Beethoven-Sonate Opus fünf Nr. zwei ab Takt 39.

PERÉNYI: [singt] und so weiter.

PB: Was bedeutet diese Stelle für Sie?

PERÉNYI: Eine absolute Stille. Das ist in Zwischenzeit, aber nicht zu vergessen, was schon früher erklingen ist. Nicht zu vergessen, aber diese bedeutet eher absolute Stille, Hineinsinken

PB: Intim.

PERÉNYI: Ja, Hineinsinken. Sich zusammenfassen, ja. [singt] Und andererseits auch den Takt technisch zu erfüllen. Noch dazu. Und das geht bis zur Grenze. Diese große Stille ist bis zum Extrem, aber noch nicht gegangen. Aber die Takte sind groß, also wenn man zählt im Achtel [singt], und dann gibt es auch eine sofortige Pause, wenn es erklingen, letzter Ton beim [singt]. Und das ist schon in absoluter Stille. Und dann kommt ein Atmen. Das muss [man] natürlich nicht hören, bevor der Auftakt kommt. [singt] Und noch intensiver, was jetzt kommt. [singt] Dafür dient diese große Pause wieder.

PB: Die Spannung.

PERÉNYI: Und dann ist, das ist (nach letzt). Diese Sektion [singt] es ausläuft. Zusammenfasst, was jetzt kommt. [singt] und dann ja, schiebt. Ja? Es ist so viel interessant. [singt] Und dann konsequent und (unv.) es kommt bis zu die übrige [singt] von selbst. Jetzt Aufgabe gegeben, was das Cello dazu sagt, hier. Und das Cello ist wiederholt in einer gedämpften *manner*. [singt] Aber das ist noch größer, was jetzt kommt.

PB: Weil da eine Fermate ist.

PERÉNYI: Es ist nicht mehr zu sagen hier. Und diese große Pause dient Bereitschaft zu bewahren für [singt]. Das heißt, [singt] ganz geduldig warten. [singt] Aber hier dann beginnt ein nicht aufgehörendes, nie aufgehörendes Teil des Stücks, das bis zum Ende nie

stoppt. So, das ist schon ein Kontrast, was hier wie ein Perpetuum mobile [singt] überall. Ja, also es ist nicht da. Ja, das ist sehr spannend die G-Moll-Introduktion, also Einführung. Er wollte noch etwas Größeres im Maßstab für diese Einführung schöpfen als bei der ersten Sonate. Das ist schon auch ganz schön lang, und dieser ist noch dramatisch dazu. In F-Dur-Sonate ist nur die. Ich würde nicht sagen dramatische Stelle, auch wenn es ist in der Mitte Teil, es ist eher *espressivo molto*. Aber hier mit diesem Rhythmus auch [singt] dazu dient. Es gibt schon hier eine gewisse Pause [singt] ohne *diminuendo*. Es ist wie ein gerader Ton [singt] und Stopp. Und dann [singt] folgt ununterbrochen zwischen den Stimmen. Aber das ist schon wichtig hier. Aber das kommt wie ein Magnet, dieser Punkt, dieser Abschlag. [singt] Ja? Das ist kein Neubeginn sozusagen, das ist eine konsequente Weiterführung. Das. Und das ist schon groß hier, diese wie gerissen ... nicht wie gerissen, aber fast stoppt ab sofort. So Ton ist ...

PB: Zerstreut.

PERÉNYI: Zersteuert. Gerade so, nicht abgerundet. [singt] Und dann diese naturgemäß, das kommt nachher.

PB: Für mich sind zwei Fragen dann geblieben. Das eine ist, Sie sehen zu den verschiedenen Punkten hier verschiedene Qualitäten der Stille? Stimmt das?

PERÉNYI: Ja. Es hängt davon ab, was kommt, was soll kommen oder was wollte sehen. Bei Beethoven alles ist sehr untergezeichnet, alle diese Notationen wie doppelt unterzeichnet.

PB: Hier vor diesem Einwurf, Sie zählen das?

PERÉNYI: Das ist *whispering*. [singt] Das ist diese Stelle. Das ist ein Appendix. Das ist schon gespielt mit großer Intensität und dann die Reste.

PB: Sie zählen hier, aber hier zählen Sie nicht?

PERÉNYI: Ich zähle auch hier.

PB: Sie zählen also bei beiden?

PERÉNYI: Beides, ja. Ungefähr hineingezählt diese plus ...

PB: Also sind drei Schläge, Sie zählen ungefähr hier?

PERÉNYI: Nein, drei Schläge. Das ist eins, zwei, drei, vier ungefähr.

PB: Weil Sie die Achtel zählen.

PERÉNYI: Ja. Dabei eins und zwei und ... und dann noch eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs und etwas. [singt] Ja, aber muss nicht lockern.

PB: Die Gestik ist wichtig.

PERÉNYI: Ja, die Bereitschaft ist bewahrt in dieser Stelle.

PB: Sehr spannend.

PERÉNYI: Haben Sie auch andere Beispiele?

PB: Ja, ich habe hier ... vielleicht sind die nicht so spannend, aber das Ziel der Forschung ist, ein breites Spektrum von Beispielen zu finden und die Wahrnehmung von der Interpretation zu sehen. Also hier haben wir die Arpeggione, eine ganz einfache Stelle vielleicht zu beschreiben, aber ich würde gerne Ihr Ansicht hier haben.

PERÉNYI: Ja, das ist metronomisch. Das ist [singt] in tempo [singt] eins, zwei, drei, vier und Auftakt. Da.

PB: Metronomisch.

PERÉNYI: Ja.

PB: Was ist die Funktion von diesen Pausen Ihrer Meinung nach?

PERÉNYI: Ja, das bedeutet, das ist ein vollendetes Ende der Sektion. Und jetzt kommt ungerührt etwas anders. Umgekippt oder umgerührt, ein neuer Aspekt. Eine neue Tonalität und ja, Modulation natürlich und eine Wiederaufnahme der Kraft. Und dann natürlich viele schöne (Wände) sind schon hier ab sofort, zum Beispiel [singt] dieses subito piano. Dann ist die Problematik hier, am meisten ist dieser Takt, bevor dieses C-Dur-Thema kommt. [singt]

PB: Takt 39.

PERÉNYI: Ja, das macht Kopfschmerz für viele und für mich auch. Also es hilft, wenn man nicht zu früh hineinkommt mit ritardando machen. [singt] Ja, das ist sehr schwer, weil [singt] und dann von unten [singt]. Das ist schwer. Aber es ist mit viel Interpretation. Für natürlich sein ist schwer heutzutage.

PB: Dann bringen Sie mich zur genau richtigen Frage. Jetzt können Sie wieder natürlich sein, sprechen und springen wir hierüber zu Dvořák-Konzert. Haben wir eine Stelle hier bei Quasi-Cadenza.

PERÉNYI: [singt] Ja. [singt]

PB: Hier.

PERÉNYI: Ja, dieses schöne H und A bei den Hörnern und H und A mit D, das gut (zu hören/zuhören). Es ist ein schönes Zusammenklingen.

PB: Sie meinen, das löst sich hier auf?

PERÉNYI: Nein, dieser Moment.

PB: Ja, der komplett noch bis hier hinkommt.

PERÉNYI: [singt] Und ich habe, ich gebe Abschied zu dem, und dann geht das sofort weiter.

PB: Und das ist genau meine Frage zu diesem Augenblick. Es ist nichts geschrieben.

PERÉNYI: Nein, nicht viel. Also das beendet [singt], und dann da kann man ruhig beginnen die Kadenz.

PB: Machen Sie eine andere Zäsur später?

PERÉNYI: Das ist so ...

PB: Also [singt] machen Sie hier vielleicht auch eine Zäsur?

PERÉNYI: Nicht viel. [singt] Und das ist auch (Interpunkt) in Zeitmaß. [singt] Schön ruhig, aber immer ständiges Tempo. [singt] Ich bin nicht so wichtig wie Solo-Flöte. Solo-Flöte ist durchwegs very ... würde ich sagen an erster Reihe Solo-Flöte, ist im zweiten nur Cello. Sie sehen, noch immer, immer bis hier.

PB: Zu diesen Augenblicken in der Musik habe ich noch eine Frage. Hier in Chopin-Sonate Takt acht ist keine Pause geschrieben, und viele Interpreten machen es anders.

PERÉNYI: [singt]

PB: Ich meine in dem Einwurf vom Cello, hier....ich meine hier.

PERÉNYI: Das ist zusammen mit dem letzten Ton und dann das Klavier, Kadenz [singt] ja, das gibt vielleicht ein natürliches Diminuendo. [singt]

PB: Also keinen Schnitt, es geht weiter.

PERÉNYI: Diminuendo [singt], klein, ein klein bisschen. Aber im Rahmen des Legato. [singt] Ja, so ist vorstellbar.

PB: Auf jeden Fall. Das ist sehr spannend, weil es in der Partitur nicht geschrieben ist. Keine Pause und nichts (unv.)

PERÉNYI: Pause ausgesprochen nicht.

PB: Ich möchte Sie zu drei anderen Augenblicken von Stille in der Musik fragen. Die Stille, die vor der Musik kommt, wenn wir auf der Bühne sind, hat dieser Augenblick, kurz bevor wir spielen, eine Bedeutung für Sie?

PERÉNYI: Bedeutung ist bedingt, was man spielt auch. Die Konzentration muss natürlich immer da sein, bevor man beginnt. Aber es gibt ein bisschen verschieden die Intensität. Zum Beispiel wenn ich Bach-C-Dur-Suite beginne, nicht viel denken, also [singt] es kommt ab sofort. Oder wenn ich Beethoven A-Dur-Sonate beginne, dann muss man schon zuerst hineinsinken. [singt]

PB: Und dasselbe kann vielleicht auch zu Brahms E-Moll auch ungefähr dasselbe?

PERÉNYI: Das ist eine andere, technische Frage, kommt daher noch. Weil es ist so notiert am besten aufwärts. Bei Beethoven A-Dur-Sonate.

PB: A-Dur ... Aufstrich.

PERÉNYI: Aufstrich.

PB: Also wir kommen aus der Stille heraus in A-Dur.

PERÉNYI: A-Dur ja, die ersten drei Töne [singt] muss man bis zum dritten Ton gelangen. Also wenn man dort [singt], gibt es einen Bruch. Das ist dann später problematisch noch weiterführen. [singt] wieder zogen [singt]. Und dann gibt es Punkte, Töne, die wie eine Achse wirken. [singt] Dieses Cis zum Beispiel. Es ist wie so viel, detailliert wie die Musik selbst.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen den Sätzen von Sonaten oder Konzerten passiert.

PERÉNYI: Ich bin ein bisschen konservativ in diesem Sinne, dass ich dem Publikum gerne eine Möglichkeit geben würde, ein bisschen zum Nachdenken. Zum Beispiel nach einem ersten Satz oder so. Nicht ab sofort wie attacca einen neuen beginnen. So, nachdenken ist wichtig für das Publikum. Ein bisschen.

PB: Soll man ruhig ein bisschen Zeit lassen?

PERÉNYI: Etwas ist erklingen, und es muss nicht sofort auf einen Schlag ein neuer Satz kommen. Ab sofort. Das ist auch Ehre für Ehre. Ich gebe Ehre für den Komponisten, was er beendet, ein bisschen nachdenken lassen. Die Problematik ist, es liegt daran, dass viele Künstler ... auch mit wohl die fürchten für Geräusche, Zwischengeräusche und so weiter. Aber das ist nicht immer so. Wenn eine Interpretation (deep), es wird gelungen irgendwie ein bisschen hineingehen in die Tiefe, dann Sie werden merken, dass auch im Publikumbereich eine absolute Stille herrscht.

PB: Natürlicherweise.

PERÉNYI: Ja, und das ist gut. Nicht unterbrechen. Gut, nicht zu unterbrechen ab sofort. Attacca ist anders. Attacca man muss attacca nehmen. Wirklich, ab sofort.

PB: Als Überraschungseffekt.

PERÉNYI: Nein, oder als Weiterleitung auch.

PB: Wie bei Cesar Franck zum Beispiel.

PERÉNYI: Nach erster Satz? Ja ... doch nach diesem ersten Satz ein bisschen schon. Ich denke, es gibt ein bisschen Abstand. Attacca-artig, aber nicht ganz zusammengeklebt.

PB: Ein bisschen Zeit ...

PERÉNYI: Und dann. Eine Atempause. Manchmal denken die Komponisten so, dass sie eine Atempause nehmen.

PB: Wenn wir über ganz langsame Sätze oder Stücke denken wie zum Beispiel den ersten Satz der E-Moll-Sonate von Brahms, vor allem der langsame Satz von der F-Dur-Sonate von Brahms oder beispielsweise der Schwan von Saint Saëns. Wenn das zu Ende kommt, meinen Sie ...

PERÉNYI: [singt]Ja?

PB: Genau. Meinen Sie diesen Augenblick, der am Ende vom Stück kommt, hat eine besondere Bedeutung? Zum Beispiel die ...

PERÉNYI: Der Schwan? Nein, das ist regelmäßig, der Schwan schwimmt weg. Das ist Ende des Stückes.

PB: Die Stille ist nicht wichtig da?

PERÉNYI: [singt] Ja, also ... ah, bei Arpeggione-Sonate Ende des Stückes, ganz Ende.

PB: Ich habe also hier nicht, wo ich das ...

PERÉNYI: [singt] Und dann viel Bass noch resoniert. Das Klavier ist resoniert. Längst noch das schön zu lassen. Resonieren lassen. Viel, viel, viel, lang nicht bewegen.

PB: Bei der Brahms F-Dur am Ende vom ...

PERÉNYI: Brahms F-Dur ist zweiter Satz langsamer Satz. Nicht so viel wie ...

PB: Nicht wie zweite?

PERÉNYI: ... Brahms E-Moll erster Satz.

PB: Nehmen Sie mehr Zeit am Ende?

PERÉNYI: Ja, das ist richtig.

PB: Sehr interessant.

PERÉNYI: Das hängt von ...

PB: Ich habe eine letzte Frage, und zwar ich würde gerne erfahren, ob Sie mit Ihren musikalischen Partnern oder Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass das Empfinden und die Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

PERÉNYI: Intuitiv, ja. Das muss man aufdecken die Umstände mithilfe der Komposition. Die Umstände liegt wie die Stille sein wird, wie lange die läuft, könnte sein. Mit Studenten ich habe immer eine Tagesarbeit zu empfehlen für die Studenten. Manchmal lasst den Bogen weg von den Saiten. Von den Saiten lasst weg. Und das ist so schwer.

PB: Entschuldigung, das ...

PERÉNYI: In Tagesordnung gibt mit den Studenten, dass ich empfehle (viermal), dass den Bogen etwas nachzulassen.

PB: Wegnehmen von der Saite.

PERÉNYI: Wegnehmen von der Saite. Vielfältig natürlich, manchmal so, manchmal so anders, aber es ist so wichtig für die Trennung.

PB: Also es ist wichtig, das zu besprechen, aber es geschieht nicht intuitiv.

PERÉNYI: Nein, ich zeige und interessanterweise ist schwer nachzumachen. Ich weiß nicht warum. Ich beobachte dies, dass im Allgemeinen gibt es zwei Extreme. Die einen verlängern immer eine Note. Er wollte nicht, aber kann nicht rechtzeitig von Saite trennen. Und anderer stereotypischer Weg, dass alle die Töne kürzer machen. Immer derselbe Weg, wo er schien eine Gruppe immer kurz. Manchmal gut, und anderes Mal wäre besser, die Töne länger zu halten. Das gehört auch zur Interpretation, gehört zum Instinkt, was die Komponisten wollten.

PB: Was man sich vorstellt, was der Komponist ...

PERÉNYI: Ja.

PB: Herr Perényi, es ist eine große Ehre für mich, Sie befragen zu dürfen. Und es ist eine große Hilfe, große Unterstützung. Vielen, vielen Dank.

PERÉNYI: Ja, und wir haben noch nicht gesprochen in einem anderen Aspekt von Stille, die moderne Komponisten nutzen. Aber ich wollte nicht in dieses Thema hinein.

PB: Ich erzähle Ihnen ...

PERÉNYI: Aber zum Beispiel György Ligetis Komposition ist ein Muster dafür, beispielsweise die Stille, die man ...

PB: Kurtág vielleicht auch?

PERÉNYI: Ich glaube ja, aber es ist immer sehr dynamisch. Kurtág geht einen anderen Weg. Er scheint die Pausen anderer Wege, nicht so gespitzt wie bei einigen Ligeti-Kompositionen. Oder andere, aber es ist je nach Komponist. Kurtág ist immer sehr dramatisch. Oder Geschehen, immer geschehen was auch ... oder es gibt eine andere Art von Kompositionsweise, die Kontinuität und horizontal schreiben Weise. So das ist anders. Und das ist schon eine Art von Stille auch sozusagen. Die Musik ist immer da, aber in generell ist still. Ja, das ist anders.

PB: Faszinierend. Vielen, vielen Dank.

APÊNDICE 1.8 – POLTÉRA, CHRISTIAN

Transkription des Interviews mit Christian Poltéra, realisiert am 20.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Poltéra, nochmals vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen und für Ihre Bereitschaft, bei der Arbeit mitzumachen. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

POLTÉRA: Man kann das natürlich philosophisch betrachten und sagen, die Musik kommt aus der Stille und geht wieder zurück in die Stille. Das ist der eine Aspekt. Jetzt konkret auf die Musik bezogen, die wir spielen, ist übersetzt Stille auch notiert. Also kompositorisch auch komponiert in Form von verschiedenen Pausen, aber das sind ja nicht nur Pausen. Man kann das auf Papier nur begrenzt ausdrücken, oder was dann nachher zur Wirkung kommen soll. Eine Pause heißt, die Interpreten spielen nicht, und dann hört man auch nichts. Aber das ist noch nicht die ganze Magie daran. Ich glaube, es ist viel mehr gemeint als das, und es gibt kaum schönere Beispiele. Beispielsweise haben wir jetzt hier in Dresden diese fünf Beethoven-Sonaten gehört, als Beispiel die zweite Sonate Opus fünf in G-Moll, was da an nicht nur Pausen reinkomponiert ist und geradezu Stille. Diese Stille ist unheimlich beeindruckend und intensiv, auch wenn man das wirklich mathematisch aufzählt. Beethoven war da sehr genau in seiner Notation. Da ist zum Beispiel der Übergang von der Einleitung, vom ersten Satz zum Hauptteil, das ist unheimlich, wie lange das geht. Das fordert einen als Interpreten heraus, auch den Mut zu haben und diese Notationen wirklich auszuhalten. Das ist eben nicht nur ein Warten, sondern das ist eine Stille voller Spannungen, ein Innehalten, fast nicht atmen können. Es gibt diese Pausen, wo man atmen soll, und dann gibt es diese Pausen, die sind so erfüllt mit Spannung, als würde jemand beim Sprechen dann aufhören und schauen, wie das dann weitergeht. Das ist sehr faszinierend, was da zum Beispiel Beethoven macht als nur ein Beispiel.

PB: Das ist genau eines der Beispiele die ich später fragen wollte, aber ich stelle das Drehbuch eben um. Bleiben wir bei Beethoven, genau zu der Sonate. Zwischen den Takten 39 und 45 ist genau die Stelle, die Sie meinen. Welche Bedeutung haben die Pausen hier für Sie?

POLTÉRA: Das ist nicht eine Pause, um des Wartens willen, sondern es ist Teil des ganzen Spannungsbogens von dieser Einleitung. Es gibt so viele Arten: Es gibt ein Zögern, ein Innehalten, ein Atmen, und es gibt dieses spannungsgeladene ... ja, schwer zu sagen, einfach, dass man kaum mehr atmen kann. Diese Takte, wo man nichts tut, könnten praktisch das Intensivste dieser ganzen Einleitung sein. Und es ist eben sehr entscheidend, wie man nichts tut. Das Nichtstun ganz entspannt ist hier nicht der Charakter dieser Musik, sondern es ist eben das Nichtstun, ...

PB: Die Gestik.

POLTÉRA: ... das sehr spannungsgeladen und intensiv ist. Da kann man nicht einfach nur warten, auf die Uhr schauen, wie lange Pausen, und dann spiele ich weiter, sondern es ist ...

PB: Die Gestik von uns auf der Bühne ist auch ein Teil dieses kompletten Bildes.

POLTÉRA: Absolut. Aber da gibt es zwei Arten, das zu machen. Ich glaube nicht, dass es als Interpret nötig ist oder richtig wäre, diese Spannung künstlich herzustellen, indem man da sitzt und dem Publikum zeigt, jetzt ist es spannend, jetzt müsst ihr warten, wie geht es wohl weiter? Sondern dass dies mit dem Musiker automatisch passiert, weil er selber diese Spannung spürt, und man ihm dies natürlich auch ansieht, dass er zögert und nicht weiß, wie es weitergeht. Es ist auch gar nicht so einfach, weil wir kennen als Musiker und auch als Zuhörer hier die meisten, weil so viele Cellisten sind. Wir kennen diese Musik und wir wissen schon, jetzt kommen da diese langen Pausen. Aber es sollte natürlich in dem Moment nicht so wirken, nicht einmal für die Musiker selber. Die sollten selber innehalten und irgendwie davon überrascht sein. Glaube ich.

PB: Sie haben etwas von Zählen erwähnt: Zählen Sie den Puls in Takt 42 vor dem Einwurf vom Cello durch oder eher nicht?

POLTÉRA: Ich denke beim Einstudieren absolut. Da ist es wichtig, den Spielraum zu kennen. Wenn man das bei einem solch langsamen Puls nur mit Intuition macht und sich denkt, das ist jetzt eine sehr lange Pause, dann ist man zu wenig genau und die Pause auch nicht wirklich spannend. Um es kennenzulernen und beim Proben ist es schon gut, den

inneren Puls weiterlaufen zu lassen, glaube ich. Damit man eine Idee bekommt, wie spät das überhaupt erst weitergeht. Denn es ist in der Regel später als man selber den Mut hat und es gewohnt wäre, dass man weiterspielt. Im Konzert selber versuche ich nicht Achtel für Achtel oder so durchzuzählen, denn das nimmt auch wieder etwas Magie aus der Stelle, wenn das so abgezirkelt genau ist. Mit der Zeit bekommt man vielleicht ein Gefühl dafür, ein dramatisches Gefühl, wann dieser nächste Einsatz kommen muss. Aber eben nur aufgrund der Erfahrung, wie das eigentlich genau wäre.

PB: Nach Ihrer ideelle Interpretation sollte es eher länger sein als der genau durchgezählte Puls? Sollte es genauso sein, oder es hängt vom Augenblick ab oder vielleicht sogar etwas kürzer sein?

POLTÉRA: Ich versuche, dass es ziemlich genau ist, aber das wird natürlich nie auf die Hundertstelsekunde genau. Das hängt dann wieder schon im Moment vom Timing des Pianisten beispielsweise ab, ob er es schafft, Takt 41 schön zu gestalten, ohne dass es wie ein Ritardando klingt vielleicht. Also wenn er wirklich langsamer wird, dann übernehme ich zwangsläufig auch seinen Puls, und dann wird vielleicht meine Pause auch wieder dementsprechend etwas länger. Wenn er sehr präzise mit seinem Puls ist, dann komme ich wahrscheinlich auch rechtzeitig. Also das eine ergibt halt organisch das andere dann.

PB: Der nächste Takt, wo wir eine Fermate haben, meinen Sie, dass es eher länger sein soll als die vorherige Pause? Oder hängt dies auch von anderen Parametern ab?

POLTÉRA: Ich weiß nicht, ob es länger sein sollte, aber es fühlt sich anders an, glaube ich. Eine Fermate hat für mich etwas Unbestimmteres im Innehalten. Das Wort innehalten heißt schon, ich glaube, das ist wirklich eher eine Art kurzes Warten oder Zögern vielleicht sogar. Und das ist für mich weniger an einen Puls gebunden als zwei Takte davor, wo der Satz oder die Einleitung wirklich noch nicht zu Ende ist. Da haben wir immer noch diesen fortschreitenden Puls, der dann wirklich im letzten Takt stehenbleibt, und dann ist es für mich fast ein Erstarren, bevor der Hauptsatz dann losgeht. Da wird dann wirklich in einen komplett neuen Charakter, neues Tempo, neue Musik umgeschaltet.

PB: Wenn wir bei den Notenbeispielen sind, ich habe noch drei Notenbeispiele, wozu ich gerne Ihre Meinung haben möchte. In Schuberts Arpeggione-Sonate haben wir

viele Beispiele. Nehmen wir Takt 30 im ersten Satz der Arpeggione-Sonate: Welche Aufgabe haben die Pausen hier?

POLTÉRA: Das ist immer sehr subjektiv, wie man das empfindet. Aber auch da, das genaue Timing wird nicht so sehr vom Cellisten bestimmt, denn wir landen auf dieser langen Note in pianissimo, und im Klavier läuft dieses Diminuendo ins Pianissimo weiter. Auch da sind wir abhängig davon, was macht der Pianist. Interpretiert er ein Diminuendo bei Schubert auch als ein bisschen müde werdend, dementsprechend vielleicht auch ein bisschen ruhiger oder langsamer werdend, dann ergibt sich vielleicht ein anderes Timing fürs Weitergehen. Für mich ist es aber da eher ein Umschalten und ein Atmen, und dann mit einem neuen Impuls weiterspielen.

PB: Also hat eine strukturelle Funktion. Oder meinen Sie, es hat etwas mit dramatischer Struktur ...

POLTÉRA: Beides. Aber für mich ist es unmöglich, hier nicht eindeutig und auch recht impulsiv zu atmen, bevor es da weitergeht. Es ist wirklich, das braucht eine Vorbereitung. Es ist ein Auftakt, aber es braucht für mich auch wieder einen Auftakt zum Auftakt ein bisschen. [summt]

PB: Also hat noch einen dritten Wert dazu, das wäre auch ein körperliches Verlangen, dass man atmet.

POLTÉRA: Ja, wenn Sie das singen oder auf einem Blasinstrument, einer Klarinette oder Oboe spielen würden, dann würde man diese Vorbereitung ganz offensichtlich sehen. Ja, es ist eine Stelle, die einfach so ein bisschen ins Nichts verläuft. Aber das ist weniger streng wie bei Beethoven. Und es ist auch zu hoffen, dass das Timing nicht dreimal identisch ist, wenn diese Stelle kommt.

PB: Ich nehme sehr unterschiedliche Beispiele. Die nächsten zwei Beispiele haben keine eingeschriebenen Pausen in der Partitur. Ich möchte dennoch wissen, ob Sie im 2. Satz von Dvořáks Cello Concerto in Abschnitt quasi cadenza irgendeine Art von Unterbrechung oder Atempause machen.

POLTÉRA: Ja, ich denke, da kann man sich wie so oft daran orientieren, wie würde ein Sänger das gestalten, oder wie sind die Phrasen eingeteilt. Wenn man das unabhängig vom Cello überprüft, dann machen die das alle eher richtig. Und dann kann er das verfälschen oder unnatürlich werden, weil wir diese zusätzlichen Aufgaben haben mit Doppelgriffen und Pizzicato in der linken Hand und so weiter. Dann kann es dazu führen,

dass es eben nicht so natürlich phrasiert wird. Aber die Zäsuren sind da ... oder wo man atmen muss, ist eigentlich recht klar.

PB: Können Sie den Takt genau bezeichnen?

POLTÉRA: Ja, also die Fermate verläuft in diminuendo Richtung pianissimo oder wie leise auch immer, das ist wahrscheinlich dann abhängig vom Moment, nach Atmosphäre je nachdem. Es ist sogar schön, wenn das Cello vielleicht eine Spur länger übrigbleibt als das Orchester auf der 1. Es ist fast unmöglich, das ganz genau gleichzeitig abzuschneiden, das wäre auch nicht schön. Und dann hat man in der Kadenz wirklich viel Freiheit, wie das weitergehen soll. Aber ganz sicher müsste man vor dem nächsten Einsatz atmen.

PB: Sie haben gesagt, es hängt davon ab. Von welchen Parametern hängt es hier ab?

POLTÉRA: Wie lange das dauert? Bis diese Fermate zu Ende ist?

PB: Beziehungsweise diese Atempause. Denn wie Sie vorhin sagten, das eine bringt zum Nächsten. Hängt das in diesem Augenblick vom Orchester, vom Dirigenten, vom Saal, vom Publikum, von Ihrem eigenen Körpergefühl ab?

POLTÉRA: Sie haben schon alles gesagt, genau diese Sachen: Spielt das Orchester wirklich schön, leise? Wie laut beginnt meine Fermate? Das heißt, wie viel Spielraum habe ich für ein schönes Diminuendo? Möchte ich ein Diminuendo, das übrigbleibt? Dvořák war sehr schlau, er schreibt piano. Er schreibt nicht *al niente* oder pianissimo oder sowas. Er möchte, dass dieses D präsent bleibt. Behaupte ich mal. Er schreibt im Orchester dreifaches Piano, für uns nur piano. Also etwas, was im Raum stehenbleibt, aber eben sehr viel Zeit nehmen darf, wenn es aus akustischen Gründen möglich ist. Aber eben ein D, das vielleicht stehenbleibt, sodass man daran anknüpfen kann. Und nicht als ein D, das komplett abstirbt und dann kommt ein neuer Teil mit einer Kadenz. Ich glaube, es ist schön, wenn man beides schafft, wenn man anfangen kann ...

PB: Sie spielen D [singt] und gleich kommt ein pizz ?

POLTÉRA: Mit atmen, schon. Es ist schwer, es gibt so viele Arten, das zu differenzieren. Ich glaube, es wäre schön, wenn das D stehenbleibt, präsent im Raum ist, und man atmet und dann weiterspielt. Aber eben nicht ein D, das stoppt, stirbt, und dann beginnt ein neuer Teil, eine Kadenz. Aber eine Zäsur oder ich glaube das Atmen nach dem D ist absolut notwendig.

PB: Machen Sie irgendeine andere Zäsur, wenn es weitergeht?

POLTÉRA: Ja, ich denke, dass es schon gegliedert ist, dass es nach der nächsten 1 noch mal ein kleines Komma braucht. Denn sonst wird es sehr flächig oder nicht sehr gesanglich. Das ist die Gefahr, wenn man von den technischen Sachen abgelenkt ist.

PB: Als letztes Notenbeispiel haben wir hier in der Chopin-Sonate, obwohl es keine geschriebene Pause gibt, machen Sie nach der Fermate eine Zäsur oder Pause?

POLTÉRA: Ja, das ist auch wieder so ein bisschen ... das ist eine ganz spannende Stelle, weil es eben nicht ganz klar ist. Oder weil es idealerweise mehrere Dinge sind, denke ich. Man landet ganz eindeutig mit Impuls, mit Akzent auf dieser Fermate. Ist das jetzt nur ein Akzent, oder ist das auch ein Diminuendo? Ein Diminuendo zu schreiben, hat er vielleicht auch keinen Platz gehabt. Oder vielleicht denkt er auch, nach einem Akzent kommt eine gewisse Entspannung. Auf alle Fälle wird wahrscheinlich niemand - hoffentlich - versuchen, diese Fermate in der gleichen Intensität, in dem gleichen Forte durchzufordern und durchzuhalten und dann subito in den nächsten Auftakt dolce zu spielen. Das ist eine kleine Brücke, die man da bauen muss, denke ich schon, in der Entspannung von diesem Akzent. Wie das geschieht, eben, hoffentlich auch so, dass es fantasievoll und improvisiert klingt. Deswegen auch die Fermate, es gibt keinen richtigen Bau des Timings. Gleichzeitig sollte es aber auch nicht wirklich ... auch hier nicht wahrscheinlich dieses A ganz verstummen und verschwinden und dann ein Auftakt gespielt werden. Denn sonst hätte er wieder nicht dieses Legato geschrieben. Also auch da sollte wahrscheinlich dann die Verbindung, die gesangliche Bindung zwischen der Fermate und dem Auftakt hergestellt werden.

PB: Weil wahrscheinlich es wird immer ein klingenden Ton, auch wenn der sehr leise ist, im Raum erscheinen, und dann geht es weiter. Also nicht, dass es da zu einem ...

POLTÉRA: Kein Bruch kommt, ja. Ich denke, weil sonst hätte er wahrscheinlich das Legato nicht geschrieben. Er wollte wahrscheinlich schon eine gesangliche Verbindung, aber was das genau dynamisch heißt, das hat er uns nicht gesagt. Es ist wahrscheinlich anzunehmen, dass das Thema dann in einem Piano-Bereich gespielt wird. Also diese Brücke zu bauen, ist unsere Aufgabe.

PB: Dann frage ich jetzt zu anderen Augenblicken der Stille in der Musik. Sind praktisch drei Momente, die ich fragen möchte. Ist die Zeitspanne zwischen dem Stimmen des Instruments, wenn wir überhaupt auf der Bühne stimmen, aber vor

den allerersten Tönen, die wir spielen, hat dieser Moment, dieser Augenblick eine Bedeutung für Sie?

POLTÉRA: Ja, absolut. Man möchte, glaube ich, schon, dass es möglichst still ist, bevor die Musik beginnt. Jede Musik, die wir aufführen, hat es verdient, dass man dies versucht. Das Stimmen auf der Bühne ist auch ein Thema. Es ist interessant zu beobachten, wie verschiedene Leute das verschieden machen. Meinen Schülern muss ich manchmal sagen, stimmen ist etwas, was fürs Publikum nicht so interessant sein müsste, also es ist irgendwas Privates. Das geht das Publikum nichts an. Aber es gibt doch zu denken, wird jetzt eigentlich gestimmt, oder möchten Sie hier in dem Saal die Akustik testen, weil es einfach viel zu laut ist. Wenn dies möglichst diskret passieren kann, dann ist das sehr gut. Das war wirklich ein schönes Beispiel gestern, wie Maestro Harrel gestimmt hat, das hat man nämlich gar nicht gehört im Saal. Das war so leise, nur ein kleines Überprüfen. Das war für mich fast schon auffällig, weil es so diskret war, wie man das machen kann.

PB: Nehmen wir als Beispiel den jeweiligen Anfang der beiden Brahms-Sonaten oder der Beethoven-Sonate, über die wir gerade gesprochen haben: Gibt es qualitative Unterschiede in den Augenblicken, die dem Beginn dieser Stücke vorangehen?

POLTÉRA: Ich weiß nicht genau, was Sie meinen. Also unterschiedliche Stillen müssten das sein oder wie?

PB: Ich frage, ob es für Sie vor der E-Moll- oder F-Dur-Sonate von Brahms verschiedene Qualitäten haben haben?

POLTÉRA: Der Impuls, die Vorbereitung fürs Spielen – jetzt nicht das Stimmen, sondern die unmittelbare Geste, die körperliche Vorbereitung, es kann ja niemand aus dem Stand einfach so anfangen. Das klingt nicht gut, man muss ja vorher atmen. Also die Atmung und die Geste sind sicher ganz verschieden. Das ist bei der E-Moll-Sonate bestimmt gemächlicher, ruhiger, langsamer auch. Man muss sich vielleicht dort konzentrieren, dass die unteren Register, die dicken Saiten, dass das in Schwingung kommt. Das kann man nicht mit impulsiver schneller Bewegung schaffen. Bei der F-Dur-Sonate ist die Aufgabe dem Pianisten überlassen natürlich, und der wird das schon sehr impulsiv im Charakter der Musik beginnen. Wenn dieser Zug dann rollt, dann springen die halt auf. Aber natürlich auch in einer viel aufgeregteren Art und Weise, viel aktiver natürlich als bei der E-Moll-Sonate von Brahms.

PB: Wahrscheinlich ähnlich bei der Beethoven-Sonate Opus 5 Nr 2.

POLTÉRA: Opus 5 Nr 2 ist es idealerweise so, dass wir es mit dem Pianisten zusammen schaffen, gleich zu atmen, gleich den Auftrag zu spüren, der nicht notiert ist, aber wir möchten uns natürlich auf der eins treffen. Das funktioniert auch nicht immer, und nicht jede Art von Auftakt ... es braucht eine klare Definition, was ist das für ein Auftakt. Es genügt nicht ein sich einander anschauen und atmen und hoffen, dass man gleichzeitig beginnt. Also auch da beginnt die Musik schon in der Stille, also der Charakter ist schon gegeben, muss in der Vorbereitung schon erkennbar sein. Sonst hat man keine Chance, das zusammen zu treffen.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten- oder Konzertsätzen auftritt: Hat die Stille in diesen Stellen eine bestimmte Funktion? Falls ja, wie nutzen Sie diesen Moment aus?

POLTÉRA: Zwischen separaten Sätzen?

PB: Ja.

POLTÉRA: Ich frage deswegen, weil gerade Beethoven ja extrem damit spielt. Auch in der letzten Sonate und so, dass vieles auskomponiert ist, seine Stillen, seine Pausen und damit auch ein bisschen seine Gesten. Das ist wirklich notiert, als hätte er fast kein Vertrauen in den Interpreten. Er wollte es wirklich so haben, wie er sich das vorstellt. Ansonsten kommt es ein bisschen drauf an, beispielsweise bei einer Bach-Suite ist es weniger streng. Wenn wahrscheinlich das früher gespielt wurde, auch mit Darmsaiten, und das war furchtbar verstimmt wegen der Temperatur oder was, dann hat man wahrscheinlich einfach eine Pause gemacht, bis das wieder gestimmt hat, und dann ging die Musik weiter. Ich glaube nicht, dass man da so heikel war. Und trotzdem ist es schön, wenn man es schafft, zwischen manchen Sätzen die Spannung zu halten. Und das Ganze darf still sein, dafür muss es still sein. Aber vielleicht, dass es nicht allzu lange dauert, bis der nächste Satz kommt. Dass es nicht so einzelne Kapitel werden, sondern dass die Chance besteht, dass diese ganze Suite ein bisschen eine Einheit bekommt.

PB: Und diese Einheit könnte man auch zu anderen Werken der Klassik und Romantik generell sich idealisieren. Dieser Augenblick dient für diesen ganzen Bogen ...

POLTÉRA: Wenn wir jetzt hauptsächlich beim Cello-Repertoire sind, es ist auch wunderbar, wenn es gelingt beispielsweise beim Dvořák-Konzert vom zweiten zum

dritten Satz zu kommen, um an dieses Pulsieren bei den Bässen Hörbar am Anfang vom dritten Satz, ohne dass jetzt dazwischen vielleicht gehustet oder gestimmt wird oder alle die Körperspannung ... man sieht, dass alle sich entspannen und dann, jetzt kommt der dritte Satz. Wenn dann wirklich der eine Satz aus dem anderen herauskommt, das ist schön, wenn es gelingt, aber das geht nicht immer.

PB: Im Hinblick auf die sofortige Stille, die am Ende eines Stückes oder Satzes auftreten kann, beispielsweise wenn wir an Brahms denken, die erwähnten Sonaten, am Ende des ersten Satzes der E-Moll-Sonate oder das Ende des langsamen Satzes der F-Dur-Sonate oder Stücke wie zum Beispiel der Schwan von Saint-Saëns: Was ist die Qualität, das Besondere dieser Momente?

POLTÉRA: Sie erwähnen jetzt eher ruhige Musik, die verklingen soll, die die Chance bekommen soll, dass vielleicht ... ja, das gerade Gehörte noch ein bisschen nachwirken kann. Das ist sehr abhängig von ... nicht nur von uns Musikern in dem Moment, sondern auch vom Publikum. Wenn natürlich jemand aus dem Publikum sich bemerkbar macht, dass er genau weiß, dass jetzt das Stück zu Ende ist und schon anfängt zu applaudieren, dann ist die Chance natürlich kaputt. Zu hoffen, dass wenn die Musik intensiv genug ist ... ich meine damit jetzt nicht laut oder schnelles Vibrato, sondern die Musik stark genug überkommt, dass das intuitiv im Publikum alle mitmachen.

PB: Wie übermitteln Sie diesen Augenblick dem Publikum? Falls Sie es überhaupt vermitteln wollen.

POLTÉRA: Indem man vielleicht auch wieder nicht künstlich maniert. Das zeigt so quasi, jetzt hört ihr noch, wie schön das nachklingt. Sondern dass es einfach ganz natürlich geschieht, dass man auch selber einen Moment vielleicht braucht oder sich wünscht, noch ein bisschen nachhört und dann erst das Bedürfnis hat weiterzuspielen.

PB: In meiner letzten Frage würde ich gerne erfahren, ob Sie mit musikalischen Partnern oder Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass das Empfinden und die Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

POLTÉRA: Hoffentlich passiert es intuitiv, wenn jemand wirklich sensibel und mit Gefühl auch mit Musik umgehen kann. Trotz der Tatsache, dass Cello spielen einfach schwierig und kompliziert ist und so, dass das trotzdem Raum hat. Aber ich glaube, man muss das eine nicht vom anderen trennen. Gerade wenn man an einer Beethoven-Sonate

arbeitet, ist es nicht zu trennen. Es ist intellektuell zu überprüfen, was wollte Beethoven, wie ist das geschrieben. Manchmal schreibt er auch nach dem Schlussston noch eine Fermate. Also da ist auch das wieder einkomponiert, was da noch geschehen soll, auch in der G-Moll-Sonate am Ende. Dann kann man natürlich diskutieren, was macht das mit uns, wenn wir so eine lange Stille wirklich aushalten müssen. Weil das ist etwas, was wir nicht so gewohnt sind oder uns nicht so natürlich ist, dieses auf der Bühne Sitzen und plötzlich nichts tun. Das braucht auch Mut, und das muss man musikalisch für sich so verarbeitet haben, dass es einem auch zum Bedürfnis wird. Und ich glaube, da kommt alles zusammen.

PB: Für Ihre Aufmerksamkeit und Mitarbeit bedanke ich mich herzlich.

POLTÉRA: Gerne. Kein Problem, danke schön. Ich wäre gespannt, was die anderen dazu sagen.

APÊNDICE 1.9 – SANDERLING, MICHAEL

Transkription des Interviews mit Prof. Michael Sanderling, realisiert am 14.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Sanderling, vielen Dank. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen und von Werten des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel des Interviews ist, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

SANDERLING: Das hängt zunächst davon ab, was man unter 'Stille' versteht. Ist Stille tatsächlich ein Moment, wo nichts passiert? Oder gibt es auch einen Moment der Stille, obwohl etwas passiert? Ich glaube, in der Musik ist es tatsächlich so, dass es sehr viele stille Momente gibt, die man auch anders bezeichnen könnte. Nämlich nicht als Stille, sondern als sehr intim, sehr nach innen gekehrt, sehr in die innere Immigration gehend. Und diese Momente sind sogar die eindrücklicheren als die sehr offensiven und exponierten. Ich komme gerade aus einer Probe mit der fünften Schostakowitsch-Sinfonie. Dort ist das sehr exemplarisch in dem langsamen dritten Satz, der dokumentiert, dass das Individuum zu Unrecht gescholten, verurteilt wurde und er sich zurückzieht und eigentlich musikalisch dokumentiert wird, dass nicht einmal mehr die ureigensten menschlichen Qualitäten anerkannt sind und wirken können. Das heißt, das Vertrauen zum Mitmensch ist auf das Heftigste gestört. Das ist ein sehr stiller Moment, aber es ist natürlich ein zeitgleich sehr ausdrucksstarker Moment. Für mich ist Stille eben nichts, wo nichts passiert, sondern vielleicht etwas, wo gerade etwas sehr Eindrückliches passiert.

PB: Und die Fülle von allen, von vielen möglichen Qualitäten sein können.

SANDERLING: Sagen wir so: Die Stille als Moment des Sinnierens, des Nachdenkens ist etwas, was sehr reich sein kann.

PB: Ich habe eine kurz präzise Frage: Ist die Zeitspanne zwischen dem Stimmen des Instruments und den allerersten Noten für Sie von Bedeutung? Falls ja, welche Bedeutung messen Sie diesem Moment zu?

SANDERLING: Zunächst ist es deswegen wichtig, weil ja das Stimmen nichts mit der eigentlichen Komposition zu hat. Der Autor beginnt ein Stück auf eine ganz bestimmte Art und Weise, und das muss ungestört bleiben, damit wir dem Stück gemäß ehrlich sind. Deswegen empfiehlt es sich, zwischen Stimmen und Beginn des Stückes auf jeden Fall eine Pause einzulegen, wo tatsächlich Stille im Sinne von Stille, von Nichtspassieren passiert, damit die Zuhörer und der Interpret sich für eine Sekunde sammeln/konzentrieren können und dann mit der Interpretation beginnen.

PB: Nehmen wir als Beispiel den Anfang der E-Moll-Sonate von Brahms oder die F-Dur-Sonate von Brahms oder vielleicht die zweite Beethoven-Sonate. Da sind völlig verschiedene Musikausdrücke, die da zum ersten Tönen zum Erklingen kommen. Wenn Sie als Interpret diesen Augenblick kurz davor beschreiben, was passiert?

SANDERLING: Das ist sehr einfach: In der E-Moll-Sonate würde ich ganz viel Zeit nehmen und brauchen, um die Atmosphäre für ein elegisches E-Moll am Beginn aufzunehmen. Eine Brahms F-Dur-Sonate und die Beethoven G-Moll-Sonate würde ich beide, wenn ich irgend kann, auf ein Einstimmen verzichten. Ich würde auf die Bühne kommen, ich würde im Hinsetzen versuchen sofort loszuspielen. Denn beides ist interpretatorisch wie eine Überwältigung zu sehen, deswegen ... auch die G-Moll-Sonate, wo es [summt] und dann geht die Stille los. Und in der F-Dur-Sonate, was eins seiner dramatischsten Werke überhaupt ist, ich finde, da darf man aus keiner Ruhesituation starten.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt. Hat die Stille in diesen Stellen eine bestimmte Funktion? Falls ja, wie nutzen Sie diesen Moment aus?

SANDERLING: Das ist von Stück zu Stück verschieden. Natürlich hat auch die Satzpause und die Art, wie wir diese gestalten, einen interpretatorischen Ansatz. Ich habe beispielsweise gestern Abend die fünfte Beethoven dirigiert, und ich mache vom ersten zum zweiten Satz attacca, aber brauche natürlich erst mal den Moment des schicksalhaften c-Moll-Schlüssels, in ein warmes, ergebnes As-Dur umzuwandeln. Das tue ich ohne Spannungsabfall, aber ich brauche Zeit dafür. Dann gibt es natürlich Sätze, wo Sie beispielsweise Sechste Mahler nach dem ersten Satz müssen Sie eine fast dreiminütige Pause machen, weil das so komplex und so anders ist als alles, was danach kommt, dass Sie erst mal Zeit brauchen, dass der Zuhörer es schafft, ein neues Bühnenbild

zu verarbeiten. Aber ich denke, wir sollten mehr über Cello-Musik sprechen. Ich denke, dass beispielsweise zwischen dem ersten und zweiten Satz der Beethoven-D-Dur-Sonate auch eine ganz große Zeit von absoluter Ruhe herrschen muss, um die Zelebration dieses zweiten Satzes zu ermöglichen. Der erste Satz ist ein großes Wechselspiel zwischen Dramatik und Lyrik, sehr komprimiert, kein Gramm zu viel - Peng, Punkt, aus. Und jetzt kommt die Kernaussage dieser Sonate, die - ja, man kann es ganz schwer in Worte fassen – die ganz langsame eindringliche Ergebenheit zu einer Sache. Und das braucht eben erst mal Zeit zur Beruhigung.

PB: Im Hinblick auf die sofortige Stille, die am Ende eines Stückes oder Satzes auftreten kann, beispielsweise das Ende des ersten Satzes der E-Moll-Brahms-Sonate oder das Ende des langsamen Satzes der F-Dur-Sonate von Brahms oder Stücke wie der Schwan von Saint-Saëns (oder Ähnlichen) die Stille, was ist die Qualität oder das Besondere dieser Momente?

SANDERLING: Ich glaube, das Besondere sollte sein, dass diese Stücke nicht enden, sondern verklingen. Dass sie in einer ... in der Oper würde man sagen, in die Hinterbühne verschwinden, und auch wenn das Licht ausgeht, ist immer noch irgendeine Atmosphäre da. Die Protagonisten sind noch zugegen, obwohl man sie nicht mehr sieht. So stelle ich mir das Verklingen einer Note in die Stille vor. In allen drei Stücken, die Sie erwähnt haben.

PB: Also die Stille übernimmt die Atmosphäre, und die Atmosphäre wäre dann das Erklingen, nicht im akustischen Sinn, sondern im atmosphärischen Sinn.

SANDERLING: Genau.

PB: Wie übermitteln Sie als Cellist oder Dirigent dem Publikum die Relevanz dieser Augenblicke?

SANDERLING: Das ist schwer. Das sollte man nicht übermitteln, sondern man sollte es selber einfach leben und darauf hoffen, dass das Publikum das miterlebt. Sie können nichts extra machen, um das dem Publikum zu zeigen. Nach dem Motto, hört mal hin, da passiert noch etwas in der Stille. Sondern ich lebe das. Ich gehe auch bewegungstechnisch – egal ob am Cello oder dirigentisch - noch ein bisschen der Sache nach.

PB: Bewegungstechnisch wäre also, nicht den Bogen stillhalten, sondern ganz langsam ...

SANDERLING: In der Luft weiter bewegen beispielsweise.

PB: Also die Gestik spielt eine Rolle.

SANDERLING: Ja. Ist aber keine Gestik fürs Publikum, sondern das ist eine Gestik für mich.

PB: Für einen selbst.

SANDERLING: Und das Publikum soll gefälligst daran teilhaben.

PB: Was ist Ihrer Meinung nach die Funktion von Stille während des musikalischen Vortrags? Beispielsweise in der Schubert-Aprezzione-Sonate Takt 30 im ersten Satz. Welche Aufgabe haben diese beiden Pausen hier?

SANDERLING: Hier ist es tatsächlich ein Ende einer Aussage: Bühnenbild verändern und neue Aussage. Hier ist es wie eine Kulisse, die verändert wird, von der traurigen Lyrik hin zur Dramatik.

PB: Also es hat nicht nur einen strukturellen Aspekt, sondern auch einen dramatischen?

SANDERLING: Einen dramaturgischen.

PB: In der Beethoven-Sonate Opus 5 Nr. 2 die Pausen in Abschnitt ... Jawohl. Die davor auch, wo das Klavier zu spielen hat. Von Takt 39 bis 45 welche Bedeutung haben die Pausen hier?

SANDERLING: Da sage ich Ihnen ganz offen, wenn ich das wüsste, wäre ich froh. Mein Gefühl ist, dass derselbe Effekt, der Eintritt wie hier, tatsächlich Stille, der Moment, "oh Gott, was passiert denn? Ist etwas falsch gegangen? Hat jemand etwas vergessen?", würde eintreten, wenn schon nach einer Hälfte des Taktes das kommen würde. Das ist unglaublich lang. [singt eine Stelle] Deswegen, ich kann nicht darüber sprechen, warum es so lang ist. Ich kann aber darüber sprechen, dass es den Moment des Erstauntseins, des Erschrockenseins erzeugen soll. Das ist offensichtlich. Warum das Erschrockensein jetzt in diesem langsamen Tempo fast einen ganzen Takt wahren muss, das würde ich auch gerne wissen. Dafür habe ich keine Erklärung.

PB: Zählen Sie den Puls vom Einsatz des Cellos in Takt 42?

SANDERLING: Ja.

PB: Sie zählen das ganz genau?

SANDERLING: Ja, ganz genau. Ich sehe das mathematisch. Ich zähle nicht hier in der Fermate. Deswegen, für mich ist das das Indiz dafür, dass er es hier ganz mathematisch-arithmetisch will, denn sonst hätte er hier keine Fermate schreiben müssen. Fermate heißt für mich Freiheit, und wenn er sich hier hinstellt, hätte er auch hier eine Fermate schreiben können oder dort über die Pause eine Fermate schreiben können. Das macht er aber nicht.

PB: Und nach so vielen Pausen, wenn diese Fermaten kommen, wonach richten Sie sich? Was sind die Parameter in dem Augenblick für Sie da auf der Bühne?

SANDERLING: Für mich ist nicht das Parameter, dass der Takt mit Fermate in der Pause unbedingt länger sein muss als die Gezählten. Sondern für mich heißt die Fermate, hier bin ich frei, während ich hier in einem rhythmischen Korsett stecke. Und das Weiterspielen richtet sich ein bisschen nach akustischen Verhältnissen und die Frage, [summt] wie ich in der Pause wieder die Kulisse verschieben kann plötzlich aus einer ... ich habe ja eine sehr große Traurigkeit und Tragik – die Einleitung – und plötzlich wird es aber doch, sagen wir tröstlich. [summt] Und diesen Übergang schaffe ich mir in der freien Fermate.

PB: Im zweiten Satz von Dvořáks Cellokonzert im Abschnitt quasi Cadenza, da gibt es kein Pausenzeichen in der Partitur. Machen Sie an dieser Stelle irgendeine Art von Unterbrechung oder Atempause?

SANDERLING: Also Atempause ganz sicher, weil das ja etwas mit Struktur zu tun hat, und die Struktur heißt eben [summt] ... also natürlich mache ich hier ein kleines Komma, hier auch.

PB: Also nach b oder dem langen Ton machen Sie eine kleine Zäsur.

SANDERLING: Natürlich, ich spule sogar richtig zurück. [summt] Dann wird das Thema noch mal vorgestellt, noch mal verträumt. [summt]

PB: Sie machen zwei Zäsuren?

SANDERLING: Ja, natürlich.

PB: Und wie messen Sie die Länge dieser Pausen? Ist einfach ein Atmen, ist körperlich, oder hat das etwas mit dem Saal, dem Publikum zu tun?

SANDERLING: Mit allem. Es ist ein bisschen so, als ob Sie einen Koch fragen, wie viel Salz machen Sie denn da rein? Denn das ist ein Ermessen.

PB: So intuitiv.

SANDERLING: Das hängt davon ab, wie die anderen Zutaten gerade beschaffen sind. Eventuell haben Sie einen Teig, der eben nicht ganz so gewürzt ist, wie Sie es sonst immer machen, tun Sie ein bisschen mehr Salz rein.

PB: Es ist nicht messbar.

SANDERLING: Das ist nicht vorhermessbar. Es ist in dem Moment messbar ... ich versuche immer so lang wie möglich Spannung in Pausen oder in Abschnitten zu erzeugen. Denn ich glaube, dass diese Momente - wie ich eingangs schon erwähnt habe - die viel eindrücklicheren sind als die Momente des [Schlaggeräusch] unbedingt Zeigens. Laut sein, virtuos sein, forsch sein geht schnell, aber die besinnlichen Momente zu kreieren, sind, glaube ich, die schöneren und wertvolleren Aufgaben.

PB: Da bin ich einverstanden. In Takt 8 der Chopin-Sonate, obwohl es keine geschriebene Pause gibt, machen Sie eine Pause nach der Fermate.

SANDERLING: Ja, ich mache eine Pause dort ... also erstens die Ausgabe, die Sie haben, ist die ...

PB: Die schlimmste, die es gibt.

SANDERLING: Nein, es gibt leider keine gute. Also es gibt tatsächlich Ausgaben, wo es keinen Bindebogen zu viel gibt. Aber egal ob Bindebogen oder nicht: Man kann ja ohne Zweifel erkennen, dass [summt] ist eine Figur und [summt] ist die neue Figur. Die wird hier neu phrasiert, also ist davon auszugehen, dass auch hier der Phrasierungsbogen eigentlich so heißen muss und nicht [summt]. Und die Frage, die Sie mir jetzt stellen, hat die Beziehung vom langen a zum Auftakt d zugrunde. Und das ist eine Interpretationsfrage. Ich sehe es tatsächlich als geschlossenes a [summt] mit einem Nachklang, aber ohne Stopp.

PB: Also in dem Sinne gibt es keine Pause, aber es ist ein Abschließen von ...

SANDERLING: Ja, es gibt keinen Klangstopp, aber es gibt schon eine neue Phrase. Also ich versuche das nicht zusammengehörig zu nehmen.

PB: In meiner letzten Frage würde ich gerne erfahren, ob Sie mit Ihren musikalischen Partnern oder Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass Empfinden und Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

SANDERLING: Weder noch. Ich glaube nicht, dass das nur intuitiv passieren darf. Eine gewisse Intuition ist hilfreich, aber ich glaube, dass das Zeitmanagement ... und das ist ja nicht nur Stille, sondern das ist auch anderes. Das Zeitmanagement ist ein ganz wesentliches Interpretationsmittel. Genauso wie die Intonation, genauso wie die Artikulation, genauso wie Phrasierung, genauso wie die Dynamisierung und so weiter. Ich gehe sogar so weit zu sagen, selbst bei klassischen Werken ist es ja so, dass Sie mitnichten ein und dasselbe Tempo für alle Phrasen verwenden dürfen. Keineswegs dürfen Sie ein und dasselbe Tempo für alle Phrasen haben. Weil verschiedener Ausdruck, verschiedene Gestiken brauchen auch verschiedene Zeitplanung. Und das mache ich sehr wohl zum Thema mit meinen Studenten, sehr wohl intellektuell, aber immer eigentlich auf der Basis des Emotionellen. Nämlich was möchtest du sagen? Und zu dieser Aussage gehört diese bestimmte Sorte Zeitplanung.

PB: Also Sie machen das letztendlich sowohl mit den Studenten, mit Ihren musikalischen Partnern, kammermusikalischen Partnern?

SANDERLING: Mit Orchester, ganz genau.

PB: Mit Orchester? Das erzählen Sie darüber und dann gibt es auf der Bühne noch etwas, das ...

SANDERLING: Ja, das Zeitmanagement; ist ja nicht so, dass man sich nur vornimmt. Das ist ja am allerwesentlichsten in dem Moment, wo es passiert, zu erleben. Das heißt, es gibt – wie übrigens mit allen anderen Sachen auch, ob kurz und lang und so weiter – es gibt Dinge, die verabredet man und erlebt sie trotzdem abends noch mal ganz besonders. Nun ist es beispielsweise ein ganz besonders trockener Saal, wird man es ein bisschen länger spielen. Dann erlebt man die Kürze, obwohl man länger spielte. Ist es ein besonders halliger Saal, erlebt man die Kürze, weil man es noch mal extrem kurz und secco nimmt. Und so ist es mit der Zeitplanung auch.

PB: Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit und Mitarbeit.

SANDERLING: Sehr gerne.

APÊNDICE 1.10 – SCHMIDT, WOLFGANG EMANUEL

Transkription des Interviews mit Prof. Wolfgang Emanuel Schmidt, realisiert am 24.05.2018 in Weimar-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Wolfgang Emanuel Schmidt, vielen Dank, dass Sie sich Zeit nehmen. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist es, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

SCHMIDT: Stille in der Musik sind für mich eigentlich die spannendsten Momente in der Musik. Es gibt einige Werke, wo gerade die Stille besonders spannend ist, also zweite Beethoven-Sonate, langsamer Satz Brahms F-Dur, wo wirklich auskomponierte Pausen, also richtig stille Momente da sind. In der Moderne beispielsweise Schnittke-Sonate, die wirklich im Nichts verklingt. Der spannendste Moment ist dann, wenn man danach den Saal hört. Man hört die Stille von ganz vielen Leuten im Saal, und alle sind noch gebannt und in der Musik, und dann löste sich die Stimmung in Applaus auf. Aber diese hörbaren ruhigen Momente, die Stille ist eigentlich mit das Faszinierendste.

PB: Sie haben diese Beispiele erwähnt, wozu ich Sie u. a. befragen möchte. Fangen wir an mit der Stille, die vor der Musik stattfinden kann. Ist die Zeitspanne zwischen eventuellem Stimmen des Instruments, dieser Augenblick vor dem Spielen, direkt vor den allerersten Noten für Sie von Bedeutung?

SCHMIDT: Auf jeden Fall. Es ist natürlich der Moment, wo man sich mental auf das Stück vorbereitet, wo man sich konzentriert, sich sammelt. Es kommt natürlich auch auf das Stück an. Wenn wir zum Beispiel eine Beethoven vierte Sonate haben, ist die Stille vor dem Beginn des Anfangs natürlich eine andere Stille als Brahms F-Dur-Anfang. Das heißt, es hängt natürlich sehr vom Stück ab. Die Ruhe vor der Brahms F-Dur ist eher, um Energie zu sammeln, und die Ruhe vor einer Beethoven-Sonate C-Dur ist natürlich, in sich zu gehen, komplette Konzentration und dann aus dem Nichts anzufangen. Insofern sind es unterschiedliche Momente, aber die Stille vor dem Spielen ist natürlich existentiell, um das Stück zu starten.

PB: Wäre die Brahms E-Moll ein Gegenstück zur F-Dur?

SCHMIDT: Definitiv. Wobei die E-Moll ... auch wieder andererseits die C-Dur-Sonate von Beethoven, die wirklich von der Idee her aus dem Nichts entsteht. Es ist eine Idee, die C-Dur-Sonate ist der Versuch, eine Sonate zu beginnen. Eine Idee, die sich entwickelt. Während Brahms E-Moll tatsächlich ein Thema ist. Was schon sonorer anfängt. Es fängt an mit dem Wissen, wie das Thema weitergeht. Es ist weniger improvisiert als eine Beethoven C-Dur. Insofern wäre die Stille für mich bei Beethoven wahrscheinlich das absolute Extrem. Die Ruhe vor der Brahms E-Moll ist eher eine Ruhe, um in den weichen, tiefen, warmen Charakter einzutauchen. Anders als die F-Dur, das ist eher eine Pause wie beim Sprinten, wo man auf den Startschuss wartet. Man ist im Startblock und wartet auf die Pistole, wenn man jetzt da so [singt]. Das ist eine andere Art von Pause/Stille. Das ist eher Spannung aufbauen. E-Moll hat eher etwas Zurücklehnendes. [singt]

PB: Beethoven Opus 5 Nr. 2, was ist das für ein Anfang? Gehört das zur Kategorie der F-Dur-Sonate oder ist dies auch noch wieder anders?

SCHMIDT: Es ist eher Kategorie F-Dur. Das ist quasi [singt], eher ein Moment, der das Publikum erschreckt. Da dient die Pause eher dazu, - eine spontane Idee – das Publikum in Sicherheit zu wiegen, und dann wird es eigentlich erschreckt. Oder auch Beethoven fünf [singt], das ist auch eher so, dass man als Publikum mit diesem Anfang nicht rechnet. Die F-Dur-Sonate ist mit Energie, aber das ist vielleicht ein Anfang, mit dem man irgendwie rechnet, während diese beiden Beethoven-Sonaten eine komplette Überraschung sind, ist so wie ein Schlag vors Gesicht.

PB: Die zweite und die fünfte?

SCHMIDT: Ja.

PB: Während die vierte aus dem Nichts kommt?

SCHMIDT: Stimmt genau.

PB: Die dritte vielleicht auch?

SCHMIDT: Die dritte ist vergleichbar mit der Brahms E-Moll. Also es geht um das Spielgefühl, nicht um Stücke vergleichen, sondern wie man anfängt. Das ist auch eher ein Thema, es war eben improvisierter, aber ist trotzdem mit einer gewissen Selbstverständlichkeit so.

PB: Denken wir über die Stille nach, die zwischen Sonaten oder Konzertsätzen auftritt. Hat die Stille an diesen Stellen eine bestimmte Funktion?

SCHMIDT: Auf jeden Fall, sonst würde man ja sofort weiterspielen. Natürlich ist es wie in der Oper ein Akt, der zu Ende geht, und dann fängt der zweite Akt an. Natürlich haben wir keine halbe Stunde Pause dazwischen, aber meistens sind die Sätze ein komplett abgeschlossenes Universum. Es gibt natürlich Werke, die dann wieder zurückgreifen, oder die durchkomponiert sind. Beispielsweise ein Dvořák-Konzert: der erste Satz steht an sich für sich alleine, und der zweite Satz ist eine komplett neue Welt. Insofern benötigt der Zuhörer nach diesem 15-minütigen Werk seine Ruhe, entweder um mal zu husten. Also rein praktisch gesehen, aber dann auch direkt, um sich davor zu sammeln, um sich für den nächsten Satz vorzubereiten.

PB: Sie meinen zwischen den ersten beiden Dvořák-Sätzen im Konzert. Zwischen dem zweiten und dritten nutzen Sie das aus, oder würden Sie es eher attacca machen?

SCHMIDT: Da finde ich zum Beispiel eher attacca. Es gibt manche Sätze, die ineinander übergehen, und manche, wo es von der Idee her schöner ist, als Attacca überzugehen.

PB: Wozu das ein Beispiel wäre zwischen dem zweiten und dritten Satz vom Dvořák-Cellokonzert.

SCHMIDT: Genau. Und zwischen erstem und zweiten würde ich auf jeden Fall nicht ausgiebig, aber einfach eine natürliche Pause machen. Aber sonst ist eigentlich der Charakter schön, wenn am Ende, dann geht es mehr oder weniger gleich los.

PB: Wir haben da ein sehr gutes Beispiel, was Sie erwähnen, nur zum Zusammenfassen: Zwischen erstem und zweiten Satz, Sie meinen, das Publikum oder man selbst braucht die Zeit, um dieses abgeschlossene Universum vom ersten Satz zu verdauen?

SCHMIDT: Sozusagen, genau.

PB: Und zwischen dem zweiten und dritten der Kontrast, den man erzeugt, mit wenig Zeit dazwischen, dennoch ein wenig Zeit ist wichtig.

SCHMIDT: Genau. Es ist schwer zu sagen, es ist natürlich auch ein wenig subjektiv.

PB: Darum geht es im Interview.

SCHMIDT: Ja, für mich baut der dritte Satz mit diesem Herzschlag, da muss Pause sein am Anfang, eine gewisse Art von Nervosität und durch das Pulsieren natürlich einen Rhythmus. Ist eigentlich wie der Herzschlag. Ich persönlich empfinde das schwer, aus einer Pause heraus zu starten. Ich durfte es auch schon dirigieren, also nicht nur als Cellist spielen. Ich finde es einfach als Dirigent, wo ich ja dann tatsächlich die Einführung als Solist gestalten muss. Setzt man ja irgendwann ein, da hat man theoretisch mit der Ausführung der Einführung nicht so viel zu tun, wenn man nicht spielt. Aber als Dirigent fand ich es viel leichter, in diese Stimmung reinzukommen, wenn man direkt vom zweiten Satz übergeht. Quasi aus dem Nichts, wenn irgendwie die Konzentration weg ist. Also so eine Pause hat ja auch etwas damit zu tun, man entspannt sich, die Konzentration ist weg, blättert um. Man hustet, man hört irgendwie Lärm, ist abgelenkt, ist eine andere Art von Fokus da, als wenn man das direkt im Anschluss spielt. Wenn man noch aus dieser Stille des zweiten Satzes herauskommt, und dann ist ein anderer Puls da. Oder man nutzt diese Stille vor dem Stück, um diesen Anfang genießen zu können oder hörbar zu machen, muss man nicht noch extra kreieren.

PB: Sie haben am Anfang des Interviews den langsamen Satz der Brahms F-Dur-Sonate erwähnt, und Sie meinen, da erzeugt man in natürlicher Weise einen Augenblick der Stille. Können Sie etwas darüber erzählen?

SCHMIDT: Es geht um die Generalpause vor dem Mittelteil. Also [singt].

PB: Ach so, da meinen Sie.

SCHMIDT: Genau in der Mitte ist quasi, das Cello hört auf, Klavier hört auf, und dann ist eine komponierte große Pause. Und dann setzt das Cello ein [singt]. Und dieser Moment finde ich mit das Ergreifendste. Weil vorher ist es quasi wie eine Spieluhr in Klavier, die Musik bleibt stehen... und dann kreierte man den Mittelteil.

PB: Zählen Sie den Puls in diesem Augenblick, oder fühlen Sie das eher?

SCHMIDT: Den fühle ich tatsächlich eher. Es gibt Momente, wo ich sie zähle – Beethoven zweite Sonate – also dass man da wirklich genau, denn die Pause ist unendlich lang. Das ist wirklich beeindruckend, grandiose Idee. Eine ähnlich große Pause ist fast nur in der Brahms F-Dur zum Beispiel, also im Stück komponiert, nicht zwischen den...

PB: Und da zählen Sie nicht?

SCHMIDT: Da zähle ich nicht, nein. Aber die ist auch kürzer als bei Beethoven.

PB: Ist kürzer, aber Sie würden diese Zeit von sich aus ausdehnen? Je nach Aufführung oder nicht?

SCHMIDT: Ja, es hängt ein bisschen davon ab, wie das Klavier endet. Also wie die Phrase davor zu Ende geht. Ich finde, das ergibt eine gewisse Logik, wann es weitergeht. Aber eine Logik im gefühlten Sinne, nicht gezählt, so für mich.

PB: Wir haben andere Beispiele. Wenn wir bei Brahms F-Dur bleiben, wir kommen am Ende dieses langsamen Satzes, nutzen Sie eventuell diese Zeit aus [singt] und machen Sie da etwas, oder denken Sie, das ist eher nicht der Fall?

SCHMIDT: Es verklingt. Das ist definitiv auch ein Satz, den man nicht attacca spielen würde – ich persönlich – dann den dritten hinterher. Das ist schon ein sehr ruhiger, glückseliger Moment am Schluss. Aber ich habe mir nie Gedanken darüber gemacht, wie lange ich da ... das ergibt sich von alleine, von der Aufführung so.

PB: Und bei der Brahms E-Moll, Ende vom ersten Satz, meinen Sie, da ergibt sich etwas am Ende von dem Satz?

SCHMIDT: Ja ... ich finde, man muss die Spannung aufrecht erhalten für den Anfang vom zweiten Satz.

PB: Wäre eher kurz?

SCHMIDT: Nicht sehr kurz, also ein richtiges Ende, aber trotzdem, dass man noch dieses Gefühl [singt], also dass man nicht zu sehr neu anfangen muss, sondern dass man eine gefühlte Pause hat.

PB: Dass man die Atmosphäre nutzt, dass man die ausnutzt in dem Sinn, dass man doch Stille im Raum ...

SCHMIDT: ... erzeugt, um die Erlösung in dem Auftakt zu haben.

PB: Bevor wir jetzt zu ganz konkreten Beispiele in der Musik gehen, ein ganz kurzes Beispiel wäre noch eine Frage, was am Ende von einem Stück kommt, zu langsamen oder idyllischen Stücken, beispielsweise der Schwan von Saint-Saëns. Meinen Sie, da kann man etwas mit der Stille machen am Ende des Stückes oder anderen Stücken, die Ihnen vielleicht einfallen?

SCHMIDT: Ich glaube bei solchen Stücken ist die Stille weniger wichtig. Weil das sind eher Stimmungsbilder, und man ist sowieso ... und das ist so kurz und ist auch in dem

Sinne nicht so ein ernstes Stück. Meistens ist dann sowieso, dass im Publikum jemand ahhh, sowas. Die Stimmung steigt sowieso schon, die Stille zerstört. Ich weiß nicht. Da ist für mich die Stille nicht so wichtig. Das ist ja auch meistens eine Zugabe. Da ist die Stimmung insgesamt schon gelöster. Da hätte ich jetzt gesagt weniger wichtig für mich persönlich.

PB: Ich habe vier verschiedene Notenbeispiele. Fangen wir gleich an mit Beethoven zweite Sonate, hier von Takt 39 bis 44, die Sie bestimmt auswendig kennen. Was bedeutet diese komplette Stelle für Sie?

SCHMIDT: Schwer, das jetzt spontan in Worte zu fassen. Es ist eine unglaubliche innere Spannung. Also nicht Stille im Sinne von Entspannung oder Pause, sondern Erwartung eigentlich. [singt] und dann kommt hier [singt].

PB: Und ganz präzise, was Sie gerade vorgesungen und gezeigt haben, zählen Sie den Puls genau nach?

SCHMIDT: Ja.

PB: Oder ist eher ein Gefühl?

SCHMIDT: Nein, da zähle ich tatsächlich, weil das Gefühl wäre zu 99 Prozent zu kurz. Bin ich mir garantiert sicher.

PB: Und wie zählen Sie das, in Achtel oder in Viertel?

SCHMIDT: In kleinem Puls, in Achtel. Also [singt] [erzeugt Taktgeräusche] genau. [erzeugt Taktgeräusche] Genau. Weil der große Puls wird unklar für mich. Andere können das vielleicht, ich kann es nicht. Insofern gehe ich auf einen kleinen Puls über, damit der wirklich ganz klar ist.

PB: Von der Gestik her bereiten Sie sich schon viel vorher, und zählen Sie beim fast Spielen? Oder nehmen Sie einfach den Bogen, wenn es Zeit ist, und bringen es zu der Stelle?

SCHMIDT: Ja, ich finde, Pausen sind insofern eine schwere Sache. Gerade so eine lange, das muss man auch sehr gut üben. Das bespreche ich oft mit meinen Studenten, wie man sich tatsächlich bewegt. Es muss immer mit der Musik sein. Klar kann man jetzt nicht Stundenlang warten, aber bei kürzeren Pausen beispielsweise würde ich mich nicht bewegen. Dass man dann quasi in der Luft stehenbleibt und dann weiterspielt. Also nicht noch extra Auftakte geben und sowas, sondern das ist auch eine Sache: Das Auge isst ja

immer mit, wie man auf Deutsch sagt. Das heißt, der Zuschauer erwartet eine gewisse Atemlosigkeit. Oder wenn er jemand sieht, der sich nicht bewegt, ist natürlich anders, als wenn ich so dasitze und dann [singt]. Dann merkt man sofort, dass man nicht in der Musik ist.

PB: Wir haben auch vorher unheimlich lange warten müssen, weil vorher spielt nur das Klavier.

SCHMIDT: Ja, genau.

PB: Haben Sie bewusst einen Augenblick, wo Sie sich vorbereiten, um da genau den Cello-Einwurf zu spielen?

SCHMIDT: Ich habe mir keinen Plan gemacht, wann ich das mache.

PB: Nein, das ist auch eine Antwort.

SCHMIDT: Es ist natürlich, ab einem bestimmten Zeitpunkt macht man solche Sachen als Reflex oder so, also nicht alles durchdacht. Ich würde den Bogen auf jeden Fall spielbereit haben. Also manche nehmen ihn sowieso so, und dann kommt noch irgendwie so ein Umgreifen. Also ich habe den schon so, dass ich spielen kann. Ich weiß nicht. Ich würde dann wahrscheinlich [singt] eher spontan, also nicht zu lang. [singt] Die Stelle ist dann eher wirklich [singt] wahrscheinlich.

PB: Und die nächste, machen Sie das eher länger dann? Wo die Fermate ist?

SCHMIDT: Fermate natürlich auszählen und dann noch warten.

PB: Ein bisschen noch dazu warten.

SCHMIDT: Ja. Das ist aber tatsächlich da eine Pause, wo ich tatsächlich so stehenbleiben würde. Also davor ist es zu lang, da kann man ja nicht ... also das heißt, man lässt das Klavier die Pause spielen und das, was davor ist, die zwei Einwürfe und dann [singt] eine spontane Bewegung kurz davor. [singt]

Ja. Und wenn wir schon bei Beethoven sind, mit die spannendste Pause ist natürlich in C-Dur, erster Satz, Ende. Der ist ein Takt am Schluss. Er schreibt quasi Forte-Akkord und dann einen Takt Pause mit Fermate. Und das wäre ja theoretisch überhaupt nicht nötig gewesen. Also rein technisch gesehen, weil der Takt ist ja voll. Das heißt, diesen Extra-Takt hätte er nicht schreiben müssen, aber er wollte eben dieses [singt]. Und dann hört das Stück auf. Er hat diese Pause, diese Stille extra da komponiert.

PB: Meinen Sie, das wirkt immer beim Publikum? Nicht unbedingt, oder?

SCHMIDT: Kommt darauf an, wie man spielt. Also wenn man natürlich jam ba bomm, dann ja, aber wenn man bomm [Pause], dann ist es gleich etwas anderes. Also das ist auch sehr wichtig, dass man ...

PB: Dass man ein Ausrufezeichen, wo man danach noch nachdenkt vielleicht.

SCHMIDT: Ja. Also wenn man [singt] [Pause] und two, three, four Fermate da. Und dann entspannen. Wenn man diese Spannung wirklich hält, das ist toll. Das ist natürlich ein fantastisches Beispiel für Stille nach einem Stück. Also rein technisch gesehen, da merkt man eben den revolutionären Geist von Beethoven. Er war der Erste, der das gemacht hat, aufgeschrieben hat. Also revolutionäre Dynamik und vor allem Dynamik immer dann geschrieben, wenn sie nicht die natürliche Phrasierung ist. Er schreibt Dynamik immer nur dann, wenn es gegen die Natur ist. Die crescendi sind ja meistens immer so geschrieben, dass sie nicht da enden, wo man sie normalerweise hinspielen würde, sondern meistens zwei Töne vor oder später. Also [singt] und nicht [singt]. Das würde man ja normalerweise, wenn man es singt, würde man bis zum Takt und enden. Und er schreibt ganz bewusst, nicht so. Er war derjenige, der wirklich solche Sachen aufgeschrieben hat eigentlich als Erster und eben auch mit der Pause definitiv am Schluss vom Satz zu sagen, ich will eben die Spannung halten. Das muss es ja heißen, etwas anderes kann es ja nicht bedeuten.

PB: Ein komplett anderes Beispiel beim Arpeggioni, Takt 30, welche Aufgabe haben die Pausen hier?

SCHMIDT: Das finde ich eher undramatisch. Das ist eher – liegt natürlich nah bei Schubert – Atemholen, Gesang. Das ist in dem Sinne keine dramatische Pause wie natürlich bei Beethoven. Es gibt ja vor jetzt das Auslaufen [singt], ein ganz natürliches Phrasenende. Und dann ist es die Geste, Luft zu holen.

PB: Sie haben Phrasenende gesagt, also hat auch eine strukturelle Funktion?

SCHMIDT: Genau.

PB: Und eine körperliche Funktion?

SCHMIDT: Genau. Es ist wirklich ein Abschluss einer sozusagen Strophe, oder wie man es nennen will. Ich finde, Schubert kann man immer sehr gut mit Gesang verbinden. Und das ist neuer Abschnitt, ist auch das erste Forte. Wir haben da schon mal forte, aber das

ist das erste Forte, neuer Gestus. Der erfordert Atem [singt]. Also das finde ich in dem Sinne eine unspektakuläre Pause, aber es hat eine Funktion, also Atemholen und Abschluss... eine formale Struktur.

PB: Die spektakulärste Pause haben wir schon besprochen, aber das gehört irgendwie auch zur Arbeit. Da sind noch zwei Notenbeispiele bei Dvořák-Konzert, zweiter Satz Quasi-Cadenza-Stelle. Wir haben dann diesen Arpeggio, langen Ton, und dann fängt Quasi-Cadenza an. Da haben wir keine eingeschriebenen Pausen in den Noten, dennoch machen Sie da Atempausen, Zäsuren oder dergleichen?

SCHMIDT: Also bevor ich dann losspiele [singt], mache ich schon eine Pause, da quasi cadenza suggeriert, dass es improvisiert sein soll. Und eine Improvisation ist für mich per Definition etwas, wo ich noch nicht genau weiß, was ich als Nächstes machen werde. Deswegen braucht man auch ein bisschen Zeit innezuhalten, um zu reflektieren, eine Idee zu finden. Also wenn ich fremd irgendwo in einer Stadt bin und weiß nicht, wo ich hin muss, dann gucke ich vielleicht erst mal auf den Plan, oder wo sieht es sicher aus, wo sieht es unsicher aus, oder ist das schön. Also ich gucke erst mal und orientiere mich, bevor ich einfach loslaufe. So ähnlich ist das auch. Man schließt quasi das Tutti vorher ab mit der Fermate und dann [singt].

PB: Machen Sie dann noch Zäsuren weiter, oder hängt das auch vom Tag ab?

SCHMIDT: Das hängt auch vom Tag ab, dann eher weniger. Also hier ab dem Duett sozusagen [singt]. Also das [singt], da ist dann eine Stringenz da oder mit der Flöte hier, Fagott dann nachher. Da ist nicht mehr viel Zeit für...

PB: Aber würden wir ganz alleine spielen, würden Sie vor dem nächsten Pizzicato wieder atmen oder nicht unbedingt?

SCHMIDT: Atmen schon, aber keine große Pause. Also [singt], sowas. Aber jetzt keine Atempause in Form von Stille, sondern eher um sich fortzuentwickeln. Also um die... [Unterbrechung]

PB: In diesen Schlussstellen von dem anderen Satz [singt] [Pause] [singt] ist auch nichts geschrieben, manche machen Pause, andere nicht.

SCHMIDT: Ich finde, es geht weiter. [singt] für mich. Also da ist Spannungsaufbau, der sich dann ... also da.

PB: Der letzte Notenbeispiel ist bei der Chopin-Sonate, gleich die ersten Töne, die wir spielen, Takt acht. Nach der Fermate, machen Sie eine Zäsur?

SCHMIDT: Eine Zäsur im Sinne von Loch, nein. Er schreibt hier ein schönes Legato drüber. Ich finde [singt], für mich persönlich. Es ist ein Farbwechsel. Es gibt immer die Möglichkeit Neuanfang, und für mich ist bei sowas ganz klar spannender Farbwechsel als einfach eine andere Farbe. Sprich die Veränderung des Tons zu der neuen Farbe ist für mich spannender. So wie man in ein Prisma reinschaut und dreht es ein bisschen, und dann sind andere Farben da. Oder wenn die Sonne scheint, und dann kommt eine Wolke, und dann verändert sich auf einmal das so. Und das ist so ein Ton, finde ich [singt]. Fängt dramatisch an und dann [Ton klingt aus]. Also da wäre für mich persönlich eine Pause gegen die Natur. Das ist ja Interpretationssache.

PB: Meine letzte Frage würde ich gern erfahren, ob Sie – und ich denke, sie haben schon ja gesagt– ob Sie mit Ihren musikalischen Partnern oder vor allem Studenten über Stille auf intellektueller Basis diskutieren. Oder sind Sie der Meinung, dass das Empfinden und die Interpretation der Stille intuitiv geschieht?

SCHMIDT: Es ist schwer. Beides ist wichtig. Man muss Bescheid wissen über die Funktion einer Pause, aber wenn man nicht das Gespür für die Pause hat, dann hilft einem da alles Wissen nicht. Wie so immer in der Musik: natürlich muss ich alle Details wissen, was heißt ein Forte-piano, was heißt bei Beethoven subito, piano subito, forte und so. Aber wenn ich nicht das Gespür dafür habe, die Magie, oder wenn ich das nicht empfinde, dann werde ich es auch nicht richtig machen können. Insofern sind beide Punkte wichtig.

PB: Also sowohl als auch?

SCHMIDT: Ja. Das ist vielleicht keine Antwort, die jetzt weiterhilft. also wenn es um Strichlisten geht, wer hat was wie oft gesagt. Ich glaube, das Intuitive ist letztendlich das, was im Konzert passiert. Aber es gibt natürlich viele intellektuelle Sachen, die helfen einem, das eventuell zu erzeugen.

PB: Zum Beispiel die Gestik, die Sie erwähnen, dass man sich das durchdenkt, ...

SCHMIDT: Dass man einmal denkt, was heißt eine Pause? Pause heißt bei manchen Stellen Spannung halten. Das heißt, wenn ich entspannt bin, dann kann ich nicht eine Spannung suggerieren. Man muss sich schon klar werden, welche Werkzeuge man verwendet. Doch wenn ich das nur antrainiere, aber ich habe nicht das Gefühl dafür, wie ich die Spannung halte, dann bringt das alles nichts.

PB: Herzlichen Dank für Zeit und Aufmerksamkeit und Mitarbeit in der Forschung.

SCHMIDT: Hat mich gefreut. Ich habe mir nie so ausführlich Gedanken gemacht über Pausen. War interessant, mal drüber zu reden.

PB: Dennoch haben Sie für alles Antworten, und Sie machen all diese Sachen mehr sehr bewusst.

SCHMIDT: Ja, schon, aber ich habe noch nie so komplett eine halbe Stunde über eventuelle Pausen geredet.

PB: Danke schön.

APÊNDICE 1.11 – VOGLER, JAN

Transkription des Interviews mit Jan Vogler, realisiert am 22.05.2018 in Dresden-Deutschland durch Pedro Bielschowsky

PB: Herr Vogler, vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen. Meine Promotionsforschung behandelt das Thema Stille in der Musik in besonderen Kompositionen und Interpretationen von Werken des Cello-Repertoires der Klassik und Romantik. Das Ziel der Interviews, die ich durchführe, ist, die Wahrnehmung der Interpreten zu diesem Thema zu dokumentieren. Obwohl Stille in der Musik weithin als Teil der Musik akzeptiert ist, wird das Thema unter Musikern eher selten diskutiert. Was ist Ihre Wahrnehmung zu Stille in der Musik?

VOGLER: Zu Beginn ist natürlich immer die Stille. Also wenn wir ein Stück noch nicht gespielt haben, dann beginnt es natürlich zunächst mit Stille, und es endet auch in Stille. Egal ob ich am Ende die Stille versuche zu verkürzen, indem ich vielleicht ein Ende spiele, was sehr rauschend und enthusiastisch und temperamentvoll ist, sodass das Publikum sofort klatscht, dann ist natürlich keine Stille da. Ich versuche also bewusst, die Stille zu vermeiden, um den Enthusiasmus des Stücks sofort auf das Publikum zu übertragen. Also ich springe das Publikum sozusagen an mit meinem Spiel. Aber auch das ist ein Weg, mit Stille umzugehen, weil ich vermeide Stille. Oder ich spiele wie gestern beispielsweise ein Popper-Requiem. Wenn wir an einen Kollegen denken, der verstorben ist - Heinrich Schiff, mein Lehrer, unser Lehrer – und wir spielen ein Stück für ihn und das Stück endet sehr leise, dann versuchen wir, so viel wie möglich Stille zu kreieren. Um die Musik nachklingen zu lassen und mit dieser Stille die Menschen, die das Stück hören und die es spielen, zu verbinden. Also die Stille ist sozusagen die Brücke, über die wir das Publikum dann auch erreichen können. Aber wenn nach einem virtuosen Stück, also wenn ein Stück sehr temperamentvoll endet, verhindert die Stille genau das. Wenn ich jetzt also Stille einkehren lasse, dann fällt die Energie nach unten, und es gibt keine Übertragung von der Energie der Aufführung. Also Stille – für mich – in der Musik ist immer dann wichtig, wenn die Leute Zeit zum Nachdenken brauchen, also sozusagen wenn ich reflektieren möchte, dann kommt die Stille. Die Stille ist nicht unbedingt dazu da, toter Raum zu sein oder ein abstraktes Loch in der Musik, sondern es ist immer Zeit zum Nachdenken, Zeit zum Reflektieren, Zeit sich zurückzudenken.

PB: Passiert das zwischen Sätzen von Sonaten oder Konzerten beispielsweise im zweiten Satz der Brahms-Sonate F-Dur nach dem langsamen Satz, ist das so ein Augenblick, wo Sie es länger ausdehnen?

VOGLER: Nicht unbedingt. Also man kann dort auch zum Beispiel direkt das Scherzo beginnen. Also das ist eine Frage der Auffassung. Aber nehmen Sie beispielsweise die Bach-Suiten, viel besseres Beispiel. Bei den Bach-Suiten haben wir jetzt bei der Aufführung im Cellomania gehört, manche Cellisten haben tatsächlich zwischen den Sätzen richtige Pausen gemacht und haben das Cello noch mal nachgestimmt oder irgendetwas gemacht. Für mich sind die Bach-Suiten eigentlich ... jeder Moment zwischen den Sätzen ist genauso Musik wie die Musik selbst. Das heißt, wenn ich das Präludium begonnen habe, dann hat die Suite begonnen, und bis die Gigue am Ende aufgehört hat, ist jede Pause zwischen den Sätzen, die Länge der Pause, wie ich den Satz beende, wie ich die Stille einleite, und wie ich wieder aus der Stille rauskomme, auch Musik.

PB: Also sehr intellektuell und bewusst gedacht, wie lange das ...

VOGLER: Nicht intellektuell, eher so spirituell. Es ist eine spirituelle Geschichte. Sie können das überdenken, das wird nicht viel helfen. Sowieso rationales Denken bei Musik ist sehr begrenzt. Natürlich kann man ein Stück analysieren, und Sie schreiben jetzt eine Doktorarbeit. Natürlich muss das wissenschaftlich fundiert sein, aber Sie kommen mit der rationalen Analyse nur so weit...

PB: Ich muss analysieren, was die Wahrnehmung ist. Und wenn Sie meinen, dass dies eine spirituelle Angelegenheit ist, das ist sehr wichtig.

VOGLER: Es ist auch spirituelle Angelegenheit. Weil wenn Sie jetzt beispielsweise Bach, brauche ich nach dem G-Dur-Präludium viel weniger Zeit, den nächsten Satz zu spielen als nach dem D-Dur-Präludium. Das D-Dur-Präludium ist eine solche große Erfahrung in der sechsten Suite und ist so lang ausladend und heroisch, dass dann natürlich plötzlich die Pause vor der Allemande, die dann auch sehr leise und langsam ist, viel größer sein muss als nach dem G-Dur-Präludium. Und eigentlich für mich, in jeder Suite muss man fühlen, erspüren, wie lange und wie still darf es zwischen den Sätzen sein. Manchmal will ich gar nicht die Stille, aber ich will ...

PB: Dasselbe Prinzip benutzen Sie auch in Werken der Klassik und Romantik, nehme ich mal an.

VOGLER: Natürlich. In der Klassik ist es natürlich noch so, dass die Stille fast immer auskomponiert ist. Das heißt, Sie sehen ganz oft einen Takt, eine Fermate drauf. Das heißt, der Komponist hat ganz klar gesagt, ich möchte eine Pause haben, oder es sind Pausen ganz stark auskomponiert. In der Romantik verschwimmt das schon. In der Romantik ist es teilweise so, dass der Komponist gar nicht mehr so viel indiziert. Sondern er sagt, du weißt schon, das war jetzt ein ausladender Satz, da brauchen wir ein bisschen Stille hier. Bei Mahler steht nicht mehr da fünfzig Fermaten oder so. Man weiß dann schon, der Satz braucht jetzt ein bisschen Ruhe und Stille, das Adagietto aus der fünften Symphonie braucht vorher und hinterher eine Menge Stille, sonst wirkt es nicht. Die Tradition der Stille in der Klassik ist noch sehr vollgänglich. Beethovens A-Dur-Sonate ist jeder stille Moment mit ganz klar einer Fermate über dem Doppelstrich oder eine Fermate auf der Note oder eine Fermate auf der Pause gekennzeichnet. Das heißt, hier ist bitte Stille. Und wenn dann noch auf der Pause eine Fermate steht und auf dem Doppelstrich auch noch eine, heißt das sehr viel Stille. Der klassische Komponist hat den Interpreten noch kontrolliert. Der romantische Komponist hat schon Vertrauen zu Stille. Weil die romantische Musik, müssen Sie sich vorstellen, ist die Idee der Reflektion nach innen. Also der Spiegel auf die Seele, das ist die Erfindung der romantischen Musik. Im Gegensatz zur Klassik oder zum Enlightenment, zur Aufklärung, wo ich eine Botschaft an den Hörer schicke: Du musst die Französische Revolution und dann die Werte der Französischen Revolution glauben. Das ist die Aufklärung, das ist Beethoven. Da wird noch aktiv eine Message an die Hörer gesendet. Den romantischen Komponisten ist es eigentlich egal, ob Sie zuhören oder nicht. Der romantische Komponist reflektiert sein Leben in der Seele oder das Naturerlebnis in der Umgebung, in der Seele und schreibt darüber. Schumann, Schubert, ganz klar. Und uns erreicht es als seelenverwandte Reflexion. Also wir hören diese Musik und sagen: Das Gefühl hatte ich auch; als ich neulich durch den Wald gelaufen bin, hatte ich ein ähnliches Gefühl. Genau das hat der Schubert so perfekt getroffen. Dieses gleiche Gefühl hatte ich auch. Das heißt, diese Seelenverwandtschaft der Menschen wird in der Romantik angesprochen. Und die Stille ist beispielsweise die Stille, die Sie erleben, wenn Sie in einem Wald spazieren gehen. Und plötzlich keine Vögel singen und eine absolute Stille, weil Sie sind soweit von jeder Straße. Sie hören keinen Straßenlärm, kein Flugzeug. Sie hören nur den Wald. Vielleicht ist es ein windstillen Tag, dann hören Sie nicht mal den Wald rauschen, Sie hören keinen Wind, gar nichts. Und diese Stille hören wir sehr viel in der deutschen Romantik, die sich zunächst mit der Reflektion der Natur beschäftigt.

PB: Ich habe vier Beispiele, aber ich nehme vielleicht nur eins.

VOGLER: Machen Sie ruhig.

PB: Wir haben hier in Beethovens zweiten Sonate den Schluss von dieser Einleitung zwischen Takt 39 und 44 sehr viele stille Augenblicke. Da habe ich zwei/drei Fragen zu. Was bedeutet das für Sie?

VOGLER: Zunächst sieht man ja die Radikalität dieser Komposition. Gerade der frühe Beethoven hat ja zunächst – ich glaube, deshalb ist er auch so wichtig – er hat diese gänzlich neue Idee des Individuums, also der Individualität in der Musik gehabt. Er war der erste Komponist, der nicht nur von Fürsten bezahlt wurde. Obwohl hier wurde er noch von Fürsten bezahlt, aber später war er tatsächlich ja ein Verleger, ein Verlag konnte seine Noten verkaufen, war also ein selbstständiger Unternehmer. Und die Individualität in dieser Zeit war, er hat gesagt, ich komponiere diese Musik, aber er hat kein Vertrauen zum Interpreten, null Vertrauen zum Interpreten. Er hätte ja schreiben können, [summt] Pause, Fermate [summt] Pause, Fermate [summt], Pause Fermate [summt]. Hat er gesagt, mach ein bisschen Stille. Nein, er wollte genau so viel Stille haben. Und er hat es genau auskomponiert, wann geht es weiter. Der Interpret muss hier innerlich genau den Puls halten, ansonsten ist die Stelle kaputt. Und jeder Hörer spürt genau – weil die Musik so gut ist, so genial ist – ob, Sie genau diesen Rhythmus spielen, oder ob Sie ein bisschen Pause machen. Wenn Sie ein bisschen Pause machen, hat die Stelle keine Wirkung. Wenn Sie genau diese Pausen spielen, die hier komponiert sind, hat es eine unglaubliche Wirkung. Weil er eben genau wusste, wie viel Stille braucht er. Er braucht hier eben genau ein Viertel, also eine Achtel-ein-Viertel-Pause, noch eine Achtel und eine Sechszehntel mit Punkt. Genau so viel Stille hat er gebraucht. Er hätte das auch ganz genauso ein Viertel früher schreiben können. Gar kein Problem.

PB: Da komme ich zur nächsten Frage über diese Stelle. Ich gehe davon aus, dass Sie es genau durchzählen.

VOGLER: Hundertprozentig.

PB: Und Sie möchten auch nicht ... also ich gehe davon aus, dass Sie auf keinen Fall zu früh kommen. Würden Sie es eventuell ein bisschen länger ausdrücken?

VOGLER: Keinesfalls. Das ist Kitsch. Weil die Gefahr ist, wenn Sie das machen, dass Sie eben Beethoven unterschätzen. Sie verstehen nicht, dass er eben genau diese Stille

brauchte. Wenn Sie zu spät kommen, ist fast noch schlimmer, als wenn Sie zu früh kommen.

PB: Und wie zählen Sie dann die Fermate am Ende?

VOGLER: Nein, das ist ja etwas anderes. Hier vertraut er dem Interpreten. Er sagt, die Einleitung ist abgeschlossen. Also diese Stille hier, das einzige ... auch hier gibt es wieder eine Regel, natürlich gibt es auch eine Regel. Also wir sind Profis – haben Sie auch gestern beim Konzert gemerkt – jeder hat eine andere Idee, aber bestimmte Sachen werden nicht verletzt. Jedes Stück hat einen guten Rhythmus. Wir spielen die Dynamik, die in den Noten steht. Ein Profi muss bestimmte Dinge beachten, er kann nicht einfach irgendwas spielen. Das ist nicht professionell. Und hier, was der Beethoven schreibt, was wir machen müssen, ist: Okay, wir haben eine Achtelpause während des Taktes. Dann haben wir einen halben Takt Pause, die müssen wir auf jeden Fall einhalten. Und wir haben ein Viertel mit einer Fermate, müssen wir mindestens das Viertel noch mal verdoppeln. Also vier Schläge muss der Takt mindestens haben. Ansonsten ist es nicht professionell. Weil er schreibt eine halbe Pause, er schreibt ein Viertel mit einer Fermate. Also mindestens vier Schläge müssen Sie aushalten. [summt] Und wenn Sie es probieren, es ist ja immer ganz einfach: Sie machen sich so eine Theorie, es ist im Prinzip eine Theorie. Gut, ich habe alles Mögliche probiert. Ich habe sie zum ersten Mal gespielt, als ich 14 war, und seitdem habe ich sie fast jedes Jahr irgendwie gespielt. Ich kenne die Sonate sehr gut. Jetzt habe ich natürlich mal probiert, die Fermate etwas kürzer zu machen hier. Das funktioniert nicht. Und wenn Sie dann genau das machen, was er schreibt, merken Sie eben, es war Beethoven. Es war nicht irgendein Schuljunge, der das Stück komponiert hat, es war Ludwig van Beethoven. Und dann merken Sie, das ist eine lange Einleitung, jetzt kommt ein langer Allegro-Satz. Wenn diese Pause zu kurz ist, ist futsch. Ganz einfach.

PB: Hier Arpeggione-Sonate in Takt 30 haben wir zwei Pausen, halt Schläge. Was bedeutet diese Stelle für Sie?

VOGLER: Arpeggione-Sonate ist ja sowieso ein Unikum. Also es gibt kein anderes Werk im Cello-Repertoire, aber auch nicht in der Wiener Klassik, weil es ja für ein anderes Instrument geschrieben wurde und ein Instrument, was sehr zart klingt. Also diese Arpeggione, eine Art gestrichene Gitarre klingt sehr dünn und zirpend, also relativ schwach. Ist kein lautes Instrument. Was Schubert hier gemacht hat für dieses Instrument, ist ganz einfach: Er hat ein Stück geschrieben, was vom Ausdrucksspektrum eigentlich

gar nicht so ... also es ist kein Klaviertrio. Ein Schubert-Klaviertrio hören, das rasselt richtig los und forte, und es ist auch sehr zart und pianissimo. Hier ist der Dynamikbereich viel eingeschränkter, und trotzdem will er natürlich eine Geschichte erzählen, eine große Geschichte erzählen. Und das erreicht er dadurch, dass er zum Beispiel in Abschnitten ... er schreibt das Stück sehr in Abschnitten, die von verschiedenen Temperamenten geprägt sind. Jetzt wird die Stille natürlich sehr wichtig, weil dieser erste Abschnitt, das Lied, was er vorstellt, bevor er es variiert, das kommt in dieser Einleitung. Oder in diesem ersten Abschnitt des Liedes, die Arpeggione-Sonate ist praktisch ein durchkomponiertes Lied. Und das ist der erste Abschnitt, der mit dem hohen E endet, einem hohen A endet. Meist wird es als Flageolette gespielt, hier oben die letzte Note. Und dann kommt der nächste Abschnitt in forte, und Sie brauchen genau diese beiden Schläge, um umzuschalten. Aber wenn Sie zu lange warten – auch hier wieder – der Satz ist noch relativ lang, und es kommen noch viele dieser Abschnitte. Ungefähr 16 Takte später kommt schon der nächste Abschnitt, da schreibt er eine Zäsur. Und wieder müssen wir warten, etwas in Stille einbauen. Also hier, wenn man hier eine Fermate machen würde, das wäre entsetzlich. Weil dann würde das Stück völlig in Einzelteile zerfallen.

PB: Sie meinen, die Funktion dieser Pausen sind in der Struktur?

VOGLER: In Struktur, genau.

PB: Hat das etwas mit Dramatik zu tun oder eher nur Struktur?

VOGLER: Das bedingt sich natürlich. Also die Dramatik wird durch die Struktur auch verstärkt oder abgeschwächt. Das hängt natürlich zusammen. Aber hier ist es, Schubert auch ein Genie natürlich und hiermit merkt man ganz klar, er wollte genug Zeit geben für den Hörer zum Umschalten, aber nicht zu viel Zeit. Und Schubert ist sowieso ein Komponist der Balance. Also er ist viel mehr auf Balance aus als Beethoven. Das ist natürlich klar. Beethoven hat schon mal die Extreme ausgetestet.

PB: In Ihrem alltäglichen Musizieren und Proben mit Kollegen oder beim Unterrichten, sind Sie der Meinung, dass Stille auf intellektuelle Weise besprochen und ausgesprochen werden soll? Beispielsweise solche Augenblicke, wie ich genommen habe und viele andere auch. Oder ist das etwas, das eher durch Intuition oder Instinkt natürlich geschieht?

VOGLER: Beim Komponisten ist es natürlich mehr Inspiration als Intellektualität. Ist ganz klar, der hat die Geschichte ja erfunden. Also wenn Sie ein Märchen erfinden,

brauchen Sie mehr Fantasie als Rationalität. Aber wenn Sie ein Märchen erzählen wollen, dann müssen Sie schon ein bisschen überlegen, denn Sie wollen es ja darstellen. Sie müssen also eine Mischung finden aus der Inspiration, die Sie auch als Künstler haben. Aber Sie müssen auch intellektuell verstehen können, was will das Märchen, wo sind die Knackpunkte, wie kann ich das Märchen am besten erzählen. Wir erzählen das Märchen, und deshalb müssen wir schon eine Balance finden zwischen dem Genie und der Spiritualität des Werkes und unserer eigenen Intelligenz. Weil die musikalische Intelligenz hilft uns vielleicht ein bisschen herauszufinden, was das Märchen uns erzählt.

PB: Musikalische Intelligenz meinen Sie das Natürliche, was jeder Musiker haben sollte?

VOGLER: Nein, ist mehr die Fähigkeit, die Partitur zu verstehen. Das heißt, die musikalische Intelligenz ist tatsächlich ...

PB: Was gebaut wird durch intellektuelle Weise.

VOGLER: Was durch Training des Lesens von Noten. Also wenn Sie Noten lesen, dann können Sie die Noten lesen, oder Sie können sie auch nicht lesen. Wenn Sie sie lesen, dann müssen Sie wirklich viel beobachten wie im Leben: Sie müssen beobachten, der eine hält immer die Hand irgendwie am Kopf. Was bedeutet das? Ist der gerade unsicher, hat der Angst? Sie müssen die Leute ja auch beobachten, das Leben beobachten. Die Partitur müssen Sie genauso beobachten, da übersieht man ständig Sachen. Ich entdecke heute noch im Dvořák-Konzert in der Partitur neue Sachen. Jeden Tag. Weil der Notentext ist wie ein Buch. Da können Sie immer wieder lesen und neu lesen. Und da brauchen Sie dann im Grunde eine Art musikalische Intelligenz, um zu verstehen, was sagt uns diese Musik, und wie kann ich diese Geschichte erzählen, authentisch wiedererzählen. Und trotzdem lebendig, weil Sie wollen Ihr eigenes Temperament, Ihr eigenes Talent einbringen und nicht nur tot, authentisch und richtig die Noten spielen. Das würde nichts helfen. Sie wollen das lebendig erzählen.

PB: Sie haben Dvořák erwähnt, das ist sehr interessant. Ich habe gestern mit Alban Gerhardt erzählt und mit Herrn Geringas vorgestern und viele anderen, die hier waren, und zu der Stelle im zweiten Satz, diese Quasi-Cadenza-Stellen gibt es keine geschriebenen Pause in der Partitur. Und dennoch spielt jeder anders. Wie machen Sie das? Machen Sie hier nach dem Arpeggio, dem langen Ton eine kleine Atmungspause?

VOGLER: Gut, da ist schon zum Beispiel wieder eine Regel, die wir hier jetzt besprechen. Da steht quasi cadenza. Da gibt es eine schöne Allegorie, denn Dvořák war ja schon fast Spätromantiker. Der war schon sehr spät in der Musikgeschichte. Er war doch deutlich später als Brahms mit den meisten Stücken noch mal. Und wenn Sie sich anschauen, hier steht quasi cadenza bei einem romantischen Komponisten, das ist schon ziemlich viel Freiheit. Brahms Doppelkonzert am Anfang steht noch cadenza ma in tempo. Also er möchte cadenza, aber bitte im Tempo spielen, nicht jetzt völlig frei irgendwas spielen. Das spielen auch einige Cellisten zu meinem großen Ärger immer wieder. Ich muss bloß sagen, ich freue mich über jedes Brahms-Doppelkonzert, was ich neu höre von jemand, aber das ist keine Kadenz im Sinne von völliger rhythmischer Freiheit. Ma in tempo, also man muss schon noch den Rhythmus erkennen können. Hier steht weder ma in tempo, hier steht quasi cadenza. allein, es kann frei sein. So, das gibt schon ganz schön viel Freiheit. Bei einem romantischen Komponisten können Sie auch Zeit nehmen, das ist gar kein Problem.

PB: Und Sie nehmen sich da viel Zeit?

VOGLER: Etwas. Einen Moment. So dass ich Stille spüre.

PB: [summt] Und wie ist die Atmung da?

VOGLER: [summt] Jeden Abend anders. Sie müssen auch den Saal spüren, in einem großen Saal etwas mehr Zeit, im kleinen Saal weniger Zeit. Aber Sie brauchen dort keine Angst zu haben, eine Pause zu machen.

PB: Vielen Dank, dass Sie mitgemacht haben.

VOGLER: Gerne.

APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM ESPANHOL

APÊNDICE 2.1 – BITRÁN, ÁLVARO

Trancripción de la entrevista concedida por Álvaro Bitrán en Ciudad de Mexico-Mexico el 04/12/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: O Meu Doutorado é sobre o Silêncio na Música, especialmente sobre composições e interpretações do repertório de violoncelo nos períodos clássico e romântico do nosso repertório. O Objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de performers sobre este tópico. A pesar de que o silêncio na música não seja um tema normalmente conversado entre músicos, é um tema aceito comumente. Qual é a sua percepção sobre esse tema?

BITRÁN: Bueno, a mi como miembro del Cuarteto Latinoamericano me parece muy interesante la manera en que aprendemos a medir el silencio de una manera colectiva. Porque hay muchas obras que tienen silencios muy específicos, once octavos y una semicorchea por ejemplo... Y en esos casos hay que contar, pero también hay que respirar, también hay que sentir el tiempo juntos. Una de las partes interesantes de tocar bien como cuarteto tiene que ver con la sensación colectiva del silencio antes de empezar a tocar y también cuánto tiempo debes esperar antes de bajar los instrumentos al final de la obra para que el público aplauda. Todo eso constituye una parte muy importante de la música.

PB: Perfecto. Yo quisiera hablar sobre esos momentos que usted ha mencionado, el silencio antes y el silencio después, así como un silencio entre movimientos y silencio cuando aparece durante la música. Tengo algunos ejemplos bastantes específicos en nuestro repertorio de Cello, pero si a usted le ocurre algo...

BITRÁN: Se me ocurre antes que nada una anécdota que tiene que ver con el Concierto del aniversario del Cuarteto Latinoamericano.

Cuando cumplimos 35 años, hace 2 años, hubo un homenaje en el Palacio de Bellas Artes aquí en México y tocamos, entre otras obras, el Adagio de Barber. Como saben el Adagio de Barber [00:01:47] es una obra que empieza muy suave y va creciendo, creciendo, creciendo hasta un clímax gigantesco muy agudo. En ese momento hay un silencio súbito y absoluto, que hace una pausa fantástica, mágica. Y después empieza otra vez la música en pianísimo. En ese preciso momento del silencio mágico, alguien del público gritó: “¡BRAVOOOO!!!” Y fue realmente terrible para nosotros. Fue muy doloroso porque ese

silencio es el clímax de la música y en ese momento se destruyó totalmente la obra. Teníamos ganas de ahorcarlo, pero nunca lo encontramos.

PB: Yo tengo un par de ejemplos, quizás el ejemplo más notorio de nuestro repertorio está en la Sonata opus 5, N.º 2 de Beethoven.

BITRÁN: Ok.

PB: Y justo en esa sonata...

BITRÁN: Ah, sí. En el primer movimiento unos silencios larguísimos.

PB: Exacto.

BITRÁN: Los conozco muy bien.

PB: Entonces, en cuanto a eso yo tengo... Le pregunto... La primera pregunta sobre eso es... Yo no sé cuál es el significado de esos silencios. Entre los compases 39, 44 de la introducción de esa sonata.

BITRÁN: Yo pienso que esos silencios son... tienen que ser interpretados de una manera absolutamente estricta, rígida. Yo cuando toco esa sonata le pido al pianista que sigamos contando de una manera metronómica, porque ese silencio es el hilo conductor que conecta lo anterior a lo siguiente. Y yo siento que es un momento de gran tensión desde el punto de vista musical y de mucho suspenso. Si me permites hablar de otro ejemplo musical donde el silencio siento que es muy importante, es en el final del Preludio de la Tercera Suite de Bach. Específicamente cuando empiezan los acordes ((Canta))

Hay unos silencios que muchos chelistas no cuentan, los tocan al “feeling” como diríamos. Y desde mi punto de vista se rompe totalmente la continuidad del movimiento, se rompe la estructura. En ese final del Preludio, desde mi punto de vista, si los silencios no son exactos se desmiembra la obra. Se deshace como las hojas del árbol en otoño. Se cae ‘así’. ¿Tienes ahí la partitura de la Suite?

PB: Las suites no las tengo aquí.

BITRÁN: Pero ya conoces. Ya sabrás en donde estoy, a lo que me refiero.

PB: Sí, claro. Muy bien. Entonces, resumiendo; ¿para usted el significado es la tensión? En ese... En ese...

BITRÁN: ¿En Beethoven?

PB: En Beethoven, en Opus 5, N.º 2 ¿Y usted cuenta los pulsos matemáticamente?

BITRÁN: Absolutamente.

PB: En el último compás que tenemos una fermata... ¿Como usted cuenta eso? ¿Usted tiene una tendencia hacerlo mayor de lo que es o ignora la fermata y la hace... ?

BITRÁN: Ahí sí que la hago totalmente como me lo pide el momento. Ahí no cuento. ((Canta))

PB: Perfecto. Está muy, muy, claro. También en Beethoven en la cuarta sonata tengo algunas preguntas específicas, usted me imagino que la conoce también.

BITRÁN: Sí, claro.

PB: Tenemos una pausa controvertida al final del segundo movimiento del Allegro Vivace, del primer Allegro Vivace.

BITRÁN: Ah, sí.

PB: ¿Eso tiene algún significado para usted?

BITRÁN: Sí, sí la tiene. Yo siento que si la miras bien es un poco ilógico. La lógica te diría “no tiene sentido”. Pero si Beethoven la puso ahí es porque tiene sentido. No sé cuál era la idea del compositor, talvez que la gente no aplaudiera inmediatamente. O tal vez su idea fuese dejar en la cabeza del oyente un pequeño tiempo más la música antes de seguir adelante. Es imposible saber cuál era la idea de Beethoven, pero ciertamente tiene un propósito, y desde mi punto de vista hay que respetarlo.

PB: Ok. Más adelante tenemos esas intervenciones...

BITRÁN: Aham. Que esas son fantásticas.

PB: Y eso se repite tres veces.

BITRÁN: Sí.

PB: Estamos hablando aquí del compás 80, por ejemplo.

BITRÁN: Yo pienso que esos silencios tienen mucho que ver con la tonalidad, con el cambio sorpresivo de tonalidad que sucede siempre, antes o después del silencio. Hay unas modulaciones de mi bemol, y de Do a la bemol que son bastantes inesperadas. Entonces, yo creo que el silencio agrega un poco de misterio a lo que va a suceder.

PB: Ok.

BITRÁN: Yo siento que tienen que ser estrictamente rítmicas.

PB: A eso iba, usted, entonces, lo cuenta absolutamente...

BITRÁN: Absolutamente. ((Canta))

PB: Ok. Está muy claro. Tenemos en la sonata en Fa mayor de Brahms – por hablar de silencio en el movimiento, durante la música – este silencio, esto aquí... Esto aquí. Estamos hablando del segundo movimiento de la sonata.

BITRÁN: Sí. Es un silencio muy importante porque es claramente el final de una sección y el inicio de otra. Donde sucede un cambio armónico fantástico, donde entra uno de los temas más apasionados de Brahms, lo cual ya es mucho decir. Y desde mi punto de vista los chelistas tenemos el privilegio de tener en esta sonata algunos de los momentos más emotivos de la música de Brahms. Tanto aquí donde mencionas como en el final del último movimiento cuando viene... ((Canta)).

Esos son los momentos en los que una melodía maravillosa surge de la nada. Este silencio en particular no lo siento tan estricto como los de Beethoven. Pienso que aquí el intérprete, dependiendo de la acústica del lugar, puede tomarse un poquito más de tiempo si es necesario, no menos, pero sí tal vez un poco más.

PB: O sea, usted dijo qué tiene una función de estructura de la obra porque termina una parte y comienza otra.

BITRÁN: Así es.

PB: Entonces, separación entre las partes.

BITRÁN: Así es. Así es.

PB: Usted dice que aquí en contraste a los silencios que hablábamos de Beethoven y usted le da más tiempo.

BITRÁN: Aquí no es un pecado dar un poco más de tiempo, ya dejamos atrás el Clasicismo...

PB: Y ese tiempo, ese timing, el principio es que usted le va a agregar más, un poquito mas de tiempo. ¿Hay variables en el momento en el que usted toca para que eso sea más o aún más tiempo?

BITRÁN: Si. La variable fundamental es la acústica del lugar, de la sala. Si la acústica es resonante se puede dejar un poquito más largo. Si la acústica es seca prefiero entrar antes.

PB: Perfecto. Y ya que estamos hablando de Brahms quisiera hablar un poco sobre el concepto de “silencio” entre movimientos. Si hablando de esa sonata específicamente, entre el primer y el segundo movimiento en que terminamos en Fa mayor y seguimos en Fá sostenido mayor, ¿ese movimiento tiene algún...? ¿Ese momento entre los movimientos tiene algún significado? ¿O más bien no?

BITRÁN: Desde mi punto de vista no... no hay una conexión. El silencio no cumple una función de conexión sino más bien de desconexión.

PB: O sea, un momento de qué...

BITRÁN: Terminó, pueden toser. Puede entrar más público, puedo afinar, no es una transición como la hay entre otros movimientos.

PB: ¿Y entre el primer y el segundo movimiento de la primera Sonata de Brahms?

BITRÁN: Tampoco siento que haya una conexión evidente. En general siento que los primeros movimientos de Brahms son bastantes independientes del resto.

PB: Ok. Volviendo a la Sonata de Fa Mayor, al final del movimiento lento que estábamos hablando... ((Canta))

qué tenemos un pizzicato ahí al final... Se me quedo en el hotel.

BITRÁN: Ok. Y luego empieza en Fa Mayor otra vez. ((Canta)) Ah, no...

PB: Estamos hablando...

BITRÁN: ¿Entre el Adagio y el Scherzo?.

PB: Eso es. Ese momento del final de ese movimiento. ¿Usted explota ese momento de fin de movimiento o más bien no es algo relevante?

BITRÁN: No es tan relevante. Yo siento que si estoy en una sala donde el público es educado y no van a aplaudir o no van a toser, puedo esperar un poco más de tiempo. Pero si siento que el público no está muy concentrado, prefiero tocar un poco antes.

PB: Esperar un poco más de tiempo significa con el gestual, con el gesto. ¿Hacer que?

BITRÁN: Si con el gesto y con el silencio mismo entre un movimiento y otro.

PB: Ok. Cuando volvemos a hablar de silencio entre movimientos, no entre movimientos, el silencio durante la música... Y vamos, por ejemplo, a la Sonata de

Chopin, octavo compás, aquí no tenemos una pausa escrita. ¿Usted hace una coma ahí?

BITRÁN: Ningún silencio. Bueno, tal vez una breve respiración. Yo no la llamaría un silencio porque como tenemos una fermata el pulso se rompió. Ya no hay una sensación métrica, simplemente es un gesto de “respiración-silenció” si lo quieres llamar así.

PB: Y tenemos otro momento de respiración también emblemático, el concierto de Dvorak. Que es justo antes de la entrada de nuestra casi cadenza, antes del pizzicato, no tenemos pausa escrita. Y pregunto; si usted piensa o suele aplicar una respiración ahí.

BITRÁN: Definitivamente. Ese es el tipo de libertades que los intérpretes nos podemos tomar. No podemos pretender que el compositor escriba hasta nuestras respiraciones. Es evidente que después del calderón termina un discurso musical y empieza la cadencia. El hecho de que no haya un silencio escrito no me presiona para empezar la cadencia antes. La cadencia tiene su momento y yo lo tengo que respetar.

PB: Perfecto, perfecto. Eso está fluyendo tan bien, están tan claras sus respuestas, que me atrevo hacerle una pregunta más. En Arpeggione, en el final de esa primera sección ((Canta)) Los tiempos de pausa... ¿Qué significado tiene eso para usted? Y si quizás si usted lo cuenta y cómo lo cuenta.

BITRÁN: Yo lo cuento in crescendo para prepararme para lo que sigue, y muy estricto. Yo siento que Schubert está más cerca de Beethoven que de Brahms. En el sentido de que el pulso rítmico debe ser respetado de una manera más estricta que en Brahms. En pocas palabras creo que este silencio tiene que ser métrico y tiene que tener una sensación de crescendo.

PB: Eso es único. O sea... ¿usted puede definir en palabras que es contar un pulso en silencio in crechendo?

BITRÁN: Tiene que ver con la imaginación y tiene que ver qué hace mi cuerpo en ese silencio. ¿Se relaja? ¿se tensa? Más bien se prepara como un gato para saltar y no como alguien que se va a tirar al sofá a ver el fútbol. Ese es el crescendo en el silencio.

PB: Fantástico, bueno. Quisiera preguntarle sobre el silencio antes de comenzar una obra. Yo voy a hablar de las cuatro obras que ya hemos mencionado; opus 5, N°2 de Beethoven, en contraste con la cuarta sonata de Beethoven, la 102, N°1. La sonata

Mi menor de Brahms y la Fa mayor de Brahms. ¿Hay cómo definir lo que pasa antes de esas sonatas? ¿Hay similitudes y diferencias entre esos momentos?

BITRÁN: Yo siento que el silencio que precede a la obra no tiene relación con la obra que sigue, tiene relación con la sala, con el público, con el ambiente que siente el músico en el escenario. Tiene que ver más con cosas prácticas que con cosas musicales; como estoy sentado, cómo está la temperatura, ya cerraron la puerta, ya entró la gente, ya apagaron las luces, ya está el público en silencio. Yo pienso en eso. Yo pienso la parte de atrás antes de empezar, no en lo que sigue.

PB: Ok. Sin embargo, en la Sonata 102, N°1 para preparar eso que viene usted tiene... ¿Algo pasa en su imaginación o es más bien técnico?

BITRÁN: Es más bien técnico. Es un comienzo muy difícil, entonces tengo que concentrarme en una serie de aspectos técnicos que me permitan empezar bien. Pero si quieres hablar del silencio anterior, precedente, aquí en este caso, talvez, se necesita aún más silencio porque empieza el Cello Solo, en comparación con la sonta en Fa Mayor de Brahms, que empieza con un gran forte Tutti.

PB: Perfecto, perfecto. Por último, le pregunto si este tema es objeto – yo creo que ya sé la respuesta, pero tengo que transcribirla – si ese tema que estamos hablando, de silencio en varios aspectos... ¿Es objeto de verbalización de forma intelectual con sus pares, con sus colegas de música de cámara? Así como con sus alumnos. ¿O es más bien algo intuitivo?

BITRÁN: Las dos cosas. Yo sí lo verbalizo, pero obviamente no tanto como tú ya que este es el material de tu trabajo. Pero hay ciertos momentos como la Sonata de Beethoven, Opus 5, N°2 donde ciertamente lo hablo con mis alumnos o como el final del Preludio de la tercera Suite, donde también lo hablo. Pero muchos de los otros ejemplos de los que platicamos yo los resuelvo de una manera más intuitiva.

PB: Ok. Muchas gracias. Muito obrigado.

BITRÁN: Ah, de nada. Um prazer falar com você

APÊNDICE 2.2 – MOLINA CESTARI, WILLIAM

Truncipción de la entrevista concedida por William Molina-Cestari en Ciudad de Mexico-Mexico el 06/12/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Maestro William Molina-Cestari.

MOLINA-CESTARI: Eco. Come dice in italiano, Cestari o Cestar.

PB: Muchas gracias por participar en la investigación y tomar su tiempo ahora en la mañanita, aquí en Ciudad de México.

MOLINA-CESTARI: En Ciudad de México, aquí estamos. De nada. Di nada. ¿Como dirían en portugués brasileiro?

PB: De nada.

MOLINA-CESTARI: De nada.

PB: Isso.

MOLINA-CESTARI: A mi me gusta muito el idioma brasileiro, brasileño, porque tiene algo extraordinario. Algo que es incomparable. Bueno...

PB: Bueno, maestro yo como le hablaba, yo estoy en una investigación sobre el silencio en la música. Más específicamente en los períodos clásicos y románticos y con el enfoque en el repertorio de violonchelo.

MOLINA-CESTARI: Es extraordinario eso que estás haciendo. Extraordinario. Un tema profundo.

PB: Bueno, tomando esas palabras, ese enlace, el tema del silencio es comúnmente aceptado por músicos sin embargo no es muy hablado, enseñado, pero sí es aceptado. Esa primera pregunta que le voy a hacer es una pregunta general, después yo voy a preguntas específicas.

MOLINA-CESTARI: Específicas.

PB: Entonces, ¿cuál es su percepción al respecto del tema?

MOLINA-CESTARI: Es muy amplia. Debido a que el silencio puede ser interpretado en la música, en los sueños, en la vida cotidiana, en la respiración para hablar. Por ejemplo, en todo lo que es el discurso musical puede tener analogías para con las frases del hablar.

El silencio puede ser el ruido más fuerte que existe en el planeta. Dentro, internalizado dentro del ser humano. Por ejemplo, cuando hay demasiado silencio nosotros los seres humanos nos preocupamos mucho, porque puede ser fabuloso, como preocupante. Puede ser triste, cólico, melancólico, alegre, feliz. El silencio puede ser interpretado de mil formas. Es un tema muy amplio. Es tan amplio y profundo que por ejemplo, dentro del discurso musical— una de las tantas maneras de interpretar los silencios— que dentro de la música tiene muchas ramas, ramificaciones y tiene interpretaciones. El silencio forma parte de la música, por ejemplo.

El hecho de hacer un silencio es prácticamente darle a la música un respiro, pero al mismo tiempo el silencio forma parte de la notación musical. Es decir, que si no existiera el silencio como tal en ocasiones podría ser interpretado como que no se respira. Eso es una de las maneras de interpretarlo. También una manera de interpretar el silencio es que provoca tensión a veces, suspenso. El silencio son muchas connotaciones, son puntos diversos. Dependiendo de la frase del autor, del compositor. Evidentemente en este caso el silencio en Bach, en una obra inspirada sobre el barroco alemán. Bach siempre admiraba mucho el Barroco italiano, por ejemplo. Admiraba mucho a Vivaldi. El concierto de Vivaldi del L' Estro armonico, el Concerto Grosso Opus 3, N°11 y el N°10. Johann Sebastian agarró, tomó, cuatro violines, cello, bajo continuo y Orquesta de Camera. Ese concierto tiene motivos tan simples, tan sencillos y contrapuntísticos que el silencio es fundamental. Sin el silencio en esa obra, por ejemplo, no sería la obra mágica que es. El silencio tiene fundamentaciones, inclusive, tan arraigada a la raíz de la música que es necesario utilizar el silencio. Es necesario interpretar y saberlo interpretar. Es un tema muy, muy, profundo también. Porque un silencio en el barroco no se puede interpretar que un silencio en el romántico o del clásico, por ejemplo. Beethoven que es fundamental es el silencio en las sonatas para violoncello y piano, por ejemplo. Ya veo que tienes una partitura allí de Beethoven. Profundo. Qué curioso en Beethoven, que era un pianista extraordinario y tocaba también algunos otros instrumentos, cuando uno comienza escuchar, por ejemplo, su sonata para cello... Para pianoforte y violoncello, ojo, el título original dice de las partituras, tú escuchas desde la primera Sonata en Fa Mayor ((Canta)) Desde la primera sonata. Sonata de juventud. Esas sonatas las tocaba mucho Bernhard Romberg, Jean Louis Duport, Jean Pierre que era el director del Teatro de la Corte de Berlín. Jean Pierre Duport y Bernhard Romberg, como se pronuncia originalmente en alemán, era un gran violonchelista.

Ambos eran grandes violonchelistas. Pero es importante que sepas que el silencio para estos violonchelistas de ese entonces, que también ellos mismos eran compositores muy conocidos y respetados en la sociedad europea, ya tenían su nombre interpretadas al violoncello. Ese homenaje, ese respeto, que Beethoven les hace a ellos y recíprocamente ellos tocan con Beethoven al piano. Y evidentemente tocaban no sólo en Alemania, la corte de Esterházy, en Viena era muy inspirada de todos los músicos. El propio Joseph Haydn, padre de la sinfonía y padre de la sonata y de los Cuartetos de Cuerdas. Y son maravillosos conciertos para Cello y otros se perdieron, además. Porque durante la historia, la guerra, el tiempo, hizo que muchos manuscritos y facsímiles se perdieran. Y Joseph Haydn, antes de Beethoven sabía muy bien sobre el tema del silencio también. Si hablamos de Johann Sebastian Bach, de Vivaldi ni te cuento si vamos al renacentismo.

Hablar del silencio en los motetes, por ejemplos. Y si hablamos de todo lo que es la música religiosa, todo lo que tiene que ver con el hecho de sentir que la respiración forme parte de la música. Parecerá contradictorio eso, pero el silencio es música también. Interesante, pero vuelvo y repito el silencio en el barroco y en el renacentismo, incluso desde Guillaume de Machaut. Desde Josquin des Prez, Monteverdi tenían otro tipo de connotación, otro tipo de interpretación. En el Barroco, si, por ejemplo, la obra era Italiana, la obra era... Porque antes era más fronterizo, hoy día con las telecomunicaciones ya todo se ha acercado y todo se ha globalizado. Se puede interpretar cada día más de manera más global porque hay más información. Los medios de telecomunicaciones, por ejemplo, han ayudado mucho a que las personas tengan más información. Por eso las escuelas ya no existen como antes las divisiones fronterizas. Ya el mundo se ha globalizado de tal manera que las telecomunicaciones han acercado los idiomas ya los traductores ya no hacen tanta falta. Y el silencio sigue haciendo falta en la música, sin embargo, existen compositores que le dan una connotación al silencio, connotación o puntos dependiendo del estado anímico del ser humano, de lo que quieran escuchar también. Hay personas que son tan sensibles que pueden hasta llorar por ese silencio que escuchan en determinada obra. Hablar del silencio es hablar de un tema muy profundo, tendríamos no 20 minutos querido Pedro. Mucho tiempo para hablar.

PB: Voy a hacer algunas preguntas específicas. Porque son preguntas en común que he hecho con todos los maestros que tuve el honor de entrevistar hasta ahora. Incluso usted.

MOLINA-CESTARI: Honor me haces Pedro. Te conozco desde hace tiempo, tuve la dicha de escucharte en algún momento. Sos un músico muy sentido, tienes un corazón extraordinario.

PB: Gracias Maestro.

MOLINA-CESTARI: Felicito tu trabajo.

PB: Gracias maestro. Estoy organizando, como el tema es muy amplio, para tener un mismo objeto de observación, las preguntas que hago se refieren a momentos del silencio en la música.

MOLINA-CESTARI: Sí.

PB: El silencio durante el discurso musical, el silencio antes que comienza la música y silencio entre los movimientos y silencio al terminar una obra.

MOLINA-CESTARI: Importante.

PB: Entonces, las preguntas... Tengo ejemplos específicos para ello. Quisiera comenzar por algunos ejemplos durante, quizás, el más notorio es la sonata opus 5, N.º 2 que tenemos aquí a partir del compás 39 hasta el final de esa introducción. Maestro yo le pregunto, tengo tres preguntas al respecto de eso, ¿Cuál es el significado de esos compases?

MOLINA-CESTARI: El significado de estos compases puede ser muy específico, como puede ser muy amplio. Aquí vemos, por ejemplo, que este silencio y este compás después de estos movimientos, estos ritmos que son trocaicos, son ritmos trocaicos, pero podrían ser interpretados al contrario, yámbicamente. Si bien está claro los ritmos trocaicos son Pa, pa, pa pa... se usan siempre en los himnos. ¿Cómo comienza el himno de Brasil?

PB: Exactamente así. ((Canta))

MOLINA-CESTARI: Exactamente. Pero con una primera nota larga que viene siendo corchea con puntillo y luego semicorchea. ((Canta)) El himno de los Estados Unidos ((Canta)). El himno de Francia, pero al contrario, sería yámbico, comienza por el ritmo rápido. ((Canta)). Es lo mismo pero al contrario, por eso llama yámbico. Era necesario para Beethoven lograr que en este compás que precede a ese compás del silencio causara de alguna u otra forma su presencia. A través de un ritmo trocaico ((Canta)) Beethoven era muy persistente. Era una persona que además ya tenía problemas de sordera desde su temprana edad. El necesitaba reafirmarse a sí mismo a través de la música, pero el silencio

para él en ese compas causa cierta tensión. Porque cuando está precedido de este tipo de ritmos no es realmente ternura lo que se está interpretando acá. Evidentemente existe un matiz que es sforzando sobre la cabeza que precede de los motivos anteriores, tanto acá, en lo trocaico, como antes del trocaico del segundo motivo. Llegamos al silencio con un fuerte piano que precede de una negra y cuando usted entra acá, mire bien, esto es suspenso. Después el carácter y la tonalidad que indica. Es sumamente profundo, al menos lo veo así y es así, estoy plenamente seguro. Estuve en la casa Bonn, de Beethoven, viendo los archivos de las sonatas de Beethoven y me mostraron inclusive los archivos de la bóveda, estuve adentro, yo hice un análisis exhaustivo de estas sonatas. Porque tiene cinco de violoncello, esta es la segunda, es temprana pero ya era profunda. Este silencio cómo podía interpretarse, por ejemplo, acá es mucho más tenue porque los ritmos son trocaicos sin embargo la melodía es mucho más amplia. Cuando él llega acá es una respiración con sforzando, menos angustiosa, está es mas de suspenso, es un poco más larga.

PB: Entonces, usted dice que en resumen, a partir de ahí hasta el final todos esos silencios que tenemos en el compás 40 también y en el compás 42...

MOLINA-CESTARI: Evidentemente.

PB: Esos silencios...

MOLINA-CESTARI: Fíjate que al final de esa primera parte está la cadencia suspendida. Él prepara la continuidad del movimiento. ((Canta)). Y destiende luego. Te das cuenta que esto crea una tensión enorme. Esto, esto. Esto.

PB: Eso. Muy bien.

MOLINA-CESTARI: Porque es un suspenso de la cadencia suspendida. La cadencia inconclusa que luego la reposa sobre el movimiento que sigue, pero la tensión la comienza a acumular acá. Es fantástica. ¿no? Y luego ((Canta)) Aquí como que... ((suspiro)) Sin embargo, no ha terminado porque Beethoven nunca concluía. Sólo que ese silencio te da a diferencia de los anteriores silencios. Fíjate, esos son silencios respiratorios, de las frases respiratorios, eso es un silencio que acumula una tensión. Evidentemente esa tensión la sigue continuando el piano como idioma. Pero el cello no toca. El chelo no toca, pero hay un momento en que ellos dos no tocan ni el Cello, ni el piano. Es este y precede la cadencia inconclusa. ((Canta)) Maravilloso ¿no?

PB: Enchufando justo en este compás, compás 42. Maestro, hablando de timing ¿Usted cuenta?

MOLINA-CESTARI: No se puede contar. Yo creo que la intención de Beethoven no fue contar, nos colocó silencio a ambos. Yo creo que debe haber un movimiento corporal entre ambos intérprete para entender que esa tensión que se acumula en todos esos silencios esta es la que más tiene, es más, ese es el que más debe esperar de los silencios. Si yo contara como timing exacto, entonces, la tensión no sería acumulada mayormente.

PB: Usted dijo encortar, o sea, yo entiendo que usted lo haga más largo si es para pensar en una fórmula o señor lo haría más largo.

MOLINA-CESTARI: Acabas de decir una palabra sabia, 'Pensar'. Pedro esto, este silencio, sobre todo este... ¿Por qué? Porque este que está acá todavía...

PB: Compás 39.

MOLINA-CESTARI: 39, 40, 41 y 42. El del 39, el compás 39, es un silencio que todavía el piano continúa de alguna u otra forma a tocar a excepto este silencio que tiene él acá. Pero es más breve que ese que es el más largo al que precede a la cadencia inconclusa. A la cadencia, lo que llamaban la cadencia suspendida.

PB: Sí.

MOLINA-CESTARI: Que resulta ser, que te da el beneficio a crear mayor tensión. Si esperas a un poco más como si fuera un silencio tipo fermata, aunque no esté escrito. Pero Beethoven le daba beneficio al intérprete de crear. Él lo dijo ahí, enteramente lo dijo, "aquí hay aún más tensión."

PB: Y en el compás dónde está la fermata, ¿cómo es el timing de esto?

MOLINA-CESTARI: Fíjate este timing, yo lo veo, a pesar que está escrito con la fermata, con el calderon acá, lo veo menos tenso que éste. Te voy a explicar por qué, porque a pesar de suspender ((Canta)). Hay una necesidad de romper la cadencia ((Canta)). No esperar tanto. En cambio, este que está acá en el compás 42 es como mucho más suspensión de expectativas. Fíjate cómo se repite ((Canta)) el piano va a crearlo, tienes que tener un muy buen pianista. Porque el piano hace ((Canta)) Él viene aumentativamente, viene colocando ((Canta)) y ahora lo hace al cello al final, pero él ya viene anunciándolo antes. ¿Te diste cuenta? Y el violoncello ya lo tiene que alargar un poco más, aunque no este escrito. La música te lo pide. Hay algo que está escrito en la

música mi querido, lo que está escrito, está escrito, pero el arte de la interpretación Pedro, la música está escrita en un pentagrama y están los silencios, pero hay algo que va más allá. Que es lo que hay que profundizar. Y es donde los intérpretes tienen todavía una exaltación mayor que el resto del común denominador por eso los admiramos. Que saben interpretar este tipo de silencio, este tipo de silencio. Este silencio encima de la fermata que no es lo mismo que si no la tuviera. ¿Ahora cuánto dura una fermata?

En este caso en el compás 44. Que viene siendo el mismo compás que continúa luego con nada más que el Allegro Molto Piu Presto, pero mira lo que dice, no puede ser, dice un poco más rápido, Piu, pero dice algo Tosto Presto, no es tan... O sea, es Presto Tosto. ((Canta)) Gracioso inclusive. Hay una de las cosas que los términos musicales hay que saber interpretarlo. Por ejemplo, en el compás 40, 41, 42, perate, 39. Todavía el silencio no se hace tan tenso, más tenso se va hacer acá y ésta no puede ser tan larga. Porque es la conclusión de la cadencia que debe romper.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Le estoy explicando.

PB: Ahora llegamos... Ahora entendí, yo creo que está muy claro. Yo le interrumpí, le pido perdón por eso, porque usted hablo de algo muy importante de ese trabajo que es el gesto en el compás 42. Usted puede definir qué pasa, porque nosotros tocamos hacia el 39 y no estamos tocando. ¿Y qué pasa con el gesto del ceillsta o su gesto para entrar en la anacrusa para el 43?

MOLINA-CESTARI: Lo que sucede, yo voy a hacer un preámbulo antes de entrar a esa respuesta que te voy a dar. Yo era un fiel admirador, cuando yo estude en Europa, en Francia, en París, cuando hice mi licenciatura allí, mi master. Estudié en el Conservatorio Superior de París, iba mucho a visitar otros tipos de artes y asistía, a ver, por ejemplo, los mimos que los ves en la calle en París. Eran alumnos de la escuela de Marcel Marceau, pero yo mismo quise conocer al propio Marcel Marceau. ¿Quién era Marcel Marceau? O Marcel Marceau como dicen los franceses, nada más y nada menos que uno de los grandes precursores del movimiento mímico. Imitando los movimientos de las personas, inclusive interpretando gestos como, por ejemplo, sostenerse en una pared sin que ella existiera. A dándole al público como que “Uau... Hay una suspensión allí”. Tiene que ver con esto. ¿Que somos los músicos? No solamente somos tocadores de notas, somos intérpretes del silencio, pero el silencio tiene también gestualidad. Viste que el tema es amplio. Entonces,

la espera de acá o la espera de acá, o la espera de acá, del 39, del 40 y del 42 es relativo. Evidentemente hay un margen de interpretación gestual que sólo el intérprete le tiene que causar al público, le tiene que llegar primero y el crítico, que está dentro del público, tiene que estar convencido de su interpretación. Porque además el texto se respeta, pero hay algo más allá profundo del texto que no lo tiene el texto. La fermata tú escoges el tiempo que te dure. Como bien lo dice la palabra latín *ap libitum*. Ahí no dice *ap libitum*, pero la fermata entra dentro de ese término. Es al libre albedrío, o sea, cada quién escoge cuanto le dura su fermata. Lo que tu quieras, puede ser larga, corta, tampoco puede ser tan corta, pero esta que es la que precede a la resolución tiene que tener una gestualidad armónica a lo que viene. Como si tú preparas el cuerpo. Por eso cuando visité a Marcel Marceau en París– vuelvo al tema de Marcel Marceau– y entendí qué hay cosas en la vida que no vemos. ¿Sabes porque no las vemos? Porque las vivimos tácitamente. No vivimos las entrelíneas, nunca las vivimos, no la entendemos. Somos muy torpes los seres humanos. Y tenemos que entender, por ejemplo, las personas con el tiempo se han aislado un poco por la tecnología. Este tipo de tecnología vale la pena que la utilice para este tipo de cosas, pero nos hemos aislado de lo esencial en la vida. De ver, por ejemplo, crecer una flor y en ese tiempo, en ese ínterin, en la naturaleza existen silencios de todo tipo. Como también el silencio de un grillo. Hay un silencio, él canta, se apaga. Pero existe de pronto un silencio y escuchas la brisa. Porque la brisa se escucha a través de las plantas de los árboles que no es ese silencio nada más que la brisa, si no existen muchos tipos de silencio dentro de naturaleza también. En la música Beethoven quiso, particularmente en esta sonata, segunda sonata temprana, muy profunda, Sol, Sol menor. Imagínate.

Que tonalidad tan maravillosa, bueno pasa por muchas tonalidades, pero en el compás 39, 40, 41, 42 ya comienza un suspenso, pero ésta tiene más suspenso todavía que está. Y por eso yo la interpretaría más larga, pero esa fermata tiene que ser no tan larga, porque si la haces muy larga no concluye tu cadencial de una manera y tiene que ser orgánica. Además el gesto, ya que quieres que hablemos del gesto, cuando yo vi a Marcel Marceau interpretar, por ejemplo, cómo se agarraba de las paredes, él preparaba su mano y al estatizarla él lee antes la gente, leía lo que él quería hacer. Empecé a entender SUS movimientos del cuerpo. Eso se llama expresión corporal. ¿Qué le vas a decir al público? Por eso es diferente cuando tú escuchas la música que cuando vas a ver el concierto en vivo. Y ves el concierto en vivo entonces entiendes cuán grande es el intérprete. Cómo va a interpretar SUS silencios en cuanto a la gestualidad. Yo interpretaría esto no tan largo

¿Por qué? Porque esto tiene que concluir y no va a concluir, la música continúa luego. Porque si te pones a ver bien la partitura la música continúa con un Allegro Molto più tosto e presto, es decir, va andando, pero no demasiado rápido.

PB: Le hago una pregunta en el compás 39 ((Canta)) Usted después de eso... Tenemos casi cuatro compases sin tocar. ¿Usted baja el arco de la mano izquierda o usted se quede ahí?

MOLINA-CESTARI: Bueno, depende, por ejemplo, estamos ((Canta)) El piano tiene, fíjate tú, cuando tú llegas acá el piano no ha terminado. Tú tienes que acompañar de alguna otra forma.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: Por más que tu estés en silencio acompáñalo, gestualmente lo tienes que acompañar.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Porque si tú te apagas visualmente el que ve el concierto y el que lo percibe a nivel auditivo... Porque si acompañas tus sentidos tú miras, pero tú escuchas también. Y escuchas y estas mirando y si tú bajas la mano, o sea, la música no tiene la misma densidad. Porque el piano puede seguir tocando, pero la gente también te está viendo a ti.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: Ahora, qué es lo que sucede, es una sonata para Piano y violonchelo. Date cuenta. Porque si tú ves bien el texto, es una excelente edición esta, por cierto, Pedro. Es excelente Urtext de Viena, porque de hecho... Este... es una sonata, fíjate bien, sonata, aquí dice para *Violoncello und Klavier*. Pero tú buscas el facsímil original y realmente el título es diferente, el título dice para “piano y violoncello”. Esto es algo discutible. En esa época no había orden de prioridad, pero hoy día le damos prioridad al orden. Me parece que Beethoven, como buen pianista, le dio un campo importante en estas sonatas al piano y el violoncellista por más que tenga silencio no puede bajar las manos.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Porque acá tiene que continuar la música. Tiene que haber... Yo te acompaño como compañero de música de Cámara a que tú culmines tu frase. Pero si yo

bajo mis manos acá y no continuó lo mismo podría pasar acá. Mira todo el silencio que tiene el cello.

PB: ¿Usted está, digamos, en posición de tocar en los próximos compases o usted en algún momento va a bajar y va a volver a estar preparado?

MOLINA-CESTARI: Tu puedes bajar las manos, pero no completamente reposadas.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Porque si la reposas es como decir “se acabó”.

PB: ¿Usted puede hacer la mímica de eso? Como usted lo hace.

MOLINA-CESTARI: Claro que sí. ((Canta)) Ritmos diferente date cuenta. Ahora ((Canta – compas 39)) Continúa el piano. Sí la vas a bajar, la vas a bajar, pero en posición de estar atento.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: No en posición de que se acabó, no. En posición de suspenso. No quedarte ‘así’, pero si las bajas porque sabes que va a venir algo y tienes que estar presto. ¿A qué? Preparado a lo que viene. Es decir, este silencio, por eso que el suspenso que te dije al principio, este suspenso es impresionante. El piano hace su trabajo, pero usted está acompañándolo de alguna manera como...

PB: Sí.

MOLINA-CESTARI: Marcel Marceau. No estás haciendo lo mismo, pero estas. Tus ojos hablan, tu gesto habla. Tu estas...

PB: Perfecto.

MOLINA-CESTARI: ¿Sí, me explico? Y ese tipo de silencio interpreta, habla.

PB: ¿Y cuando usted arma el cello de nuevo? Para atacar esa (compas 42)

MOLINA-CESTARI: Para atacar esa ya estás, no estás con los brazos abajo.

PB: Está cerquita.

MOLINA-CESTARI: Está cerca del instrumento, pero además de estar cerca estas dentro de lo que acaba de hacer el piano.

PB: Eso está muy claro. Está muy claro.

MOLINA-CESTARI: Y que sucede, que este silencio que está acá, que el piano tiene, él te debe acompañar como tú lo acompañaste durante este silencio.

PB: Maestro como tengo un... un... Por mí yo seguiría hablando hasta el 2030 con usted sobre ese compas.

MOLINA-CESTARI: Ah, no... el tema es muy amplio. Claro que sí.

PB: Sin embargo, tengo que aprovechar el lujo de estar con usted para preguntas.

MOLINA-CESTARI: El placer es mío, por favor. Prazer para mim. ((acha graça))

PB: En la sonata opus 102, N°1...

MOLINA-CESTARI: Sí, claro que sí.

PB: Tenemos ejemplos también de silencios durante la música y en esa misma sonata voy a hacerle un par de preguntas.

MOLINA-CESTARI: Sí, claro, por supuesto. Claro que sí.

PB: Yo creo que esas respuestas serán más... Las preguntas son muy específicas. Si en el compás 80...

MOLINA-CESTARI: Sí.

PB: Aquí usted... Que eso se repite tres veces ¿si usted cuenta esos compases?

MOLINA-CESTARI: Fíjate tú, se cuentan orgánicamente. Te explico, tiene que haber un ritmo, inclusive más allá de lo cardíaco un ritmo ambiental.

PB: Sí.

MOLINA-CESTARI: ¿Sí, me sigues? Esto que está acá... ((Canta)) esto es un suspenso. Un suspenso sin que exista el silencio de un Cello sino del piano, pero el piano va a estar ((Canta)) Él no va a bajar las manos totalmente. Es lo mismo que decíamos anteriormente, la diferencia acá es que luego viene canónicamente ((Canta)) Porque después de la nota larga, el cello crea un suspenso, no se debe vibrar, absolutamente. El que vibra ((Canta)) rompe el ambiente. Esto, si ves bien, está piano ((Canta)). Es como un llamado. No necesita ((Canta)) No es eso. ¿Sí, me sigues Pedro?

PB: Sí, sí. Absolutamente.

MOLINA-CESTARI: Ahora, a medida que se agrega otra cuerda, porque hay una doble cuerda que viene, que está preparando el ((Canta)). Fíjate que ahí hay un forte al final de la frase que continua el cello forte ((Canta)). ¿Te diste cuenta?

PB: Sí.

MOLINA-CESTARI: Esa tensión se debe preparar. Que no es una tensión es un suspenso, por eso yo digo que Marcel Marceau es el arte del mimo te enseña tanto sin hacer ruido. Este silencio el piano no puede bajar SUS manos. El chelo acá, que termina, ((Canta)) pero...

PB: Aquí. Y ese usted...

MOLINA-CESTARI: Hay una ruptura acá, que no tiene que contarse como tal.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Sino que orgánicamente se sienta con lo que anteriormente tu vienes tocando. ((Canta)). Se tiene que sentir el silencio orgánico. Claro que hay que contar, pero no hay que contar estrictamente mezurato pitagorianamente, no. Tienes que contar normal, pero...

PB: Es orgánico.

MOLINA-CESTARI: Es orgánico.

PB: Usted demuestra ahora, en el video, que usted respira.

MOLINA-CESTARI: Totalmente.

PB: Siempre que aparece ese tema.

MOLINA-CESTARI: Inclusive hasta tu respiras para silenciarte. Porque el silencio tiene vida.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Tiene su vida propia.

PB: Ok. Esa frase es emblemática.

MOLINA-CESTARI: Se llama “el silencio vida propia”, pero “vida propia” según el contexto.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: Porque no poderias comparar a Vivaldi, Bach. No.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: Ahora llegas a Beethoven y esto tiene... Por eso le decía que era un músico que era muy moderno para su época. Al igual que Johann Sebastian. Pero en el caso de Beethoven que era un hombre sumamente obstinado porque tenía SUS deficiencias ya desde muy temprano con su oído. Más allá de eso, porque también sufrió un poco de ceguera y todo esto, era un hombre que tenía una conexión con la música que era mucho más allá de lo normal. Esto es un gran testamento que él deja a los violoncellistas, pero no se conforma con esto e inspirado en Mozart y Händel hace tres variaciones sobre el tema de Judas Macabeus, hace las 12 de Händel y hace también las de Mozart sobre la Flauta Mágica.

Es interesante, pero acá hay mucho de qué hablar, mucho sobre los silencios, sobre el cómo interpretar el silencio sobre cada movimiento. En este caso hay que respirar para saber entrar orgánicamente en el silencio como el trayecto del silencio puede ser interpretado. Tú has dicho muy sabio, “se debe medir”. Claro que se debe medir, solo que no tiene que ser simétricamente medido. Porque si no carece de lo orgánico. Entonces, ya no es humano.

PB: Y eso va a haber variado de día a día que lo va a presentar

MOLINA-CESTARI: Nunca lo vas a tocar igual, jamás. Imagínate que tú te levantas hacer un discurso, parece mentira, aquel que vaya a dar un discurso, una charla, el silencio entre SUS palabras y SUS frases va a dar un entendimiento al público de acuerdo al tono que deje y luego cuando baja el tono. El silencio a mi quiso decir algo con esa frase que no está escrito en palabras para entenderle, sino en su silencio. Por eso te digo que el arte del silencio es más profundo de lo que tú crees.

PB: ¿Puedo seguir haciendo otras preguntitas?

MOLINA-CESTARI: Con todo gusto.

PB: Yo creo que hemos hablado bastante de los silencios entre, pero como tenemos diez minutitos voy a hablar... Le hago preguntas sobre los silencios entre discurso musical, pero tenemos el silencio...

MOLINA-CESTARI: El silencio que suena, pero que no se escucha.

PB: Eso también, pero no sé si tendremos el tiempo, pero la profundidad es más importante que calidad siempre en la vida.

MOLINA-CESTARI: Exactamente. Así es.

PB: En el final del primer Allegro Vivace, es el segundo movimiento de esa misma sonata.

MOLINA-CESTARI: Sí, el segundo movimiento. ((Canta))

PB: De esa misma sonata.

PB: Aquí. ¿Qué significa esto para usted?

MOLINA-CESTARI: Que el público tiene... El intérprete tiene que hacer que el público no aplauda acá. Porque no se ha terminado la música para ellos. Ellos van a quedar, por ejemplo, recuerda que al final, verdad, de este episodio, fíjate toda la tensión en cuanto a que lleva el crescendo, crescendo, crescendo, crescendo... Hay un suspenso. Si el público, el público culto o el público de público, pero el intérprete tiene que ser muy bueno para hacer que hasta el público que no conoce quede en suspenso. Porque esto que esto aquí, esta fermata, le está diciendo al público “escucha la resonancia de mis armónicos.” Y el silencio es para eso. Porque queda una resonancia de lo anterior, pero en el silencio se interpreta qué: “Ok. Es el episodio del silencio, pero quedó resonando la interior.”

PB: Está muy claro. ¿Puedo hacer más una pregunta?

MOLINA-CESTARI: Sí.

PB: Al comienzo de esa sonata, pregunto; ¿Usted cree que antes de que comencemos a tocarla... Sí... ?

MOLINA-CESTARI: Esta es la Opus 102, N°1. Es decir, es de las últimas dos... es la cuarta sonata en el orden que se le conoce hoy día. Pero es la primera del ciclo de la Opus 102. Es decir, la cuarta en la numerología del tiempo.

PB: Antes que comencemos a tocar esto, ese momento que antecede la ejecución, eso tiene algún...

MOLINA-CESTARI: El piano. El piano, porque él cello hace..

PB: Digo, antes que comencemos nosotros a tocarla.

MOLINA-CESTARI: Sí. Antes de comenzar a tocar la cuarta sonata, en este caso, existe también una preparación del sonido. No está escrito el silencio de preparación, no tiene

por qué estar escrito. No es su deber tampoco, sin embargo, psicológicamente el intérprete tiene que llevar y transportar al mundo de la preparación al público. Uno no puede ir... ((Canta)) Uno tiene que... Entonces ya el público se prepara.

PB: Usted entonces podría definir que eso es una... Usted dijo que es una preparación psicológica, pero también ¿técnica?

MOLINA-CESTARI: Existe la preparación técnica. Evidentemente el escenario se estudia también, por eso se estudia también, el silencio a través de la expresión corporal.

PB: Ok.

MOLINA-CESTARI: Porque la expresión corporal tiene un idioma. Tú cuando miras a alguien con una cara porque estas bravo y asustado, tú con qué arrugas el ceño. Tú haces 'así', ya le dijiste que estás molesto a la persona. Y cuando tú sonríes por dentro que le haces un gesto a la persona, sin decirles que estas feliz, tú haces 'así'. Es decir, que el silencio puede interpretar a través de la gestualidad. El cellista, fíjate que el pianista no toca inmediatamente, pero él también tiene que acompañar en la gestualidad al cellista. Porque él se va a introducir en la sonata al igual que el chelista porque esto es interpretación también, mi querido, este silencio del piano. Pero el cellista, en este caso, que SUS partners, SUS compañeros tiene que ser, que toma la palabra, la voz al principio, con su gestualidad ya tiene que estar preparando su arco, su gesto de mano izquierda, de arco.

Inclusive el *levare*, el *levare* que no está escrito acá, que es un *levare* silencioso. Eso es lo que llamó el "silencio que no se ve". Es el que a veces se interpreta hasta mejor, por eso que la música está escrita, pero el intérprete tiene que hacer que esa música tenga lo que yo llamo; "un mensaje". Tenga un mensaje y tenga el mensaje del silencio" Puede interpretarse de muchas maneras. Sí la persona acá espera mucho tiempo para comenzar habrá quien del público que va a decir; "¿pero bueno usted señor porque espera tanto?" y va a venir otro y va a decir "Uau, que orgánico fue todo" Eso va depender del criterio de cada quien, por eso que no somos todos... No podemos complacer a todo el mundo. Para eso se estudia también. "El silencio que no está escrito" Recuerda eso Pedro; el silencio que no está escrito es el más difícil de interpretar a veces.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: El que está escrito no es el más fácil, sin embargo al menos tienes alguna referencia, una guía.

PB: Enganchando justo en esa frase que usted dice, “El Silencio que no está escrito”. Saliendo del reinado de Beethoven y entrando en otras obras fantásticas tenemos el concierto de Dvorak.

MOLINA-CESTARI: Absolutamente. Uno de los grandes conciertos para repertorio nuestro del violonchelo.

PB: En el segundo movimiento, antes de la cuase cadencia, tenemos los pizzicatos, justo aquí...

MOLINA-CESTARI: Justo acá.

PB: ¿Usted antes de tocar ese trecho, usted, hace algún tipo de respiración, silencio?

MOLINA-CESTARI: Absolutamente. Hay que respirar porque esta frase cuando tú vas a entrar, esto viene siendo lo que llaman una “cadencia” previa a la entrada de una flauta. Porque la flauta sé ((Canta)) luego se va la flauta con un clarinete más adelante. Pero esto... ((Canta)) El corno previo a este silencio de respiración que no está escrito, lo que te decía hace rato, los cornos hacen una especie de ((Canta)) ¿Te acuerdas? Ahí tiene que culminar porque se nota. ((Canta)) Pero no termina porque ((Canta)) Es necesario respirar para preparar el pizzicato que va unido a una voz, que es la voz de arriba, del sí. El sí que nos recuerda el comienzo, pero tengo en mente como una remembranza. Te explicó esa respiración... Y para Dvorak que era muy necesaria la respiración, sobre todo con tantas angustias que vivió en su vida. Se enamoró locamente Borgerth de su cuñada, de la esposa de su... Pero además ese movimiento está escrito en forma de órganum en cinco partes. No es convencionalmente forma sonata. Si lo descubres bien son cinco partes, haz un análisis profundo y me darás la razón. En cinco partes, forma de órganum medieval. Tu dirás qué locura es ésta. No son, son movimientos inspirados nada más y nada menos, que fue dedicado, no está escrito, ese movimiento a su cuñada. A la esposa del hermano. Es una locura, estaba enamorado, pero en esa época no se podía decir. La mejor manera de expresar su admiración y su amor por su cuñada, o como lo quisiera ver, era a través del lenguaje musical. Cómo no va a haber angustia en ese amor tan profundo. La respiración forma parte también de las angustias.

PB: Muy bien, muy bien.

MOLINA-CESTARI: Pero es un dolor. Porque luego viene ((Canta)). La resignación “estás casada con mi hermano. Que puedo hacer.” Hay una angustia, pero hay resignación, pero también por otro lado “No puedo romper eso. Tengo un respeto. Tengo

admiración por ti. No te lo digo, pero está aquí reflejado en la música” A veces las mejores interpretaciones son esas, las que no se tienen que analizar o decir sino se sienten. Esta respiración es necesaria, no está escrita, pero hay un silencio abajo que precede antes de atacar acá, fíjate que la voz que queda de la cadencia que precede, de la cadencia que precede, el arpegio que precede... Porque acuérdate que ((Canta)) los cornos. ¿te acuerdas? Hay una fermata, ((Canta)) pero el Cello sigue sonando. Sigue sonando el chelo ((Canta)) Esa respiración es necesaria mi querido Pedro, el que no respire allí no le está diciendo nada a la cuñada de...

PB: Perfecto. Maestro yo creo que su alumno estará a punto de llegar.

MOLINA-CESTARI: Sí, va a llegar como a las 10:15. No ha llegado.

PB: Yo entonces me permito una última pregunta.

MOLINA-CESTARI: Sí.

PB: Que está más que obvio que usted valoriza la importancia del silencio. Sin embargo le pregunto, si es en su día a día, del que hacer musical, de que hacer como profesor, si el silencio es parte de una intelectualización de la cual usted se comunica sobre el tema con SUS pares musicales, así como con SUS alumnos.

MOLINA-CESTARI: Absolutamente.

PB: O si es más bien algo que tiene que ver con intuición.

MOLINA-CESTARI: Existen de ambas partes. Porque uno no puede matar a lo intuitivo, si no matamos parte el alma, pero también cuando uno comunica con el alumno, ellos tienen que aprender que todo lo que ellos hacen en SUS vidas, SUS experiencias, está lleno de silencios, de silencios tormentosos, de silencios que se escuchan. Contradictorio, pero es así. Hay momentos que hay tanto silencio que dices: “Dios, necesito algo que suene. Porque me atormenta este silencio.” Hay personas que el silencio los vuelve loco. Con mis alumnos yo necesito que aprendan más allá de lo que está escrito en los textos. Es el saber que en la música existe lo que está escrito. Los pentagramas, sus líneas, SUS notas, los silencios evidentemente. SUS espacios, los espacios del pentagrama, pero la interpretación no es solo la que tú ves acá. Hay una profundidad de vivencias en la vida que sólo el tiempo te lo va a decir. Está detrás de eso.

PB: Claro.

MOLINA-CESTARI: Que no todo el mundo lo tiene. Eso está. Se aprende mucho porque la humanidad para mí es lo más importante. Lo que está adentro de uno. Esa parte profunda del ser y a veces reflexionar que también es silencio. Hay silencio, pero con la reflexión dentro de ti. Es un silencio externo, pero dentro de ti. Estás meditando, reflexionando y profundizando. Cuando yo interactuo con mis alumnos, con mis pares, con mis colegas, como tú, por ejemplo. Tu eres una persona muy profunda y estoy interactuando contigo, pero te estoy tratando hacer llegar mis pensamientos. Sin rebuscar, yo no hablo portugués brasileño, sin embargo me sueltas en Brasil y te aseguro que lo voy a hablar rápido. Porque yo recuerdo muchas palabras; Muito palavras. Me gusta mucho a Jorge Amado. Que por cierto habla de silencios y voy a invitar a... Era un hombre impresionante Jorge Amado, gran escritor brasileiro. ¿Conoces a Jorge Amado?

PB: Claro, por supuesto.

MOLINA-CESTARI: Yo amo mucho Brasil. Para mí es uno de los más grandes países do Mundo. Tengo mis amigos allá, muchos amigos cellistas, fuera del celismo, fuera de la música, otro tipo de amigos también. Porque no es la música solamente la música, es todo, es una maravilla todo, pero también la música la hacemos nosotros sin hacerla. Con los tonos de la voz, con el silencio, la respiración. Cuando tu dices algo, pero cuando no esperas lo suficiente como para ver la reacción de ese espacio de la mirada y del gesto del otro. Quiere decir que entendió o no entendió, pero tienes que saber que hay un tono y después cuando viene el silencio, que lo puede hacer la respiración o un silencio determinado, pero no nunca mido un silencio. Lo mido, pero no a 100 por ciento. Hay unos silencios que son rigurosamente necesarios. Cuando yo estoy hablando con mis alumnos hablo de manera pausada para que se les quede. Cómo decía Jean Piaget, “El desarrollo conectivo sicomotriz tiene que ser inducido de una manera pausada”. No estresante. ¿Si me explico? Sobre todo, que lo experimentó mucho con las niños. Jean Piaget era farmacéutico, fijate tú, pero se convirtió en uno de los padres del desarrollo pedagógico. Todo el mundo cuando te dice “No yo soy sordo. Yo no escucho. Yo no nascí para eso.” Es falso, todo el mundo escucha. Que no todo el mundo tenga el desarrollo psicomotriz porque no le conciba de manera cognitiva inmediatamente eso no te permite a ti entender lo que es un silencio o entender que a lo mejor, como cuando se cae una bicicleta sabes, te voy a dar un ejemplo. Se cae la bicicleta, y yo siempre doy este ejemplo mis alumnos, se descalibra el volante, entonces tienes que colocar tu caucho entre las piernas y enderezar el volante. Eso es lo que tiene que hacer con la música aquel que

dice que no escucha, pero si escucha. Solamente que no tiene calibrado la voz con lo que escucha, el volante de la bicicleta. Cuando se cae la bicicleta y se tuerce, enderezarlo. Eso se llama educación. Se nace a veces con el don, pero a veces también se hace. La filosofía es una de las madres de la esencia de esta vida del hombre. Nos dice muchas cosas profundas, banales y superficiales inclusive porque no toda en la filosofía es profundidad y el silencio también forma parte de la filosofía. La meditación, la profundidad de la reflexión, la meditación que es otra cosa, pero sin embargo es importante.

PB: Maestro...

MOLINA-CESTARI: Espero que te sirva de algo.

PB: Me sirve muchísimo. Insisto ha sido un honor y será y seguirá siendo un honor porque pasare muchas horas en las transcripciones haciendo la reflexión de nuestra conversación. Haciendo los paralelos con lo que los otros maestros han hecho, los contrastes que otros maestros han hecho, esa es la gracia del trabajo. Y por todo, por su amabilidad y... corazón.

MOLINA-CESTARI: Pedro, el gusto es mío. El placer es mío que un colega como tú, tan musical y tan profundo – porque también lo eres– y tan lleno de estudios, porque siempre estás estudiando. Me alegra, nunca dejes de hacerlo. Después del doctorado existirán otros doctorados que nunca vas a ver que son silenciosos.

PB: Muy bien. Gracias.

APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM INGLÊS

APÊNDICE 3.1 – BRUNELLO, MARIO

Transcription of the interview with Mr. Mario Brunello, realized on June 3rd 2018 in Monastério di Bose, Magnano-Italy, by Pedro Bielschowsky.

PB: So Mr Brunello, thank you so much for sharing your time and knowledge with us. So as I told you, my doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians in this point and normally I ask, what is your opinion about it? I won't ask this question because you wrote a whole book about that. Therefore I have some specific questions in scores. I think we could begin with that. I don't know how much time we will have. Then I would like to ask about some moments of silence which you also mentioned in your book, but I want to dig in a little bit. So the very first example I have been asking to all the cello colleagues and masters is the one you mention in your book, the 2nd Beethoven sonata. I quote you where you say it's a similar, an analogue way that Beethoven uses it in the Grand piano sonata Opus 7. Nevertheless I have a few questions about that. We have, as you say, six measures. So you mentioned there 13 beats of pause against 11 of sounds. In your opinion, what does this mean?

BRUNELLO: I think it's one of the first examples of the early Beethoven works where Beethoven I think he - as I wrote in the book - he understood that the silence is the right language to bring the people who are listening, because we have to remember that at that time not all the music was written to be listened to but just because was a job, music was used for many occasions from religion to official politics, to the borghesia and many other situations. But he wanted that the people listened to exactly the meaning of his music and the silence and the space between the notes give the time to the audience, to people, to think that sound that ... the last sound and to think of what is going now to happen. I'm quite sure that Beethoven used the silence in the early works for this reason because after such an intense *adagio* it was not so usual for cello sonata, he needed to have not only a separation; not only a hole between the intense music and more easy music but he needs to fit in the mind of the listener: I said something very deep and very important for me so

now just have a little few seconds to think about and then we go on and then we see what happens.

PB: So I said something very deep, then silence, then I said something deeper and there's more ... as deep as and then silence and so on, for six measures.

BRUNELLO: Could be. Could be. Could be. Because there is also last bar complete silence. This is a very [bold move].

PB: With the *fermata*.

BRUNELLO: It's not only in between the bar but in full bar silence. And in the full last bar because other composers used to have one bar in the middle between first and second theme but at the end of the *adagio* now we say after the last note of Mahler 9th for me there is 20 seconds of silence. Mahler bring us in another world. But the Beethoven...

PB: The two.

BRUNELLO: Yes.

PB: He did it before.

About this section, I would enjoy very much knowing if in measure 42 before the cello plays, do you count here?

BRUNELLO: Never.

PB: Never?

BRUNELLO: Never. The only thing that I ask to the colleague, the piano, is to have a precise length of the last note because if it's too short or too long the proportion of the sound in silence and again sound is destroyed, I think. But count ... never count. So I also like to stay with the bow over the note, over the string and completely no movement, no breath, just tension.

PB: Where do you pick your bow? From the very last ...

BRUNELLO: When the ... ?

PB: When the piano is playing.

BRUNELLO: The last [hums] I already ...

PB: You're prepared?

BRUNELLO: I'm there. I'm not preparing, I'm there. Because every movement I think is something that destroys the silence. If you stay sitting and you put the bow down or up then you have to do this and ...

PB: It destroys? Absolutely.

BRUNELLO: No breathing, no looking, no counting. Just I try to stay in the music and if the pianist gives the [ting] [hums].

PB: So let us just dig in, to make very clear, that I don't write anything wrong. We play in measure 38, 39 and then we have one, two, three, almost four measures of silence. What do you do in measure 39 with your bow?

BRUNELLO: Yes. Clearly it's not silence, we have to participate to the question of the piano.

PB: I mean, we don't play, that's what I mean by silence.

BRUNELLO: Yes, okay. We don't play and we as many other situations, we are together with the pianist, with my friend, with a colleague and we are together. But in the last moment, if I say oh, now it's [*fini*], I think I destroyed the end. We have to continue.

PB: So here you keep the bow close to the strings?

BRUNELLO: I'm just playing [sings] like exhausted after all this suffering, yes? [sings] And we have to stay there and then [sings] I can put down the bow. [sings]

PB: That's very clear now. So you say you never count. And the timing of the measure 42 depends if it's ... I'm guessing now you will always count, if you were to count it would be more than what is written, it's the feeling of the movement that depends on several things.

BRUNELLO: No. What I want to say is a little different. Of course, if I count it's precise. But it's just precise. I want that all this situation has a meaning like a word, like an action, like a theatre, like a rite, it's a rite. I don't need the exactly right timing this bar. The right time in the last bars all together.

PB: This very last one, you make it bigger or less big depending on ...

BRUNELLO: Depending on the situation that you create before, depending. But at least it's a bar.

PB: A whole bar?

BRUNELLO: Yes. And what I discovered after years is that no-one, professor, teacher told me that. In any lesson that I had, nobody told me “oh there is a bar”; we just finish to count here and then [begin the next movement]. Silence is not important in the school as the sound; this is a very big mistake.

PB: I absolutely agree with you. Other situations with absolutely different kind of silences, perhaps a very simple one. Arpeggione, bar 13. What do these two beats, do they have any functionality for you?

BRUNELLO: No, I think this is ... my opinion is normal breaths.

PB: Normal breaths?

BRUNELLO: Normal breaths. It's not ... I can't consider silence. I can't consider the two bars like Schubert wants to say something with that. It's just a form he needs to turn the page of his idea of form. It's a shape. It's not a meaning, I think.

PB: I wrote down what you meant in the classical era you're mentioning here ... and as it's in Portuguese I'm sure you understand so your own words “um silêncio limpo e claro delimita melhor os limites do pensamento e do tema tratado na representação do imaginário.” Is this a kind of silence?

BRUNELLO: Yes, this is a kind of silence more than we say in Italian *chiaroscuro*, light and dark, I wrote in the Greek temple. It's more important the light and dark than the distance between one column and the other. So it's a shape, it's important that if I have 1 kilo light I need 1 kilo of dark.

PB: So the balance is important?

BRUNELLO: Yes. The proportion. I can say that this silence has the same meaning as this silence.

PB: Yes. So it helps in the balance and the shape of the whole architecture of the music, of the piece?

BRUNELLO: Yes. Maybe the language of Schubert is very natural. He has not the necessity to think, oh now I need ... it's natural. Because after two variations [hums] he needs to go in another argument. That's all.

PB: So it's functional. You breathe so it's something of the body and you need ...

BRUNELLO: More.

PB: At the same time as you can change, it's all so dramatic ...

BRUNELLO: E major. I change, I'm looking this window, now I look ...

PB: Another dimension? Okay, perfect. I don't want to disturb you so when it's your time ...

BRUNELLO: No, no, I have time.

PB: Perfect, thank you so much. In the Dvořák concerto, 2nd movement, quasi-cadenza we have no written rests there or whatsoever. Nevertheless it's quite a tradition that cellists breathe and breathe longer or breathe less. Can you tell, if you do any kind of differentiation between sounding and not sounding there?

BRUNELLO: It's difficult, because I never thought about the space here because my focus is I try to remember to me and to the audience that I'm playing the exordium of the clarinet. So I need to be in the same situation as is the conductor when he has to start the second movement. So he needs to keep the orchestra with him and he needs to keep the audience with him. So I'm sure that he's not counting or thinking, which thing do I have to do? No. He has a tempo and he needs to say the most important thing that is at the beginning of a new theme. Now we had a very important situation here and dramatic and the colour is completely changed by the trombone and the base here and we have to say again the very simple theme. So for sure until this moment I never thought to have a space, silence or pause, nothing, this is the first time that I'm thinking about this.

PB: So if you sing after this very long note, the *arpeggio*, the long note before the *pizzicato*, then might there happen something?

BRUNELLO: No. I can say that my silence is this long note. It's like the conductor before starting he has [hums] and he has to create with this theme a good atmosphere to start.

PB: That's very special. Next, Chopin Sonata, measure 8. We don't have any signs here either. Do you do any kind of gap?

BRUNELLO: This is exactly the opposite of Dvořák. No atmosphere, no *aspetativa*, waiting power.

PB: Expectation.

BRUNELLO: Yes, expectation, but surprise here. So after [hums] and it's fantastic, this slur that Chopin put there, because it was very natural to do [hums] and the same slur

[hums]. No. [hums] Very interesting. So it's actually the opposite of what we thought about Dvořák.

PB: So you might think make a little gap?

BRUNELLO: I try not to, I just try to change the colour, no pause, no breaths.

PB: You change the bow?

BRUNELLO: Yes. Of course, yes. As you know, we have to be in the position.

PB: Perfect. As less gap as possible. We have in Beethoven 4th sonata, after the *allegro vivace* also the very end one whole bar with *fermata*. What does this mean for you?

BRUNELLO: I need that bar. I feel that I need after when you've run, when you run or when you climb mountains and you arrive at the top, after your last step you are not ... *Ah!* ... like this, you need at this moment to ...

PB: Recover.

BRUNELLO: Recount, re-find your body and your breath is like [hums]. It's like after a run, after a big, big effort. So this bar, this silence, this pace in my playing it's not to give a shape, give a proportion or to make expectation of something, but this is something that I need and I hope that the audience also needs. I remember once playing, it was really good and with a lot of temperament and [hums] and I heard from the audience *mamma mia*. Not: [sighs] *mamma mia*. It's finished.

PB: Right after that, the music continues, perhaps not right after that. What happens then? It's in between these movements, so you have these moments to recover from this running. Do you then relax? Or you just want to keep that moment to go on?

BRUNELLO: No. I need a long space after this bar where everything is stopped by Beethoven, and after that I think it's important to have a ... I don't know what I do but I finish my work and the beginning of the *adagio* is piano, it's not me. It's not my [G] important, it's the piano part that's important. So I wait for him and when he's ready I look to him and I wait that he does [hums] I haven't to do anything.

PB: I will ask you a few moments from now about the silence before and after which you wrote in your book, but I want to have a few things to ask you about this moment

in between movements of sonatas or concertos. Do they have a special meaning for you in the sense that to link the movements or just to relax or both or will depend on the piece and what can you say about this?

BRUNELLO: You are asking something that for me is difficult to speak about silence with these things that are more related to communication and onstage, the onstage skills, you understand?

PB: I will give you then a few examples. Between the slow movement of Brahms' F major sonata, the second and the third movements, for example, so [hums] there's a special thing that usually happens there. What do you do then?

BRUNELLO: I think how I'm lucky to play this beautiful music, really, and at the end of the *adagio* I always thank my life to have this privilege to play this beautiful music.

PB: This moment of joy?

BRUNELLO: Yes. It's so sweet, so incredible moment. I can stay there for five minutes to enjoy, it's like after love with a woman, you can stay there for hours.

PB: Some very sincere and profound words. Another example of the Brahms' Sonata, between the first and second movements.

BRUNELLO: Of course the same, but not so sweet moment, it's more related more with the control of the sound with the G sharp not too loud than the ear of the piano so it's more a controlled moment, not so emotional moment.

PB: So I will quote perhaps one last thing that I think, I'm not sure, perhaps I'll need to quote more. I asked you during the Brahms, as we are talking about Brahms, to go back to these moments that happen in between music. In the second movement

...

BRUNELLO: I think I need to rehearse. Are you staying after the concert?

PB: Yes, I'm staying right here in the corner.

BRUNELLO: We can find more time after.

PB: Okay. I'm so glad, thank you for that.

BRUNELLO: Because I need to rehearse.

PB: I already took half an hour of your time.

PB: So Mr BRUNELLO, thank you again for the wonderful concert. There are a few questions that I still have in mind I want to ask you. About silence before music, you say in your book that it is twofold. One side is to prepare the audience; other side is to prepare the interpreter and this concentration in this moment. On the other hand you say it's ... I will quote in Spanish: “*La música no debería saltar con el tren en movimiento, sí no que debería tener siempre un momento para apropiarse del fluir del tiempo y detenerlo o para afirmar su existencia.*” That's very clear what you say. Nevertheless, Daniel Barenboim wrote in his book, I don't know if you read his book?

BRUNELLO: No.

PB: He makes a statement. I quote it in Spanish; I think you understand. The name of the book is “*El sonido es vida: El poder de la música*”. That's the name of his book. So his statement is: “...either music interrupts silence or music emerges from silence.” Do you agree with him?

BRUNELLO: Mostly no. Because interrupt is something that is cut. I don't think that the sound of music cuts the silence in this sense. Of course interrupt because there is no more silence but the silence as you know, everybody knows, doesn't exist, the real silence. There is absence of sound but there is no silence. Silence maybe is only where death exists...if. Usually I prefer to speak about space than silence. The space, to recognise a space you need to have a kind of glance of the space that you have around you. In this time that you imagine or that you see the space, there is a time. This time is going, is moving, so the sound has to keep this time and go together. So the music adds a presence to the silence. I don't think interrupt. It's additional element together. Then they go together. They go because there is the time that is doing a movement motion.

PB: So it's more in the sense as Epstein, there's a book of Epstein which is called *Shaping Time*. It's more in this sense. If we compare the beginning of Beethoven's 2nd sonata and Beethoven's 4th sonata and we have in the second this cut which you don't think it's interrupting silence but it's shaping this moment in a certain character differently from whatever pieces, for example, the 4th Beethoven sonata.

BRUNELLO: I think he's saying what I said just now. I can now say that no, it doesn't interrupt. The music doesn't interrupt the silence.

PB: So in another dimension what I feel in this moment when you talk about silence and commenting that silence doesn't exist and so on, do you mean it is a kind of state of consciousness that is you are aware of even when you are playing something on the top of it? Or it's when you talk about silence it's a general silence that is common to all of us?

BRUNELLO: Yes, this way, there is a general silence around us, something that we call silence but is not silence. We have an absence of what we need in that moment, what we want to hear in that moment because people in the church were waiting for music but the birds were all around the church. So the silence in that moment was just for that thing that the people were waiting for, not around them. Because around the church there were a lot of beautiful sounds.

PB: Definitely. About silence at the end of the music. You mention in your book that ... I quote again, page 49 and 50. "*En música la pausa la suspensión y el vacío pueden revelar este momento mágico, de verdadero silencio en el que la falta repentina del elemento sonoro que han mantenido unido los silencios*". You go on and then you say that it's a "líquido amniótico" that gives life, and so on. Nevertheless for who is listening to music it's much more notorious, this moment at the end of the piece, and you think that for you this is part of the whole broad aspects where you can find silence in music? Or do you think at the end it's even more?

BRUNELLO: The end is even more because what you did before, what you heard before, what you keep from the music before is finished. So it's finished but it's not silence because you are still thinking, of course we are still thinking. [interruption: speaking in Italian]. I think that has more weight, it's deeper, the silence, the pause in the middle because in the middle there is the right hand of what for example, the voices in music: they go up, down, *contrario*, *molto contrario*, and during the listening you can't really have all this movement. It's only that you recognise, ah, it's going up, but it's going up, it's going down, but it's going down, it's moving, there is a motto. In the pause you can stop that motto during the pause because your mind can stop the tempo, you can stop the sound and the absence is really *silente*, we say in Italian. So at the end it's different because it's finished, it's not working, it's not giving a meaning to what happened but it's finished, it's just finished and the only thing that you can do is remember what you listened to before, elaborate, but you can't do other things. So if you want to call it silence, that's okay. I prefer to call ... I miss something.

PB: When you have just played this Bach, what was that again?

BRUNELLO: It's a Chorale. *Ich ruf' zu Dir, mein Herr*.

PB: *Ich ruf' zu Dir, mein Herr*. Other pieces like Rachmaninoff, *Vocalise*, or the *Swan of Saint-Saëns*, you can come to an end with the kind of silence. That's what we are talking about right now.

BRUNELLO: Again, I think that that silence needs to realise that the music is finished. I think is more important to realise that it's finished, music that nothing, but silence just to call because we want to create silence now. I don't want to create silence, I don't want to have more length because I want to create a new thing that is silence, no. I want to realise that it's finished and we can think a lot of things during that moment. So I want to say, I wrote a book on silence because silence doesn't exist. I completely agree with, never exists as silence in the pause, in the end, at the beginning, in the middle, in the shape. It's a language, it's something that artists use in different, very different ways but it's not an element like water or ... water is water.

PB: In my personal reading of your book you show that unmanifested sides of what we cannot hear. You put our attention to qualities and to certain aspects through time of music which through history of music which we can find different qualities and therefore this unmanifested side of silence.

BRUNELLO: It's like when I try to talk about the silence of the things, a cello is a thing, is a piece of wood, artistic piece of wood but it became ... it is a cello only when it's silent cello. When he's playing it's me, it's my voice, it's my instrument is an instrument, it's not a cello, it's an instrument. But when we finished and when he's finished to produce sound, he goes back in his personality that is cello, his ten years two centuries, he was played by Heifetz or who knows? He became ... so this silence helps to recognise things, to give the importance to things.

PB: A very final question. I think I have taken too much of your time. You say that in Schubert's *Quintet*, that's what I read out of this is that it's a bridge to the second Vienna school. Another cellist I have made an interview, he says in his opinion that second sonata of Beethoven, that's very spot we were talking about for him, that is the bridge between the first Vienna school and the second one.

BRUNELLO: Interesting.

PB: Do you somehow agree with that?

BRUNELLO: I think that it could be but Beethoven, at the time of Beethoven he has a lot of things to say more with sound. Schubert has something ... Schubert opened a window, not a door, a window on the world, complete more disparate, more without words, without meaning, without just emotion, just mystery. So I called the eighth note is the silence for Schubert. No?

PB: Mr BRUNELLO, it's such a joy and a privilege. Thank you so much.

BRUNELLO: Thank you and all the best for your adventure with this.

APÊNDICE 3.2 – COOK, KIM

Transcription of the interview with Mrs Kim Cook, realized on November 15th 2018 in Natal-Brazil, by Pedro Bielschowsky.

PB: So first of all, thank you very much for this.

COOK: You're welcome.

PB: So my doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music? This is a very general question and afterwards I will go to some specific questions.

COOK: Okay. Well, when we're talking about silence, there are some different aspects. One is that you have the silence that you would have during a rest and the other would be the silence say before or after a piece. I think the silence within the music is of course interpreted by each performer but, for example, each composer uses silence as one of the elements of his composition and the silence contrasts with the sound. So having a little bit more silence makes a more dramatic contrast when you do have the sound. So I guess there are those two aspects, the before you start a piece you can get a certain amount of silence in the audience. Then somehow you call attention to the performance or the composition in a way that you wouldn't if you start just right away, which is also a kind of presentation to not use silence, because you want to have this energy of something going on or going forward.

PB: So digging in exactly at this first spot that you mentioned, so this silence before you begin playing. I will name you a few musical examples and then perhaps you can tell me if there is something about these moments and if there are differences among them. So for example, the beginning of the Brahms F-major sonata and the Beethoven opus, the 2nd sonata, Beethoven's 2nd, opus 5 number 2, are there quality differences in these moments? If yes, how would you describe each one of these?

COOK: Well, the opening of the F-major is very soft and starts with the arpeggio or the [fourth]

PB: [humming]

COOK: I thought you meant Beethoven.

PB: I meant the ...

COOK: So the Brahms F-major?

PB: No, I'm sorry. I skipped something. Sorry, I got confused.

COOK: Maybe I misunderstood.

PB: Yes, because I wasn't clear. So if we take both Brahms sonatas, E-minor and F-major, that was my mistake. I only said F-major. E-minor in contrast to F-major and if we take the Beethoven 2nd sonata in contrast with Beethoven's 4th sonata.

COOK: The 2nd sonata contrasted with the 4th, okay. So those are quite different, yes.

PB: So these, before beginning these pieces, are similarities, differences there?

COOK: Well, of course you use that time before the piece to set the mood. For example, I can see going out on the stage and starting the Brahms F-major right away, you know, with that energy so you don't lose the energy of just the moment. On the other hand, which Beethoven you said, the 2nd and that's G-minor, so that is very sort of bold, sforzando, [humming], right? I think to make that more effective you might wait for the audience to be very attentive. Sometimes that time that you have with the silence allows people to settle themselves and for you and your pianist to settle and then you're much more focused. Because with Beethoven everything is so precise right there from the beginning, the way he does the sforzando and the contrast. But Beethoven, the 4th sonata as well, the mood of that is a calm and slow movement. So I think you'd also take the time to focus and let the audience settle down, whereas you might not need that with the Brahms F-major. Likewise with the Brahms E-minor you might set it aside, although the Brahms E-minor, if you started right away it's one of those atmospheres that you build and you can gather the focus. I think in Beethoven it's a little more difficult to, you know, gather that focus. I guess that's just my first impression right now.

PB: And your experience with those pieces?

COOK: Yes. Yes.

PB: Because I guess you've played all of them a few times. I will talk about the silences between movements and then silence at the end of pieces. Then I go to the silence during the music. So when you reflect on silence that happens between movements of a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment?

COOK: Sure. I mean, it gives you time to change gears, you know, if you have a very lively ending to a movement and then you're going to start something like in the Brahms F-major here, it's sort of a triumphant ending and then you start the second movement, which is very slow and soft. You know, you use that time to change gears. Sometimes people clap after the movements and then you need a little bit of time to change the atmosphere there. I think there's a second part of your question?

PB: If you take advantage of this moment, I guess, yes.

COOK: Yes.

PB: As you said, if they clap they need a little more time to establish ...

COOK: So I think that when you're performing, those are sort of ad lib moments in music where you have to assess, even the acoustic of the hall and the presence, how close the audience is or how big the hall is, can make a big difference. Sometimes you need more time in a big hall just to settle the atmosphere.

PB: Okay. Regarding the silence that perhaps, as we're talking about Brahms, could happen at the end of the second movement of the F-major sonata, can you describe, if there is something special or not about this very ending, if there's some possible silence there?

COOK: Well, that movement is so nostalgic in a way, and I think it needs the space at the end just to let the feeling of that dissipate.

PB: Is this feeling somehow the same kind of feeling that we would have in other slow pieces like Vocalise from Rachmaninoff or Saint-Saëns, 'The Swan', is it the same kind of atmosphere or something different? Among these pieces we are talking about?

PB: Hmm. When you're working with a piece like 'The Swan', you have such a familiarity with it in the audience and it prepares the ending maybe a little bit more. It's

hard to say. Also the piano is playing, you know, after you have played your last note and so it gives you that ending. So maybe you don't need so much time afterwards.

PB: As ...?

COOK: As maybe the Brahms, yes.

PB: And how do you expose this time your intentions, through gesture? [humming] From the piano, right? Then the piece is over and what ... how do you show that this moment is something special?

COOK: Well, you don't move. You keep your bow until you really want to finish it and then you slowly drop your arm so that you don't interrupt the mood.

PB: So it will begin exactly at this point, you said the atmosphere of the hall depends on how big the hall is?

COOK: Sometimes, yes.

PB: So this very moment might have a different timing in different halls and different audiences?

COOK: Right. I think so.

PB: Have you ever considered the big halls, different time as in an intellectual manner or it's more an intuitive thing that just happens?

COOK: I think it's a little bit more intuitive because we're listening and we're improvising. That's where we sort of improvise. We hear, okay, has this settled yet? And then you allow it to settle.

PB: Okay. Perfect. I would like to talk a little bit, a few moments in both Beethoven sonatas, during the pieces, both pieces we were just talking now, the first one obviously is the opus five number two. So through from measure 39 until the end.

COOK: It's a long time.

PB: It's a very long time.

COOK: Yes. It's a long time.

PB: So I have a few questions about that. The very first one is what do these bars represent for you?

COOK: A thoughtfulness, first of all, because there's time that is sort of suspended and then there's just a statement and then there's more time suspended. So I think Beethoven tended to do this kind of thing which maybe we wouldn't find in any other types of compositions where he uses this so dramatically for emphasis. You know, there are motifs and then he does just a short motif and brings you back and then keeps you waiting for what's to come. It's very dramatic. You know, this is what introduces the next movement. Suddenly it's a relief. [humming] But this is going up to that movement, you are creating some suspense and some feeling of focus.

PB: Measure 42. So after the piano ...

COOK: It's very long. It's very long. A lot of students think they don't want to hold that so long.

PB: Do you count here?

COOK: That's a good question. I think initially you do need to count, and then you just feel it with the large beats.

PB: When you say large beats, you say the whole measure as a beat or you say the one ...

COOK: I think probably two. You could be thinking in four or in two but in ...

PB: But never in eight?

COOK: Well, that might be a teaching experiment, you know, to make sure that it's long enough. Then you start to do it a little less subdivided.

PB: So you say it's a mixture about the experience you have through playing this over many times, in different moments of life?

COOK: Mm-hmm.

PB: And you used to count? At a certain point you just feel it, you don't count it anymore? Or did I misunderstand that?

COOK: Well, I think you don't need to do the subdivision but I think counting it may be in the larger beats. You just feel the suspension.

PB: So larger beats would be [humming]. And then how do you count from there on?

COOK: Well, maybe in four.

PB: Okay. So you keep the beats that the piano ...

COOK: This is awfully slow. So it's part of your breathing and ...

PB: And probably you would advise us then to make it longer?

COOK: Yes. Because you get impatient when you're feeling silence.

PB: And for yourself?

COOK: Mm-hmm.

PB: Do you think, okay, I'll try longer today. The audience is in my hand or it doesn't have something to do with the audience? It's just about your connection with the pianist?

COOK: I think, you know, all those things, but the connection with the music, how long is that last quarter note and how does it feel? So I think you want to do at least that amount of time, if not a little bit more.

PB: At this very end we have three beats plus a fermata. Do you count this one or it's a matter of feeling again? Should it be longer, should it be shorter?

COOK: Well, I think you probably start by counting and then later on you maybe feel it and you wait till the mood has changed and you can go on.

PB: Perfect. So we have other examples, here from the Beethoven as well. We have talked about the beginning, right? Then when we jump to the first allegro vivace [of the Sonata Nr.4], we have something special about the ending. What does this ... if this represents, has any meaning for you, can you tell us what it would be? Or it's just a short thing that needed a bar?

COOK: Well, I think obviously he wants the mood to settle. So the drama continues if you have that. But you can't always guarantee that somebody's not going to clap or that it's not going to be broken in some way. Yes, it's deliberate. It's Beethoven.

PB: Okay. So we have still two examples. For example, this one. The second allegro vivace in bar 74. This same thing happens two more times. So do you count here?

COOK: I think I do count. But just to make sure that you don't come in earlier than that. It's a very dramatic pause.

PB: And the three times we do the same or we'll have some kind of ...

COOK: That's a good question. I think that's again an interpretive, you know, you can differences in interpreting that and maybe the last one you take more time, because they're already prepared with this kind of vigour and makes it even more dramatic.

PB: So you make it, in terms of dynamics, if you could say so, the third one, the third time we have this, do you make it longer ...

COOK: It could be.

PB: ... so the drama, the tension is bigger?

COOK: You have to remember that the rests are just the language and the composer has something in their mind and so we're always limited by what's in the score. So we have to go away from the score and say what is the dramatic effect, what is the emotion, what is involved in his concept here? So it's not really a matter of counting rests, but it's a matter of this great pause or this emotional sort of change that we're having or suspense of what's to come. This is very suspenseful because it's [humming] and then you come in very ... I like a very clear articulation here.

PB: Okay. Perfect. I don't know if you still have time?

COOK: Well, sure, if you have another question.

PB: I would have one or two or three more. I don't know, how your time ...

COOK: I think we're fine, yes.

PB: Okay. So now taking an example of silence in Brahms, during the music in Brahms. So we have here the F-major sonata and it's in the second movement, so it would be just this rest here. Does this have any meaning for you?

COOK: Well, this is very *espressivo* and dramatic, this ... and so I'd probably take even more than that. But it is ... yes, I think Brahms uses it emotionally to set up the next phrase. Yes.

PB: Okay. So measure 19 you would explore it through taking more time?

COOK: I would, yes. Again, composers are limited by the notes and what we have and so it means maybe a breath, it means maybe a change of mood. Okay?

PB: And about silences that are not written inside the score, or possible moments of silence. I would have two questions. So in the Dvořák concerto in the second

movement, before the quasi cadenza, we have the arpeggio on the long note. So before this very pizzicato here, do you take time?

COOK: I do.

PB: And can you explain how much this time is and [on] what it depends?

COOK: Well, this is a fermata here and so you're finishing off this note so after the fermata I think you can afford to take more time. You're suddenly starting the cadenza and this is a set-up for the cadenza, the arpeggio and then you're alone and so you have the time. You don't have to depend on someone else playing. It's a little bit more ad lib.

PB: Okay. The Chopin sonata, the eighth bar, we're right after the fermata as well. Do you make any kind of gap there? Do you take time? Or you just make a continuing of the sound?

COOK: I make a gap. Because this is such a huge thing with the piano and there's a lot of sound going on. I take a breath. Because this starts a whole new phrase.

PB: So [humming]. Then you take your time?

COOK: Yes.

PB: And then change the bow?

COOK: Yes.

PB: Then you begin on the next thing. Or do you retake the bow?

COOK: I don't, I don't think ... I think I take it with an up-bow for that one.

PB: Up-bow. Okay. So after the fermata, up-bow?

COOK: Uh-huh. But I guess in this score there's really a slur, so I can see that you could continue the sound but since it's a fermata you can allow it to be very quiet when you start.

PB: Okay. Perfect. So my final question, I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students, or both, on an intellectual basis. Or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

COOK: Well, a lot of music depends on intuition but when you're working with other people you do have to be able to verbalise what you're trying to do. So sometimes if you're working with someone who has a different idea you really do have to talk about,

okay, how much time do we want to take here and why, and what's the effect, so that you're on the same page when you're playing with a group, yes. So I guess, yes, I do.

PB: And the same thing with your students?

COOK: The same thing with students, yes. Because of course you want them to think about what this means and then be able to communicate it and be able to work with the pianist or other chamber music musicians and be able to make it meaningful within the piece, within the music.

PB: Thank you very, very, very much.

COOK: You're welcome. Thank you for the interview. Very good luck to you.

PB: Thank you. I am very lucky to interview you.

APÊNDICE 3.3 – HAKHNAZARYAN, NAREK

Transcription of the interview with Mr Narek Hakhnazaryan, realized on May 20th 2018 in Dresden-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: So first of all, thank you very much for consenting me the interview, Mr Hakhnazaryan. It's a great pleasure.

HAKHNAZARYAN: Let's go with Narek.

PB: Narek, okay. Thank you. My doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

HAKHNAZARYAN: For me personally silence between the notes is equally important as the notes themselves because silence in music is a definition, quite often is a definition of timing, a definition of time. Time in music for me is the most important thing. Because the melody or the structural phrase, the most important part of it is the time because with a different timing, different pace, the same melody can sound completely different. So in order to find the right style, the right interpretation, you have to adjust the timing. Not just vibrato, the dynamics and everything, it's all important. But for me it's more like jewellery. But the real importance is the time. Silence is a very important part of the time.

For example, quite often there are a few pieces in cello repertoire like sonatas or concertos where traditionally people play the next movement *attacca* or more or less *attacca*. Like for example, Shostakovich's cello sonata. Quite often traditionally it's performed *attacca*, the second movement, and also the last movement is performed *attacca* which I totally disagree with, (a) because Shostakovich was very clear with his markings and if he wanted *attacca* he would write it. I know that for sure. And (b), it's so important to give time and to give silence to yourself and to the audience before shifting from the deepest and most sincere music to a grotesque and loud and dancing finale of the piece. That's when the silence is the most crucial moment. The silence to finish the phrase, to hear the music and to absorb it enough before starting another journey.

So I think that's the most important and for me that's part of the importance of silence because one ... somebody told me that when you play a phrase you always need to play a phrase, think about the phrase longer than it is. So when you stop the phrase it still continues. Hold the note, if you hold the note you always, even when you've finished it's still a little bit continuous during the silence. So that silence is part of that note, part of that phrase. I think that's very important. I'm not sure if I'm expressing my thoughts clearly enough or not but I'm trying.

PB: Yes, you are. I have now more precise questions about different moments of silence in music. So let's begin with the very beginning of a piece. The silence that happens before, if it happens. So this is space of time that happens between tuning, if we tune or not and the very beginning of the first notes of the piece have any importance?

HAKHNAZARYAN: Yes, it has so much importance. It depends ... actually it doesn't depend, in any piece it's so important. Like for example yesterday I played the Rachmaninoff cello sonata and in that piece silence and the beginning of very first note is most important because for me that beginning is the note actually starts before I play it. So it's the silence which starts the piece. That's why ideally I always wait till it's as quiet as possible in the hall because ideally I want to start it very soft like almost from nowhere and grow this note. I want it to appear not just like [hums], I want it to [hums] without even a clear beginning of the note. So this is a very clear example where silence is part, the most important part of the music because that's where it starts, in silence.

PB: I have a few examples more, I'd like to have your opinion about these moments. They are taking as examples the beginning of both Brahms' sonatas, the E minor and F major, and the second Beethoven sonata, for example; you could have many other examples. Are there differences between these moments among them?

HAKHNAZARYAN: I think so, yes. I think the E minor Brahms sonata is more or less the same, similar feeling as the Rachmaninoff, that it starts somewhere deep in the silence, somewhere there and you just at some point the note goes, goes, goes and materialises at some point into the sound. But it starts in the silence, in E minor sonata. F major I would say that it's one of the cases when silence is not that crucial in the beginning because it has a clear beginning and it's clearly, it didn't begin before it's like [sings], it's entrance, it's a clear entrance. In a way I personally feel that the silence between me coming on

stage, bowing, sitting down and the applause going down and the beginning of piece should be as short as possible.

PB: By the F major?

HAKHNAZARYAN: By the F major. Because it's one of those pieces where you just start, you know, and you don't need time to feel the ... to calm down, you just enter the storm into the stage and start it. Like Chopin's introduction in *Polonaise Brillante*, you just come and you bow and you start immediately. With Beethoven, it's all mixed up ... can you sing the second sonata?

PB: [sings]

HAKHNAZARYAN: Yes, of course. The same. I think when the piece starts with clear ... when it starts like that, the silence is not that crucial before the piece because it has a clear emphasis [sings] like: here I am, here we are, we've begun. It's not like the Rachmaninoff sonata when it's piano and it's [coming therefore].

PB: When you reflect on silence that happens between movements of a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment?

HAKHNAZARYAN: Yes. Yes, definitely. As I mentioned briefly before, in some cases, the silence and time necessary to be before ... between the movements is crucially important for audience and for performer to digest the movement which was just played and switch minds and souls towards the next movement. It's very important. Like as I mentioned, the pause between first and second movement of the Shostakovich cello sonata is very important. I never played *attacca* and I totally disagree with people who play it *attacca*. Also third and fourth movement, even more crucial to finish and give everyone silence because silence is ... for me silence is a reset button between the movements. In silence people can just think what just happened and make their conclusion and prepare themselves for the next musical journey. Because unless it's written by the composer, each movement is a separate chapter of the journey connected in one big journey, but it's separate chapters. It's not one chapter.

A similar situation is with second and third movement of Dvořák cello concerto. I'm completely against playing it *attacca*, the finale, completely. Because I think it needs to ... the finale comes from silence but it's not the same silence which ends the second movement. As I say, silence is part of the music so the second movement has its own silence and its own mood and its own key and if you finish that silence, finish that phrase

in that silence and give another part of silence for no musical silence, just refreshing and then start the third movement from its silence of the third movement, that's very important. It's three completely different types of silences and in between two movements, so I think that's very important.

PB: Three completely different types ... between the second and third movement of Dvořák?

HAKHNAZARYAN: Yes.

PB: So it's the first one, just make very clear, the first one you mentioned is part of this atmosphere of the ...

HAKHNAZARYAN: Of the second, yes. Then there's a few seconds of just rebooting, just ...

PB: Rebooting, relaxing?

HAKHNAZARYAN: ... empty silence, not musical silence, just meditational silence, you know. Then a couple of seconds of the silence between [hums] because the third movement doesn't start like [hums], it starts [hums] from nowhere. It should sound like the music actually started five bars before before you hear it actually.

PB: Regarding the imminent silence that might take place at the end of a piece or movement, for example, the end of the first movement of the E minor sonata Brahms or the end of the slow movement of the F major sonata or the end of, for example, pieces like *The Swan* in Saint-Saëns. What is the quality of these moments?

HAKHNAZARYAN: What is the quality of these moments? They're quite different. I mean, the end of the first movement ... you know, it's very important when you think about the end of the movement, unless it's the last movement of the piece, it's very ... interpreting the silence, you need to understand what follows. So in E minor sonata the second movement more or less follows the first movement. So it's a result of the first movement, in my opinion. So that silence I think shouldn't be very big. Slow movement of F major of course is totally different. It's such a beautiful and meditational and kind of a sacral movement that you need I think ... I personally need quite a lot of time to finish and to switch from the second movement to the third in F major sonata. The third example you said, what was it?

PB: Pieces like *The Swan*, or perhaps other ones that you want to mention?

HAKHNAZARYAN: *The Swan*, yes, of course. When you have a piece where you have during the whole piece there's this [hums], that's rhythmical, an image of the swan or the lake, whatever, after you finish the silence still continues that [hums] for a few bars. So after the sound is gone, there's still the phrase continues in people's minds. They still hear it in their inner heads or something. It goes, you finish the note [hums] and then they hear [hums] ... it still goes. So the silence and timing is very important in pieces like *Swan* or Rachmaninoff *Vocalise* or other.

PB: How do you communicate the relevance of these moments to the audience?

HAKHNAZARYAN: The best reward for me after playing such pieces like *Swan* or slow movement of any sonata or something, is when I have a feeling when I stop and I lift my bow from the string and I hold it in the air, my hands, that feeling when I know that I can hold as much as I want, as long as I want and nobody will clap, because we all together, me and the audience were on the same journey and we are in the same kind of meditational mood. So that's for me the best, most magical moment of the performance, to hear that silence all together in the hall. That quite often happens after *Swan* or Rachmaninoff *Vocalise*, when I finish and I slowly put my hands down and nobody claps, nothing happens, nobody breathes. Then slowly they start clapping, not fast, that's very important, but slowly. That's also an indicator how we all went to the same journey, because if you go to the journey like Rachmaninoff *Vocalise*, you can't immediately start clapping and jump on your feet or something, it's unnatural. You have to slowly come back from that mood.

PB: Now we go to the function of silence occurring during the musical speech. In your opinion what is the function of silence during music? We can look at a few examples. They are very different. We won't take many. But we have here *Arpeggione* sonata and measure 30. What is the role or function of the rests?

HAKHNAZARYAN: Well, in this particular case I think it's just the indicator, a separation before and between two phrases, like it's a dot, I think. Actually in this case it's a matter of interpretation. One can say that this is the end of one phrase, beginning of different phrase. But it can be also interpreted as just a little time to breathe and continue different phrase inside of the big arch. So both ways can be done. I'm not really expert in Schubert *Arpeggione* because I played it only a couple of times a long time ago. It's not one of those sonatas which I play a lot and for me to really speak about the piece I have

to play it. I have to live it and I haven't lived *Arpeggione* enough to know it, to have a strong opinion.

PB: On the Beethoven sonata, Opus 5 No. 2 these rests from bar 39 until the bar 44. What do these bars, what do these rests, the silence represent for you?

HAKHNAZARYAN: Here this is a very good example where the silence is at least equally important as the music, for me even more important. Because like in any speech, like if you noticed, if you listen to great orators throughout the history of humanity, you will see that all of them have one common thing. The most impressive and most convincing and effective part of their speech is the silence, is the breaks which they do before the phrases. If you say three or four phrases altogether without silence or anything hectic, it doesn't give you an effect. But if you say one phrase and then you do a little silence, it gives so much more effect and it's so much more convincing to the people. This here is exactly the same. It's like [hums] and in that silence people actually hear one more time [hums]. But each person hears it in his own way so it's like here Beethoven gives you or audience a chance to become a composer actually. Every single person in the audience is composing his own piece in those few quarters of silence. I think this is one of the most genius, genius episodes in Beethoven's sonatas really. I really love it. I think in a way that it's quite clear with the beats, how many beats it should be pause. When I play it I like to do the silence a little bit longer than it's written to give a little bit more chance for people to really appreciate the silence.

PB: The last one with the fermata, do it even longer than this one or do you ... what does this one mean for you?

HAKHNAZARYAN: You know, with the last one I'm not really ... yes, it's definitely longer.

PB: Longer than here in measure 42?

HAKHNAZARYAN: Yes. It is longer. When a composer like Beethoven in that period writes three quarters in quite a slow movement and then *fermata* on them, there was no other better way of writing back then of writing a longer note. You know what I mean? He could not write two bars of break. It wasn't traditional back then. He had only three quarters because the third one is the beginning ... the fourth one is the beginning of the next movement, of the *allegro*. So he had three quarters and the only other extra tool he had was *fermata*. There was nothing else he could write. He could write probably *largo*

on that bar or something. I don't know, I think he wrote quite clearly enough that he wants it to be long.

PB: You say the audience, you mean they are composers because their imagination makes the music or because if they cough then the music is over?

HAKHNAZARYAN: No, no, they imagine ...

PB: Imagination, okay.

HAKHNAZARYAN: I think pretty much when the audience is coughing, it's always disturbing no matter where it is.

PB: Just making that clear. The second movement of Dvořák cello concerto in *quasi cadenza*, then we have no signs or symbols for rests in the score. Do you perform any kind of intersection or breath in this *cadenza*?

HAKHNAZARYAN: Yes. I do.

PB: Can you point it out?

HAKHNAZARYAN: Yes. The *quasi cadenza* gives a lot of freedom to the performer and so I do a break before the first and second phrase [hums]. Then I continue. But I do, I hear the silence before.

PB: And after the long tone? After the *arpeggio*?

HAKHNAZARYAN: Yes, definitely. Definitely, silence, before starting.

PB: How do you measure this moment? It depends from each day, each orchestra?

HAKHNAZARYAN: It's not metrical. It's just depends on the mood and on the feeling and when I feel that it's the right time to start.

PB: You might shorten, you might make it longer?

HAKHNAZARYAN: Yes. Yes.

PB: Then the last example is bar 8 of Chopin sonata. Although there is no written rest in the score, do you perform any kind of break after the *fermata*?

HAKHNAZARYAN: I don't.

PB: You don't?

HAKHNAZARYAN: I don't. I think that it's written quite clearly that although it's a clear statement, first three notes and the *fermata*, it's a separate statement from the melody which follows next. Chopin made it quite clear that it should be arch, it should be connected. It can be in the quietest possible way, almost silence, but it should be connected. So here silence is unacceptable. Here silence is not part of it.

PB: In my final question I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students on an intellectual basis, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

HAKHNAZARYAN: I think answering the first question is no. I haven't really discussed this subject so detailed with anyone. But for sure, silence is a subject of instinct. Just like whole music is. I really don't think that you can learn how to feel the phrase. You can learn how to play music; you can learn how to play an instrument; you can learn the basics of traditions. But you can't learn how to feel the phrase, how to really feel the phrase. People can copy, people can think through and do some sort of phrasing. But in order for it to sound really natural and coming from the bottom of your heart, you have to feel it from inside. It's not the brain. The brain always works the intellectual part, always should be, so the Beethoven doesn't sound like Rachmaninoff or Rachmaninoff doesn't sound like Beethoven. That's where our intellectual education and our knowledge help. But the natural phrase comes from the instincts, from the heart.

PB: So I thank you so much, Narek, for your time and taking part in this study. It was a great joy, thank you very much.

HAKHNAZARYAN: Thank you, my pleasure. All right, I'm off to rehearsal. Thank you.

PB: Thank you very much, bye bye.

APÊNDICE 3.4 – HARRELL, LYNN

Transcription of the interview with Mr Lynn Harrel, realized on May 19th 2018 in Dresden-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: Mr Harrel, thank you so much for considering me this time to take part of this research. My doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews, I am realising, is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

HARREL: It is very, very, very important. It's part of the communication of the most dramatic moments. This first Beethoven sonata that I'm performing starts off just with a little utterance of very soft and then there's a long silence. What's going to happen? And there are many examples of that. In a Dvorak concerto, he writes a *molto ritard*, [humming]. This moment of silence is absolutely crucial for the culmination of the energy of the passage. Without it, it completely lacks a sense of drama, so it is a sense of drama, of real-life situations, where in a conversation, for instance, you have an argument and suddenly whatever one person says makes a silence for a moment, like that. That's absolutely part of our DNA as communicative beings.

If you take that away from music, a cellist ... because we play a very mellow instrument, it's a rather soft instrument really, considering trombone and violin and other instruments. So it's very common just to feel as though we have to be playing with the bow all the time, but sometimes to stop playing with the bow and to give a silence is the most important part of the idea of a composer. It's that sort of ... waiting to be hit is worse than whatever the hit is. In chess, there's a very famous grand master who said that the threat of an attack is much worse than any attack turns out to be. So it's the threat of what might happen that is absolutely crucial for the interpretation. Of course, if you go too far then it's just as laughable without it. Dvorak concerto, [humming]. If you go [humming], you lose some of that moment of the intensity.

This was never discussed in any of my lessons with my grade teachers. It took knowing George Szell and studying Toscanini and Furtwängler recordings that I realised that this

moment of silence is absolutely crucial for the expression and for the communication of the music. It's been written by the composers. Sometimes it has a fermata. It says, "Stop." So however fast the tempo is, if it's, "One, two, three, four, one, two, three, four," that's a stop because of the tempo that is already established. If it's, "One, two, three, four," fermata, for the feeling that the music stops, it takes longer. So it's always a question of, how long should the fermata be when in context with the piece that we're playing. And that takes some sense of theatre, theatre of the communication of different characters in a play.

"The queen, my liege, is dead." "She should have died hereafter. There would have been a time for such a word. To-morrow, and to-morrow." That's Shakespeare, 'Macbeth'. But if the serpent says, "The queen, my liege, is dead." "There should have been a-," it doesn't make it. It takes time to absorb what he has said and the implications of what he has said. And it's the exact same thing in music.

PB: Wonderful.

HARREL: So I have given some thought to this since I got your e-mail. Yes, because, as I said, I had no indication from any of my teachers. It was once that George Szell ... I studied Opus 131 of Beethoven, and the scherzo is in four quarters, [humming], one, two, three, four, one, two, three, four, one, two, three, four, one, two, three, four, one, like this. Then it goes [humming]. And there's a fermata on the bar, so one, two, three, four, one, two, three, four, one, two, three, four, one. That's enough of a wait in that speed to function as a stop, so it functions as a fermata. But if you wait too long, [humming], then the dramatic implication of stopping, of music's forward momentum ending for a moment and then the uncomfortableness of it starting again before you really can hold on and get ready again. [Humming] is so commonplace, but [humming] gives it a feeling that, okay, the phrase stopped but there's kind of a headlong push. And this push in rhythm, forward push, is very important.

I think there are probably at least 20, maybe 30 settings of Der Erlkönig, this wonderful poem by Goethe. Schubert was the only one who put the galloping horse in the piano part, [humming], because the child is complaining that death is talking to him and the father says, "No, it's just your imagination." "No, my father, my father." And of course at the end of the song, the piano plays just a chord and, "das Kind war tot," the child was dead. So there was some sort of devil or ... and so it's this ... oh, this keeps changing. Hold on. I'm sorry.

PB: I don't want to interrupt you, because I don't know. Whenever it's your time, I know you have a concert soon.

HARREL: But the concert's at eight o'clock.

PB: So I may continue in the questions I have prepared. Does the space of time that happens between tuning, if we tune on stage or not, but exactly before the very beginning of the first note of the piece have any importance?

HARREL: I think so, absolutely. The audience is there to experience the music, and they either know how it goes, a little bit at least at the beginning, to expect it's going to start at some point. But if after you tune, if you're going to be tuning on stage, you stop and maybe you lower your head so that they sense that you're thinking about what's about to happen, and then you get ready to play. That little bit of silence before you start is very crucial.

If it starts very strongly, then we are getting the adrenalin in the muscle to get ready for a really strong initial attack, Saint Saenz concerto like [humming], or the Elgar concerto, [humming]. This is getting in tune with those two pieces, for instance, they have quite a different feel about the strength of the dynamic. The dynamic is written to be forte, fortissimo. But one is a sadness and frustration of all the Edwardian society that was killed in the First World War. The second, the Saint Saenz concerto, is bright and enthusiastic and very youthful and muscular and not too philosophically heavy. It's just energy, energy, so [humming]. It's a completely different thing.

And you, I think as a performer, have to get ready for yourself in your portrayal of the piece, just as much as the audience needs to be put into a proper moment before starting. But then again, if the mood then is broken, then you have to start all over. Because I've seen Alfred Brendel and James Levine, they were going to play 'The Fantasy', Schubert, [humming]. And they were just about to start and a cell phone went off in the audience. So they went like this as though it was such a violence to their expressivity at the moment, and there was a lot of rustling in the audience and the person turned off their cell phone. Then it took a few moments for them to get back into the mood of what they wanted to create. So it's absolutely crucial. Otherwise you start playing and you have to sort of catch up and you're always missing something.

PB: Is there any difference between this moment before the beginning of both Brahms sonatas, is that, for you as a performer, as preparation - they are absolutely

different music, different beginnings - is your timing different for this space of time before playing the first sonata and the second?

HARREL: Yes. I think if the pacing of getting ready to play and then starting to play is probably a little longer for the first sonata because it's deep, it's dark, it's sombre. And the second sonata, it's much easier on a concert platform to get ready to play and to have the adrenalin coming up getting into the muscles for [humming] in the piano part. So I think that probably takes less time because of the nerves of being on stage and playing for an audience.

PB: That would be the same thing for, perhaps, the second Beethoven sonata, the same kind of mood.

HARREL: Yes, yeah.

PB: Regarding the imminent silence that might take place at the end of a piece or movement, for example at the end of the first movement of the first Brahms sonata or the end of the slow movement of the Brahms F-major sonata or pieces like 'The Swan' from Saint Saenz, what is the quality of these moments for you? And how do you probably communicate this to the audience?

HARREL: I think it's very important to communicate that to the audience because they sense that the last chord of the Brahms, the Saint Saens ... and what was the other?

PB: It was the first movement of Brahms E-minor.

HARREL: Oh, and the second movement of F-major. So the chord is there and there's a fermata. So you keep playing and waiting, but you play the note so that it feels right in that it's come to an end. But then you don't interrupt that mood. You let the ... by taking the bow like this and then lifting it and then picking it up off the string so that you're very delicate about that final sound utterance. So it is very delicate, and it's very important to do that because the audience accepts that that's going to be the last note and they're just waiting for it to end. But how you end it can add immeasurably to the communication of the last chord.

PB: Okay, of this delicate moment?

HARREL: Yes.

PB: When we reflect on silence that happens between movements or a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment? If yes, how do you take advantage of it?

HARREL: I think what happens with me is that I gauge what kind of sound I'm getting from the audience. It's over for them, so a lot of people will move and we'll hear that sound. Maybe people will start coughing, and I'd like to say that the very long, perhaps the longest silences I know in classical music, are in the second movement of the Schubert cello quintet with [humming]. And I always joke with my colleagues, I have never out of the maybe hundreds of times that I've performed that piece, no one ever coughs in that passage. It's because the silence is gripping. It is the silence that they are aware that something very serious is going to happen. What it is actually for Schubert is that E major he uses for dying and going to heaven, so these are like the last heartbeats. In any case, so I try to gauge what the audience is feeling and flow with that.

And then there's the preparation for the next movement. Probably the gap ... it's always dependent on the emotional weight or the build-up of energy and then the dissipation of that energy in the silence like the first movement of the Dvorak concerto and the second movement of the Dvorak concerto. You have to make a really big emotional transition there, [humming]. That's really heroic, and then [humming] in a completely foreign key, G major from B major is a big jump. So it takes time for the players and the audience to get ready for the next. But during the silence is when that can happen.

PB: If you still have time I have another few specific questions for four music scores. In Schubert's Arpeggione sonata, in the first movement in bar 30, exactly where your thumb is, what is the role or function of these rests?

HARREL: It is to absorb and to understand that the musical exposition of the ideas has come to a stop, and now we're going to move onto something different. It's like you're having a conversation with somebody and you're talking about investments in banks or in the market. And then there comes a silence and someone might say, "Are you married? Do you have children? How are they? How old are they?" It's a complete change of mood, and the silence gives one a chance to do that.

So in this instance, I think that the [humming] should have a tiny bit of a ritard to have that happen with it, [humming]. It doesn't happen. It feels like it goes on in the same speed, in the same conversation, in the same subject that you're discussing when it needs

to be enjoyed and come to an end, and then something getting ready for something new. So [humming], and probably the weight of the silence is a little bit more than what Schubert could do with notation. Notation is always hampered by being part of mathematics. It's either fours or threes, and yet in actual performance it's never quite exactly the divisible mathematically.

For instance, there's a cell phone ring that you can get as the Mozart G-minor symphony, [humming], and you only have to hear it once to hear that the evenness of the notes ruin the expression of the passage. The expression of the passage, [humming], it has a kind of breathing quality to it, [humming]. So that's what has to happen with the motion in music. Yes, I have a little one to show you. It's a duet with a score in it.

PB: I don't have the whole score unfortunately. I just have the copy of this part.

HARREL: Yeah. You see the [humming]? But over in the recapitulation ...

PB: It's just this.

HARREL: It's just that.

PB: Because it's just for the interview. It doesn't really have the scores.

HARREL: Oh, it's too bad. Well, I could show you that this is a quarter-note altogether, not [humming], but [humming]. So it's a little bit like the first time you go [humming] and the second time, at the recapitulation, after that wonderful E-major against F-natural chord, [humming] that then when you get to this passage, [humming], it rests. It wants to [sighs], go like that after what's happened in the passage before.

PB: Although there's no written rest.

HARREL: No. You have to notice.

PB: You must breathe and take the time for that.

HARREL: Yes. You have to notice that the first time goes [humming] and the second time just goes [humming]. So you could play [humming], but then you miss a detail by Schubert in that he wanted it to stop for just a moment. And it could be that it was conscious on his part. It could have been that it wasn't. It was just a subconscious change. We don't know, but great composers oftentimes are speaking from their subconscious and, I think, they're not quite aware of the expression of what they're writing, which makes it really interesting.

PB: In Beethoven sonata opus five, number two, the rests in the section at the end.

HARREL: Oh, yeah, at the introduction.

PB: Yes. So what do these rests or these bars represent for you?

HARREL: Great suspension of tension. So you have [humming]. He wanted this introduction to be quite separated from the next part of the movement, so he puts this incredibly long rest. If you count the rest in there, it probably won't sound right. And it isn't that one has to play a little bit sooner that note. One has to feel the rinforzato, the dominant and then the arrival of the tonic and the cut-off and the suspension of tension for quite a while, and then you play again. So one shouldn't count it because if you are counting then you are into mathematics and numbers instead of the musical gesture. It's like if you are having a conversation ... again this is like human conversation. Someone has something very important to say and he goes, "I wonder if you've thought," you know, something like that where that moment of not moving forward with the communication, where it's just suspended. Then it has an implication.

PB: That is right before the cello.

HARREL: Yes.

PB: This cello. But you mean the fermata should be even longer than this or ...?

HARREL: I think so. I've never contemplated if it is more or less. A fermata means that the forward momentum, the momentum of the rhythm of the piece, the bounce of the piece is put on hold. So that happens once you play this dominant [humming]. So the fermata has already functioned. So it could be that going on, [humming], is a little sooner because of the expectation of a resolving of the dominant chord there. While here, it's tonic. It's an arrival, and then we go back.

PB: Then we could take more time. Then you mean before the [humming], we could take more time here, and here the expectation is so big that we could move forward.

HARREL: Yes, I think it should probably move forward sooner than this one.

PB: And intervention when the cello plays, perfect.

HARREL: Yes. And this is something that Beethoven wouldn't have been able to understand our situation now. We could listen to a recording and we don't see anything. We only hear the notes. This didn't exist for him, so the pianist taking his hands off, the

cellist getting ready to play, it's all filling out this empty silence and then getting ready to play. So we are experiencing all that happening, and nowadays we can just listen to a recording or we watch a performance and close our eyes and not see or understand any of those things that have to happen between that note and that note.

PB: Yes, because this movement we do, it is kind of disturbing for the moment itself. Is that what you mean?

HARREL: Yes. Yeah.

PB: Do you think we could prepare before, a long time before? That would be kind of awkward.

HARREL: It was awkward, yes.

PB: So it comes from a natural gesture to this moment, and then you can hold perhaps a little bit and then we play. That's what you propose.

HARREL: Yes, that's what I propose, yes.

PB: In the second movement of the Dvorak concerto, in the quasi cadenza section, there are no rests written inside in the score. Do you make any breathing rests here?

HARREL: Oh, yes, yes. I breathe after the phrase, the little ...

PB: After the arpeggio, the long note, and then you breathe before the first pizzicato.

HARREL: Yes. It's absolutely a silence there, so the horns can cut off. And there's a little bit of expectation what's going to happen now, and then [humming], another one, [humming]. So that's a flow, a give and take rhythmically, to show that aspect of cadenza. But a composer doesn't take the time to notate that he's expecting that, but he is. And here's another one over here. I think that [humming] is the ... you have more? No.

PB: Only this one.

HARREL: So the timpani comes in and the violas are playing the chromatic line underneath. So [humming]. There's a little breath that I think has to happen there.

PB: A comma. That's right.

HARREL: A comma.

PB: Before this very first rest or the, yes, breath, I should say in the quasi cadenza, is this timing something that happens through intuition, through the aspects of the hall, the audience, or is it your inner timing that gives you this?

HARREL: I'm just thinking now. I probably have waited longer when the horn passage has been particularly beautiful and tender. Yes, this is marked fortissimo in the horn parts, but this piano reduction I think was made by Dvorak. Yeah, so [humming]. I would take a significant break, not moving on.

PB: Not moving on. And finally ...

HARREL: And since I've become an actor, I'm in a film and I've won five best acting awards. It's only a 20-minute film called 'Cello'. It's by a Chinese director, Angie Su. And it's about a man my age who is a very famous cellist and he gets AC ... no, what was it? Amyotrophic lateral ... ACL. Anyway, Lou Gehrig's disease, you know, what Stephen Hawking had where his muscles just slowly give way. So, yes, I became much more aware of the energy and the communication of silence in-between the words, in-between facial expressions when you're acting. And I have therefore added it much more consciously in my music-making, so I was delighted to get your e-mail. I thought, "This is great."

PB: I thank you so much.

HARREL: Yeah. Do you have some more?

PB: I don't know if you have time but I have one more question about Chopin's Sonata. When we come here, do you breathe after the end of this fermata?

HARREL: Yes, I do. He was a pianist, so his friend, Frank Holm, was a wonderful cellist. But I think putting the legato up to the D, I don't think he meant that you should connect those notes. [Humming], so that maybe aesthetically it connects, but the tone, absolutely not. No. After you go [humming], you need to do that. And when you're doing that, you cannot do that at the same time. So we take a breath in and we're not saying anything unless we're going [coughs], like that. So we take a breath in and then speak or sing.

PB: Wonderful. My very final question, I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students on an intellectual basis, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

HARREL: No, I don't leave it up to intuition. Intuition can lead you into making big mistakes because intuition is part of our upbringing, our personalities, and we're in the 21st century. Beethoven was living in the 19th century. It's quite a different world. Yeah, so your instincts for a lot of the things, like understanding what Shakespeare is writing about, that's already a couple of hundred years more. And we know when Iago says, "Beware of jealousy, the green-eyed monster," you know, it bites you and the poison is the ... you know, it's the same thing today.

So there are things that are the same, but it's very dangerous just to go on one's own feeling. I do consciously now, very much so, much more than I did when I was younger, because of my acting experience and because of hearing performances where absolutely ridiculous interpretation was done because it was something new and no one had ever done it, and it went directly against what the composer has indicated with this pacing and the breathing and the sense of drama.

And unfortunately I don't think any of us can absolutely have any concept of what was going on inside Mr Schubert or Mr Beethoven or Mr Elgar, any of those guys. So better just do as best you can to interpret what is there. Use your sense of music coming alive and follow that, and instinct will take care of itself. I even had gone so far as to say that if you feel instinctively very strongly that it should go a certain way and it's absolutely contrary to what the composer has done, you shouldn't play the piece. You should learn to think of that indication or that evidence of the interpretation from the composer is what you should learn to abide by.

It's like being a good Christian. You read the bible and you do what you think is meant you to do as a human being in God's eyes, and that's this story. Not complicated. This whole idea of the Koran in that religious world that it means for violence and for suicide bombers and all that is just ... that's just completely misinterpretation of the people who founded the religion.

PB: That brings me back to a silence where we'll have many thoughts to give and not knowing the words, and I thank you so much. Thank you so much.

HARREL: You're so very, very welcome. Thank you.

PB: Thank you so much, Mr Harrel.

HARREL: You have really a great project.

PB: I hope I can honour your words on my writings.

HARREL: Yes. Oh, I'm sure you will, and when you have finished writing it, send it to me. I would love to use it in my teaching.

PB: Yes, I will. I have still two years.

APÊNDICE 3.5 – HELMERSON, FRANS

Transcription of the interview with Mr Frans Helmerson, realized on Juni 1st 2018 in Berlin-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: So once again, thank you very much, Mr Helmerson, for conceding me this interview. It's a great honour for me to spend these minutes with you.

HELMERSON: Very nice to be part of it.

PB: And of course sharing your knowledge with these studies. So as I told you, the study's research is about silence in music, especially about compositions and interpretations of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers in this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. So the first general question is what is your perception about silence in music? Afterwards I'll make very precise questions.

HELMERSON: Yes. Well, the silence in music is so much part of the music because you start to play a piece from the first note and you go through the piece to the last note. Of course in all music that I know, I cannot imagine a piece of music where it doesn't come to a pause. It may come to a pause with *fermata* or it comes to the silence between movements, for example, and of course between the first and the last note in a piece it is one story which is going on. It's like when you read a book in different chapters, one chapter stops and a new one starts but what happens between there, you are curious to see what is going to go on. That is the same in music, I think, I mean, very simply expressed, of course.

PB: I have some excerpts. I could have hundreds of excerpts to ask your opinion. I have just four very different examples that I want to ask your opinion about. Be free if you want to quote other examples, I would be very happy for that. So in your opinion, what is the function of silence occurring during the music or during the musical speech? As a first example, in Beethoven's Sonata Opus 5 No. 2, the rests in the section 39 to 44, to the end of the introduction. What do these bars represent?

HELMERSON: For me they represent if I would choose one word, it's tension actually. It's certainly not that something stops and then you just wait until you hear something

again. No, it's the tension in the pause which leads to a continuation. What the composer, how the composer deals with it, maybe something surprising is coming or something that you expect that is coming. But what happens in the pause is tension.

PB: Precisely in bar 42, just before the cello comes in. Do you count the pulse there or do you just feel it? After so many years playing, I mean.

HELMERSON: Probably I used to count but that probably turned into feeling, I think. Because I certainly don't put my foot on the floor to count like a metronome. But it's very important I think to try to understand why Beethoven puts such a long silence there between [hums], it's like holding your breath somehow.

PB: If you could ... when you teach do you say it's obvious to count or if they have a good feeling of timing, do you think this should be accurate, it should be shorter, this should be even longer, this pause?

HELMERSON: No, it's not shorter or longer. It has to be with the pulse that you come from.

PB: This very last *fermata*, then, before moving to the next movement, you make it then much longer or it's just a little bit?

HELMERSON: No, I ... it's a difficult question to answer because I don't really count in the *fermata*.

PB: It's a feeling of the moment?

HELMERSON: Yes, it's a feeling of when the tension, if I keep it too long, the risk is that the tension is going to fall down and it's going to be like, ah-hah, now comes a new movement.

PB: Digging in, so your answer is about the feeling of the moment and if the audience is in your hands. Can you say so? The tension is there, you can even keep it a little longer? Or no?

HELMERSON: It can depend a little on the acoustic that you play in, you know, for example, if it's a very dry acoustic then of course to keep something [sings], that is too long. If there is an acoustic that where it's like you feel the sound is still in the room somehow then this with timing is something very important, time, how we deal with time and so I think it's a very interesting subject this with the silence in music, I have to say,

because I have not been asked about that before, I think. But of course it's something that I deal with a lot when I practise myself and when I teach.

PB: So it's more about your awareness of the acoustics or it's that plus your connection to the audience?

HELMERSON: Yes. And to the pianist I play with also.

PB: So it's quite a both intellectual and intuitive points that get gathered together to this performing moment?

HELMERSON: Yes. I think the interpreter or interpreters in this case have to be intellectually aware of what they're doing, but just to hope that the audience are not feeling intellectual. The audience should just feel the tension or feel the holding the breath in this process and waiting for what is coming because it's obvious something has to come here because it's not a harmony that finishes. It's harmony that opens.

PB: And then there's one more point that might be a focus of your awareness or not. The question is in both places, in measure 42 and 44 is your gesture, how you are prepared to play something you think about or you just take your bow and play whatever you have to play?

HELMERSON: No, it's something that I feel at the moment, I think. It's not something I would practise how I should look, if you understand.

PB: Not practise, but think about.

HELMERSON: Of course, I have to think about what I ... it's probably more about what I should not do. I should not start to dry my sweat, something like that. Yes, it's extremely important that I give my engagement in what is happening in the music to the audience of course but it has nothing to do with how I decide to look. It's more what I decide not to do, I think. Not to start to move or ...

PB: So you decide not to melt this probable tension you have? You keep your posture, your gesture to keep on to show this is part of the whole music we are playing?

HELMERSON: Yes. Yes, probably. I don't think so.

PB: It's intuitive?

HELMERSON: Yes. It's more intuitive.

PB: Perfect. The next few examples are I think pretty easy to explain. This is the *Arpeggione*. In bar 30 we have two pauses, so two rests. What do these pauses mean or represent to you, if they mean anything?

HELMERSON: Well, it represents something that is happening before is something very natural. It's not really to prepare what we talked about in Beethoven. It's not to prepare a moment of tension in the music. It's more a surprise that it's coming. You finish in a very natural way [sings], it comes something like opening up, you close before and you open a new chapter to use that.

PB: So it's both as you sang, I noticed you had a natural breath, so it's this functionality, and there's also the functionality of just preparing something new.

HELMERSON: Yes, it is. But I think probably I also count inside myself. [hums] two, three, [hums] one, two, three [hums]. But of course I can delay. It also depends on the moment. It depends on who I play with, how is the pianist dealing with it, or maybe it's something that we decide together or I trust the pianist 100 per cent or I don't mix with it. And then I have to react to how he or she is.

PB: Okay. So the timing might be flexible depending on (a) with whom you're playing, (b) the acoustics?

HELMERSON: Mm-hmm [affirmative].

PB: The audience not so much in this case?

HELMERSON: No, unless they cough. You just hope they don't.

PB: We have two examples of music without rests written in ... pause written in the music. So we have the Dvořák second movement, then the *quasi cadenza*. So we come from the arpeggio, long note and do you do any kind of gaps, pauses, breaks, here?

HELMERSON: Brakes between,...no, not consciously that I stop. I try to find the new colour and the new sound. That's very important for me when I start alone, after the orchestra, the horns. [hums] Of course, I have to react to how because it's different with each conductor and each time you play it, even if you play with the same conductor in different halls, for example. You go on tour with them.

PB: It's very interesting. So you might breathe or you might not breathe depending on several parameters that might change?

HELMERSON: Yes.

PB: One [hall], the horn player, the conductor?

HELMERSON: No, it's not a question of from me deciding something for a time that I really want to do every time. It's not that. It depends on the situations. Sometimes there is such a feeling, again it has a little to do with the acoustic also. I have played the Dvořák many times on tours with the same orchestra, the same conductor but in different places, of course, or you play three or four times like many times in America, for example, the same place, same conductor, same orchestra. It's never absolutely the same, of course.

PB: So you might play through, you might make a rest after the long note before playing the first *pizzicato*, you might make perhaps a small gap before the next *pizzicato* or not?

HELMERSON: No, I try to connect that. That I try to connect because there is something finishing before and then it's something that starts and you're completely alone. The orchestra is not playing for a few bars until the flute comes [hums].

PB: So we were talking only about this very first beginning of the *quasi cadenza*.

HELMERSON: It can be taking some time before.

PB: That's really a new answer, that's very interesting. As an example we have here something simple, Chopin sonata, bar eight. Do you make any gap or breath after the *fermata*?

HELMERSON: Not really, but I try to change colour of sound because when I join it's like I join the piano [hums] and then I change, the music changes.

PB: You change the bow or not necessarily?

HELMERSON: I change bow actually.

PB: But you don't make a real gap?

HELMERSON: No.

PB: Just change of colour.

HELMERSON: Yes. Change of colour more. Yes.

PB: Okay. Do you have still five minutes?

HELMERSON: Yes.

PB: Perfect. So I will ask you about ...

HELMERSON: It's interesting questions.

PB: I would like to know how you approach the different moments of silence in connection to music but not within the music itself, during the music, first before the music happens, during the movements and at the end of music. So the first question is about before you play, assuming you have the first notes to play, is this moment of a special ... does it have any importance for you before the first note or notes?

HELMERSON: The silence before, you mean?

PB: Yes.

HELMERSON: Sometimes yes, depending on the piece I would say. If the piece starts from, let's take an example, the Prokofiev Sonata, for example, it starts without the piano but it says *piana voce* in the music, it doesn't say *forte* or *mezzoforte*, or *poco forte* or something, just *piana voce*. So I have to have in my head, I have to have that sound, that that's one sound I want to start with. It's not starting and then to finding, I have to start and it has to be there immediately because it's a very special language from musical language and also language with words actually from Prokofiev's side. So it's very important how I feel the concentration before. But then there are other pieces of course like ... which example shall I take?

PB: Brahms' F major?

HELMERSON: Yes, of course, that's something completely different. I remember Rostropovich, I heard a lesson where he taught somebody about that and he said to the cellist, no, when the piano starts [hums] you have to feel like you put ... how do you call it? A plug, an electric plug in your nose. [hums] It's such a fantastic kick-start. The energy that you need to be filled with immediately.

PB: Other pieces, the Beethoven sonatas, for example, the second one you just mentioned before. It's also like this, that the silence before is not that important for the concentration?

HELMERSON: You mean at the beginning of the *adagio*?

PB: Yes.

HELMERSON: No, that's different. That's different because that is not an energy that is moving the piano. I have to know how to mix my *forte* piano with how it sounds on the piano because it's like we play the bass note in the piano chord.

PB: And the other Brahms' sonata, the E minor or the third Beethoven Sonata, what about these, the moment before they begin?

HELMERSON: Yes, that's very important that I have the imagination of the colour of the sound and how I put the emphasis on the first note, for example. It's very important in both pieces, but of course they are different. The Brahms is like going somewhere, the Beethoven is nothing happening rhythmically in the piano part, we are alone presenting the theme somehow or the motif.

PB: The fourth Beethoven?

HELMERSON: The fourth Beethoven is also like it comes from nowhere and it's also very important not to be too realistic about it, of course, but like [hums].

PB: So this moment before the fourth Beethoven sonata begins is a special one then?

HELMERSON: Yes, it is.

PB: Preparing what is coming?

HELMERSON: Yes.

PB: Regarding the imminent silence that might take place at the end of a movement or piece, let's focus on between movements. Does this have any importance for you?

HELMERSON: It has quite a lot of importance but of course it depends quite a lot on the situation in the concert hall, because sometimes the audiences are very different. Some concerts, there is a lot of coughing and moving and they talk to each other and so on in the audience and then of course either you just stop them by continuing the next movement, but for me it's very important actually, the feeling of tension, like I said at the beginning, the piece goes always between the first and the last note in the piece even if it may have four movements. It's very interesting actually, you mentioned Beethoven's C Major Sonata, the fourth sonata, how that first *allegro* what he puts, it finishes [sings] and then he writes a whole bar pause with a *fermata* on it. It's such a clear sign from Beethoven's side.

PB: I want to come right back to this point that you mentioned about the end of this sonata, the fourth. Is it okay if we come back to it in a few minutes?

HELMERSON: Yes.

PB: So in between the movements, back to this topic, for example, between the first and second movements of Brahms' F major. So you have this possible connection of tension between F major and F sharp. Do you think this moment is a moment of ... the ideal moment would be to keep this tension and use quite *attacca* or you think it's the first movement ends and you can take a breath and then go on?

HELMERSON: I think in that case you can take a breath and go on. But it may be something very personal, how you deal with it. To take another example, the César Franck sonata, for example, between the second and the third movement, I would not like to take a break. It's the same through the whole sonata, actually, from the first movement to the second movement should not be ...

PB: So even when it's not written *attacca* you think it should? It's a whole big line that only ends at the very end?

HELMERSON: Yes. It depends on the composition, because they are very different.

PB: Why don't we talk about the César Franck, so even when it is written between movements *attacca*, but when it's not?

HELMERSON: It's not written there, of course.

PB: But you keep as short as possible to go on?

HELMERSON: Yes. Between all the movements.

PB: So that should keep it connected and you don't relax between the movements? The audience ...

HELMERSON: I hope they don't relax. Yes.

PB: Now to my final question. Talking about silence at the end. You mentioned the end of the fourth sonata. So we have this fortissimo and the whole bar of rest. What does this possibly mean for you?

HELMERSON: With *fermata*?

PB: Yes.

HELMERSON: By the end of that *allegro*. That is what is so unusual in the music and for me it is a little maybe the same, but concert music is so different but the same basic attitude, musical or artistic attitude behind it as for the Franck because this C major Beethoven sonata, it's very short, it's only 15, 16 minutes long with all four movements. Between the first *andante* it goes of course *attacca* into the first *allegro*. The next one, it also goes *attacca*, the *adagio* goes *attacca* into the last *allegro*, the last movement, *allegro*. So for me, it's something, the language in that music is so defined, I don't know what word to use for it. I want to say compact but I don't mean that really. But it's something so clear and most of the expressions or most of the phrasings or the shapings and so on happen in short time in the first *allegro*. For example, it's very dramatic because it starts very dramatically, then come two bars of something lyrical and then it goes into energy again and then drama, and a lot of tension and rhythm, rhythmical expression and so on. It's very important to keep this, not to try to make the music beautiful only. It has to be beautiful when it's lyrical but it's beautiful in a very special way, I think. Not just beautiful with beautiful sound and beautiful *vibrato* and so on.

PB: Beautiful through the connection of different emotional characters that you can find within the piece?

HELMERSON: Absolutely. Characteristics.

PB: As we are mentioning this piece I must ask you then, we have some special pauses here. Do you count them? You don't count them? What do they mean for you?

HELMERSON: No, I don't really count, not consciously, but of course once upon a time when I learned the sonata first, of course I was counting and trying to understand why did he write this, why not one more bar or why not one bar less or so. So the pause is very important, the silence is very important for me because it has tension and then comes this funny, very funny thing that he writes.

PB: Yes. Just for the sake of the transcription, it's bar 183, I think, until 185, 186.

HELMERSON: It's in this sonata which it is in many pieces of music by the really great composers, that it's built on one small, very simple little ... it's only four notes actually. You have [hums] and in this case [hums], it just goes the other way. So he uses that everywhere in the sonata.

PB: These pauses, they mean building tension as well?

HELMERSON: I'm sorry, I started to talk about something else.

PB: You mean they mean the building of tension or it's not as a moment of reflection?

HELMERSON: To keep the tension. To keep the silence is a surprise. [sings]

PB: I have this, it means quite enigmatic, this very end of the sonata, because normally the audience would be clapping or shouting *Bravo* or whatever right after this very tone. For you, why did he write a pause at the very end?

HELMERSON: Maybe that's a little musicologist thing or a practical thing because what could he do? What could he do here? He cannot cut that last bar. He has to write the whole bar.

PB: So there's no actual really emotional meaning about that?

HELMERSON: Not for me.

PB: At the other opposite we have pieces that finish in a *pianissimo* quiet cantabile piece, for example, *Vocalise* by Rachmaninoff or *The Swan* by Saint-Saëns. Do you take advantage of this very end if you can keep the silence or do you want to keep the silence in the hall?

HELMERSON: Yes. I would like, yes.

PB: So it is an important moment for you?

HELMERSON: It is.

PB: At the end of Brahms' slow movement in F major as well?

HELMERSON: Yes, absolutely.

PB: At the end of ... I'm asking too many questions. At the end of the first movement of Brahms' E minor?

HELMERSON: Yes, but there it's pretty much connected to what is coming.

PB: In your gesture I guess is indication to the audience, you show, you naturally keep the gesture, the bow close to a position that you were playing so that you keep the moment?

HELMERSON: Yes. I would not start to tune or do this with the bow. It's not so much a question of what I decide to do. It's more a question of like I said before, a question of

what I decide not to do actually. Because if I decide too clearly what to do it easily becomes a little theatrical and that I don't like on stage.

PB: It's not natural either. It should be sincere connection to the music, you and the audience. That's what you mean?

HELMERSON: Yes. Or communicating the music, what happens in the music simply.

PB: Which is the most important thing.

HELMERSON: Yes. But it's the only important thing.

PB: You have been a professional cellist for many decades and you have had I guess hundreds of students. This is really the very final question. I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students on an intellectual basis or do you think that feeling and performing silence depends on intuition, on instinct?

HELMERSON: It has to sound intuitive and instinctive, I think. When you perform music, the listener should never really know what decisions you have made to express this or express this or this change or so and it should never really know the decisions, they should just feel it. But we have to make many decisions, I think, and when I teach I think I talk quite a lot about this with how to think before you play because this is the most important, that you hear the music in your head before you play, not just something instinctive when you play I make a beautiful sound, and I have good technique, I play in tune and I play good rhythm and so on. No, it's like what rhythm, what sound, what colour, what expression? How do I deal with timing and so on? I have to make decisions about that and it should be with a lot of variation.

PB: When you think about silence and all these different aspects we have been talking about now, it's also a part of intellectual thinking and probably discussing and talking to partners and students.

HELMERSON: Yes. It is like a planning, that has to do, but I'm not the kind of teacher, I think anyway, you should ask my students probably this question, but the way I don't want to be the kind of teacher who gives only my student my interpretation, exactly my interpretation. I try more to make the student understand the music. That's very important. That's the sincerity that we share. But you can take 25 colleagues studying the same piece and they have exactly a very honest, sincere attitude towards the music, to try to read the music, to try to understand the music and do what the composer says as to 100%. But it

will still sound in 25 different ways. So it's not that there is only one way to perform it, but there are a few ways that one should not perform it, I think. That's what I try to give to my students, actually, a little.

PB: Mr Helmerson, I'm so pleased, so thankful for your kindness, sharing your knowledge and taking part in this interview. Thank you very much.

HELMERSON: Thank you. I'm Frans.

PB: Frans, yes. Thank you.

APÊNDICE 3.6 – HEYDE, NEIL

Transcription of the interview with Mr Neil Heyde, realized on June 7th 2018 in London-Great Britain, by Pedro Bielschowsky.

PB: Thank you very much for having me here.

HEYDE: It's a pleasure.

PB: Mr Heyde or Haiyde?

HEYDE: Well, it's Heyde. It's a north German name originally, but Heyde is fine in this country too.

PB: So as we spoke and wrote e-mails, my doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your general perception about silence in music?

HEYDE: My perception is very heavily influenced by the fact that I play a lot of new music, and a lot of new music in which different types of silence ... the piece I always refer people to is the second of the Ligeti quartets, because most of my performing life is as a cellist in a string quartet. And the second Ligeti quartet has at least half a dozen different types of silence that the notation points specifically to, but I don't think those are fundamentally different types of silence from the ones that we find in classical music. He's just playing with a notation and he's dramatizing the expressive content of it more specifically. But once you've played music like that, then you become attuned to the fact that every silence... Well, what kind of silence is this? Is it a frozen silence? Is it a moving silence? If it's moving, at what speed? What's the gesture?

And I've played music that involves moving very slowly over long periods and then gaps, and then other music in which ... actually, composers are always fascinated by silence. I think that's one of the things when you sit with the composer in the room, they're very aware that the silence is still part of the piece. So you then become very attuned to it. So it's something ... I think about it a lot. I'm very aware of what I do when I'm not playing.

PB: And I assume although you're most focused in music from our days, you also play music from back then.

HEYDE: Oh, sure, yes.

PB: And when you play Beethoven, I assume you have your nowadays perception of silence, even when you play Beethoven.

HEYDE: Sure. Big question, is the silence before the first note starts a part of the piece, or does it only become a part of the piece after one starts? But the way one begins a first note, you've become very attuned to that. The Beethoven sonata is particularly interesting for the C-major and the A-major, which start from nothing, for the cellist at least. You've got this thing just suspended into space, and the question of what kind of suspension of space or impression of movement there is before one starts, those are the things that jump out instantly.

PB: So I will just get begin this, exactly those pieces I wanted to ask you anyways about the beginning of this. If you compare this to his second sonata, which has a totally different beginning, how would you describe this moment that is before the first note? If you compare the beginning of the second sonata and the beginning of the next two ones, and the A-major and C-major, the third and the fourth sonatas, if you compare these beginnings with number two.

HEYDE: But the second sonata, I find it impossible to imagine that coming from nothing. I mean, it must be preceded by ... whether it's a breath or whether it's a long aspiration, but there's a sense, it has to be dropped onto something. Whereas actually the third and fourth sonatas are different, but there is a sense that those come up from something rather than down.

PB: And regarding timing as a performer, do you need more time for any one of those sonatas to begin? Or it's not something that you ...?

HEYDE: Not necessarily. No. I think there are lots of ways of doing it, and again it's something if you play a lot of new music. I think of this Jörg Widmann quartet that begins, all four players, you press your bow on the string and then lift it off and press again and lift it off, all at different times. And there's no ... well, there is sound because you can't press hard and then lift without something. But he's not interested in the sound. What's interesting is the gestural thing, but whether you do that from a position where the audience is silent and waiting for it, in which case it just feels kind of embarrassing. But

if you come on quickly and you do that while the audience is still not ready, in other words so that there hasn't been silence before you start but you make silence, then it's actually incredibly powerful because you feel the sound suck out of the room.

And a bit, whether it's the second sonata or the third or the fourth, any of them you could start very quickly and there'd be this sense of either interrupting something or this thing just happens and then we become aware that there was a thing before. So maybe it's retrospective, but I think there are hundreds of ways of doing it.

I've never recovered from hearing Rostropovich. I grew up in Australia. Rostropovich came and only ever gave two concerts in Australia on two subsequent nights. He flew in, played, played again and left, and that was it. And the concert I went to, which was in Melbourne, and it felt very unrehearsed with his pianist, who was a local pianist. He ran on stage with the cello above his head, as he used to like doing, sort of threw it down, sat on the seat and he started the first note of the Brahms E-minor sonata. The pianist hadn't even reached her seat. She had to throw her hands forward to get to the second chord, and for me it was one of the most exciting things that there had not been a controlled silence beforehand. There was just this man who came on - and then the music started and then everything stopped, and he played as if he'd sat on that seat for half an hour meditating with this incredible stillness, but it was the shock of all that activity and anticipation and the running on, and then the music as just something different.

So then again retrospectively you become aware that he made something dramatic of that by not waiting for the silence. So I remember those because those were unusual, because you're used to Emil Gilels coming along and standing there and sitting silently on the chair for a long time before beginning to play.

PB: What's the name, Emil?

HEYDE: Oh, I'm thinking of the pianist Emil Gilels, who used to sort of stand for a long time before sitting and then he'd sit for a long time before playing. And I think it can easily be a bad habit. I'm not a fan of, "Now we meditate for a few minutes," so I enjoy it when people find ways of subverting it.

PB: And I assume that's the way you do as natural as possible?

HEYDE: For me it would be different every time. I've got lots of examples where I can think of other people doing things, and it depends also if you're going to talk before you

play. Sometimes I like to say something, and when you say something, somehow the relationship between what you've said and what you're going to play, that's interesting.

There's a lovely film of a pianist ... pianists are good at this. I think pianists are better than cellists sometimes. There's a lovely film with the pianist Friedrich Gulda playing, and he ... no, it's not an encore. He ends the first half of a concert, he says. It's a German interaction. He goes, "To end the first half, I'm going to play Chopin's 'Berceuse'," and he starts playing I think almost before he's finished talking, that he's begun, and you "hear" his eyebrows up and as he plays the bass, you can hear him listening. So it's almost as if he treats the bass for that as if it's still part of the silence before the right hand begins, which is where the music's happening.

And so that's one of my feelings. Also there are lots of ways of deciding where you set silence or what silence is. But I don't know for you in your project whether silence is literally silence.

PB: What I am observing is first the perception of each one of the interviewed musicians might be different. And for the terms of my objective research, silence is where we are not playing or it's possibly not sounding out. Where our instrument or the other instruments are not sounding, so where there's written pauses and rests or where we breathe or make gaps. So that's what is ...

HEYDE: Okay, so we can have tiny silences as well.

PB: Yes.

HEYDE: Ah, okay, that's interesting.

PB: Definitely. For the audience not necessarily it is perceived as a silence, but for us to structure a line, a phrase or whatsoever, we need these gaps.

HEYDE: Yes. Yes, spot on.

PB: Yeah. Well, when we reflect on silence that happens between movements of a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in these particular moments?

HEYDE: Yes, I do. Absolutely. I think it varies a lot from piece to piece how one uses it, but simply the notion that certain kinds of movement joins are indicated by composers as *attacca* is an implication that if you want to take something away by joining them right together, then there must be something between them that has a function, and either we

use or we don't use that function. And sometimes it's literally a breather, but just as easily it can be a dramatic ... I'm trying to think of an example. Yes, I always think of things I've been listening to most recently. I had a week of listening to piano recitals here.

But pianists tend to be very good at this, and one of the other reasons why is pianists tend to play entire recitals with no music. So there's no need to do that between movements, whereas even if we're ... if we're playing Bach, it's one thing, and in Bach's case, I tend not to see these things as fundamentally dramatic. There's the 18th century convention for how the end of each movement is marked with a fermata over the double bar. So we have an ending and we have something else, and so there's a kind of gesture to it, but by the time you get to even the late 18th century and all through the 19th century, the way movements join is fundamental to the dramatic effect of these pieces.

So you have ... I'm thinking. I'm trying to think whether there's a good join in any of the Beethoven ones. Actually, in the cello piano sonatas, most of those ... of course how you get from your slow movement of the D-major sonata to the last movement is very interesting because that's full of all of these gaps and pauses. It's one after another after another of holes. The pause at the end of the introduction to the last movement of the A-major as well is a very interesting one, and whether that literally has a gap after it, [humming], or whether you actually play through the pause.

PB: The A Major, the third one?

HEYDE: Yes. I'm just thinking of it from the slow introduction to the last movement. But actually between the movements, often you tend to have a very strong conclusion to end the first movements. And then it is a case of a reset and a change of atmosphere, and at those times the page turn doesn't hurt. The page turn is quite nice. Page turns are interesting. Ligeti tries composing page turn into the second quartet, which lots of people ... if you don't play it, you wouldn't necessarily know, but he's actually constructed a page turn as a musical gesture in the middle of the third movement, and he lost interest in that as he got older. You know, it was a piece written in the '60s. By the time he was in the '90s, he wasn't interested in it any longer. But in the '60s, when he got obsessed with how people move, then whether it's silence or whether it's nearly silence and what you're doing with those gestures, you know, it's a quite brutal gesture, next. But it's a useful one.

PB: Yes, which might fade away in a few years from now when everyone is using pads or how they are called.

HEYDE: Exactly.

PB: And in 100 years from now, we won't have that anymore.

HEYDE: But the really interesting question is always, how long does one hold people at the end of a movement, and then how much time does one allow of relaxation between them before holding people back on.

PB: Yes. You are familiar with Brahms F-major sonata?

HEYDE: Yes.

PB: So we have this final of the first movement in F-major, and then we begin F-sharp. So there's obviously a challenge there or whatever we can call that. Nevertheless, usually people play it. I finish F-major and I get my sweat off and turn my pages and begin the F-sharp, pizzicato. Do you think this is a place which is very commonplace or which we could take more advantage of this silence?

HEYDE: Take advantage of it in what kind of way?

PB: Of, if possible, not changing pages. If possible, doing real silence and not cleaning our sweat.

HEYDE: Yes. Because, I mean, I think any of these semitone moves ... on the weekend we were just playing the last of the Mozart quartets, and the last was this wonderful, very virtuosic, very fast-running thing, but you get to the end of the first half of that last movement. You go back and repeat it, and then the beginning of the second half is a semitone higher in the most crude and ugly way possible. And the less one resets and the more one holds and just puts, the more shocking it is. So it's possible ... you can actually feel the audience almost lean back.

I think that Brahms F-major sonata is a little bit like this. It's not a shock in the sense of being a dramatic one like the Mozart is, which is ... I mean, it could be funny, but I think it's this sense of actually being taken somewhere else suddenly. It's like a film cut, which if you breathe and do the new thing, it completely lacks that quality. So it's a case of actually just putting it, and I think actually the Brahms can be like that, that you finish one place and then suddenly you're in somewhere else but without wiping the sweat and showing, but just being somewhere different. At which point the silence seems to have

done little, but what it hasn't done is broken because it's the change of colour of anything, that it begins with this very warm pizzicato, but not where you're expecting it.

PB: And if we go further to the end of this second movement, [humming], and you have this moment of possible long silence, which is very ... some people say it's intimate. Some give other qualities to it. Do you take advantage of this end of the second movement in a particular way?

HEYDE: To be honest, it's quite a while since I've played it in public. I don't remember. I genuinely don't remember.

PB: That's a very clear answer.

HEYDE: Yes. Well, better not to ... I can make you up an answer, but I don't know.

PB: Regarding the imminent silence that might take place at the end of a piece or movement, mostly at the ends, for example, 'The Swan' that every child plays and everyone has played a few times in life, or the 'Vocalise' from Rachmaninoff or other slow pieces that end in pianissimo, do you think that kind of silence is something to be explored?

HEYDE: Absolutely yes. How though is, I find, really difficult. I've got a personal obsession about this, and that is I think there are lazy or generic silences that you can have at the end of these things where you've got, if you like, a nicely tailed-out fade and then people just hold it for as long as possible and then relax. And that I think audiences get very, very used to that. We've heard it 100 times. We've heard it 1,000 times, so I'm always keen to think, how can that ... so in a way, maybe that piece of music doesn't matter here as much as the performing environment matters, as just simply what you can do with the sound, the extent to which you can avoid a fade-out and actually put an end on a note, which of course then leaves a completely different feeling to a quasi-fadeout, which always has the impression of going into the distance.

But if you stop the note, then there's much more tension in the space afterwards. It hasn't gone to a kind of relaxed zone where everyone then feels a little embarrassed. We wait. And I always remember in the '70s/'80s, when the pop music all had fadeouts and people would come on to play live and they'd get to the end of the song and there'd be the fadeout, but the camera would always pull well back because you can't watch somebody in close-up because when you stop playing and stop singing and stop moving it's embarrassing because the music doesn't specifically stop, and I often think of that when

watching classical musicians. I think, okay, if we pan back with the camera, it's okay, but if we stay close ... whereas if you play right to the end of the note and actually leave a ... not a hard ending, but leave an ending, a definite ending, that's very interesting.

Or like some of the endings you see in classical music, and in later music too, but where you've got an ending ... I can't think of an example right now, but something that will stop on the first beat of the bar and then you've got the empty rests noted and then a pause on the double bar at the end. That always strikes me as quite interesting, so we've got several kinds of stopping. There's a ... in fact, actually you might enjoy this. This is a transcription of a piano prelude by Debussy for cello written by a friend of mine, an American composer, and it's been massively slowed down and expanded. But he's transcribed exactly Debussy's performance durations, and that's the last chord Debussy puts down. But he's very interested. This ending has three parts. This is one of the reasons why I think about endings, so you've got the arrival of the last chord. I can show you this. It's a piece called *Bacchante*.

PB: I will make a picture later on, please.

HEYDE: Yes. Yes. You're welcome to take a picture of this. And I think the material will be on his website. But you've got the last chord there, and we've got a set of durations. But what's very interesting is we've got something. There's a tab indication roughly ... these are about 120, so that's a second and a half. But you've got a tab, then one note stops, then another note stops, and interestingly, we've obviously rehearsed this, and he's written in, "Stop bow, stop sound," which is in the final version, so this was the version we were working on at the time. So you have a whole series of things that stop, and then the silence continues and then the piece stops. And that really interests me, even in a piece like 'The Swan', when it ... I can't remember what it looks like written down, but I assume it's just a semibreve at the end and a double bar. Is there a pause there?

PB: It's a semibreve, and I think the piano goes on, [humming].

HEYDE: Okay. And that ... whereas-

PB: With the harp, and actually we finish before, but some cellists keep the gesture. Others, they take it longer, the note, or they stop earlier.

HEYDE: Yes. And again, if you've seen some of what happens in new music of the 20th century, there are quite a lot of those things, like the Ligetti concerto or something, where something continues for a while beyond the point of outward ability. There's a ...

Ustvolskaya concerto, or was it [inaudible]. I think a Russian composer's violin concerto that ends up with the violin bowing on their fingernail. So the finger goes right up here, and then my colleague, who's played this, he said the audience ... you know, people have asked, "Well, what note were you playing?" because they assume that they're still hearing a note, because they see the action of playing. And you just imagine this thing, and I think that actually the end of ... for singers, this happens all the time because the voice runs out. And so you see them there holding this, imagining as if they're still singing. And that can be quite powerful.

PB: There's one more example that I wanted to show you. You mentioned you read the Beethoven sonatas, and we have a quite particular ending for Beethoven at this end of the second movement of his fourth sonata. So this is the opposite of what we were talking about. It's not a piano or pianissimo. It's a forte. Nevertheless, it puts a fermata there for whole bar. What is the meaning of that for you? What's the functionality of that for you?

HEYDE: Even without thinking how that feels to play, I would always assume that's a kind of freeze. [Humming, then pause], and then you can let it go. But whatever it should be, it shouldn't just be allowed to let go. But the problem is that looks exactly the same as a whole load of other things which are letting go or into nothing, and this is why ... and it's true of 20th century and 21st century music too, that music notation was not designed to show how silence works. So we are left in a position all the time of having to guess what the, if you like, the choreographic implication of that notation is.

But there it's a really interesting one because the double bar in theory could go the bar earlier, and that would still be pretty brutal, or you could put it the bar early and do the 18th century thing of putting then the fermata on the double bar. So because those options were available to Beethoven, and this is what always interests me because I've got a background in editing as well. It always interests to me think, okay, if you're writing in the 21st century, you have almost any tool you like available to you or you can write, and Beethoven covers his music in words when he wants to. But there are already notational tools he could have used other than this one, so the empty bar with the pause, I think of that a little bit ... do you know the second Ligeti quartet?

PB: I never practiced it. I might have listened to it.

HEYDE: Right, okay, because if people haven't seen the material for that, the way it works is you've got an extended pause that is not metrically controlled at all. It's just an empty pause, and he writes absolute silence circa 10 seconds. And then you have within that silence, then the music starts and there's a rhythm, and of course that would be the other thing. You could, and if you were a Ligeti you could actually effectively have a double bar then and then a different kind of silence indicated afterwards, but of course Beethoven can't do that. What do you think it means, or what do you do with it?

PB: Well, as I told you, I am entering to the second phase of my interviews, and two other interviewed cellists mentioned this as something special for them. One of them told me or us, because this interview doesn't belong to me but the knowledge, it's for him like running, and when you finally get to a place you [gasp] breath.

HEYDE: Oh, okay.

PB: Or the other one said this is something like an exclamation, and there.

HEYDE: Okay. Now, see I then see it quite differently to them, and that's because I recognise in this piece ... this for me feels like the opus 95 quartet is that everything feels like it's been squashed very, very tightly together, and in a way I think what happens is we get to the end and far from breathing, I think this is very, very unrelaxed. Because it's all this [humming], stop, and then the slow movement starts, and effectively this would be one of those ones as well where if one didn't have a page to turn or various things ...

PB: No, I didn't quote well. He means breathing in terms of you are running, running, running and finally you get to your goal and then [gasp], "I'm there." That's what he means in terms of breathing. I don't have the exact quote, what he said.

HEYDE: Of course, you've got to ask ... see, to me this doesn't feel like we've arrived at the goal either because it's a C-major sonata. We're in A-minor, because we've got this ... so to be honest, and this is a wonderful example. I mean, this is a great example of a really special 19th century silence because we can see there's something odd about it. But it's such an odd movement anyway because you've got that incredibly spacious C-major introduction and then you get this nasty, you know, it's like a ninja star of a movement of everything hard and very, very tightly compacted and then this space, and then you're dropped again somewhere and it sounds like the beats take forever afterwards.

And again I keep thinking Ligeti, because I find it impossible ... I hear Ligeti's music as very 19th century music. He uses 20th century means, but to express 19th century rhetoric. And in the second quartet, there's literally that. He describes the fourth movement, which is a very compressed thing, lots of silences as well, but everything is super-fast, super-loud, and he describes it as being like a dwarf star, you know, like the star that's collapsed on itself, everything pulled in really tight. And in the last movement, suddenly it's a cloud and everything's let loose again, and that for me is what's going on in this music as well. So somehow or other, you've then got to get psychologically from this really close and tight thing into something ... because the next movement is you just hold a note and then it wanders and then you hold it some more and it wanders. I mean, it's amazing. So he hasn't told you what to do, but he's told you, "You need to do something," and maybe everybody's solution is different, and that's good.

That's the other thing I like about this kind of notation. Because it would be different also in a different ... you know, if you were playing in a really close room, you know, really, really tight on people, silence is very hard in those spaces. It can't open. It doesn't have room. Ligeti's second quartet is terrible in a small room. Ligeti's second quartet needs a 1,000-seater concert hall. It's not chamber music in that sense. It's working on an orchestral scale. Something like this, I think the way I would handle it would be very different if I were playing it in a room twice this size for an audience right close up to playing it on the big stage. And the big stage here, it's a lovely room. Everything kind of breathes on it, and you might on the big stage feel you have to work very hard to hold the tension of this because it's naturally a relaxed space. Whereas in a really small room, there's such natural tension anyway that you might just let it go.

PB: That's a very important quote. We'll quote that definitely, because no one has spoken about the dimensions of the room regarding as big as the room is, as natural it will be to relax and as small it is as unnatural it will be to relax. I understood it right, I got it right?

HEYDE: Yes, yes, roughly. I mean, I think every example is going to be different. But even something like the ... you can hold the ending of 'The Swan' very long in a big space. It's really easy to do, and with a bigger audience as well. Whereas if you did that for an audience of 30 people, it would probably feel cheap and embarrassing. So I enjoy the feeling that you can get away with different things, but then the whole piece speaks differently as well.

PB: I want to ask you a few questions about the silence in-between music, but I want ... before I forget, you have mentioned twice about frozen silence. Can you define for me, what is frozen silence?

HEYDE: It's partly a question of drama, but it's also a question of perceived pace. So sometimes if I'm coaching chamber music, sometimes I encourage people to think of something with a quick pace ticking along or think of running semi-quavers under something, even if we don't hear them. But then in frozen silence, and I think the natural gesture you have with that is ... you can see it in someone's mind is working. You can hear time going past, but people will probably still be moving through this silence. That is natural. If time's running really fast, I suppose you could see it like that, imagining that it would be this. But when I think of frozen silence, that could be either very dramatic. You could do a version of that at the end of your Beethoven, that A-minor ending. But I think also sometimes something just stops. And when it stops completely, for me that's such a different thing to where we imagine the bow's still moving. Do you play the Lachenmann 'Pression'?

PB: A long time ago.

HEYDE: But I think one of the interesting things is there are various points there where, and sometimes you can hardly hear anything, but there are points where the left hand keeps moving out to the end of the bow while no sound is happening. But some of those sounds, you've got movements that we associate with sound, the things go up and down the bow, but then there are other movements where there's no sound at all. But that's very different to then when you stop at the end.

PB: Ah, so you mean frozen is a matter of gesture as well.

HEYDE: I find it very hard to think of silence without thinking also of gesture, because the silence that exists in a performance space is always the silence that we make. It doesn't just exist.

PB: Exactly.

HEYDE: It's performed by us, so the silence before you begin playing ... I have a colleague here, a wonderful pianist, and I've actually seen him put his hands in his lap even when he plays, so that's a particular way of him saying there is space here, but it's not dramatic, which is very different to having your hands... I saw Michael Kieran Harvey play some Messiaen, and he literally had his hands above his head to come down

for these chords. But at that point, the anticipation of what one's going to hear is enormous. Whereas if one has one's hands in one's lap, we just have space here. I don't see either of those as frozen silences, even if you're still in your lap. Freezing is very good as a kind of interruption, which is the kind of thing you see a lot in new music. If you're interested in 19th century performance practice, have you looked at Lucien Capet's Bach edition?

PB: No.

HEYDE: No, so this is one from 1915 or '16, and of course it's violin music, not cello music. Although we have lots of crazy Bach editions for the cello, we have nothing quite like this. On it, it's full of bowing indications, but he's very interested in when the bow is left on the string at the end of notes and when it's lifted and when you're kind of ... there are sighing-like gestures, but when things are stopped and when the bow is on the string and pressed before you start, so in that sense, he's articulating a kind of gestural language for a beginning that sort of comes from inside the note if you were to see. Pianists sometimes do this, because you can strike a note from there or you can literally strike the note without lifting the hand at all. And one of those ... and I think on the cello this is slightly similar. Sometimes you start above the note and you go on. Those two gestures are fundamentally different, but it's very interesting if you get to the end of something.

Actually, the start of the beginning of a note is interesting. Casals used to like to do something where you could feel him literally put the bow on and not just put the bow on and start from the string, but put the bow on and you could feel that there's pressure on the string before he begins. So he's literally sort of [humming], rather than just [humming]. It's like Widmann's thing. You put the bow on the string and you hold it, and then you play, which is not the same as going from above the string, which he would also do on up-plays all the time. I find that he's really interesting on this because he's interesting because he so often is in early, so he doesn't like to leave silences.

PB: So back to the frozen definition, just out of making this then perhaps accurate, and I want to write nothing down that is not your opinion, so for you the frozen silence is the silence that interrupts or stops or ends something which doesn't anticipate anything and doesn't make anything flow further. And we would freeze the gesture as well.

HEYDE: Yes, Exactly. I think the thing is to say is it doesn't signal the anticipation of anything, which is of course not the same as not anticipating something. Because in fact, by not signalling, as a piece of rhetoric for performance, in fact, you've made your audience totally fascinated by what's going to come next. So it's a kind of negative rhetoric. It's by not showing you what I'm going to do, I make you ... now you're desperate to know what I'm going to do. It's like stopping a sentence mid-flow. It's almost an aggressive thing to do because you're forcing somebody to engage with you in an unusual way.

PB: And it has a surprise quality inside.

HEYDE: Yes, and I think there are lots of ways one can do this. You've talked about different kinds of lengths of silences, but even when you put ... I'm thinking that the slow introduction to the A major finale in the Beethoven. I always remember being embarrassed by that when I was playing it as a teenager because you get the B-sharp going into the C-sharp, and you have this B-sharp with a pause on it. And I think I would always just imagine it needed to go straight through, and I find it so helpful now to have that and then a tiny gap, and a gap in which we kind of know the next note has to be a C-sharp, [humming], so we know that, and especially if you know the piece. You know it's there, but having that gap for a tiny moment as if we didn't know seems to me a really interesting way of joining those two things together because it is both inevitable and not inevitable. And I don't want to give away the inevitability, because that feels cheap. It feels obvious. So I'm always interested in finding things that are a little bit surprising. Because the danger is that, you know, we, us playing but also our audience know this music better than maybe is healthy. And it's good kind of to feel as if one doesn't know for a moment, even if it's only a trick.

PB: Definitely. I don't know how our timing is.

HEYDE: Well, we've got five minutes, which you're welcome to use if you've got anything you want to ask or not.

PB: Well, I would like ...

HEYDE: Oh, Chopin. Okay, good.

PB: We could do Chopin. As we are talking about Beethoven ...

HEYDE: I'll tell you one thing that I think is really interesting about Franchomme, because I was playing a number of his transcriptions. I've got a whole pile of unpublished transcriptions he made as well.

PB: From?

HEYDE: Franchomme. Yes. But what really strikes me as interesting about him is how slow his bow use is most of the time. I've got a doctoral student here working on Piatti. Piatti is always fast bow, fast ... except in some very special places. But Franchomme is hold, hold, hold, and you can imagine that actually as somebody to listen to, he'd have been really interesting because you can see he doesn't ... I think it's a kind of gestural thing. He doesn't like the feeling that everything is too relaxed. For him you can feel that it would always be like this, so you can imagine for him getting to the end of a ... if you're using (lots of bows), you'll get to the end and it's always quite relaxed. It doesn't feel ... there's no tension. And yet if you look at the bowings Franchomme put on material that he marked up in detail, they're always scarily not so much bow. So you think, okay, alright, we really watch, and then of course the audience ... you feel the last that much disappear, and that's gesturally a very different thing. So you hear the silence differently if your bow moves slowly. I think this is important.

PB: I don't know what to ask anymore.

HEYDE: Anyway, but [inaudible] quick.

PB: Yes. This is a question I have been doing to many cellists, and at the end of the introduction of second Beethoven sonata, the last six bars, we have so much silence.

HEYDE: Yes, I was rehearsing this not very long ago. Yes.

PB: So I have a few questions about this particular spot.

HEYDE: Good. So do I.

PB: So first of all, what do all these pauses mean to you?

HEYDE: Put really simply, I think it means we don't know what's coming next. Something, something, something, so I think there's that. When I was most recently rehearsing this, I was very worried that one starts to feel the counting in the rests. And I can't think of anything worse, but there's a real danger. And I think we were trying to work out how you avoid feeling the counting in the rest, because of course even as audience members, once you have a pulse in your head, you kind of hear the pulse in the

gap. And so potentially, it helps to play these things very arhythmically so that after you arrive at the forte piano cadence there on the D-major, that then you play in such a way as we really don't know where that would be. Can you play it so that we're not sure that's a downbeat? That one will be, but, I mean, my goodness, if you hold all of these and wait, particularly if you play at the speed most cellists play today, which is very slow, I think we were trying to up the tempo a little bit, which maybe helps or maybe makes this worse. But I was just realising you don't need to count that whole bar and you certainly don't need to count that whole bar. So I think we were trying to do something that was clearly not as long as that.

PB: Ah, so you ... not as long as what is written. So you would make it shorter.

HEYDE: Well, shorter or longer depending on ... the one thing I would say is don't make it as long as what is written. That would be my rule. If I were teaching a student now, that's what I would say to them. Because if you make it as long as written, it loses tension because there's a sense that people know where it's going to be. And it's the other reason not to signal too obviously when you're going to play, because otherwise the silence, it just feels like we mark time, which would be the worst kind of silence, unless it was Philip Glass or something, which it might be good. So, yes, longer or shorter or something, but not (accurate).

PB: Accurate. Not accurate, that's the point.

HEYDE: Exactly, for me. And the reason being is that Beethoven could put strange pauses everywhere here and so forth, but this is the 1790s. He's using the notation means that are available and he's assuming that we will be intelligent enough to work out how to make this work interestingly. Of course, it's worth remembering, you know, what would this have been like for the first performances? As a cellist, you get here, you've got no piano part. The pianist doesn't have you. So you're sitting there thinking, "Okay," and then you play 72, you're counting your way through. When do I play? One wonders how many times this might have happened together, but I think that uncertainty that they will have automatically had there is what interests me about what goes on there.

PB: So just again to be clear for me, for you the most important thing is not to be accurate, to have the element of surprise, and the second thing is in (retreat there) ...

HEYDE: So I treat that as a rhetorical gesture, not a rhythmic one.

PB: And before we cellists play this C-sharp in measure 42 to 43, you would tell your students make it shorter, but yourself, you would feel the atmosphere in the moment where you're playing. If there's enough tension, you might make it longer.

HEYDE: Yes. Well, I'll tell you what I told my pianist, and what I told my pianist is wherever I play this, don't play that in answer by time. In other words, I'm going to play this and I need not to know when you will play that. But the reason that's there is to help make sure that these things are as interesting as possible, because ...

PB: These things, the other pauses.

HEYDE: The other gaps, so you get the piano there and then however long that is, in a way it doesn't matter. It's as long as it is because that's the easy way for Beethoven to write it down. So this could be long or it could be short. There's probably an advantage to making it long, and then you drop that in and in theory I would love not to know how much bow I was going to need to wait to get to there, and I wouldn't mind if we had to wait one beat longer or two beats longer. I don't think that's important at this point.

PB: And then where we have the fermata in this next bar, before the next movement, should it be even longer than what happened before, or it depends on other factors?

HEYDE: I think it depends on other factors.

PB: As?

HEYDE: Well, depends how long it took to get through this. It depends how you quiet you've got. It depends. I mean, I'm 100% averse, and this is partly the way I work with other musicians, it's because I've been a chamber musician all my life, I like to rehearse lots of variety in how we do these things so that nothing will be too surprising in concert, because what happens in concert is never what you've rehearsed. And something like that, in a way, I would say you can't rehearse what you will do for that, because every occasion ... if you play it two subsequent nights, you'll do it differently. Beginning of the last Mozart quartet is wonderful like this because it's full of holes or forte endings and then the cellist puts down the downbeat piano. And whether I put that early or late, I rehearse with my colleagues doing them all so that they're not going to be scared, or not the wrong kind of scared, when I do something strange in a performance. But I have no idea what I'm going to do in the performance because I treat that silence as an invitation to use the performance situation to do something, and that's why again you wouldn't notate it out. And I think that's why Ligeti got bored with how he'd notated these things,

because eventually if people just do what you've notated, that's not interesting. It's got to be made to feel

PB: As opposition to this particular example, going back to Beethoven's fourth sonata, right here.

HEYDE: Oh, yes.

PB: So these moments, do you think they should be accurate as well, or we have the freedom there?

HEYDE: I try very hard not to make those accurate. Again, on the idea that if it's accurate then it's kind of relaxed, so, again, it's quite useful you've picked these because I've thought about these a lot. Something like that, because you've got such a strong rhythmic pulse leading up to it, when you stop, particularly if you're really a fan of [humming], it's quite difficult to get there, but if that goes off hard on the second beat rather than as a kind of rhetorical gesture, and I like to cut it really hard, then if you play it exactly in time it kind of sounds relaxed because it just fits with the pulse, so it's like pop music or something. But if it goes [humming] and you put it in such a way that we didn't feel the pulse, we didn't ... so it's a kind of freeze and then a putting. Actually if we freeze enough, maybe you can play exactly and it's okay, but I'd be more worried about getting the gesture right than I would be counting the beats.

PB: And this happens quite a few times, begins in measure 183.

HEYDE: Yes. Technically I use the same kind of rhetorical rules you'd use for anything that's done three times. The first one, because this is a surprise, I want it to be a surprise. I don't want people to feel where it is. Because now this is, if you like, an answer, the second one, I'd probably then count that exactly accurately. But because the third one, it's the rule of threes, it's the extended one, it's a sort of rhetorical device, I might want then ... I know my feeling will always be to put that slightly early or slightly late so that there isn't just the relaxation of one thing and another thing and another, all of them aligned. And of course if you do them all differently, then I don't think the last one will have that element of surprise, so you have to have something the same and something not. But it's hard to decide what it would be, so if the first one went down in time because it happened to feel good like that, then maybe you'd do the second one out of time and then the third one in time. I don't know.

PB: So the important element for you is the surprise for the audience and for yourself and the fun and the joy of performing. That's a very nice quote.

HEYDE: Yes. I think that's really important, because these silences are all opportunities. To me it feels really interesting that they're there.

PB: And we could keep on ten hours talking about silences, but I think I have the answer already. I think it's a quite easy one, but I will ask you anyway. The final question, I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students. I see yes.

HEYDE: Yes.

PB: On an intellectual basis, yes, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

HEYDE: Well, I think it's both. And the question is always ... one of the things ... I do a lot of chamber music coaching, but I don't do any cello teaching, because I've never wanted to do that. In the chamber music coaching, I see all the time habits. Habits for how one treats silence, habits for how one does leads, and I hate that. I think they're all bad. I think they're lazy. They're fine for when you're first learning how to play together, but as soon as you've learned how to play together, they need to be unlearned. So that's the reason for needing some kind of intellectual framework or thinking about it. How many different ways can I lead? You're literally going through players asking them, can you tell when the pianist's finger will play? If so, does he need to show you anything or not? You know, do you need to do a breath? Can you go from nothing? How close to nothing can you do? Or is there an advantage in a big lead? Last movement in the Mozart quartet, we do a whole bar, [humming], so you don't need to go [humming]. That's great, because it's operating on a grand scale. But students so often will do two so that everyone knows what the tempo is. So we have to break habits, and for that we need tools and we need to label things and we need to work out how we do them. But then we also need not to be slaves to those, so we have to be completely free when we're playing. So we need enough tools that they don't become a restriction. That's for me what's worrying.

PB: So thank you so much yourself for your generosity.

HEYDE: A pleasure. No, no, it's fun. I enjoyed myself, because most people don't come in and ask me about silence.

PB: I can imagine that.

HEYDE: Well, when you sent this, I thought, “Okay. What will this project be about?”
But this is great. I think it’s good you’re doing it.

PB: Thank you so much.

APÊNDICE 3.7 – ISSERLIS, STEVEN

Transcription of the interview with Mr. Steven Isserlis, realized on May 12th 2018 in Dresden-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: So Mr Isserlis, thank you very much for this interview.

ISSERLIS: Did I have a choice?

PB: My doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretations of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews, I am realising, is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

ISSERLIS: I'm not sure I have one. Silence in music. Well, music begins in silence. Hopefully it ends in silence in the right ... I mean, it's very important. I don't know if that's what you're talking about, but it's very important after one's played certain pieces that there must be a silence before the first person applauds, which doesn't always happen. It's very, very annoying when somebody applauds immediately after a magical, soft ending because they want to show they know it's finished. That's extremely annoying, so one needs that silence after music.

Within music, yes. I mean, silence means something. The rest means a lot. My teacher used to say ... but I don't know where she got it. She used to say that Mozart said the most important element of music was silence, and I don't know where that quote comes from it, but she said it many times.

PB: And your teacher was?

ISSERLIS: Jane Cowan.

PB: Jane Cowan.

ISSERLIS: Yes.

PB: Perhaps when it's your time, just tell me, and then I will go.

ISSERLIS: Just keep an eye on it, because I have to go to a person at eight.

PB: Okay, sure. Sure. Does the space of time that happens between tuning the very beginning of the first note of a piece have any importance?

ISSERLIS: The space of time what? Before?

PB: Between tuning and playing.

ISSERLIS: Yes. Well, I never tune on stage.

PB: Yes, I realised this yesterday.

ISSERLIS: That's a very ... I hate that. But, yes, absolutely. You have to create the right atmosphere. I mean, like last night we played the Schumann 'Romances' and you need a moment's silence before you start that because you're going to tell a story about the past and you need to change the atmosphere with a silence before you begin. And in fact, there is of course a rest, the first beat of the bar in which the piece starts and you sort of feel that. Yes. I mean, silence. Talk about silence. You could equally talk about atmosphere. You know, silence is atmosphere.

PB: So if we take as an example the beginning of both Brahms sonatas or of Beethoven, the second sonata for example, they have different atmospheres.

ISSERLIS: Very.

PB: And this atmosphere happens in your mind, and this type of silence before playing them.

ISSERLIS: Well, yes. You can create it. Yes. I mean, it does happen in your mind, but you can create it with silences. Those are very different things, the Beethoven second sonata and the two Brahms. I mean, the second Brahms sonata, you almost don't want silence because you want to surprise people with that extraordinary beginning. The Beethoven I feel you do need some silence because the beginning is like an opera beginning somehow. It's very operatic. I mean, you do need silence, but it's a different sort of silence. You don't break the silence in the same way that the second Brahms sonata breaks a silence. For the first Brahms sonata, you really want to ... because it begins with a question really, so you want silence before you begin it.

PB: In your opinion, what is the function of silence occurring during the music? We can look at a few examples.

ISSERLIS: The Beethoven second sonata. That's the longest silence in the cello repertoire, I think.

PB: Exactly. It's so ...

ISSERLIS: Yes, absolutely. I count out that whole bar, plus the fermata, which is an incredibly long rest. That's theatre somehow.

PB: So you do count it?

ISSERLIS: I do, absolutely.

PB: But you are very accurate, or you might ...

ISSERLIS: I try to be.

PB: So you try ... oh, you might do it shorter or longer.

ISSERLIS: I try to be accurate. Whether I am, I don't know, but my intention is to be accurate because it's perfect the way it is. But at the end, of course it's got six, eight notes, plus a fermata. So the fermata is free, but, I mean, there's an extraordinary passage because he's obviously going back towards the tonic G-minor and he does these incredibly dramatic silences. You wait, you wait, you wait, and then in fact he starts the allegro not in G-minor. First chord is not a G-minor chord, so you'll be going there. You'll be going be there, and then he again takes you another way.

PB: At the quasi cadenza from Dvorak's second movement of his concert, there's no written pauses, rests here.

ISSERLIS: Well, quasi cadenza is what it is.

PB: But nevertheless, a few cellists do a kind of breathing here.

ISSERLIS: Yeah, of course. You have to.

PB: Where do you do it?

ISSERLIS: Well, before I start it and then there and then just slightly slow down there, but it's not silence. No, I mean, it's quasi cadenza. He's improvising on the theme.

PB: How do you measure that?

ISSERLIS: I don't measure it. I feel it. It's a breath. You know, it's a silence.

PB: So are these both rests?

ISSERLIS: Yes. Well, maybe you're right. One's thinking aloud. [Humming]. And then another idea occurs to you about the theme [humming]. It's just, you know, it's something you can't plan. You just have to feel it, but it's to do with breathing. It's to do with breathing and it's to do with thinking. You're thinking aloud at that cadenza.

PB: You have time for one more question?

ISSERLIS: Okay. We still have ...

PB: I think she's still here.

ISSERLIS: Chopin !

PB: Do you make a rest here?

ISSERLIS: No. I just slow it over.

PB: Not a rest?

ISSERLIS: He tells you not to. That I don't, because why is it slower there if he wants a rest? That slow is original. That's recorded this as well, Chopin, with the Schubert.

PB: In my final question, I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students on an intellectual basis, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

ISSERLIS: Of course it depends on intuition. It doesn't mean to say you can't talk about it. My teacher used to ... again, Jane Cowan. She used to talk about rests of impatience, rests of impose, you know, all the different sorts of rests you had. Like, for instance, Dvorak concerto, slow momentum, [show me]. The cello opening opens on the third beat, whereas the theme actually starts on the first beat. So she called that a rest of impatience. It's joining in one beat sooner than it should, so she said, "Think about it, why the rest is cut short," which is an interesting point, because if you think the beginning, [humming], as the movement begins and the cello comes in [humming] with the upbeat, which is not really part of the theme. And she says that's ... she called that a rest of impatience. It's really an entry of impatience.

PB: Which she means we should not be accurate and be ahead of time?

ISSERLIS: No. No, she didn't mean that. No, she didn't mean that. You just think, why is the rest cut short? Why is there not more silence? Why doesn't the cello come in on the first beat like the winds are done in the theme? You have to think about why you

come in a beat early, what character that has. But I guess that's more the upbeat than the rest. Yes. I mean, of course it has to do with intuition. But then people sometimes have to have their attention called to if they're not breathing. I mean, so often silence in music is breathing. And if you don't let yourself breathe naturally then the music will not sound natural. So, yes, we can certainly talk about that.

PB: That silence at the very end of your encore yesterday of the 'Song of the Birds', that kind of silence is quite common. For example, at the end of the first movement of Brahms' E-minor or the slow movement of F-major or 'The Swan'.

ISSERLIS: Yes. Slow pieces, although they're ...

PB: Slow pieces. What's the quality of these moments?

ISSERLIS: It's silence. Well, in that it's slightly different because you don't really fade off into silence in the same way in those pieces you mentioned. I mean, it's long notes that fade away, particularly in 'The Song of the Birds'. I don't want the audience to know when the sound has stopped and the silence has begun. I just want it to fade absolutely into nothing, which is more difficult to do with piano. I mean, you can do it but it takes a long time. Normally they have to lift up the pedal so that the sound stops. But on a string instrument, you can really do it. You can really fade, so even I don't know when the silence has begun really. I like that.

PB: Yes, me too. And I was very thrilled yesterday for the whole thing, and thank you so much for this interview. This means a lot for my research.

ISSERLIS: Good.

PB: And I hope I can send you one day this ...

ISSERLIS: Okay. And I'll send you the e-mail address of this maniac who's obsessed with silence.

APÊNDICE 3.8 – KIRSHBAUM, RALPH

Transcription of the interview with Mr. Ralph Kirshbaum, realized on May 20th 2018 in Dresden-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: Mr Kirshbaum, thank you very much for taking part of this study.

KIRSHBAUM: Of course.

PB: My doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

KIRSHBAUM: I think silence in music begins at the stage of making a phrase and breathing. We live in an age where things happen so rapidly. In the Digital Age, everything is happening almost faster than we can even imagine it. And yet when we make music, it's terribly important to give space to ideas, in my opinion, which means breathing. How often do we go to performances today, and we come away feeling invigorated in a certain way, but it's just been a breathless kind of experience? And actually take the time to breathe so that a phrase has a life and a space of its own. So at that level, we are experiencing silence. When you breathe, that's a moment, a very small moment of silence, of respite, creating space. And so that's the micro level.

The macro level that you're at asking about, I think, for composition. Of course, you mentioned it yourself, we look at Beethoven. I think Beethoven is the master of using silence. When he creates a phrase and there's a conversation back and forth contrapuntally between one instrument and another. If it's a sonata, between the cello and the piano or violin and piano, whatever it might be, in the string quartet repertoire, even in symphonic writing. When you think of, you know, if we're looking at the fifth symphony, for example, the beginning and [humming], some people just go headlong into the next fragment. Others really take a breath and then place it.

How you use the silence in Beethoven becomes structural. It's not just a question of breathing. He's doing it to make a dramatic impact, and to hold silence as a performer at

any level. I mean, as I say, the micro level within a phrase when you come to the end of a movement and you want the audience to feel that all of the energy that has been at work in the composition has dissipated, has gone away, relaxed into nothingness, you want to hold the audience so that they can sense that, can feel it, as opposed to finishing a piece, putting your bow down, moving the music stand, doing all kinds of things that completely break that atmosphere. So I think on both of those levels, silence is terribly important.

PB: I will ask you about several moments of silence that happens in music.

KIRSHBAUM: Specifically.

PB: Specifically. Does the space of time that happens between tuning, if we tune on stage, and the very beginning of the first notes of the piece have any importance?

KIRSHBAUM: I think that's a very personal thing. Some people come on stage, they just touch the instrument very lightly and then they start. Other people come, they compose themselves, get their music set, they tune a little bit, they take time for the audience to settle down. They use that silence in that way, and then they begin. I think it's a personal thing. I've seen examples very effectively in both of those areas.

PB: Taking as example the beginning of both Brahms sonatas and perhaps Beethoven's second sonata, are there quality differences in the moments of silence that precede these works?

KIRSHBAUM: You mean that precede the actual beginning of the work?

PB: Yes. Before beginning the E-minor sonata, can you describe this moment, or before the beginning of the F-major sonata of Brahms?

KIRSHBAUM: Again, I think it's a good question, but I think it's very personal. I think an artist has to get themselves into the character of the music. For some artists, they can do that very quickly. I remember hearing a performance of Rostropovich in London, which he was doing this first Shostakovich concerto. He came out, he sat down, spike in, [humming], and just started to play. It was so gripping that he did that. He didn't take time to tune. He didn't take time. He already from off-stage was ready to begin, and you felt that in the audience. So you need that kind of inner intensity to begin the Brahms F-major sonata.

PB: Exactly.

KIRSHBAUM: But for some people, they find that they come on stage, they feel that welling up inside them and when they're ready they begin, and there's a gap between the times. There's others can do just like Rostropovich did in the Shostakovich.

PB: But the F-major sonata, sorry to interrupt, is exactly what I also think. Nevertheless, the E-minor has a totally different character.

KIRSHBAUM: It does.

PB: And if these differences can contribute to this inner silence as interpreted, if you compare them.

KIRSHBAUM: Well, as a performer myself, in beginning the E-minor sonata, I want to be sure that the audience is settled, never mind myself. So I wouldn't come, sit down and play the first E and just start. You sense an audience. You feel an audience. You're communicating with the audience. You feel if it's at the beginning of a programme, for example, they might be a little restless. So I would get my bow poised, and usually that's enough for an audience to realise you're about to begin. So I would use the silence in that way, and then when I feel that they're calm and ready to receive this serene opening of the Brahms E-minor, I would start. With the F-major, I would be much more inclined to sit down, look at the pianist and go.

PB: When we reflect on silence that happens between movements of a sonata concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment?

KIRSHBAUM: Absolutely. We mentioned the Brahms F-major sonata. You begin the second movement in F-minor.⁵¹⁴ The first movement ends F-major, right? The very end. So if you use that, if you don't allow the audience to be distracted, if you hold their attention, and you can do that by the way you keep your own attention physically and then start the second movement, it's incredibly striking, the juxtaposition of those chords. So I always advise students don't put your bow down. Don't adjust the music or your glasses or anything else. You stay focused and totally concentrated during that silence so

⁵¹⁴ Correction made by Mr. Kirshbaum: So when we were speaking about the relationship of the first movement of the Brahms F-major sonata, opus 99, going into the second movement, and I was talking about holding the tension, I made a mistake when I said the second movement ... I think I even said it was in F-minor or something, which was of course crazy. So it goes from F-major at the end, the chord at the end of the first movement, to F-sharp major at the beginning of the second, and it's going from the F to the F-sharp that is so striking for the audience. So if you hold the tension, then you create this magical moment. So I just want to make that one correction.

that you keep the audience in rapt attention so that they can feel this shifting of the tectonic plates harmonically.

Of course, another example that you mentioned when we were speaking before, the Beethoven G-minor sonata, after the introduction where there's a beat and then a whole bar with a fermata of rest, and most people don't do that. [humming]. That's what he wrote. But most people are [humming]. I have found increasingly as I've lived with that work that the more you observe the rest that Beethoven wrote as the space that he wanted, that tension of silence. You talk about silence. There's a tremendous tension of silence, and if you hold that silence, the resolution into the allegro is so much more powerful and interesting than if you just kind of randomly take a quick breath and just start the allegro.

I mean, as I said earlier, Beethoven, if you think of the silences that he uses, even for example in the slow movement of the D major sonata, where you have different lengths in the first phrase of last notes. Sometimes it's a quarter. Sometimes it's an eighth, and often students say, "Is that a mistake?" It's not a mistake at all because it makes for a longer line that's ... the glue that holds it together, in a sense, is the difference of those rests. If everything was the same, you would tend to hear it much more in vertical blocks. And the fact that you dissolve into the harmony with the eighth note that you lift as opposed to the quarter that holds it longer, which signals the end of an idea. So suddenly we have a phrase that's twice as long instead of these two vertical blocks. So another example of how silence, I think in Beethoven anyway, is structurally important.

PB: If we go back to this example you mentioned of ...

KIRSHBAUM: The G-minor?

PB: G-minor. Exactly in the points what you sung.

KIRSHBAUM: Right here.

PB: I have two questions about this. The first one I just want to be sure I understood it right. So the whole section where the piano comes and then silence and piano and so on, for you the quality of this moment is a tension.

KIRSHBAUM: Yes.

PB: Then the second question I wanted to make is, do you count here?

KIRSHBAUM: I do.

PB: And do you try or do you play it accurately, or do you make it longer?

KIRSHBAUM: Longer than it's written? Well, first you ask me if I count. I'm not counting, "One, two, three, four," in that way. I'm feeling the big beats. [Humming], so that it's a living pulse that I'm feeling as opposed to a rigid, metronomic, vertical pulse. And then of course that makes it much easier to come in with a C-sharp if it's something that's alive, [humming], than [humming]. You see what I mean?

PB: Yes. And right after that, where we have the fermata, how do you measure that?

KIRSHBAUM: You just have to feel the tension in the air. Again, I'm feeling the pulse. As I said, you have a whole bar of rest, and the end of it has a fermata, so it's not even just three big beats. So if one's feeling the pulse, [humming], and that's going to be different. I mean, if you're in a very resonant hall where the sound of your last F-sharp, [humming], is going to have a little more life to it, a little more resonance, that's going to affect how I'm going to feel the pulse. If it were a metronomic pulse, it wouldn't matter. But the acoustic of the hall and the ambience, the resonance of the sound, all of those things are factors in a living pulse. So that's what I'm going to be trying to feel, that living pulse. As to how long the fermata is, again it's such a personal thing. But you're feeling it in relation too, because we've already had a whole bar of rest two bars earlier. And so this is even longer, the suspension of the rests, the silence.

PB: So as we are talking about these examples, I don't know if you have a little more time for this.

KIRSHBAUM: Yes, I have another five minutes.

PB: Perfect. If we go to the Arpeggione sonata, in bar 30, what is the role or function of the rests?

KIRSHBAUM: I'm not sure what you mean by 'what is the role or function of the rests?'

PB: Is the quality ... what's the role in the music? What is the function, if there is any?

KIRSHBAUM: Sure, because there's always a function. I mean, a great composer doesn't do something totally by chance. So if you think of the first phrase, [humming], we have a different kind of upbeat. But so much of his phrasing has to do with upbeatedness in this. So we think of, yes, it begins a down beat, [humming]. You know, the character of an upbeat in the Arpeggione is very important. So we've ended one idea, one phrase. He

gives the natural space, breath, and then comes the next upbeat into a very dramatic phrase, so, for me, that's what the role of that rest is.

PB: So are there three functions, the structural, the body, we need to breathe, and the dramatic aspect.

KIRSHBAUM: Absolutely. Absolutely.

PB: In the second movement of Dvorak's concerto.

KIRSHBAUM: Concerto, aha.

PB: We have no rest symbol in this score, in the quasi cadenza spot. Do you perform any kind of intersection or breath in this cadenza after this long note?

KIRSHBAUM: Well, hopefully what I said at the very outset answers that question, because breathing is the most fundamental aspect of making music. If we don't breathe as human beings, we don't live. And if music doesn't breathe, for me it doesn't live. And so, of course, one's making phrases. You breathe. A composer doesn't have to put a rest. So I say in Beethoven he puts the rest because he actually is creating that tension with that silence. He's thought about it, what that does. And by the way, you're pointing to this example, but there's another interesting example because we talked about the first movement of the Brahms F-major sonata. Do you have it?

PB: Yes. Well, I don't have it. But I have it in my mind, yes.

KIRSHBAUM: Okay. So you know at the very beginning, [humming], that C, [humming].

PB: Changing the direction.

KIRSHBAUM: No, but the second one is shorter than the first. Almost every performance that I've heard, people ignore that and they play it the same. They play [humming]. But the second one is shorter, the space of that, then when it's resolved with the first one which goes on, it gives a whole different meaning to the phrase. For me it's not an inconsequential detail. It's very important so that you have [humming]. You see what I mean? So one is this and this, and then the resolution, as opposed to this and this and a third time that, which happens to go a little longer. So rests are important, you know, how we use them creatively. Here, yes, no, he doesn't write, but it's a cadenza. I mean, in any case, a cadenza supposes that you're going to have a freedom to breathe the phrase and

breathe life into the phrase as you feel it. It's not highly structured in a vertical sense. So, yes, I'm going to be breathing all the time.

PB: So you come to the long note and then you breathe before the first pizzicato.

KIRSHBAUM: Absolutely.

PB: Would you breathe before the second pizzicato?

KIRSHBAUM: Absolutely.

PB: Is there anywhere else where you would breathe again where then you could ...?

KIRSHBAUM: Every place there's a cadence, I'm going to breathe, [humming]. There it's a very long phrase, after the two fragments. So I'm just going to breathe naturally, organically, with the phrase.

PB: And the last example is Chopin's sonata where there's no written rest in the score. Do you perform any kind of break after the fermata?

KIRSHBAUM: Well, that's an interesting point because of course he writes a slur as well. So he doesn't write [humming] and sometimes you might see a mark to breathe, [humming]. It's obviously he wants it connected, but inside that I'm breathing, definitely. [Humming]. But I don't break with the bow, I just breathe with the bow, but the evidence is going to be there. I observe the slur. I don't break it.

PB: The resonance stays. Nevertheless, you breathe.

KIRSHBAUM: Yes.

PB: And in my final question, I think you already gave me the answer, but I will ask you anyway. I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students. I know, yes, you said you talk with your students.

KIRSHBAUM: Absolutely.

PB: On an intellectual basis, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition or instinct?

KIRSHBAUM: Well, I think a great musician uses both in every aspect of their music-making, including this issue. So I don't intellectualise it. You know, I'm not thinking, "Well, there's, yes, and et cetera, et cetera," but I try to be as faithful to the score as I can be, and obviously after a number of years of having played in almost every composer who I would be playing, I've played in many of their compositions in other ways, you

know, in chamber music or if they've written a sonata and a concerto. I've played both of those. I've listened to quartets and symphonies, so I get to know their language and what I perceive is the musical foundation for every composer, their language. And hopefully then I'm being faithful to their language, so knowing that, knowing the language, I suppose you could say that's an intellectual process over years of gathering that knowledge.

I think playing something without knowledge, you're simply uninformed and that's dangerous. I think knowing a composer's language as best we can understand it. You know, it's not that I have or would even presume to say I have the answer to something. But on the best evidence, this is how I understand that composer's language, and now I use my instincts to bring that to life. If it's only the intellect, I think then you're making music boxed in.

I think you have to take all of those ... it's like a chef. You know what this ingredient does. You know what that ingredient does, and here you're creating something. You take some of this ingredient and some of that, and you make it, and if you have wonderful instincts you're going to be a great chef and you're going to make a wonderful dish. And I think when you're learning a piece, whether it be a new piece, a creation as it were, a premier, or something by a great composer, you need the knowledge and you need your instinct. You need both.

PB: You mentioned a gesture that you tell your students to stay, don't move, not to move. If we take, as an example, the slow movement of the Brahms F-major sonata, I think that's a good example, that you don't move. Nevertheless, do you measure somehow the timing that you show this gesture, this moment? It's hard to put in words. You're finishing a slow movement, 'The Swan' or the Brahms F-major or the first movement of the E-minor sonata of Brahms. They have a differences. Nevertheless, they have this slow aspect and very intimate moments. How do you balance instinct and the intellect of timing this moment?

KIRSHBAUM: Oh, I mean, to me that's total instinct.

PB: Total instinct?

KIRSHBAUM: That's total instinct. That's what I was referring to earlier. I mean, you're playing one acoustic. You just feel what that is, and if you're an artist, if you've spent

your life performing and living such moments, you have a basis for that instinct to work well for you in whatever the acoustic is, whatever this is.

PB: So although you intellectually have these moments clearly, what is your guide is in that moment your instinct, in that very moment.

KIRSHBAUM: Yes, absolutely, because you talk about the Brahms. The piano goes [humming] while you're holding your last note, and you have to be living the timing, the decay in the sound of the piano while you're holding your own note so that your partnership, if you will, the collaboration is very much alive and very much a part of that. But that's your instinct is to help. If he finishes a little bit more loudly and there's a little bit more resonance from his last note, you're going to hold your last note just a little bit longer so that the ultimate decay is exactly with a decay of the sound of the piano. I'm not playing, while I'm there, intellectualising that. I'm hearing it, feeling it, and responding to it.

PB: And then the sound is off and then you stay or then you relax.

KIRSHBAUM: Yes, I think it's very important to stay, and you started with this idea of silence. You stay so that the audience stays and they can actually reflect and be touched by that moment. The moment you move your bow away or make a quick motion or something, that spell is broken. They no longer are in touch with that feeling that they had, so if you can keep them at the tip of your bow, aware of feeling, reacting to what you've just played and enjoying that moment for themselves, then you've created a very special gift for the audience.

PB: So I thank you so much.

KIRSHBAUM: You're most welcome. Good luck with your project.

PB: It's a great joy. Thank you so much. Thank you.

KIRSHBAUM: Okay, thank you.

PB: I forgot. I need your e-mail if you can give me so that I can send you whatever you want.

[FILE: Kirshbaum 2 Correcao]

KIRSHBAUM: So when we were speaking about the relationship of the first movement of the Brahms F-major sonata, opus 99, going into the second movement, and I was

talking about holding the tension, I made a mistake when I said the second movement ... I think I even said it was in F-minor or something, which was of course crazy. So it goes from F-major at the end, the chord at the end of the first movement, to F-sharp major at the beginning of the second, and it's going from the F to the F-sharp that is so striking for the audience. So if you hold the tension, then you create this magical moment. So I just want to make that one correction. Excellent.

PB: I thank you so much.

APÊNDICE 3.9 – WEILERSTEIN, ALISA

Transcription of the interview with Mrs. Alisa Weilerstein, realized on May 20th 2018 in Dresden-Germany, by Pedro Bielschowsky.

PB: Okay. So thank you very much.

WEILERSTEIN: My pleasure.

PB: So my doctoral research is about silence [in] music, especially about compositions and interpretation of the cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews, I am realising, is to register perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic isn't usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

WEILERSTEIN: In general?

PB: Yes, it's a general question and then I will come to very specific questions.

WEILERSTEIN: Okay. Maybe the first thing that I think of is the tension. Silence as tension, this is what can be a heavy silence between rests or even between movements, sometimes it's a question of having tension and release, if you think of, let's say, Shostakovich 1st Cello Concerto, the rests in between the pizzicati. The goal is really to hear the full time and to be quite precise with the time so that the tension can really come across. Another obvious one, say the opposite might be the silence in between movements of a piece and so you might have the music stops, the performers lower their hands or let's say they close the mouth with singing. Then you might not hear silence at all but just sort of scuttling around and the audience is coughing and the tension has just been kind of released. Then it might be for the second, right before the next movement starts again there's this incredible tension before the music actually begins and this is a very important moment also. And it's one reason why between movements ... unless it's a particularly loud audience I try to wait until this tension has been restored.

PB: Although this is not the subject of my studies, I must point out that I realised when you put [inaudible] two days ago the Bach suits, that was very (conscient) from my perspective that the link between the prelude and all the other dances was very well thought.

WEILERSTEIN: Thank you.

PB: So even through the whole gesture was a big line from the beginning to the end and it was ... am I wrong? That's yours?

WEILERSTEIN: No, I think about this quite a lot, yes. So thank you, that means a lot to hear. I'm glad I came across it. It's something that I use that I always think about, yes.

PB: So we have now specific questions. Does the space of time that happens between tuning, if we ever tune before the performance and the very beginning of the first note of the piece have any importance? So I mean, this lack of space before we play?

WEILERSTEIN: I think there needs to be ... is the question should there be a space between tuning and [beginning]? Or ...

PB: Is this silent moment, if it happens before we play, if we tune all the time ...

WEILERSTEIN: No matter what happens before, whether for example, if we're speaking of music performances, like last night, for example, my chair was not put in the right place, it hadn't been marked properly so I had to adjust it quite a bit and the stand wasn't in the right place, I had to move it and then I had to tune and set the end pin and everything. So there was quite a lot I had to do before and then it was very important that you not go straight into the music because your head is somewhere else. The audience's head, sorry, is somewhere else. So you stop but not too long, enough to take a breath and then to bring the music to the forefront, so that it's the first phrases in the mind and then you can start. So there needs to be a space [long but] still short, yes.

PB: And taking still this idea, taking as an example the beginning of both Brahms' sonatas, which have two ...

WEILERSTEIN: Completely different, yes.

PB: ... different characters, or even the Beethoven sonata, the ...

WEILERSTEIN: The last suite or whatever, yes.

PB: Let's think of the bit of the second sonata as an example. Are there quality differences in this space of time that precede the ... ?

WEILERSTEIN: Absolutely. You couldn't, let's say, between the second and the fourth Beethoven sonatas or even the second ... or the fourth and the fifth, I mean, wildly different, the way they begin. In fact, the fourth sonata I actually find the hardest to be in,

it's so intimate and it's just one kind of feather line and to have enough tension and quiet and silence before that is in a way more challenging than, let's say, before the Beethoven second sonata which starts with this really strong and tragic G minor chord.

PB: And what are the differences between both Brahms sonatas, for you? With this point?

WEILERSTEIN: Well, I think of the E minor as kind of the cello line starts with kind of a ballad, a story. The second sonata with this crash from the piano and then these gasps of enthusiasm and joy from the cello. I think it kind of automatically happens. If you're thinking of the phrase before that the silence is different, it has to be different before the E minor sonata, as before the F major sonata. I think "es muß sein". Just automatically happens without thinking about it.

PB: When we reflect on silence that happens between movements - we already talked a little about this - of a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment? I think your answer is yes.

WEILERSTEIN: For sure.

PB: And it's always to link one thing to another? Or there are other functionalities, perhaps other examples?

WEILERSTEIN: I think the link is very important, for sure, but it's also kind of to draw in the audience, to draw in the performer also, it's a kind of a moment of concentration and anticipation. So I think of another example, another great example beginning of Shostakovich 1st Cello Concerto versus the beginning of Shostakovich 2nd Cello Concerto. The first concerto kind of a very nervous character, sarcastic and mean and the 2nd, deeply private and tragic and it's kind of in the bowels of the instrument. So even the speed of breathing is very different, I think, before. So I think it's very important that the audience feels that from the performer. So that's a great tool that a performer can use. The three or four seconds before he or she starts kind of already establish a character. There's somebody I was also talking to, I don't know if this will help with your subject, but I worked with Michael Tilson Thomas recently and he works a lot with actors and he said, I think actually what classical musicians have to do is actually harder, because when you walk on stage you're not in character. You only have about three or four seconds to get into character. Those are those moments of silence that we're talking about. An actor strides on, a stage actor, to say nothing of a film actor, they're already in character. When

they walk on stage they are already the other character. So they've had a chance in their own time to get into it, whereas we have to get into character in front of the entire audience and we have three seconds, maybe four, to do it, otherwise it's too long. So it's a very brief moment in time. I don't know if that helps you at all.

PB: Yes. It leads me to a link to what theorists have been thinking. That's what my thesis is also about, so see the practical aspect of what ...

WEILERSTEIN: Yes, the performer's doing, yes.

PB: Because I'm a performer somehow too ...

WEILERSTEIN: Yes, of course.

PB: And make a confrontational comparison through what theorists have said and Edward Cone says something very similar to what you just said. It's very important to have this kind of feedback ...

WEILERSTEIN: Kind of agreement, yes.

PB: Yes. Regarding the imminent silence that might take place at the end of a piece or movement. For example, the end of the first movement of the Brahms E minor or the end of the slow movement of Brahms' F major or well-known pieces like *The Swan*, for example. What is the quality of these moments?

WEILERSTEIN: Well, I think it's very much taken from the character of the music that's preceded. For [the] Brahms' E minor ends on this very kind of serene, very peaceful, you know, this incredible tension that has been going through the moon and then you end on this divine E major, in this, you know, open, released, romantic way. Then very often after we finish this movement I hear from the audience kind of a collective sigh ... ah! You know, and then [makes swishing noise], and then the silence right before you start the next movement and when they see the hands coming up again. After the second movement of Brahms' F major, very silent after that. It's my experience, audiences are extremely quiet. But the music has also been quite at least for the last minute or so of the movement has been quite serene. What was the last example you wanted? I've forgotten.

PB: *The Swan*.

WEILERSTEIN: *The Swan*. In fact this one is ... I would say very peaceful, this kind of silence. But the silence, I find really fascinating is after something with a very ambiguous ending. These endings are quite clear character-wise for me but let's, say going back to

Shostakovich 2nd Cello Concerto, for example, you know it? Where you have this clicking and clacking after this incredibly intense music that's been playing and then the cello is just left on this low D and then there's this swell of rawrrr! This ... like somebody opens his or her eyes just like this. It's not so well known to audiences so sometimes they're not even aware that that's the end of the piece and sometimes they can't believe this is how the piece ends. After all, this is just how the story ends.

PB: Do you think that it ends there or there is a while in silence?

WEILERSTEIN: It's a long time. This one is a very long silence afterwards and then it's almost always ... not almost always but very often it can be broken by one audience member who can't stand the tension of the silence and needs to break [clapping] it like this. Then as a performer this makes me momentarily angry actually because they think this is a ... it's a really important thing to sustain and so when the last time I played it actually I was very pleased because I finished and I kept my bow up ... I always keep my bow up, because I want to extend the silence as long as possible. It was up for a good 20 seconds after and then I slowly put my bow down and then somebody kind of timidly applauded and then the applause came. That was very powerful.

PB: So you're just giving the answer of the next question. Nevertheless I will dig in a little bit. So to communicate the relevance of this moments.

WEILERSTEIN: Moments, yes.

PB: Of the several possibilities of our repertoire, the gesture is for you a tool?

WEILERSTEIN: It can be, yes. One can't overuse it because then it becomes kind of pretentious and I think a little bit domineering of the audience. Because you want the audience to come to you. But I think in moments like that it's a very natural reaction that I have. It's almost involuntary. After this example: rawrrr! The bow just doesn't want to come down.

PB: So it's not only acting, then? You are part of the whole drama?

WEILERSTEIN: No, no. You're being part of it. No, no. I think, and the audience immediately knows if you're acting. It's the same thing which great actors, great acting teachers also say. I don't believe you. This is the worst thing you can say to an actor. It's also the worst thing you can say to any sort of artist at all. So ... yes. I don't believe you. This is a terrible thing. So you need to really fully immerse in it otherwise there's no

point.

PB: In your opinion, what is the function of silence occurring during the musical speech? We can look at a few examples. In Schubert's *Arpeggione* sonata. In the first movement, bar 30, what is the role or function of the rest?

WEILERSTEIN: Of the rest? Tension again. And also kind of regrouping. So you end this on this pianissimo note, very refined and it's a breath. [sings].

PB: So you just said it has three things in one.

WEILERSTEIN: Yes.

PB: Regrouping is essential, so it's like dramatic?

WEILERSTEIN: [sings phrase] There are several forms of tension, I think. It doesn't need to be dramatic. I think it's a natural tension between clearly the music doesn't end there but this is the ending of a phrase and there's something which begins again. Then there's the tension in between the two.

PB: And the third one was the ... ?

WEILERSTEIN: A breath. Yes.

PB: Breath. In our bodies, that we need.

WEILERSTEIN: Yes. It's very vocal. I find the Schubert *Arpeggione* incredibly operatic piece, really. Yes.

PB: This breath might sound strange to ask this but is the timing of this breath something you just have it instinctively?

WEILERSTEIN: Not really. You count as well.

PB: You count: two, three or you just breathe and then you go on?

WEILERSTEIN: Well, while practising it, while studying it, you definitely count. That way you can get used to the time and you don't rush it, you don't clip the silence or you don't prolong it. Then hopefully you feel free enough when you perform it that you don't need to count. That you already have it internalised.

PB: In Beethoven sonata Opus 5 No. 2.

WEILERSTEIN: Fantastic. Good.

PB: The rest of the section before bar 39 and 44, there's this whole section beginning

from somewhere here. What do these bars represent for you?

WEILERSTEIN: Between 39 and ... ?

PB: Until the end.

WEILERSTEIN: Until the end? Despair. Kind of very private sobs and followed by very kind of heavy breathing.

PB: Sobs? I don't know this word.

WEILERSTEIN: Sobs? Cries. Crying, sobs. Yes.

PB: Despair from desperation?

WEILERSTEIN: No. Despair is you're devastated. Not desperate at all, it's ... sorry. Is it more cellists? Not even, okay. It's a very private moment of grief. Deep grieving, I think.

PB: Do you count before the entrance of cello?

WEILERSTEIN: Yes, actually, yes. Because the beats are really long and the music is very slow. You have to, I think. This actually relying on the rhythm keeps it in character without making it sentimental or too romantic. This is still ... there's something that holds it, that holds pride, a poise. So even in this very intimate moment and very ... you know, moment of grief and tragedy there's still kind of a dignity about it and this is where the rhythm really helps. So yes, here I do count. To make sure ... I can grieve but there's a limit to how much I can show.

PB: And the following, the last bar. Do you hold ...

WEILERSTEIN: Yes...for about twice as long as this chord rest. So you make it into a 4/4 bar. That's what I do.

PB: The second one ...

WEILERSTEIN: But not longer. That's important. Yes. Especially because there's a full bar rest anyway and if you make it longer then it loses ... you break the tension.

PB: In the second movement of Dvorak's cello concerto, the quasi cadenza. There is no written rest symbol in the score. Nevertheless ...

WEILERSTEIN: Sorry, the cadenza?

PB: Yes. There's no written rest.

WEILERSTEIN: That's continuous music gap.

PB: Do you perform any kind of intersection or breath in this cadenza? After the long note?

WEILERSTEIN: Yes. There's a little bit just to lift the bow to start the phrase here on the second beat.

PB: So you will give the long note?

WEILERSTEIN: [sings] Like the way a singer would have to breathe before starting a new phrase. But no more than that.

PB: So once in this first pizzicato; in the second pizzicato you do then a kind of intersectional, or you just go through with it?

WEILERSTEIN: No, I go through. With this one I go through. I hold this one a little bit longer, the first beat, a little bit out of time and then I begin again. But I don't take the bow off the string. Because that's very important to connect the lines.

PB: And final examples, Chopin, Sonata bar 8.

WEILERSTEIN: Okay. [sings]

PB: Although there's no written rests in the score, do you perform any kind of break?

WEILERSTEIN: No.

PB: After the fermata?

WEILERSTEIN: No.

PB: No?

WEILERSTEIN: But I change the bow. Which creates a kind of break anyway. But there's no intentional break.

PB: So my final question, I would like to know if you discuss this topic with musical partners?

WEILERSTEIN: Absolutely. It's really a very important one. Tension release, holding lines together, where you break the line, where you stop it. This is what it's all about, totally, phrasing.

PB: When you teach also?

WEILERSTEIN: Absolutely.

PB: Absolutely. An absolute intellectual base?

WEILERSTEIN: Yes. But not only. It also has very ... and of course, it's a balance between intuition, emotion and intellectualism and all of these things help each other. Of course, you can say, you know, don't break the sound here and you can give the intellectual tools. But it's really to make the expression more direct and more honest.

PB: Of course. That was exactly the question.

WEILERSTEIN: Yes.

PB: So I thank you very much for your time and your participation in this study.

WEILERSTEIN: You're welcome. My pleasure.

PB: It means a lot.

WEILERSTEIN: Absolutely. Are you staying for the rest of our cello extravaganza?

PB: Of course I am.

APÊNDICE 3.10 – YAMASHITA, TAISUKE

Transcription of the interview with Mr Taisuke Yamashita, realized on May 5th 2018 in Zurich-Switzerland, by Pedro Bielschowsky.

PB: Mr Yamashita, thank you very much for your interview.

YAMASHITA: You're welcome.

PB: So my doctoral research is about silence in music, especially about compositions and interpretation of cello repertoire in the classical and romantic eras. The goal of the interviews I am realising is to register the perception of performers on this subject. Although silence in music is broadly accepted as a part of music, the topic is not usually discussed by musicians. What is your perception about silence in music?

YAMASHITA: Silence in music. Written into music, it's the one part very important in the music, not only the sound but the silence also included in the music. It's a very important part too, so usually it was used especially for the classic and romantic, for the respiration of the music, the phrase. So sometimes, the silence comes very tranquil, very calm. Sometimes also the silence comes very aggressive and... That's why the silence is a very important part in the music, my percept, yes.

PB: Does the space of time that happens between tuning and the very beginning of the first notes of the piece have any importance?

YAMASHITA: Yes.

PB: If yes, which importance does it have?

YAMASHITA: This time, the silence time after tuning, before himself, the musician has to confirm how to play the first note. So first it fades. So I'm considering, recommending for the first student, in any case singing one phrase, and after, begin. But singing in the head, in the silence. No, not in the notes, and after begin your sonata. So the silence is to be calm, to confirm, very necessary, yes.

PB: Taking as an example the beginning of the Brahms E-minor and F-major sonatas or Beethoven's sonata, opus 5 number 2, are there quality differences in the

moments of silence that precede these works? If yes, could you describe each one of these moments?

YAMASHITA: You say ... what means, precedes?

PB: Before the E-minor and F-major and before ...

YAMASHITA: Beethoven, the second, yes.

PB: And Beethoven. What comes exactly before that? Is the quality of this moment of silence different?

YAMASHITA: Yes, before to begin the music?

PB: Yes.

YAMASHITA: Or before to begin the cello or before the piano part?

PB: The piece.

YAMASHITA: Yes, all the piece, okay. The E-minor, yes. As I said before ...

PB: Yes, this moment of silence.

YAMASHITA: You have to confirm the character and how to employ the dynamics. They confirm before to begin. For example, the E-minor where the tempo is not so fast, so I confirm the tempo. And in E minor comes the piano, after the out beat, [humming], like the jazz, you know? It's very important to feel that immediately. And F-major, you have to imagine already that the pause with the cello, it could begin with piano. And the piano makes the tremolo, and after have to decide the tempo with the cello. So already be sure of the tempo before beginning. Don't decide with the piano. With the cello. Begin with piano, but the tempo is set with cello. That's why it must be supported before the cellist. And for the Beethoven, it's the same thing, yes, [humming].

PB: Opus five number two.

YAMASHITA: Oh, number two. Number two.

PB: [Humming].

YAMASHITA: It's fine. Opus, the second sonata.

PB: Second sonata, yeah.

YAMASHITA: Yes. Yes, that's ... we've heard the beginning, yes. About the beginning, do it together with piano. So to make before the rehearsal, put the rehearsal again to get the same respiration, the out beat, yes. That's very important.

PB: So we are talking about then two things. You told me as a general aspect that there is this imagination of what will happen, and the second part is the structural part to be together with a piano. And the silence has two aspects in this point, perfect. Perfect.

YAMASHITA: Yes, the example, that's very important. Yes, imagine the character of the sound and together.

PB: Perfect. When we reflect on silence that happens between movements of a sonata or concerto, do you consider that there is any functionality in this particular moment? If yes, how do you take advantage of this moment, between movements?

YAMASHITA: Yes, between movements it's necessary to change the [inaudible], to change the character, to change another tempo, another emotion of the sound. For example, usually the first and second movement change many things, the tempo and the atmosphere. That's ... never have to enter the same emotion of the movement. And I think professionally, we have to think of that immediately mixed character, mixed movement, mixed respiration. So that's very important. And also to conserve the force of the hand physically.

PB: Yeah, so relax physically.

YAMASHITA: Yeah. I take usually more, possibly, to relax, yes.

PB: It's very interesting. Regarding the imminent silence that might take place at the end of a piece or movement, for example the end of the first movement of the Brahms E-minor sonata or the end of the slow movement of the Brahms F-major sonata or the end of 'The Swan' from Saint Saenz, what is the quality of these moments?

YAMASHITA: Yes, that we finish very slow, and piano, maybe with ritardando. It's very difficult to, you know?

PB: If people clap.

YAMASHITA: Yes. I think to play the performance with the audience, somehow have to make known the finish. Don't stay finished a second. You know, sometimes the audience loves the timing to applaud.

PB: So the gesture is very important.

YAMASHITA: Yes, gesture. Well, you're finished, you know? Some people, some conductors, do. They stay like this. And there comes somebody who makes applause. That's for me a little bit ... how to say?

PB: To stay steady.

YAMASHITA: Yes.

PB: I don't know if I understood. You don't do that.

YAMASHITA: The audience have to know finished the piece.

PB: Okay. So what do you do? What is your movement?

YAMASHITA: When it's finished, I make two seconds. I break up. I think it's necessary to give for the respiration of the audience.

PB: Okay. Yes, yes, so you don't hold this moment so long.

YAMASHITA: No. I don't ... it must be ... because there will be a next movement, no?

PB: Yes, okay. Very, very interesting. In your opinion, what is the function of silence occurring during the musical speech, during music? We can look at a few examples. In Schubert's Arpeggione sonata, bar 30, from the first movement, what is the role or function of the rests, for example here?

YAMASHITA: Yes. Well, example, this bar is set, a part of the music. This pause and this silence is the preparation for the Auftakt in the next bar, [humming]. When we are playing, we can never make the big respiration for next bar. But here it is necessary to make the preparation for the Auftakt, I think.

PB: In Beethoven sonata, opus five number two, the rests in this section from bar 39 to 44. So all these rests, what ...?

YAMASHITA: Yes. Also this is very long, very long, yes.

PB: Yes. What is the function of these rests?

YAMASHITA: That's my question too. I think directly you have to count just ... because it's also they're very important here, two, three, four, [humming]. But we can also interpretation is much free. That means long pause, so [humming]. If you feel that enough you get the time, you can begin after. That's one solution, but other solution, you must be very collected, the count, yes.

PB: Is there importance to have a good communication or know the pianist very well to be free to not count? So if you're playing with someone for the first time, you would perhaps count. If you play with a pianist you know for a long time, you perhaps would not count and be free.

YAMASHITA: The first time, you say count.

PB: Count. And then when you know the pianist well ...

YAMASHITA: After we can discuss. That's my precept for everything. You know, at the beginning, we have to know how exactly they ... and after we can discuss to move the music. But have to know what is the exact, and after we can begin to discuss something.

PB: In bar eight of Chopin's sonata, although there's no written rest in the score, do you perform any kind of break after the fermata? If yes, why?

YAMASHITA: It is this here?

PB: Yes.

YAMASHITA: Yes. Yes. It's very difficult, as I said, because musically, I think the fermata that we ... the kind of the introduction for a cello, and the real melody begins after. But Chopin written, so [humming]. I don't know.

PB: So you don't perform rest there? You play it through?

YAMASHITA: Yes. When I perform this piece, I change the bow but no pause there.

PB: And in the second movement of Dvorak's cello concerto, in the quasi cadenza section, there is no rest symbol in the score. There are no rests written. Do you perform any kind of intersection or breath in this cadenza? If yes, how could you point out where ... how do you measure the timing of this breath?

YAMASHITA: Yes. I didn't understand exactly.

PB: So we have no rests written here, no real rests from the composer. And do you do any kind of rest or intersection here?

YAMASHITA: Yes. You have to examine very well what the phrase, the harmony could be and the melody could be, and after, from entering the other instrument, it's ... they are with the soloist, because not many instruments comes. Only clarinet and fagott after.

PB: Yes. But it's right after here that [humming], where the pizzicato comes. Do you go right away or do you breathe before the pizzicato?

YAMASHITA: Yes, just breathe long, yeah.

PB: You breathe long.

YAMASHITA: Yes. I stop everything and I begin. We breathe the character here, not here. Here.

PB: Okay, and then you rest and you don't make any rests in here at all. You get through.

YAMASHITA: Very free, brief, yes, but make not the tempo, making not the tempo. It's not [inaudible].

PB: And my final question is I would like to know if you discuss this topic with musical partners or students on an intellectual basis, or do you think that feeling and performing silence depends on intuition?

YAMASHITA: With the students?

PB: Well, with your musical partners, chamber music, an orchestra. Do you discuss it intellectually, "We should put pauses here and breathe together," and your students as well? Or do you think that's more something that happens by performing through intuition?

YAMASHITA: It does depend a bit because, for example with chamber music, when you have to begin together, you know, after the pause, after the silence, it must be discussed. Must be discussed how timing we take. But sometimes, yes. For example, the music, very romantic, very free, to pause I'd leave it longer or shorter. It's increasing the performance musically, so I don't say so many things.

PB: So it's both.

YAMASHITA: Both, yes. Yes.

PB: It's as well intellectual as an intuition.

YAMASHITA: Yes. Sometimes it's very clear there's a silence done at the time, very free with the emotion.

PB: So you can't, for the concert with partners, put very clear marks on the notes that you will rest and breathe together, and as well you might not do it and it will happen anyway.

YAMASHITA: In general, when we play together, with people, orchestra, chamber music, must be very clear how long take, even very romantic. But when you perform solo, it's I think very free. Not very free, something free.

PB: And with your students, do you bring them to understand it intellectually or it's something that you leave them freedom for?

YAMASHITA: Yes, I don't say every time. But make feeling. Make known the feeling of the powers of silence. Yeah, much more profound respiration, or here is very aggressive. You do not have to [breathing], have to go, go, "Where? Where? Where?" So both also then, yes, case by case.

PB: Yes. Yes. So Mr Yamashita, I thank you very much for your participation in this study. Thank you much for your time.

YAMASHITA: I'm happy if you understand half of what I say.

PB: Very nice.

APÊNDICE 4 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS EM PORTUGUÊS

APÊNDICE 4.1 – BORRALHINHO, BRUNO

Transcrição da entrevista concedida por Bruno Borralhinho em Dresden-Alemanha, em 14/05/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Bruno, é um prazer estar com você.

BORRALHINHO: O prazer é meu.

PB: Muito obrigado pela entrevista. O meu tema de tese é, o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de interpretes sobre esse tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Como é a sua percepção sobre o tema?

BORRALHINHO: Eu acho que é isso que você fala, que não é um tema muito falado, não tabu, mas quase acessório. Porque quando temos o silêncio, a gente pode falar no silêncio antes de começar uma obra, quando termina uma obra, esse momento mágico que tem normalmente sempre no início do concerto ou final. Mas a gente pode falar do silêncio entre a música, dentro da própria música. Não sei que silêncio você prefere ou se é no geral, mas a gente aprende quando está sendo formado como músico que no início do concerto a gente tem que fazer silêncio e depois começar.

A gente possivelmente não fala suficientemente sobre porquê, por que é que a gente tem que fazer silêncio. Eu acho que é muito importante para a concentração do público, para que o público assimile bem uma obra e uma mensagem que está associada a essa obra, que haja esse silêncio. Que às vezes essa magia de: “agora vai começar”. É a mesma coisa se você falar para sua amada, “eu estou apaixonado por você”, você pode falar assim, impressionou o que eu falei. Ou pode falar, “eu estou apaixonado por você”.

Acho que a situação vai ser diferente, provavelmente o impacto vai maior. Por isso acho que tem vários níveis de silêncio, não sei qual que você prefere.

PB: Vamos para a segunda pergunta. O espaço de tempo entre a afinação e início da execução musical costuma ocorrer silêncio, isso tem alguma relevância?

BORRALHINHO: Tem, tem. Um concerto de música clássica está construído também, essa estrutura é uma coisa que vem da tradição, etc., porque é que a gente afina primeiro, depois entra o *concertino*, entra a orquestra primeiro. Tem orquestra que entra todo mundo junto, depois têm orquestras que entram a orquestra e depois entra o *spalla* e tem aplauso extra. E depois entra o maestro, outro aplauso e a orquestra levanta, outras não.

É tudo uma estrutura que já está pré-formada pela tradição, etc., mas eu acho que é muito importante não só para os músicos, também por uma questão de concentração, que a gente quando entra no palco ainda arrumando a cadeira e ajustando, “será que está confortável ou não? ”, “quanta gente tem hoje? ”, “hoje tem muita gente e tal”, “faz calou ou não”, “vou desapertar um pouquinho aqui”. E depois o momento de: “ok, agora vamos fazer música, agora a coisa é séria”. Séria no bom sentido, não séria de... séria, mas seria de: “agora vamos executar uma obra, vamos fazer música”, é uma coisa solene, digamos assim.

E nesse aspecto eu acho que é importante para os músicos e também para o público, porque por ser esse tema da concentração. E depois tem também os outros níveis, que como a gente estava falando, por exemplo, durante um concerto – não sei se a pergunta vem ainda – é muito tema, esses episódios que aconteceram agora a pouco, com Bareboim por exemplo, que ele estava tocando e havia barulho durante o concerto e ele parou todo chateado, “enquanto não houver silêncio eu não continuo”, etc.

É uma questão também de respeito, porque o músico precisa sentir que o público está com ele, e eu acho que o silêncio é a melhor maneira num concerto de música clássica de sentir que o público está com a gente, está concentrado, está escutando, alguma coisa está acontecendo de comunicação entre nós.

Em um concerto de música rock é o contrário, se tiver todo mundo calado provavelmente o músico vai pensar, “poxa, eles estão pensando que é muito chato”, então vão ficar tristes os músicos, não é? Na música erudita clássica, que é o que nos interessa, eu acho que é muito importante o silêncio para a gente sentir também que o público está com a gente.

PB: Tomando como exemplo o início das duas sonatas de Brahms em Mi menor e Fá maior ou opus 5, nº 2 de Beethoven.

BORRALHINHO: Sim.

PB: Existem diferenças entre os silêncios que antecedem essas sonatas ou outras sonatas que talvez lhe ocorram?

BORRALHINHO: Sim, eu acho que sim. Ou deveria pelo menos. Pode que nem todo mundo faça isso ou não pense nisso, mas eu acho que é importante. Da mesma forma que como a gente respira para tocar uma determinada obra, que se você for respirar para fazer por exemplo, a sonata em Mi menor de Brahms, você respira: ((respirando)) ((cantarolando)) você pode também respirar também respirar: ((respirando de forma mais rápida)). Mas a princípio não encaixa com o caráter, você respira já com o pulso da música. Nesse sentido o silêncio deveria ser proporcional, eu acho que deve ser muito importante para o caráter da obra o momento antes de captar a concentração e atenção das pessoas. Da mesma forma, por exemplo, faz dois meses que assisti aqui a um concerto do Yo Yo Ma com as seis suítes de Bach. E tocou todas seguidas, sem intervalo, com todas as repetições, tudo de memória. Incrível, não é? E o que eu gostei mais foi que ele quase não fez demasiado intervalo, demasiada pausa entre os movimentos de cada suíte, ou seja, dentro da primeira suíte, do primeiro para o segundo ele fazia quase *ataca*.

Ele jogou um pouquinho com o silêncio nesse aspecto, porque fez um silêncio muito curto. Teoricamente se você antes de uma sarabanda mais lenta, mais sonhadora, mais não sei, talvez um pouquinho mais... ele não tomava especialmente. Eu gostei, a mim me impressionou. Não sei como explicar. Tinha um colega aqui da orquestra violoncelista que estava no mesmo concerto que eu e falo, “adorei tudo, menos isso, que ele não deu tempo para a gente mudar o chip de um elemento para outro”.

E foi exatamente isso que eu gostei, porque eu achei que cada suíte ficou uma suíte, uma coisa. Não foram 36 movimentos no final do concerto, foram 6 vezes 6, 6 vezes uma suíte. E eu nesse aspecto eu gostei. Mas por isso que se fosse eu a fazer talvez não fizesse tanto como ele fez tão rápido assim, saltando de um elemento para outro, não é? Ou seja, acaba por ser como tudo na vida, gosto pessoal é muito subjetivo, muito subjetivo.

Você não pode definir, “aqui vamos ter que...”, “para essa sonata vamos fazer 5,4 segundos porque o tempo é 88 e por isso...”, não dá. Acaba por ser uma coisa do momento também. Imagino que o Yo Yo Ma em um outro concerto até toma mais tempo, em um outro concerto até no dia você está mais cansando ou a sala não sei quê, ou o público ele tem a sensação que x ou y ele faz ainda menos pausa.

Não sei. Mas isso é o interessante da música, que como a gente pode jogar com os tempos de uma obra. Se a gente pode fazer mais rápido, mais lento, mais forte, mais piano, a gente pode jogar com o silêncio também, fazer mais, menos. Mais silêncio, menos silêncio, é possível também.

PB: Quando refletimos sobre os silêncios que ocorrem entre movimentos de uma sonata ou concerto – no caso você falou da suíte de Bach – você considera que há alguma funcionalidade neste momento? Em caso positivo, como tira proveito desse momento?

BORRALHINHO: Eu estou respondendo às perguntas e sempre adiantando a pergunta seguinte.

PB: É verdade.

BORRALHINHO: Mas eu acho que é isso mesmo que a gente estava falando, que você pode, existe a liberdade do interprete, o interprete no fundo é quem vai decidir como a música vai acontecer, não é o compositor que escreveu a obra, com o silêncio também. Entre os andamentos, se ele escreveu três movimentos é porque ele quer dois silêncios entre essas três obras. Muitas vezes se escreve um compasso de *Generalpause*, que é um compasso que é silêncio que ele quer também. No repertório de música de câmara, sonatas, etc. não tanto, mas em sinfonias tem claramente um compasso de pausa que o compositor no meio da obra quer um silêncio e depois voltar, recomeçar. Ou até voltar na reexposição. Ou seja, o silêncio está escrito, mas no fundo quem vai decidir é interprete, porque depois na sinfonia quem decidir também é o regente se a gente faz um pouquinho mais, um pouquinho menos nas sonatas ou nas suítes de Bach, nos concertos.

É o interprete que vai decidir no fundo o que é que vai acontecer. E eu acho que isso depende de muitos fatores depois, como é que você decide. Pode se o interprete falar, “não, sou eu que mando, o que eu decidi eu faço e ponto”. No meu caso eu acho que é bom ter a autoridade para decidir, mas eu deixaria ver um pouquinho como é que é o ambiente na sala também, como é que está indo o concerto, como é que a gente está conseguindo desenvolver as frases e etc... Imagina que vai ser um concerto que eu tenha a sensação com o primeiro movimento a gente está tocando tudo muito rápido. Por exemplo, está saindo tudo muito rápido, você já não pode travar no meio da sonata, no meio do movimento. Então talvez para o segundo movimento, tomar um pouquinho mais de tempo para voltar a baixar os decibéis e etc., e então o segundo movimento ser um pouquinho mais calmo. Por exemplo, há essa possibilidade de você regular um pouquinho a interpretação com o silêncio, seja o silêncio no início da obra, no final, entre ou durante até, com uma pausa seja onde for.

PB: Em relação ao silêncio que pode ocorrer ao término de uma obra, por exemplo, no final do primeiro movimento da sonata em Mi menor de Brahms, ou no final do movimento lento da sonata em Fá maior de Brahms, ou o final de obras como O Cisne do Carnaval dos Animais de Saint-Saëns. Qual a qualidade desses momentos?

BORRALHINHO: Como em tudo essa vai ser a minha opinião, porque claro, é tudo muito subjetivo. Mas eu acho que esses movimentos no final, esse momento de magia do silêncio funciona quando o silêncio existe realmente e fica quase interminável. E é você que o termina depois como, por exemplo, eu acabo a sonata, a sonata acabou e fica aquela coisa, aquela magia. E funciona se o público também estiver completamente compenetrado, não é? E aí é você que com o movimento de explicar talvez, “ok, agora já passou, agora a gente vai passar o outro momento”. Eu agora como tenho também experiência da regência ainda é mais claro que com o cello, acho eu. Porque muitas das vezes você corta um acorde, vamos dizer, você fica assim, não é? [congela o gestual] E a partir do momento em que você faz isso é que as pessoas notam, “ok, acabou”. Mas foi você que decidiu quanto tempo houve esse silêncio, essa magia, esse momento. Nos exemplos que você dá são exemplos de movimento lentos, e eu acho que o andamento inteiro a gente fica sabendo se a interpretação foi boa, se teve uma mensagem que passou, etc., se no final você conseguir essa magia de atmosfera do ambiente ter ficado calmo, mágico, quase transcendente.

Porque se a concentração não estiver lá e já no final o próprio interprete já acabou e já passar a próxima, é porque não funcionou bem a interpretação do movimento em geral.

PB: Você pode me dizer como é que funciona... você falou sobre o gestual como regente. O gestual como violoncelista você considera que é algo que a gente deve congelar? É uma pergunta. E como você sai desse momento? É algo que você na sua prática interrompe? Ou você faz isso também de forma pensada?

BORRALHINHO: Eu acho que teoricamente deveria ser de forma natural, mas acaba por ser sempre de forma pensada, porque quando você prepara um concerto você prepara isso também de certa forma. Algumas coisas acontecem com naturalidade, mas eu acho que essa questão de você congelar o seu movimento, no acabar uma nota e ficar, você obriga quase o público a ficar com você também, e agora vai acontecer o quê, não é?

Eu acho que isso é parte do silêncio, quer dizer, um mecanismo que a gente tem para ajudar a respeitar esse silêncio, não é? Às vezes funciona, outras vezes não, porque se

tem um neném chorando na primeira fila já estragou tudo, possivelmente não vai dar para fazer nada, não é? Mas é um recurso que a gente tem, é esse congelamento do movimento a gente ficar e depois em certo ponto a gente relaxa. E aí visualmente o público também entende, “agora sim, terminou”. A música vai mais além da última nota, do último acorde, fica com mais um silêncio e então acabou o movimento.

PB: Perfeito. Para você quais são as funções que os silêncios ocupam quando ocorrem durante a música ou discurso musical? Temos alguns exemplos concretos. Na Sonata Arpeggione, no compasso 30, qual o papel ou função dessas pausas?

BORRALHINHO: Eu diria que claramente está entre duas frases diferentes. O compositor que utiliza o silêncio para acabar uma frase e começar outra ideia completamente diferente, não é? Mas por outro lado ele podia fazer isso e fez isso mil vezes sem o silêncio, não é? Ele fez isso aqui porque quis. Curioso é ver nessa pausa que você me apresentou, mais pausa não só com a anacruse do compasso seguinte, da frase da seguinte, mas no final você tem mais pausa no piano do que tem no violoncelo. Ou seja, ele claramente quer também que a última nota não seja demasiado curta, que seja um pouquinho com ressonância. A pausa está e eu diria que é uma pausa para respirar sobretudo, para ganhar fôlego para a nova frase.

PB: É uma pausa então que organiza a música?

BORRALHINHO: É. Que esquematiza também na audição, na interpretação e na audição, “ok, a gente chegou” ((cantarolando)), acabou essa frase, e agora respiramos e continuamos para a nova frase”.

PB: O que as pausas dos compassos 39 a 44 do primeiro movimento da sonata opus 5, nº 2 de Beethoven representam para você?

BORRALHINHO: Aqui claramente não é uma nova frase, aqui é claramente uma questão de... eu vejo esse final aqui como se fossem interrogações, um pouco. E essas interrogações, perguntas só se solucionam com o novo andamento, com o novo movimento. Então acho que aqui um pouco as pausas são para criar um pouquinho de tensão, de dúvida. O público não sabe como é que a coisa vai continuar na verdade, então vem várias vezes: ((cantarolando)) e vem outro acorde diferente, o que é que vai acontecer? ((cantarolando)). Inclusive depois essas pausas aqui: ((cantarolando)), pausa ((cantarolando)). E a partir daqui poderia começar já outra vez o movimento, mas ele faz outra vez: ((cantarolando)), e vem todas essas surpresas, que torna esse excerto tão

mágico, acho eu. Um dos mais bonitos aliás, de todas as sonatas de cello de Beethoven para mim, porque tem essa coisa de: “a gente está perdido, não sabe o que é que vai continuar”. E de repente vem o próximo: ((cantarolando)). De repente o mundo é belo outra vez, mas teve aqui uma fase onde: ((suspirou)).

PB: Você conta o pulso desse compasso antes da entrada o violoncelo?

BORRALHINHO: Sim e não, ou seja, eu contaria sempre, porque se você toca demasiado cedo corta um pouquinho essa atmosfera. Se vem, tem que vir um pouquinho mais tarde, não é? Então para mim: ((cantarolando)) eu conto para mim: dois, três, quatro. E a partir daqui desse momento eu posso tocar, antes não. Então eu conto e depois não conto no fundo, porque não faço a média, e quatro: ((cantarolando)) a gente não precisa tocar exatamente nesse caso eu diria. Por outro lado, se você quiser ser muito teórico e falar e discutir com um musicólogo, x, etc... o Beethoven escreveu pausas gerais em tudo quanto é obra, aqui não escreveu, ou seja, provavelmente ele quer sentir uma certa métrica, ou seja, tem as duas coisas. Eu não fugiria muito da não-métrica, mas não seguiria métrica 100 por cento, ou seja, contaria para mim, saber que tem que haver esse silêncio: três, quatro, ((cantarolando)) e depois tocaria. Mas não seria aquela coisa exatamente, mas nunca mais do cedo que estaria escrito segundo a métrica.

PB: Ok. E essa última pausa que tem sim uma fermata, como você vê essa?

BORRALHINHO: Porque também ele não queria que... se você ver são três tempos, não o último, porque o primeiro é a anacruse do anterior que não está aqui. Mas ele não teria a hipótese de fazer outro tempo aqui, porque falta o primeiro. Ou seja, se ele não tivesse colocado a fermata, provavelmente muitas pessoas iam tocar três tempos de pausa e iam tocar aqui já. Metade dessa aqui, não é? Do próximo aqui. Eu acho que ele claramente fala mais tempo do que... é a ideia de antes, mas aqui mais assumida ainda, ou seja: ((cantarolando)). Você conta: um, dois, três, conta a fermata, ((cantarolando)). E assim contando até parece curto, com o silêncio – e a gente está falando do silêncio – vai ficar mais mágico isso, o público não vai entender: ((cantarolando)).

E aí essa magia, de: “e agora, o que é que vai acontecer? ”. Porque podia dar para tudo, poderia dar para vários caminhos isso aqui. E deu para aqui como poderia dar para: ((cantarolando exemplificando uma hipotética passagem forte)), por exemplo, não é?

PB: Na sessão do segundo movimento do concerto de Dvorák, a seção *quasi cadenza*, não há símbolo de pausa expreso na partitura. Você faz algum tipo de intercessão ou respiração nessa cadência? Em caso positivo, poderia apontar onde?

BORRALHINHO: Sim, ou seja, faria no início já: ((cantarolando)), antes de começar a cadência começaria de qualquer forma. A gente tem que ver sempre um pouquinho isso no contexto, ele faz e escreve a cadência assim, com as pausas aqui, estão ficando aqui as pausas, mas ele podia ter escrito dividido. Mas como vai seguir depois com a orquestra, ele escreveu metricamente seguindo. Mas essa sessão quando o violoncelo está sozinho obviamente que tem mais liberdade, porque é quase uma cadência. De qualquer forma não é uma cadência, é quase uma cadência. Ou seja, tem que ter um pouquinho as duas coisas, essa liberdade, mas sem fugir completamente da métrica de sentir o pulso. Essa coisa que eu comparo sempre um pouquinho com concertos de rock ou de música ligeira, que as pessoas têm que ter sempre a sensação que a coisa está andando. A mesma coisa com a suíte de Bach, por exemplo, são danças no fundo. Provavelmente nunca foram dançadas na época do Bach, não há nenhum sinal de que tenham sido dançadas, mas a suíte é uma forma de dança. Então sempre que as pessoas possam ter essa sensação de: a gente tem liberdade como interprete também para o silêncio e para a música, mas não deixar perder essa coisa. E nesse caso aqui, no início antes de começar respiraria, mais uma respiração, um silêncio de respirar: ((cantarolando)), e talvez aqui: ((cantarolando)), para aqui já continuaria, porque tem o crescendo e o diminuendo: ((cantarolando)), a partir daqui o maestro: ((cantarolando)) e aqui já tem que ser a tempo. E depois aqui você pode tentar jogar, quando na orquestra as figuras são mais longas tem um pouquinho de liberdade para depois, antes de continuar talvez um pouquinho menos de tempo, aqui: ((cantarolando)), mas aqui tem que ser outra vez: ((cantarolando)), aqui depois com a ... dependendo do [que] a orquestra tem de movimento, você pode ter um pouquinho mais de liberdade ou não.

Claro que você vai falar com o Mischa Maisky, Isserlis, etc. eles vão falar: “não, eu toco isso como eu quiser e a orquestra é que tem que seguir, porque eu sou o solista”. Isso é uma teoria válida, mas não é absoluta, como não existe nenhuma teoria absoluta. Porque a gente no fundo está fazendo música juntos, por mais que seja um solista, o solista fica tocando e a orquestra levando e vai embora, o concerto vai ser um fracasso. Então é do interesse de todo mundo que haja uma comunicação também. E por isso que não pode só o solista falar: “eu decido as pausas, perco o tempo que eu quiser e respiro”. Tem que

haver uma certa lógica e uma certa comunicação, como se fosse música de câmara no fundo também.

PB: Ok. Então claramente antes de começar e...

BORRALHINHO: Antes de começar sem dúvida.

PB: ... E logo na sequência disso.

BORRALHINHO: ((cantarolando))

PB: Aqui?

BORRALHINHO: Talvez aqui. ((cantarolando)). E a partir daqui nunca: ((cantarolando)). E a partir daqui depois já é uma coisa de negociar com a orquestra e com o diretor. Mas na parte da cadência respiraria antes e no máximo mais antes da segunda frase.

PB: Ok. Perfeito. No compasso 8 da sonata de Chopin para violoncelo e piano, apesar de não haver pausa na partitura, você considera que depois dessa fermata se deve fazer algum tipo de cesura ou respiração ou não?

BORRALHINHO: Não, claramente não porque tem essa ligadura.

PB: Perfeito.

BORRALHINHO: Pode tomar um pouquinho de tempo, mas sem silêncio, porque o compositor escreveu claramente uma ligadura. Se essa edição é viável, a gente parte do princípio que sim.

PB: Nossa última pergunta. Você tem o costume de abordar intelectualmente o tema do silêncio na música com os seus pares? E se o silêncio é tema de suas aulas. Você dá muitas *masterclasses* e tem alunos. Ou se é da opinião de que o tema é parte natural e espontânea do seu cotidiano, da sua prática de performance. E se a percepção a respeito se desenvolve de forma intuitiva.

BORRALHINHO: É, a última opção. Eu acho que possivelmente em alguns casos a gente poderia abordar o tema mais concretamente, mais intelectualmente, mas acho que é uma parte tão natural como tantas outras na música. E acho que acaba por ser um processo natural, quando você trabalha um determinado nível e você toca com um pianista pela primeira vez, vocês nem se conhecem, você não precisa decidir se a pausa vai ser longa ou curta, porque no fundo vocês se olham, você respira, você sente e você depois... Há

uma série de fatores que acabam por aparecer com naturalidade. Eu diria que depende um pouquinho da situação, se eu em uma *masterclass* tenho um aluno que é mais jovem, não é tão maduro e etc., e está tocando as coisas rápido, não deixa o tempo para respirar, eu tenho que parar e explicar para ele, talvez: “vamos falar do silêncio, é importante também, tão importante como a música. Você está mais preocupado com a música e não tem ainda tanta sensibilidade para o silêncio, mas é tão importante como a música. Até para depois para o próprio desenrolar da música é importante que o silêncio anterior seja” e etc...Mas isso é em um nível já mais acadêmico, que você está trabalhando com os alunos. Há um alto nível, digamos assim, de músicos profissionais que muita experiência e etc., esse tipo de coisa a gente não precisa estar decidindo, “o que é que você acha? Um pouquinho mais de silêncio ou um pouco menos natural e espontânea do seu cotidiano?”. Pode haver essa conversa espontânea, como há sobre a dinâmica de ser forte o piano, “você acha que está demasiado forte? Vamos fazer um pouquinho menos? ”, não sei. Porque dependendo da sala também, depende muito das acústicas também, quanto tempo a gente faz com o silêncio. Se tem uma acústica como em uma igreja, você provavelmente precise um pouquinho mais em secções que tenham uma suspensão. Você precisa talvez tomar um pouco mais de tempo e esperar que a acústica leve a música anterior, e aí depois realmente existe o silêncio e aí você continua, porque senão você vai sobrepor as duas coisas, não é? Se é uma sala seca, por exemplo, muito seca você provavelmente não vai, esses silêncios todos não vão fazer tanto assim, porque senão vai ficar demasiado buraco, digamos assim, entre a música, não é? Aí você tem que jogar com a situação como ela for, mas eu diria que a partir de um determinado nível profissional essas coisas são naturais e você não precisa discutir intelectualmente quanto é que o silêncio vai demorar ou não, se tem que ser menos ou se tem que ser mais, porque teoria é uma coisa natural.

PB: Perfeito. Muito obrigado.

BORRALHINHO: Obrigado eu, espero que tenha ajudado. Provavelmente o que disse todo mundo já falou, mas você tem esse risco da repetição, não é? ((risos))

PB: Não, muito valioso.

APÊNDICE 4.2 – GUERRA VICENTE, ANTÔNIO

Transcrição da entrevista concedida pelo Professor Antônio Guerra Vicente em Brasília-Brasil, dia 05/04/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Bom dia, professor Guerra. Muito obrigado pela entrevista. Hoje, no dia 05 de abril de 2018. Muito obrigado pelo seu tempo e sua gentileza.

GUERRA VICENTE: Vai ser um prazer.

PB: Professor, qual é a sua percepção sobre o silêncio na música?

GUERRA VICENTE: É, aí tem todo um questionamento sobre o que seria o silêncio. Silêncio basicamente a definição seria ausência de som. Só que eu acho que não existe o silêncio absoluto, a ausência total de som. Para mim seria o quê? Seria a morte. Mesmo você estando sem ouvir algum som, algum ruído externo, a gente ouve os próprios ruídos dos movimentos do organismo, da pulsação do coração, os burburinhos, os ruídos que a gente tem no suco gástrico, essa coisa toda. Então definir o que é silêncio é muito complicado. Mas você fala o silêncio na música?

PB: Na música.

GUERRA VICENTE: Na música. Basicamente seria uma espécie de relaxamento, de descanso. Você quando está ouvindo uma música, você está com o seu sentido auditivo... normalmente, se você está concentrado no que está ouvindo, que pode haver a música ambiente também, que é a música em segundo plano é muito usada em várias situações. Por exemplo, em um mercado você está fazendo compras e aquele som está atrás, mas você não está ligado naquilo, é um acessório. Ou no avião. Então, a música tem vários sentidos. Porque que se coloca música? Tem a música que relaxa, tem a música que incita como os hinos. Porque os hinos com as bandas marciais são que incitam para a guerra, para vangloriar as suas qualidades pátrias. E a música de relaxamento e tal. Então, tudo isso fica em segundo plano.

Agora, se você vai a um concerto, você vai para ouvir, acho que seria mais ou menos o nosso caso. Então aí seria mais um componente da composição musical, seria uma espécie de contraste, vamos dizer assim, preto e branco. Preto seria o som, branco seria o silêncio. Então, normalmente é usado nesse sentido, eu acho.

PB: Perfeito. Os silêncios que antecedem apresentações têm importância?

GUERRA VICENTE: Silêncios para quem? Para o executante, para o ouvinte, para a plateia? Qual o silêncio que você fala? Em que ambientação?

PB: Em primeiro plano para o executante?

GUERRA VICENTE: Bom, para o executante o silêncio que antecede é o momento de concentração, é o momento de você repassar o que você vai fazer. Mentalmente você vai mentalizar o que vai acontecer, os seus movimentos. Você não vai chegar no palco e tocar sem nenhuma preparação. Assim como você faz a preparação física através do aquecimento, do alongamento, das escalas e tal, você tem o momento de reflexão e o momento que você não está mais impressionado com esse lado físico da execução, mas está preocupado com o lado intelectual. Então você repassa as passagens, depende da obra que você vai tocar também, do contexto. Aí você repassa, repassa os dedilhados, repassa as arcadas, repassa as intenções musicais. Então eu acho que é um momento de reflexão, o silêncio antes da execução é um momento de reflexão.

PB: E para a plateia?

GUERRA VICENTE: Bom, para a plateia é expectativa.

PB: Perfeito. Ainda nessa linha sobre o silêncio que antecede uma execução, se tomamos como exemplo o início da Sonata em Mi menor de Brahms. Ou o início, ou pelo que antecede esse início da execução, da Sonata em Fá maior de Brahms. Ou como terceiro exemplo, o início ou esse momento que antecede, a Sonata Opus 5, N° 2 de Beethoven. Todas as obras, obviamente para violoncelo e piano. Eu pergunto ao Senhor se existem diferenças entre os silêncios que antecedem essas Sonatas ou até mesmo outras Sonatas que o senhor queira mencionar?

GUERRA VICENTE: É, vamos pegar o exemplo de Brahms, as duas Sonatas que você citou. São momentos diferentes. São momentos que você vai mentalizar o que vai acontecer, o que você vai fazer. Então são momentos diferentes. A primeira Sonata ela é muito expressiva, é intimista. Então, induz a reflexão mais lenta. ((cantarolando)). A outra, não. A segunda Sonata ela é vigorosa, ela é até meio sinfônica ((cantarolando)). Então, são intenções diferentes, que você tem que se ambientar nesse silêncio que antecede a execução, você tem que saber a sua atitude apresentando a temática das Sonatas. São movimentos absolutamente diferentes, eu acho.

PB: Assim como na Sonata de Beethoven é um....

GUERRA VICENTE: Também. Cada uma tem a sua característica. Então, você quando vai tocar, você tem que saber o que você vai apresentar para o público, se vai ser uma execução já vigorosa desde o começo, se ela vai ser ao contrário, se ela vai ser mais intimista e mais reflexiva. Então, são momentos diferentes na reflexão anterior à execução.

PB: Perfeito. Quando refletimos sobre os silêncios que ocorrem entre movimentos de uma Sonata ou concerto, o senhor considera que há alguma funcionalidade neste momento?

GUERRA VICENTE: Aí é outro momento que existem diferentes pensamentos. Tem uma tradição que não se deve aplaudir entre um intervalo e outro, entre um movimento e outro, porque isso interfere no contexto total, na unidade criativa da obra. Mas eu, na minha experiência de violoncelista, eu confesso que eu gostava quando aplaudiam no fim de algum movimento. Porque isso traz um bem-estar para você, uma massagem no seu ego, “opa, gostaram. Eu consegui passar alguma coisa”. E como os movimentos são tão diferentes um do outro, eu acho que não quebra nada. Pelo contrário, até você vai de repente vai se transferir para o outro movimento, geralmente. Por exemplo, você tem uma sonata, você tem a forma sonata. E terminou, pronto, aquilo já tem uma unidade. O segundo movimento da sonata já vai ser um adágio ou um scherzo, que já vai ter uma intenção musical totalmente diferente. Então, eu não acho que interfira na unidade total da obra, mesmo ela sendo uma obra cíclica, mas já vai apresentar o tema lá no último movimento. E eu acho que o silêncio, esse silêncio entre um movimento e outro, às vezes é até angustiante. Eu confesso que quando tocava eu gostava do aplauso entre um movimento e outro.

PB: O senhor mencionou formas cíclicas. Por exemplo, na Sonata de César Franck, temos indicação ou costume de fazer (ataca) entre movimentos ou parte da obra, de não ter esse momento. O senhor fez uso desses momentos? Qual é a sua percepção?

GUERRA VICENTE: Aí sim. Aí eu acho importante porque é o elemento surpresa, exatamente. O público está imaginando que terminou, mas você imediatamente começa a outra. Então, você já mantém a coisa em cima, com aquela mesma vibração e vem o elemento surpresa para quem está ouvindo. E eu acho bom, isso eu mantenho, esses *attacas*. Então, dentro do espírito do que o compositor imaginou.

PB: Em relação ao silêncio que pode acontecer no término de uma obra ou no caso de alguns exemplos, por exemplo, o final do primeiro movimento da Sonata em Mi menor de Brahms. Ou o final do movimento lento da Sonata em Fá maior de Brahms. Ou até mesmo o final do Cisne do Carnaval dos Animais de Saint-Saëns. Qual a qualidade desses momentos?

GUERRA VICENTE: Você fala qual o silêncio? O silêncio antes do final?

PB: O silêncio que pode acontecer ao final dessas...

GUERRA VICENTE: Você fala o público não reagir imediatamente? Seria isso?

PB: Seria o público não reagir ou seria... a pergunta talvez melhor formulada, é se o senhor tira proveito desse momento em especial?

GUERRA VICENTE: Muito. Muito. Acho muito importante. Inclusive, o gestual, no final de um movimento lento em que você consegue uma ambientação, você sente que a plateia está ligada no que você está fazendo. Então, ao final do movimento você termina o som, mas o seu gestual você mantém para você manter elevado esse... manter a ligação com quem está te ouvindo. Isso é muito importante. Esse silêncio é um silêncio que seria a continuação do que você veio fazer. Então, isso é muito importante. E eu sempre tirei muito partido disso e briguei muito com os meus pares de piano, porque o pianista tem mania de tudo... e já faz um movimento. Quebra totalmente aquela ambientação que você fez. O Brahms que você citou é um exemplo típico.

PB: Qual deles?

GUERRA VICENTE: A primeira sonata. O primeiro movimento, o final do primeiro movimento que termina piano, termina com uma terça, o violoncelo fazendo um Sol suspenso em mi menor. Então isso cria uma tensão tremenda, você sente que não há um pio na plateia, estão ligados em você. Aí você mantém aquilo o máximo de tempo que você conseguir e só depois então que você relaxa. Pronto. Aí a plateia, “ahhh”. Aí vem os... parece que você está num asilo assim de tuberculose ((imita público tossindo)). Que quebrou aquele momento de tensão, aí todo mundo relaxou. Esse é o momento que você tem que valorizar muito.

PB: Para o senhor, quais são as funções que os silêncios ocupam quando ocorrem durante a música ou discurso musical? O senhor pode compartilhar conosco?

GUERRA VICENTE: Silêncios dentro da execução?

PB: Dentro da música, dentro da execução.

GUERRA VICENTE: ((suspirou)) Podemos pegar o exemplo da própria Sonata de Brahms, do trio do segundo movimento ((cantarolando)). Então aí como se fosse uma pessoa que está hesitante, “será que eu vou?” ((cantarolando)). Não. ((cantarolando)). Não, ainda não. Agora eu vou, ((cantarolando)). Então esses silencilinhos, essas pausas entre essas... ((cantarolando)), quatro notas, ((cantarolando)). Que inclusive você faz nos primeiros e na segunda corda. E quando o cara se decide a ir, aí você já faz na primeira corda. Então já dá um timbre diferente também. É importantíssimo. Esses intervalozinhos, isso cria uma tensão, ((cantarolando)), de novo ((cantarolando)). Ah, agora eu vou, ((cantarolando)). Entendeu?

PB: Temos alguns outros exemplos concretos, eu vou mostrar a partitura para o senhor. O que as pausas dos compassos 39 a 44 do primeiro movimento da Sonata Opus 5, nº2 de Beethoven representam para o senhor?

PB: É o finalzinho do primeiro movimento da sonata, Opus 5, nº 2. Então a gente tem a partir daqui...

GUERRA VICENTE: Canta para mim um trecho, que eu não estou vendo nada.

PB: Vou cantar um pouquinho antes: ((cantarolando)), a partir daí.

GUERRA VICENTE: Aqui que você fala?

PB: ((cantarolando)). E aí a gente tem esse silêncio e a entrada do piano e logo a interseção do violoncelo.

GUERRA VICENTE: Esses silêncios do Beethoven já foram... esses são exemplos máximos assim do uso do silêncio dentro da criação musical. Isso aqui cria uma tensão tremenda, não é? Esse momento aqui de silêncio que antecede a entrada do piano é aquele momento de tensão, é importantíssimo, não é? Nesse silêncio acontece tudo. É a tensão, não tem relaxamento nenhum. Que vai acontecer ainda alguma coisa, não é? Deixa no ar que alguma coisa vai acontecer, então é expectativa. Tensão, expectativa e depois tudo resolve, aí é o relaxamento final.

PB: Perfeito. E quanto a essa última interseção do violoncelo, o senhor conta o pulso do compasso 42 antes da entrada do violoncelo?

GUERRA VICENTE: Ah, sei. Isso aqui que você falar?

PB: Isso.

GUERRA VICENTE: Não, não conto. É uma coisa fisiológica, é uma coisa que você tem que sentir fora de metrônomo ou coisa assim. É um silêncio que você sente o momento em que você precisa tocar, ((cantarolando)). Não tem necessidade de ficar... isso é uma proposta, não é? A música, a partitura é uma proposta, se a proposta couber tudo dentro da quadratura matemática da música. A música é matemática também, física, matemática. Mas dentro disso... até se você quiser pode até alongar, fazer um pouco mais longo. Cria, se você conseguir criar... depende do momento, muito do momento, da sala em que você está tocando, da acústica, do público, você pode fazer... Se você sentir que o público está ansioso, que você não está conseguindo passar aquilo que você gostaria, você antecipa um pouco. Mas se você sente que o ambiente está como você imaginou, que você criou aquela tensão, aquela expectativa, você pode até esperar um pouco mais. Aí você olha para o teu amigo lá, para o teu companheiro de execução. Fica aquela tensão, ((suspirou)) essa respiração é que vai levar a tocar. Mas não precisar ser metronomicamente. Isso de metrônomo vai acontecer na orquestra, porque aí não tem jeito, são tantas pessoas tocando, não é? Que elas não vão ter uma pulsação um pouco diferente da métrica ..., então tem que ter ali um metrônomo vivo, não é? Que é o regente que vai dar entrada para todo mundo entrar junto. Mas aqui no nosso caso que você está solista, não. Você não tem a necessidade de fazer exatamente igual, matematicamente ao que está escrito.

PB: Perfeito. Tem mais duas últimas perguntas. Qual é o papel ou função das pausas do compasso 30 do primeiro movimento da Arpeggione de Schubert? ((cantarolando)). É essa pausa, qual a função dela?

GUERRA VICENTE: Mudar o ambiente, muda totalmente o ambiente, ((cantarolando)), terminou alguma coisa, ((cantarolando)), é outra coisa. Então esse movimento de... essa pausa, esse silêncio é para te colocar numa outra intenção musical. Isso é genialmente apresentado pelo compositor, não é? Ele te leva... automaticamente ele te leva a uma outra intenção musical.

PB: Esse momento é muito comum na era clássica, nos concertos de Haydn e seriam momentos análogos a esse.

GUERRA VICENTE: Claro, claro. Muito usado. O silêncio dentro da música clássica é primordial.

PB: Perfeito.

GUERRA VICENTE: É um elemento expressivo, não é?

PB: Ou seja, o senhor considera que ele não somente organiza a estrutura, mas ele também é um elemento de expressão?

GUERRA VICENTE: Claro, claro. Às vezes mais de expressão do que de estrutura.

PB: E essa expressão vai variar de acordo com a mensagem da música?

GUERRA VICENTE: Do que você está passando, exatamente, é. Você não vai tocar uma obra mecanicamente só, isso é você... é a diferença entre o computador, não é? Você bota lá o computador tocando ele vai tocar aquilo rígido, matemático, mas não tem emoção nenhuma, está perfeito matematicamente.

PB: Perfeito.

GUERRA VICENTE: Então aí que a gente tem esse poder de... é o que chama de interpretar. Porque o interprete é o quê? Ele vai interpretar uma proposta do compositor. A partitura é uma coisa fria, é uma mera proposta, não é?

PB: Perfeito. E na cadência do segundo movimento do concerto de Dvorák, não há símbolo de pausa expreso na partitura. O senhor faz algum tipo interseção ou respiração nessa cadência?

GUERRA VICENTE: Cadência do segundo movimento de Dvorák, qual é? Deixa-me ver.

PB: Em caso positivo, poderia apontar onde? Então a gente tem esse arpejo.

GUERRA VICENTE: Ah, sei.

PB: ((cantarolando)).

GUERRA VICENTE: Bom, aqui é o mesmo caso, não é? Você vai entrar num contexto totalmente diferente. Então você fala esse silêncio, a respiração que você fala?

PB: É. Se é que o senhor faz algum tipo de respiração ao longo dessa cadência, e em que momento ou momentos?

GUERRA VICENTE: Ah, você fala dentro? Não, antes sim, claro, não é?

PB: Pode ser.

GUERRA VICENTE: Aqui você tem que fazer, não tem jeito. Porque você vai começar uma cadência, então você não vai colar isso com isso aqui. Aqui você terminou uma frase, aqui vai começar outra, não é?

Aqui já vai entrar o clarinete, não é? ((cantarolando)), tem aquelas pizzicatos com a mão esquerda, ((cantarolando)). Não, aqui dentro não tem silêncio não.

PB: Ou seja, o senhor só faria antes da cadência.

GUERRA VICENTE: Antes da cadência. Claro, porque aí eu vou apresentar uma coisa totalmente diferente do que vinha, mas dentro da cadência não.

PB: Perfeito. Então nesse momento de separador do início da cadência que o senhor faz uma divisão ou respiração, como o senhor mede essa respiração? Em tempo?

GUERRA VICENTE: Bom, você terminou aquela nota longa, não é? ((cantarolando)).

PB: É orgânico?

GUERRA VICENTE: É orgânico. É uma respiração tranquila, dentro do movimento lento, expressivo e que vai seguir também. É expressivo, não é?

PB: O tamanho da sala vai influenciar, a acústica da sala para esse momento de respiração? Ou é mais uma necessidade física de respirar?

GUERRA VICENTE: Não, é mais uma coisa interna. Nesse momento você está totalmente dentro de você, você não está... nesse momento não está participando do... o cara pode dar um tiro no outro lá que você não ouviu. Você está todo para dentro, então é uma coisa orgânica, meramente orgânica. Você sente a respiração ((suspirou)) e aí você toca.

PB: Perfeito. Estamos chegando ao fim das minhas perguntas. Poderia perguntar muitas horas mais, mas a gente... eu preciso...

GUERRA VICENTE: Reduzir, sintetizar.

PB: Reduzir, sintetizar. Pergunto, porém, se o senhor tem mais alguma observação que queira fazer, que gostaria.

GUERRA VICENTE: Não, só assim as considerações gerais. Você sobre o silêncio, você está enfocando dentro da execução das obras de violoncelo, mas eu vi você tocando lá... se a gente pode chamar de tocar a obra do John Cage, que é uma referência assim de um enfoque diferente para o silêncio, não é?

Que aquele já vi, já tinha visto com um pianista tocando, não é? Foi a primeira vez que eu vi com violoncelo, eu nem sabia que a gente podia... claro, você pode fazer com o instrumento que quiser, quatro minutos e não sei quantos segundos lá. Então justamente aquela proposta dele, não é? Eu acho que foi mostrar o quanto de música tem dentro do silêncio, que a gente tem essa como eu falei no começo, não é? Tem essa definição de que silêncio é a ausência de som, total de som. Mas ausência total de som não existe, só na morte eu acho, não sei. Ali naquela execução do John Cage quanta coisa a gente ouve, quanta coisa... quanto aqueles quatro minutos te trazem de irritação ou de peso assim, de pressão em cima ou de tudo. De todo tipo de emoção ou de curiosidade.

Então acho que aquela proposta do John Cage traz uma nova reflexão sobre o que seria o silêncio, não é? Dentro do silêncio tanto de músico... apresentado como obra de arte. Como é que o silêncio pode ser obra de arte? É uma obra de arte, porque ele imaginou aquilo com um tanto de emoção que podia trazer ou de conteúdo de reflexão dentro da... ou mesmo o que você ouve.

Eu me lembro que eu vi o Paulo Affonso de Moura Ferreira – que era o pianista aqui do departamento de música –, fazendo isso no departamento de música. Imagina, ali no departamento com aquela sala aberta, o cara ficar quatro minutos em frente ao piano, não é? O que você ouvia de buzina de carro, de passarinho cantando, de gente gritando lá fora. E aqueles concertos que eram assim às 11:00, no fim da manhã, 11:00 que você já está... que o pessoal já está meio com fome, o tanto dos burburinhos que você ouvia, não é? Os seus próprios e do vizinho: ((teatralizou)). Então tudo isso acho que define assim essa proposta do John Cage. É só para... só assim como ilustração, não é?

PB: Muito obrigado, professor.

GUERRA VICENTE: Por nada.

PB: Um privilégio ter o seu depoimento.

GUERRA VICENTE: Foi um prazer.

PB: Muito obrigado.

GUERRA VICENTE: Não precisei ficar em silêncio

APÊNDICE 4.3 – MENESES, ANTONIO

Transcrição da entrevista concedida pelo Professor Antonio Meneses no Rio de Janeiro-Brasil, dia 25/08/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Professor Antonio Meneses, muito obrigado por tomar seu tempo, em participar nessa entrevista. O tema da minha tese de doutorado, o meu tema de pesquisa é, o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de interpretes sobre esse tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Como é a sua percepção sobre o tema?

MENESES: Olha, essa é pergunta que tão fácil não é de responder, mas em geral quando se vê numa obra de compositor como Beethoven, como alguns outros dessa época, o que acontece é que eles se utilizam de uma situação retórica, não é? O que é que acontece? Da mesma maneira como num discurso uma pessoa pode fazer uma pausa para criar uma certa tensão, para criar uma certa sensação de, “o que é que vai acontecer?”, não é? Então o compositor faz a mesma coisa.

No final da introdução da segunda sonata de Beethoven por exemplo, isso acontece de uma maneira bastante evidente, ele cria uma tensão, “o que é que vai acontecer?”. Então é para isso geralmente que ele se utiliza desse tipo de silêncio, de pausa, porque isso cria dentro da performance uma sensação de que você não sabe exatamente o que é que vai acontecer. Tem que imaginar simplesmente quando essa obra foi tocada pela primeira vez. Ninguém sabia, ninguém conhecia a obra. Hoje em dia a gente já ouviu várias vezes, várias interpretações, mas na época era uma coisa assim, realmente, totalmente inédita, não é? Então ele se utilizava desse artifício para criar suspense, para criar... e essa geralmente é a razão que existe esse tipo específico de silêncio dentro da música.

PB: Perfeito. Já que estamos falando de Beethoven, eu vou tomar alguns exemplos de Beethoven.

MENESES: Sim.

PB: E tomar a sua percepção a respeito. Começando, obviamente o senhor já falou sobre esse trechinho do final da introdução.

MENESES: Já.

PB: O senhor já falou que é uma questão de suspense na obra.

MENESES: É.

PB: Mas do ponto de vista prático da execução musical, eu vou lhe fazer duas perguntinhas.

MENESES: Sim.

PB: No compasso 42, antes da entrada do violoncelo, eu pergunto se o senhor conta os pulsos, o pulso depois de finalizado a participação do piano, se o senhor conta o pulso antes de entrar aí?

MENESES: Não, não. Eu acho que isso não é absolutamente necessário, porque... é claro que o compositor tinha que escrever dessa maneira, mas ele não esperava que... porque era como se escrevia, ele não esperava que a pessoa ficasse lá: 1, 2, 3, 4, contando a pulsação. Isso absolutamente não é necessário. E aqui nesse caso nós temos várias pausas, não é? Vários momentos de silêncio. O que ele está criando aqui é uma sensação também retórica de dúvida, não é? Te perguntando, outra vez te pergunta o que é que está acontecendo. E aí quando... primeiro é só o piano que está fazendo isso, não é? Depois quando o violoncelo também faz é sempre - de novo -, uma questão, não é? E aí tem a pausa geral antes de entrar o último movimento, o próximo movimento.

PB: Eu preciso perguntar um pouquinho mais sobre esse exato compasso que o senhor não conta.

MENESES: Sim.

PB: Na sua percepção, o senhor prefere alongar o tempo que esse compasso teria? Ou seria algo mais curto que o compasso de fato...?

MENESES: Não. O que acontece, acontece. Não tem necessidade de você nem alongar, nem encurtar, porque você simplesmente criar um momento de silêncio, não é? Você cria e aí começa a tocar quando você acha que a tensão já é grande demais, grande o suficiente para precisar tocar de novo.

PB: E isso vai depender de variáveis do momento?

MENESES: É claro, do momento: acústica, como está o público, o que é que você está sentindo na hora.

PB: Perfeito. E o último compasso que é um compasso inteiro de pausa ou então só de três tempos com fermata.

MENESES: Sim.

PB: Esse compasso o senhor considera que deve ser mais longo que esse compasso do qual estávamos falando?

MENESES: Não necessariamente, é uma questão de também, da mesma maneira você espera o que você no momento sente que é necessário para criar a tensão que o compositor queria criar.

PB: Perfeito. Temos muitos exemplos na obra de Beethoven, mas tomando a sonata 102, nº 1 em Dó maior, o final do primeiro Allegro Vivace temos esse compasso de pausa, que é motivo de muitos questionamentos de muitos violoncelistas. Para o senhor o que representa esse compasso?

MENESES: Olha, ele cria exatamente a mesma situação, não é? Você termina de tocar e tem que manter a tensão, não com a música em si, com o público. Você termina de tocar e fica imóvel durante algum tempo.

PB: Porque o contexto dessa é um contexto de finalização, enquanto na Opus 5, nº 2 é um de questionamento.

MENESES: É, justamente.

PB: Estamos em um contexto harmônico diferente.

MENESES: É.

PB: Então ainda que nós terminamos de tocar aqui claramente, que é uma finalização, é o gestual que vai manter essa tensão no ar?

MENESES: É claro, é o gestual. E não tem outra maneira de – digamos – tocar essa pausa, não é? Então você termina de tocar e mantém a tensão com o gestual, e aí pronto.

PB: Perfeito. Também na mesma sonata, no último movimento temos esse trecho que se repete várias vezes.

MENESES: É, várias vezes. Com essas pausas também, isso é verdade.

PB: O compasso 74, o compasso 80. Eu pergunto se isso tem algum significado em especial para o senhor?

MENESES: Sim.

PB: E se o senhor conta esse...?

MENESES: Não.

PB: Também não.

MENESES: Justamente o contrário, muito pelo contrário, não se deve contar eu acho. Eu acho que de novo... aliás, ele fez até um erro ali, devia ter... o Beethoven devia ter escrito a fermata, não é? A sensação de não simplesmente um compasso, não é? ((cantolando)). Outro dia eu estava dando uma aula para uma moça que fazia exatamente o que estava escrito, e eu acho que aqui o tempo para, nesse momento o tempo para. A sensação que você tem que criar é que não existe a sensação de tempo como a gente imagina dentro da música. Então para, tenta recomeçar, não funciona. Tenta de novo recomeçar, não funciona e só na terceira vez é que ele encontra o caminho certo.

PB: E haverá alguma diferenciação entre esses compassos de pausas, mas entre as três vezes que nós temos, no timing dessas pausas ou elas são aleatórias?

MENESES: Não chegam a ser aleatórias, mas eu acho que você tem que criar uma sensação totalmente diferente, não é? Então você está livre de uma certa maneira. Inclusive eu acho que mesmo nas notas longas, por exemplo, não é? Que terminam nessa maneira abrupta de finalizar cada grupo, que elas também estão livres. Cada uma delas tem o seu tempo e não se deve contar também. Claro que existe até um certo ponto um tempo, uma espécie de pulsação. Mas a pulsação não é: 1, 2, 1, 2 ((contando de forma rápida)). É: 1... 2...((contando de forma lenta)) ((cantolando)). Não é 1, 2, 1, 2. Se você quiser fazer exatamente como está escrito, aí você não entende a situação. É por isso que eu acho muito importante você se livrar da sensação de tempo que está ocorrendo durante a sonata inteira, durante esse movimento inteiro.

PB: Perfeito. Ainda nessa sonata nós temos um silêncio que não está escrito, que é motivo também de alguma reflexão de alguns intérpretes. Esse momento que antecede o início dessa sonata 102, nº 1, esse momento imediatamente antes de começarmos a tocar a sonata, isso tem algum significado para o senhor?

MENESES: Olha, eu acho que aquele momento antes de qualquer obra que você vai iniciar é sempre muito importante, e aquele momento em que você entra no feeling.

PB: Na atmosfera.

MENESES: Na atmosfera da obra. E nesse caso como é uma obra que começa muito calmamente, docemente, não é? Então é um momento relativamente breve, mas que cria toda a atmosfera da obra. Então tenho certeza que de intérprete para intérprete isso vai ser diferente, cada um tem o seu momento de reflexão e, “está na hora de começar”. E não sei até que ponto isso é tão importante, porque a música só começa naturalmente no momento em que ela começa, não é? Da primeira nota. Mas eu acho que cada artista cria dentro de si esse momento de atmosfera do que ele está querendo criar durante essa obra.

PB: Perfeito. Nós temos... o senhor tem mais um tempinho?

MENESES: Sim, claro.

PB: Perfeito. Nós temos outros momentos de observação de silêncio, como por exemplo, no final de obras.

MENESES: Sim.

PB: O senhor ontem tocou um *bis*, o Andante Maestoso de Tchaikovsky.

MENESES: Andante Cantabile.

PB: Desculpa. Andante Cantabile de Tchaikovsky, que tem um momento que a depender do público pode... e no país onde o senhor toca acredito que pode se estender de maneiras diferentes do... Saint-Saëns, O Cisne de Saint-Saëns, o Vocalise de Rachmaninoff, por exemplo, ou o final do segundo movimento da sonata em Fá maior de Brahms, pode ter momentos similares. O senhor pode falar um pouco a respeito de como o senhor mantém? Na minha apreciação, o senhor mostrou ontem obviamente que é um momento importante de sua performance.

MENESES: O compositor ele cria justamente - de novo - uma certa atmosfera. No caso do Tchaikovsky é bastante evidente que a obra terminando naquele pianíssimo ele quer criar uma atmosfera muito especial. Então eu acho que é importante mantê-la além do momento em que você termina de tocar a última nota. É importante você manter essa atmosfera, porque é isso que encanta o público também. Se você termina e imediatamente se move, você tira o público daquele momento de encanto, de magia que foi criada.

Então é necessário que o público saia desse momento de encanto assim... ele precisa de um pouquinho de tempo, não é? Se não fizer isso você estraga tudo, você estraga a situação toda. Então você cria só esse momento de alguns segundos.

PB: Perfeito.

MENESES: É muito diferente de quando terminar o concerto de Dvorák, não é? Que termina para estourar. Quando uma obra terminar realmente forte, com tanta vibração, com tanta energia, isso o compositor faz justamente para isso, para que o público sinta esse momento glorioso e responda imediatamente. Eu me lembro de ter ouvido já situações e ter visto situações em que o público mal consegue se conter, e mesmo antes de terminar já está aplaudindo, não é? Isso pode acontecer também.

PB: Em momentos como esse?

MENESES: Como esse do Dvorák ou de outras obras assim. Enquanto que no Andante Cantabile ou nesses outros exemplos que você citou, ele cria uma atmosfera de encanto, não é? Então são necessários alguns segundos de silêncio.

PB: Perfeito. Gostaria de falar sobre o silêncio entre movimentos e sobre mais um exemplo de um silêncio que não está escrito na partitura, começando por esse. No concerto de Dvorák – que o senhor nos brindou ontem à noite e vai brindar hoje também –, no segundo movimento do concerto, no trecho Quasi Cadenza, imediatamente antes de começar nós não temos uma pausa escrita na partitura. No entanto, não há pausa, no entanto, é muito comum que se faça algum tipo de respiração antes do primeiro pizzicato. Então eu pergunto ao senhor, esse momento tem alguma relevância? E se ele vai ser sempre igual ou vai ser diferente o timing desse momento de silêncio onde iniciar essa Quasi Cadenza.

MENESES: Ele vai depender de como termina a última nota.

PB: Perfeito.

MENESES: Vai depender sempre disso. A última nota é longa no acorde de diversos instrumentos, então vai depender de como ele termina. E você simplesmente nesse caso não chega a ser uma pausa e sim uma respiração, não é? É necessário o solista que vai continuar a obra respirar e continuar, não é uma pausa nesse sentido de... como a gente viu em outros casos. Eu acho que é uma respiração.

PB: Perfeito. E especificamente as pausas ou o silêncio que acontece entre movimentos de sonatas e concertos, eu lhe pergunto sobre dois exemplos concretos, um é do próprio concerto de Dvorák. Para o senhor entre o segundo e o terceiro movimento, se esse... em um caso ideal, caso que o violoncelo não se desafine e etc., se esse é um momento em que pode contribuir de certa forma para a execução? Ou se é irrelevante, se não é foco de sua atenção?

MENESES: Não, eu gosto muitas vezes em algumas peças que a pausa não seja muito longa, porque muitas vezes existe uma coisa que é muito interessante, que é o fato que você termina, por exemplo, um movimento lento e eu acho que o público não pode relaxar. Ele tem que ser mantido dentro daquela tensão que foi criada durante o segundo movimento. E no caso do concerto de Dvorák o Cláudio Cruz, o nosso maestro ele fez perfeitamente correto, ele continuou quase que imediatamente, não é? Eu acho que existem certos momentos onde não se deve deixar o público começar a relaxar, tossir e fazer isso, porque isso estragar toda atmosfera. E esse é um caso assim.

PB: O senhor considera que... agora falando de Brahms, da sonata em Fá maior. A gente finaliza ela em Fá maior no primeiro movimento, e seguimos o segundo movimento...

MENESES: Em Fá suspenso.

PB: Em Fá suspenso. Se esse momento especificamente tem alguma relevância para o senhor entre um movimento e o outro de preservar a tensão? Ou são dois blocos completamente independentes?

MENESES: Nesse caso eu nunca dei muita atenção ao que acontece entre esses dois movimentos.

PB: Ok.

MENESES: Eu acho que nesse caso é necessário para o público ter um momento de reflexão ou de respiração, ele pode fazer um comentário com o vizinho.

PB: Perfeito.

MENESES: E aí começa o segundo movimento.

PB: Perfeito. E não podemos deixar de falar de Haydn.

MENESES: Sim.

PB: Então eu trouxe aqui...

MENESES: Esse é qual? O Ré?

PB: Ré maior. Tem três momentos específicos que eu queria lhe mostrar brevemente do primeiro movimento Haydn em Ré maior. Um é o compasso 126.

MENESES: Essas duas pausas, é.

PB: Essas duas pausas. Outro momento é o compasso 175 e o outro é 178, que é esse aqui.

MENESES: Sim.

PB: Pergunto se há semelhanças na funcionalidade dessas pausas e se há diferenças na sua opinião.

MENESES: É, cada uma no caso tem uma pequena diferença, a gente nunca pode esquecer que são pausas retóricas também, não é? Eu acho que a gente não deve esquecer que todas as regras da música vêm da retórica. Então aqui no caso, não é? Por exemplo, esse último exemplo que você citou do compasso, como é que é?

PB: 178.

MENESES: 178. Se vê seguramente que ele termina uma situação. Faz a pausa e aí o que é que vai acontecer? É isso, terminação. Praticamente termina o movimento aqui para entrar a cadência. E é uma pausa feita para isso, para criar uma certa tensão, simplesmente.

PB: E dentro de todas as regras menos flexíveis em relação a tempo que nós temos no período clássico, em contraposição ao período romântico, eu pergunto ao senhor que dentro desses três exemplos que eu lhe dei, se em algum deles o senhor faz a pausa um pouco diferente do que seria a batida do metrônomo?

MENESES: No caso eu acho que o único lugar onde se pode fazer isso é esse compasso aqui.

PB: 175.

MENESES: 175. Porque você pode fazer um *ritardando* aqui: ((cantarolando)). Certo, não é? Você pode alongar ou... depende do que acontece durante o compasso. Eu não acho bom fazer isso na próxima passagem, no cento e... como é que é?

PB: No 178.

MENESES: 178, porque pode criar confusão com os outros músicos que estão tocando, que estão participando, e com o maestro. Então nesse caso eu acho que você tem que tocar a tempo, não é?

PB: Perfeito. E voltando a esse compasso 175.

MENESES: Sim.

PB: Há o costume de que alguns violoncelistas fazem e outros não, de antes da...

MENESES: Prosseguimento.

PB: Do prosseguimento, acho que o violoncelista limpe a resina que está no dedo na calça. O senhor tem esse costume? O senhor evita isso? O senhor estimula que isso seja feito pelos seus alunos? Qual é sua visão a respeito?

MENESES: Nesse caso eu não me lembro de ter jamais feito isso.

PB: Ok.

MENESES: Eu me lembro que eu faço isso na variação rococó. Tem um momento em que a gente toca muito no agudo, e que realmente o dedo fica muito sujo e atrapalha. Mas não é uma coisa que eu estimore, é uma coisa que eu acho muito pessoal, você faz ou não faz, não é?

PB: Perfeito. Por último, eu lhe pergunto se o senhor aborda o tema do silêncio na música de forma intelectual com os seus parceiros de música de câmara, com maestros, assim como com seus alunos em sala de aula. Ou se o senhor acha que a interpretação ou a valorização de silêncios é algo que ocorre de forma intuitiva.

MENESES: Eu comento isso com os alunos algumas vezes, quando sinto que o aluno não está percebendo que existe um momento especial, geralmente eu comento. Com os meus parceiros geralmente não há necessidade, não é? Porque eles sabem perfeitamente bem o que é que está acontecendo. E é isso, eu acho que é uma coisa muito importante dentro da música os momentos de silêncio, são de uma enorme importância. Mas não acho que é uma coisa que é necessário comentar com os parceiros, porque em geral eles sabem também, é a mesma percepção, mesmo que seja intuitivamente também.

PB: Perfeito. MUITÍSSIMO obrigado.

MENESES: Por nada.

PB: Pelo seu tempo e por seu conhecimento compartilhado nessa pesquisa.

MENESES: Tudo bem.

APÊNDICE 4.4 – PINTO, MATIAS DE OLIVEIRA

Transcrição da entrevista concedida por Matias de Oliveira Pinto em Berlim-Alemanha, dia 27/05/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Professor Matias, é um prazer estar aqui com você. Obrigado por me receber.

PINTO: O prazer é meu.

PB: O meu tema de tese é, o silêncio na música, em especial sobre composições e interpretações de obras do repertório violoncelístico dos períodos clássico e romântico. O objetivo das entrevistas que estou realizando é registrar a percepção de interpretes sobre esse tema. Embora seja amplamente aceito que o silêncio é parte da música, o tema não costuma ser discutido por músicos. Como é a sua percepção sobre o tema?

PINTO: Pedro, eu acho o tema interessantíssimo, porque como você disse, eu acho que é um aspecto que foi pouco investigado na música até hoje. E ao mesmo tempo é um tema importantíssimo no sentido de que não existiria o preto se não houver o branco, entendeu? Então eu acho que o silêncio na música é tão importante para a própria música como a música em si, como o som em si. E eu vejo o silêncio como algo muito diverso, muito diversificado. O silêncio pode significar tantas coisas diferentes, é incrível.

O silêncio pode significar reflexão, pode criar uma tensão, pode significar um impulso para alguma coisa. Se você tem um silêncio (abrupto na música, é a mesma coisa que colocar um fortíssimo, entendeu? Dar um impulso, não é? Então eu acho que o silêncio é algo tão fascinante quanto o próprio som.

PB: Perfeito. Eu vou fazer agora algumas perguntas sobre momentos diferentes do silêncio em relação a nossa execução.

PINTO: Uhum.

PB: Então começamos pelo começo. O espaço de tempo entre a afinação – se é que afinamos no palco – e o início da execução propriamente dita, costuma ocorrer silêncio nesse espaço de tempo, isso tem alguma relevância?

PINTO: Mas é claro. Como eu te falei, o silêncio pode significar muitas coisas, aqui no momento, neste momento é o momento de expectativa, não é? Você terminou de se

preparar e vai preparar para começar, e o ouvinte está ali a dizer, “o que vem agora? O que vem?”. E então o silêncio é importantíssimo. Inclusive às vezes eu uso o silêncio consciente, eu prolongo às vezes o silêncio conscientemente para criar uma expectativa se a música o requer. Ou então fazemos o silêncio mínimo para fazer uma surpresa, por exemplo.

Chegar, afinou e aí tocar por exemplo, isso também é um efeito. Então esse silêncio antes de começar é um momento muito especial, é o momento em que o público se concentra talvez... talvez seja mais concentrado de todos, porque aí começa a refletir sobre o que você fez e tudo. Mas esse momento da expectativa é muito importante.

PB: Perfeito. Se tomamos como exemplo o início das duas sonatas de Brahms, Mi menor e Fá maior, existe uma diferença entre esse espaço de tempo que antecede as duas obras?

PINTO: É claro, porque você gera uma expectativa para algo que seja talvez mais calmo, os seus movimentos. Porque é claro, estamos falando da interpretação. A interpretação ao vivo é sempre visual também, então o silêncio aí já abrange mais coisas, é o silêncio de criar uma situação. Então os movimentos são de acordo com cada música e o silêncio também, talvez Brahms Mi menor eu tomaria mais tempo para começar do que uma Fá maior que você entra explodindo.

PB: Quando refletimos sobre os silêncios que ocorrem entre os movimentos de sonatas ou de suítes, sobretudo sonatas e concertos, porque a gente está tratando o período clássico e romântico. E você considera que há alguma funcionalidade nesse momento entre os movimentos?

PINTO: Com referência ao silêncio entre os movimentos?

PB: Ao silêncio.

PINTO: Claro, porque inclusive existem compositores que até escrevem: “*attaca*”, ou seja, não tomem muito tempo, não faça de mais uso do silêncio, para que a coisa siga imediatamente. Ou então, após algo que seja muito violento, quando vier uma coisa muito reflectiva o ouvinte precisa desse tempo para poder transformar seus pensamentos e prepará-los para o momento seguinte. Então eu acho que o silêncio entre os movimentos deve ser muito consciente.

PB: Fala do tempo do ouvinte para se preparar, e você como interprete também precisa? Ou é uma coisa que é mais pensada para quem está recebendo a música?

PINTO: Eu em geral não preciso de muito tempo para seguir para o movimento seguinte, acho que o preparo porque nós estamos tocando, acho que não requer tanta... é claro, mas eu acho que a música requer um certo tempo, e esse é tanto para mim quanto para o ouvinte.

PB: Em relação ao silêncio que pode ocorrer ao término de uma obra ou ao término de um movimento de uma obra, que eventualmente nós como interpretes queremos indicar um maior tempo de silêncio ou de reflexão, se é que há. Eu queria perguntar sobre dois ou três exemplos, se você considera que essas obras, esses momentos você explora de alguma forma. Já que está falando de Brahms, o final do primeiro movimento da sonata em Mi menor de Brahms, você considera que esse momento é algo para ser explorado ou não?

PINTO: Claro, porque o primeiro momento da sonata de Brahms no inteiro ele vive de uma pulsação, eu até digo que é como se fosse o coração: ((cantarolando)). Em algum lugar, tanto o violoncelo e alguma das vozes dos pianos, sempre essa pulsação. E o momento final é onde para a pulsação, é como se o coração parasse e terminasse aquilo ali. Então esse talvez seja um dos finais mais mágicos do repertório. Então para depois começar uma dança é uma transformação muito grande, é um mundo muito distante, não é?

Nós vamos entrar em um minueto em seguida. Então eu acho que aqui sim, você precisa para refletir toda aquela história que foi contada, a vida que foi contada, não é? É como se você contasse a história de uma vida inteira. Esse primeiro movimento de Brahms é um dos movimentos mais ricos musicalmente. Então eu acho que aí o tempo é necessário sim.

PB: Na outra sonata de Brahms, a sonata em Fá maior, no final do movimento lento também temos algo semelhante. Você pode falar um pouco sobre esse momento de silêncio que pode ocorrer aí?

PINTO: Também é o segundo momento da sonata de Brahms, você escolheu os dois momentos mais ricos das duas sonatas. Então esse movimento sim, existe. É o final, alguma coisa muito mágica, muito doce – como é que se diz? *Vesönend*, eu não sei a palavra em português.

PB: Conciliador.

PINTO: Conciliador. Mas este sim busca o movimento, então aqui é diferente, não é um corte para entrar em uma dança, do desaceleramento do tempo, ele busca o movimento. Então aqui: ((cantarolando)). A transformação é mais... talvez menos violenta.

PB: É mais sutil.

PINTO: Mais sutil. É uma questão de diluir e acalmar, para então voltar ao movimento. Eu acho que o Brahms no primeiro momento da Mi menor é alguma coisa que termina, ao meu ver. Porque isso é interpretação, já faz parte de interpretação. E de Fá maior é algo que terminou o movimento lento, e agora você abre o sorriso e segue. Eu acho que existe uma relação direta entre os dois movimentos, quando no momento de Mi menor, a sonata de Mi terminou...

PB: O tempo.

PINTO: Eu acho que existe um corte, um terminar, refletir e começar algo novo.

PB: Então se fossemos medir, talvez o intervalo entre o primeiro e segundo movimento da sonata em Mi menor fosse talvez um pouco maior e o gestual fosse mais claro...

PINTO: Exato.

PB: Para demonstrar...

PINTO: Terminar e aí recomeçar algo...

PB: Algo novo...

PINTO: Aqui não, aqui refletir e aí: ((cantarolando))[iniciar o próximo movimento].

PB: Perfeito.

PINTO: Alguma coisa assim.

PB: E peças como O Cisne de Saint-Saëns, que também é uma outra finalização, não tem nada que vai seguir. Você considera que nesse momento a gente pode explorar esse final ou que não?

PINTO: ((silêncio)) Sim, claro. Porque algo que como se (decidiram) ((cantarolando)), se dilui, alguma coisa assim. Eu acho que é o momento também que tem que ser terminado com a maior calma possível, claro.

PB: Bom, agora eu tenho alguns exemplos musicais para a gente conversar sobre o que acontece durante a música.

PINTO: Certo.

PB: Eu quero começar talvez com essa sonata opus 5, Nº 2 de Beethoven.

PINTO: Sim.

PB: Compassos 39 a 44.

PINTO: Uhum.

PB: Então eu tenho duas ou três perguntas sobre isso. Há muitas pausas escritas, o que significa, o que representam esses momentos para você?

PINTO: Aqui sim as pausas criam com certeza uma tensão, então: ((cantarolando)) poderíamos... é típico de Beethoven ((cantarolando)) poderia por exemplo, fazer alguma coisa mais... ele sai de um momento dramático, ele reforça o Mi bemol colocando em colcheia pontuada ele reforça. Poderia vir uma terceira, isso é típico de Beethoven, as surpresas de Beethoven. Então: ((cantarolando)), poderia reforçar.

Não, ((cantarolando)) sutil ((cantarolando)) Ou seja, aqui nesse momento talvez o ouvinte tenha a expectativa de algo mais dramático e vem a surpresa de ser menos dramático. E aí vem o reforçar: ((cantarolando)) como se fosse concluir para fechar, mas o violoncelo não conclui, quando vem o violoncelo com o piano, claro: ((cantarolando)), e não ter a conclusão, a conclusão é o movimento seguinte, não é? Então aqui a conotação das pausas é totalmente diferente, cada uma de uma maneira diferente, cada uma tem um sentido musical.

PB: O que elas têm todas em comum é uma tensão, mas dentro dessa tensão pode vir...

PINTO: Gerando expectativas diferentes.

PB: Expectativas diferentes.

PINTO: Exato.

PB: Perfeito. No compasso 42 nós temos no finalzinho dele, na anacruse pro 43 nós temos... entramos sós aqui, sem o piano. Nesse compasso você conta o pulso?

PINTO: Eu não conto o pulso, é claro que intuitivamente você tendo tocado muito já tem uma pulsação interior, mas eu não faria, por exemplo, uma fermata enorme ou encurtaria

demasiadamente, porque Beethoven... eu acho que Beethoven era muito radical nas coisas que fazia e ele escolheu esse intervalo de silêncio, e eu acho que a gente de alguma maneira tem que respeitá-lo. Mas eu não vou medi-lo quadradamente. E se tendo uma pulsação, porque tudo é rítmico, então: ((cantarolando)).

Aqui estamos dentro de uma pulsação: ((cantarolando)). Então ele busca o mesmo intervalo de um compasso praticamente, para recomençar intuitivamente... a gente tem, mas eu já não conto mais.

PB: Você não conta mais? E a sua tendência é fazer isso realmente dentro dessa intuição do que é o pulso do compasso?

PINTO: Do compasso.

PB: Ou é um pouquinho mais com um pouquinho menos do que de fato é?

PINTO: Eu procuro... eu sinto mais ou menos o mesmo intervalo que foi um compasso antes, mais ou menos isso. Mas eu gosto de sentir, porque tudo que é vertical na música interrompe a linha, e como é a criação de uma tensão porque a gente: ((cantarolando)), ninguém sabe: terminou? Vai começar outra coisa? Vai fazer o quê? E ele repete exatamente aqui: ((cantarolando)) ele repete o que o piano fez. Em sendo Beethoven é mais uma surpresa.

Porque a gente sempre espera alguma coisa maior ou menor ou diferente, e aqui no fundo o violoncelo é como se desse razão ao piano, não é? Repetindo alguma coisa, só que não concluindo. Então eu acho que para que eu sinta mais a tensão do silêncio eu não conto.

PB: Perfeito.

PINTO: Porque: ((cantarolando)) se você começar: ((cantarolando)) 2, 3, 4, ter que recomençar, eu acho que você corta a tensão do silêncio.

PB: Inclusive no gestual, não é?

PINTO: Inclusive no gestual. Gestual para você, para o músico e para a música em si, para todos.

PB: E nesse último compasso que nós temos uma fermata, nesse você conta? Ou sua sensação é para algo mais longo do que esse compasso que a gente estava falando agora, ou é algo mais curto?

PINTO: A fermata te dá mais liberdade, não é? É claro. Mas eu acho que sempre como esses silêncios geram a situação de um ouvinte quase não respirar na hora do concerto, então eu espero, eu tento gerar a tensão maior possível para a resolução do compasso seguinte. Se... isso depende também, no caso de interprete da situação também, então se é um público inquieto que você sente que a atenção é menor, você tem que ir adiante e voltar com a informação. Ou então se você tem controle total do público em que você: ((cantarolando)). Você conseguir segurar. Você não se movimentou nesse momento, você viu? Automaticamente, agora você está...

PB: Sim.

PINTO: Entendeu? Se você conseguir ter o domínio do público nesse sentido, aí você... quanto mais tensão mais interessante.

PB: Ou seja, você tem uma intenção preliminar, mas que o momento vai te indicar se você pode esticar um pouco mais o tempo.

PINTO: Exato.

PB: Perfeito.

PINTO: Exato. Isso aconteceu, recente eu toquei na Elbphilharmonie. Elbphilharmonie é essa sala nova e a acústica é especial, é muito boa e você ouve tudo. Mas você do palco – estava lotada, porque lá estava tudo lotado... mil e poucas pessoas. Não tinha uma vaga, todos estavam lotados –, antes de começamos o concerto você ouve inclusive se alguém está mexendo no programa, fazendo na última fileira lá em cima você ouve no palco. Nunca tinha visto, na filarmônica você não ouve...

PB: Filarmônica de Berlim?

PINTO: De Berlim, é. Você não ouve, e é uma acústica maravilhosa. Lá você ouve se a última pessoa está fazendo isso aqui, você ouve.

PB: Que chega até ser...

PINTO: Estranho, porque você... parece que está tudo muito inquieto, porque você ouve tudo. Então automaticamente esperamos mais tempo para começar um quarteto estava assim, aí como ninguém começava, aí acho que as pessoas começaram a criar uma expectativa e não se movimenta mais. Até o momento em que foi o silêncio absoluto, aí começamos. E foi muito bom para o concerto, porque as pessoas geraram um outro tipo

de sensibilidade com relação ao concerto. Então nos intervalos seguintes já não se ouvia mais essa inquietude.

PB: Isso foi antes de começar o concerto?

PINTO: Isso foi antes de começar, quando nós entramos, antes de tocar a primeira nota.

PB: Qual obra obras vocês iam interpretar?

PINTO: Um quarteto de um compositor italiano que nós fizemos um concerto. Até esqueci o nome.

PB: Não faz mal.

PINTO: Mas ele faz música minimalista, então era: ((cantarolando)), uns arpejos, às vezes notas longas assim, um quarteto assim. Era um quarteto engraçado, eram violino, viola e dois (chelos). E eles queriam para essa formação. E como começa quase do nada, então nós automaticamente esperamos... nem falamos nada, simplesmente entramos. Os quatro estavam tocando pela primeira vez.

PB: Juntos. Você...

PINTO: Na Elbphilharmonie. Então automaticamente...

PB: E vocês não combinaram esse momento?

PINTO: Nada, nada. Porque no ensaio não havia pessoas, não havia problema. E é engraçado que a acústica não muda com o público ou sem público, é como no Japão, não é? A sala... eu acho que a poltrona absorve tanto como se fosse. Então está vazio, tem uma pessoa, não faz diferença. O que faz diferença é você ouvir as pessoas fazendo algum ruído. Então esse momento de silêncio foi algo muito especial, porque demorou mais do que demora normalmente.

Nós esperamos mais. E criou automaticamente uma sensibilidade maior no público, porque já no intervalo seguinte ninguém se atrevia... após a experiência do início que demorou tanto para iniciar.

PB: Perfeito. Depoimento riquíssimo. Temos mais três exemplos, acho que esses são bem mais fáceis. Se você tiver tempo, eu não quero...

PINTO: Tranquilo. Vamos lá.

PB: São três exemplos completamente diferentes agora, cada um deles entre si. Na Arpeggione de Schubert, no compasso 30, nós temos dois tempos de pausa. Qual é a funcionalidade desse momento? Qual a função das pausas desse compasso?

PINTO: Bom, o que vem em seguida é uma surpresa, não é? Nós temos: ((cantarolando)). Ou seja, aqui tudo pode acontecer após, e a surpresa é o... e a entrada aqui é tão contrastante com o início que nós... é o primeiro momento de contraste de verdade da peça e de surpresa. É a primeira surpresa que você tem na peça, por isso essa pausa é importante, porque se não houvesse a pausa seria menos surpresa. Então: ((cantarolando)), não daria tempo ao público de criar expectativa que permita que a surpresa seja uma surpresa de verdade.

PB: Perfeito. No concerto de (Dvorák), no segundo movimento quando chegamos no quase cadenza, não temos símbolos de pausas expressas na partitura. Pergunto se você faz algum tipo de respiração ou de cesura para começar ou para continuar em algum momento dessa quase cadenza?

PINTO: Eu faço, porque ele escreve quase cadenza, ou seja, já te dar liberdade de agógica e de tempo. E como começa algo novo aqui musicalmente, diferente do que vinha antes, ao temático relacionado ao início da peça, mas aqui é um solo de violoncelo, de repente se acompanhando a si mesmo. Se fosse algo que fosse seguir a ideia musical que vinha eu faria menos, mas aqui eu respiro claramente. ((cantarolando)). Eu uso para respirar e esse é o momento de silêncio, que como se diz, não é um silêncio escrito.

Mas eu acho que a música por si requer esse silêncio, porque é algo que começa realmente aí novo e gera justamente um... esse pequeno momento aqui também talvez de expectativa ou de preparo para alguma coisa nova. Eu acho que é um momento de liberdade, um momento de reflexão diferente do que vinha vindo, porque aqui é tudo muito fluído, um leva ao outro. Aqui não, aqui é o momento de que inclusive a fermata ajuda nesse sentido de parar a música realmente, e aí começar... aqui é realmente um “*cut*” claro, aonde começa alguma coisa nova, eu respiro aqui assim.

PB: E esse tempo de respiração ele é uma coisa que vai ser igual a um ensaio, ou que vai variar de acordo também com diferentes parâmetros?

PINTO: Eu não acho que aqui eu espere para criar uma expectativa no público, aqui é uma coisa mais gestual, aqui é um negócio que você termina e precisa estar no seu corpo

a música, o pensamento musical precisa de um momento para retomar uma ideia nova, é apenas isso.

PB: Perfeito.

PINTO: Não tem nada haver de...

PB: Você faz algum outro tipo de cesura nesses próximos compassos ou a partir daqui você segue a música?

PINTO: Eles põem essa primeira célula: ((cantarolando)), mas como o Si é o reinício, mas ao mesmo tempo a resolução do Ré, Si, eu não faço muita pausa aqui não, faço menos.

PB: Então antes do segundo pizzicato...

PINTO: Talvez um...

PB: Muito pouquinho.

PINTO: Uma pequena defasagem, mais nada.

PB: Ok, e depois disso você segue?

PINTO: Aí segue.

PB: Perfeito.

PINTO: No sentido de cadência, até com uma certa agógica aí para a frente e ralentar um pouquinho e aí terminar ali. Depois entra essa chamada do clarinete e a partir daí a coisa se desenvolve e sempre em relação. Aqui já é absolutamente métrico tudo.

PB: Por último, como exemplo musical lhe pergunto na sonata de Chopin, compasso 8, tão pouco temos qualquer indicação de silêncio. Pergunto se você faz algum tipo de corte, respiração?

PINTO: Eu aqui faço muito pouco, justamente porque ele escreveu essa ligadura, ((cantarolando)), é como se a água que: ((cantarolando)), eu espero apenas o momento em que sinto propício para seguir, mas eu não interrompo.

PB: Não há interrupção sonora?

PINTO: Não, eu troco de arco ((cantarolando)). Eu não corto.

PB: Perfeito.

PINTO: Mas eu troco de arcos, e trocar de arcos significa articulação.

PB: Perfeito.

PINTO: Mas apenas isso. Não mais porque eu... se ele não tivesse escrito essa ligadura, eu faria uma respiração como talvez na cadência de (Dvorák), porque terminou o negócio e começa alguma coisa nova. Mas eu suponho que essa ligadura signifique não interromper demais aqui.

PB: Perfeito. A última pergunta é se você tem o costume de abordar intelectualmente o tema do silêncio na música com seus pares de música de câmara, quando toca com o solista, com orquestra e/ou com seus alunos? Ou você acha que é parte natural e espontânea do cotidiano de sua prática de performance, e que a percepção a respeito se desenvolve de forma intuitiva?

PINTO: Com os meus pares musicais, com os companheiros de músicas eu... se eu sinto que a percepção é diferente nos ensaios, nós falamos sobre isso. Então eu falo, por exemplo, “aqui eu acho que talvez fosse bom não demorar demais para seguir”, mesmo que seja a entrada de outro músico, nós conversamos conscientemente sobre isso, o que requer a música. Isso com certeza. E para os meus alunos diferente, aí eu faço... por isso que a primeira vez que você me contou do seu trabalho foi tão bom, tão bonito que eu tinha recentemente falado sobre a importância...

PB: Isso faz uns três anos atrás.

PINTO: Faz muito tempo, você me... e eu estava saindo de uma aula, eu tinha justamente falado sobre a importância de quanto tempo requer, quanto silêncio requer um trecho lá de música qualquer. Que é tão importante o silêncio quanto a música em si, para gerar expectativa para permitir ao público de... aquilo que nós falamos sobre o Saint-Saëns em que você tem que fazer movimentos leves, porque se você se movimenta rápido você corta a reflexão do ouvinte.

PB: Sim.

PINTO: Então existem momentos em que o ouvinte precisa de um tempo para refletir, digerir talvez o que aconteceu, para depois estar... para concluir o que aconteceu, para depois ir para alguma coisa nova. E outros não, outro talvez um efeito de realmente cortar no sentido de surpresa, como você termina tranquilo aquele do Schubert, você termina

tranquilo, de repente aí terminou e aí vem a surpresa. Então é importantíssimo para qualquer músico refletir, tanto sobre o silêncio quanto sobre o som.

PB: E, no entanto, estar consciente pelo que eu pude perceber no seu depoimento é que há momentos que está implícito, que a gente espere para captar a atenção do público e isso é de certa forma... ainda que estamos despertos intelectualmente, a decisão é intuitiva de quando devemos seguir.

PINTO: Intuitiva de situação, exatamente.

PB: De situação. De discernimento de situação para situação.

PINTO: Exatamente.

PB: Como na Elbphilharmonie e como nos exemplos da sonata de Beethoven?

PINTO: Exato. Você vai começa o concerto e você sente que o público ainda está muito inquieto, você espera mais, dá tempo ao público de se concentrar e aí começar.

PB: Perfeito. Muito obrigado, é um privilégio ter a sua...

PINTO: Parabéns. Ótimo. Parabéns por esse tema, porque você sentiu. Lembra quando você me contou? Eu já gostei do tema. Fantástico. Parabéns.

PB: Obrigado.

PINTO: Beleza, legal.

[[De forma espontânea, uma vez terminada a entrevista, a conversa continuou com observações do entrevistado em relação à Haydn. Prontamente o Professor Oliveira Pinto concordou em que continuássemos gravando]].

PB: Vamos lá, deixa eu continuar gravando. A gente está conversando sobre o concerto de Haydn em Dó maior.

PINTO: Exato. Ele tem... na (sinfonia) ele está cheio de surpresa, de parar e fazer uma surpresa, ou de repente um fagote atacar um solo em fortíssimo. Essas coisas nós conhecemos, já de Haydn muito bem. Nos nossos concertos de violoncelo onde o acompanhamento é sempre muito igual, muito motórico, não há surpresas, não é? Se você for ver, isso aqui vai seguindo. Mas existe um momento, por exemplo, no concerto de Haydn, que ele faz uma pequena brincadeira aqui olha, ele interrompe o momento de (inint)

PB: Compasso 120.

PINTO: É o compasso 120 do primeiro compasso. Ele poderia muito bem fazer o compasso anterior, ((cantarolando)). E ele faz, de repente tudo está em andamento, de repente a orquestra para: ((cantarolando)) a orquestra para, entendeu?

PB: Sim.

PINTO: Você viu?

PB: Sim.

PINTO: A orquestra de repente coloca um silêncio na orquestra. Desde o motivo de repetição contínuo ele não vai até a cadência, ele interrompe, ou seja: ((cantarolando)) aí recomeça.

PB: Ou seja, podemos tomar um pouquinho de tempo aí.

PINTO: Devemos tomar um pouco de tempo aí, entendeu? Esses momentos de Haydn são muito interessantes. O momento que foi o grande questionado antes da cadência do primeiro movimento do concerto de Haydn em Ré maior, onde existe esse momento que vai para a coda final, onde inicialmente... claro, sempre antes dos trinados sempre existiu isso, não é? Mas aqui durante anos não sabe... até se descobrir o manuscrito de Haydn aqui não havia fermata, era tudo: ((cantarolando)).

PB: Sim.

PINTO: Onde vários violoncelistas eu vi em master classe dizendo, “isso aqui é anacruse, tem que ser absolutamente em tempo”: ((cantarolando)). Como se fosse...

PB: Uhum.

PINTO: Quando descobriu-se o manuscrito, e eu sempre gostei, eu lembro que eu toquei para o William Pleeth, isso há 40 anos. E com ele falamos sobre isso, William Pleeth era fantástico, ele estava... ele também era da opinião de que aqui era como se fosse um “cut” realmente: ((cantarolando)) como no Schubert: ((cantarolando)), algo novo, não é?

E depois descobriu-se, quando nós descobrimos o manuscrito que hoje em dia se vê no *Imslp* você tem o manuscrito, você vai ver que aqui nessa pausa ele coloca uma fermata. Ele realmente quer prolongar esse silêncio, conscientemente. Então separar os dois, não ver como anacruses, como nada.

PB: Justamente, nesse momento aqui eu aproveito para fazer uma pergunta.

PINTO: Uhum.

PB: É comum que a gente tenha então resina no dedo. Eu mesmo estudei isso em Weimar onde ao costume nesse momento quer que a gente limpe o dedo na calça para continuar tocando, que de certa forma é cômico e pode complicar até a execução do ponto de vista na dramaturgia da execução. Você limpa o seu dedo na calça? ((riso))

PINTO: Claro, se eu tiver resina. E a fermata até ajuda...

PB: Serve para isso.

PINTO: Ajuda, não é? É interessante.

PB: Sim.

PINTO: ((cantarolando)) Quando no rococó você não tem tempo de limpar o dedo na calça, você toca com o dedo sujo mesmo, segue tocando, não tem esse tempo. Onde você tem tempo você faz, naquele arpejo você pode fazer, mas nem sempre. Às vezes você está tocando lá em cima e tem que seguir tocando, e não tem tempo de limpar o dedo na calça.

PB: Aí a pergunta fica: será que ele colocou a fermata para que tenhamos tempo de limpar o dedo na calça? Ou para explorar musicalmente a obra dele? ((risos))

PINTO: Essa seria a pergunta, mas eu acho que o Haydn não era violoncelista, não foi assim que ele pensou.

PB: Muito obrigado mais uma vez. Valeu.

PINTO: De nada.

PB: Obrigado.

APÊNDICE 4.5 – PRESGRAVE, FÁBIO

Trancrição da entrevista concedida por Fábio Presgrave em Natal-Brasil, dia 16/11/2018 a Pedro Bielschowsky

PB: Fábio, obrigado.

PRESGRAVE: Obrigado a você pela belíssima pesquisa.

PB: Que é isso. Como eu contei hoje, eu tenho um roteiro de perguntas. E essas perguntas são baseadas nos quatro momentos do silêncio. Eu tenho algumas partituras se precisar, mas provavelmente você tenha isso na sua mente. Se compararmos o momento que antecede as duas sonatas de Brahms, o início, o real início das Sonatas e a Segunda Sonata de Beethoven, e a Quarta Sonata de Beethoven. Você acha que há singularidades nesse momento, se há relevância nesse momento e se há diferenças nesse momento entre essas obras?

PRESGRAVE: Olha, com muita certeza, eu acho que... é o seguinte, um dos assuntos que até nos chamou bastante atenção na sua pesquisa é que eu encostei nesse tópico de forma muito superficial na minha tese de doutorado. Eu achava que tinha alguma coisa na música contemporânea que se comunicava com o silêncio de uma maneira muito forte. E com aquela história... foi na época que eu também estava lendo Paul Zumthor, Escritura e Nomadismo, que ele fala que o silêncio amarra laços com um monte de realidades. Não só eu acho que eles são diferentes, como mesmo em aula eu faço exercícios sobre esse silêncio do início. Eu crio cenários imaginários. Um que eu gosto de descrever da Segunda Sonata do Beethoven, por exemplo, é do aluno ser diretor de cinema. O filme começa com uma tela completamente preta e vira um trovão.

PB: Que é aquele acorde inicial?

PRESGRAVE: É. Que é uma ruptura do silêncio. Na Sonata 4 não é uma ruptura do silêncio. Aquela frase, eu acho que não é o silêncio absoluto como da Sonata 2, é como se ela já viesse de antes, como se você fosse carregado por uma voz que já tivesse vindo antes. De uma certa forma eu também faço uma mesma comparação entre a 1 e 2 do Brahms, que os dois silêncios são diferentes. Uma ruptura de silêncio e alguma coisa que já vinha de antes. Eu acho que o deslocamento do tempo serve também um pouco para isso. É difícil você falar de silêncio sem falar de tempo, sem falar de duração.

PB: Só para efeitos da transcrição, nós estamos falando da Sonata em Fá Maior de Brahms.

PRESGRAVE: Fá Maior, que também eu diria que era a ruptura, eu sinto que essa similaridade dá tempo com a Sonata 2 do Beethoven. Então assim, e desde que criança assim, assistindo aos concertos eu sentia uma mágica no momento do silêncio antes de começar. Por isso que eu acho que o Zumthor definiu isso de uma forma tão bonita, quando ele fala que o silêncio amarra os laços com um monte de realidades, o silêncio que vem antes do discurso. Ou seja, não sei, quando a gente era adolescente no Rio, chegou o Rostropovich para tocar. Acho que na época estava no Chile talvez, não sei.

PB: Em 1994, o Romário estava chegando com a taça naquela noite.

PRESGRAVE: Exatamente. E aí todo mundo no Teatro Municipal.

PB: Você estava naquela noite?

PRESGRAVE: Estava lá.

PB: Eu vou relatar isso na tese de doutorado esse momento. E eu gostaria que você relatasse a sua impressão desse momento, inclusive?

PRESGRAVE: Então, uma das coisas que marcou naquele momento foi o Teatro Municipal abarrotado, lotado. E o silêncio que aconteceu antes de ele começar. E ele era um mestre nisso de chamar a atenção do público nesse momento, eu acho. E também tem o imaginário de cada um, tem o seu imaginário do que seria o som dele de você ouvir pela primeira vez. Então, esse silêncio, acho que isso é que o Zumthor fala que ele amarra os laços com um monte de realidades. Porque o silêncio dele parado ali... deixa eu me lembrar o que ele tocou, eu lembro da Danças dos Elfos.

PB: Ele começou com a Sonata de Strauss.

PRESGRAVE: Foi Sonata de Strauss, exatamente. E claro, a explosão de quando ele começou ali. Então assim, aquele silêncio foi totalmente marcante. Só que aquele silêncio ele é muito barulhento, se você for no monte de realidades que estão acontecendo ali. Ou seja, da gente que era estudante de violoncelo, do público geral, de alguém que nunca tinha ouvido falar dele, que estava ali por acidente.

PB: E a percepção, você sabe que a sua percepção é diferente da minha?

PRESGRAVE: É mesmo?

PB: Na minha lembrança ele fincou o espigão e saiu tocando. Enquanto a gente estava naquela coisa, “somos campeões do mundo, o Rostropovich” e começou a tocar e silêncio sepulcral ele tocando.

PRESGRAVE: Engraçado, agora eu não sei...

PB: A sua percepção é outra?

PRESGRAVE: A minha percepção é outra. Mas talvez eu não esteja falando necessariamente do silêncio da ausência de barulho no teatro. Mas o silêncio de antes de ele começar a música, do que se refletia em termo de expectativa com a realidade de cada um. Mas acho que isso era um hábito dele mesmo, de sentar rápido e começar a tocar, eu lembro que em Nova York ele fez a mesma coisa quando ele tocou.

Agora o assunto silêncio, uma coisa muito interessante que ontem eu plagiei o Raimundo Pena Forte. O Raimundo Pena Forte é de Recife, que foi professor da Juilliard do departamento de jazz, é um músico fabuloso. Ele deu uma oficina na UFRN há pouco tempo e ele começou a brincar com essa história, os músicos fazem barulho, a plateia faz silêncio. A plateia faz barulho e os músicos fazem silêncio. E ele começou a jogar com essa história e eu achei simplesmente fabuloso isso daí. Uma definição do fazer musical que eu nunca tinha pensado antes, apesar dos anos de profissão. Então, como é que você joga esse silêncio do ritual? Eu já estou expandindo, talvez estragando as outras perguntas, mas é uma coisa...

PB: Não, mas... vale tudo, a gente estava na comparação entre as Sonatas. Então, você considera que a Segunda de Beethoven é equivalente a Fá Maior de Brahms. E elas têm essa semelhança, mas elas têm diferenças na sua execução, na sua performance naquele momento. Você vai fazer semelhante ou você vai precisar de mais tempo?

PRESGRAVE: Eu acho que não só mexe com o tempo, mas o tempo mexe com a respiração, porque as coisas são conectadas. Quando você pensa na... apesar da ruptura da Sonata Fá Maior, que é uma respiração muito mais ampla. E é uma coisa que talvez o ataque na Segunda Sonata do Beethoven não permita, porque a ênfase da sua respiração vai mudar.

Então, acho que dentro dos elementos de ruptura, o silêncio tem sim funções diferentes, talvez essa coisa do Rostropovich entrar e tocar direto, seja o oposto do Horowitz que dizia que ele captava as energias do público, se comunicava com as emoções do público

antes de tocar. E que isso é uma forma de comunicação que o silêncio passa também. Mas eu acho que sim, tem diferenças nesses momentos.

E uma coisa que não necessariamente na Sonata do Brahms, mas eu me lembro que foi muito marcante no Quarteto de Schubert. Logo que teve o 11 de Setembro, o Quarteto de Schubert fez uma apresentação uma semana depois do Schubert, esqueci o nome agora. ((cantarolando)). Eles ficaram absolutamente estáticos por uns dez segundos antes de começar. E naquele momento teve uma fala de toda a escola e tal, todo mundo muito abalado é claro. Nova York, 17 de setembro, depois dos atentados.

PB: Você estava lá na época?

PRESGRAVE: Estava lá na época. E acho que aquela apresentação do Quarteto era quase que uma função meio de cura para quem estava ali no momento. Então me chamou atenção aquele silêncio absoluto que eles fizeram logo antes de começar, quase que reflexivo. Eu não sei se eu comecei a falar isso por causa da Sonata 4 do Beethoven, que eu acho que ela tem um silêncio um pouco diferente antes, de uma melodia que vem antes. E eu não sei se quando o Quarteto parou por esses segundos antes em que todo mundo estava preparado, inclusive eles, também era como se aquilo fosse meio reconfortante porque era uma coisa que já vinha, já existia, eles só conduziram.

Me lembra aquele negócio do Foucault na ordem do discurso que ele fala “eu queria ser conduzido no meu discurso. Não que eu começasse agora, mas uma voz que vinha antes já me levasse”. Me lembra muito, aquela primeira página da ordem do discurso, essa sensação que eu tive.

PB: Você considera a Quarta Sonata nesse sentido semelhante ao início da Terceira? Ou são coisas diferentes?

PRESGRAVE: Para mim são coisas diferentes. A Terceira Sonata não é abrupta como a Segunda o início, não é o trovão. Mas eu acho que é uma declaração enfática aquele início, é uma...

PB: Que tem um início claro?

PRESGRAVE: Tem um início claro. Exatamente.

PB: Enquanto a Quarta ela surge do nada, seria isso?

PRESGRAVE: Exatamente. Ou ela surge de algo que já estava vindo, uma continuação de uma fala eu acho.

PB: Uma materialização de algo que já estava...

PRESGRAVE: Isso. E talvez até por isso, a Quarta precisa de um pouco mais de silêncio do que a Terceira.

Agora que você falou do início do primeiro movimento, mas eu sou sempre cuidadoso na Sonata 2 na transição do Primeiro para o Segundo. Do Primeiro para o Segundo, porque o Primeiro o último acorde em Fá Maior e você vai para Fá Sustenido.

PB: Desculpa, nós estamos falando de Brahms, Fá Maior?

PRESGRAVE: Brahms, Fá Maior. Então, eu acho que o exemplo, um silêncio muito longo entre o Fá Maior e o Fá Sustenido do segundo movimento, você perde aquele efeito que é como se rodasse disco de vinil um pouco mais rápido para começar o segundo movimento. Como se a tua realidade fosse a mesma, mas alguém foi e fez assim. Eu acho que essa relação na mente do Brahms é proposital, essa tensão entre os movimentos. Claro que não uma coisa muito rápida também, porque tem a ressonância do acorde, isso varia de sala para sala, um monte de coisa. Mas tem uma tensão de silêncio que não é aquele silêncio de “acabou, recomeçaremos”.

PB: Você chegou ao final do primeiro momento da Sonata, eu estou tentando imaginar a situação de palco. Você se programa, por exemplo, para tocar o acorde final, ressoa o acorde na sala e você se programa de enxugar o suor ou é melhor não para você já embalar no Fá Sustenido maior.

PRESGRAVE: Eu tento não fazer nenhuma quebra no meio.

PB: Justamente para ter o efeito da vitrola um pouquinho mais rápido.

PRESGRAVE: Exatamente. E vai ter um silêncio obviamente, mas acho que nesse caso é um silêncio curto. Eu não acho que é um silêncio como – vamos pensar aqui...

PB: O final do segundo movimento na mesma sonata?

PRESGRAVE: O final do segundo movimento na mesma sonata. Exatamente. Porque na minha visão são dois pares de movimentos assim bem claros na Sonata 2. E agora que você falou isso, também a mesma relação do terceiro com o quarto, só que sem essa modulação de semitom para cima. Então assim, do segundo para o terceiro o silêncio é maior. Mas eu acho que... eu sinto que tem um efeito dramático quando você não para, não que você não respire, mas acabou o acorde, aquele tempo de...

PB: Nós estamos falando de qual?

PRESGRAVE: Da Sonata 2, primeiro e segundo movimento. Aquele tempo de respirar e seguir, às vezes até sem desarmar os braços demais. Porque o silêncio tem um gesto embutido muitas vezes. Tem a peça do Roberto Vítório que está no meu repertório há muitos anos, que é o Cronos 3, violoncelo solo. Eu vou até te enviar a partitura. Maravilhosa a peça. E ele trabalha com muitos momentos de mobilidade, mas ele trabalha sempre o silêncio em relação a tempo, que ele fala que o silêncio tem a ver com percepção e despercepção de tempo.

Eu demorei muitos anos para achar uma versão convincente disso. Mas aí, por exemplo, o silêncio tem a ver com gesto, porque se tem movimento já não é necessariamente silêncio, já tem alguma coisa embutida sonora muitas vezes. Então, falando do silêncio dramático, porque do primeiro para o segundo movimento não deixa de ser do Brahms, da Segunda Sonata, um silêncio dramático. E no Vítório também um pouco desse efeito. Mas se bem que no Vítório é congelamento de tempo.

PB: Do primeiro para o segundo movimento de Brahms, você acha que é dramático?

PRESGRAVE: Sim. Não sei se é dramático, mas é tenso. É não deixar a música relaxar de um movimento para outro. Acho que dramático não é a palavra certa. E, por exemplo, o silêncio no Roberto Vítório é uma sensação de ausência de tempo, de tempo congelado mesmo. Tanto que esse tempo congelado, ele pode mudar, ele ter tamanhos diferentes, dependendo do que você sente.

Mas é pela primeira vez quando eu toquei a música dele, eu comecei a entender que silêncio tem a ver com tempo, teve com duração e tem a ver com gesto também. Porque as primeiras vezes que eu toquei, ele falava assim, “ah, você moveu”. Eu falei, “não, mas eu não emiti nenhum som”, “não interessa, você moveu, você já fez som”. E aí foi um aprendizado interessante.

PB: Você considera que a sua aproximação à música contemporânea de uma forma geral agregou à sua performance das músicas do passado, nesse sentido de que você não teria essa percepção se você não tivesse passado por essa experiência?

PRESGRAVE: Com certeza. Porque eu acho que é primeiro a relação com os compositores que eles acabam por te dizer coisas que não estão óbvias na partitura. E que acontece com a mesma partitura da música romântica do período clássico. Então, aliás há uma citação do Parisot, tudo que você aprende como compositor da sua época se aplica

ao passado. Porque ele falou... uma vez perguntaram para ele porque ele gostava tanto da interação com compositores, ele falou, “olha, porque a partitura reflete muito pouco do que é a concepção da obra”. E eu acho que com os compositores sim, expandiu muito mais sobre o que é a importância do silêncio e talvez tenha feito mais analogias também. E carregado as coisas. Então, nesse aspecto do silêncio, com certeza. E muitos dos compositores brasileiros acho que usam muito isso daí. O Sílvio Ferraz, Roberto Vitória, Marisa Rezende em alguns momentos. Mas o Sílvio Roberto em especial porque eles têm uma música muito ritualística. O Roberto era da aldeia Borora dele, o Sílvio daquela tradição cristã, quase que pagã, de Minas Gerais que ele adora. Mas que o silêncio tem um papel muito forte nessa música ritualística deles. Então isso daí me fez sim ter uma relação com uma música do passado diferente em termos de som e silêncio.

PB: A gente chegou... falou um pouquinho agora sobre o final de um movimento, o segundo movimento da Sonata de Brahms. Você pode descrever um pouco do que acontece aí?

PRESGRAVE: No final do segundo movimento da Sonata de Brahms?

PB: Da Sonata em Fá Maior de Brahms?

PRESGRAVE: ((silêncio)) Eu acho que se essa conexão do primeiro e segundo, do segundo para o terceiro eu não consigo enxergar como linha do tempo. Não que a peça tenha problema de continuidade, nada disso. Mas eu acho que é um recomeço de um conteúdo emocional para outro totalmente diferente. Então eu acho que o esvaziamento, a resignação da final do segundo movimento é um momento.

E quebrou... nós estamos na semana do Parisot, usando o vocabulário dele, o fogo do terceiro movimento. Aí sim, eles precisam de um espaço muito maior de silêncio. E esse silêncio, quer dizer, mais e mais da minha prática assim de palco, o que eu tenho evitado é excesso de gesto. Até mesmo essa coisa de... reafina, só quando é muito necessário mesmo. Porque tem vez que a gente faz isso mais para se acalmar entre movimentos. Não tem mesmo necessidade ou estica o arco, afrouxa o arco.

PB: Secar o suor, o violoncelo está suado...

PRESGRAVE: Exatamente. Eu acho que isso daí acaba interferindo na percepção e estragando o rito do concerto.

PB: O custo benefício você considera que é pior?

PRESGRAVE: É pior. E o nosso tipo de arte requer o ritual, não em jeito. Por exemplo, choro é uma música maravilhosa, o ritual dele é dentro do bar e é onde ele funciona melhor. Funciona bem também na sala de concerto, mas o pessoal se sente meio preso assistindo. O nosso ritual é totalmente diferente. É uma coisa que a gente pensa pouco se nós formos comparar com os cantores, por exemplo, nós os instrumentistas.

Os cantores têm os momentos de silêncio deles bem estudados e cronometrados. E cada gesto, cada... a gente muitas vezes acha que é só o som que saí do instrumento, mas não, é uma experiência visual querendo ou não. Isso não tem a ver com “*mise en scène*”, que é uma coisa que eu particularmente não gosto muito. Mas eu estou falando de uma coisa diferente, que é esse aspecto do ritual mesmo do concerto. E acho que quando os compositores têm esse interesse pela música ritual é da natureza da própria arte que a gente faz.

PB: Eu queria entrar um pouquinho ainda mais nesse momento entre o segundo e terceiro movimentos da Sonata. Você precisa me corrigir se eu não tiver entendido de forma correta. Você precisa de mais tempo para finalizar.

PRESGRAVE: Isso.

PB: Aí vai se iniciar um novo momento de preparação pessoal sua para iniciar o próximo?

PRESGRAVE: É.

PB: É como se a sua percepção estivesse mudando para você projetar no que você vai tocar. No entanto, você evita qualquer tipo de movimento desnecessário?

PRESGRAVE: Isso. E que gere muita quebra.

PB: Então, você tem uma nota longa ((cantarolando)), acorde do piano: ((cantarolando)) Chega na ponta do arco provavelmente.

PRESGRAVE: Isso. Se tiver relaxamento, tudo bem. E é claro, aí você mentaliza o que vai acontecer. Se você tiver um pianista que tem uma telepatia muito boa com você, você não precisa nem dar a entrada.

PB: Você toca com partitura ou você por princípio não toca com partitura?

PRESGRAVE: Olha, desde que eu tomei uma bronca da Mariuccia Iacovino, que eu estava tocando exatamente a Segunda Sonata do Brahms que eu toquei sem partitura, geralmente eu toco com.

PB: Ok. Na sua versão você tem que virar a página ainda?

PRESGRAVE: É. Acho que na minha versão tem que virar a página, mas o mais discretamente possível. Não aquela coisa de deixa o arco, vira a página, reafina, volta. Eu acho que quebraria. Então também não é que você ir com cuidado demais, mas evitar o que quebrasse aquele momento.

PB: Sim. E na sequência disso?

PRESGRAVE: E na sequência disso, eu acho... um treino que eu faço pelo menos, isso daí vem das minhas aulas de performance lá em Nova York. A respiração já tem que te botar no estado emocional do próximo movimento. Ou junto com a sua palavra-chave... a gente fazia muitos exercícios assim que demoravam 40 segundos, até que conseguia em 30-20-10-5, até uma ou duas respirações você mudar... como é que Don Greene falava? É lado esquerdo para lado direito do cérebro, enfim. O que vai ser a sua senha do próximo movimento. Então, eu acho que uma ou duas respirações ou caso desse movimento terceiro, uma e curta, é o que vai dar isso.

PB: Perfeito. Ou seja, você tem um roteiro programado para o que é para acontecer entre os movimentos. E acredito que se aplique a muitos outros exemplos do repertório do violoncelo?

PRESGRAVE: Isso. Demais. Eu acredito que esse momento de conexão entre coisas...

PB: Entre primeiro e segundo movimento do concerto de Dvorák, existe alguma coisa aí ou não?

PRESGRAVE: Sendo bem sincero, esses assuntos muitas vezes quando são com orquestras, eles ficam um pouco dissolvidos a quantidade de controle que você pode ter. Porque primeiro que você tem que ter um regente que tenha muita sensibilidade a esse tipo de coisa. Você tem que ter geralmente mais do que um ensaio com a orquestra, o que geralmente não acontece. Mas, em vários momentos... a gente dá sorte ter... eu me lembro uma experiência que eu tive na Argentina ano retrasado com um concerto de (Ginastera), que as conexões funcionaram muito bem. E eu tentei ser o mais discreto possível com a partitura, uma partitura enorme daquelas... e as conexões entre movimentos do

(Ginastera) são muito importantes, que são características totalmente diferentes entre movimentos, mas ao mesmo tempo tem uma história ali por trás e que ela não pode parar no meio. Mas acho que com orquestra a gente tem sempre esse assunto de...

PB: Tem outras variáveis?

PRESGRAVE: Tem outras variáveis. Então com Dvorák eu tenho mais dificuldade de visualizar assim como aconteceria.

PB: Não sei como a gente está de tempo, Fábio?

PRESGRAVE: A gente ainda tem uns 10-15 minutos.

PB: Então, eu vou para as perguntas centrais. Se sobrar um tempinho eu te faço uma pergunta sobre o final de peças curtas como Saint-Saëns e tal. Mas vamos para algo bastante relevante para a pesquisa. O final da introdução da Sonata Opus 5, nº 2, de Beethoven, a partir do compasso – se não me equivoco – 39, até o final. Eu tenho algumas perguntas a te fazer a respeito. Primeiro, de maneira geral. Isso tem algum sentido para você? Qual seria? Essa quantidade tão grande de pausas.

PRESGRAVE: Bom, antes de falar talvez do significado, eu tenho que fazer uma viagensinha aqui. Eu nunca contei essas pausas, nunca...

PB: Essa já é a minha segunda pergunta.

PRESGRAVE: Desculpe então. Mas é que eu nunca contei ela porque eu acho que tem – mais uma vez –, uma linha que segue essas... bom, se a gente pensar mesmo, são três intervenções. Apesar que na terceira o (cello) e o piano entram um pouquinho separados. Mas eu me lembro que as duas vezes que eu toquei, eu tive sorte de ter excelentes pianistas e que fizeram provocações nessas duas intervenções.

PB: Provoações de sentido da contagem do que tinha entre cada uma delas?

PRESGRAVE: Contagem, intenção.

PB: Então você respondeu a altura da provocação que eles fizeram?

PRESGRAVE: É. É como se... quando você está tocando com um grande pianista você se sente compelido a fazer certas coisas. É como se a música te carregasse de uma forma natural. Não que você vai tocar igual, não tem nada a ver. É como se você fosse carregado mesmo. Mas é um momento marcante e vou dizer mais, eu acho que quando você pensa em um grande compositor como Beethoven, mesmo que você não lembre da obra em

detalhes, se você não conhece uma peça de Beethoven, você tem alguns momentos tão memoráveis nela, que você pode não lembrar do tema, você pode não lembrar da harmonia, mas você sabe que aconteceu alguma coisa muito especial ali.

Um desses momentos para mim, sem dúvida, esse final do primeiro... é primeiro movimento que chama isso? Da introdução. Na verdade, eu estou repetindo aqui o Joel Krosnick que falava muito isso nas aulas, que achar os momentos memoráveis dentro do Beethoven e ter consciência deles.

E isso daqui é um dos pontos realmente fenomenais da Sonata, inesperados. E o que você faz quando você tem tanto tempo sem tocar em um movimento que nem esse de introdução, no cello. O que você faz no palco enquanto o piano está tocando isso? São questões importantes que você não pode...

PB: Você pode relatar o que você faz?

PRESGRAVE: Eu tento não desviar a atenção do público, do piano, por exemplo. Então, por exemplo, se eu começo a me descontrolar, olhar para o lado ou... eu posso olhar para o pianista, não tem problema. Meio que observando o que está acontecendo.

PB: Retrocedendo ((cantarolando)) – com forte piano. ((cantarolando))

PRESGRAVE: Isso. O que eu não faria de cara? Eu posso olhar para cá ou eu posso encarar o público, se eu estiver bem concentrado, ou a partitura. Mas eu vou tentar distrair o mínimo possível até para eu ter essa concentração.

PB: Esse movimento do braço direito seria um movimento grande, você vai manter um braço aí ou você vai muito...

PRESGRAVE: Posso devagarzinho descer o braço, dependendo. Ou não, posso sentir, talvez não vou estar aqui, mas...

PB: Você não vai desmontar?

PRESGRAVE: Não vou desmontar. Eu sempre me preocupo com o desmontar no silêncio, a não ser quando a função é essa, o silêncio também tem essa função. Mas, por exemplo, como eu falo que silêncio é sempre associado a gesto e duração, na minha cabeça, se eu começo a mexer aqui, eu acabei com o silêncio, se eu começo a fazer movimento excessivo.

PB: E quando é que você arma a posição para estar pronto para tocar quando a gente finalmente deve tocar? Quanto tempo antes você faz? Ou você faz imediatamente, somente imediatamente antes?

PRESGRAVE: Eu acho que tem as duas versões e as duas são válidas. E talvez eu tenha as duas na manga, isso depende do pianista, depende como é transformado tudo que vem antes. Que se isso daqui for mais como um ponto e vírgula, você tem mais tempo de preparação. Se isto daqui for vírgula só, uma coisa não tão conclusiva, é legal que você carregue essa intervenção do piano e que o gesto excessivo de preparação vai estragar esse efeito.

PB: Perfeito. Voltando a questão da contagem, você não conta. Mas se você fosse – se é que é possível ter uma diretriz –, você poderia dizer se você tende a ter uma quantidade de tempo maior do que está escrito ou você encurta o tempo?

PRESGRAVE: Eu não sei dizer, acho que mudaria um pouquinho de momento para momento. Mudaria pouco.

PB: A depender de quais variáveis?

PRESGRAVE: Pianista, acústica, público, atenção do público, batida do seu próprio coração.

PB: Ou seja, você não tem uma bula. Pode até ser menos tempo?

PRESGRAVE: Pode até ser menos tempo.

PB: E pode ser mais?

PRESGRAVE: Pode ser mais.

PB: Pode ser muito mais?

PRESGRAVE: Não necessariamente. Que aí eu fico preocupado com a conexão que vem antes.

PB: E no último compasso da introdução?

PRESGRAVE: É engraçado, porque no último compasso, tudo bem, você tem a fermata. Mas, ao mesmo tempo – o piano toca no primeiro tempo, mas isso daqui seria um pouco maior –, mas eu vejo conexão muitas vezes disso daqui menor do que essa daqui, ou maior do que essa.

PB: Compasso 42...

PRESGRAVE: Maior do que o outro. Compasso 44.

PB: Ou seja, o compasso 42 que tem quatro tempos e não tem fermata, o silêncio é mais longo...

PRESGRAVE: ... do que o outro.

PB: Do que o outro.

PRESGRAVE: Eu também nunca contei esse compasso.

PB: Vai contar as mesmas variáveis.

PRESGRAVE: Mesmas variáveis. Agora, claro, isso tudo depende de muita telepatia, que são os estudos que estão fazendo hoje em dia com música de câmara, que estão plugando os...

PB: Não sabia.

PRESGRAVE: Estão descobrindo que realmente os grandes grupos as ondas cerebrais são...

PB: Em sintonia.

PRESGRAVE: A gente sempre falou isso empiricamente, “poxa, eu tenho muita telepatia com fulano tocando”, ou então, “poxa, a gente não tem telepatia nenhuma”. As entradas que a gente dá... e o pessoal está começando a estudar o porquê disso. O Sidarta que me falou, vou ver se eu pego exatamente qual a referência dessa pesquisa. Agora antes da pergunta, uma outra coisa que hoje de manhã me bateu, quando a gente... porque não adianta, eu e você a gente dá aula o tempo todo, então a gente sempre pensa como professor também, qualquer assunto ligado ao (cello), é difícil se dissociar.

Mas quando a gente estuda articulação, a gente também não está estudando silêncio, o quanto de silêncio? Quando a gente estuda (rubato), a gente não está estudando o quanto de silêncio? Mas talvez sejam (milifrações) assim, que até a percepção é muito difícil. Que você primeiro tem que aguçar a percepção para isso, para depois conseguir efetivamente achar as ferramentas para fazer com o aluno. Que muita gente chama de ressonância, segundo som, eu já ouvi falando. A duração do segundo som. Mas me bateu isso na hora quando você estava falando, que o quanto a gente ensina vem dessa combinação também. E que muitas vezes os alunos sabem depois de muito tempo colocar o arco na corda, mas não sabem tirar, que eles não sabem dosar o silêncio. A gente passa

anos e anos ensinando para eles como fazer isso e depois tem que ensinar isso daqui, a tirar o arco da corda.

PB: Eu não quero... quando for a sua hora, você diz. Temos aqui a quarta de Beethoven. Isso aqui é o primeiro allegro vivace. Chegamos no final dele e temos esse compasso inteiro aqui de pausa. Isso tem alguma relevância?

PRESGRAVE: ((silêncio)) Agora você me pegou. Deixa eu me lembrar. Não faz tanto tempo assim que eu toquei. Ah, esse aqui é o final, exatamente o final.

PB: O final desse segundo movimento ou não sei, allegro vivace que eu...

PRESGRAVE: ((silêncio)) Sim, deixa eu me lembrar aqui, os dois movimentos são conectados, né? E esses aqui, na verdade, são dois movimentos grandões. Se a gente contar o allegro vivace como segundo. Eu vou ser sincero que a Sonata 4 é uma peça que veio muito tarde na minha vida, eu toquei ela a primeira vez faz três anos.

E foi até com o Michael Uhde lá de (Karlsruhe), e que foi maravilhoso porque ele tocou a Sonata 4 400 vezes, mais ou menos, na vida dele. Com filha violoncelista, esposa violoncelista. E ele é um grande pesquisador de Beethoven, então foi interessantíssimo. Agora eu estou tentando me lembrar do efeito dramático que tem no início do final antes dos últimos acordes.

PB: Um “não” também é uma resposta válida, viu?

PRESGRAVE: É, no caso, nessa especificamente não foi uma coisa planejada para mim ou que eu tenha pensado. E eu não sei se talvez pelo respeito que a gente tenha a Beethoven, vai tocar um negócio dele depois de velho e você fica tão preocupado com outros assuntos da execução, que talvez eu não tenha chegado nesse ainda, dessa conexão com o próximo movimento. Então, talvez seja um não por enquanto. Por enquanto. Nessa, na próxima eu talvez já mude. Talvez eu já esteja mais confortável.

PB: Essa intervenção aqui já na segunda vez que a gente tem um allegro vivace, o último movimento, essa intervenção aqui que vai acontecer posteriormente. No total são três vezes que isso acontece, esse compasso em termos de silêncio, justamente antes da entrada do cello. Você conta isso?

PRESGRAVE: Eu não conto isso também.

PB: Nenhuma das três vezes?

PRESGRAVE: Nenhuma das três vezes.

PB: E pode ser mais longo ou mais curto, você não pensa a respeito?

PRESGRAVE: De uma vez para outra? Deixa eu me lembrar. Eu me lembro que nessa vez que foi minha estreia dela, o meu silêncio mais curto que eu senti foi da primeira para a segunda intervenção. E o ponto de interrogação aqui antes do Lá bemol, mas isso aconteceu por um motivo muito engraçado. Porque eu senti uma necessidade de afirmar isso daqui como reinício, que um colega estava assistindo, não conhecia a peça e eu pedi para ele ouvir o balanço. Ele falou assim, “não,... está legal. Mas, muitas vezes no quarto movimento, quando o Fábio tem as quintas, depois vocês entram, não está junto”. A gente falou, “não, legal. Então, está bom, porque não é junto mesmo. Não é alinhado”. Mas aquilo me bateu, “poxa, será que a percepção do público é essa?”. E aí me bateu isso daqui como uma insistência de que o silêncio muito longo talvez cumprisse um papel meio estabilizador demais. E aqui não, a música está concertada pelo Beethoven, entre aspas. Então eu me lembro que nessa performance realmente teve um papel diferente.

PB: Ah, entendi. Você se refere que não está... ele achava que isso...

PRESGRAVE: Era junto.

PB: Só para efeitos da transcrição. O que vem imediatamente antes da pausa era para estar junto.

PRESGRAVE: Isso.

PB: E que você considera que o efeito estabilizador do que vem antes é o silêncio.

PRESGRAVE: Isso. Exatamente. Mas foi uma coisa que aconteceu na transformação dessa concepção exatamente pelo comentário dele ali na hora do ensaio.

PB: Interessante.

PRESGRAVE: É. Percepção dele que é músico – tudo bem, toca outro instrumento, não conhece a Sonata 4, como eu não conheço a fundo todas as de violino ou de... sei lá, as de piano. Conheço muitas, mas não conheço todas. Mas, se essa é a percepção do músico, imagina do público leigo? Então, talvez essa inquietação entre primeiro e segundo favoreçam essa percepção que é interessante. Olha, eles não estão juntos. Quer ver onde eles não estão juntos, está errado, o público sempre fala? O final do Capricho do Villa Lobos.

PB: Eu não tenho ele na minha mente agora.

PRESGRAVE: ((cantarolando)) Aí o piano entra, eu não sei se é um tempo antes ou um tempo depois. Mas, sempre parece que está errado na escrita. Você pegar uma gravação, ouvir o final, você vai ter essa sensação também. Eu acho que também a duração entre uma coisa e outra deixa claro para o público que aquilo é proposital. Então, eu acho que a solução, revivendo aí esse momento, foi isso daí que... o silêncio teve esse papel sim, de uma mudança para outra.

PB: Eu teria mais umas 15 perguntas. Mas, eu acho que tem bastante material. A sua filhota tem que sair do balé, não é?

PRESGRAVE: É. Agora, mesmo a gente não estando com a câmera, o que eu puder contribuir de qualquer forma, inclusive depois experimento com aluno, o que você precisar. Porque a gente fazer com os nossos próprios, pesquisa é sempre meio complicado porque a gente tem relação emocional. Eu às vezes quando aplico alguma coisa, peço para outro fazer.

Eu acho mesmo, Pedro, que é... cara, você achou... quando o Felipe me falou do assunto, eu falei, “poxa, bacana, legal. É um assunto importante”. Mas quando eu vi hoje, eu falei, “uau”. E quando você fala que não é muito estudado por professores, apesar de todo mundo dizer que é importante, é porque o que você está fazendo é abrir o olho. Isso daí talvez seja uma coisa mais relevante do que se pensa. E que muita gente tem isso intuitivamente.

PB: Sim. Concordo. É isso mesmo.

PRESGRAVE: Mas que muita gente tem muitas coisas intuitivamente, de forma intuitiva, mas que você estuda da mesma forma para todo mundo. Você vai, por exemplo, muita gente tem intuitivamente noção de respiração tocando. Mas você deixa de ensinar respiração para quem... entendeu? Ou você não refina aquele assunto? Claro que refina.

PB: Eu vou me permitir uma última pergunta. Esse tema é abordado por você de forma intelectual com os seus pares e alunos? Ou você considera que esse tema de uma maneira geral é algo que na sua prática diária, tanto de interprete como de professor, é algo que faz parte da intuição?

PRESGRAVE: Não, eu abordo diretamente.

PB: Com ambos, pares, colegas de palco, assim como alunos?

PRESGRAVE: Sim. Inclusive, eu acho que eu abordo aqui em Natal principalmente de dois jeitos diferentes. Tanto em aula, é um assunto que efetivamente eu vou em cima. Como nos ensaios do grupo, porque eles são muito uteis para isso. Porque quando você está no grupo de cellos em uma peça em que o silêncio é muito impactante em algum momento. E um faz um gesto excessivo ou desloca as coisas de lugar, por causa da ausência de silêncio, seja de duração ou seja de gesto. Aí fica muito claro para todo mundo. Então, às vezes até no grupo eu tenho mais facilidades de exemplificar do que quando eles tocam individualmente, sabia? Porque fica mais óbvio. Porque não é um grupo grande tipo uma orquestra.

PB: E é muito mais eficiente também, porque você vai falar uma coisa para todo mundo.

PRESGRAVE: Vai para todo mundo. Mas é uma coisa que eu abordo. Acho que por isso também que eu fiquei tão interessado na sua pesquisa porque eu abordo, mas de acordo com a minha experiência ou do que eu ouvi dos meus professores. Professor de música de câmara que geralmente aborda isso, “ouça o crescendo durante a pausa, sinta o diminuendo durante a pausa”. Eu me lembro de ouvir essas coisas. Então, mais do que o professor de cello muitas vezes está preocupado com os assuntos que são relativos ao barulho e não ao silêncio. Mas sim, eu abordo diretamente. E por isso que eu acho que você vai abrir muitas perspectivas de como abordar isso. As suas referências meu amigo, não são brincadeira. A quantidade de informação boa já hoje de manhã foi incrível. Mas o que mais eu puder colaborar, você me avisa, Pedro. Pena que foi tão curto, mas no meio dessa loucura toda. Aliás, eu queria agradecer por ter vindo. Não só pela sua colaboração no trabalho, mas dando aula também. Já guarda as datas aí para 13 a 16 de novembro do ano que vem. E que eu estou pensando até que se a gente fizer com antecedência suficiente...

APÊNDICE 5 – MODELOS DE TERMOS DE COMPROMISSO LIVRES E ESCLARECIDOS

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Em _____ de _____ de 2018 na cidade _____, concedi entrevista gravada em áudio e vídeo ao Sr. Pedro Bielschowsky, no âmbito de sua pesquisa de doutorado: “O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras do repertório violoncelístico do período clássico e romântico”, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, na Área de Concentração em Práticas Interpretativas.

Por meio deste consentimento, autorizo o Sr. Pedro Bielschowsky a transcrever a entrevista e utilizá-la em sua tese de doutorado assim como em futuras publicações sempre que eu seja devidamente citado. Tenho ciência de que receberei o envio da transcrição desta entrevista de modo que possa corrigir eventuais erros. A gravação da entrevista NÃO SERÁ carregada como vídeo ou áudio em quaisquer plataformas online como Youtube, Facebook ou similares. Tenho ciência de que minha participação nesta pesquisa é de caráter plenamente voluntário, não havendo pagamento para a minha colaboração.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido, que recebi uma cópia deste documento e que dou meu consentimento para participar da pesquisa e para que meu depoimento conste na publicação dos resultados.

Nome do participante: _____

Assinatura do participante: _____

Assinatura do pesquisador: _____

Caso necessário mais informações sobre a presente pesquisa, favor contatar o pesquisador responsável: Prof. Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky pessoalmente por celular (+55 61 99999 9999) ou por e-mail: pedrobielschowsky@gmail.com
Outras dúvidas a respeito desta pesquisa poderão ser respondidas pelo orientador desta, Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino por e-mail: f.avellardeaquino@gmail.com
Centro de Comunicação, Turismo e Artes da UFPB – Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB: - telefone: (83) 3216-7005

INTERVIEW CONSENT LETTER

On June, ____/2018 in _____ I was interviewed by Mr. Pedro Bielschowsky regarding his doctorate degree thesis at the Universidade Federal da Paraíba, in Brazil on “Silence in Music: a research on formal and performing aspects of works for Cello and Piano from the Classical and Romantic eras”.

I hereby authorize Mr Bielschowsky to transcribe the interview and use it or parts of it in his doctoral thesis and further publications, provided due credits are given to me. I will be sent the transcript so as to correct eventual factual errors*. The recording of this interview will NOT be uploaded as video or audio in any web site such as Youtube, Facebook or any alike. I will not receive any payment for my participation.

I have been given a copy of this form.

Name of Participant:

Signature of Participant:

_____ Date: _____

Signature of investigator:

_____ Date: _____

*Please contact Prof. Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky with any questions or concerns at:
UnB, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Prédio SG 2
CEP: 70.910-900 - Asa Norte - Brasília/DF- Brazil
Phone: +5561xxxxxxx ; e-mail: pedrobielschowsky@gmail.com

*This research has been reviewed and approved by the Postgraduate Program of the Department of Music at the Universidade Federal da Paraíba (UFPB). If you have any further questions or concerns about this study, please contact: the research supervisor. Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino at Programa de Pós-Graduação em Música - Centro de Comunicação, Turismo e Artes – CCTA Departamento de Música- Coordenação do PPGM Universidade Federal da Paraíba - Campus I Cidade Universitária - João Pessoa – Paraíba CEP: 58051-900 Brazil
e-mail: favellardeaquino@gmail.com - Phone: +5583 xxxxxxxx

ANEXO A – TEXTOS ORIGINAIS DE BRAMAN

Figura 39: Padrões de Händel observados por Braman (1956)

Handel
 Movements investigated - 426
 Movements with silences - 132

Characteristic Traits
 Detached final cadence phrase, so frequent as to be almost a personal signature; often a dramatic effect.
 Symmetrical separation of repeated rhythmic motives in slow movements.
 Strokes separation.
 Occasionally full measure rests with fermata; doubtful as silences since fermata probably indicates improvisation.

Fonte: Braman (1956, p. 325)

Figura 40: Padrões de silêncios de Beethoven observados por Braman (1956)

Beethoven
 Movements investigated - approx. 300
 Movements in symphonies,
 string quartets, piano
 sonatas - " 200
 Movements with silences - 98

Characteristic Traits
 Employment in forms similar to Haydn.
 Use of dramatic silences stepped up to a high degree.
 Frequent use of motivic silences.

Fonte: Braman (1956, p. 327)

Figura 41: Padrões de silêncios de Liszt observados por Braman (1956)

Liszt
 Works investigated - complete symphonic poems and other
 orchestral works, complete piano works.

Characteristic Traits
 High frequency of use of long silences.
 Separations for sections of highly contrasting moods.
 Dramatic.

Fonte: Braman (1956, p. 328)

ANEXO B

Quadro 9: Análise formal do primeiro movimento da Sonata Arpeggione em Lá menor D. 821 de Franz Schubert

comp. 1	Exposição	Tema principal	Parte 1	Lá Menor
comp. 22			Parte 2	
comp. 31		Transição		Dó Maior
comp. 40		Tema	Parte 1	
comp.53		Secundário	Parte 2	
comp. 74	Desenvolvimento			Fá Maior Ré Menor Fá Maior Fá Menor Lá Menor
comp. 124	Recapitulação	Tema principal	Parte 1	Lá Menor
comp. 136			Parte 2	Lá Menor Mi Menor
comp. 149		Transição		Lá Menor
comp.157		Tema	Parte 1	Lá Maior
comp. 170		Secundário	Parte 2	
comp. 188		Coda		

Fonte: Zanin (2013, p. 1), tradução nossa

ANEXO C

Quadro 10: Jan Smaczny com a análise formal do Segundo Movimento Adagio, ma non troppo do Concerto para Violoncelo e Orquestra em Si Menor Op. 104 de Antonin Dvorák

Seção A	Comp. 1-38	Primeiro tema: madeiras. Comp. 1-8; Sol Maior [...]. Violoncelo Solo modificação do primeiro tema, comp. 9-14; Sol Maior. Novo tema: madeiras, trombones e violoncelo solo, comp. 15-21; Sol Maior [...]. Elaboração, inicialmente baseada no primeiro tema. Violoncelo solo, madeiras e cordas, comp. 21-43 [...]
Seção B	Comp. 39-94	Introdução (Sol Menor): orquestra completa, comp. 39-42 [...], seguida pela transformação da melodia “ <i>Lasst mich allein</i> ” para violoncelo solo, comp. 42-49; modulando de Sol Menor para Si bemol Maior; oboé e flauta assumem uma variante da melodia, comp. 49-57; <i>Um poco più animato</i> , comp. 57-64, retorna à repetição introdução da orquestra completa na seção central e outras variações da melodia, comp. 65-94, em preparação para:
Seção A`	Comp. 95-166	Tema de abertura nos metais, comp. 95-107; Sol Maior. <i>Quasi Cadenza</i> , violoncelo solo acompanhado de flauta, fagote e clarinete, comp. 15-21, Sol Maior, com elaboração subsequente que conduz para:
Coda	Comp. 149-166	Orquestra Reduzida e violoncelo solo; Sol Maior.

Fonte: Smaczny (2004, p. 55), tradução nossa