

# La importancia del silencio en la música clásica

## Un elemento visto desde tres parámetros

Alberto Álvarez Calero  
albertojsmusic@gmail.com  
Universidad de Sevilla

*"La sensibilidad de una persona hacia la música varía en forma inversamente  
proporcional a la cantidad de ruido que pueda soportar".*

Schopenhauer.

### Resumen

El silencio tiene un peso específico en la composición musical académica. Sin embargo, en los diferentes trabajos científicos se suele ignorar la figura del silencio. Se abordan más bien otros aspectos, como la armonía, la estructura, la dinámica o la textura. En este artículo se desarrollarán tres parámetros de silencio en música: el silencio entrecortado, el silencio inesperado y el silencio imaginado. Con ello se analizará si la figura del silencio es algo secundario o no, a partir de los pasajes musicales propuestos. A su vez, se pretende contribuir con este artículo a que se le dé más magnitud al carácter comunicativo del silencio en música.

### Palabras Clave

Silencio, historia de la música, escucha, retórica.

# *The importance of silence in classical music*

## *An element seen from three parameters*

### **Abstract**

Silence has a specific weight in academic musical composition. However, in the different scientific works, the figure of silence is usually ignored. Rather, other aspects such as harmony, structure, dynamics, or texture are addressed. In this article, three parameters of silence in music will be developed: broken silence, unexpected silence, and imagined silence. With this, it will be possible to analyze whether the figure of silence is something secondary or not, based on the proposed musical passages. At the same time, it is intended to contribute to this article to give more magnitude to the communicative nature of silence in music.

### **Key Words**

Silence, music history, listening, rhetoric.

## *Los diversos modelos de silencios en la música*

En música, los diferentes valores de las notas son equivalentes a las distintas duraciones de los silencios. Por tanto, estos últimos podrían tener a priori la misma importancia expresiva que los sonidos musicales. En palabras de Johann Adolph Scheibe (1745), en general son las figuras las que otorgan la mayor impresión al estilo musical y le ofrecen una fuerza singular. Aquel mismo autor dice que pueden existir figuras sin afectos, pero no afectos sin figuras. El silencio está dentro de esa lista de elementos musicales. Pero, ¿el silencio es apreciado de la misma forma que el resto de los factores que forman parte del discurso musical?

Desde el punto de vista meramente acústico, el silencio es una espera entre un sonido y otro. Desde la percepción, puede significar muchas cosas. Dentro de la comunicación verbal, el silencio puede ser un distintivo de la intimidad, pero también de la discordia o de la intriga. En la música ocurre lo mismo. Y por esa razón, el silencio puede servir para que un pasaje musical sea objetivamente más tenso, relajado o incierto. El silencio se puede utilizar de este modo como elemento retórico, para que la música no sea solo una mera concatenación de notas,

sino un lenguaje multidimensional. El silencio puede matizar el significado que va ofreciendo una pieza musical también durante su interpretación.

Por ejemplo, con la *Sinfonía n.º 3 “Heroica”*, Beethoven amplió las posibilidades de trabajar con las intensidades, los diferentes registros, la duración del tiempo y de los propios silencios. Según Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, el compás 280 del primer movimiento de esta obra “es el silencio más fuerte de la literatura musical” (2004, p. 139). Es un silencio en pulso fuerte y justo después sigue la sección de cuerdas en las partes débiles de ese compás, con intensidad *forte*, al que le continúa un *decrescendo* (ver Figura 1). Sin embargo, pocas veces se observa el relieve que tiene el silencio no solo en ese movimiento de la sinfonía, sino también en el movimiento lento, la *Marcha Fúnebre*.



Figura 1: Ludwig van Beethoven, *Sinfonía n.º 3 “Heroica”*, 1er mov., cc. 276-281.

Ha habido compositores en toda la historia de la música que han tratado el silencio como un factor determinante, más allá de las necesarias pausas. “El silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha” (Voegelin, 2010, p. 83). Pero hay que reconocer que el silencio no se ha visto con el mismo alcance que otros elementos determinantes en el análisis musical. Hay muy pocos artículos en los que el silencio es protagonista (ver por ejemplo Jones, 1992; Palacios, 1996; Careri, 2001; Harris, 2005; Margulis, 2007a y 2007b; Losseff y Doctor, 2007; Syroyid, 2019).

Sin la existencia del silencio, la música sería un estado acústico perpetuo, sin descanso. En toda obra musical siempre hay instantes de silencio, por pequeños que sean. De lo contrario, no se entendería el discurso melódico, sea cual sea el estilo. Sin embargo, según opina Ian Bent (1977, p. 793), los músicos occidentales consideran el silencio como una facultad negativa de la música. Forma parte de la producción musical, pero no como un valor estético propio, ni algo para ser observado por los oyentes como una cualidad. El silencio sigue siendo un componente por descubrir en la cultura occidental (a diferencia de la oriental, que asume el silencio como algo distintivo).

Nicky Losseff y Jennifer Doctor (2007) lamentan que la música funcione a menudo en el contexto filosófico como una metáfora de lo indescriptible. Estas dos investigadoras piensan también que los silencios musicales tienen un profun-

do significado cognitivo. Pero no es del todo extraño que el aspecto obviamente más intangible de la música —el silencio— tan pocas veces haya sido abordado.

Desde avanzado el siglo XVI hasta el siglo XVIII, muchos teóricos musicales recurrieron sistemáticamente a términos, conceptos y estrategias de la retórica, nacida en la antigüedad clásica. Esta disciplina se caracteriza por hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos (Beristáin 1988, p. 421). Las buenas alocuciones según Cicerón (I a. C.) debían ser agradables, instructivas y mover (conmover) al oyente.

En la era cristiana, la retórica se amplió a la palabra escrita. A partir del Renacimiento, el arte de la convicción se extendió a las diferentes artes y, por tanto, a la música. Impregnado de los escritos de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano, el germánico Nikolaus Listenius fue el primer teórico musical en introducir el concepto de música poética, en su *Tratado de Musica* de 1537. A partir de esta publicación y hasta el final del siglo XVIII se produjo una gran cantidad de textos de teoría musical apoyados en fundamentos retóricos. Desde entonces, hubo un obsesivo gusto por parte de los músicos teóricos y los compositores por desarrollar la gran capacidad de la música por mover y sacudir los afectos en la audiencia. Con ella se pretendía despertar, cautivar y controlar las pasiones en los oyentes. Se consolidaron unas fórmulas fijas para los diferentes giros retóricos en música.<sup>1</sup>

La aplicación de las teorías musicales a los afectos fue llevada a cabo explícitamente a partir de Gioseffo Zarlino, Nicola Vicentino y Galileo Galilei durante el siglo XVI. También contribuyeron a ello filósofos como René Descartes, Francis Bacon, Gottfried Leibnitz, Marin Mersenne o Athanasius Kicher. En particular, Descartes observó las reacciones del cuerpo ante los afectos o pasiones del alma. Según el filósofo francés, en el amor el latido del pulso es igual y mucho más fuerte que lo habitual. Por eso, esa pasión es beneficiosa para la salud. Por el contrario, opina que en el odio, el pulso es desigual, débil y a veces más rápido. En la alegría, el movimiento de espíritus animales provoca que el pulso sea igual o más rápido que de costumbre aunque “no tan grande como en el amor”. En la tristeza, el pulso es débil y lento. “Se sienten en torno del corazón como ataduras que le aprietan y témpanos que le hielan y comunican su frialdad al resto del cuerpo”. En el deseo, los movimientos de espíritus animales “avivan más todos los sentidos y hacen más móviles todas las partes del cuerpo” (Descartes 1993, pp. 78-9).

Giulio Caccini describe el estilo moderno en *Le nuove musiche* de 1601 mediante el cantare con *affetto*. Pero sin duda la llamada teoría de los afectos (del término alemán *affektenlehre*) se consolida en el siglo XVIII, con el género operístico en pleno auge. Johann Mattheson llega a nombrar veintiséis emociones y afectos que pueden ser realizados en el aria de una ópera. El mismo teórico establece que

1. *Delectare, docere et moveré*, en latín.

la alegría requiere intervalos grandes, mientras que la tristeza, como contracción de los mismos, precisa intervalos estrechos. Tanto Marc-Antoine Charpentier (1670), Jean-Philippe Rameau (1722), como el propio Mattheson (1713) analizan las cualidades afectivas de cada tonalidad. Esas apreciaciones son muy generales y no coinciden del todo entre los tres teóricos. Mattheson (1739) aclara que ninguna tonalidad puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto.

Uno de los numerosos artificios que empezaron a utilizar los compositores para conseguir un efecto concreto con la música es el silencio. A finales del siglo XVI, en Italia, comenzó a emplearse el silencio como un agente importante para el tratamiento de la expresión en los madrigales, como por ejemplo en *Deh, come invan sospiro* (*¡Ah!, qué vano suspiro*), de Carlo Gesualdo. En la semifrase *divenga morte* se intercalan silencios entre cada una de las cinco voces.

En los análisis musicales tradicionales se atienden cuatro elementos, tal como dice Johann Joachim Quantz en su tratado de flauta de 1752: los modos, los intervalos, las disonancias (y ornamentos), y las indicaciones de tempo y carácter. En las siguientes páginas nos vamos a centrar en cómo el silencio es también determinante en música junto con los componentes habituales en un análisis. No nos vamos a detener en la función del silencio en la sintaxis gramatical de lo musical. Damos por hecho que, en cualquier obra, el silencio sirve para separar las semifrases, frases, o células rítmico-melódicas. El silencio hace que la percepción auditiva sea más completa, no limitada solo a los sonidos. Eso ayuda al significado del discurso musical. También, el silencio induce expectación o sorpresa a partir de lo inesperado. Por último, el silencio en sí, como percepción, puede recrearse a partir de la propia música. Por tanto, para nuestro estudio vamos a categorizar el silencio en tres arquetipos:

- silencio entrecortado
- silencio inesperado
- silencio imaginado

Los dos primeros modelos están basados plenamente en la retórica clásica. En el tercer y último prototipo de silencio que establecemos, la retórica sigue estando presente aunque de una manera más transversal. El silencio imaginado es un factor sobre todo atemporal. Aunque encaja especialmente con la música del siglo XX en adelante, este concepto también se puede entender a partir de la retórica del siglo XVIII. La finalidad es la misma en todos los casos: imaginar el silencio mediante música. A partir de esos tres parámetros propuestos, se tratará de ver qué grado de implicación puede tener el silencio en el discurso sonoro.

## Silencio entrecortado: *Suspiratio*

Entre los diferentes teóricos musicales principalmente alemanes de los siglos XVII y XVIII, surgieron conflictos en cuestiones terminológicas a la hora de describir las figuras retóricas aplicadas a la música. De la lista de aproximadamente 160 figuras musicales, autores como Albert Schweitzer, Andreas Kretschmar, Arnold Schering y Manfred Bukofzer, como cita el investigador Cartas (2005), coincidieron en concretar 7 figuras de relevancia: figuras de repetición melódica, figuras basadas en la imitación vinculadas a la fuga, figuras formadas por estructuras, figuras constituidas por intervalos, figuras *hypotyposis*, figuras referentes de sonido, y figuras formadas por silencios.

Por tanto, el silencio también está dentro de la retórica musical, y puede generar tensión o relajación. Pero también puede determinar una emoción más concreta. Una de las figuras relacionadas con el silencio es la *suspiratio* (del latín *suspirare*, respirar hondo, suspiro, anhelo). Es una figuración musical destinada a producir un efecto de añoranza. Está ligada al *pathos*. Recrea mediante pausas la emoción del suspiro. Es una expresión relacionada con los lamentos, a partir de breves pausas de corcheas o semicorcheas, que a su vez se denominan *suspiria* (Bartel, 1997, pp. 393-394). No se encuentran muchos estudios sobre esta y otras figuras de silencio en la retórica musical.

The image shows a musical score for the aria 'Addio Roma' from Claudio Monteverdi's opera 'L'incoronazione di Poppea'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'A, a, a, Ad-dio Ro-ma, a, a, ad-dio pa-tria,'. The score illustrates the 'suspiratio' technique, where the vocal line consists of a series of notes with significant rests, creating a sense of longing and melancholy.

Figura 2: Carlo Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, aria *Addio Roma*.

Vamos a poner como primer ejemplo de *suspiratio* el fragmento del aria *Addio Roma*, de la ópera de Claudio Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* de 1642. En ese momento de la escena, Ottavia, mujer de Nerón, es repudiada por él. Éste la exilia y después la mata, influenciado por Poppea, amante y después segunda esposa del mismo emperador. En el momento del destierro, Ottavia intenta despedirse de la corte y de su círculo de amigos con la voz entrecortada. Tras articular la primera sílaba del aria, el personaje no puede pronunciar la siguiente hasta repetir la anterior varias veces (Figura 2). Esto último acentúa la absoluta desolación de Ottavia. Monteverdi supo describir perfectamente ese momento con el uso de la figura *suspiratio*. En la frase *Addio Roma, addio patria, amici, amici, addio*, el primer

fonema de las palabras *addio* y *amici* se repite varias veces, como signo inexorable de angustia.

Se considera que *suspiratio* (también llamada *stenasmus*) es una figura relacionada con el patetismo en el sentido amplio de la palabra. No solo representa la angustia, como en el anterior ejemplo, sino que también puede encarnar un estado de ánimo agitado y violento, con ira. Esto último lo recrea el mismo Monteverdi en un fragmento del madrigal *Combattimento di Tancredi et Clorinda* de 1624. La parte orquestal y vocal son dos entidades separadas. A la mitad de la obra, en la frase *non danno i colpi or finti hor pieni hor scarsi toglie l'ombra il furor* (“no dan los golpes, ahora fingidos, ahora plenos, ahora escasos, la furia quita la sombra”), las sílabas se separan por silencios. Es la primera pieza considerada dentro del llamado *stile concitato* o estilo agitado. Las prolongadas repeticiones de notas cortas producen el efecto de tensión. En palabras de Monteverdi:

comencé por tanto a pensar en la semibreve (...) la cual puede ser dividida en dieciséis semicorcheas, que cantadas una por una con añadido de oración contiene ira y desdén, vi en este ejemplo la semejanza con el afecto que buscaba (en Fabbri, 1989, pp. 405-406).

Otro ejemplo de *suspiratio* es en el pasaje *Crucifixus*, como parte del *Credo* de la *Misa en Si menor* que compuso interrumpidamente Johann Sebastian Bach entre 1724 y 1749. Es en esa parte de la obra donde se dota de un mayor lamento y dramatismo. La palabra *crucifixus* aparece dos veces consecutivas en cada una de las cuatro voces, y siempre rodeada de silencio antes y después de cada una de ellas. Tras esos primeros compases, se desarrolla la primera frase entera. Simultáneamente, la voz del bajo despliega un diseño melódico descendente, aumentando con ello el carácter patético de este número de la Misa. La asociación de la línea melódica del bajo a la muerte, al lamento, era algo ya bien asumido desde el Renacimiento. Es un buen ejemplo de ello el ciclo *Lachrimae or seven tears* de 1604 y la *Forlorn Hope Fancye* de ca. 1600 de John Dowland, aunque en esos ejemplos no aparece la figura *suspiratio*.

El efecto de *suspiratio* se puede ver igualmente en varios ejemplos de Georg Friedrich Händel. A la mitad de su *Salve Regina* de 1707, en la frase *ad te suspiramus, gemente et flentes* [“a ti te enviamos nuestros suspiros, gemidos y lágrimas”], cada sílaba de la palabra *suspiramus* está cortada por un silencio (cc. 25-29). La obra está basada en una de las antífonas dedicada a la Virgen María, con un texto suplicatorio. De ahí el uso apropiado de la *suspiratio*.

Lo mismo ocurre en la cantata de Händel *O lucenti*, de la misma época, en la que se fragmenta la palabra *tre-mo-li*, en la frase *quai tremoli baleni* (cc. 5-6). Casi el mismo efecto se puede observar en la conocida aria del mismo compositor *Lascia*

*ch'io pianga*, concebida como una zarabanda en la ópera *Almira*, de 1705. Ahí el silencio aparece entre las palabras, no entre las sílabas. El texto hace entender todo lo demás (Tabla 1):

Lascia ch'io pianga mia cruda sorte, e che sospiri la libertà; e che sospiri... e che sospiri... la libertà.	Deja que llore mi cruel suerte, y que suspire por la libertad; y que suspire... y que suspire... por la libertad.
Il duolo infranga queste ritorte de' miei martiri sol per pietà; de' miei martiri sol per pietà.	Que el dolor quiebre estas cadenas de mis martirios sólo por piedad; de mis martirios sólo por piedad.

Tabla 1: Texto de *Lascia ch'io pianga* de G.F.Haendel

## Silencio inesperado: Aposiopesis

Otra de las figuras retóricas asociada al silencio en música es *aposiopesis*, o también llamada *abruptio*. Es cuando se produce una repentina pausa, produciendo una interrupción en el discurso melódico. En un artículo del *Diccionario Musical*, Rousseau trazó la analogía entre el fraseo musical con un actor en escena, que “se agita, se transporta con una pasión que no lo deja pasar por su discurso, se interrumpe, se detiene” (Rousseau, 1779, p. 338).

Hay que diferenciar una mera pausa sin connotaciones afectivas de la *aposiopesis*, que tiene emocionalmente una excitación ante una expectación. Esta figura se produce como efecto sorpresa, aunque el oyente conozca bien la obra. El oído está educado para escuchar frases o semifrases estructuralmente coherentes, no interrumpidas. La *aposiopesis* se encuentra regularmente en composiciones cuyos textos se relacionan con la muerte o la eternidad, expresando lo eterno o lo insostenible. Esta figura está también ligada al patetismo, como en la *suspiratio*. Aunque también hay ejemplos que no son precisamente relacionados con la muerte.

Johann Gottfried Walther (1732) considera subdividir la *aposiopesis* a su vez en dos categorías: *homoiototon* (pausa sin cadencia precedente) y *homoioteleuton* (pausa que sigue a una cadencia). Del primero de los dos tipos podemos ejemplificar el aria *Es ist vollbracht* de la *Pasión según San Juan* BWV 245 de Bach. Al final de la parte

central, en tempo rápido, se produce un silencio inesperado, justo antes de volver al *tempo primo*, que es lento. En ese instante se pueden añadir dos figuras retóricas. Por un lado está la *exclamatio*, por la fuerza ascendente con que se expresa la palabra *kampf* (“lucha”). Y por otro lado la llamada *interrogatio*, siendo acentuado por el silencio, precisamente inesperado.

También del mismo Bach se ejemplifica un silencio inesperado en la *Pasión según San Mateo* BWV 244 (Parte I), en el aria coral *Sind Blitze, sind Donner* (Tiene relámpagos y truenos). En medio de un fragmento muy agitado que recrea una lluvia de relámpagos y truenos, aparece un inquietante silencio, tras la pregunta por parte del coro: *sind donner wolken ver schwunden?* (“¿han desaparecido las nubes de tormentas?”). Aunque sea durante un instante, el silencio suena como un atronador golpe (Figura 3). El propio silencio pretende producir una sensación momentánea de terror, como una mirada fija a la oscuridad inescrutable. Tras ese instante, tras esa breve tregua a la figurada tormenta, la música continúa con las palabras: *Eröffne den feurigen Abrund, o Hölle* (“¡abre el abismo ardiente, oh infierno!”).

The image shows a musical score for three parts: Organ (Org.), Soprano (Sopr.), and Bass (B.C.). The organ part is on the top staff, the soprano on the middle, and the bass on the bottom. The organ part has a rhythmic pattern of chords and eighth notes. The vocal parts have lyrics in German. A vertical line marks a moment of silence in the organ part, corresponding to the text 'Er - off - ne den...'.

Figura 3: J. S. Bach, *Pasión según San Mateo*, aria coral *Sind Blitze, sind Donner*, cc. 35-42.

Los tratadistas aplicaron los artilugios retóricos también a la música instrumental a partir del siglo XVIII. El primer compositor que incluye el silencio en piezas instrumentales con un sentido retórico es Arcangelo Corelli. Al final del último movimiento de su *Sonata a tre op. 1 n.º 9* de 1685 se puede apreciar un ejemplo de *homoioteleuton*, es decir, un silencio que precede a una lenta y conclusiva cadencia.

Ese mismo efecto lo aprendió Händel del propio Corelli, durante el periodo del compositor alemán en Italia. Ese silencio de un compás entero antes de la cadencia lo llevaría a cabo Händel en su posterior etapa inglesa, en el oratorio *Messiah* (1741). Eso se puede apreciar justo antes del final del aria *Ev'ry Valley shall be exalted*, así como para concluir el *Hallelujah* (Figura 4). En este último caso en concreto, Händel parece imitar aquel anterior ejemplo de cadencia lenta (con notas largas) de Corelli.

Figura 4: Georg Friedrich Händel, *Messiah*, final del coral *Hallelujah*.

Otra muestra similar del uso retórico del silencio en Händel está en su *Concierto Grasso en Re mayor op. 6 n.º 5*. Ahí podemos encontrar una *aposiopesis* de suspensión. La pausa solo retrasa la llegada de la cadencia esperada, moviendo al oyente suavemente hacia la tónica final. Ellen T. Harris (2005) explica con detalle el silencio en otras obras de Händel.

Con el clasicismo, el silencio tiene más protagonismo aún, aunque sobre todo en la música instrumental. La retórica musical había evolucionado a partir de mediados del siglo XVIII, según Careri:

Haydn, Mozart y Beethoven son los primeros para aprovechar el potencial expresivo del silencio, los primeros en interrumpir el flujo sonoro, donde según las reglas uno no debería crear una demora, sorpresa, o perplejidad (2003, pp. 1080-1081).

Otra muestra en la que el silencio aparece como auténtico factor sorpresa es el último movimiento del *Segundo Cuarteto op. 33* de 1781 de Franz Joseph Haydn, subtítulo *La Broma*. Cuando parece que el movimiento ha terminado (alrededor de los 2:22 minutos), y tras un momentáneo silencio, llega un tramo inesperado en el *Adagio*. Poco después reaparece el tema principal del movimiento, pero expuesto como si se tratara de una deconstrucción. Es decir, la melodía está fragmentada con silencios intercalados. Cuando finalmente parece que la obra llega a su fin, y tras un silencio contundente, vuelven a aparecer los primeros compases del tema principal, aunque de una manera discontinua. Esto causa confusión y desconcierto incluso en aquellos oyentes que conocen bien la obra. Cuando parece que finalmente ha acabado de esa forma tan incierta, de nuevo aparece el inicio del tema principal de este movimiento, dando así por concluido este cuarteto de una forma original.

Con Wolfgang Amadeus Mozart es llamativo cómo actúa el silencio en un conocido pasaje del cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 40*, en unos compases de transición justo antes del desarrollo. En ese momento se desglosan once de las doce notas de la escala cromática, interrumpidas a veces por algunos silencios

(Figura 5). Se trata de una consecución de cuatro acordes de séptima (sobre las tonalidades mayores Si y Fa#, y las tonalidades menores Do# y Sol#), resolviéndose finalmente en La Mayor. Pero los acordes no son desplegados en vertical, sino en horizontal, es decir, sonando solo las notas extremas de cada uno. El resultado sonoro es de una gran extrañeza. Los breves silencios que hay entre cada uno de esos acordes de séptima hacen incrementar la incertidumbre que de por sí provocan esos enlaces. Si se tocara o escuchara aisladamente este pasaje de la sinfonía, podría parecer una obra atonal. Sin embargo, si se analiza armónicamente, lo que se aprecia no es nada fuera de lo común. Eso explica la importancia del silencio en esa parte de la obra.



Figura 5: *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonía n° 40, 4° mov., cc. 125-132.*



Figura 6: *Ludwig van Beethoven, Cuarteto n° 14, 5° mov., cc. 1-4.*

Son conocidas las peculiares bromas que Beethoven a veces hacía a sus amigos, y que se materializaban de alguna manera en los pentagramas. En su *Cuarteto n° 14 op. 131*, comienza el quinto movimiento (*Presto*) con unas cuatro notas sueltas del violonchelo, seguidas de un compás en silencio. El efecto que produce es el de una errata por parte del intérprete, más que verdaderamente el comienzo del movimiento (Figura 6). En el tercer compás es cuando inicia el conjunto a tocar juntos. Pero si se siguen escuchando esos compases, se comprende la intención del compositor, con esa idea humorística. Y es que en numerosas ocasiones hay breves momentos de silencio señalados con calderones. Hay partes que parecen como una improvisación o un boceto, con pocas notas (como en los cc. 25-36 y su repetición más adelante), y en las que el tempo se ralentiza. Tras toda una sección en la que nace una melodía sencilla acompañada de unos pocos acordes, viene la sorpresa, con un compás entero de silencio (c. 160). El humor aumenta casi al final del movimiento. A partir del c. 450 se interrumpe la melodía en tres

ocasiones en un período breve de tiempo, dando la sensación de que algo extraño ocurre. En las dos primeras veces el silencio está mantenido con un calderón. En la tercera hay un compás entero en silencio. Se podría reflexionar que sin la inclusión del silencio no se hubiera podido conseguir en ese movimiento el efecto que el compositor quería.

El ruidoso discurso de la Revolución Francesa afectó a la evolución de la retórica. Esta ejemplificaba el pasado, y por tanto al Antiguo Régimen. Víctima de la revolución, la retórica musical parecía llegar a su fin. Sin embargo, se le dio nueva vida a la propia elocuencia con un lenguaje subjetivo, propio de los ideales románticos. La retórica no desapareció del todo, sino que se quedó diluida entre consignas muy diferentes: las de la libertad y la individualidad a la hora de componer. Como dice Tzvetan Todorov:

[la retórica] produce un último esfuerzo, superior a todos los precedentes y como para luchar contra una muerte inminente, una suma de reflexiones cuyo refinamiento permanecerá inigualado (1991, p. 103).

Con este nuevo lenguaje, un buen ejemplo en el que el silencio tiene protagonismo es en el n° 4 de los *Momentos musicales* de Franz Schubert. La primera sección es interrumpida, cambiándose la cadencia esperada por un compás de silencio (primero en el c. 61 y después en el c. 174, casi al final). Es decir, la cadencia queda inconclusa. Tras esta cisura en la melodía, el oído se encuentra justo después con unas sonoridades totalmente diferentes. Esta vez, la siguiente parte tiene una textura vertical, al contrario que la que estaba sucediendo hasta esa interrupción. Este tipo de silencio tiene por tanto una doble finalidad: por un lado sorprender, pero a su vez presagiar una sección distinta seguidamente.

En la *Sinfonía n° 8 "Incompleta"* de Schubert, en el primer movimiento, en Si menor, la segunda sección temática está en Sol Mayor. Tras ello, un compás en silencio rompe en seco esa sonoridad elegante con una nueva vuelta a tonalidades menores, y pasa a una intensidad fuerte. Se trata de un silencio inesperado, de una forma muy similar a la anterior obra de Schubert comentada. Sin ese compás en silencio, no se podría entender tan bien lo que vendrá justo después, un enlace dramático. A su vez, la textura pasa de ser sincopada a vertical durante esa transición, justo tras el compás en silencio. Eso mismo ocurre en varias ocasiones durante ese movimiento.

Siguiendo con ese lenguaje ya plenamente romántico, en el *Nocturno n° 1 op. 32* de 1836 de Frédéric Chopin la primera frase se interrumpe inesperadamente con un silencio (c. 6). Este fractura la línea continua de la frase, intercediendo justo en ese momento el silencio, suspendido con un calderón. Lo mismo ocurre las dos siguientes veces que aparece esa frase musical. El oyente puede llegar a pensar



silencio con calderón se repite el diseño melódico anterior pero un tono más alto. Tiene sentido este esquema sonoro según el programa de mano argumentado por el propio Liszt en 1854: “¿qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la muerte?”. En esta ocasión, se asocia el silencio por tanto a la muerte, a la calma, a la eternidad. De todas formas, este aspecto del silencio se aplica solo al principio de este poema sinfónico.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el inicio de la ópera *Tristán e Isolda* compuesta entre 1857 y 1859, de Richard Wagner. Pero poco o nada se ha dicho sobre la posible concomitancia entre ese inicio y el de *Los Preludios* de Liszt. En ambos casos una frase corta va subiendo de tono en cada nueva aparición. En el inicio de *Tristán e Isolda*, el diseño melódico se presenta tres veces (una más que en aquella obra de Liszt). Parte la segunda vez de un tono más alto y sube en la tercera ocasión un tono y medio. Por cada nueva aparición hay un silencio. Ante esa inestabilidad armónica, el silencio tiene un especial protagonismo. Sin esto, el efecto de inestabilidad sonora que se percibe no sería tan notorio. Para establecer el tono de la ópera, el diseño inicial se va repitiendo con fragmentos cada vez más cortos y juntos.

No se sabe realmente si esas coincidencias conceptuales en los inicios de dichas obras son casuales o no. Lo cierto es que Wagner conocía bien aquel poema sinfónico de quien sería años después su suegro. El 23 de noviembre de 1856 participaron Liszt y Wagner en un concierto en San Galo (Suiza), además del director musical de esa ciudad, Heinrich Sczadrowsky (que, como Wagner, huyó de Alemania tras la Revolución de 1848). Liszt dirigió *Los Preludios*, y Wagner la *Sinfonía 3 “Heroica”* de Beethoven (Walton, 2007, p. 74). Eso ocurrió justo unos meses antes de que Wagner empezara a componer *Tristán e Isolda*. Se puede dejar abierto para futuras investigaciones la posibilidad de ver *Los Preludios* de Liszt como fuente originaria de inspiración para Wagner en la obertura de *Tristán e Isolda*. Lo cierto es que en ambos casos el silencio tiene una gran trascendencia en sus respectivos inicios.

Dentro de un estilo anacrónicamente postromántico, el compositor finlandés Jean Sibelius hizo una cadencia final muy original para concluir su *Quinta Sinfonía* de 1919. Se trata de seis acordes verticales, con la indicación de intensidad *ffff*, separados por largas y diferentes distancias de tiempos en silencio. Comienza el primero de estos acordes en el segundo pulso de una métrica ternaria, rompiendo la lógica del compás. Los tres siguientes acordes (ya en la parte fuerte del compás), están distanciados por cinco pulsos de absoluto silencio entre cada uno. Los dos últimos acordes están más juntos, pero de nuevo en la parte débil del compás. La sensación que se percibe en general de este último pasaje de la obra es la

de una irresolución hasta el penúltimo acorde (Figura 8). Los silencios son los protagonistas en ese momento final de la obra.



Figura 8: Jean Sibelius, *Sinfonía n° 5, cadencia final*.

## Silencio imaginado

En ocasiones la música recrea un ambiente silencioso, aun sin dejar de sonar. De la misma forma, se suelen asociar por mimesis los tiempos lentos y una dinámica suave de una composición musical a la calma, el sueño o incluso la muerte. Pero muchos de los innumerables ejemplos musicales no se asociaron directamente con algunas emociones. Teniendo como referencia la ya mencionada *teoría de los afectos*, esos pasajes musicales se relacionan más bien con alguna imagen o algún concepto paralelo que conducen al oyente a una emoción. Estas consignas retóricas no solo estaban dirigidas a los compositores, sino también a los propios intérpretes. En el presente se obvian demasiadas veces las indicaciones de carácter que aparecen en los movimientos de obras a la hora de interpretarlos.

En el movimiento lento de la *Primavera* de las *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi se intenta recrear el momento de una siesta. El instante está solamente alterado por la imitación del ladrido de un perro, como aparece en la partitura (*il cane que grida*). Esto último lo imita una viola, mediante los fuertes acentos que se van sucediendo. Este pasaje es muy efectista, siempre que en su interpretación se tenga en cuenta esos detalles. En el *Verano*, nada más empezar el primer movimiento, el silencio está también muy presente, dando la sensación de asfixia o de calor (*languidez per il caldo*).

El fuerte contraste entre la orquesta y el piano del segundo movimiento del *Concierto n° 4* para piano y orquesta de Beethoven es conocido. Ambas partes se van intercalando, creando una especie de diálogo roto, o una disputa difícil de solucionar. Por un lado, las cuerdas realizan la misma frase entrecortada y acentuada por octavas, con una articulación *sempre staccato*. Eso produce una sonoridad muy dramática. Como contraste, el piano toca partes muy suaves y delicadas, con una disposición acórdica sobre el teclado. Se percibe en todo el movimiento la teatralidad de diálogo, la agresividad de la orquesta frente a la sumisión del piano. Sin embargo, conforme va desarrollándose este breve movimiento, el piano va tomando el protagonismo que estaba teniendo la orquesta. Esta última acaba remitiendo sus arrebatos iniciales, apareciendo al final con una evidente rendición.

Las cuerdas abandonan su textura homofónica por un progresivo seguimiento armónico. La intensidad debe ser lo más suave posible (*pianissísimo*). Se puede decir que, al final, el imaginario silencio acaba reinando sobre el impetuoso ataque de la orquesta.

Ya avanzando en el tiempo hacia finales del siglo XIX, podemos citar algunas sinfonías donde el silencio está también imaginado en algunos pasajes. Es el caso de la *Sexta Sinfonía* de Piotr Tchaikovsky, o la tercera de Johannes Brahms. Ambas acaban menguando progresivamente su intensidad hasta sus últimos acordes. Es una forma muy diferente a como solían terminar las sinfonías hasta entonces, de una manera muy concluyente desde el punto de vista de la intensidad.

Más llamativo aún es el principio de la *Primera Sinfonía* de Mahler, en la que se describe el despertar de la naturaleza. El subtítulo que puso originalmente el compositor a este movimiento es el de *Primavera y sin final*. Después lo eliminó, para no tener ninguna referencia al poema sinfónico. En los primeros minutos de la obra, se puede imaginar un silencio sepulcral por parte de la cuerda, coloreado por un nutrido número de vientos. Este efecto lo anticipó en parte Beethoven 65 años antes con el principio de la *Novena Sinfonía*.

Con la llegada del siglo XX, los compositores se fueron dando cuenta que, más allá de la melodía o la armonía, hay otros factores importantes a la hora de construir una obra. Vieron que se podían incluir nuevos elementos compositivos, como las masas sonoras, los fuertes contrastes de dinámicas entre ellas, y también el silencio. Los compositores acabaron imponiendo sus criterios. La razón era que los hábitos de escucha habían cambiado. A diferencia de las bulliciosas audiencias en la época de Haydn y Mozart, los oyentes del siglo XX empezaron a ir a un concierto hipotéticamente preparados para quedarse quietos en la penumbra.

El título de la obra *Pregunta sin respuesta* de Charles Ives es ya de por sí una muestra más explícita de cómo describir el silencio mediante la música. El mismo compositor expone la obra como un paisaje cósmico (ese fue además el subtítulo que le dio a la pieza). Las cuerdas representan el silencio de los druidas, que no saben, no ven, ni oyen nada (Swafford 1997). La trompeta entonces lanza la perenne pregunta de la existencia hasta seis veces por separado. Los vientos maderas intentan buscar la respuesta invisible, aunque sin conseguirlo. Al final, con un fondo inquietante de cuerdas, la pregunta sólo es contestada por un elocuente y figurado silencio, ante la no respuesta. En palabras de Leonard Bernstein en sus conocidas conferencias en la Universidad de Harvard en 1965 (después publicadas en disco vinilo):

durante todo este tiempo, desde el mismo inicio ciertamente, las cuerdas han estado tocando su propia música por separado, infinitamente suave, lenta y sostenida,

sin jamás cambiar, sin nunca intensificarse para ser más fuerte o más rápida, sin nunca verse afectada de ningún modo por esa extraña pregunta ni por el diálogo entre la trompeta y las maderas (1973).

Por su parte, Henry y Sidney Cowell describe la obra de esta forma:

El Silencio es representado por sonidos concordantes suaves, de lento movimiento y ampliamente espaciados en las cuerdas; se mueven a lo largo de toda la obra con una placidez ininterrumpida. Después de haber avanzado lo suficiente para establecer su modo, los ruidosos instrumentos de viento cortan la textura con una melodía estridente y disonante que termina con la inflexión anterior de la Pregunta (Cowell y Cowell, 1955, p. 177).

Siendo la obra de 1906, Ives se adelantó en el tiempo medio siglo por el concepto tan moderno de la pieza. En este caso destaca el silencio figurado que surge tras las preguntas sin respuestas. Dentro de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, fueron los compositores de la Segunda Escuela de Viena los que realmente le dieron trascendencia al silencio. Para ello, entendieron que cada secuencia musical está sujeta al silencio. La escuela se conformó por Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, siendo este último quien propuso una mayor fijación en el silencio dentro de las composiciones. Hasta entonces no se había llegado a tantos extremos de sobriedad en música. En las miniaturas atonales de Webern, islas de sonido flotan en un mar imaginario. La investigadora Amparo Amorós considera a Webern como el compositor del silencio. Con este autor austríaco, el silencio se vuelve un elemento tan primordial como el sonido a la hora de expresarse (Amorós 1969, p. 110).

Una buena muestra de Webern son sus *6 Bagatelas* de 1913 para cuarteto de cuerdas, en donde el silencio enfatiza el sonido a raíz de su propia ausencia. Es por tanto una dialéctica entre ambos elementos, aunque normalmente el silencio no llega a aparecer a la vez en los cuatro instrumentos. Es de nuevo un silencio imaginado. La sensación es la de notoria vacuidad. La mayoría de estos movimientos dura menos de un minuto, ejemplificando la máxima austeridad sonora. Comenta Schönberg en el prólogo a la edición de esas mismas bagatelas de Webern lo siguiente:

De una mirada puede hacerse un poema; de un suspiro una narración. Pero expresar toda una novela con un solo gesto, una inmensa alegría con un leve soplo es algo que únicamente se puede lograr cuando se ha olvidado toda compasión hacia uno mismo (1924, p. 2).

David Metzger explica el silencio en Webern y en compositores posteriores

como Luigi Nono en su artículo *Modern silence* (2006). Durante el siglo XX, los compositores exploraron más el potencial expresivo del silencio en su música. En *Les Noces* de Igor Stravinsky hay un revelador uso atmosférico de las pausas. Eric Walter White describe el final de esta obra de la siguiente manera: “[a] medida que las voces dejan de cantar, los charcos de silencio se inundan entre los golpes mesurados del acorde de campana, y la música se apaga en un milagroso frescor” (1947, p. 74).

Hay otros ejemplos musicales que pueden evocar el silencio, con unas texturas y unos *tempi* tranquilos. Uno es el del español Federico Mompou con su *Música callada / La soledad sonora* de 1959. Es un ciclo pianístico inspirado en versos de San Juan de la Cruz. El silencio se percibe en estas pequeñas piezas para piano desde una visión por tanto calmada, y no tanto por el silencio en sí mismo. El propio Mompou dice en su partitura, parafraseando al poeta San Juan de la Cruz, que Música callada: “expresa la idea de una música que sería la voz del silencio. La música guardando para sí su voz callada, es decir, que sé que calla, mientras la soledad se convierte en música”.

Vamos a concluir este tercer modelo de silencio mencionando la conocida obra conceptual de John Cage *4'33"*. Si bien no se trata de una pieza en la que se intercalen sonidos y silencios, hemos querido incluirla por lo siguiente. La intención del compositor era al fin y al cabo resaltar un silencio imaginario, nunca mejor dicho. La obra lo conforman los sonidos accidentales que se escuchan en ese instante en la sala de conciertos. Hay que reconocer que esta obra tiene su sentido en el contexto rupturista de los años 60 del siglo XX. Pero ya había antecedentes con este tipo de *performance*, como la *Marcha Fúnebre para las Exequias de un Hombre Sordo* de Alphonse Allais de 1897, con nueve compases en blanco, o la *Sinfonía de Silencio-Monótono* de Yves Klein de 1949.

## Discusión

A lo largo de la historia de la música occidental moderna y contemporánea, los compositores utilizan el silencio en algunos pasajes conscientemente para lograr un efecto específico. Pero no todos los intérpretes y oyentes saben cómo decodificarlo. En otras ocasiones, estos últimos lo perciben sin tener que hacer un juicio analítico, sino sólo intuitivamente. En cualquier caso, el silencio puede producir una respuesta emocional. También puede crear una expectativa en el oyente, al predecir lo que va a suceder. Hay que admitir que el efecto del silencio en la música no tiene la misma importancia que otros aspectos como la armonía. En parte debido a que el silencio no ha sido suficientemente tratado en los estudios musicales. En algunas de las piezas que se han comentado en estas páginas, el compositor

ha querido hacer un uso particular del silencio. Pero ni siquiera en estos casos se percibe esa intención con claridad. Es decir, que puede pasar desapercibido para muchos oyentes. Sin embargo, insistimos en que esto se debe a que el silencio no ha sido suficientemente valorado por la sociedad, y menos en la música.

Cuando una pieza está basada en un texto, el silencio puede tener una presencia más explícita, al corresponderse con el significado de las palabras. Se puede discutir hasta qué punto el efecto del silencio es significativo o no, así como si ese efecto es objetivo o subjetivo. Para algunos intérpretes, el silencio tiene sus medidas establecidas en la partitura, y su función no va más allá de la organización estructural. Estos son de los que opinan que la partitura debe interpretarse como un guión que se debe llevar a cabo lo más objetivamente posible. Para otros, esas breves pausas de silencio pueden ayudar a acentuar un efecto, que podría ser la tensión o por el contrario la distensión. Éstos últimos defienden que el verdadero poder del silencio está en buena parte en la interpretación musical.

## **Conclusiones**

En los estudios analíticos de las obras de la música escrita o académica muy pocas veces se tiene en cuenta el efecto que el silencio hace en la obra. Si hubiera más estudios al respecto, la percepción auditiva quizá cambiaría. La escucha del silencio sería más efectiva, ya que tendrá en cuenta un factor de juicio, y también de apreciación.

En la mayoría de los casos, el silencio no es un elemento neutro. Es más bien indispensable, sea como separación de las diferentes partes, o bien como componente para desarrollar la retórica, la dramaturgia del discurso o la psicología del oyente. El silencio no es la negación del sonido, sino un representante más en la construcción sonora de una obra musical.

El silencio es un elemento imprescindible a la hora de componer. En algunas obras de la literatura musical, el silencio tiene incluso un evidente protagonismo. Y, más allá de eso, se puede decir que no hay una pieza en la que se prescindiera del silencio. Un compositor habilidoso colocará estratégicamente una pausa para afectar al oyente de diferentes maneras. De la misma forma, un intérprete inquieto usará el silencio como un punto de expresión para una variedad de emociones. Una audición plena depende de muchos factores y, entre ellos, la percepción del silencio. Esto último se puede apreciar conscientemente antes, durante y justo después de la interpretación de una obra.

Finalmente, queda abierta la opción de emplear el silencio como una herramienta complementaria a las metodologías actuales de análisis musical. También

tenemos la esperanza de que se tenga presente la figura del silencio como un factor a veces trascendental, tanto en la práctica musical como en la escucha activa.

## Referencias

- Amorós, A. (1991). *La palabra del silencio: la función del silencio en la poesía española a partir de 1969*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bent, I. (1981). *The Terminology of Silence*. IMS Report, Berkeley.
- Beristain, H. (1992). *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrú.
- Bernstein, L. (1973). Leonard Bernstein At Harvard - The Norton Lectures “The Unanswered Question” Vol.3 “Musical Semantics”.
- La pregunta sin respuesta: Seis charlas en Harvard*. Conferencias de Charles Eliot Norton, 33. Prensa de la Universidad de Harvard.
- Bouteneff, P. C. (2005). *Arvo Pärt: Out of Silence*. St. Vladimir’s Seminary Press.
- Careri, E. (2001). Pause, archetipi e rondò: da Haydn a Schubert via Mozart e Beethoven, *Studi musicali*, pp. 181-198.
- Careri, E. (2003). Caratteri e funzioni della pausa nella musica strumentale di Schubert. *Studi musicali*, 32, 197-236.
- Careri, E. (2003). Sull’interpretazione musicale del silenzio. En *Et facciam dolci canti* (pp. 1079-1090). Libreria Musicale Italiana.
- Cartas Martín, I. (2005). Retórica Musical. El Madrigal *Io pur respiro*. *Icono* 14(5), 1-36.
- Charpentier, M-A (1670). *Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l’Accompagnement*.
- Cooper, G. y Meyer, L. B. (2004). *Estructura rítmica de la música*. Idea Música. Traductor: T. Paul Silles.
- Cowell, H. y Cowell S. (1955). *Charles Ives and His Music*. Oxford University Press.
- Descartes, R. (1993). *Tratado de las pasiones del alma*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Traductor: Eugenio Frutos Cortés.
- Deutsch, D. (1999). Grouping Mechanisms in Music. En *The Psychology of Music* (2ª edición, pp. 299-348). San Diego Academi.
- Fabbri, P. (1989). *Monteverdi*. Turner.

- Harris, E. T. (2005). Silence as Sound: Handel's Sublime Pauses. *The Journal of Musicology*, 22(4), 521-558.
- Jones, L. (1992). *Silence and Music and Other Essays*. The Book Guild.
- Liszt, F. Programa de mano del concierto en *Weimarische Zeitung*, el 22 de febrero de 1854.
- Losseff, N. y Doctor, J. (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Ashgate Publishing.
- Margulis, E. (2007a). Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 51(2), 245-276.
- Margulis, E. (2007b). Silences in Music are Musical Not Silent: An Exploratory Study of Context Effects on the Experience of Musical Pauses. *Music Perception*, 24(5), 485-506.
- Mattheson, J. (1713). *Das neu-eröffnete Orchestre*. B. Schiller.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Kapellmeister*. C. Herold.
- Metzer, D. (2006). Modern Silence. *The Journal of Musicology*, 23(3), 331-374.
- Mompou, F. (1959). *Música Callada*. Éditions Salabert.
- Monsaingeon, B. (1998). *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*. Princeton University.
- Palacios, F. (1996). Silencio, el silencio. *Quodlibet*, 4, 36-56.
- Quanz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voß.
- Querol Gavaldá, M. (1981). *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI: Cancionero de la Casan- atense*. Editorial CSIC.
- Rameau, J. P. (1722). *Traité de l'Harmonie*. J. B. Christophe Ballard.
- Rousseau, J. (1779). *A Dictionary of Music*. J. French.
- Schnabel, A. *Chicago Daily News*, 11 de Junio de 1958.
- Scheibe, J. A. (1745). *Critische Musikus*.
- Swafford, J. (1996). *Charles Ives: A Life With Music*. Norton and Company.
- Syroyid, B. (2019). El uso del silencio en el sinfonismo español: Albéniz, Falla y Turina. *Actas del I Congreso sobre el sinfonismo español* (pp. 289-306). Junta de Andalucía.
- Thomson, K. (1977). *The Masonic Thread in Mozart*. Lawrence and Wishart.

- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*, Monte Ávila.
- Walton, C. (2007). *Richard Wagner's Zurich: The Muse of Place*. Camden House.
- Webern, A. (1924). *Sechs Bagatellen*. Universal Edition.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound*. Continuum.
- White, E. (1947). *Stravinsky: una encuesta crítica*. John Lehmann.
- Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon*. Leipzig. Shifres, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado. En *3ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (IIDAP)*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.