



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

# AURA SILENCIO

HACIA UNA NOCIÓN DE SILENCIO EN CUANTO MODELADOR DE SINTAXIS MUSICAL

Tesis para optar al grado de Magister en artes:  
Mención composición musical

DANIEL IGNACIO PAUL HUDSON

Profesor guía:

Dr. Antonio Carvallo Pinto

Santiago  
2022

## Agradecimientos

A mi amada hija Rebeca, por incentivar mi incorporación al programa de Magíster.

A mis padres, por su entusiasmo y empuje para con los sueños.

A mi profesor guía por orientar este trabajo con su sabiduría y compromiso.

A los profesores Rolando Cori y Edgardo Cantón por sus valiosas consideraciones respecto a este trabajo de tesis.

## Resumen

Desde una problemática de escucha, en el presente trabajo de tesis se origina una composición que busca explorar el funcionamiento del Silencio en el discurso musical. Se intenta abrir posibles significados, como también posibles lógicas que operen a nivel sintáctico al establecer al silencio como un elemento relevante “equivalente” al sonido. Para enfrentar la composición de la obra, el presente texto es un espacio de reflexión e investigación que evalúa distintas aproximaciones a un silencio que comporte una intervención modeladora, como también explorar que otros tipos de sonoridades surjan en tales espacios de silencio. El objetivo de este trabajo es entonces aproximarse al fenómeno del silencio otorgándole un lugar privilegiado en el discurso sonoro. En este sentido la composición y la tesis de este trabajo se orientan a establecer un acercamiento a la relación entre silencio y sintaxis musical.

Palabras claves: exploración, silencio, sintaxis musical.

## Tabla de contenido

<b>1. Introducción</b> .....	3
<b>2. El Silencio</b> .....	7
2.1. La palabra Silencio .....	7
2.2. Concepciones del Silencio en la música .....	8
2.3. El Silencio en John Cage.....	11
2.4. La No significación del Silencio.....	17
2.5. Referencia al Silencio desde la relación entre música y poesía.....	20
2.6. Relación entre Silencio y Escucha.....	23
<b>3. La composición fragmentaria</b> .....	26
3.1. Fragmente-Stille, an Diotima.....	27
3.2. Cinco Piezas para Orquesta, Opus 10 Anton Webern.....	30
<b>4. La Resonancia</b> .....	38
4.1. Consideraciones generales.....	38
4.2. La Resonancia en el Arte Rupeste .....	39
4.3. La Resonancia en el canto Gregoriano.....	41
4.4. La resonancia en la obra Prometeo, Tragedia dell'Ascolto.....	42
<b>5. Análisis obra Aura Silencio</b> .....	46
5.1. Motivaciones.....	46
5.2. Aspectos formales.....	48
5.3. Metodología de análisis.....	49
5.4. Organización de alturas.....	54
5.4.1. Armonía estática.....	55

5.5. Sintaxis.....	58
5.6. Dinámicas y articulaciones.....	71
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>73</b>
<b>7. Bibliografía .....</b>	<b>75</b>
<b>8. Anexo partitura Aura Silencio .....</b>	<b>80</b>

# 1. Introducción

El presente trabajo de tesis se origina a partir de una situación personal relacionada con la Escucha musical: una especie de agotamiento respecto de las lógicas sonoras y estructurales de lo que ocurre en muchas manifestaciones musicales. Desde esta situación de “cansancio sonoro” se comenzó a visualizar -como objetivo de composición- ciertos tipos de sonoridades que pudieran desplegarse hacia estructuras con una espacialidad que develara más claramente sus atributos. Estas sonoridades se relacionan con timbres más bien prístinos y claros, sonidos lejos de la densidad del ruido. Por otro lado, las estructuras mencionadas en relación a lograr espacialidad, se fueron orientando hacia una consideración especial sobre la utilización del silencio.

Dicho lo anterior, el trabajo se concretiza bajo la idea de explorar las posibles relaciones que puedan surgir en el contexto de la utilización del silencio y su inserción a nivel sintáctico en la composición musical; de explorar diversas posibilidades de entendimiento sobre el silencio y de cómo éste podría modelar el discurso musical. Por medio de la composición que se propone para esta tesis se intenta expresar de qué manera el silencio -entendido desde diversos lugares- podría ser un elemento activo en el discurso sonoro.

En la composición de este trabajo de tesis, el silencio -una dimensión que muchas veces es solo producto de la pausa de los sonidos- esta dispuesto en la composición de este trabajo con el propósito de dar un espacio para que ocurran y aparezcan situaciones que permitan observar qué otros elementos pueden converger o qué procesos también estructurales podrían resultar desde la incorporación del silencio como elemento a utilizar. La idea central es que la composición, entendida tradicionalmente como organización de sonidos, contiene una dimensión que está de alguna manera oculta al no considerar al silencio como parte del material concreto a disposición del compositor. Esta dimensión oculta o -no considerada- podría contener aspectos importantes de conocer y analizar en el marco de la sintaxis musical.

Como referentes a este respecto se han tomado en consideración a algunos compositores como Luigi Nono, Anton Webern y John Cage, considerando como tema de análisis algunas de sus obras y reflexiones. Estos compositores han elaborado perspectivas acerca del silencio y sus implicancias, donde se utiliza desde diferentes visiones, funciones e interpretaciones. Estas referencias –muy distintas entre sí- incorporan o dan como resultado usos del silencio que advierten lógicas sintácticas particulares, que no solo muestran una espacialidad mayor (al haber un ordenamiento distinto), que no solo podrían contener otro tipo de gravitaciones -producto del silencio- sino que se orientan hacia un discurso sonoro relacionado con lo Fragmentario. Como ejemplo de otra referencia -y desde un lugar muy distinto a los compositores anteriormente señalados- está el caso de la obra *Preludio para la Siesta de un Fauno* del compositor Claude Debussy donde ocurre un silencio absolutamente inesperado y sorpresivo: un silencio de un compás completo de 6/8. ¿Cómo aproximarse a una comprensión de ese “recurso” de silencio utilizado por el compositor?, ¿es solo una pausa?, ¿es un silencio que podría tener alguna especie de inmanencia hacia lo que ocurre posteriormente?.

En este sentido creemos que el silencio puede ser un elemento relevante en el discurso musical. Dicha relevancia se visualiza en relación con su posible intervención o cambio de sentido de la sintaxis musical. La comprensión del fenómeno del silencio -desde varias perspectivas- permitiría de alguna forma aproximarse a otras comprensiones sobre el sonido y de cómo éste podría concentrar otras potencialidades. Es decir el silencio podría tener una función modeladora o transformadora del sonido, lo que llevaría a una intervención a nivel sintáctico como consecuencia. Esta perspectiva conllevaría posiblemente hacia otro tipo de sintaxis al encontrar una relación distinta entre el funcionamiento del sonido y sus potenciales alcances. Desde otra mirada el silencio se podría conectar con una idea de disolución de los movimientos sonoros: los sonidos, dentro de ciertas lógicas (procesos sonoros) al ser cruzados o destemplados por silencios, podrían llevar hacia un tipo de discurso no lineal, no “entendible” de manera inmediata. En otras palabras un discurso que se va dispersando, que se va “perdiendo”, que va hacia lugares insospechados, que se abre hacia otras dimensiones discursivas. Abordar el silencio

puede llevar a comprender al sonido desde manera más integral, a comprender al sonido como proceso, no como una abstracción aislada.

El silencio albergaría en sí mismo múltiples dimensiones que pueden ser experimentadas hacia la sintaxis musical. El impacto en lo sintáctico estaría finalmente relacionado con un nivel interno y otro externo: el interno tendría relación con la fragmentación del discurso, y el externo con una medida abstracta en que la no gravitación y la no direccionalidad se homologarían con la idea de silencio.

“El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración. El opuesto y necesario coexistente es el silencio. De esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio”<sup>1</sup>.

El fenómeno del silencio en la composición es un tema que no necesariamente es tomado en consideración. Pareciera ser que los sonidos -en sus duraciones particulares- traen al frente al silencio, producto de su pausa o detención, sin que exista mayor necesidad de elaboración al respecto. El silencio, junto con los sonidos y el tiempo, es parte constitutiva de la música: puede encontrarse antes de que comience un sonido o como se dijo anteriormente cuando un sonido queda en estado de pausa. Puede también formar parte de una frase musical o puede ser utilizado como efecto luego o antes de un acontecimiento sonoro particular. Es decir que el silencio -desde esta concepción- podría ser entendido o utilizado como un espacio donde los sonidos se manifiestan y se conducen hacia diversas relaciones entre sí.

Desde otra mirada, el silencio al desplegarse en el tiempo se comportaría como un elemento equivalente al sonido, (en tanto elemento que comparte con éste la dimensión temporal). Bajo este enfoque, el silencio podría tomar una perspectiva distinta a sólo ser un telón de fondo donde instalar sonidos y sus posibles relaciones musicales.

---

<sup>1</sup> Cage,. 1973. Pág. 63.

<sup>2</sup> Patridge,. 2011. Pág. 3069.



Este criterio sobre el silencio puede ser un punto de partida por parte del compositor, dando un contexto distinto al silencio en el proceso de compositivo. En este sentido surgen interrogantes sobre como algunos compositores contemporáneos habrán entendido y elaborado la dimensión espacial y por tanto el uso del silencio como parte importante en sus composiciones.

Por ejemplo, ¿cuales habrán sido las consideraciones que tomó Luigi Nono en su obra *Fragmente-stille an Diotima* respecto a la relación sonido-silenció?; o ¿cómo abordar en este sentido la primera parte de la obra Opus 10 de Anton Webern, en cuanto a la gran cantidad de silencios en cada línea de instrumentos?. Los criterios sobre la utilización del silencio y la espacialidad que permite que las sutilezas tímbricas se manifiesten de forma transparente. ¿Cómo afectaron el ordenamiento general de esas composiciones?; ¿cuál podría ser el alcance de estas formas de abordar el silencio y sus posibles consecuencias a nivel estructural o de discurso?

Si el sonido se despliega en el tiempo y el silencio también requiere de tiempo para su manifestación, ¿de que manera se puede utilizar el silencio para que éste se incorpore en la constitución de sintaxis?.

Desde esta mirada, abrir el espacio de posibilidades del discurso musical puede ser un punto de partida valioso al problematizar la concepción más tradicional de la elaboración sintáctica: los sonidos son el eje desde donde comienza y se desarrollan las relaciones del discurso musical, por lo tanto el silencio es un aspecto que no contribuiría desde sí mismo al discurso sonoro.

El silencio, al ser un elemento entendido generalmente como antagónico al elemento sonido ha quedado de alguna manera fuera de observación, dejando al sonido toda la responsabilidad en el lenguaje discursivo. Desde esta situación la problemática planteada podría tomar sentido al abordar la temporalidad de la composición desde no solo un aspecto, sino desde las posibilidades que se abren al proponer sonido y silencio como elementos que se desprenden de la materia temporal de la música.

A través de explorar, desde una composición de una obra para ensamble, la posibilidad de generar estructuras diversas a partir de un espacio privilegiado para el silencio se intenta llegar a la pregunta señalada anteriormente: ¿de qué manera se puede utilizar el silencio para que éste se incorpore en el proceso sintáctico?.

## 2. El Silencio

### 2.1. La palabra Silencio

Del latín la palabra *silere*, se relaciona con decir nada, callar; tiene el presente participio *silens* y la declinación *silent*. Su derivado *silentium* se transforma en *silence* y es adoptado en francés e inglés. *Silentium* deriva en latín tardío en *silentidrus*, adoptado en inglés como *silentiary*. La raíz indoeuropea es tal vez *si-*. En griego *sigē* significa silencio; en alemán antiguo *sigan*, en inglés antiguo *swigian*. Estas palabras germánicas sugieren una variante *sui-*. También en gótico está *anasilan*, que significa callarse. En nórdico antiguo *sil* significa agua que fluye calladamente o detenida. En frisio antiguo, *sil* es canal<sup>2</sup>. Desde otra definición se ha establecido que la palabra silencio es un sintagma o acrónimo ibérico con un significado intrínseco que sería comparable con: guardar el sonido<sup>3</sup>.

La escuela de Pitágoras de Samos tenía como requisito para los aspirantes a ser iniciados, el pasar en completo silencio durante extensos períodos para así acceder de mejor forma a la palabra y desalojar la ligereza de espíritu<sup>4</sup>. Heidegger induce a callar para dejar que el propio ser nos hable: “antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar por el ser ... Sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habita la verdad del ser”<sup>5</sup>. Wittgenstein planteaba que hay cosas que no se pueden decir, que sólo se muestran: “Existe de cualquier modo lo indecible. Se muestra, es lo místico”<sup>6</sup>. Edgar Allan Poe en el poema “Al Aaraaf” escribió: “a la quietud la llamamos silencio, la cual es la palabra más alegre de todas”<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Patridge,. 2011. Pág. 3069.

<sup>3</sup> Cabrejas,. 2022. Pág. 2.

<sup>4</sup> Rasgado,. 2008. Pág. 104.

<sup>5</sup> Rasgado,. 2008. Pág. 111.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> Schafer,. 1994. Pág. 256.

## 2.2. Concepciones del Silencio en la música

El silencio en la música puede tener características comunicativas que van más allá de una simple detención sonora. El silencio puede ser expuesto en una pieza musical sin haber sido concebido con alguna intención determinada, como también, podría ocurrir un tipo de silencio que signifique en relación con el proceso sonoro. Lo que se percibe es una forma de interrupción que define, que determina. El silencio es entonces la respiración necesaria al desarrollo del discurso. El silencio que rodea cada sonido no significa en sí mismo, sino que permite que el sonido signifique<sup>8</sup>.

Desde una concepción tradicional de la música los sonidos son acompañados por silencios o son estos parte del espacio donde sonidos y silencios hacen el movimiento sonoro. Arroyane describe la labor recíproca entre sonidos y silencios, reciprocidad que se articula en un sentido mutuo:

“en este sentido, el silencio permite un vínculo, es una forma de poner en relación. El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje; y para que el lenguaje signifique es necesario el silencio”<sup>9</sup>.

El silencio puede ser concebido como negación del sonido, como vacío de sonido. La diferencia de su intencionalidad creativa o musical es lo que aportaría su significado, que a pesar de su posible concreción no deja de ser subjetivo, ya que es complejo valorar la intención de lo que no suena por sí mismo o no existe.

Escuchar el silencio es una actividad imprescindible para el músico, al conectar con la más pura forma de reflexión interna. En este sentido James Pritchett señala:

“El entusiasmo de Cage ante el descubrimiento de la música que procedía del silencio ya es muy evidente en su Conferencia sobre algo, de 1951. Pero más allá de la música de Feldman, la conferencia versa sobre la creatividad revigorizada que Cage estaba experimentando entonces, sobre la libertad y la audacia resultantes de su abrazo con el silencio”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Arroyane., 2013. Pág. 143.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> Pritchett ., 2009. Pág. 174.

Hacia otras concepciones -o nociones del silencio- en la música aparecen perspectivas compositivas que abren otras posibilidades en torno a incorporar al silencio como idea, como dimensión evocativa, como significado. El arte moderno se ha conectado con el fenómeno del silencio logrando una presencia importante en el siglo XX. En períodos anteriores al siglo XX hay ejemplos de pausas envolventes: Beethoven y Bellini, sin embargo la indagación profunda sobre el silencio para llegar a efectos diversos es posterior. El compositor italiano Salvatore Sciarrino afirma: “el sonido tiene una relación íntima con el silencio, la conciencia de esa dimensión es nueva”<sup>11</sup>.

El silencio puede relacionarse con una categoría ideal como podría ser la pureza, la complejidad y lo fragmentario<sup>12</sup>. Las obras apuntan a lograr un estado haciendo que el lenguaje musical emule las cualidades de una condición: hacer que la música se vuelva pura o aproximarse al fenómeno del silencio. Un determinado estado puede proporcionar un enfoque compositivo hacia el cual se conduce el manejo de diferentes ámbitos como la textura, armonía, melodía. Los compositores llamados modernistas tardíos han sido cercanos a evocar estados<sup>13</sup>.

El recurso de la detención o pausa no es explotado por Webern: “se alude a medios musicales para provocar tranquilidad en un discurso sonoro que se viera en la paradoja de no transmitir nada”<sup>14</sup>. Evocar el silencio por medio de frases cortas que desembocan en nada; tramos extensos de baja dinámica; tonos transitorios que nacen de la quietud y vuelven a ella. Este tipo de gestos o recursos no son silencio sino que aportan cualidades del silencio, cosas como la fragilidad o la quietud<sup>15</sup>. En este enfoque expresivo se sitúa al silencio en un lugar y papel específicos, haciendo que el acontecimiento sonoro ocurra en la frontera entre sonido y silencio.

El discurso se acerca a lo efímero: “los cúmulos, los tonos débiles” parecieran ir hacia lo vacío de sonido<sup>16</sup>. Lo más cercano al silencio es el sonido y músicos compositores

---

<sup>11</sup> Metzer, 2006. Pág. 332.

<sup>12</sup> Metzer, 2006. Pág. 333.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> Metzer, 2006. Pág. 334.

<sup>16</sup> Metzer, 2006. Pág. 335.

como Webern, Nono y Sciarrino delimitan su propio lugar fronterizo entre sonido y silencio:

“Webern establece el límite en la quietud y tranquilidad de la naturaleza, teniendo reflexiones sobre la pérdida que apuntan a un silencio más profundo; Luigi Nono y Sciarrino inscriben una línea entre el interior emocional del individuo y el mundo social exterior”<sup>17</sup>.

Desde una mirada interdisciplinaria si se quiere, el pintor Wassily Kandinsky configura algunas analogías entre colores y tipos de silencio: el blanco sería próximo a la idea de un “gran y absoluto silencio” que envuelve el alma. Su sonido es interno, siendo comparable con las pausas musicales que detienen transitoriamente el movimiento de una frase o de un contenido sin llevar a una conclusión final del discurso. Este sería el tipo de silencio que es vivo y colmado de posibilidades<sup>18</sup>. El negro sería su opuesto y su sonido interior lleva a la idea de la nada. Este tipo de silencio no contiene posibilidades, es un silencio permanente que no da opciones hacia el futuro y en términos musicales es la pausa final de un imaginario sonoro. Es el cierre definitivo: “el círculo está cerrado”:

“el negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, junto al que todos los colores pierden fuerza así hasta disolverse, dejando un tono débil, apagado”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Metzger, 2006. Pág. 335.

<sup>18</sup> Kandinsky, 1911. Pág. 44.

<sup>19</sup> Kandinsky, 1911. Pág. 45.

## 2.3. El Silencio en John Cage

“Tomar en serio el silencio: rehusarse a verlo sometido a lo que se ha convenido considerar como musical”<sup>20</sup>.

Los comienzos de la actividad compositiva de John Cage estuvo ligada al ámbito del ruido desde la inspiración de Luigi Russolo y los futuristas de principio del siglo xx. En los años treinta y principios de los cuarenta su composición tenía como búsqueda los “sonidos novedosos”. En esta búsqueda, el compositor se orientó también hacia los instrumentos de percusión, viéndolos como posibilidad de ampliar el campo musical al reflejar éstos el contexto de la cultura industrial que acontecía<sup>21</sup>:

El interés de John Cage en torno a las ideas sobre el silencio, se pueden entender a partir de su encuentro con pensamientos no occidentales: Cage tuvo su primer acercamiento a la filosofía hindú en el año 1946, al conocer a Gita Sarabhai, una mujer músico hindú. El compositor norteamericano también se aproximó a los escritos de Ananda K. Coomaraswamy que lo introdujeron en el pensamiento del místico medieval Meister Eckhart. Este acercamiento a la estética hindú lleva al músico a plasmar en sus obras, a partir de ese momento, las ocho “emociones permanentes”: lo erótico, lo heroico, el odio, la rabia, alegría, miedo, dolor y la maravilla. Estas “emociones permanentes” tendrían una natural tendencia hacia la tranquilidad<sup>22</sup>. Kuhn y Pritchett describen cómo comienza la integración de pensamientos, conceptos e ideas hindúes en su composición:

“La combinación de la inventiva sónica del piano preparado y la tranquila inmovilidad de las imágenes asiáticas reunió los aspectos más fuertes del carácter de Cage; Sonatas e Interludios es una obra verdaderamente excepcional y se puede decir que marca el verdadero comienzo de la vida compositiva madura de Cage”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Charles., 2007. Pág. 36.

<sup>21</sup> Pritchett., 2009. Pág. 168.

<sup>22</sup> Pritchett., 2001. (s.p.)

<sup>23</sup> *Ibíd.*

No solo fueron los pensamientos de la filosofía hindú las que nutrieron a Cage, sino que su apertura se dio hacia pensamientos estéticos desde la India hasta Japón, desde las teorías hindúes hasta la cultura budista Zen. Desde esta apertura, Cage se aproxima a las ideas de Gita Sarabhai: “aquietar y sobriar la mente, haciéndola así susceptible a las influencias divinas”<sup>24</sup>. El interés de Cage por los pensamientos estético-filosóficos descritos lo llevan a visualizar una nueva idea sobre la composición y a elaborar una propia noción sobre el silencio. Cage, al acercarse a los pensamientos hindúes comprende que su composición hasta ese momento estaba siendo limitada por el contexto de la época, en que se establecía la idea de que un compositor siempre tenía que tener algo que decir<sup>25</sup>.

En el año 1948, el compositor da una conferencia llamada “A Composer Confessions”, donde relata su estado de insatisfacción respecto a su trabajo compositivo. En la conferencia explica que estaba buscando respuestas en su interior:

“me molesta haber malgastado la mayor parte de mi vida musical en la búsqueda de nuevos materiales. La significación de los nuevos materiales es que representan en mi opinión, el incesante deseo que es propio de nuestra cultura, el deseo de explorar lo desconocido. Antes de conocerlo, lo desconocido inflama nuestros corazones. Cuando lo conocemos, la llama se apaga y solo resurge cuando pensamos en algo nuevo a la par que desconocido. En nuestra cultura, este deseo ha encontrado expresión en nuevos materiales, porque nuestra cultura tiene fe no en el pacífico centro del espíritu, sino en una proyección siempre esperanzada y tendiente hacia las cosas según nuestro deseo de culminación”<sup>26</sup>.

Luego de su acercamiento a los pensamientos asiáticos, Cage comienza a cimentar nuevos caminos que lo llevan a entender la labor compositiva desde el aspecto temporal. Desde las propias palabras de Cage en esta materia, se puede entender su concepción compositiva basada en extensiones temporales. En “El Futuro de la Música: Credo”, se analiza y describe un principio y comprensión distinto al tradicional, en el cual sonidos y silencios son expresiones temporales. En estas expresiones temporales de sonido y silencio no ocurre ningún tipo de jerarquía, pues la “función estructural de la duración en la

---

<sup>24</sup> Pritchett, 2001. (s.p.)

<sup>25</sup> Charles, 2017. pág. 38.

<sup>26</sup> Pritchett, 2009. Pág. 170.

organización musical es independiente del hecho que al interior se produzcan sonidos o silencios”<sup>27</sup>. En palabras del compositor John Cage en torno a su comprensión del elemento temporal:

“...No la vía a tomar no pasa solamente por los sonidos o por sus relaciones: ella pasa por los sonidos y los silencios, pasa por el tiempo. El tiempo es aquello que configura la vida y la muerte de cada sonido y de cada silencio, inerva los dos a la vez. Forma parte de lo más íntimo del sonido como de lo más íntimo del silencio; de esta manera, no existe ‘en’ sí, surge más bien cada vez”<sup>28</sup>.

Desde este lugar de entendimiento el compositor plantea que la estructura temporal vacía no necesita de una continuidad particular, tampoco de una sintaxis, ni de un orden, ni de un sentido de desarrollo de los sonidos que ella contiene. Una composición musical estructurada por bloques de tiempo no dependería de los sonidos, existe con o sin ellos. Cage en su conferencia Credo señala al respecto:

“El compositor (organizador del sonido) tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El “fotograma” o fracción de segundo, según la técnica filmica establecida, pasará probablemente a ser la unidad básica de medida de tiempo. No habrá ningún ritmo fuera del alcance del compositor”<sup>29</sup>.

En la conferencia “Sobre Nada” de 1960, el compositor plantea una forma de comunicación con el público que no parecía intentar enseñar o establecer nada mediante conceptos o fórmulas. Cada cierto tiempo señalaba: “no tengo nada que decir, sin embargo lo estoy diciendo”; o al principio de la conferencia agregaba que si alguien quería salir de la conferencia podía hacerlo sin ningún problema, pero en silencio y que ese silencio requería que él continuara hablando; también insinuaba al público el no tener miedo a los silencios que se producían al no estar él planteando ideas concretas acerca de algo<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Arroyane,. 2013. Pág. 146.

<sup>28</sup> Celedón,. 2015. 77.

<sup>29</sup> Cage,. 1937. Pág. 5.

<sup>30</sup> Cage,. 1959. Pag 109.



Todas estas aproximaciones hacia el público muestran la postura de Cage en cuanto a como disponer de la propia conciencia en relación con el presente y lo que va sucediendo. Esta manera de afrontar la charla o conferencia donde se supone que un compositor connotado debería dar consejos y lecciones acerca de cómo hacer las cosas, se convierte en un campo abierto de posibilidades que parecieran ser naturalmente más interesantes para Cage al estar predispuesto a lo que surja en el momento: algún planteamiento de alguien del público o cualquier cosa que convierta el momento en algo no estructurado.

Esta primera página de la conferencia no solo contiene los significados de las ideas planteadas por el compositor, además su escritura y disposición espacial alude a otros significados respecto a la temporalidad y la noción de silencio que se va construyendo desde lo teórico hacia lo práctico, desde lo conceptual hacia una imagen que sugiere para comprender de forma más precisa los trasfondos de la idea.

Traducción del inicio de la conferencia Sobre nada <sup>31</sup>:

Aquí estoy , y no hay nada que decir  
 Quisiera ir a a otra parte , Si alguno de ustedes puede salir en  
 Cualquier momento lo que requerimos es  
 Silencio ; pero lo que el silencio requiere  
 es que yo siga hablando  
 Un empujón : pensamiento de alguien  
 ; pero el que empuja y el empujado caerá fácilmente  
 tenimiento llamado dis-cusión pro-ducen ese entre-  
 ¿tendremos una después ?  
 \*  
 o simplemente podemos deci-dir no tener una dis-  
 cusión lo que gusten pero  
 ahora hay silencios y las  
 palabras hacen ayudan a hacer los  
 silencios  
 y lo estoy diciendo no tengo nada que decir y eso es  
 poesía como yo la quiero  
 este intervalo está organizado  
 no hay por que temer a estos silencios,-

Desde esta descripción se puede entender que para el compositor Cage los

---

<sup>31</sup> Cage, 1973. Pág. 109.

elementos como el silencio y el sonido son parte del ámbito temporal que dispone para componer: no hay elementos más importantes que otros, sonido y silencio quedan como posibilidades que son parte de algo que sucede sin establecer tanto control. Arroyane señala en relación a esta temática de la conferencia: “una composición musical estructurada por bloques de tiempo no depende de sonidos y silencios, existe con o sin ellos”<sup>32</sup>.

Cage, al aproximarse a las ideas de oriente se encuentra con una conceptualización no dualista de la realidad. Contrariamente, la cultura occidental generalmente dispone de forma dualista los conceptos o fenómenos. La concepción dualista correspondería a que existen sonidos y Silencios, contrariamente a este enfoque, Cage plantea que existen sonidos intencionados y sonidos no intencionados. La no intención se convierte así en una nueva base no dualista de lo que realmente significaba el silencio<sup>33</sup>. Shin'ichi Suzuki, quien introdujo a Cage en la cultura Zen, llamaba proceso de no-obstrucción a lo siguiente: si el sonido ya no es obstáculo para el silencio, el silencio ya no sirve de pantalla al sonido<sup>34</sup>.

John Cage hace una crítica al lenguaje que habla de silencio cuando nunca ha existido silencio: “el silencio es una palabra y debe suprimirse a sí misma”<sup>35</sup>. Si el silencio no existe, es imposible poseerlo. Si el sonido y silencio a la vez se oponen y son los mismo, es posible poseer los sonidos? : Cage es llevado a modificar la estructura, si el silencio no existe, solo tenemos sonidos y por lo tanto se rompe la estructura<sup>36</sup>. La visión no dualista lleva a Cage hacia una nueva comprensión donde la estructura se ve modificada o superada. Sonidos y Silencios son lo mismo o parte de lo mismo, así el compositor lo plantea:

“sí, y por eso usted comprende cómo fui llevado a modificar la estructura. Pero en ese momento, uno empieza a darse cuenta de que ya no existe necesidad de estructura. Poco a poco, quebré toda estructura”<sup>37</sup>.

Desde estas elaboraciones se puede abordar la obra 4'33”, al establecer una especie

---

<sup>32</sup> Arroyane, 2013. Pág. 146.

<sup>33</sup> Shultis, 1995. Pág. 317.

<sup>34</sup> Charles, 2007. Pág. 37.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> *Ibíd.*

de marco para los sonidos no intencionados en cada oportunidad que se presente la obra: los sonidos del público serán siempre nuevos. Ananda Coomeraswamy influyó en Cage con la “idea única” de su libro “La Transformación de la Naturaleza en el Arte”: la función del arte es imitar la naturaleza en su manera de operar. El uso de operaciones aleatorias permitió a Cage un diseño formal para el silencio: cuando se escucha 4’33” se escucha la naturaleza<sup>38</sup>.

En la obra 4’33”, la estructura se rompe completamente. No habría ninguna intención. La no intención de los sonidos de la obra era una nueva dimensión, un nuevo proceder y un lugar privilegiado para el silencio. Sin embargo, se podría producir una especie contradicción: el hecho de que 4’33” estaba construida solamente por sonidos no intencionados, hacia permanecer de alguna forma el marco, la estructura. El hecho de que la extensión de la pieza se haya elegido de forma no intencional, proporcionada por las operaciones aleatorias, hacía que Cage de igual forma estuviera produciendo un “objeto fijo”<sup>39</sup>. Esta situación hace que finalmente el compositor norteamericano oriente su trabajo hacia la indeterminación<sup>40</sup>.

Retomando las ideas de John Cage sobre el silencio, en las conversaciones con Daniel Charles, Cage hace algunos alcances que son dilucidadores de su visión sobre la dualidad entre sonidos y silencios: al constituirse el tiempo como la medida más radical de toda la música se hizo necesario para Cage renunciar a estructurar. En este sentido, el compositor planteaba que al hablar de silencios se está hablando de sonidos no intencionados, por lo tanto intercambiar sonidos y silencios finalmente significa recurrir al azar<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Shultis,. 1995. Pág. 319.

<sup>39</sup> Ibíd.

<sup>40</sup> Shultis,. 1995. Pág. 320.

<sup>41</sup> Ibíd.

## 2.4. La No significación del Silencio.

En el discurso musical todo lo que ocurre podría tener significado. Sin embargo la concepción tradicional de la música se enmarca dentro de un criterio que construye desde el sonido. En este sentido, el silencio se configura como elemento que asiste al comportamiento del sonido. Por lo tanto serían silencios que no significarían en sí mismos. Esta No significación del silencio determina y enmarca un tipo de discurso que tiene sus propios funcionamientos y que finalmente fija un tipo de sintaxis discursiva. En este contexto de discurso musical pueden ocurrir silencios que contengan diversas intenciones e incluso significados, pero que no llegarían a intervenir el ámbito de la sintaxis musical propiamente tal.

Desde una concepción tradicional de la música los sonidos son acompañados por silencios o son estos parte del tejido donde sonidos y silencios hacen el movimiento sonoro. Arroyane describe la labor recíproca entre sonidos y silencios, reciprocidad que se articula en un sentido mutuo:

“...en este sentido, el silencio permite un vínculo, es una forma de poner en relación. El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje; y para que el lenguaje signifique es necesario el silencio”<sup>42</sup>.

En este sentido tradicional de la música los silencios que envuelven a los sonidos no significarían en sí mismos, sino que permiten que los sonidos signifiquen. De tal forma se configura el flujo sonoro. El silencio se articularía como respiración necesaria para el desarrollo sonoro, situándose como momento previo a lo que va a continuar, “dejando entrever el sonido que se aproxima”<sup>43</sup>.

En el mismo contexto de música tradicional las irrupciones abruptas de silencios llevan hacia un tipo de intención en sí misma: este tipo de silencio se puede entender como ausencia de sonido y orienta su significación hacia la discontinuidad en el continuo sonoro,

---

<sup>42</sup> Arroyane, 2013. Pág 143.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

“en este tipo de silencio, el sentido está en movimiento; el discurso musical fija este movimiento”<sup>44</sup>.

Por otro lado, existen silencios que no portarían una carga significativa, pero que permiten situaciones de intercambio. Estas situaciones se relacionan con una actividad interactiva que otorgue al silencio una categoría funcional que permita la comunicación entre distintos instrumentos<sup>45</sup>.

Desde otra perspectiva el silencio inmerso como parte del material sonoro se percibe y se entiende por la forma en que se presta atención al sonido que está en juego. Luego ocurriría una situación inversa al percibir un sonido que se manifiesta en función del silencio que lo antecede. Sin embargo, esta última posibilidad quedaría fuera de consideración al establecer la idea de que la contribución del silencio queda enmarcada al aporte que puede hacer a la melodía. En el contexto de la construcción melódica, los silencios serían pausas que pueden contener grados de intención: “el silencio es entonces ese suspirar que capta la atención con una intención prefijada, un silencio que puede crear expectativas, un silencio que interrumpe”. Toda esta interpretación de cómo el silencio accionaría es en el contexto de dualidad entre sonido y silencio y todos los efectos e impactos quedan desde el entendido del silencio como pausa de sonido. El carácter cuantitativo del silencio se enmarca dentro de lo que se podría llamar la música como “metáfora de la arquitectura”: el silencio tiene un valor cuantitativo y la figura que lo grafica en la partitura determina por cuanto tiempo debe suprimirse ese sonido. Este enfoque del silencio no dejaría de tener un carácter de intención, pero depende del lugar que ocupa en la composición<sup>46</sup>.

Desde el punto de vista rítmico en la música tradicional generalmente se establecen los sonidos en los tiempos fuertes. En esta lógica los silencios acuden –como ya se dijo- a la construcción de la melodía, pero ¿qué ocurre cuando los silencios están dispuestos en los tiempos fuertes?<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Arroyane., 2013. Pág. 144.

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> Pardo. 2020 . Pág. 2.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

Los silencios en los tiempos fuertes podrían ser una primera aproximación para erosionar la no-significación del silencio: aunque sea una pieza tradicional, el silencio en los tiempos fuertes abre algún tipo de intención distinta. Sin embargo, no necesariamente se produciría algún tipo de intervención en el campo sintáctico. El uso de silencios en los tiempos fuertes estaría aún inmerso en la dualidad entre sonidos y silencios, no dejarían los silencios de comportarse como pausas de sonidos. Pardo describe al respecto:

“Se produce un contratiempo que puede dotar de una nueva dimensión a esa efectividad del silencio, que los sitúa en un obrar indeterminado aún, en un estado de indecisión. Esta indecisión del estado silencioso, en el que aquello que se escucha es a veces pensado como si fuera el silencio mismo, es lo que se anuncia cuando se hace del silencio una efectividad mayor. Se trata entonces de un silencio que se iguala al vacío, a la nada, pero que aun puede ser inscrito en la dualidad entre sonido y silencio. Sin embargo, hay que seguir escuchando para darse cuenta de que después, cuando el sonido se inicia, las indecisiones van cobrando forma y el silencio suele ser relegado a los tiempos débiles de la composición prolongando el sonido, aunque bien podría mostrar también su continuidad con él”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Pardo. 2020. Pág.2.

## 2.5. Referencia al Silencio desde la relación entre música y poesía

“Inventar nuevas flores , nuevos astros...nuevas lenguas, escribir los silencios, las noches”, “anotar lo inexpresable, fijar los vértigos”<sup>49</sup>. Rimbaud

A la complejidad de las ideas en torno al silencio se suma la dificultad propia del lenguaje para definir conceptos de este tipo. Desde esta dificultad y con el propósito de explorar el entendimiento acerca de cómo se suscita el silencio dentro del contexto discursivo, se hace referencia a cómo la poesía ha incorporado el silencio -o aspectos derivados de éste- en su evolución retórica. Tal referencia se toma en consideración a partir de ciertas concepciones estéticas que vinculan música y poesía: “el romanticismo alemán, por ejemplo, fue muy proclive a meditar sobre los misteriosos lazos que las vinculan”<sup>50</sup>. Veloso se refiere a este encuentro entre música y poesía:

“la necesidad ontológica de superar las fronteras materiales hizo que los Simbolistas se volvieran con toda naturalidad hacia la más inmaterial y menos mimética de las artes: la música, como ambigua y, no obstante, perfecta conjunción de sonido y silencio”<sup>51</sup>.

Entre los poetas románticos alemanes destaca la presencia de Friedrich Hölderlin. El poeta habla en su novela *Hyperion* acerca de una “duplicidad del lenguaje” donde existe un lenguaje articulado para el uso cotidiano y el lenguaje musical que expresa la belleza y la divinidad: para el poeta el “el silencio, música y poesía son de mayor a menor, los tres medios de conexión con lo absoluto”<sup>52</sup>.

Música y poesía compartirían con el lenguaje articulado dimensiones como el sonido, el timbre, el ritmo y el silencio<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Gonzales Porto., 1960. Pág. 501.

<sup>50</sup> Veloso., 2006. Pág. 177.

<sup>51</sup> *Ibíd.*

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> *Ibíd.*

Esta nueva forma de hacer poesía se desmarca de la estética descriptiva. Con Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé el arte encuentra un lugar en que el mundo interior del creador se manifiesta. Esta expresión del mundo interior finalmente convierte a la poesía en una expresión con sentido musical. El poeta Paul Claudel se refiere a este encuentro entre el carácter musical y la poesía: “El (nuevo) verso... ofrece al poeta... una condición sonora de la existencia. El nuevo verso es... el órgano viviente, la bomba que late regularmente y que hace surgir el sentimiento y la idea de lo desconocido”<sup>54</sup>.

Importante precisar que, para los Simbolistas, no toda la música contenía este valor de profundidad que pudiera evocar y contener aquella cualidad evanescente. El poeta Mallarmé indicaba con claridad que la música de Wagner resultaba demasiado evidente y con un carácter figurativo, lo que lo hacía estar en mayor proximidad con la música de Debussy o Ravel<sup>55</sup>.

La expresión del mundo interior del creador alejaba la concepción racional del lenguaje, las palabras se presentan con un sentido evocador, hacia una “poesía pura”. Este sentido de “embujo evocador” se libra de toda interferencia de lo práctico, solo se funde con la vida interior del poeta en una única “realidad de sentimientos, sensaciones, sueños y visiones, y abierta, como ella, a todas las posibilidades; capaz de comprenderlo todo dentro de sí, lo próximo como lo lejano, lo verosímil y lo inverosímil”<sup>56</sup>. Lo racional se comportaría como un límite a la percepción y a la expresión. Rimbaud señalaba “no estamos en el mundo... nuestra pálida razón nos esconde el infinito”<sup>57</sup>.

De estas consideraciones se desprende la intención de la poesía Simbolista de “apuntar desde todos lados hacia lo inefable”, lo que no puede ser descrito en su totalidad por las palabras<sup>58</sup>. ¿Pero cuál es la razón de la necesidad de lo inefable?. El poeta chileno Gonzalo Rojas se refiere al Silencio en la poesía,

“Cómo un poeta que trabaja con palabras advierte que es necesario el silencio, idea imperativa en el ejercicio de la poética. Claro que hablar parece tan ajeno a esa otra vibración tan honda, tan secreta y, por lo visto, sigilosa. Los místicos juegan y entran

---

<sup>54</sup> Caranfa, 2000. Pág. 455.

<sup>55</sup> Veloso, 2006. Pág. 178.

<sup>56</sup> González Porto, 1960. Pág. 502.

<sup>57</sup> González Porto, 1960. Pág. 504.

<sup>58</sup> González Porto, 1960. Pág. 502.



en la visión del mundo desde el silencio. Nosotros -los poetas- desde la palabra, pero no me refiero a esa palabra que sirve para designar los objetos y trabajar con lo cotidiano. La palabra del poeta es una palabra que conlleva al silencio mismo. No quiero hacer ninguna comparación oscura o compleja pero el que no entra en el acallamiento no entiende nada de lo que es la palabra”<sup>59</sup>.

En el poema *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé, no construido en forma de verso, se utilizan espacios en blanco dando un espacio para estos con la misma relevancia que para las palabras. Este tipo de escritura se relaciona de alguna forma con la escritura musical, una especie de partitura de palabras e ideas<sup>60</sup>:

Compromiso

cuyo

el velo de la ilusión rebota su embrujo

así como el fantasma de un gesto

se tambaleará

colapsará

locura

Estos espacios en blanco o “silencios” llevan hacia otro tipo de lectura, se rompe el esquema de verso tradicional. Este tipo de escritura no corresponde a la estética descriptiva donde se delinea un mensaje dentro del ámbito racional. Se producen cortes, provocando que la palabra adquiera otras dimensiones de comprensión. La escritura cruzada por espacios en blanco fragmenta el poema, se rompe el discurso unitario.

---

<sup>59</sup> Sanchez,. 2011. Pág. 502.

<sup>60</sup> Veloso,. 2006. Pág. 182.

## 2.6. Relación entre Silencio y Escucha

“Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros”<sup>61</sup>.

La Escucha, aquella actividad que trae consigo todas las posibilidades de discernimiento a lo que sucede en el discurso sonoro, es una “acción” o “inacción” que está íntimamente ligada al conocimiento y a los factores culturales de quien ejerce el proceso de Escucha(r). En este sentido cabe la pregunta de cómo el silencio condicionaría un modo particular de Escucha, o de cómo éste relevaría formas de Escucha tradicionales o simplemente que conllevaría escuchar el silencio en sí mismo o en relación a algo.

El compositor italiano Luigi Nono elaboró importantes consideraciones en relación a la Escucha. En su escrito “El Error como Necesidad” medita sobre como funcionamos como seres humanos en términos de la comunicación, con los otros, y de cómo eso también se traduciría hacia el proceso concreto de la Escucha musical:

“queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad en el otro. Hay en esto una violencia totalmente conservadora. En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos. Esta repetición es académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro elevado contra el pensamiento, contra aquello que no es posible explicar, todavía actualmente. Es el producto de una mentalidad sistemática, basada en los a priori interiores o exteriores, sociales o estéticos. Amamos el confort, la repetición, los mitos; amamos escuchar siempre la misma cosa, con pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra inteligencia”<sup>62</sup>.

Luego de estas ideas señaladas por Nono cabe la pregunta si de alguna forma el Silencio podría “abrir” la Escucha. Las ideas sobre “otras escuchas” de Nono son contemporáneas a sus obras donde ya se hace un uso del importante silencio: el rechazar formas de escuchar de forma comprensiva y complaciente, satisfechas y lejanas, “Luigi Nono aquel caminante inagotable que no dejó de trabajar por la cuestión de la Escucha durante los años 80. Ascolta!”<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Busto, 2019. Pág. 53.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> Jiménez, 2015a. Pág. 263.

Como ejemplo de ese período se puede considerar la obra *Hay que caminar soñando*, una composición que lleva hacia otro tipo de Escucha teniendo incorporado el silencio de forma relevante. En el año 1983, en la ciudad de Ginebra el compositor realizó una charla en que afirma que no escuchamos la música, sino tampoco a los demás<sup>64</sup>.

Los sonidos al borde de lo inaudible, al borde del silencio, extensos calderones y otras espacialidades llevarían hacia otro tipo de atención a la música:

“En esos silencios-cruces, en los que se atiende a lo que ya se ha escuchado, a lo que suena y deja de sonar en ese instante, a lo que se espera y a lo inesperado, el ahora se presenta como trama de memorias, presencias y expectativas abiertas a lo aún no oído”<sup>65</sup>.

¿Cómo entender el tipo de escucha que propone Nono? ¿hacia qué lleva la Escucha que visualiza el compositor italiano?

“No se trata de una Escucha que persigue la comprensión y el consenso, sino de una escucha que busca situarse en la disonancia, en el desencuentro que desvela las construcciones y las coordenadas que nos sostienen para abrir fisuras que vislumbren otros espacios, otros cielos, otros sentimientos, otros pensamientos”<sup>66</sup>.

Desde otro lugar el compositor John Cage elabora la relación entre escucha y silencio argumentando que al no existir el silencio –al haber siempre sonidos-, lo que sucede es que los sonidos en una composición van a estar acompañados de los sonidos no intencionados. Esta comprensión del compositor lleva hacia una Escucha que podría tener otros tipos de condicionamientos: ¿si el silencio son los sonidos que no son intencionados que impacto podría tener este proceso en la Escucha musical?

Dichos sonidos no intencionados -ya sean los sonidos del ambiente, el tráfico, etcétera- serían parte de la obra, es decir el proceso de Escucha se va a ver condicionado por este fenómeno al que asisten los sonidos de la obra y los sonidos no intencionados que van a estar diagramados como silencios en la partitura. Estos silencios escritos en la partitura son la abertura para los sonidos no intencionados<sup>67</sup>. Cage precisa al respecto,

---

<sup>64</sup> Jiménez. 2015a. 263.

<sup>65</sup> Jiménez. 2015b. 64.

<sup>66</sup> Jiménez,. 2015b. Pág. 66.

<sup>67</sup> Cage,. 1973. Pág. 7.

“ Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba, según la situación. Y si miramos las estructuras en alambre del escultor Richard Lippold, es inevitable ver otras cosas, y también personas, si están allí en ese momento, a través de la red de alambres. El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír ”<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Cage,. 1973, Pág. 8.

### 3. La composición fragmentaria

La composición musical se entiende generalmente como un todo coherente, el contenido y la forma se reflejan de forma recíproca. Cada momento o instante del discurso sonoro estaría plenamente conectado a lo anterior o al momento posterior en una línea lógica de desarrollo. Luigi Nono cuestiona esta concepción aludiendo a la imagen de archipiélago para su obra Prometeo :

“Lo fragmentario, al modo de archipiélago, rompe cualquier pretensión de dar con un único e infalible rumbo, para ofrecer múltiples y diferentes trayectos que, en lugar de dar respuestas, plantean interrogantes, generan obstáculos, dudas e incertidumbres y abren infinitas posibilidades”<sup>69</sup>.

Esta idea o concepción de un discurso sin puntos de partida hacia puntos de llegada lleva hacia una distinta relación entre obra y auditor, la obra no cumpliría con la función frecuente de guiar por caminos seguros al oyente,

“se cuestiona, por tanto, la obra musical como un todo orgánico que colma de expectativas. Y, con ella la concepción teleológica de la temporalidad y de la historia. Para Nono, las soluciones teleológicas en lo estético, lo personal o lo político impiden prestar toda la atención a cada momento, así como que acontezca lo impensado”<sup>70</sup>.

Desde la perspectiva de Luigi Nono, la Composición Fragmentaria propone procedimientos que desvinculan la temporalidad a nociones como la del pulso: Nono no buscaba un tiempo en el que tuvieran lugar eventos<sup>71</sup>. Para que los sonidos se desplieguen y puedan mostrar todas sus características se necesita de una temporalidad que no los presione ni contenga como una noción temporal fija de cronómetro. “No en vano, cada sonido se transforma desde su comienzo hasta su desvanecerse”<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Jiménez,. 2015b. Pág. 64 .

<sup>70</sup> *Ibíd.*

<sup>71</sup> *Ibíd.*

<sup>72</sup> Jiménez,. 2015b. Pág. 63.

### 3.1. Fragmente-Stille, an Diotima

*Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) es una obra del compositor Italiano Luigi Nono. Luego de una larga introspección del compositor -a nivel personal- se conoce este cuarteto de cuerdas, obra que difiere con su anterior producción en términos estructurales. El tratamiento del sonido y del silencio, la construcción de un espacio-tiempo que se abre a lo posible, apelando a una escucha atenta y arriesgada son las líneas fundamentales del cuarteto.

El carácter fragmentario del cuarteto se puede sintetizar en dos puntos importantes que convergen: por una parte está el tratamiento de las 52 citas de los textos dichos de forma silenciosa y por otro la disposición y estructuración de las líneas sonoras de las cuerdas.

Como primer punto se describe el tratamiento de los textos:

La obra contiene en su título el nombre de *Diotima*, quien fuera la inspiración del poeta alemán Friedrich Hölderlin para escribir estos poemas. Nono escribió 52 breves citas para que los músicos ejecutantes de los cuartetos las “cantaran en silencio”. Las citas son breves, lo que impide que se les pueda dar un sentido unívoco, pero además están enmarcadas por puntos suspensivos que no permiten ver una continuidad en ellas<sup>73</sup>. Nono indica, en el prefacio de la obra, que no es la intención el que las palabras de Hölderlin sean dispuestas como indicaciones naturalistas o programáticas, pues la música no refleja ni representa lo que pudieran significar las citas: son fragmentos, átomos que pueden relacionarse entre si de innumerables maneras. Nono se mostró en varias oportunidades muy crítico al vínculo entre texto y música y su interpretación representativa en que se proyectan ideas o imágenes sobre los que suena, por la razón de que ese mecanismo representativo provocaría el dejar de escuchar<sup>74</sup>.

En cuanto al ámbito instrumental, la obra contiene 52 breves fragmentos musicales que no se corresponden de manera exacta con las citas de Hölderlin. Sin embargo

---

<sup>73</sup> Nono., 2001. Pág. 485.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

multiplican los sentidos y los lazos entre dichas citas debido a las relaciones motivicas y sonoras que se establecen entre ellos, pues una misma cita puede ser acompañada por distintos fragmentos musicales como también un fragmento musical puede ir complementado por varias citas. Se suman a los elementos heterogéneos, las citas musicales que utiliza Nono: Malor me bat de Ockeghem, la escala enigmática del Ave María de Verdi y las indicaciones “*mit inngster Empfindung*” de Beethoven. Hay en la obra dos fragmentos que tienen un protagonismo en el tejido sonoro: el 25 y el 26. Estos dos fragmentos están acompañados por las citas: esperanza y paciencia; hacia el aire y la luz. Estos dos fragmentos actúan como eje desde los cuales el material sonoro se reparte <sup>75</sup>.

El mencionado fragmento 25 está compuesto de 10 compases que contienen una gran diversidad sonora y motivica. Por otra parte el tratamiento temporal deriva en que las velocidades varían en cada compás sumando a esto seis calderones que aportan la indefinición métrica dificultando el entendimiento del pulso del fragmento.



¿Cuáles son las razones de esta organización entre fragmentos, silencios y textos que se dicen de forma silenciosa?. Por un lado la negación de la relación programática entre la música y los textos, como también toda la reflexión que hace Nono respecto de la escucha. En este sentido Jiménez señala, que para Nono los sonidos provocan, para quien escucha, procesos de relaciones, memorias, recuerdos y afectos que condicionarían el proceso de escucha.

---

<sup>75</sup> Jiménez, 2015. Pág. 65.

No se trata de que Nono propusiera una escucha elevada o pura y sin condicionamientos, sino cuestionar y buscar otras posibilidades develando de alguna manera lo que nos condiciona <sup>76</sup>.

En esta obra se da una relación particular entre sonidos y silencios, una especie de trazado donde se establecen transiciones, el límite sonoro entre lo audible y lo apenas perceptible. Sonidos extensos que se diluyen en pausas extensas. El compositor, que vivió en la isla Giudecca a partir del año 1956, esboza una imagen de las islas en el mar, archipiélagos sonoros que provienen de un mar silencioso. Una imagen muy gráfica de lo que sería *Fragmente-Stille*: una obra en que los sonidos parecieran perderse en la inmensidad del silencio <sup>77</sup>.

Desde sus propias palabras, el compositor señala con respecto a la presencia del silencio, que muchas veces se asevera que *Fragmente-Stille* contiene muchas pausas, como si el silencio hubiera surgido,

“¿qué significa esto?, las pausas son pausas en el pensar, en el ver, en el escuchar, en el sentir, en la actividad física, espiritual y psíquica. En John Cage la pausa nace de un pensamiento asiático. Para mí, por el contrario, el silencio –la pausa musical- es verdaderamente mucho más intenso; es como estar en una encrucijada: callas, miras, tienes que mirar en todas las direcciones desde donde llegas a algo. Exactamente como ahora escuchamos nuestra voz. Me pasa volver a sentir, volver a pensar o hablar. Y así, al hablar sigue algo así como un espejo en movimiento, el prisma de las pausas, y desde aquí se perciben ambos, contemporáneamente” <sup>78</sup>.

En muchas ocasiones se señala la obra *Fragmente-Stille* como una composición que está en el ámbito de la interioridad, al contraponer ésta a sus obras anteriores que contenían una categoría de militancia. Desde su propia mirada, el compositor señala en cuanto a la separación del mundo interior y el exterior que esas categorías de “adentro y afuera” corresponden a un pensamiento dicotómico. Al contrario en otras culturas como la árabe o la japonesa no existe tal separación. Esa estructura de pensamiento de occidente lleva a la

---

<sup>76</sup> Jiménez,. 2015b. Pág. 51.

<sup>77</sup> Arroyane,. 2013. Pág. 150, 2.

<sup>78</sup> Nono,. 2014. Pág. 339, 40.



idea de separación o discrepancia entre la sociedad y el individuo producto de una influencia positivista<sup>79</sup>.

### 3.2. Cinco Piezas para Orquesta, Opus 10 Anton Webern

“Queremos decir de manera completamente nueva lo que se ha dicho antes. Pero ahora puedo inventar más libremente: todo tiene unidad más profunda. Solo ahora es posible componer en libre fantasía, adhiriéndose a nada más que a la fila. Para decirlo de manera bastante paradójica, solo a través de estos grilletos sin precedentes se ha vuelto posible la libertad completa”<sup>80</sup>.

Tomar como referencia la obra *Cinco Piezas para Orquesta*, opus 10 del compositor austriaco Anton Webern involucra el intento de develar el significado del silencio y de cómo éste alcanza insospechados puntos de vista. Como primera aproximación, hablar del silencio en esta obra trae de inmediato al frente el concepto de Klangfarbenmelodie que a su vez abre un complejo enfoque sobre el timbre y de cómo éste es entendido sintácticamente. Por otro lado, el silencio en las *Cinco Piezas para Orquesta* (Opus 10) se relaciona con un discurso inclinado hacia lo Fragmentario.

Entre 1911 y 1913, Webern compone *Las seis Bagatelas*, *Cinco Piezas para Orquesta* (Opus 10) y *Tres Pequeñas Piezas para violonchello y piano* (Opus 11). Tal como describe el compositor respecto a *Las Seis Bagatelas*, estas piezas fueron de duración muy corta, de no más de dos minutos de duración: “Quizás las más cortas que ha habido en la música hasta ahora”. El compositor describe además su sensación de que cuando las doce notas habían sido ejecutadas la pieza había terminado<sup>81</sup>.

La música de Webern expone elementos que contienen una estrecha relación, sin embargo, la autonomía que conlleva cada evento gestual lleva hacia el campo de lo no predecible<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Nono., 2014. Pág. 339.

<sup>80</sup> Webern., 1963. Pág. 55-6.

<sup>81</sup> Whittall., 1987. Pág. 337.

<sup>82</sup> Díaz., 2005. Pág. 4.

Arnold Schoenberg describe sobre el lenguaje de Webern en el prefacio de *Las Seis Bagatelas*,

“ Uno tiene que darse cuenta de la restricción que necesita para expresarse con tanta brevedad. Cada mirada puede ser expandida en un poema, cada suspiro en una novela. Pero para expresar una novela en un solo gesto, alegría en un solo aliento; tal concentración sólo se puede encontrar donde la autocompasión falta en igual medida”<sup>83</sup>.

Desde estas consideraciones se puede relacionar la obra *Opus 10* de Webern con un lenguaje de carácter fragmentario donde los momentos o gestos o eventos suceden desde un lugar “efímero”. Adorno describe este carácter discursivo como: “meta única e ineludible el instante lírico en el que el tiempo se acumula y desaparece: por ello esa música no tiene evolución”<sup>84</sup>. Respecto a la fragmentariedad de la obra, el compositor Pierre Boulez señaló en un ciclo de cursos en el collège de France titulado “la obra: todo / fragmento”, que “a menudo había sentido la espera del público entre cada una de las cinco piezas, espera que él llama vacío de escucha”<sup>85</sup>. Las piezas se escuchan como momentos distintos que no tienen conexión entre sí. Tomando la expresión de Igor Stravinsky, Boulez señala:

“diamantes que no tienen ninguna relación entre sí, pues no forman parte de una joya: la idea expone, el fragmento se ilumina con una luz única, y el momento de la escucha pasa sin que tenga ninguna conexión con el momento de escucha que sigue”<sup>86</sup>.

El carácter fragmentario de *Cinco Piezas para Orquesta* lleva hacia otros puntos de observación para lograr su inteligibilidad. Las alturas no son la guía para la escucha, sino que la irregularidad versus la regularidad, los tipos de ataques, sonidos breves y extensos. El tipo de escucha que se articula por los cambios de intensidad y los silencios llevan hacia una dimensión más emocional que intelectual<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> Lacoste,(s.a). (s.p.)

<sup>84</sup> Moran,. 1985. Pág. 4.

<sup>85</sup> Delcambre,. 1998. Pág. 151.

<sup>86</sup> *Ibíd.*

<sup>87</sup> *Ibíd.*

Como se ha señalado anteriormente, las obras mencionadas de Anton Webern tienen como parte de su funcionamiento la presencia del silencio. Este funcionamiento del silencio se activa -entre otros procesos- dentro del proceso sonoro de la Klangfarbenmelodie, es decir los gestos que aparecen y desaparecen súbitamente están tejidos por la melodía de timbres. El silencio operaría en este contexto desde una perspectiva estructural: el silencio permitiría que sintácticamente el color del timbre se pueda percibir. En el contexto del valor tímbrico Westphal explica: “uno de los pasos hacia la disolución de la armonía funcional era la transformación de la altura de un elemento funcional a un elemento tímbrico”<sup>88</sup>. En este mismo sentido, Klangfarbenmelodie constituye un ámbito del lenguaje del compositor donde el timbre y la altura trabajan de forma conjunta<sup>89</sup>. Esta concepción de codependencia entre timbre y altura se puede entender mejor a partir de experimentos acústicos, acerca de esto Albert S. Bregman explica:

“Creamos un timbre sintético copiando la envolvente espectral (la forma del espectro) de un oboe tocando un Do medio. El resultado suena como un oboe. Sin embargo, si sintetizamos un tono de octava por debajo del original usando las envolventes espectrales y temporales del tono original, el resultado no sonará como un oboe. Esto significa que hay cambios en el espectro y la dinámica de un oboe que están vinculados con los cambios de altura”<sup>90</sup>.

La psicoacústica ha corroborado lo que una escucha simple puede distinguir, por ejemplo, la calidad de un pizzicato C2 en un violonchelo suena muy diferente al pizzicato C5 en el mismo instrumento. Según McAdams y Siedenburg, un instrumento tiene un universo de timbres que convergen con los otros parámetros musicales<sup>91</sup>.

Por otro lado, el entendimiento sobre lo que significa el timbre toma una profundidad mayor y, más allá de una definición recurrente sobre el timbre. Este se configura como un elemento que conecta y abre posibilidades: “cambiar el tono o la

---

<sup>88</sup> Harry, 2004. Pág. 102.

<sup>89</sup> Zeller, 2022. Pág. 1.

<sup>90</sup> Zeller, 2022. Pág. 3.

<sup>91</sup> IBíd.

dinámica musical también cambia el timbre”; o lo señalado por Isabella van Elferben, “el timbre es una diferencia musical”<sup>92</sup>.

Klanfarbenmelodie constituiría un proceder compositivo donde el timbre tendría la facultad de permitir interpretaciones musicales profundas, al ser el timbre un parámetro en relación directa con el registro<sup>93</sup>. Desde la mirada de Schoenberg, el proceso de Klanfarbenmelodie,

“en un sonido musical (Klang) se reconocen tres características: altura, color (timbre) y volumen. La altura se vuelve perceptible en virtud del color tonal, del cual una dimensión es la altura. El color de la altura es por lo tanto, el tema principal, la altura una subdivisión. La altura no es más que el color de la altura medida en una dirección”<sup>94</sup>.

Desde otra perspectiva en relación a la comprensión del silencio en *Cinco Piezas para Orquesta* y de cómo visualizarlo más allá del contenido particular en determinados momentos o en su carácter funcional en el proceso de Klanfarbenmelodie, el silencio, puede ser entendido desde la dimensión sonora, como “totalidad” sonora. Desde este punto de vista Webern comenta a Schoenberg sobre su entendimiento entre sonidos y silencio: “Estas miniaturas no han de tocarse en una gran sala de conciertos, si se quiere que se puedan captar todas la sutilizas de su música, a menudo próxima al silencio”<sup>95</sup>.

El silencio de Webern se puede entender de distintos lugares, Fubini alude al silencio en Webern desde el dodecafonismo. El silencio aparece desde la idea de que no hay dirección armónica, las doce alturas lograrían hacer un discurso sonoro cercano al silencio, a un silencio que se presenta desde los sonidos que no tienen gravitación:

“En efecto, Webern demostró cómo, partiendo de la dodecafonía, se podía llegar, de alguna manera al silencio, al no lenguaje, a la música entendida no ya como flujo temporal estructurado, sino como una serie de instantes sin relación entre si en el espacio, a la música entendida como abstracción radical”<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> Zeller,. 2022. Pág.3.

<sup>93</sup> Ibíd.

<sup>94</sup> Zeller,. 2022. Pág. 4.

<sup>95</sup> Delcambre,. 1998. Pág. 150.

<sup>96</sup> Fubini,. 2005. Pág. 474.

“Sonidos que no tienen ningún otro parentesco que el que cada sonido guarda con cada uno de los otros”<sup>97</sup>.

*Cinco Piezas para Orquesta* de Anton Webern son de las últimas obras que publicó el compositor antes de adoptar el sistema dodecafónico. Son consideradas piezas de atonalidad libre<sup>98</sup>. La organización de alturas está dada por células melódicas que consisten en una sucesión de un intervalo de segunda mayor y menor, dichas células pueden invertir su orden y combinarse con otras:



La obra transcurre constituida por momentos que contienen elementos de una música de discurso no lineal, donde surgen contrastes, silencios y acontecimientos súbitos. Por otro lado hay elementos de ordenamiento que permiten que ciertas sonoridades sean transparentes y relacionadas con la resonancia<sup>99</sup>.

Algunos procedimientos importantes de la obra:

1. Tratamiento complejo para el timbre en el momento del ataque para luego dividir las sonoridades mediante la resonancia. Esta es dispuesta desde criterios de ejecución para que los sonidos puedan ser distinguidos: superposición de un sonido seco y otro resonante, de uno natural y uno armónico, de un sonido breve y uno extenso y de un sonido sin modular y de otro en *Flutterzunge*. (Figura 1)
2. La pequeña forma es producto de una música que no tiene repeticiones y no busca el desarrollo.
3. Henry-Louis llama “polifonía diagonal” a este universo pancromático en que se trasciende la dialéctica horizontal<sup>100</sup>.

Se combina sonido armónico del arpa con un sonido natural en la celesta; se superpone un

---

<sup>97</sup> Schöenberg, 1977. Pág. 163.

<sup>98</sup> Maliepaard, 2017. Pág. 1.

<sup>99</sup> Delcambre, 1998. Pág. 135.

<sup>100</sup> Delcambre, 1998. Pág. 138.

sonido natural en el arpa con un sonido Flatterzunge en la flauta (segundo compás). Fig.1.

The musical score is for an orchestral piece, labeled Fig. 1. It features ten staves: Flauto, Clarinetto B, Tromba B, Trombono, Celesta, Arpa, Campanelli, Violino, Viola, and Violoncello. The tempo is marked "Sehr ruhig und zart (♩ = 50)" at the beginning and "zögernd tempo" later. The Flauto part includes markings for "frullato" and "ord" (flatterzunge). The Clarinetto B part is marked "ppp dolcissimo". The Tromba B and Trombono parts are marked "ppp" and "con sord.". The Arpa part is marked "ppp". The Violino and Viola parts are marked "pp" and "con sord.". The Violoncello part is marked "ppp dolcissimo". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 1.

Primeros compases de la última parte de la obra. Se puede observar una presencia del silencio importante y algunos sonidos que emergen. Estas sonoridades que se suscitan en muy bajo volumen se acercan a lo descrito por el propio Webern: “sutilezas próximas al silencio”. Fig.2.

V

The musical score is divided into two systems. The top system includes the Flauto, Oboe, Clarinetto Es, Clarinetto basso B, Corno F, Tromba B, Armonio, Mandolino, Chitarra, Celesta, Arpa, Campanelli, Silofono, Tamburo, Piatti, and Cassa. The bottom system includes the Violino, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked with 'Sehr flüchtig (♩ = 152)' at the beginning and 'a tempo' at the end. Dynamic markings include 'pp', 'ppp', 'ppp dolcissimo', and 'ppp'. Performance instructions include 'con sord.', 'sord. via', and 'senza sord.'. A rehearsal mark 'S' is present in the Flauto and Violino staves. The score shows a transition from a fast, light section to a slower, more expressive section.

Fig.2.

La cuarta pieza de la obra es muy breve, solo unos cuantos compases. Esta característica se relaciona con la Fragmentariedad de la obra: momentos que surgen y pasan rápidamente sin puntos de llegada o direcciones predecibles por lógica. La brevedad se relacionaría específicamente con lo fragmentario. Fig.4.

**IV**

The musical score for 'IV' is a short, fragmented piece. It features the following instruments and parts:

- Clarinetto B:** Starts with a melodic line in B-flat major, marked *Fließend, äußerst zart* (♩ = 60), *ppp*, and *rit.*. It includes a measure with a box containing the number '5'.
- Tromba B:** Remains mostly silent, with a few notes in the second measure marked *dolce* and *pp*.
- Trombone:** Remains mostly silent, with a few notes in the third measure marked *dolcissimo* and *pp*, with the instruction *sehr gebunden*.
- Mandolino:** Features a rhythmic pattern in the first measure marked *dolce* and *p*, and another in the fourth measure marked *pp*.
- Celesta:** Remains mostly silent, with a few notes in the fourth measure marked *ppp* and *pp*.
- Arpa:** Features a rhythmic pattern in the first measure marked *pp*, and another in the fourth measure marked *pp*.
- Tamburo:** Features a rhythmic pattern in the fourth measure marked *ppp*.
- Violino:** Starts with a melodic line in B-flat major, marked *Fließend, äußerst zart* (♩ = 60), *ppp*, and *rit.*. It includes a measure with a box containing the number '5' and a final melodic phrase marked *a tempo* and *ppp*.
- Viola:** Features a melodic line in the first measure marked *pp*.

Fig.4.



## 4. La Resonancia

### 4.1. Consideraciones generales

“El silencio es el aspecto más potencializado de la música. Aun cuando se produce después de un sonido, reverbera con la textura de ese sonido y esa reverberación continúa hasta que otro sonido se desaloja o se pierde en la memoria. Ergo, si bien tenuemente, el silencio suena”<sup>101</sup>.

El concepto de Resonancia tiene distintas acepciones: puede describir la comunicación entre el timbre y cada instrumento; puede describir también la prolongación de un sonido que se va apagando por grados<sup>102</sup>. También se puede relacionar con el fenómeno de la reverberación: la energía sonora que es emitida por una fuente puede ser recibida por un receptor como sonido directo y como sonido reverberante. La reverberación tiene un tiempo determinado dependiendo de las condiciones materiales del espacio; el tiempo de reverberación de un espacio o recinto es la permanencia de la energía sonora una vez que se ha detenido la fuente sonora que la generaba.

Para efectos de este trabajo de tesis, el concepto de Resonancia va a estar ligado a la idea del sonido que es resonante, es decir un sonido que actuaría como prolongación de otro sonido. Desde esta idea se pretende situar al silencio como espacio resonante.

Desde determinado enfoque, el silencio se puede entender como un espacio donde no se manifiesta ningún tipo de sonido. Desde otro, se ha demostrado que el silencio no existe al haber siempre algún sonido expresándose en la dimensión temporal. Existe sin embargo una “circunstancia sonora” en que convergen de alguna manera silencio y sonido: en la Resonancia. Por otra parte, la resonancia se puede entender como la reverberación de algún sonido que queda manifestándose más allá del tiempo de su sonoridad propia.

Dentro de las posibilidades que puede mostrar el silencio está la de proporcionar un

---

<sup>101</sup> Shafer, 1967. Pág. 17.

<sup>102</sup> De Toro, 1967. Pág. 896.

espacio para los sonidos no intencionados, es decir sonidos que no están siendo ejecutados, pero que sin embargo resuenan o reverberan.

## 4.2. La Resonancia en el Arte Rupestre

La Resonancia o Reverberación, además de articularse en el espacio del silencio, está potenciada por el espacio material. Como antecedente histórico al respecto se encuentran las investigaciones en el campo de la Arqueoacústica, disciplina de existencia reciente que ha realizado investigaciones encontrando relación entre el arte rupestre prehistórico y la acústica<sup>103</sup>. “La Arqueoacústica estudia la acústica del hecho arqueológico para reconstruir parte del paisaje sonoro-musical del pasado”<sup>104</sup>.

Como antecedente de la relación entre espacio y resonancia están los estudios del investigador de arqueología acústica Legor Reznikoff. El autor describe las cuevas pintadas del periodo prehistórico del Paleolítico. En ellas se produce una relación entre la ubicación de las imágenes y la calidad de resonancia: “las imágenes se encuentran principalmente en áreas resonantes”. Desde esta relación entre resonancia y la ubicación de las imágenes, Reznikoff deduce que la Resonancia ya fue de cierta manera utilizada por las personas del periodo prehistórico mencionado<sup>105</sup>.

El autor describe la experiencia al interior de la cueva,

“de hecho, es una experiencia muy fuerte escuchar en la oscuridad casi total la respuesta de la cueva a un sonido producido justo en frente o debajo de la imagen de un animal, un bisonte o un mamut. Dado que tanto el cuerpo como la caverna vibran, podemos hablar de un significado del sonido terrestre o mineral, pero también, debido a la relación con las imágenes, de un significado animal del sonido: estamos así naturalmente introducidos en elementos muy profundos de la significación del sonido”<sup>106</sup>.

La relación descrita entre resonancia y la ubicación de las imágenes devela una suerte de brújula sonora: las lámparas y linternas no iluminan más allá que unos pocos

---

<sup>103</sup> Mattioli, 2015. Pág. 14.

<sup>104</sup> Mattioli, 2015. Pág. 16.

<sup>105</sup> Reznikoff, 2005. Sección 2.1.

<sup>106</sup> *Ibíd.*

metros en los túneles de la cueva. El emitir sonidos (preferentemente vocales) permite entonces avanzar en la dirección de las respuesta de sonidos resonantes más altas. Estas respuestas sonoras resonantes conducen hacia las imágenes prehistóricas <sup>107</sup>.



Un bisonte en el salón Noir que suena a capilla Románica.

La relación espacio-sonido mediada por la Resonancia se constituye de esta forma para una “función” y significado anterior al estudio acústico y musical,

“esta forma de moverse en la oscuridad demuestra la importancia principal del sonido para descubrir el espacio y para transitarlo; sin duda recuerda la primera percepción del espacio que tiene el niño en el mundo del útero materno<sup>108</sup>”

Los elementos descritos en torno al sonido, espacio-Resonancia, percepción y un significado primitivo de los mismos, son fenómenos que están en los niveles más profundos de la conciencia humana y por esa razón se presentan como bases del significado musical<sup>109</sup>.

En las cuevas descritas se producen también Resonancias que alteran un poco el sonido original: al avanzar por los espacios, en el suelo, hay recovecos que resuenan con sonidos graves bastante fuertes y estos se transforman en gruñidos, mugidos de animal, sonidos de Bisonte, rugidos de león, resonando en toda una galería. Esto es lo que el investigador Reznikoff llama nivel “animal para el significado del sonido”, poniendo como ejemplo las tradiciones chamánicas siberianas donde el chamán imita los gritos de animales y aves, accediendo, mediante esta práctica a estados profundos de conciencia y poder así

---

<sup>107</sup> Reznikoff, 2005. Sección 2.3.

<sup>108</sup> Reznikoff, 2005. Sección 2.5.

<sup>109</sup> Reznikoff, 2005. Sección 2.4.

ejercer sus facultades de vidente. Esta “comunidad” con los sonidos de animales llevaría al mencionado “nivel animal del sonido” que a su vez vincula con el mundo invisible dando significados para la música<sup>110</sup>.

Se plantea la hipótesis de que estos lugares sirvieron como punto de reunión para rituales y que los elementos sonoros eran fundamentales. El uso de la voz y probablemente algún tipo de cántico más algún objeto sonoro pueden haber sido parte de pequeñas reuniones ceremoniales<sup>111</sup>.

### 4.3. La Resonancia en el canto Gregoriano

“Vinculando estrechamente las proporciones en la música y en la arquitectura. El Abate Suger utilizó las consonancias musicales en las proporciones de la Abadía de Saint Denis (parís, 1129), germen de las construcciones góticas, para la que imaginó un microcosmos del universo cuando el edificio proporcionaba armonías al resonar en el canto gregoriano”<sup>112</sup>.

No fue hasta la caída del Imperio Romano que el tiempo de reverberación ocupó un lugar en la música occidental. Las primeras iglesias cristianas imitaron la forma y la espacialidad de las basílicas romanas, construyéndose edificaciones de gran volumen interior y con una materialidad de piedra que hacía que los tiempos de reverberación fueran muy prolongados. En este contexto acústico la prédica se hacía dificultosa porque el tiempo de reverberación se extendía de 6 a 8 segundos, cruzándose y superponiéndose las palabras. El texto enunciado se hacía ininteligible. En esta problemática de acústica se adopta la solución de comenzar a cantar la prédica y a descubrir algunas aproximaciones sobre la acústica<sup>113</sup>: Díaz se refiere a los estudios hechos por el arquitecto Steen Eiler Rasmussen en relación a como ya desde el siglo II había un cierto grado de conciencia sobre la relación sonido-espacio:

---

<sup>110</sup> Reznikoff, 2005. Sección 2.8.

<sup>111</sup> Mattioli, 2015. Pág. 28.

<sup>112</sup> Chías, 2005. Pág. 2.

<sup>113</sup> Roth, 1993. Pág. 101.

“los largos tiempos de reverberación que en ellas se producían entorpecían el discurso del sermón, por lo que se optó por ajustar el lenguaje al tiempo de reverberación. Eso se consiguió mediante oraciones y cantos en latín, con un ritmo solemne más adecuado a esta arquitectura. El latín se trata de un lenguaje vocal, que se adaptaba mejor a estos espacios que un lenguaje rico en consonantes (frecuencias altas). De esta forma nacieron los cantos gregorianos, los cuales alcanzan su máximo esplendor debido a las características del espacio interior donde se producen”<sup>114</sup> :

La música puede requerir dos tipos básicos de condición acústica: la que es conocida como acústica resonante y la acústica que tiene la cualidad de baja reverberancia. La primera tiene como característica principal la facultad de prolongar los sonidos y resultó favorable para el canto gregoriano. La segunda permite una buena condición acústica para música más compleja, rápida y con adornos: por ejemplo la música barroca<sup>115</sup>.

#### 4.4. La resonancia en la obra Prometeo, Tragedia dell'Ascolto de Luigi Nono

“Para mí, la relación entre sonido y espacio es decisiva: cómo el sonido lee el espacio, y cómo el espacio descubre, desvela el sonido”<sup>116</sup>

Entre 1981 y 1985, el compositor Luigi Nono compone la obra “opera” Prometeo, Tragedia dell'Ascolto. En la obra se articulan música, textos y un particular diseño sonoro a partir de una especie de caja de resonancia llamada el “Arca”. Este diseño fue exclusivo para la obra Prometeo, siendo un espacio acústico no fijo -sino desmontable- y fue también una construcción que permitió la posibilidad de experimentación en un plano más bien íntimo entre la música y la arquitectura. Esta idea llevada a cabo en la búsqueda de lograr una relación entre espacialidad y sonido, rompe de alguna manera la concepción tradicional

---

<sup>114</sup> Chías,. 2005.

<sup>115</sup> Díaz,. 2019. Pág. 15-6.

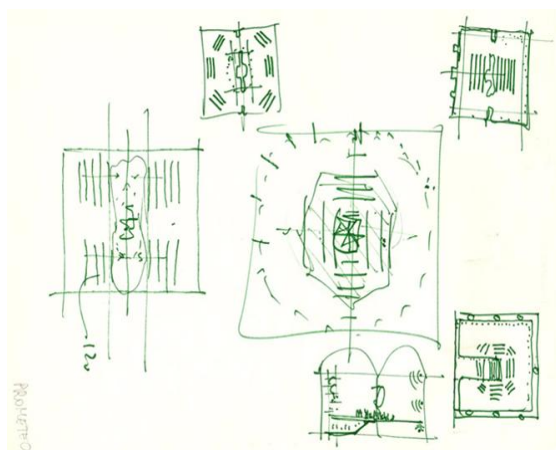
<sup>116</sup> Polo,. 2017. Pág. 40.

de las salas para conciertos: se convierte el espacio en una caja resonante que alberga el escenario, el público y a los músicos<sup>117</sup>.

El lugar elegido para la primera presentación de la obra fue la iglesia de San Lorenzo en la ciudad de Venecia por sus condiciones acústicas. Como antecedente de esta cualidad acústica de la iglesia está la experiencia de los ensayos de sus arias que realizara el compositor Antonio Vivaldi<sup>118</sup>. Como antecedente de las posibilidades espaciales de la iglesia está la representación del interior de la misma por el pintor Gabriele Bella: un acto litúrgico que se ordena al centro de la iglesia y los asistentes situados alrededor dispuestos en una suerte de gradería<sup>119</sup>.

Para esta colosal puesta en escena el compositor italiano forma un equipo interdisciplinario: los textos son escritos recopilados por el escritor y filósofo Massimo Cacciari; el diseño del Arca fue asumida por Renzo Piano; Emilio Vedova quien se encargó de la escenografía y la iluminación y finalmente Claudio Abbado, director de orquesta y encargado de la dirección musical.

El diseño del Arca se puede observar en este dibujo. La obra tiene como parte primordial la organización espacial, el público fue ubicado en la parte central y toda los músicos y amplificación fueron ubicados y desplegados en la periferia.



Boceto en plana de Renzo Piano para el Arca de Prometeo de San Lorenzo. Representación de la idea de público centralizado<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Piano,. 2022. Pág. 5.

<sup>118</sup> Ibíd.

<sup>119</sup> Polo,. 2017. Pág. 6.

<sup>120</sup> Polo,. 2017. Pág. 44.

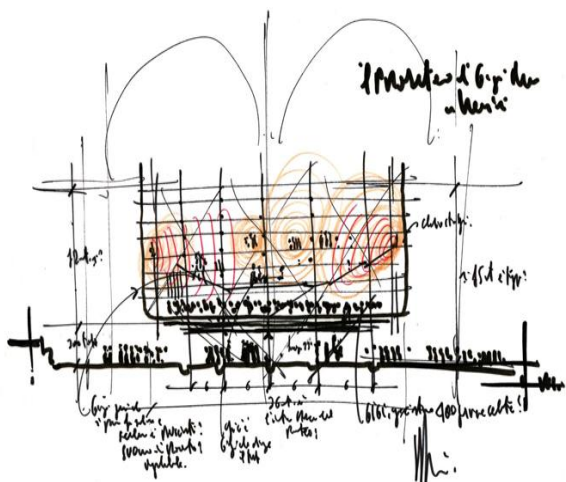


Diagrama del Arca de Prometeo. Análisis del sonido emitido por las cajas acústicas (en color) <sup>121</sup>.

Luigi Nono describe esta “caja de resonancia” diseñada por Renzo Piano, como un violín Stradivarius,

“su concepto –a partir de la experiencia de los pequeños espacios acústicos experimentales del Ircam de Pierre Boulez- era el espacio en varios planos: el vínculo entre el plano vertical y el horizontal en la propia estructura, luego la relación entre éste y los planos de la iglesia y viceversa” <sup>122</sup>.

El compositor, relata en el contexto de la obra Prometeo, la oportunidad de descubrir la ciudad de Venecia, en cuanto a la luz, al color y el significado del sonido: ¿qué es el espacio?; ¿qué es el sonido?; ¿qué es la profundidad?; ¿qué es la horizontal y la vertical?.

Respecto a la música sostiene que hay una forma especial de hacer música y de cómo las sonoridades –por ejemplo las campanas- viajan con su resonancia por Venecia o por sus aguas. Los ecos que emergen desde el agua se proyectan en las casas, para luego viajar entre las calles con un ritmo único <sup>123</sup>. Desde estas apreciaciones del compositor italiano, André Richard- persona cercana a Nono- indica que la música del último periodo de Nono era una música totalmente veneciana, en el sentido de la espacialidad. André Richard, hace también, una referencia en este sentido con el compositor Giovanni Gabrieli

<sup>121</sup> Polo,. 2017. Pág. 45.

<sup>122</sup> Nono,. 2014. Pág. 337.

<sup>123</sup> Nono,. 2014. Pág. 337-38.

quien desarrolló -en el siglo XVI- “una práctica típicamente veneciana llamada de los Cori Battenti, que consistía en organizar espacialmente varios coros y varios conjuntos instrumentales en las distintas galerías, tocando antifonalmente y estableciendo un diálogo musical que iba saltando de una a otra parte de la iglesia de San Marcos”<sup>124</sup>. La iglesia de San Marcos es de grandes dimensiones y su tiempo de reverberación actual es de 6 a 7 segundos, pero hoy esta iglesia ha sido acondicionada con tapicerías lo que hace suponer que la reverberación en el tiempo de Gabrieli pudo ser mayor<sup>125</sup>.

En la primera presentación de Prometeo se abrieron las enormes puertas de la iglesia de San Lorenzo para que los sonidos de los canales, las plazas y las calles de Venecia formaran parte de la escucha de la ópera<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Roth, 1993. pag. 102.

<sup>125</sup> Ibíd.

<sup>126</sup> Polo, 2017. Pág. 6.



## 5. Análisis obra *Aura Silencio*

### 5.1. Motivaciones

La obra de este trabajo de tesis llamada *Aura Silencio*, emerge desde una problemática de Escucha. Dicha problemática se relaciona con la sensación-percepción de que mucha de la música impone demasiado expresamente su contenido, produciéndose un tipo de Escucha en que todo pareciera estar asegurado, un tipo de Escucha en que todo parece estar consumado. Por otro lado, surge la necesidad de des-saturar el paisaje sonoro en la Escucha musical, donde la complejidad y la densidad sonora fueron produciendo un cansancio e hicieron buscar alguna posibilidad de desestructura sonora-discursiva. Esto podría sonar un tanto descalificador con lo que ocurre en la generalidad de la música, pero no se trata de eso: lo que surge es la necesidad y la alternativa de conocer y abrir (se) hacia otras posibilidades de Escucha.

No es insignificante el hecho de que cuando se comienza a escuchar música en la niñez no hay ningún criterio sobre el cual apoyarse: recibimos toda la música que suena a nuestro alrededor. La música tiene el atributo de estar presente lo queramos o no; la música puede sonar en cualquier lugar sin que podamos muchas veces dejar de oírla. En este sentido se produce muchas veces una audición musical que no proporciona la oportunidad de acceder de manera orgánica: la música simplemente sucede a nuestro alrededor. Luego de esta etapa de no elección -de lo que ocurre a nuestro alrededor- comienzan a aparecer los propios criterios de cada persona, donde podrían aparecer otras formas de aproximarse al discurso sonoro de la música. Sin embargo, la información es mucha y el tiempo para Escuchar y discernir es poco.

En este sentido, este “agotamiento sonoro” se convierte en una oportunidad de observar y discernir cuál es la comprensión acerca de lo que significa escuchar diversos lenguajes musicales, con sus distintas características y sus posibles trasfondos. Así, desde esta circunstancia, se inicia el cuestionamiento y la búsqueda dónde surge la idea, la imagen o una imagen sonora que se acercaba a la idea de “timbres luminosos”. Tales tipos de sonidos o timbres imaginados tenían la complejidad de entrar en un plano absolutamente

subjetivo: ¿Qué es un timbre luminoso?; ¿qué podría significar la idea de lo luminoso respecto a un sonido?. Como primera aproximación a este plano subjetivo de sonoridades, se visualizaban movimientos en una espacialidad que no impusiera un discurso musical muy marcado y definido: sonidos que pudieran desplegarse sin una direccionalidad muy evidente, en la idea de movimientos más bien etéreos, movimientos sonoros que no parecieran muy articulados desde lo “musical”. Esta idea de movimientos sonoros que no estuvieran muy en relación con lo musical se puede entender desde lo ya señalado sobre el “cansancio sonoro”. Es decir, intentar buscar un despliegue de sonoridades más que un desarrollo de ellas. En esta idea de despliegue sonoro se articulaba otra idea respecto a cómo las sonoridades se pudieran desenvolver: los sonidos podrían ser proyectados o continuados por otros sonidos; un gesto sonoro se desplegaría desde varias sonoridades y un movimiento o no-movimiento sonoro tendría sentido al escucharse en una combinación temporal de dichos timbres, el timbre se articulará hacia el registro.

Como un hecho subyacente a todo lo señalado, estaba la necesidad de espacio, la necesidad de lograr una espacialidad que pudiera contener a estas “sonoridades luminosas”. Este ámbito que no se presentaba de forma explícita, sólo entendido como la necesidad de espacio tiene como trasfondo una forma de discurso que no apele demasiado a lo que se pueda anticipar o a lo que se manifiesta como un hecho sonoro que se concatena de forma permanente, sino momentos-eventos que pueden tanto permanecer como no permanecer. Esta forma de entender el discurso apela hacia lo Fragmentario, hacia un discurso musical que permita un proceso de Escucha sin un condicionamiento establecido de antemano.

En esta meditación y, en esta búsqueda de una espacialidad con las características señaladas, aparece de forma imperceptible y no de forma evidente el ejercicio de la utilización del silencio: los timbres luminosos generarían su despliegue en una compleja y diversa comprensión acerca del silencio. Esta diversa noción sobre el silencio se convierte así en una dimensión comunicante con el ámbito de la sintaxis; se comienza a generar un proceso de intervención del silencio en el discurso de la pieza que permitiría que el contenido de la composición quede de alguna forma abierto.

Esta posibilidad de intervención del silencio se convierte de esta manera en una herramienta de modelación de la sintaxis musical, abriendo posibilidades, generando

también espacio para que el silencio muestre sus propios significados.

## 5.2. Aspectos formales

Aura Silencio es una composición para un quinteto de vientos, percusión y cuerda: flauta travesa, clarinete en sib, clarinete bajo en sib, vibráfono y arpa. Los instrumentos fueron elegidos por su sonoridad en relación a la idea de sonidos “prístinos, diáfanos o luminosos”.

La pieza trabaja un tiempo liso, se buscan movimientos sonoros más bien etéreos que tiendan hacia lo inmóvil en un inicio. Luego dicha inmovilidad se comienza poco a poco a abrir hacia movimientos que se complejizan y que toman distintos rumbos. Después de estos cambios y rumbos la pieza se vuelve nuevamente hacia lo etéreo.

La composición contiene en términos generales tres secciones. Estas tres secciones no remiten a la idea de forma, ya que el carácter de la pieza es fragmentario. Sin embargo, se pueden visualizar tres momentos importantes:

La primera sección se extiende hasta el compás 60, y se articula básicamente desde la idea de que las sonoridades particulares de cada instrumento puedan desplegarse y distinguirse. En el inicio se utiliza el silencio como articulador de las sonoridades; el silencio como elemento que va a permitir que los sonidos sean claros y transparentes. Posteriormente aparece el movimiento oblicuo para develar sonoridades al salir de las notas tenidas del comienzo.

La segunda sección va desde el compás 61 al 70. Esta sección es breve y condensa algunas de las situaciones de la primera sección. En esta sección se propone más claramente la representación de la resonancia al superponer sonoridades que quedan resonando luego de un ataque determinado; se establece también una forma de resonancia que funciona desde la idea de superponer estructuras de sonoridades.

La tercera sección es el paso de notas tenidas hacia una precipitación del material. Esta sección y la pieza terminan con sonidos casi imperceptibles al borde del silencio.

Los procesos principales de la pieza son el tránsito de notas tenidas hacia la fragmentación de esas notas tenidas y viceversa; los movimientos diagonales para construir

sonoridades; silencios de varios tipos, con diferentes consecuencias; cierto tipo de tensiones que se logran con los silencios verticales. En tal proceso se produce también el tránsito de una sola altura hacia la inclusión de otras, una especie de apertura de alturas que converge con la fragmentación rítmica. En este proceso de fragmentación actúa el silencio como elemento que permite que las sonoridades de cada instrumento puedan seguir siendo claras, esto mediante los silencios dispuestos de diferentes formas en cada línea particular de instrumentos. Por otro lado, se intenta hacer presente el fenómeno de la resonancia por medio de superponer sonoridades que quedan resonando luego de un ataque determinado; se establece también una forma de resonancia desde la idea de superponer estructuras de sonoridades.

### 5.3. Metodología de análisis

A modo de establecer algunos principios analíticos para la composición *Aura Silencio*, se proponen los siguientes esquemas para abordar el fenómeno del silencio en relación al discurso musical generado.

El siguiente esquema propone un punto de encuentro entre la dimensión “real” del silencio con la “idea o concepto” de silencio. Producto del silencio como dimensión real se desprende el tercer círculo descriptivo desde la noción de no dualidad donde siempre hay sonidos. Luego está entonces, la descripción que hace referencia a la relación entre cierto tipo de sonidos y cierto tipo de atención-percepción: esto desde el concepto acuñado por Murray Schafer que describe que hay cierto tipo de sonidos que son imperceptibles dependiendo del grado de atención que se tenga. Si no se presta atención, no se escucha. Al contrario, si se presta un mínimo de atención se puede percibir. Esta circunstancia sonora - desde el plano real- se une al tercer círculo descriptivo desde la dimensión teórica del silencio. Esta dimensión teórico-conceptual del silencio se desprende de la dualidad entre sonidos y silencios para llegar a abordar el silencio y sus posibles significados en la música. Es decir en la música se podrían relacionar la dimensión real y teórica del silencio.

Diagrama que describe lo anteriormente señalado: punto de convergencia entre el concepto de silencio y la dimensión real del silencio. Fig.1.



Fig.1.

La problemática de este trabajo de tesis se aboca a observar de qué forma o, en qué sentido el silencio podría operar en el discurso sonoro. El siguiente esquema intenta reflejar algunos procedimientos y criterios sobre la utilización del silencio en la composición:

-silencio modelador: círculos descriptivos del lado izquierdo se refieren al proceso de Klangfarbenmelodie donde el silencio dispuesto de forma intermitente en cada línea de instrumentos permite la posibilidad de develar sonoridades o timbres.

-Silencio como acontecimiento: círculos descriptivos lado derecho refieren a la idea del silencio como acontecimiento. Este tipo de silencio se abre como posibilidad tanto al silencio en sí mismo y al silencio como espacio resonante.

-Silencio sintáctico: convergencia del silencio modelador y el silencio como acontecimiento. Pretende explicar cómo un proceso fragmentario de discurso musical

podría ser suministrado por el silencio. En este sentido, el silencio aportaría una característica antigравitacional que finalmente lleva hacia la fragmentación. Fig.2.

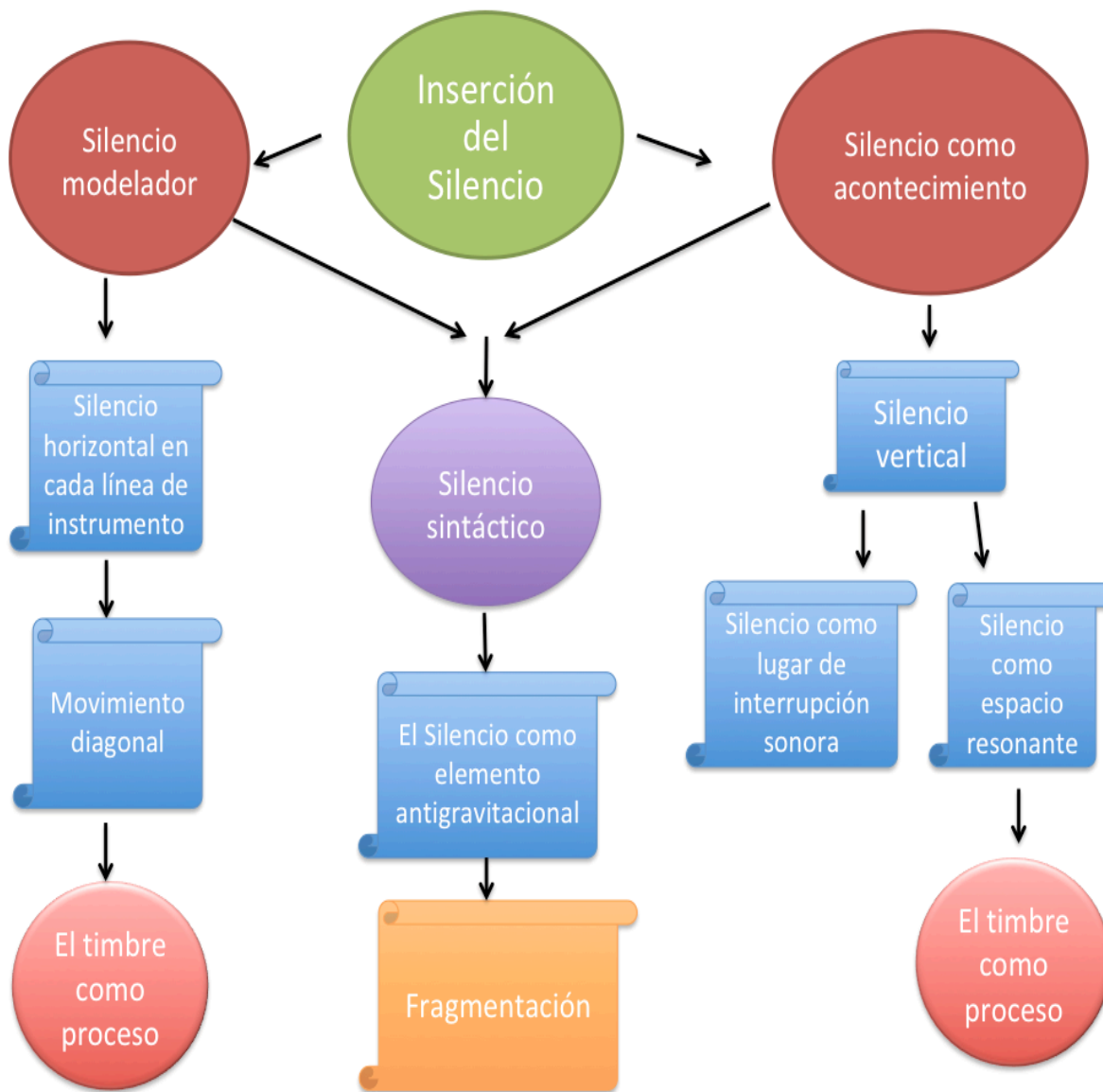
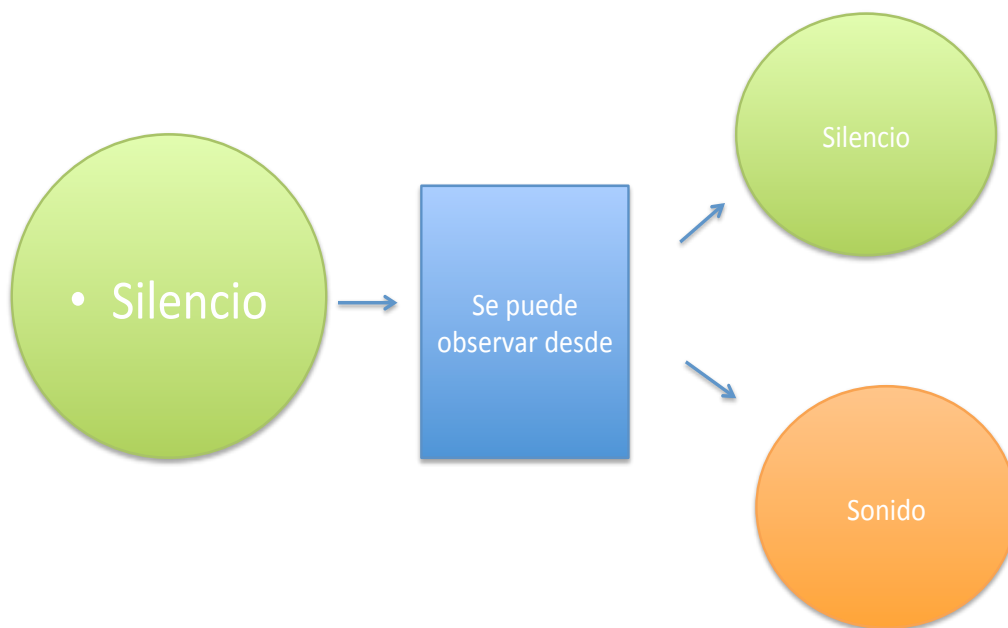


Diagrama que se deriva del silencio como acontecimiento. El silencio como espacio resonante. Sonidos que aparecen luego de la extinción de otro sonido. En la obra Aura Silencio se hacen algunas representaciones de la resonancia: sonidos que quedan resonando luego de que otros sonidos se detienen. El silencio permite que otros sonidos aparezcan, sonidos que son más débiles, sonidos que se acercan a la imperceptibilidad. Fig.3.



Fig.3.

Esquema que muestra que el silencio se puede observar desde sí mismo o desde el sonido. Al entenderlo desde sí mismo, el silencio entra en el concepto o idea de silencio: al estar demostrado que siempre hay sonidos, se puede elaborar composición desde sonidos que evoquen al silencio. Estas pueden ser sutilezas; sonidos débiles apenas audibles. Si observamos al silencio desde el sonido, se puede abrir el campo sintáctico en cuanto silencio que entra en el ámbito del sonido en equivalencia de cualidad temporal. Por lo tanto, se pueden constituir cualidades sintácticas que hacen converger sonido y silencio. Estas cualidades sintácticas derivan en movimientos de sonidos que no alcanzan a formarse en sí mismos por estar atravesados por silencios que también van haciendo sus propios movimientos: se produce fragmentación. El silencio pensado desde el sonido abre la posibilidad de que la sintaxis sea alimentada por dos dimensiones, la dimensión del sonido y la dimensión del silencio. Fig.4.





## 5.4. Organización de alturas

El primer grupo de alturas se extrae de un estudio espectral a un sonido particular. Este sonido, al cual se le realiza un análisis espectral, contenía las características señaladas en relación a la idea de lo “luminoso”. Este sonido concentra todas estas alturas de forma vertical y simultánea. Para hacer la representación que contenía las características buscadas:



Este primer grupo de alturas “funciona” mientras la pieza está transcurriendo en el ámbito de notas tenidas. El carácter diatónico no se percibe mientras suenan notas largas que se mueven desde una especie de inmovilidad. Al fragmentarse rítmicamente la música se comienza a sentir el carácter diatónico y se hace necesario poner alteraciones de forma intuitiva.

El segundo grupo de alturas fue estructurado a partir de acordes que sintonizaran con las mismas ideas señaladas,



El tercer grupo de sonidos



En los tres grupos de alturas el criterio de elección fue escuchar de forma vertical, en forma de acorde los grupos de alturas.

### 5.4.1. Armonía estática

El intervalo, al igual que cualquier sonoridad musical puede tener distintos significados<sup>127</sup>.

La idea primera en términos de sonidos combinados es que se utilicen intervalos que lleven hacia una cierta sensación de inmovilidad o hacia una no gravitación. Intervalos: séptimas, segundas mayores, novenas, cuartas. Otros intervalos como una segunda aumentada se hacen sobre la octava, 3ras ocasionales sobre la octava: al estar sobre la octava pierden su característica gravitatoria. Fig.5.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (1. bajo), Violin (Vib.), and Arpa. The score is in 4/4 time and starts at measure 12. The Flute and Clarinet parts are circled in green, and the Violin part is circled in red. The Flute part begins with a *mf* dynamic. The Clarinet part begins with a *mp* dynamic. The Bassoon part begins with a *mf* dynamic. The Violin part begins with a *mf* dynamic. The Arpa part begins with a *p* dynamic. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for *(Arco)* and *Red.* at the end of the Violin staff. The score is labeled "p.d.l.t" and "ord." at the bottom.

Fig.5.

<sup>127</sup> Persichetti, 1961. Pág. 11.

Segundas mayores en el arpa, intervalo que busca estaticidad y cierto tipo de carga emocional. Como elemento de contraste están los gestos de la flauta y el clarinete. Por un lado movimiento y por otro elementos estáticos. Flujo entre movimiento y estaticidad; pequeños momentos en que surgen gestos de varias alturas con una rítmica irregular. La estaticidad descrita puede estar siendo constantemente astillada por gestos. Fig.6.

8

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Harp (Arpa). The score is divided into two measures. The Flute part starts at measure 25 with a dynamic of *f* and a slur over a series of notes, ending with a dynamic of *mp*. The Clarinet part has dynamics of *mf*, *p*, and *mf* in the first measure, and *mp*, *mf*, and *f* in the second measure. The Bass Clarinet part is silent. The Vibraphone part has a dynamic of *mf*. The Harp part has a dynamic of *mf* in the first measure and *f*, *mp*, and *ff* in the second measure. A red circle highlights a specific interval in the Harp part, consisting of two notes: a quarter note on G4 and a quarter note on A4, both with a dynamic of *f*.

Fig.6.

Movimientos de todos los instrumentos en prácticamente una sola altura. La pieza comienza con una altura continua que sucede desde los distintos instrumentos, luego entran otras alturas y la rítmica varía. En el compás 47 al 49 se produce un proceso similar al comienzo de la composición. Fig.7.

The musical score for measures 47-49 is presented in five staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. bajo), all in treble clef. The Flute and Clarinet parts feature glissando markings and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Bass Clarinet part is silent. The Violin (Vib.) part is in treble clef and includes an *(Arco)* marking, a *p* dynamic, and a *f* dynamic. The Arpa part is in grand staff (treble and bass clefs) with dynamics of *sf*, *mp*, and *mf*. A *tu. t.* marking is positioned above the Flute staff in measure 49.

Fig.7.

## 5.5. Sintaxis

La primera sección inicia con un continuo sonoro que se puede relacionar con el concepto de resonancia. Una misma altura que se despliega desde un instrumento a otro constituye el proceso descrito anteriormente entre sonido-silencio-resonancia. Fig.8.

♩=54

Flauta

Clarinete en  $Sib$   
(*Transpuesto*)

Clarinete bajo  
en  $Sib$   
(*Transpuesto*)

Vibráfono

Arpa

*pp* — *mp*

*p* — *mp*

(*Arco*)

*p* — *mp*

*mf*

*mf*

Fig.8.

El silencio como organizador temporal, los sonidos aparecen mayoritariamente en tiempos débiles. Esta relación entre silencio y sonido permite que el pulso se perciba como liso. La búsqueda de la idea de lo etéreo está en estrecha relación con una sensación de la no existencia de un pulso evidente. Este procedimiento involucra por otra parte una sintaxis que encuentra otras posibilidades, la rítmica general se comienza a comportar hacia un discurso con menor gravitación. Esta observación se desprende de la consideración de que los discursos tonales o con clara gravitación requieren de procesos rítmicos definidos y ciertas características definidas en ciertos puntos del discurso. Fig.9.

Pitch bend

The musical score for Figure 9 consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Bass Clarinet (Cl. bajo), the fourth for Violin (Vib.), and the fifth for Arpa (Arpa). The score is divided into four measures. The Flute part starts with a measure of rest, followed by a half note with a pitch bend, then a quarter note, and finally a half note with a pitch bend. Dynamics for the Flute are p, mp, mf, and f. The Clarinet part has a half note with a pitch bend, a quarter note, and a half note with a pitch bend. Dynamics are p, mp, mf, and pp. The Bass Clarinet part has a whole rest in all measures. The Violin part has a whole rest in the first two measures, then a half note with a pitch bend, and a quarter note with a pitch bend. Dynamics are pp and p. The Arpa part has a whole rest in the first two measures, then a half note with a pitch bend, and a quarter note with a pitch bend. Dynamics are mp and pp. The score includes performance instructions like (Arco) and Ped.

Fig.9.

Silencio como acontecimiento: un silencio de casi cuatro tiempos, entre el compás 19 y 20, que hace volver al proceso de notas tenidas en otra altura que al comienzo. Este silencio vertical de todos los instrumentos conecta nuevamente con la idea inicial de la pieza donde una sola altura desplegada entra en relación con la idea de inmovilidad. Este tipo de silencio abre interrogantes respecto a cómo podrían suscitarse diversas posibilidades discursivas posteriores. Luego de este silencio reaparecen las notas tenidas, pero en otra altura. Al momento anterior al silencio se producen algunos movimientos, este silencio actuaría como elemento que devuelve a la estaticidad. Este silencio como acontecimiento vertical podría interpretarse como elemento que busca la inmovilidad. Fig.10.

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Violin (Vib.), and Arpa (Arpa). The score is divided into measures 18, 19, and 20. A large red oval highlights a four-measure silence that spans from the end of measure 18 through the entire measure 20. This silence affects all instruments. In measure 18, the Flute plays a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Clarinet plays a single note with dynamic *f*. The Bass Clarinet plays a melodic line with dynamics *f* and *p*. The Violin plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*, and includes a *Ped.* (pedal) marking. The Arpa plays a melodic line with dynamic *f*. In measure 20, the Flute plays a melodic line with dynamics *p* and *mp*. The Bass Clarinet plays a melodic line with dynamic *p*. The Violin plays a melodic line with dynamic *mf* and includes a *Ped.* marking. The Arpa plays a melodic line with dynamic *mf*.

Fig.10.

Silencio como acontecimiento. Silencio en el compás 34. Silencio que interrumpe los gestos del compás 33. Gestos efímeros que no determinan continuidad. Además este silencio abre la música hacia otro rumbo, se complejiza el aspecto rítmico, se densifica, se abren otras posibilidades, un tipo de silencio que fragmenta y que abre el discurso a partir del compás 36. Fig.11.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Arpa). The score is divided into measures 33, 34, and 35. A red oval highlights the silence in measure 34. The Flute part has dynamics *p*, *mp*, and *p* in measure 33. The Clarinet part has a dynamic of *mp* in measure 33. The Bass Clarinet part has dynamics *p*, *mp*, and *p* in measure 33. The Vibraphone part has dynamics *p* and *mp* in measure 33, and a dynamic of *p* in measure 35. The Arpa part has dynamics *p*, *mp*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *p* across measures 33, 34, and 35. A red oval highlights the silence in measure 34 across all instruments.

Fig.11.



Como consecuencia del silencio descrito anteriormente cambia el discurso de la obra. El silencio como acontecimiento en esta parte de la obra tendría un efecto transformador de lo que ocurría hasta ese momento. El silencio como acontecimiento podría tener diferentes consecuencias: en el ejemplo anterior (figura 10), el silencio vertical de todos los instrumentos hace volver al principio de la pieza. Funcionaría como un efecto replagador. Al abrirse un poco el discurso, ese silencio como acontecimiento hace volver al origen. En este caso el silencio vertical abre el discurso hacia otras posibilidades de discurso. Fig.11.

The musical score for Figure 11 (second part) consists of five staves. The first staff is for Flute (Fl.), starting at measure 36 with a trill. The second staff is for Clarinet (Cl.), which is silent until measure 37. The third staff is for Bass Clarinet (Cl. bajo), which has a triplet in measure 37. The fourth staff is for Vibraphone (Vib.), which is silent throughout. The fifth staff is for Piano/Arpa (Arpa), which has a forte (f) chord in measure 36 and a piano (mp) chord in measure 37. Dynamics include mf, ff, p, f, and sf. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

Fig.11. (segunda parte).

Tercer ejemplo de silencio como acontecimiento. Este silencio vertical tiene un efecto distinto a los anteriores. No hace que el discurso vuelva al principio como el ejemplo de la figura 10, ni tampoco transforma el discurso hacia algo nuevo. En este caso se podría decir que la consecuencia del silencio estaría más ligada a la “profundización” del discurso: una especie de efecto potenciador de lo que venía ocurriendo. Fig.12.

*w. l.* 17

The musical score for Figure 12 consists of five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Arpa). The score is divided into two measures: 3/4 and 4/4. The Flute and Clarinet parts begin with a *mf* dynamic. The Bass Clarinet part begins with a *p* dynamic. The Vibraphone part begins with a *p* dynamic. The Arpa part begins with a *mp* dynamic. The score shows a vertical silence in the 3/4 measure, followed by a continuation of the musical discourse in the 4/4 measure. Dynamics are marked as *mf*, *p*, *pp*, and *mp*.

Fig.12.

Silencio modelador: ejemplo de movimiento oblicuo, utilización del silencio desde la línea de cada instrumento. El silencio se comportaría en este ejemplo un como articulador tímbrico, es decir las posibilidades tímbricas se despliegan en un gesto que se compone de varios tipo de sonoridades. Posibilidades tímbricas que hacen discurso por combinar diferentes registros de los instrumentos. Sin embargo más que pensar el timbre desde la sonoridad de cada instrumento, la cualidad tímbrica que se desplegaría sería más clara a partir de las distintas posibilidades de registro. Fig.12.

22

Fl. *f* *p* *w.t.*

Cl.

Cl. bajo *mp* *f* *mf*

Vib. *mp* *pp* *Ped.*

Arpa *f* *p* *f* *mf*

Fig.13.

El silencio como espacio resonante. La resonancia se puede dar de estas maneras:

1. Como un sonido que fue ejecutado en un momento anterior y queda resonando por razones acústicas (espacio material).
2. Resuenan sonoridades: la Resonancia como fenómeno que ocurre en el espacio del silencio, resuenan sonoridades, resuenan estructuras interválicas.

La estructura que se ocupa es:



Las alturas Do# y Re# se utilizan en el vibráfono.

La estructura que resuena es la misma, pero una 4ta más arriba:



De esta estructura se superponen las alturas Re, Fa#, Sol# y La del arpa a las ya mencionadas alturas del vibráfono en el compás 67. Fig.14.



The musical score for measures 66 and 67 is shown. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Harp (Arpa). The score includes dynamics such as *p*, *mp*, *f*, and *mf*. A red oval highlights the overlapping notes in measure 67, where the Harp and Vibraphone parts coincide.

Fig.13.

El silencio como espacio resonante: compás 69, el vibráfono queda resonando luego del ataque de las maderas. Desde el silencio como posibilidad sonora se construye una representación de la resonancia. Fig.15.

25

The musical score consists of five staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. bajo). The fourth staff is for Vibraphone (Vib.), and the fifth is for Harp (Arpa). Measure 68 shows the Flute, Clarinet, and Bass Clarinet playing notes with dynamics *p* and *ff*. Measure 69 shows the Flute, Clarinet, and Bass Clarinet playing notes with dynamics *ff*. The Vibraphone staff shows a sustained note with dynamic *p* in measure 69, highlighted by a green box. The Harp staff shows a sustained note with dynamic *mf* in measure 69, with the instruction *l.v.* above it. A red oval highlights the transition between measures 68 and 69. A green box highlights the vibraphone's sustained note in measure 69. A horizontal line with a triangle above it and a triangle below it spans measures 68 and 69, with the instruction *Res.* below it.

Fig.14.

Relación mediante el silencio entre flauta y clarinete. Figuras rítmicas similares, pero con algunas diferencias mínimas que permiten “colorear” el gesto entre los dos instrumentos. Una especie de resonancia entre dos colores instrumentales. Fig.16.

19

54

Fl. *f* *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. *f* *mp* *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. bajo *p* *mf* *mp* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

Vib. *mf* *mp* *pp*

Arpa *mf* *f* *mf* *p* *mf* *mp*

Fig.15.

Compás 11: un sonido es interrumpido por otro sonido. El arpa interrumpe a la flauta. Se silencia un sonido por otro sonido, ¿qué ocurre ahí en términos sintácticos? ¿qué significa esto?. El fenómeno de interrupción que se podría relacionar en primera instancia con un intercambio tímbrico. Sin embargo, este intercambio conlleva otros aspectos, se produce un tipo de precipitación, algo se readeúa en ese momento de la pieza, el discurso toma otra energía. Fig.17.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Harp (Arpa). The score is in 2/4 time and spans measures 9, 10, and 11. In measure 9, the Flute plays a half note with a dynamic of *mp*. In measure 10, the Flute is silent. In measure 11, the Flute plays a half note with a dynamic of *p*, which is highlighted by a green box. Simultaneously in measure 11, the Harp plays a half note with a dynamic of *mf*, also highlighted by a green box. A green arrow points from the Harp's note to the Flute's note. The Vibraphone has a dynamic of *mp* and a performance marking of *ord.* in measure 11. The Harp has a dynamic of *f* in measure 10 and a performance marking of *ord.* in measure 11. A bracket labeled *p.d.l.t* spans measures 9, 10, and 11.

Fig.16.

Compás 10, se produce un proceso por disminución: éste puede ser entendido como disminución temporal de un sonido. Este proceso también podría ser entendido como una extensión del silencio. En términos sintácticos podría ser visualizado como un silencio que hace precipitar lo que viene. Fig.17.

En el inicio de la tercera sección se vuelve a las notas tenidas. A diferencia del inicio de la primera sección, estas notas tenidas no buscan develar el timbre mediante el silencio, aquí lo que se intenta es provocar sonidos sutiles que se acerquen al silencio. Compases 71 al 76. Fig.18.

The musical score for measures 71-76 is presented in five staves. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Harp (Arpa). The Flute, Clarinet, and Vibraphone parts consist of sustained notes with fermatas. The Bass Clarinet part features a melodic line starting in measure 75 with a *pp* dynamic. The Harp part has a sustained note in measure 71 and a melodic line in measure 75 with a *mf* dynamic. The word *Calmo* is written above the Clarinet staff in measure 72. The score is written in treble clef for the upper instruments and bass clef for the Harp.

Fig.18.



Estos son los siguientes compases de la primera parte de la última sección. A diferencia de la primera parte de la primera sección, aquí se pretende lograr sonidos que tiendan a la calma y aproximarse parcialmente a la imperceptibilidad. Estos podrían ser una representación del tipo de sonidos que sin atención no se perciben. Fig.19.

The musical score for measures 74-76 is arranged in five staves. Measure 74 is marked with a '74' above the Flute staff. The Flute (Fl.) and Vibraphone (Vib.) parts are silent throughout. The Clarinet (Cl.) part in measure 74 has a whole rest. In measure 75, the Clarinet plays a half note with a dynamic marking of *mp*. In measure 76, the Clarinet plays a half note with a dynamic marking of *mp*. The Bass Clarinet (Cl. bajo) part in measure 74 has a whole rest. In measure 75, it plays a half note with a dynamic marking of *p*. In measure 76, it plays a half note with a dynamic marking of *pp*. The Harp (Arpa) part in measure 74 has a whole rest. In measure 75, it plays a half note with a dynamic marking of *mf*. In measure 76, it plays a half note with a dynamic marking of *f*. The Harp part in measure 75 is marked with *Arrastrando* and in measure 76 with *l.v.*

Fig.19.

## 5.6. Dinámicas y articulaciones

Las dinámicas de la pieza muestran un comportamiento de mucha variación. El paso de forte a piano desde una nota a la siguiente, como también distintos planos de dinámicas entre los diferentes instrumentos. La idea de contraste se presenta muchas veces en la pieza. Este comportamiento de las dinámicas se relaciona con el movimiento oblicuo, el cambio de dinámicas estabiliza de alguna forma la disgregación de sonidos que se van sucediendo fuera de la lógica motivica. La sucesión de sonidos desde los distintos instrumentos y registros conllevaría la necesidad de dinámicas bajo un criterio de equilibrio: una forma de compensación entre sonidos fuertes y otros débiles. Esta compensación es requerida desde el proceso de la melodía de timbres o de momentos como éste. la combinación de distintos timbres y sus registros se vería de alguna manera unificada por las dinámicas diferenciadas.

Fig.20.

The musical score for Figure 20 consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked with a 'v.l.' above it. The second staff is for Clarinet (Cl.). The third staff is for Bass Clarinet (Cl. bajo). The fourth staff is for Vibraphone (Vib.), which includes a trill (tr) and a 'Ped.' marking. The bottom staff is for Harp (Arpa). The score shows various dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). There are also articulation markings such as slurs and accents. The page number 23 is located in the upper right corner of the score.

Fig.20.

En algunos momentos de la composición se utilizan articulaciones que busquen acallar de cierta forma los arranques sonoros que puedan surgir. Producto de la fragmentación, ocurren gestos que no desembocan en nada, sólo surgen y son suspendidos por alguna forma de silencio. Este tipo de efecto silenciador puede estar representado por una articulación como el Staccatissimo en la flauta travesa, recurso presentado luego del gesto acelerando. Esta Articulación tendría un efecto silenciador luego del gesto. El segundo ejemplo es un pasaje donde se utilizan staccatos y golpes de llave en la flauta. Figuras 21 y 22.

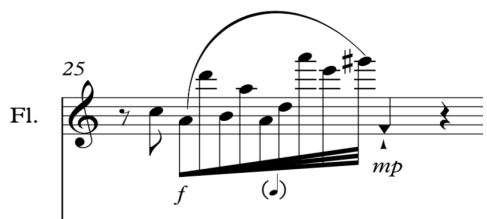


Fig.20.

Fig.22.

## 6. Conclusiones

Aura Silencio es una obra que se compuso con la idea de explorar los alcances de la utilización del silencio en relación a la sintaxis musical.

En este sentido la obra ha permitido observar algunos funcionamientos que el silencio ha proyectado sobre el nivel sintáctico; es decir la utilización del silencio –desde distintas perspectivas- ha generado intervenciones en el discurso de la obra. Dichas intervenciones tendrían un efecto modelador, fragmentador y antigraavitatorio. La noción de silencio como elemento equivalente al sonido permite de alguna manera que los sonidos no sean necesariamente dirigidos hacia algún lugar “seguro”; los sonidos dejan de tener tanta responsabilidad en el discurso; el silencio se comporta como fuente de ideas discursivas.

Como primera consecuencia de la utilización del silencio en el discurso de la obra se visualiza la apertura del ámbito tímbrico: la utilización del silencio abre no solamente la comprensión sobre el silencio en sí mismo, sino que modifica y amplía la comprensión sobre el sonido. En esta intervención del silencio se producen ciertas lógicas de movimientos sonoros que son conducidos hacia el registro; la apertura del aspecto tímbrico se vería conducida finalmente desde el ámbito del registro. El timbre, al ser concebido desde un criterio compositivo como el movimiento oblicuo, entraría en un proceso; es decir se puede visualizar al timbre como parte de un movimiento más que como sonido particular.

Por otro lado, las construcciones sintácticas descritas en relación al timbre se ven modeladas por el silencio hacia cierto grado de fragmentación: al no constituirse melodías en el sentido tradicional, lo que se produce son movimientos sonoros que -al estar cruzados por silencios en forma horizontal y vertical- van generando un discurso cercano a lo fragmentario. Esta relación con lo fragmentario da la posibilidad de que se tengan que tomar decisiones compositivas que son insospechadas; se abren múltiples opciones; la música se torna una fuente de permanentes alternativas. La irrupción de silencios verticales aporta a esta dinámica fragmentaria desde la fuerte presencia que pueden tener estos momentos sin sonido: los silencios verticales se podrían entender como una especie de portales hacia sonoridades insospechadas.

El silencio aporta ideas hacia lo antigravitatorio: el silencio ayuda a que las relaciones entre los sonidos no tiendan hacia algo específico, sino más bien el discurso puede sumergirse por momentos en la ingravidez.

De alguna forma se podría decir que el compositor -al incorporar al silencio de forma importante- deja de tener una relación tan estrecha entre su ejercicio y la obra: se abre la relación entre compositor y la música, las múltiples opciones que van apareciendo hacen que la composición quede de alguna forma abierta y no totalmente sellada por el compositor.

Desde otra perspectiva, lo anterior se relaciona directamente con la Escucha. Los movimientos sonoros intervenidos por una presencia modeladora e irruptiva del silencio podrían llevar hacia un tipo de escucha que disuelve las categorías clásicas de emisor-receptor, produciéndose una presencia sonora que estaría más cercana a la sugerencia que a la imposición.

El impacto en la sintaxis, por una idea de silencio como la descrita, es la posibilidad de establecer otras relaciones entre los sonidos. Una sintaxis que se abre, que no necesita determinar tan claramente lo que va a suceder en el momento posterior.

La incorporación del silencio en la sintaxis de la obra *Aura Silencio* significaría finalmente componer desde el silencio más que desde los sonidos: es como imaginar que el pentagrama antes de escribir la primera nota ya contuviera sonidos o fuera sonido en sí mismo. Es imaginar tener un lápiz que en vez de dibujar sonidos va dibujando silencios, como borrando la presencia incontenible del sonido.

## 7. Bibliografía

1. ARROYANE, M. (2013). ¡Silencio!, se escucha el silencio. Revista calle 14, volumen 8.
2. BUSTO, E. (2019). Elogio a la escucha. Revista espacio sonoro n° 48.
3. CABRAJAS, E. (2022). SILENCIO, origen etimológico. THEORY THE IBERIAN ACRONYMS ORIGINS OF THE SPANISH LANGUAJE. RPI: B-385-14
4. CAGE, J. (1973). Silence. Wesleyand Paperback.
5. CAGE, J. (1991). A Composer Confessions. (1948) Musik Texte, n 40/41, p.65
6. CAGE, J. (2019). Conferencia sobre nada. Traducción: Juan Alcántara
7. CARANFA, A. (2000). Claudel on Sound, Silence, and Ecstasy. An Interdisciplinary Journal. Vol. 83. No.2. PP. 453-476.
8. CELEDÓN, G. (2015). John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra.
9. CHARLES, D. (2007). John Cage. Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles. . Monte Ávila editores.
10. CHÍAS, P. (2005). Música y número en la alta edad media. Madrid, Escuela Técnica superior de Arquitectura.
10. DELCAMBRE-MONPOEL, M. (2002). Influencia de la música de Anton Webern. Revista de especialización musical Quodlibet. 2002, n° 24, pp. 135-153.
11. DE TORO. (1967). PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO. DICCIONARIO. Buenos Aires.

12. DÍAZ, A. (2005). Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX. (espacio sonoro)
13. DÍAZ, B. (2019). Arquitectura y sonido., Escuela Técnica superior de Arquitectura de Madrid. Trabajo de fin de grado.
14. FUBINI, E. (2005). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Versión castellana Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza editorial.
15. GONZÁLEZ PORTO. (1960). Diccionario literario. Barcelona.
16. HARRY, R. (2004). Reevaluating the compositional Process of Anton Webern, 1910-1925. The University of Texas at Austin.
17. JIMÉNEZ, S. (2015a). La interferencia y la escucha (pensar hoy la escucha con Luigi Nono). AusArt Journal for Reserarch in Art. 3, 2, pp. 261-268.
18. JIMÉNEZ, S. (2015b). Lo íntimo, lo político: Fragmente-Stille, an Diotima, de Luigi Nono. Revista Panambí nº 1 Valparaíso, pp. 47-68.
19. KANDINSKY, W. (1979). De lo espiritual en el arte. Premia editora de libros, S.A. Tlahuapan, Puebla.
20. LACOSTE, S. (s.a.). La Phil. Sitio web del director de orquesta Gustavo Dudamel. URL: <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/1776/five-pieces-for-orchestra-op-10>. Última visita 30-11-22.
21. MALIEPAARD, R. (2017). Cell techniques in Anton Webern`s Five Pieces for Orchesta, opus 10 no 1 (1913).

22. MATTIOLI, T. (2015). Arqueoacústica, un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la península ibérica. La Linde, pp. 14-38.
23. METZER, D. (2006). Modern Silence. *The journal of Musicology*, Vol. 23. No. 3, pp. 331-374.
24. MORAN, J.. (1985). Theodor W Adorno, *impromptus*. Serie de artículos. *Revista de Filosofía y teoría política*, nº 25, pp.67-71.
25. NONO, L. (2017). Luigi Nono y entrevistas. Textos seleccionados por Paulo Assis a partir de la edición italiana *Luigi Nono Scritti & Colloqui*. Recopilación de entrevistas 1961-1988.
26. NONO, L. (2001). *Scritti e colloqui*. Lucca: Ricordi.
27. PARDO. C. (2020). Ólolo: una revista de música. Pág. 193-198.
28. PATRIDGE, E. (2011). *Origins, a Short Etymological Dictionary of Modern English*. Editorial Routledge, Londres & Nueva York
29. PERSITTECHI. V. (1961). *Armonía del siglo XX*.
30. PIANO, R. (2022) . *Prometeo musical space*. Renzo Piano Building Workshop. Opp.9 and 10.
31. POLO, A. (2016). *Prometeo, Tragedia dell'ascolto, del sonido al espacio y viceversa*.
32. PRITCHETT, J. (2009). Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''. Artículo parte de la exposición "La Anarquía del Silencio".
32. PRITCHETT, J/ KUHN, L. (2001). *Nonintention*. Cage. John.




33. RASGADO, A. (2008). *Filosofía del Silencio*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
33. REZNIKOFF, L. (2005). On primitive Elements of Musical Meaning, *JMM: The Journal of Music and meaning* .
34. ROTH, L. (1993). *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Trad. Carlos Sáenz. Editorial Gustavo gili. Barcelona.
35. SÁNCHEZ A. (2011). “El poeta del relámpago” (entrevista), “México en la Cultura”, *Siempre!*, en [www.siempre.com.mx/2011/04/el-poeta-del-silencio](http://www.siempre.com.mx/2011/04/el-poeta-del-silencio).
36. SCHAFER, M. (1977). *Our Sonic environment and THE SOUNDSCAPE the tununig of the world*.
37. SCHAFER, M. (1992). *Limpieza de oídos*. Ricordi Americana
38. SCHÖNBERG, A. (1977). *Le style et l'idée*. París, Buchet-Castel; pág. 163.
39. SHULTIS, C. (1995). *Silence the sounded Self: John Cage and the Intentionality*.
40. VALENZUELA, L. (s.a.). “Conversación con Gonzalo Rojas: Silencios, oficios poesía. *Archivo Chile*. Centro de estudios Miguel Enriquez.
41. WEBERN, A. (1963). *The path to the new music*, trans. Leo Black (bryn Mawr:
42. WHITTAL, A. (1987). *Webern and Multiple Meaning*. *Music Analysis*. Vol. 6, Nº 3. PP. 333-353.

43. ZELLER. M. (2022). Klangfarbenmelodie in 1911: Timbre`s Functional Roles in Webern`s. *A journal of the Society for music Theory*.

# Aura Silencio

# Simbología

## Flauta traversa

- ↓ Sonido eólico
- Armónico
- +
- ♪ Sonido con golpe de llave
- ♯ Cuarto de tono sostenido
- Pitch bend 
- W.T. : Whistle tone

## Clarinete en sib

- ↓ Sonido eólico
- Armónico
- +
- ♪ Sonido con golpe de llave
- ♯ Cuarto de tono sostenido


## Clarinete bajo en sib


- ↓ Sonido eólico

## Vibráfono

Se usan baquetas y arco.

Baquetas blandas para un sonido más bien opaco.

Arco hacia arriba: 

Arco hacia abajo: 

## Arpa

- Armónico

Près de la table: p.d.l.t.

# Aura silencio

♩=54

Flauta

Clarinete en Sib  
(*Transpuesto*)

Clarinete bajo  
en Sib  
(*Transpuesto*)

Vibráfono

Arpa

*pp* ————— *mp*

*p* ————— *mp*

(*Arco*)

*p* ————— *mp*

Ped. ————— ^

*mp*

*mf*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Aura silencio'. It features five staves: Flauta, Clarinete en Sib (Transpuesto), Clarinete bajo en Sib (Transpuesto), Vibráfono, and Arpa. The tempo is marked as ♩=54. The Flauta part begins in the second measure with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4, all marked *pp* and *mp*. The Clarinete en Sib part begins in the third measure with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4, all marked *p* and *mp*. The Clarinete bajo part is silent throughout. The Vibráfono part begins in the first measure with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4, all marked *p* and *mp*. The Arpa part begins in the fourth measure with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4, all marked *mp*. The Arpa part also has a *mf* marking in the fifth measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Pitch bend

5

Fl. *p* *mp* *mf* *f*

Cl. *p* *mp* *mf* *pp* *mp*

Cl. bajo

Vib. *(Arco)* *pp* *p*  
*Ped.* *Ped.*

Arpa *mp* *pp* 3

9

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib. (Baquetas)

Arpa

*mp*

*p*

*p*

*f*

*ord.*

*mf*

*mp Ped.*

p.d.l.t

12

Fl. *mf*

Cl. *mp* *mf*

Cl. bajo *mf*

Vib. *mf* *mp* *pp* (Arco) Ped. —

Arpa *f* *p* *mf* *mp*

p.d.l.t \_\_\_\_\_ ord.



15

Fl. *mp* *mf > mp*

Cl. *mp* *mf* *mf > mp*

Cl. bajo *mf > mp* *p < f* *f > mp*

Vib. (Baquetas) *mp* *mf* *f* *mf* *mp*

Arpa *p* *mf* *mf* *f* *mf*

18

Fl. *f* *mf* *f* *p* *mp*

Cl. *f*

Cl. bajo *f* *p*

(Arco)

Vib. *mp* *mf* *p* *mf*

Ped.  $\wedge$   $\wedge$

Arpa *f* *mf*

22

Fl.

Cl.

Cl. bajo

(Baquetas)

Vib.

Arpa

*p* *mf*

*p* *mf*

*mp* *f* *mp*

*mf* *p* *mf*

*f*

Ped. \_\_\_\_\_

25

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*f* *mp*

*mf* *p* *mf*

*mp* *mf* *f*

*p*

*mf*

*f* *mp* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Arpa). The page is numbered 25. The Flute part starts with a dynamic of *f* and features a large slur over a series of notes, ending with a dynamic of *mp*. The Clarinet part begins with a dynamic of *mf*, followed by a crescendo to *p* and then a decrescendo back to *mf*. In the second measure, it features a seven-note slur with dynamics of *mp*, *mf*, and *f*, ending with a dynamic of *p*. The Bass Clarinet part is mostly silent, indicated by a bar line. The Vibraphone part has a dynamic of *mf* and includes an accent mark (^) over a note. The Arpa part has a dynamic of *mf* and features a series of notes in the bass clef with dynamics of *f*, *mp*, and *ff*.

27

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*pp*

*mp* *mf*

*p* *pp*

*mp* *f* *mf* *pp* *mf*

*mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Harp). The score begins at measure 27. The Flute part is mostly silent, with rests in the first three measures. The Clarinet part starts with a *pp* dynamic and a slur over the first measure. The Bass Clarinet part features a seven-measure slur starting in measure 27, with dynamics *mp* and *mf*. The Vibraphone part has a *p* dynamic in measure 27 and a *pp* dynamic in measure 28. The Arpa part has a complex rhythmic pattern in measure 27 with dynamics *mp*, *f*, and *mf*, and continues in measure 28 with dynamics *pp* and *mf*. The bottom staff of the Arpa part has a *mp* dynamic in measure 28.

30

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

mf

p mp

f

mf

p

33

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*p mp p*

*mp*

*p mp p*

*p mp p*

*p mp p*

*Ped.*

*p mf*

*mp f p*

*mf p*

36 *tr*

Fl. *mf* *ff* *mf*

Cl.

Cl. bajo *f* *p*

Vib. *mf*

Arpa *f* *mp* *sf*

*p*

*3*

*5*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 12, starting at measure 36. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Arpa). The Flute part begins with a trill (tr) and a dynamic of *mf*. In measure 37, it plays a series of notes with a dynamic of *ff*, which then tapers to *mf*. The Clarinet and Bass Clarinet parts are mostly silent, with some notes in measure 37. The Bass Clarinet has a dynamic of *f* that tapers to *p*. The Vibraphone part has a dynamic of *mf*. The Arpa part has a dynamic of *f* in measure 36, *mp* in measure 37, and *sf* in measure 38. There are also some articulations like *p* and *sf* in the Arpa part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



38

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*mf*  $\longrightarrow$  *f*

*f*

*p*  $\longrightarrow$  *pp* *p* *mf*

(Baquetas)

*mp* *mf*  $\triangleleft$  *f*

*f* *mf*  $\triangleleft$  *f*

*mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 38, 39, and 40. The score is for a woodwind quintet and vibraphone/celeste. The Flute (Fl.) part begins in measure 38 with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with dynamics *mf* and *f*. The Clarinet (Cl.) part has a single note G4 in measure 38 with dynamic *f*. The Bass Clarinet (Cl. bajo) part has notes G2, F2, and E2 in measures 39 and 40, with dynamics *p*, *pp*, *p*, and *mf*. The Vibraphone (Vib.) part has chords in measure 38 (*mp*) and a melodic line in measure 40 (*mf* and *f*). The Arpa (Arpa) part has chords in measure 38 (*f*) and a melodic line in measure 40 (*mf* and *f*). The score includes dynamic markings, articulation marks, and a section for mallets labeled '(Baquetas)'. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 39 and back to 4/4 in measure 40.

40

Fl. *p* *mp* *mf* *gliss.* *mp* *f*

Cl. *mp* *p* *mf*

Cl. bajo *p* *mp*

Vib. (Baquetas) *p* *mp* *mf* *p*

Arpa *pp* *mf* *mf* *f*

Detailed description: This musical score is for measures 40, 41, and 42 of a piece in 4/4 time. The Flute part (Fl.) begins with a rest in measure 40, followed by a quarter note G4 in measure 41, and a quarter note A4 in measure 42. The Clarinet (Cl.) part has a rest in measure 40, a quarter note G#4 in measure 41, and a quarter note A4 in measure 42. The Bass Clarinet (Cl. bajo) part has a rest in measure 40, a quarter note G3 in measure 41, and a quarter note F#3 in measure 42. The Vibraphone (Vib.) part uses mallets (Baquetas) and has a rest in measure 40, a quarter note G4 in measure 41, and a quarter note F#4 in measure 42. The Arpa (Arpa) part has a rest in measure 40, a quarter note G4 in measure 41, and a quarter note F#4 in measure 42. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*, and *gliss.*

43

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mf*

*f* *mp* *pp*

*mp* *p*

*f*

Detailed description: This musical score page contains five staves for measures 43, 44, and 45. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then has whole rests for the remainder of the measures. The Clarinet (Cl.) staff also starts with a treble clef and a 7/8 time signature. It plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter rest, and then whole rests. A dynamic marking of *mp* is placed under the first note, and *mf* is placed under the second note, with a hairpin indicating a crescendo. The Bass Clarinet (Cl. bajo) staff starts with a treble clef and a 7/8 time signature. It has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, then eighth notes A4 and B4, and a quarter rest, followed by whole rests. A dynamic marking of *mp* is under the first note, and *mf* is under the second note, with a hairpin indicating a crescendo. The Vibraphone (Vib.) staff starts with a treble clef. It has whole rests for the first two measures, followed by a quarter note G4, then a dotted quarter note G4, and a quarter rest. A dynamic marking of *mp* is under the first note. In the third measure, it plays a quarter note G4 with a wavy line above it, followed by a quarter rest. A dynamic marking of *p* is under the note. The Harp (Arpa) staff consists of two staves, treble and bass clefs. In the first measure, it plays a quarter note G4 with a dynamic marking of *mf*. In the second measure, it has a whole rest in the treble and a quarter note G4 in the bass. A dynamic marking of *f* is under the bass note. In the third measure, it has a whole rest in the treble and a quarter note G4 in the bass. A dynamic marking of *mp* is under the bass note. In the final part of the third measure, it plays a quarter note G4 with a wavy line above it, followed by a quarter rest. A dynamic marking of *f* is under the note. At the bottom of the page, there are dynamic markings for the bass line: *f* under the first measure, *mp* under the second measure, and *pp* under the third measure.



49

Fl. *mf* *p* *mf*

Cl. *mf* *pp* *mf*

Cl. bajo *p* *mp*

Vib. *p* *mf*

Arpa *mp* *mf* *mp* *mf*

52

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. bajo *mf* *p < mf* *mp* *mp*

Vib. *mf* *f* *mf* *pp < f* *mp*

Arpa *mf < f* *mp*

(Arco) (Baqueta)

Ped.  $\wedge$

54

Fl. *f* *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. *f* *mp* *mf* *mf* *f* *mf*

Cl. bajo *p* *mf* *mp* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

Vib. *mf* *mp* *pp*

Arpa *mf* *f* *mf* *p* *mf* *mp*

56

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*mp* *mf* *mf*

*mp* *mf* *p* *mp*

*mp*

(Arco) *mp* (Baquetas) *mf* *mp* *p* *pp*

Ped. Ped.

*f* *mf*

*f* *mf* *mp* *mf* *p* *mf*



58



Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*p*

*pp*

*l.v.*

♩=65

Pitch bend

61

The musical score consists of five staves. The Flute staff (Fl.) features a melodic line starting with a half note marked *mf*, followed by a series of sixteenth notes with a wavy line above them, and then a half note marked *f*. The Clarinet (Cl.) and Bass Clarinet (Cl. bajo) staves are mostly silent, with a few notes in the Bass Clarinet staff. The Vibraphone (Vib.) staff has a half note marked *mp* in the first measure, followed by a series of notes in the second and third measures, including a triplet of eighth notes marked *mp*. The Arpa (Arpa) staff has a half note marked *f* in the first measure, followed by a half note marked *p* in the second measure, and then a series of notes in the third measure. The tempo is marked as ♩=65.

*w. t.*

64

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*p* *mp*

*mf* *f*

*pp* *p*

*Ped.*

*f* *mf* *f* *f*

*tr*

*w. t.*

66

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

The musical score consists of five staves. The Flute staff (Fl.) has a whole note G#4 in measure 66, marked *p*, which transitions to a half note G#4 in measure 67, marked *f*. The Clarinet staff (Cl.) has a quarter note G#4 in measure 66, marked *p*, followed by a half note G#4 in measure 67, marked *mp*. The Bass Clarinet staff (Cl. bajo) has a whole note G#3 in measure 66, marked *p*, which transitions to a half note G#3 in measure 67, marked *mp*. The Vibraphone staff (Vib.) has a quarter note G#4 in measure 66, marked *mf*, followed by a half note G#4 in measure 67, marked *mp*. The Harp staff (Arpa) has a quarter note G#4 in measure 66, marked *p*, followed by a half note G#4 in measure 67, marked *mf*. The Vibraphone staff also includes a *Red.* (Reduction) line with a *p* dynamic marking and a long horizontal line.

*p* *mp* *f* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

(tr) *mf* *mp* *p* *Red.*

*p* *mf* *mf*

*mf*

68

Fl. *p* *ff*

Cl. *p* *ff*

Cl. bajo *p* *ff*

Vib. *p* Ped.

Arpa *mf* *l.v.*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 25, starting at measure 68. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Vibraphone (Vib.), and Arpa (Arpa). The Flute, Clarinet, and Bass Clarinet parts have dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo) with hairpins indicating a crescendo. The Vibraphone part has a *p* marking and a *Ped.* (pedal) instruction with a wedge-shaped symbol. The Arpa part has a *mf* marking and a *l.v.* (left hand) instruction. The score is divided into three measures, with the first measure containing the main melodic material and the subsequent measures being rests.

71

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*Calmo*

*p*

*pp*

*mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 71, 72, and 73. The Flute (Fl.) part has a whole note with a fermata in measure 71. The Clarinet (Cl.) part has a whole note with a fermata in measure 71, a rest in measure 72, and a half note with a fermata in measure 73. The Bass Clarinet (Cl. bajo) part has a rest in measure 71 and 72, and a quarter note with a fermata in measure 73. The Vibraphone (Vib.) part has a whole note with a fermata in measure 71. The Harp (Arpa) part has a whole note in measure 71 and a half note in measure 73. The word 'Calmo' is written above the Clarinet part in measure 72. Dynamics include 'p' (piano) for the Clarinet in measure 73, 'pp' (pianissimo) for the Bass Clarinet in measure 73, and 'mf' (mezzo-forte) for the Harp in measure 73.

74

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*mp*

*p*

*pp*

*mf*

*f*

*mf*

*Arrastrando*

*l.v.*

Detailed description: This musical score page features five staves. The Flute (Fl.) staff has three measures of whole rests. The Clarinet (Cl.) staff begins with a key signature change to B-flat major (two flats) and a dynamic marking of *mp*. It plays a melodic line with slurs across the three measures. The Bass Clarinet (Cl. bajo) staff starts with a dynamic of *p*, then *pp*, and features a crescendo hairpin. The Vibraphone (Vib.) staff has three measures of whole rests. The Harp (Arpa) staff has a treble clef with whole rests and a bass clef with eighth-note chords. Dynamics *mf* and *f* are marked under the bass clef. The right hand of the harp plays a sustained chord with the instruction *Arrastrando* and *mf*. The instruction *l.v.* (lento) is placed above the harp staff in the final measure.

77

Fl. *mp* *mf*

Cl. *mf* *p*

Cl. bajo

Vib.

Arpa *f* *p* *mf* *f*

*mp* *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 77 and 78. The score is arranged in five systems. The first system is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Bass Clarinet (Cl. bajo), the fourth for Vibraphone (Vib.), and the fifth for Arpa (Piano). Measure 77 shows the Flute and Clarinet playing. The Flute part has a dynamic of *mp* and the Clarinet part has a dynamic of *mf*. Measure 78 shows the Flute and Clarinet playing. The Flute part has a dynamic of *mf* and the Clarinet part has a dynamic of *p*. The Arpa part has a dynamic of *f* in measure 77 and *p*, *mf*, and *f* in measure 78. The Vibraphone part is silent in both measures. The Bass Clarinet part is silent in both measures. The Flute part in measure 78 has a wavy line above it, indicating a tremolo or vibrato effect.



*w.t.*

79

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*p*  $\curvearrowright$  *mf*      *mp*   *mf*

*f*      *pp*      *f*      *mf*

82

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Vib.

Arpa

*mf*

*p* *mp*

*p* *mp*

*pp*

*mf* *f*

Ped.  $\wedge$

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, contains five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Bass Clarinet (Cl. bajo), the fourth for Vibraphone (Vib.), and the fifth for Arpa (Harp). The Flute part begins with a measure containing a quarter rest and a dotted quarter note, followed by two measures of whole rests. The Clarinet part has a whole rest in the first measure, followed by two measures of whole rests. The Bass Clarinet part has whole rests in the first two measures, then a quarter rest in the third, followed by a quarter note with a sharp sign and a half note in the fourth measure. The Vibraphone part starts with a quarter rest, followed by a quarter note with a sharp sign and a half note, then a whole note with a sharp sign. A slur covers the first two notes. The third measure has a quarter rest, followed by a quarter note with a sharp sign and a half note. A slur covers the last two notes. The Arpa part has a whole rest in the first measure, followed by a quarter note with a sharp sign and a half note, then a whole note with a sharp sign. The bottom staff of the Arpa part has whole rests in the first two measures, followed by a quarter rest in the third, then a quarter note with a sharp sign and a half note in the fourth measure. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. A pedal point is indicated by a line with a wedge symbol under the Vibraphone staff.

85

Fl.  $p < f > mf$   $mp$

Cl.  $p$

Cl. bajo

Vib.  $mp$   $p$   $mf$

Arpa  $f$   $mf$   $mp$

87

Fl. *mf* *mp*

Cl. *p* *pp* *mf* *mp*

Cl. bajo

Vib. *p* *mf* *p* *mp*  
Ped.  $\wedge$

Arpa *f* *mf* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32 and starting at measure 87, features five staves. The Flute (Fl.) staff begins with a half note G4 (marked *mf*) and a whole rest, followed by a half note A4 (marked *mp*) and another whole rest. The Clarinet (Cl.) staff starts with a quarter rest, a quarter note G4 (marked *p*), a quarter rest, and then a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4 (marked *pp*), which crescendos to a quarter note G4 (marked *mf*). This is followed by a quarter rest and a quarter note G4 (marked *mp*). The Clarinet Bass (Cl. bajo) staff contains whole rests for both measures. The Vibraphone (Vib.) staff begins with a quarter note G4 (marked *p*), a quarter note A4 (marked *mf*), a quarter note B4 (marked *mf*), a quarter rest, a quarter note C5 (marked *p*), a quarter note D5 (marked *mf*), a quarter note E5 (marked *mf*), a quarter rest, a quarter note F5 (marked *mp*), and a quarter rest. A pedal point is indicated by a triangle symbol under the F5 note. The Arpa (Arpeggiator) staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G4 (marked *f*), a quarter note A4 (marked *mf*), a quarter note B4 (marked *mf*), and a quarter rest. The second measure consists of a quarter rest, a quarter note G4 (marked *mf*), and a quarter rest. The bass line for the Arpa is silent throughout.

89

Fl. *mp* *f*

Cl. *mp*

Cl. bajo

Vib. *p* *pp*  
Ped. — ^

Arpa *p* *f*  
p.d.l.t.

*mf*

91

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. bajo

Vib. *mp*

Arpa *mf* *l.v.* *f*

92

Fl. *mf*

Cl. *p*

Cl. bajo

Vib.

Arpa *mf* *l.v* *mf*

94 ♩=50

Fl. *ppp* *ppp*

Cl. *ppp*

Cl. bajo *ppp*

Vib. *p* *pp*

Arpa *p*

♩=50





