

TRADUÇÃO

Música e silêncio

Gisèle Brelet

Universidade Sorbonne Paris IV | Paris, França

Gustavo Bonin 

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas | São Paulo, SP, Brasil

Juliana Di Fiori Pondian 

Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras | Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A música precisa do *silêncio* para tornar-se uma presença para aqueles que a experienciam; silêncio originário que a envolve e do qual ela nasce, morre e renasce em uma contínua atividade do espírito. Como símbolo das possibilidades sonoras virtuais e da liberdade construtiva e destrutiva do ser, o silêncio produz a espera vivida na *duração musical*, expectativa que é atenção à *forma musical* e participação do ato que a engendra. Não sendo apenas ausência de som, é a ele que nos dirigimos intimamente para encontrar a completude da forma musical, seja nas suas conclusões, seja nas suas cessações inconclusas. Qualquer que seja a sua qualidade afetiva, suas forças expressivas ou formais, o silêncio contém um chamado para a sua superação, para o ato do espírito que o ultrapassa. E a música, fruto das qualidades subjetivas do silêncio, deve sempre retornar a ele para alcançar sua completude.

Palavras-chave: Silêncio, Música, Duração Musical, Subjetividade Musical, Forma Musical.

Abstract: Music needs *silence* to become a presence for those who experience it; an originary silence that surrounds music and from which it is born dies and is reborn in a continuous activity of the spirit. As a symbol of virtual sound possibilities and of the constructive and destructive freedom of the being, silence produces the expectation experienced in *musical duration*, an expectation that is attention to the *musical form* and participation in the act that engenders it. It is not just the absence of sound, it is what we turn to intimately to find the completeness of the musical form, whether in its conclusions or in its inconclusive cessations. Whatever is its affective quality and its expressive or formal forces, silence contains a call to overcome itself, to the act of the spirit that overcomes it. And music, the result of the subjective qualities of silence, must always return to it in order to reach its fullness.

Keywords: Silence, Music, Musical Duration, Music Subjectivity, Music Form.

Música e sonoridade jamais poderiam ser espetáculos puros, dados inertes que se impõem a nós a partir do exterior. Todo seu ser está no ato de sua realização, pois vivem apenas de seu perpétuo renascimento. E é por isso que só existem a partir da vitória incessante sobre o silêncio que elas guardam em si, a fim de conquistar repetidamente seu ser frágil e imaterial e de obrigar quem as escuta a participar do ato interior que as define.

O som é um acontecimento. Rompe um silêncio originário quando nasce e morre em um silêncio final. E tal como o som, a música projeta sua forma sobre um fundo silencioso que lhe é sempre pressuposto. A música nasce, se desenvolve e se conclui no silêncio: é nele que ela recorta seus arabescos moventes, que o determinam sem extingui-lo. A obra musical, assim como a sonoridade, desenrola-se entre dois silêncios, o silêncio de seu nascimento e o silêncio de sua conclusão. E nesta vida temporal em que ela não cessa de nascer, morrer e renascer, o silêncio sempre a acompanhará fielmente...

*
* *

Para viver, o devir musical deve encarnar o tempo cotidiano, mas com este não se confunde. A obra musical preenche uma certa duração, mas não se sujeita a ocupar um determinado momento desse tempo. Assim, ao entrar e sair do tempo real, do qual toma emprestado o elã, transcende-o, porque é da natureza da obra musical ser eternamente contemporânea dos instantes em que a execução a atualiza.

Portanto, o silêncio – que marca os limites da obra musical e a envolve durante todo o seu desenrolar – protege a obra de todos os ruídos externos, que são acontecimentos do mundo cotidiano, e a impede de misturar sua trama com a trama desse mundo que deve permanecer estranho a ela. Nessa zona de silêncio onde se desenvolve, a música cria para si um devir autônomo, livremente construído pelas suas formas. Ela existe fora desse devir real com o qual deve, no entanto, encontrar-se em cada uma das suas sucessivas reencarnações.

Se o silêncio contém e mantém a música, é para retirá-la do mundo exterior, criando a sua volta uma atmosfera de recolhimento onde ela poderá florescer. Nesse recolhimento, quem a escuta

só ouve a voz da sua interioridade, esta pela qual só a música quer viver, longe do mundo material e espacializado que o ruído simboliza.

Nesse silêncio originário de onde emerge a obra musical, a alma se inclina sobre si, e é apenas nela mesma, e no seu princípio interior, que lhe será revelada a substância própria dos sons. A obra musical pressupõe o silêncio que a precede, ela não pode nascer enquanto não tiver apagado o mundo exterior e o espaço, a fim de que o ouvinte, voltando-se para dentro de si, encontre nele mesmo esta duração ativa e pura que a música virá povoar. Esse silêncio onde a obra nasce não é um puro nada, nele habitam uma atenção e uma espera. Por isso, é necessário que esse silêncio originário seja respeitado tanto pelo intérprete como pelo ouvinte, pois a obra musical, isolando-se do que ela não é, nos coloca na presença da possibilidade pura dela mesma. Os ocidentais normalmente são negligentes ao se prepararem para a escuta, enquanto os Hindus e os Tibetanos sempre consideraram o “nascimento do som” como um mistério religioso no qual a alma só pode entrar se merecer. Assim, o “nascimento do som” existe apenas para aquele que, respeitando o silêncio inicial de onde ele irrompe, sente eclodir em si as fontes secretas da interioridade. A música, como a sonoridade, só tem realidade para quem soube desejá-la e esperá-la. Um belo silêncio, *escutado* pelo intérprete que está prestes a tocar, ganha uma confirmação intensa. Ele se une a seu público na medida em que, neste silêncio, juntos descobrem o princípio interior de onde nascerá e de que viverá a forma sonora.

*
* *

O silêncio, que isola a música do mundo cotidiano ao mesmo tempo que concede a ela sua alma, libertando-a de impressões exteriores, reaparece na própria música. Ele está sempre nela, real ou implicitamente, quer os sons desapareçam diante dele, quer ele se desvaneça diante dos sons. E qualquer que seja a continuidade da forma musical, a música regressa sempre a esse silêncio fundamental que parece nos ter sido dado por ela somente para nos ensinar suas virtudes.

A música reflete, em sua forma, a própria essência do tempo. Pois o tempo, simultaneamente criador e destruidor, sendo o elã de nossa vida e seu limite incontornável, é composto de ser e não-ser, de realidades atualizadas e de possibilidades que nunca serão realizadas. Para nos dar uma

imagem fiel disso, a música associa as sonoridades – símbolo do realizado e do atualizado – ao silêncio, símbolo das virtualidades indeterminadas e obscuras, das infinitas potencialidades do devir. Quando, de tempos em tempos, a obra musical cai no silêncio, para dele renascer, esses silêncios não são vazios esparsos em sua duração¹, que fraturam o seu ser e rompem a sua continuidade, mas sim vazios unidos à obra, pois a realidade dos sons emana da própria potência do silêncio.

O silêncio é, portanto, o símbolo da possibilidade e da liberdade, obreira dos possíveis. O tempo musical, assim como a nossa duração interior, não é uma forma lógica. E esse silêncio originário, ao qual a música não cessa de regressar, exprime a liberdade da sua forma, que, tal como a própria consciência, só existe através de uma criação contínua. Poderíamos dizer que o silêncio é a própria matéria da música, uma vez que nele os sons particulares são resolvidos na possibilidade de todos os sons. Assim, a forma sonora seria como a determinação de um silêncio originário onde dormem todas as virtualidades sonoras. A obra perderia o seu sentido sem essa fuga contínua do som para o infinito das suas possibilidades. E dessas possibilidades nasce a espera, que é a atenção à forma musical e a participação no ato que a engendra. Se o som parece emergir do silêncio, é porque ele só pode nascer do movimento pelo qual, no silêncio, a atividade já se dirigia a ele.

O silêncio, que interrompe a forma sonora sem fraturá-la, é a manifestação do instante. E, por estar ligado ao instante, limite irreal entre o passado e o futuro, o silêncio é inseparável de uma inquietude ou de uma angústia. Nele, o ser identifica-se com a sua pura liberdade, a pura possibilidade de si que é descoberta quando se volta para si mesmo. Oscilação entre o nada e o ser, o silêncio não existe apenas em virtude da sonoridade, mas sim do próprio espírito. Por que caminhos a forma sonora irá engendrar o silêncio e, de tal modo, poderá ele viver a sua consumação? O drama da forma sonora torna-se a imagem de seu drama íntimo. No silêncio, o espírito, para além dos sons e da música, questiona-se a si próprio. Mas este questionamento não é alheio à música em si...

Se, na forma musical, cada sonoridade, cada frase é envolvida pelo silêncio, é porque a sua essência é nascer e renascer perpetuamente. Assim como o espírito, o som nunca cessa de morrer e

¹ [nota dos tradutores] A autora se vale da noção de *duração*, de Henri Bergson, para tratar de uma *duração musical* que corresponderia à nossa experiência estética e temporal vivida interiormente, diferente da duração dos sons que pode ser representada pelas figuras grafomusicais (mínima, semínima, colcheia etc.) ou mesmo mensurada pelas medidas fisioacústicas (minutos, segundos, milissegundos etc.).

de renascer, sendo ele a passagem da possibilidade ao ato. E a melodia, como a nossa vida, se alimenta dessas mortes e renascimentos.

*
* *

A forma musical se constrói pelo próprio poder do silêncio. Ela só pode existir quando, no espaço sonoro indistinto, surgem pontos privilegiados e harmonicamente definidos, deixando assim um espaço silencioso entre eles. A curva melódica vive da união íntima entre o que ela afirma e o que omite. Mas há dois tipos de silêncio: o que deve permanecer vazio e o que deve ser preenchido. O espaço virtual e silencioso sobre o qual a melodia desenha a sua forma deve permanecer implícito. Como Riemann demonstrou, a melodia molda a indivisibilidade e unidade de seu movimento nessa continuidade espacial primitiva, que a própria melodia implica e pressupõe. No entanto, nos silêncios que separam as várias melodias, as várias frases de uma obra, o espaço sonoro é interrompido. Ele já não deve unir, mas separar. Dessa forma, realiza-se um silêncio vazio que não mais sustenta um espaço sonoro virtual, para que a melodia que se extingue possa se concluir e encerrar-se sobre si mesma.

O silêncio possui, assim, um poder de determinação que chamaremos de seu poder *formal*. É o silêncio que distingue e individualiza os sons e as frases e delimita a duração que os encerra, ou seja, um devir ordenado se constrói pela sua ação. E a pontuação, tal como o ritmo, expressa esta “respiração” necessária da frase musical nos silêncios que delinham seus contornos.

Na continuidade pura, a melodia se anula. Para descrever seu arabesco, ela precisa da distinção de pontos privilegiados no espaço sonoro, assim como de instantes determinados do tempo, sempre submetidos à lei do ritmo. A melodia deseja a organização rítmica do devir. É inútil que Bergson, para sustentar suas análises da duração pura, invoque a melodia. A melodia é tanto distinção e ordem como continuidade e fusão. Ela seria pura fusão, não fosse o silêncio introduzir nela as determinações que permitem que a sua forma nasça. É do silêncio que surge a ordem temporal da música, ou seja, a própria música.

É também do silêncio que emergem o devir e o movimento. A continuidade absoluta seria a confusão e a imobilidade. Só há movimento se houver passagem por momentos diferentes e

originários, e a melodia só se move porque se desdobra através de sonoridades distintas que tornam o seu movimento *mensurável*.

O silêncio, que distingue os diferentes momentos da melodia, constrói essa autêntica continuidade, que não é a confusa continuidade bergsoniana onde as notas se fundem, mas uma continuidade inteligível, logicamente articulada no devir. Longe de arruinar a forma musical, o silêncio faz com que ela se dobre sobre si e sobre seu ato. A melodia dura porque ela se reapresenta, mas só poderá se reapresentar se encontrar, para além dessa ruptura, o elã da sua origem.

Em seu aspecto objetivo, o silêncio distingue; em seu aspecto subjetivo, ele é menos ruptura do que ligação. A aliança de sons e silêncios, em vez de ser uma sucessão de ausências e presenças, expressa somente a união indissolúvel, na música realizada e escutada, das sonoridades ofertadas ao espírito e do ato pelo qual o espírito as concede a si próprio. As diversas sonoridades e as diversas frases do discurso musical, apesar da zona de silêncio que as envolve e lhes permite distinguir-se, estão, no entanto, unidas. O silêncio que as separa objetivamente, une-as subjetivamente, pois ele é o lugar da sua síntese espiritual. Em cada silêncio reúnem-se um eco do passado e um despertar do futuro: uma lembrança e uma espera. Nele, os poderes puros do espírito tornam-se visíveis, sem os quais a forma musical não conseguiria se constituir.

Pensando melhor, a forma musical, síntese movente da lembrança e da espera, vive tanto dos silêncios como dos sons, pois realiza-se através da ligação do passado e do futuro – do silêncio do que não é mais e do silêncio do que não é ainda. E poderíamos até mesmo dizer que as sonoridades virtuais e silenciosas superam a sonoridade concreta e sensível...

*
* *

A curva temporal da melodia, como a da obra musical, nunca nos é dada, porque somos nós que a construímos. Para além dos instantes sonoros e vividos, o tempo musical se organiza num presente silencioso e espiritual onde a forma pode reinar.

Na música escutada, cada sonoridade e cada acorde – como quer a sua realidade sensível – retornam, um após o outro, ao nada. Mas é próprio da forma musical simplesmente retirá-los de sua existência efêmera, inserindo-os em uma curva que os transcende e lhes dá o seu sentido. Só há

melodia e forma musical se as sonoridades sensíveis, em sua comovente fugacidade, unirem-se numa síntese que as faça reviver espiritualmente. As sonoridades do passado ressuscitam na forma e no espírito que pensa essa forma. Assim, a música, em sua trama temporal, concilia os dois polos antinômicos do ser: a sua emotividade e a sua atividade construtiva. A duração vivida e o tempo contemplado na música se unem e é desta união que nascem suas formas, pois a duração vivida só pode ser fixada fora de si mesma e da realidade sensível dos sons, numa forma contemplada que a supera e a realiza de forma indivisível.

A forma musical, que nunca nos oferece nada além de sonoridades evanescentes do mundo sensível, só se conclui em nós mesmos, em nossa interioridade. Para se construir, ela precisa de um ato presente em cada som e superior a todos, que dá aos sons originalidade e inscreve-os num mesmo devir. Assim, sempre inacabada em sua realidade sensível, a música só se completa para além dos sons, em um silêncio povoado apenas por nosso ato...

A melodia e a obra musical existem apenas na simultaneidade de uma forma, no “presente de uma sucessão”, porque elas delimitam seu devir dentro de sua presença indivisível. Mas seria contraditório que essa forma simultânea fosse realizada na própria percepção. A sonoridade sensível só está de acordo com a forma se elas estiverem situadas em dois níveis diferentes, ou seja, a forma simultânea transcende a pura sucessão das sonoridades sensíveis e evanescentes. Na pura sucessão, as diversas sonoridades se anulam, porque a presença de uma expressa e deve expressar a ausência de todas as outras. Se elas nos fossem dadas ao mesmo tempo, só poderiam se contradizer e nenhuma forma surgiria de seu encontro. Isso porque as sonoridades só podem se unir renunciando à sua existência sensível, enquanto participam de uma mesma forma que as atualiza, todas de uma só vez, em uma síntese silenciosa.

*
* *

Nesse silêncio inicial em que nasce, a obra musical já estabelece seu futuro – futuro de si mesma que é ainda apenas pura possibilidade e que ela transformará na sua realidade. Sempre que começa, a obra musical se desdobra através de sonoridades sensíveis, num futuro silencioso que ela nunca deixará de projetar diante de si e que só será abolido quando, ao completar-se, ela finalmente

domine a si mesma. Ao tocar uma obra musical, o intérprete deve, desde os primeiros sons, "criar a atmosfera", evocando o seu ser futuro e sintonizando-nos de saída com essa obra ainda desconhecida por nós. A obra que nasce deve despertar em nós o desejo de sua completude e do desdobramento de sua curva temporal. Mas esse futuro que ela engendra e que nós povoamos com sonoridades virtuais, é ela quem deve *determiná-lo*, sem, no entanto, *predeterminá-lo*, a fim de magnetizar nossa espera, em vez de aniquilá-la, privando-nos deste imprevisível pelo qual nós também *esperamos*.

O futuro silencioso e irreal dá sentido ao presente: algumas sonoridades e alguns acordes bastam para criar em nós um sistema de esperas aos quais a obra deverá responder. E podemos distinguir nessas esperas uma hierarquia moldada pela forma musical e suas diversas articulações. Por um lado, há uma espera geral que percebe antecipadamente, por assim dizer, a obra em sua totalidade, e que se orienta para sua conclusão e seu fim. Dentro dessa espera geral, são criadas esperas particulares: a espera do acorde imediato, da conclusão de um trecho da frase, da própria frase. Assim, toda a obra está contida numa hierarquia de esperas, que ela desperta a fim de satisfazê-las.

Não há possessão sem atenção e espera. O virtuose capta seu público já naquele silêncio inicial no qual sentimos que ele está entregue – e nos entrega – para a obra futura. Mas esse silêncio só nos torna atentos na medida em que dá origem a uma espera, isto é, o ouvido só escuta verdadeiramente o que deseja em segredo. É o desejo silencioso da tônica que conferirá todo o brilho à sua presença sensível e sonora. E sabemos que existe, tanto na composição quanto na interpretação, uma técnica de adiamento que, ao reavivar ou aumentar perpetuamente a espera, através da própria recusa em satisfazê-la, nos permite alcançar uma possessão intensa e plena. A espera é preparação espiritual.

A consciência, sempre que escuta, tende a uma ausência, ao momento em que essa *ausência* se tornará presença. A tônica – que a obra parece ter prazer em nos negar, e cuja presença virtual, no entanto, ela implica – não é a mesma que, por sua própria ausência, dá ao tempo musical o seu movimento? A obra musical se alimenta de nossas esperas, pois embora tenha uma base objetiva, ela só se completa subjetivamente. Além disso, entendemos que sua forma objetiva e as sonoridades concretas e sensíveis mantêm, dentro e fora delas, uma espera silenciosa que sozinha lhes dará sua realidade plena.

*
* *

O tempo musical quer que seus vários instantes tenham sempre a mesma plenitude que confirme sua unidade e continuidade. Mas essa plenitude é inteiramente espiritual. De uma forma tênue e quase materialmente vazia pode brotar uma duração viva e densa, e, inversamente, o tempo musical pode permanecer vazio apesar da multidão de acontecimentos sonoros que o preenchem. Podemos até mesmo dizer que sua densidade material é às vezes um obstáculo à sua autêntica plenitude. O pensamento deve sempre vencer a matéria sonora, que desperta riquezas sensíveis para que a atividade ordenadora do espírito seja visível através dela, como que por transparência. E a forma musical pode receber silêncios sem que estes a destruam ou ameacem sua coerência. Basta que ela lhes dê um sentido. Dispersos nela, os silêncios não serão mais vazios ou nada, pois a própria continuidade de seu eã os anima e os eleva.

Se for integrado à forma, o instante silencioso pode ser tão pleno quanto o instante sonoro: ele só está materialmente vazio, e o pensamento o habita se a sonoridade o abandona.

Mas ao lado dos silêncios povoados, há silêncios vazios que a forma musical não controla e que por isso são intensamente expressivos. O silêncio vazio nos dá uma consciência aguda e comovente de nossa duração subjetiva, na medida em que ela depende de nós. Nele ressuscita a angústia da qual a forma musical nos libertou e na qual ele nos mergulha de novo, abandonando-nos neste instante vazio onde o ser é entregue a suas possibilidades... Já não mais somos lançados para o futuro com a obra, mas reencontramos nossa solidão. O silêncio expressivo nos exila do tempo musical.

Existem silêncios que se inserem, e que nos inserem, na forma sonora. Isso é o que manifesta o ritmo. Nas figuras rítmicas, os "silêncios" que substituem as sonoridades ausentes são silêncios de duração *sonora*, mas não de duração *musical*. Eles têm o mesmo valor das sonoridades que substituem e das quais são os equivalentes negativos. Esses silêncios são, portanto, cheios – preenchidos de duração musical, porque estão ordenados num ritmo que lhes dá seu significado formal e objetivo.

O silêncio desempenha um papel essencial na forma rítmica. Ele define seus contornos e

permite que as figuras rítmicas sejam constituídas pela distinção e síntese de seus momentos. O que mostra claramente que o silêncio não pode ser vazio ou nada, e que pode até ser um instante privilegiado e importante da forma sonora, é que há, nos ritmos, silêncios que estão nos tempos fortes: os acentos. Esses acentos são, portanto, puramente espirituais. Mas se estão em nós e não na forma, só têm sentido porque continuam submetidos, em nós ainda, a essa mesma forma.

Mas há o silêncio vazio, que não se integra ao ritmo nem foi por ele previsto, e que, desorganizando a forma, faz jorrar a expressão. São silêncios de “suspensão”, pois suspendem o curso da forma musical, são paradas momentâneas do tempo musical objetivo que deixam a duração subjetiva florescer livremente. Essas pausas não têm nenhuma notação especial de *duração*, mas uma simples notação de *indicação*, tal como a fermata, e mesmo ela muitas vezes falta. Para existir, a duração musical deve vir ao encontro da nossa duração, como atesta a necessidade de sua execução. A fermata apenas evidencia a presença, na música, de durações irracionais que são submissas à fantasia do intérprete, e que os silêncios manifestam infinitamente melhor do que as sonoridades – silêncios que estão destacados da forma sonora e necessariamente ligados, por essa razão, à nossa subjetividade. Esses silêncios irracionais, que dão à música executada seu caráter vivo, são, por assim dizer, contínuos; mas, como expressão da subjetividade do intérprete, eles devem ser deixados à sua livre iniciativa e, por isso, escapam a qualquer notação. A forma musical deve sempre respirar para viver, mas ela só respira para além de si mesma – na subjetividade que a recebe e lhe empresta seu elã...

Assim como há silêncios cheios e silêncios vazios, há esperas *musicais* e esperas *psicológicas*. Ao submeter-se às exigências da forma sonora objetiva, a espera musical estará perpetuamente unida a ela. E o silêncio que se integra à forma ganha sua plenitude precisamente a partir dessa espera, que dá vida ao tempo musical e o preenche. Mas, ao lado dessa espera plena e criativa que se confunde com o próprio movimento da forma sonora, há uma espera psicológica na qual o tempo, vazio de matéria musical, não é vivido como elã, mas como obstáculo que quebra o elã do tempo musical. Silêncios e esperas são expressivos ou formais: ou nos inscrevem na forma ou nos separam dela. Na forma Clássica, a espera está sempre direcionada para uma possessão. Na forma Romântica, a espera, cultivada por si mesma, permanece e deve permanecer insatisfeita. Surgem, então, aqueles

silêncios que quebram a forma a fim de desapontar nossa espera e prolongá-la, recusando-se a satisfazê-la. Os silêncios que escapam da forma são expressivos, na mesma medida em que dão origem, longe da disciplina do tempo musical, ao desdobramento livre e fantasioso da duração psicológica. Se o silêncio cheio é animado pelo elã da forma objetiva, o silêncio vazio é subjetivo, porque ele está em nós e não mais na música em si.

Ademais, além de silêncios absolutos, também existem silêncios relativos. Em Beethoven e Wagner, certos acontecimentos sonoros simplesmente anunciam outros, de modo que seu significado lhes é extrínseco, em vez de ser imanente. Eles também não poderiam, nas palavras de Pierre Souvtchinsky, “preencher adequadamente” o tempo musical, que só se completa em nossa duração subjetiva.

No silêncio, absoluto ou relativo, da duração sonora e do tempo musical, surgem a duração subjetiva e a expressão. A sensibilidade, abandonada pelos ritmos, oscila como bem entende e cede a seus elãs e a suas desordens, dando origem a arrependimentos e desejos em desacordo com a forma musical. A expressão aqui é, portanto, como acontece muitas vezes, uma ruptura da forma, manifestando o “humano, demasiado humano” e libertando-o do jugo das restrições formais.

*
* *

Distinguimos o silêncio que se integra à forma daquele que a escapa — ou mesmo a destrói. Mas talvez não devêssemos estabelecer uma oposição absoluta entre esses dois tipos de silêncio, já que o silêncio só tem realidade subjetiva. Como a pesquisa experimental demonstrou, a duração silenciosa, mesmo sendo parte integrante de um ritmo, é avaliada com menos precisão do que a duração sonora, de modo que a ação que dissolve a duração subjetiva, em alguma medida, sempre se manifesta nela. Compreendemos que a exatidão rítmica de uma execução é menor para os ritmos em que predominam os silêncios, e que o silêncio só se integra à figura rítmica total quando ali predominam as sonoridades, onde se compensa sua imprecisão.

Mas há também um silêncio que *deve* escapar do ritmo, um silêncio subjetivo e irracional que vale em si e por si e que defende a autonomia de sua existência. Esse silêncio irracional é realizado

pela pontuação colocada fora das figuras rítmicas, a fim de defini-las, determinando-as e delimitando-as. O silêncio da pontuação, por ser externo e superior às figuras rítmicas, tem apenas uma duração irracional e subjetiva; mas é porque se recusa a integrar-se à forma que ele pode construí-la — e concluí-la, para além de seu fluxo, em nosso próprio espírito.

Assim, o silêncio pode escapar da forma para destruí-la, mas também para construí-la. Nele, se traduzem pouco a pouco os dois aspectos contrários de nossa subjetividade — suas fraquezas e seus poderes, sua passividade ou sua atividade.

Mesmo que não esteja integrado ao ritmo, o silêncio da pontuação não é um puro nada, mas, ao contrário, deve-se dizer que é o momento mais importante e pleno do devir musical: é o próprio momento em que ele se realiza. É no silêncio da pontuação que se conclui a passagem de uma figura ou frase rítmica a outra, enquanto a totalidade dessa figura ou frase se encontra recapitulada nele. De modo geral, é preciso que a forma musical tanto ceda ao devir, para se construir, quanto resista a ele, para que nós a construamos. O silêncio interrompe o tempo para fazer surgir a forma, pois, como se sabe, a forma, que está para além da duração sonora que a encarna, só se completa no espírito. E é em silêncio que o espírito, recolhendo-se em si mesmo, atualiza a forma e dela se apropria. A forma musical que transcende os sons, e que foi sendo gradualmente construída para além de sua presença sensível, é reunida e concluída no silêncio que agora está definitivamente separado dos sons.

A melodia, ao encaminhar-se para seu fim, volta à sua origem², uma vez que ela só existe no momento em que ambos se confundem. Assim, o encerramento da melodia sonora é o surgimento da forma melódica. A obra musical e as diversas frases que a compõem só se completam no momento em que, curvando-se à sua origem, se fecham sobre si mesmas e manifestam sua transcendência em relação ao tempo cotidiano ao qual, por alguns momentos, confiaram sua forma.

O tempo musical é a união do movimento e do repouso. Se o movimento lhe dá vida, é no repouso e no silêncio que, ao mesmo tempo, ele nasce e se conclui. E se o fim da melodia se confunde com sua origem é porque, tendo surgido do espírito, ela deve retornar ao espírito. Os silêncios da pontuação permitem que a forma musical não apenas se defina objetivamente, mas

² Esta exigência é expressa na tonalidade quando prescreve que uma obra musical deve começar e terminar na tônica.

penetre em nossa intimidade. Na respiração, a forma musical encontra seu elã interior — que não é senão o nosso.

A forma sonora, como dissemos, é uma criação contínua, e é por isso que ela jamais abolirá o silêncio originário de onde nasceu. Para construir o devir musical, a atividade deve ser retomada perpetuamente, retornar ao passado para abraçá-lo e para ultrapassá-lo. A melodia é a aliança do contínuo e do descontínuo; e o descontínuo é retomada, ao mesmo tempo possessão e recomeço, captura do passado e criação do futuro. No silêncio, experimentamos que o devir musical não é um dado ou uma coisa, mas sim, como nossa duração interior, criação e liberdade. A sonoridade e a melodia só existem em virtude do ato pelo qual as recriamos, este “canto interior” por meio do qual as acolhemos em nossa própria intimidade. Ele é a encarnação de um gesto e de um ato nos quais elas nascem e se concluem. E os silêncios, longe de ameaçar a continuidade da forma musical, são um retorno ao ato a partir do qual ela nasce — não apenas no tempo, mas fora do tempo, na intemporalidade de sua forma.

O silêncio, enquanto privação das sonoridades sensíveis, é, por meio dessa própria privação, um chamado à atividade interior que o ultrapassa. No silêncio, ela reconquista aquilo de que ele mesmo a havia privado. Assim, ele só existe para transformar sua vacuidade em plenitude...

*
* *

No momento em que a frase musical se completa, o espírito está livre para sintetizá-la ou não — para conceder ou recusar sua existência. Cabe apenas ao espírito construir a forma e salvar do esquecimento as sonoridades que foram seu suporte material. O silêncio é o lugar do espírito — e de sua liberdade.

A obra musical, a melodia e a figura rítmica são delimitadas por dois repousos, ou dois silêncios. A obra musical é uma série e uma hierarquia de curvas enroladas umas nas outras. Mas essas curvas, e sua união, nunca nos são dadas: é o espírito que as fornece, de si e para si, através do ato de memória que reúne as sonoridades dispersas no tempo numa forma indivisível. Trata-se, portanto, de um silêncio cheio e musicalmente habitado, embora puramente subjetivo. Esse silêncio é apaziguamento e possessão, pois estende um prazer sonoro anterior a uma forma espiritual.

O compositor e o intérprete devem distribuir, na duração musical, silêncios que permitam ao espírito se apropriar e conquistar livremente o que lhe havia sido imposto. Mas o silêncio — lugar da liberdade do espírito — pode ser o momento de seu triunfo ou de seu erro. Há um *bom uso* para silêncios, e a música deve, de alguma forma, nos coagir a usá-los. Se há muitos silêncios, eles destroem a forma musical, fazendo predominar a subjetividade que, abandonada à sua própria sorte, desvincula-se de sua disciplina. A música moderna tende a repudiar o silêncio irracional que está fora da forma. Seu objetivismo lhe permite apenas aqueles silêncios quase materiais, que se integram à forma e que restringem o espírito tanto quanto os próprios sons que eles substituem, impossibilitando o pleno exercício da sua liberdade. Mas uma duração musical muito carregada e muito compacta dissipa o espírito dissolvendo-o na matéria sonora, alienando-o de si mesmo e o impedindo de concentrar-se em sua interioridade solitária.

O silêncio, enquanto ausência de sonoridades sensíveis, é a presença do espírito e da forma. No silêncio da música material nasce a música silenciosa e espiritual que é sempre imanente à música sonora. E a plenitude do tempo musical requer tempos vazios e silêncios que atualizam, em sua pureza, a duração interior, que é a essência oculta da duração musical.

A escassez dos acontecimentos sonoros que povoam a duração musical às vezes lhe dá uma plenitude que ela não tem quando está saturada deles. É que essa escassez favorece a posse desses acontecimentos, enquanto os silêncios, ao trazer à tona o ato do espírito, intensificam sua presença sensível.

O tempo musical quer ser ocupado pela presença ativa da alma. O intérprete completo “usa o seu próprio tempo”, pois entende que a música se nutre não apenas de sons, mas também de silêncios que fazem penetrar, nela, a própria alma daqueles que a executam ou a escutam. O intérprete medíocre, entretanto, ataca as notas em vez de encadeá-las com liberdade e sutileza. Ele teme as respirações e os silêncios que quebram a continuidade da forma quando não sabe como lhes dar o seu conteúdo espiritual. O silêncio nunca deve interromper a duração musical que o anima e o atravessa. E se há intérpretes para quem silêncios são apenas nada e ausência, há aqueles que sabem estar presentes neles e, povoando-os com duração musical, tornam os instantes silenciosos tão vivos e plenos como os sonoros. Um belo fraseado não seria precisamente a arte do silêncio e a arte de sua

ligação aos sons em uma continuidade inteligível? Se o intérprete perfeito capta seu público tanto pelo poder dos silêncios como pelo dos sons, é porque a duração musical nos impõe sua lei também nesses silêncios.

Assim, vemos a natureza ambígua do silêncio: alternadamente destrutivo e construtivo, ele é capaz de aniquilar a forma ou de completá-la. Essa ambiguidade, no entanto, é precisamente o sinal de sua essência subjetiva e do apelo que ele faz à nossa liberdade. Nele, a forma musical aceita depender de nós, enquanto nas sonoridades, é a forma que nos impõe suas exigências. Nos silêncios, somos nós que, livremente, devemos permanecer fiéis à forma. No silêncio, o espírito pode desejar ou recusar a duração musical.

Entendemos que o intérprete e o compositor temam os silêncios, pois estes sempre oscilam entre seus dois valores extremos: o vazio e a plenitude. Alternando-se entre expressivos e formais, eles estabelecem a forma ou se colocam contra ela.

Na rapidez, o silêncio tende a perder seu poder expressivo para exercer apenas seu poder formal, dado que ela concede nossa duração subjetiva ao tempo da obra e elimina qualquer lacuna entre eles. Nela, a subjetividade, libertada de seus abandonos e desordens, porque está inteiramente submetida à forma e atraída para seu elã, identifica-se com o próprio ato por meio do qual o tempo musical se constrói.

É na lentidão que o silêncio adquire todo seu poder expressivo e é também na lentidão que somos particularmente ameaçados por seu poder destrutivo, pela possibilidade de aniquilação que está dentro dele. Ao criar uma lacuna entre a duração subjetiva e o tempo da obra, a lentidão convida a subjetividade a uma certa complacência consigo mesma, pois permite a essa subjetividade que se escute e viva como se estivesse separada da forma objetiva e à margem de suas limitações. Mas é necessário que na lentidão o compositor e o intérprete saibam fazer surgir longos silêncios, povoados pela duração musical...

Mesmo nos silêncios irracionais da pontuação, que parecem escapar à duração musical, esta última não deve ser interrompida. Uma continuidade flexível religa, para além dos silêncios e suas rupturas, as diversas frases a fim de reuni-las na forma total e indivisível da obra. A “calma dinâmica” de uma execução emana desses repousos da pontuação que não quebram a continuidade

da forma musical, assim, à medida que reina sobre a alma do intérprete, reina até mesmo nos silêncios onde sua realidade sensível é abolida.

O silêncio irracional da pontuação exerce, e deve exercer, uma função formal: longe de ser um abandono da forma, ele deve expressar, nela, a possessão. No entanto, é preciso que a forma se complete nesse silêncio.

Na forma romântica, o silêncio é destruidor e não realizador. Expressão do puro devir da consciência e de suas infinitas aspirações, ele se fecha sobre a insatisfação do desejo e não sobre a possessão. Esse silêncio final no qual morre não a faz voltar à sua origem, uma vez que não há na forma romântica nenhum devir acabado e fechado em si mesmo. Ela permanece, de bom grado, aberta e é por isso que recusa a cadência, e também a conclusão da forma expressa pela cadência. O silêncio romântico, longe de defender a duração musical da duração subjetiva e do tempo cotidiano, permite que ela se comunique constantemente com eles e termine inacabada, perdendo-se na incompletude deles. É graças ao silêncio que a forma musical se fecha continuamente sobre si mesma e que a obra musical se completa. A conclusão só se realiza na cessação. E a própria palavra “completude” atesta a íntima ligação entre a conclusão e a cessação³, uma vez que designa um e outro sem distinção. Mas a forma romântica recusa esse silêncio que é completude. Por isso, ela nunca se apresenta a nós enquanto síntese de suas partes, dissolvendo-se nessa “melodia infinita” que não quer ser prisioneira de nenhuma síntese.

Por outro lado, o silêncio formal da música clássica, embora subjetivo em essência, completa a forma, tanto objetiva quanto subjetivamente. Se o silêncio é uma fuga para as possibilidades do futuro, ele é também um modo de se apropriar do passado. O futuro se forma nele, assim como nele o passado se espiritualiza. E podemos dizer, com Mozart, que na música os silêncios são mais importantes do que os sons, pois é nos silêncios, povoados do espírito e de seu ato, que a forma musical se conclui. O silêncio é o eco espiritual da música, o lugar de sua realidade última e de seu florescimento.

³ [nota dos tradutores] As noções de “achèvement”, “accomplissement” e “cessation” foram traduzidas, em boa parte das vezes, por “completude”, “conclusão” e “cessação”, respectivamente. No entanto, os termos são utilizados pela autora a fim de manifestar ora conceitos distintos; ora sem distinção. Quando há distinção, eles costumam remeter à completude (achèvement) da forma musical, ou mesmo da forma melódica, que ora se conclui (“accomplissement”), ora fica inconclusa mesmo na sua cessação (“cessation”).

Quando a música cai momentânea ou permanentemente no silêncio, esse silêncio não é um nada ou uma privação, mas possessão e conclusão. Quando a sonoridade real se apaga, nasce a sonoridade rememorada e pensada. O silêncio é como um facilitador do ato de lembrar — que construirá a forma. Ao nos tirar a música sonora e material, o silêncio nos força a possuí-la verdadeiramente, ou seja, em espírito. É preciso que as sonoridades sensíveis desapareçam para que nasça o ato espiritual, o único capaz de possuí-las, identificando-as com aquela música interior e silenciosa que é a origem e o fim da música sonora.

O silêncio da espera já despertou o ato do espírito. Mas a plenitude espiritual mais perfeita não pertence ao silêncio da espera, que implica uma oscilação entre os possíveis e uma indeterminação, mas ao silêncio da possessão, onde o espírito, unindo-se à forma, toma para si a sua perfeição.

Quando a melodia ou a obra musical cessam, elas não voltam imediatamente ao nada, mas, fechando-se em si mesmas, elas estão inteiramente presentes em nosso pensamento, e seu devir se inscreve num presente indivisível. A obra morre no silêncio, mas também nele se realiza, e esse silêncio no qual ela se completa é povoado por sua essência espiritual.

*
* *

A música não seria capaz de expressar sentimentos em suas particularidades; mas suas formas, uma vez que são temporais e expressam as próprias formas de nossa duração interior, suscitam em nós emoções “puras”, ligadas somente às próprias formas das quais nossas emoções não conseguem escapar. Ademais, entendemos que o silêncio tem um aspecto expressivo e um aspecto formal, que estão indivisivelmente ligados. Ao determinar a duração, o silêncio determina, ao mesmo tempo que a forma da música, a nossa própria subjetividade; e o silêncio formal possui uma qualidade afetiva, uma expressão pura que não tem outro conteúdo a não ser essa forma que ele produz em nossa duração. Do silêncio, então, jorra uma diversidade de emoções “temporais” ligadas ao tempo puro e que transcendem a música sem serem extrínsecas a ela. Um drama imaginário — símbolo de nosso drama íntimo — subjaz à forma musical.

É um silêncio angustiado, nascido de uma descontinuidade e de uma ruptura, onde o ser, bruscamente arrancado da plenitude sensível e do ritmo alegre da forma, se vê abandonado a si mesmo e entregue a suas possibilidades. Ele então reencontra aqueles instantes vazios, aquele tédio que é a consciência de um tempo que não mais vivifica a atividade, e do qual a música nos livra. No silêncio, nascem também emoções mais calmas: há o silêncio comovido e colhido no nascimento e no surgimento. Toda gênese é essencialmente comovente, porque nos faz assistir a esta atividade que é a raiz e a fonte daquilo que existe. No silêncio, nasce também a emoção da espera — espera esta que preenche a riqueza das possibilidades, submissas à nossa imaginação; uma espera inquieta, que se dirige para um futuro imprevisível que não sabemos se devemos temer ou esperar. Sempre que ouvimos uma obra musical, nela depositamos nossos desejos e anseios, sem os quais sua forma seria privada de realidade e sentido. Finalmente, há a emoção do devir puro, da queda gradual da sonoridade no silêncio, que nos dá uma consciência aguda da fuga do tempo e da infelicidade essencial de nossa vida temporal.

É, talvez, particularmente expressivo o instante em que a sonoridade e a frase musical, ao se extinguirem, transformam-se insensivelmente na lembrança de si mesmas e, morrendo para a vida sensível, renascem no espírito de quem as acolhe. Como este é um silêncio expressivo, ele não produz mais angústia, pois o ato do espírito que vem povoá-lo é vitorioso sobre seu nada e rouba da morte o que nela havia acabado de se extinguir. Há, portanto, silêncios repousantes, que refletem a calma de uma possessão, onde a atividade, liberta da restrição das sonoridades ouvidas, deleita-se consigo mesma e com seus livres poderes. Eis o silêncio onde a obra se fecha, se conclui e se oferece inteira ao espírito que a contempla.

Há, portanto, silêncios de várias qualidades afetivas, mas que podem ser reduzidos aos dois tipos que distinguimos no início: o silêncio expressivo e o silêncio formal. Em resumo, poderíamos dizer que o silêncio expressivo enfatiza o aspecto angustiante e perturbador da subjetividade pura, enquanto o silêncio formal manifesta nela seus poderes ativos e criativos. O silêncio expressivo e o silêncio formal realizam os dois valores opostos entre os quais a afetividade oscila: os valores de sombra e de luz, de inquietude e de apaziguamento. O silêncio pode ser a dor da aniquilação e da ruptura ou a alegria da afirmação e da conclusão: o nada ou a plenitude. Porém, na obra musical,

deve haver finalmente a vitória daquele silêncio apaziguador que é afirmação e conclusão, que salva o devir musical de nosso devir próprio e encerra a obra em sua forma definitiva. É para esse silêncio apaziguador que a obra musical nunca cessa de se dirigir, como se ela só nascesse verdadeiramente quando se contrai num presente indivisível que encerra o tempo musical em si mesmo. O repouso do silêncio, símbolo da parada do tempo, confere eternidade à forma musical e, privando-a de sua existência sensível, identifica-a com sua essência.

Qualquer que seja sua qualidade afetiva, possessão ou espera, o silêncio contém um chamado para sua superação, para o ato do espírito que o ultrapassa. Ele é espiritualmente povoado, pois é a presença do espírito para si mesmo.

A privação é possessão espiritual. “O Amor é filho da Pobreza”, disse Platão, da mesma forma que se poderia dizer que a música é filha do silêncio.

O ato espiritual só desperta na ausência de seu objeto, e é dessa privação inicial que nasce seu movimento em direção a ele. Muitas vezes, a presença sensível das coisas e dos seres impede o espírito de possuí-los, pois, ao impor-se a ele, ela o desvia de seu ato. E sabemos com que intensidade um objeto ou um ser que está materialmente ausente pode nos ser apresentado. É da própria natureza do espírito fazer da ausência o instrumento de uma presença.

Os objetos e os seres, quando ausentes, realizam a sua essência espiritual em nós. Na ausência de si mesma, que é o silêncio, a música se conclui. E é por isso que as sonoridades devem se apagar e morrer para que nasça a obra musical.

AGRADECIMENTOS

Gustavo Bonin agradece pelo financiado de bolsa de Pós-Doutorado da Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processo 2023/07849-3).

REFERÊNCIAS

BAYER, Raymond. L'esthétique de Bergson. *Revue philosophique*, V. 131, no. 3/8, p. 244-318, 1941.

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres de Paris. Paris: Alcan, 1889.

BRELET, Gisèle. La Musique, architecture temporelle. *Journal de Psychologie*, p. 69-91, janvier-mars, 1940-1941.

BRELET, Gisèle. Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical. *Revue philosophique*, p. 71-96, janvier-mars, 1946.

BRELET, Gisèle. L'exécution musicale et les recherches expérimentales de Seashore. *Contrepoints*, no. 2, p. 36-43, février, 1946.

BRELET, Gisèle. Béla Bartok: musique populaire et musique savante. *Contrepoints*, no. 3, p. 38, mars-avril, 1946.

HANSLICK, Eduard. *Du Beau dans la musique*. Trad. Bannelier. Paris: Maquet, 1893.

HELMHOLTZ, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologisch Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg, 1863.

LALO, Charles. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Paris: Alcan, 1908.

LAVELLE, Louis. *La dialectique de l'éternel présent: De l'être*. Tome I. Paris: Nouvelle édition, Alcan, 1932.

MARCEL, Gabriel. Bergsonisme et musique. *Revue musicale*, Paris, V. 6, no. 5, p. 220-229, 1925.

RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Druck und Verlag Von Breitkopf & Härtel, 1887.

RIEMANN, Hugo. *Les éléments de l'esthétique musical*. Paris: Alcan, 1906.

SCHAEFFNER, André. Évolution harmonique et fixité tonale dans la musique contemporaine. *Journal de Psychologie*, no. 1, p. 211-229, 1926.

SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.

SOUVTCHINSKY, Pierre. La notion du temps et la musique: réflexions sur la typologie de la création musicale. *Revue musicale*, Paris, V. 20, no. 19, p. 70-80, 1939.

SOBRE O AUTOR

Gisèle Brelet (1915-1973) nasceu em Fontenay-le-Comte, na região de Vendée. Estudou piano com Gontran Arcouet, no Conservatório de Nantes, e Lazare Levy, no Conservatório Nacional de Paris. Fez graduação em biologia e doutorado em filosofia na Universidade Sorbonne Paris IV. Brelet contribuiu para um número considerável de críticas musicais, filosóficas e outras. A partir de 1951, como diretora da Bibliothèque Internationale de Musicologie Presses Universitaires de France, ela se esforçou para promover uma série de obras destinadas a representar o pensamento estético contemporâneo sobre música. Como pianista solo da ORTF, ela se dedicou à interpretação da música contemporânea, com um interesse especial nas obras de jovens compositores.

SOBRE OS TRADUTORES

Gustavo Bonin (1988) é doutor em Sonologia/Processos Criativos e mestre em Musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atualmente faz Pós-doutorado em Linguística e Semiótica na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Foi professor substituto de Percepção Musical na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Estudou no Curso de Composição na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). A partir da abordagem tensiva da semiótica discursiva, estuda a enunciação musical e os objetos performáticos em que a linguagem musical estabelece contato com outras linguagens artísticas diversas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>. E-mail: boningustavo@gmail.com

Juliana Di Fiori Pondian (1983) é professora de Linguística na Universidade Federal Fluminense – RJ, Brasil, onde desenvolve pesquisas voltadas à linguística da escrita (grafemática), à semiótica, à tradução e à poesia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5550-7325>. E-mail: julianapondian@gmail.com

CREDIT TAXONOMY

Autor			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigação		Visualização
	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

Tradutor 1			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigação		Visualização
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Tradutor 2			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigação		Visualização
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>