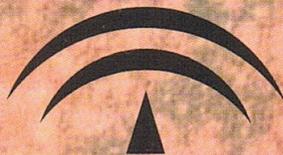


ACTAS DEL

I CONGRESO NACIONAL

SOBRE

SINFONISMO ESPAÑOL



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA
Delegación de Cultura



ORQUESTA
de
CORDOBA

ACTAS DEL I CONGRESO NACIONAL
SOBRE SINFONISMO ESPAÑOL
15-17 NOVIEMBRE 2017
CÓRDOBA – TEATRO GÓNGORA

CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Depósito Legal: SE 1013-2019 I.S.B.N.: 978-84-9959-331-9
Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Carera del Darro, 29 18010 Granada

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAandalucia>

Imprime: IMPRENTA DEL ARCO

ORGANIZADORES

Orquesta de Córdoba.
Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Córdoba.
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

COLABORADORES

Fundación Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Instituto Municipal de Artes Escénicas. Gran Teatro de Córdoba.
Universidad de Córdoba.
Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
Canal Sur Andalucía.
Papeles de Música.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. José Antonio Gómez Rodríguez (Sociedad Española de Musicología).
Dr. Ramón Sobrino Sánchez (Universidad de Oviedo).
Dr. José Ignacio Suárez García (Universidad de Oviedo).
Dr. Ángel Medina Álvarez (Universidad de Oviedo).
Dra. Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada).
Dr. Pedro Ordóñez Eslava (Universidad de Granada).
Dr. Germán Gan Quesada (Universidad Autónoma de Barcelona).
Dr. Julio Ogas Jofre (Universidad de Oviedo).
Dr. Xosé Aviñoa Pérez (Universitat de Barcelona).
Dr. Reynaldo Fernández Manzano (Presidente de AEDOM).

COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Diego García Peinazo.
Dr. Albano García Sánchez.
Dr. Luis Moreno Moreno.
M.^a Auxiliadora Ortiz Jurado.

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Moreno ortega, Archivero Orquesta de Córdoba.
Estefanía Montes Wizner, Gerente Orquesta de Córdoba.

ÍNDICE

Introducción.....	13
Objetivos.....	15
Líneas temáticas	17
Programa.....	19

PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Utopía y realidad del repertorio sinfónico español	25
<i>Tomás Marco</i>	
El repertorio sinfónico español en el Teatro del Príncipe Alfonso en la década de 1890	35
<i>Rebeca González Barriuso</i>	
25 años de conciertos para guitarra interpretados por la Orquesta de Córdoba.....	45
<i>Antonio Moreno Ortega</i>	
Situación actual de los fondos y la gestión documental en los archivos de las orquestas sinfónicas españolas	81
<i>Noelia Romero y Ana R. Pacios</i>	
El papel de las asociaciones de compositores en la programación de nuevos repertorios	95
<i>Domènec González de la Rubia</i>	
El manifiesto del sinfonismo andaluz: el compositor local como eje vertebrador para reconciliar la música contemporánea con el gran público	103
<i>Francisco-Javier Torres-Simón</i>	

La relación de la Asociación Vasco-Navarra de Compositores “Musikagileak” con el entorno sinfónico	111
<i>Jagoba Astiazaran Korta</i>	
Repertorio sinfónico español y orquestas españolas: Del siglo XIX al XXI: el complejo camino desde el olvido a la normalidad	117
<i>Ramón Sobrino</i>	
Los 25 años del CEDOA (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE). Aportaciones al sinfonismo español	147
<i>M^a Luz González Peña</i>	
Resumen de la ponencia El sinfonismo español del siglo XVIII y las dificultades en su programación y recuperación en el panorama orquestal actual	173
<i>Miguel Ángel Marín</i>	
Los fondos musicales de la Sociedad de Conciertos de Madrid	177
<i>José Carlos Gosálvez</i>	
30 años de estrenos sinfónicos en España (1985-2015)	189
<i>Antonio Álvarez Cañibano</i>	
El sinfonismo en el País Vasco: catálogo en elaboración en Eresbil	225
<i>Jon Baquiés</i>	
Archivos y música para orquesta: encuentros y desencuentros en la Comunidad Valenciana	241
<i>Jorge García</i>	
Sinfonías de José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (ca. 1772-1860): nueve obras inéditas compuestas por músicos catedralicios españoles	257
<i>Héctor-Eulogio Santos-Conde</i>	
Los inicios del poema sinfónico en España. Estudio y análisis comparativo de “ <i>El festín de Baltasar</i> de S. Giner e <i>Historia de una madre</i> ” de V. Arregui	271
<i>Garazi Echeandía Arrondo</i>	
El uso del silencio en el sinfonismo español: Albéniz, Falla y Turina	289
<i>Bohdan Syroyid</i>	

La recepción del sinfonismo español en Chile durante el primer franquismo.....	307
<i>Salvador Campos Zaldiernas</i>	
El enfoque textural en la orientación del pensamiento compositivo de <i>Orografía sonora</i> de Francisco Martín Quintero: implicaciones creativas y pedagógicas.....	319
<i>Francisco Martín Quintero</i>	
El sinfonismo en España durante la Transición política.....	333
<i>Fernando Pérez Ruano</i>	
Desilusión o desinterés sinfonista de un compositor contemporáneo, o del 'exilio' 'quasi obbligato' de mis composiciones orquestales.....	355
<i>Pedro Guajardo Torres</i>	
Atril: catálogo de música sinfónica	365
<i>Enrique Monfort</i>	
Agradecimientos y conclusiones.....	371
<i>Antonio Moreno Ortega</i>	

- 17:15 h a 18:00 h Antonio Álvarez Cañibano, Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (CDMD del INAEM): *30 años de estrenos sinfónicos en España (1985-2015): análisis y reflexión sobre los mismos.*
- 18:00 h a 18:45 h Jon Bagues, ERESBIL, Archivo vasco de la Música: *El Sinfonismo en el País Vasco. Catálogo en elaboración en Eresbil.*
- 18:45 h a 19:30 h Jorge García, Instituto Valenciano de la Música: *Sinfonismo sin orquestas, archivos desconocidos: el caso de la Comunidad Valenciana.*
- 19:30 h a 20:00 h MESA REDONDA. Estado actual del Patrimonio Sinfónico Español y su proyección exterior.
- Jose Carlos Gosálvez, BNE.
 - Elena Vázquez, BNE.
 - Antonia Riquelme, Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA).
 - J. Bagües, Eresbil (Archivo Vasco de la Música).
 - Jorge García, Instituto Valenciano de la Música.
 - Antonio Álvarez Cañibano INAEM CDMD.
- 20:00 h a 20:30 h Debate abierto.

VIERNES, 17 DE NOVIEMBRE DE 2017

- 9:00 a 10:30 h COMUNICACIONES. El repertorio sinfónico español: creación, interpretación y sus contextos.
Mesa de comunicaciones moderada por Jose Ignacio Suárez García.
- Elsa Calero Carramolino: *«En mi música hay cárcel... y sobre todo encarcelados».* Eduardo Rincón y su *Sinfonía n. 1.*
 - Héctor Eulogio Santos Conde: *Sinfonías de José Castel (1737-1807) y Pablo Rubla (ca. 1772-1860): nueve obras inéditas compuestas por músicos catedralicios españoles.*
 - Garazi Echeandia Arrondo: *Los inicios del poema sinfónico en España. Estudio y análisis comparativo de El festín de Baltasar de S. Giner e Historia de una madre de V. Arregui.*
 - Bohdan Syroyid: *El uso del silencio en el sinfonismo español: Albéniz, Falla y Turina.*

EL USO DEL SILENCIO EN EL SINFONISMO ESPAÑOL: ALBÉNIZ, FALLA Y TURINA

BOHDAN SYROYID*

Resumen: actualmente, la gran mayoría de los estudios analíticos musicológicos tienden a centrarse en el sonido y, principalmente, en la altura musical, dejando de lado el fenómeno de las pausas o silencios musicales. Sin embargo, en muchas ocasiones, es el correcto uso de las pausas o silencios, lo que aporta trascendencia y genialidad a una obra. El presente trabajo pretende explorar el uso del silencio como técnica compositiva dentro del repertorio sinfónico español de finales de siglo XIX y principios del XX, tomando como objeto de estudio siete extractos procedentes de obras de Albéniz, Falla y Turina. Partiendo de un análisis comparativo entre partitura y grabación sonora, sugerimos las siguientes funciones musicales: el silencio cadencial en Albéniz, el silencio rítmico en Falla y el silencio interruptivo en Turina.

Palabras clave: análisis musical, silencio, cadencia, ritmo, interrupción.

THE USE OF SILENCE IN SPANISH SYMPHONISM: ALBÉNIZ, FALLA, AND TURINA

Abstract: Currently, the vast majority of analytical musicological studies tend to focus on sound and pitch, leaving unexplained the phenomenon of musical pauses or silences. Nevertheless, it is often the case that the right usage of pauses and silences grants transcendence and genius to a musical composition. In the present study, we aim to explore the use of silence as a compositional tool in the Spanish symphonic repertoire of the late 19th and early 20th centuries, taking as object of study seven extracts from works of Albéniz, Falla, and Turina. Proposing a comparative analysis between sheet music and audio recordings, we suggest the

*. Máster en Composición y Orquestación (MFA) por la Universidad de Chichester, Reino Unido. Máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de La Rioja. Licenciado en Composición por el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

following silence functions: cadential silence in Albéniz, rhythmic silence in Falla, and interruptive silence in Turina.

Keywords: Musical analysis, Silence, Cadence, Rhythm, Interruption.

La mayoría de los tratados de teoría musical definen música como «el arte de los sonidos» (Danhauser, 1929, 4). Este hecho puede invitar al lector a descartar el componente musical del silencio (la ausencia de los sonidos) propiciando una dicotomía entre música y silencio. Trasladándonos a las artes plásticas, podríamos equiparar el sonido a la luz, mientras que el silencio a la oscuridad (véase Fig. 1). Como bien sabemos, la realidad es más compleja que una simple división en blanco y negro. Cuando tenemos un foco de luz que apunta a un objeto, además de formarse una sombra, aparece una penumbra que consiste en una o varias sombras de menor intensidad. Estas regiones grises también ocurren en la música: la reverberación arrastra el sonido más allá de su duración estricta escrita, desvaneciéndose progresivamente en el silencio.

Cuando pensamos en silencios musicales, es probable que nos vengan a la mente los silencios más importantes, desde un punto de vista estructural y/o perceptivo: el principio y el final de la obra. Dougherty (1979, 11) los denomina «silencios

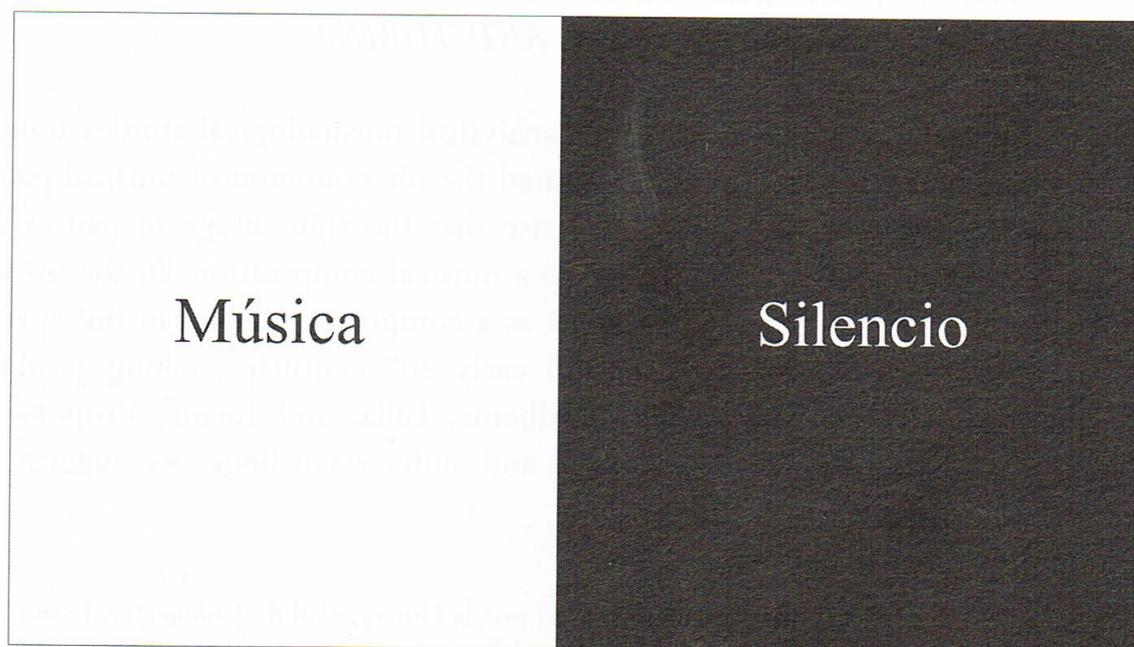


Fig. 1. Dicotomía entre música y silencio.

pre-interpretativo» y «silencios post-interpretativo», que junto con los «silencios estructurales» forman parte del grupo de los «silencios normativos», que están presentes en cualquier composición que tenga principio y fin. Como recalca Margulis (2007, 245) haciendo referencia a Kramer (1988), el objetivo de la música tonal occidental es de «justificar la ruptura del silencio en su inicio y motivar la vuelta al silencio en su final». Littlefield (1996) añade que estos silencios son el marco que define los límites de la obra (véase Fig. 2). Con ello, incluimos como silencios, además de los fenómenos temporales (eje horizontal), también, aquellos sonidos de se salen de nuestros límites perceptivos (frecuencias, eje vertical).

En nuestro caso, vamos a centrarnos en la discusión de los silencios que ocurren rodeados de música. Aquí, el silencio interrumpe la continuidad del tejido sonoro. En cierto modo, el silencio está enmarcado por la música. Como sugiere Margulis (2007, 246), durante estos silencios se produce una omisión (en el momento del silencio), una reminiscencia (sobre la música que ha ocurrido), y una especulación (que genera expectativas sobre la música va a venir a continuación) (véase Fig. 3). «Para entender el silencio debemos también entender el sonido» (Dougherty, 1979, 8). De acuerdo con la clasificación propuesta por Dougherty (1979, 32), estos silencios son «silencios no-normativos». Dependiendo de si desvían la atención del oyente a la música que viene antes, después, o ambas; se



Fig. 2. Silencio como marco y música como contenido.

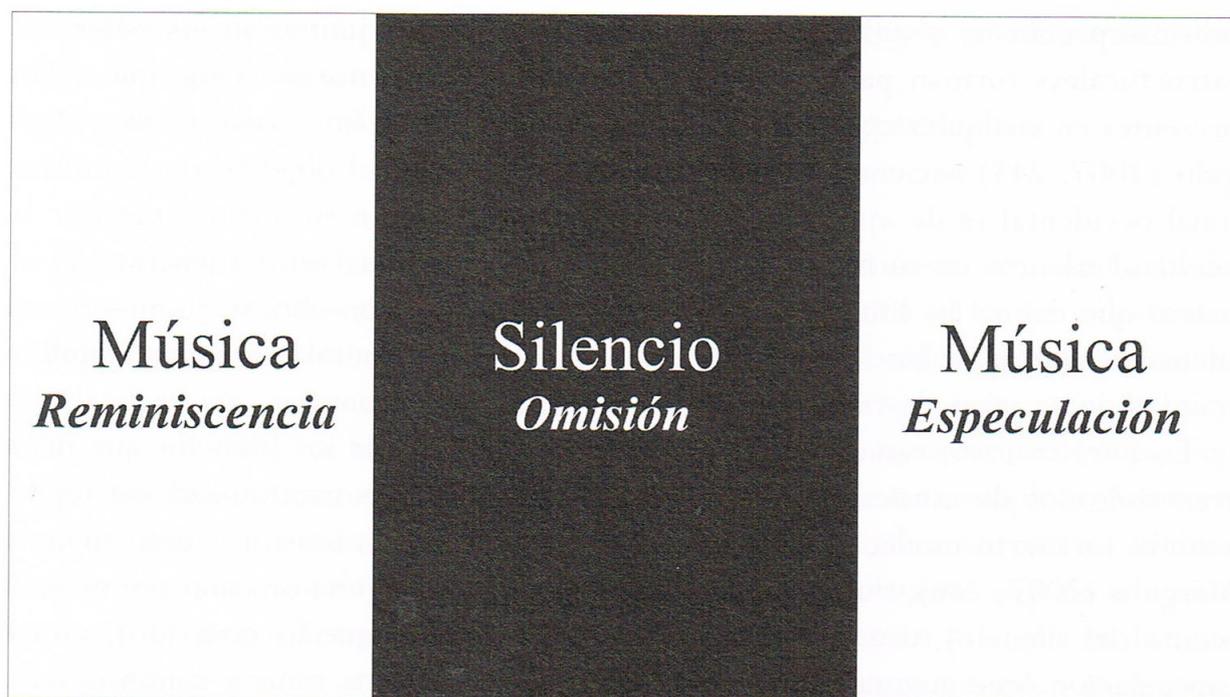


Fig. 3. Tres facetas del silencio musical.

denominan «silencios retroactivos», «silencios predictivos», o «silencios yuxtadictivos». Judkins (1997, 48) criticó la rigidez de esta clasificación de Dougherty (1979), remarcando la ausencia de una categoría dedicada a los silencios que llaman la atención sobre sí mismo.

El objetivo del presente estudio es explorar las funciones musicales de los silencios no-normativos, que ocurren rodeados de música. Hemos limitado nuestro estudio al análisis de los silencios escritos en siete extractos procedentes de composiciones sinfónicas de Albéniz, Falla y Turina. Como complemento al análisis de la partitura, vamos a estudiar la forma de onda de una grabación de referencia (véase Fig. 4). Con ello, exploraremos las diferencias y similitudes entre el «silencio anotado» y el «silencio acústico» (Margulis, 2007). Hemos intentado seleccionar los fragmentos que presentan un tipo de silencio específico para cada compositor. De este modo, los tres fragmentos de Albéniz presentan silencios cadenciales, pausas con valor estructural que se encargan de separar y destacar el gesto cadencial del resto de la obra. Para Falla, hemos propuesto dos extractos que presentan silencios con función rítmica. En cuanto a Turina, hemos escogido dos ejemplos donde los silencios desempeñan una función más directa: la interrupción.

Compositor	Fragmento estudiado	Nombre de la obra	Grabación estudiada
Isaac Albéniz (1860-1909)	IV mov. 'Baile Campestre', cc. 258-264	<i>Escenas sinfónicas catalanas</i> (1888-89)	Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir. Jaime Martín, 2010.
	II mov. 'Serenata', cc. 136-140		
	I mov. 'En la aldea', cc. 363-380		
Manuel de Falla (1876-1946)	VIII mov. 'Danza ritual del fuego (Para ahuyentar los malos espíritus)', cc. 257-273	<i>El amor brujo</i> (1914-15, rev. 1916-20)	New Philharmonia Orchestra. Dir. Rafael Frühbeck de Burgos, 2004
	II cuadro, II mov. 'Farruca (Danza del molinero)', cc.15-22	<i>El sombrero de tres picos</i> (1917-19, rev. 1919-1921)	Berliner Philharmoniker, Dir. Fritz Lehmann, 1954
Joaquín Turina (1882-1949)	I mov. 'Panorama', cc. 105-114	<i>Sinfonía Sevillana</i> (1920)	Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Dir. Max Darman Bragado, 2002
	II mov. 'Ensueño (Zortziko vasco)', cc.1-14	<i>Danzas Fantásticas</i> (1919)	BBC Philharmonic Orchestra, Dir. Juan José Mena, 2013

Fig. 4. Fragmentos y grabaciones estudiadas.

ISAAC ALBÉNIZ: SILENCIO CADENCIAL

Los tres ejemplos de Isaac Albéniz (1860-1909) que vamos a analizar provienen de las *Escenas sinfónicas catalanas* (1889-89), una composición para orquesta sinfónica en cuatro movimientos. Hemos escogido los finales de los movimientos I, III, y IV, puesto que estos presentan un tipo de silencio que cumple una función cadencial enfática. Es decir, el silencio separa y resalta el gesto cadencial del resto del movimiento. Braman (1956, 40) denomina a este tipo de silencios como «frase o acorde cadencial desprendido/a», exponiendo ejemplos musicales que se remontan a compositores del Barroco temprano como Adriano Banchieri (1568-1634), Andrea Falconieri (1585/6-1656), Samuel Scheidt (1587-1654), y Giovanni Battista Fontana (1589-1630) entre otros.

El primer ejemplo de Albéniz proviene del tercer movimiento, *Serenata*, y presenta dos silencios anotados (véase Fig. 5). Llegados al c. 139, ya hemos escuchado la función de tónica de manera prolongada, si bien aún no de manera completamente conclusiva. El acorde de tónica viene precedido por una sexta

Fig. 5. Albéniz, *Serenata*, cc. 136-140 (reducción propia con anotaciones).

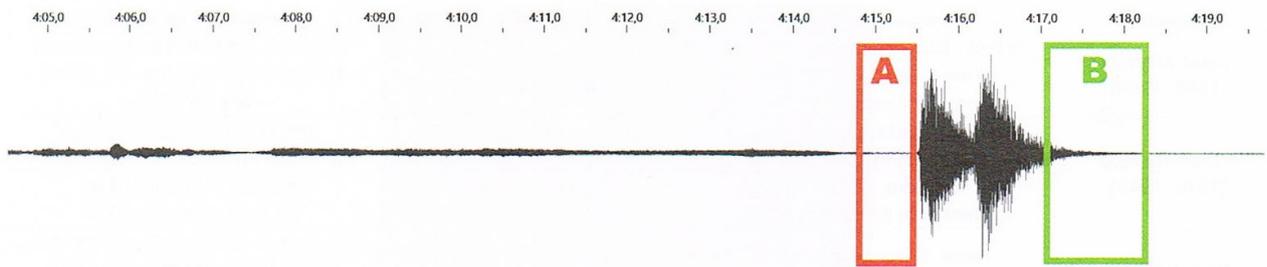


Fig. 6. Albéniz, Serenata, cc. 136-140 (forma de onda con anotaciones).

aumentada, y el violín solista sostiene la tensión rítmica por medio del trino. El silencio A delimita la cadencia perfecta final del resto del movimiento. Por otro lado, el silencio B, contribuye a definir el final del gesto cadencial final, evocando una articulación precisa y seca.

En la Fig. 6 podemos observar la forma de onda del extracto de la Fig. 5, la cual nos permite apreciar mejor el contraste dinámico existente entre la frase que precede al silencio en *pp* y la cadencia final en *ff*. Un detalle que llama la atención es que el silencio B tiene la misma (o incluso, algo mayor) intensidad dinámica que la música que precede al silencio A. Este fenómeno se debe a que la reverberación de la sala, normalmente, va a fomentar la propagación del sonido, aunque físicamente el emisor haya dejado de emitir sonido. Haciendo referencia a la metáfora sobre luz y sombra, la resonancia B forma parte de esta zona gris donde la frontera entre sonido y silencio se difumina. Otro factor que puede hacer desaparecer el silencio B es la irrupción del aplauso de un público animado.

El segundo extracto de Albéniz procede del final del cuarto movimiento, *Baile Campestre* (véase Fig. 7). Estamos en un contexto tonal de Mi Mayor, donde los 7 últimos compases despliegan el acorde de tónica. A diferencia del ejemplo antecedente (Fig. 5), el material está simplificado al límite, a un solo acorde. Técnicamente, sería discutible hablar de cadencia, puesto que ésta debería presentar

Fig. 7. Albéniz, Baile Campestre, cc. 258-264 (reducción propia con anotaciones).

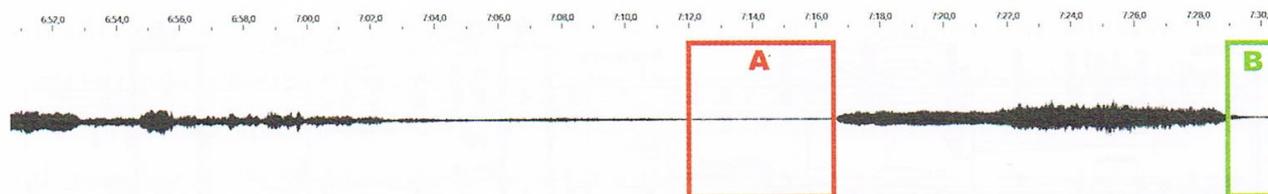


Fig. 8. Albéniz, Baile Campestre, cc. 258-264 (forma de onda con anotaciones).

al menos un contraste entre dos acordes. Entre los cc. 263 y 264, tenemos un contraste tímbrico (entre maderas y cuerdas) y de altura (entre registros agudos y graves), pero no armónico. Por otro lado, el silencio B viene indicado únicamente por la doble barra final, con la que termina la obra.

En la Fig. 8 se puede entrever que la música que precede al silencio A contiene una dinámica muy reservada. Esto hace que la frontera entre silencio y sonido se ofusque, produciéndose un área gris, donde la transición entre sonido y silencio puede volverse casi imperceptible. Aunque el c. 263 esté marcado en *ppp* y el c. 261 en *pp*, los instrumentos de viento madera, de forma natural, tienen un ámbito dinámico más limitado, produciendo sonidos algo más fuertes en dinámicas suaves. Es por ello, por lo que la música que sigue al silencio A presenta una dinámica mayor que la música que precede a este silencio, aunque mirando únicamente la partitura podríamos inferir lo contrario. La duración del silencio A en la grabación estudiada supera los cuatro segundos, siendo ligeramente exagerada su duración escrita. El silencio B, limitado a la barra final, muestra una resonancia proporcional al sonido que la precede.

El tercer y último ejemplo de Albéniz proviene del final del primer movimiento, *En la aldea* (véase Fig. 9). Siendo el extracto más complejo de los tres, presenta cuatro silencios que hemos nombrado en orden alfabético. El silencio A actúa como un silencio cadencial compuesto, donde la frase cadencial desprendida presenta en su interior dos silencios que cumplen una función parecida (silencios B y C). No obstante, la función del silencio B es algo más interruptiva, puesto a deferencia de los silencios A, C y D, el silencio B está precedido por un acorde con función de dominante (séptima disminuida sobre pedal de tónica). Si nos dejamos guiar por el patrón melódico de la voz superior, podríamos deducir que el silencio B cumple una función de omisión (del acorde tónica), derivando así en una cadencia esquivada. La validez del silencio C es cuestionable puesto que el signo utilizado en la partitura es una doble barra. Esta doble barra puede estar puesta únicamente para advertir del cambio de *tempo* existente entre *Allegro* y *Largo*, de manera

Fig. 9. Albéniz, *En la aldea*, cc. 363-380 (reducción propia con anotaciones).

análoga a los cc. 366-367, donde no se produce silencio. El silencio D presenta un calderón, el cual sugiere que el director de orquesta debería prolongar esta pausa paralizando el aplauso del público en la medida de lo posible. Un ejemplo maestro de esta técnica se encuentra en la interpretación del final de la *Novena Sinfonía* de Mahler por la GMJO (Gustav Mahler Jugendorchester) dirigida por Claudio Abbado en 2004 en la Sala Santa Cecilia de Roma: el silencio final duró cerca del minuto y medio, antes de irrumpir el esperado aplauso del público.

Si comparamos la duración de los silencios A, B, y C en la grabación estudiada, podemos notar como la duración de los mismos es muy parecida. Se trata de un hecho bastante sorprendente, sobretodo si tenemos en cuenta que el silencio A debería ser proporcionalmente tres veces más corto que el silencio B que ocupa todo un compás precedido por un *rall.* Por otro lado, el silencio C, como hemos señalado anteriormente, está indicado únicamente por una doble barra, pero su duración es ligeramente inferior al silencio B (que dura un compás completo).

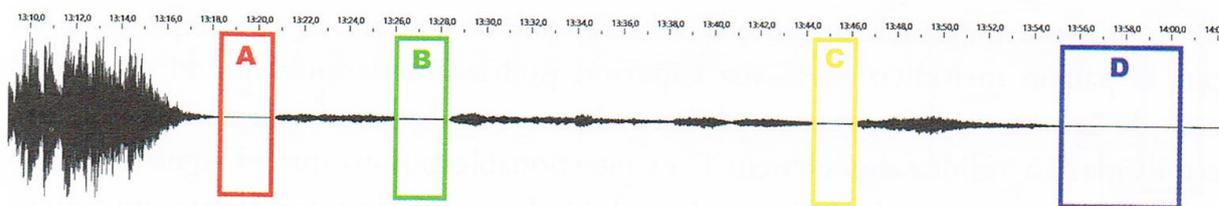


Fig. 10. Albéniz, *En la aldea*, cc. 363-380 (Forma de onda con anotaciones).

El silencio C recuerda, tanto en su material como posición, al silencio A del cuarto movimiento (Fig. 7-8). Aunque la música que se funde con los silencios A-D presenta una dinámica suave, estos cuatro silencios quedan relativamente bien diferenciados en el gráfico de la forma de onda.

MANUEL DE FALLA: SILENCIO RÍTMICO

En esta sección vamos a tratar dos ejemplos de silencio rítmico procedentes de la música de Manuel de Falla (1876-1946). El primer ejemplo procede del final de la «Danza ritual del fuego (Para ahuyentar los malos espíritus)» de *El amor brujo* (1914-15, rev. 1916-20), y el segundo, es el tema principal de la «Farruca (Danza del molinero)» de *El sombrero de tres picos* (1917-19, rev. 1919-1921). En ambos ejemplos, el silencio presenta un rol importante para la precisión de la articulación del ritmo. Generalmente, estos silencios rítmicos son menos estudiado, al ser más comunes y no presentar una ausencia de sonidos particularmente llamativa, más allá del refuerzo de una articulación suelta, en *staccato*. Por ejemplo, autores como Braman (1956, 8) limitan su estudio a «silencios asertivos», que deben presentar una duración lo suficiente grande como para ser indudablemente percibidos como tales, dejando de lado los silencios rítmicos. No obstante, Riemann (1884, 152-160) en su estudio del ritmo y la dinámica presenta una disquisición teórica en la que discute las implicaciones tensionales y dinámicas de estos silencios rítmicos.

El primer ejemplo (véase Fig. 11), procedente del final de la *Danza ritual del fuego*, presenta 11 silencios de negra. Este hecho podría hacernos pensar que la función que desempeñan estos silencios es la misma. No obstante, si tenemos en cuenta el contexto rítmico, así como la música que les precede, podemos deducir al menos 3 tipos de patrones: 7 silencios A (precedidos por 1 acorde de mi mayor), 2 silencios B (precedidos por 3 acordes), y 1 silencio C (precedido por 7 acordes). Es importante señalar que estamos en la tonalidad de la menor, de modo que los silencios A, B y C amplifican la tensión, que se acumula sobre el acorde de dominante, la cual resuelve en el silencio D con el acorde de tónica.

En los cc. 258-9 de la Fig. 11, podemos ver como los contrabajos y los chelos tienen unas notas que hemos puesto con un tamaño de fuente más pequeño. Estas notas aparecen en primeras ediciones Chester (1924), pero han sido omitidas en

Vivo, ma giusto

ff sempre
[Tutti]

[Celli, Contrabassi]

Fig. 11. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Reducción propia con anotaciones).

Fig. 12. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Reducción rítmica con anotaciones).

la más reciente edición Chester (2001) revisada por Yvan Nommick. Nosotros nos decantamos por la omisión de estas notas, puesto que el motivo rítmico gana mayor contraste y carácter mediante el silencio. Perceptivamente, creemos que la

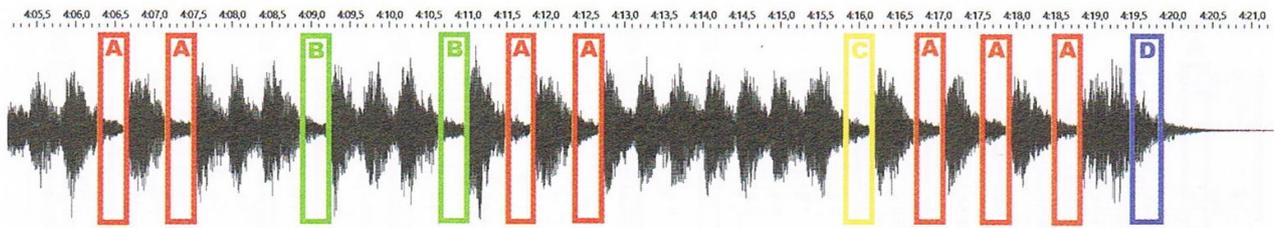


Fig. 13. Falla, Danza ritual del fuego, cc. 257-273 (Forma de onda con anotaciones).

reducción rítmica por disminución del pasaje, debería hacerse mediante anacrusa. Así obtenemos un paralelismo en tres frases AA-BB / AA-C / AA-AD (véase Fig. 12). La segunda semifrase (AA-C) es una clara variación de la primera semifrase (AA-BB), donde el primer silencio B ha sido completado con la nota del valor correspondiente. Por otro lado, la tercera frase (AA-AD), es una variación comprimida de las dos primeras semifrases.

En la Fig. 13, podemos observar como se dispone el patrón rítmico en la forma de onda de la grabación. Un detalle que salta a la vista es que los silencios están fuertemente coloreados por la resonancia del acorde que les precede. En gran medida, esto se debe a la dinámica del pasaje en *ff*. Esta técnica recuerda a ciertos pasajes del primer movimiento de la tercera sinfonía de Beethoven (cc.124-131, 531-538), donde se resalta un primitivismo homorrítmico. Otro detalle que llama la atención es que a partir del compás 260 desaparece la articulación de *staccato* (pasando de *tenuto-staccato* a *tenuto*, sin ninguna indicación de *simile*). No obstante, este cambio en articulación no se ve reflejado las grabaciones encontradas, predominando la articulación suelta uniforme e invariable.

El segundo ejemplo de Falla, está tomado del tema principal de la *Danza del molinero* (véase Fig. 14), y presenta 22 silencios de diferentes duraciones, aunque de manera análoga al primer ejemplo, la textura es homorrítmica. Hemos resaltado en rojo y con la letra A, 4 silencios que caen el tiempo fuerte del compás. Estos silencios A crean un comienzo acefálico que nos sugiere que el tiempo fuerte del compás puede estar desplazado al segundo pulso, de un macro-compás de 8/4 [3/4 + 3/4 + 2/4, ritmo de habanera o «tresillo»]. Los 16 silencios B, fomentan la articulación *staccato* sin los cuales, los valores largos serían más difusos, que sin los silencios serían más difusos. Los dos silencios C cumplen una función similar a los B, pero con una duración más larga. Los silencios C pueden interpretarse como la culminación del *crescendo* de los cc. 19-21, aunque es el último silencio B, donde realmente culmina el tema.

Moderato assai, molto ritmico e pesante ($\text{♩} = 60$)

Fig. 14. Falla, Danza del molinero, cc.15-22 (Reducción rítmica con anotaciones).

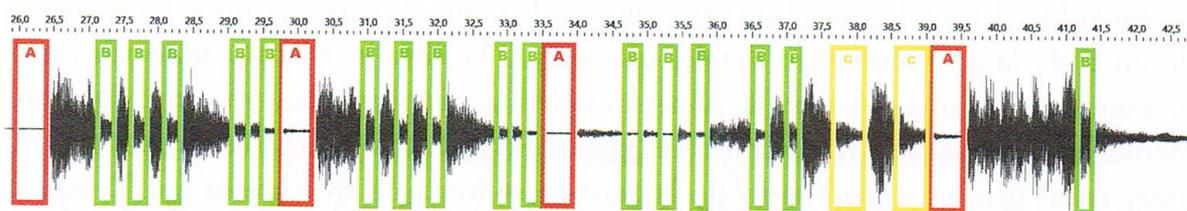


Fig. 15. Falla, Danza del molinero, cc.15-22 (Forma de onda con anotaciones).

Comparando las Fig. 14 y 15, podemos observar como la forma de onda de los cc. 16, 18, 21 y 23 es bastante similar. En estos casos, algunos silencios B y C son apenas diferenciables de la resonancia del sonido. Por otro lado, los silencios A, son más distinguibles y ayudan a estructurar la frase en una articulación de 2+2+4 compases. El último silencio A está unido al segundo silencio C, estableciendo un anticlímax después del cual, la música continúa en *fff*. Es interesante señalar la simetría dinámica del pasaje: los dos primeros compases se repiten dos veces presentando un *diminuendo*, mientras que la segunda semifrase (cc. 19-23) presenta un único *crescendo*.

JOAQUÍN TURINA: SILENCIO INTERRUPTIVO

En esta sección vamos a comentar dos extractos sinfónicos de Joaquín Turina (1882-1949): el primer movimiento, «Panorama», de la *Sinfonía Sevillana* (1920)

y el segundo movimiento, «Ensueño (Zortziko vasco)», de las *Danzas Fantásticas* (1919). Hemos seleccionados estos pasajes porque presentan un uso del silencio interruptivo, sin poseer una clara función cadencial o rítmica. El silencio, colocado en medio del tejido musical, tiende de manera natural a percibirse como interrupción. No obstante, si es parte de un patrón rítmico, como hemos visto en Falla, esta sensación interruptiva queda enmascarada. En el caso de Turina, los extractos escogidos tampoco están asociados a la separación del final de la obra puesto que están en la mitad y el principio de la obra, respectivamente. Estos silencios interruptivos están colocados en un punto donde la interrupción llama la atención del oyente al silencio, pudiendo producir diversas sensaciones perceptivas, algunas de las cuales ya han sido descritas por Margulis (2007).

El primer ejemplo procede de los cc. 105-114 del primer movimiento de la *Sinfonía Sevillana* (1920) (véase Fig. 16). En este caso, nos encontramos con una sección conducente al punto culminante en el c. 110, el cual es repentinamente precedido por un anticlímax, c.109. Braman (1956) llama a este tipo de silencio «culminativo» (p. 51, haciendo referencia a la 7ª sinfonía de Schubert) o «liberación para un mayor impacto» (p. 34, haciendo referencia al quinteto en F menor de Brahms). Para comprender mejor la repercusión de este silencio, podemos imaginarnos la música omitiendo el mismo. Bien pues, el resultado sería una textura continua que conduce de forma paulatina al punto culminante. Sin embargo, la fuerza del impacto del c. 110 sería menor, puesto que el silencio del c. 109 añade más tensión al tratarse de un «elemento sorpresa».

La grabación de la figura 17, nos muestra como el silencio ha sido extendido el triple de su valor escrito, ocupando 3 compases (aproximadamente unos 3,5 segundos). Es interesante observar que la música que continúa en el c. 110 presenta un perfil dinámico muy parecido al final del c. 108, cuya resonancia se prolonga durante el c. 109, sólo que con una fase de decaimiento mayor. Podríamos argu-

Fig. 16. Turina, Panorama, cc. 105-114 (Reducción propia con anotaciones).

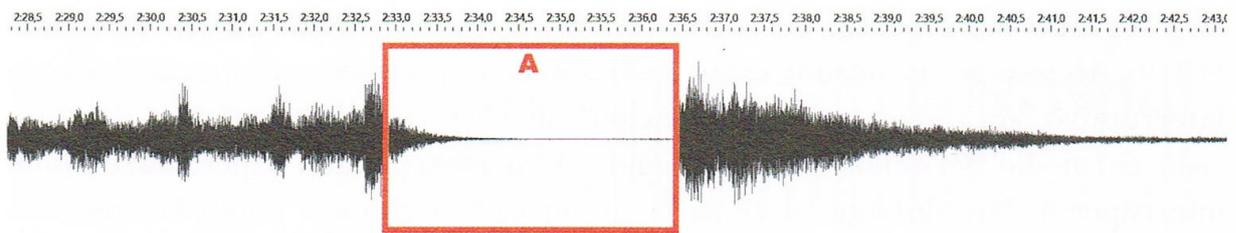


Fig. 17. Turina, Panorama, cc. 105-114 (Forma de onda con anotaciones).

mentar que el pasaje sería más efectivo si la música de los cc. 110-112 mantuviese una dinámica fuerte por un período de tiempo más prolongado. De otro modo, lo que aquí se produce, podríamos denominarlo como «eco amplificado», puesto que el último acorde del c. 108 se ensancha y se extiende en el c. 110.

El segundo extracto de Turina procede de los cc. 1-14 del segundo movimiento de las *Danzas Fantásticas* (1919) (véase Fig. 18). Aquí, encontramos cinco silencios dispuestos de manera simétrica, como un palíndromo: AA-B-AA. Los silencios A contienen la resonancia del golpe que se produce en el tiempo fuerte del compás (note como los dos últimos silencios A presentan una duración más breve en una corchea). Estos silencios tienen un valor motivico, asociado a los *pizzicatos* de las cuerdas doblados con un mordente en las maderas agudas. En cambio, el silencio B ocupa la totalidad del compás y tiene un carácter interruptivo más marcado al no formar parte de un material característico como los cc. 4-5, 11-12. Es más,

The figure shows a musical score for measures 1-14 of Turina's 'Ensueño'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-7, starting with a 'Cadencia ad libitum' section and ending with a 'Moderato' section. The second system covers measures 8-14. Red boxes labeled 'A' highlight silences in measures 4 and 5, and in measures 11 and 12. A green box labeled 'B' highlights a full-measure silence in measure 10. The score includes various performance instructions such as *ff*, *p*, *sfz*, *trm*, and *8va*, as well as instrument markings like [madera y cuerda], [metal], [pizz. y madera], and [trompas].

Fig. 18. Turina, Ensueño, cc. 1-14 (Reducción propia con anotaciones).

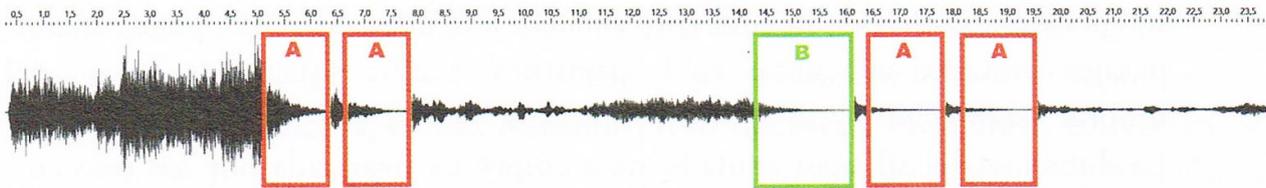


Fig. 19. Turina, *Ensueño*, cc. 1-14 (Forma de onda con anotaciones).

la música que interrumpe el silencio B continúa a partir del c. 13 y se desarrolla sin ninguna interrupción hasta completar la primera sección temática.

En la Fig. 19, podemos observar las dinámicas de estos cinco silencios. Según la forma de onda, deducimos que el primer silencio A es el más fuerte de los cinco, puesto que está precedido por un *tutti* orquestal que conduce a la resolución del c. 4. Los subsecuentes silencios ABAA presentan un descenso progresivo en dinámica, como consecuencia de la música que les precede c. 5 *ff*, c. 10 *mf*, y cc. 11-12 *p*. En este ejemplo, se ve bastante bien la idea de proyección de la reverberación como sombra del sonido. Nuevamente, encontramos que el silencio anotado puede presentar una dinámica mayor que el sonido anotado. En este caso, los cc. 13-14 son más suaves que el primer silencio A (c. 4).

CONCLUSIONES

En este artículo hemos sugerido como el silencio ha sido utilizado como elemento constructivo en la música sinfónica de Albéniz, Falla y Turina. Hemos explorado una función del silencio específica en cada autor mediante el análisis de concisos extractos: el silencio cadencial en Albéniz, el silencio rítmico en Falla, y el silencio interruptivo en Turina. El objetivo de este análisis fue: comprender mejor la función del silencio en su contexto musical, para ello, hemos trazado una comparación entre el silencio anotado (partitura) y el silencio acústico (forma de onda). Al realizar esta comparación hemos encontrado varios hechos que nos gustaría recalcar aquí:

- El silencio está acústica y dinámicamente influenciado por la resonancia de música que le precede, debido a la reverberación del espacio acústico.
- El silencio puede tener una dinámica mayor que la música, ya que la resonancia de la reverberación puede ser más fuerte que la música que sigue.

- El silencio acústico es un concepto relativo a la intensidad que puede incluir pasajes anotados con notas en la partitura, que se sitúan por debajo del umbral establecido.
- La duración del silencio anotado no siempre es respetada por los músicos, siendo bastante frecuente la elongación y/o contracción temporal (*rubato*).
- El silencio musical no es unidimensional (definido únicamente por su duración), sino que tiene las mismas dimensiones que la música del contexto en el que se sitúa (timbre, altura, ritmo, dinámicas, textura y estructura).

Estas conclusiones tienen repercusiones teóricas y prácticas. En ámbito de la teoría musical y el análisis, sugerimos reformular la importancia y el lugar que ocupan los silencios y las pausas musicales. Disciplinas como la armonía y contrapunto tienden a evitar mencionar los silencios musicales y las repercusiones que estos puedan tener, al estar centradas en el sonido y sus interrelaciones interválicas. Desde el punto de vista práctico, el silencio debe ser interpretado cautelosamente: debe practicarse y estudiarse con la misma medida que los sonidos. Del mismo modo, los compositores, y en especial los compositores noveles, tienden a ignorar muchas de las técnicas compositivas musicales existentes que hacen uso del silencio.

Como conclusión, esperamos que las técnicas expuestas y analizadas aquí puedan inspirar tanto a compositores, intérpretes, como musicólogos. Animamos a los compositores a explorar las dimensiones y posibilidades del silencio musical. Aconsejamos a los intérpretes a procurar una mayor diligencia a la hora de interpretar los silencios musicales. Creemos que queda aún mucho terreno por recorrer para comprender mejor el silencio musical. Para ello, planteamos a los musicólogos algunas preguntas a resolver: ¿Qué otras funciones musicales puede adoptar el silencio? ¿Qué importancia tiene el silencio musical en la consolidación de un estilo musical maduro de cada compositor? ¿Cuáles son las consecuencias psicológicas o perceptivas de los silencios musicales?

BIBLIOGRAFÍA

ALBÉNIZ, Isaac. *Escenas sinfónicas catalanas* [grabación sonora]. Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya dirigida por Jaime Martín. Barcelona: Tritó, 2010.

- ALBÉNIZ, Isaac. *Escenas sinfónicas catalanas* [partitura]. Barcelona: Tritó, 2003.
- BRAMAN, Wallis Dwight. *The Use of Silence in the Instrumental Works of Representative Composers: Baroque, Classic, Romantic* [Tesis doctoral]. New York: University of Rochester, 1956. Disponible en <http://hdl.handle.net/1802/26238> (Último acceso 5/1/2018).
- DANHAUSER, Adolphe. *Théorie de la musique*. Paris: Éditions Henry Lemoine, 1929, primera publicación 1872. Disponible en [http://imslp.org/wiki/Theorie_de_la_musique_\(Danhauser%2C_Adolphe\)](http://imslp.org/wiki/Theorie_de_la_musique_(Danhauser%2C_Adolphe)) (Último acceso 5/1/2018).
- DOUGHERTY, William Patrick. *The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven* [Trabajo fin de Máster]. Ohio: The Ohio State University, 1979. Disponible en https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1314730862 (Último acceso 5/1/2018).
- FALLA, Manuel de. *El amor brujo* [grabación sonora]. New Philharmonia Orchestra dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. Londres: Decca, 1999.
- , *El amor brujo* [partitura]. Londres: Chester, 1924, 2001.
- , *El sombrero de tres picos* [grabación sonora]. Berliner Philharmoniker dirigida por Fritz Lehmann. Australia: Deutsche Grammophon, 1954.
- , *El sombrero de tres picos* [partitura]. Londres: Chester, 1921.
- JUDKINS, Jennifer. The aesthetics of silence in live musical performance. *Journal of Aesthetic Education*, 1997, vol. 31, no 3, pp. 39-53. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3333486> (Último acceso 5/1/2018).
- KRAMER, Jonathan. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988
- LITTLEFIELD, Richard. The Silence of the Frames. *Music theory online*, 1996, vol. 2, no 1. Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlefield.html> (Último acceso 5/1/2018).
- MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. Moved by Nothing. Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 2007, vol. 51, no 2, pp. 245-276. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/40283130> (Último acceso 5/1/2018).
- RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg: D. Rahter, 1884. Disponible en <https://archive.org/details/musikalischedyna00riem> (Último acceso 5/1/2018).
- TURINA, Joaquín. *Danzas fantásticas, Op. 22*. [grabación sonora]. Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por Max Darman Bragado. Canada: Naxos, 2002.
- , *Danzas fantásticas, Op. 22*. [partitura]. Madrid: Unión Musical, 1921.

Turina, Joaquín. *Sinfonía Sevillana, Op. 23* [grabación sonora]. BBC Philharmonic Orchestra dirigida por Juan José Mena. UK: Chandos, 2014.
—, *Sinfonía Sevillana, Op. 23* [partitura]. Madrid: Unión Musical, 1925.

Organizadores del Congreso



Colaboradores Oficiales del Congreso



Centro de Documentación
Musical de Andalucía

