



De la Música a la Arquitectura

PIRE, Franklin

*Universidad Católica Cecilio Acosta
Facultad de Artes y Música*

El arte es libre, y esta libertad se alcanza buscando dentro de nosotros mismos; renuncio a toda trivialidad del arte y solo un espíritu completamente deslastrado de conformismo podrá acceder y desafiar los modelos conservadores que en algunos casos ahogan el sentido individual del nuevo lenguaje en favor de una mal entendida tradición.

El 14 de abril de 2004 fui invitado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia para dictar una conferencia sobre la analogía entre la música y la arquitectura. Me solicitaban que la conferencia se tratase con cierta flexibilidad, no de modo rígido y dilemático, en razón de las condiciones del auditorio, que en su mayoría no eran músicos.

Al principio me parecía que primaría una única percepción, al medir el alcance del encuentro entre estas dos artes. Esta experiencia inmediata de poder asociar ambas disciplinas y corroborar la existencia de similitud de procesos se fundamenta en la endopatía sistémica de los constructos, determinados en la proporcionalidad íntegra de la forma, independientemente a la percepción individual de los contempladores, quienes por cierto en su mayoría era la primera vez que entendían la ineludible configuración arquitectónica de la música contenida en la interacción y reciprocidad de sus elementos, los cuales dan pie a la génesis de la estructura.

Apreciar una obra arquitectónica supone entender el proceso generativo de la misma, restableciendo punto por punto el argu-

mento creador de sus constructores, no bastando para lograrlo simplemente pararse frente a ella en actitud de valoración meramente visual. Esta valoración se hará de manera mucho más eficaz si se tiene en cuenta la multiplicidad de perspectivas que la misma proporcionará, las cuales permitirán verla desde diferentes posiciones, recorrerla en su plenitud, integrar el lenguaje técnico con el acontecimiento artístico, participar del ámbito de donde se despliegan las innumerables formas en su tejido concreto y así descubrir cómo la construcción, al igual que una sinfonía, nos develará todo su poder dinámico y estructurador.

Esta investigación intenta responder a esa necesidad que tienen los músicos, arquitectos y contempladores de asistir con todo rigor a la generatriz de la obra de arte, haciendo énfasis en lo concerniente a música y arquitectura, a través de un análisis reflexivo de los principios que rigen su organización y de cómo éstos se relacionan haciendo posible la jerarquización de los constructos individuales de tales formas, como factor determinante en la exégesis del lenguaje artístico.

Perfectae Unitae

La experiencia musical del hombre está íntimamente ligada a la vida misma de la historia. El ser humano -motor y fuerza de la música- jamás se imaginó, o mejor dicho, nunca tuvo conciencia de la magnitud de lo que sería ser él mismo, la clara representación de este fenómeno.

Si nosotros quisiéramos conceptualizar la música ¿qué diríamos?: muchos han querido definirla bajo ciertos parámetros que no trascienden al espíritu de la misma, ahogando su verdadero sentido individual en un marco de precaria notoriedad, como si fuese la música mera síntesis de sonidos. La vastedad del término, requiere de un argumento reflexivo-filosófico, donde la música se manifieste como el reflejo persistente de todo un proceso, inconsciente al principio, que ha acompañado a la *Erlebnis*¹ humana desde sus más remotos orígenes. La conceptualización de la idea sonora, evidencia su argumento constructivo en determinada melo-

día conjuntamente con la dinámica interna de la forma que no es otra cosa que la convergencia de todos sus elementos en un solo procedimiento estructural; en otras palabras, el pensamiento toma a la música ya bajo un fundamento preparado, es decir, el acto de hacer música, cuando gradualmente el sonido natural, llamado también inductorio, se transfigura para dar paso a la lógica conceptual musical que no es más que el elemento estético de este arte.

En tal sentido, la conciencia musical actúa siempre bajo una decretada interacción con el medio, la época y determinada cultura dentro de la universalidad del mundo sonoro que el hombre ha sabido entender y encausar logrando integrar en un todo el discurso superior de una realidad temporal como resultado de la experiencia individual del proceso creador.

¡Y un ladrillo quiso ser algo! apuntó alguien por ahí. La música y la arquitectura, al igual que las demás artes, comparten un mismo origen semántico a partir del cual se sustenta la totalización final de la estructura; cuando se afirma que comparten un mismo origen se refiere a que toda estructura es el resultado del accionar individual de sus componentes concentrados en un todo orgánico y lógico que sugiere una identidad propia del pensamiento artístico. Lo que para la música es un motivo, para la arquitectura es un ladrillo².

Cuando se confluye con el argumento arquitectónico de la música, se descubre que no es mera situación casuística el hecho de que en la génesis de la estructura esté implícita una realidad cocreadora, manifiesta en el hecho artístico, que reclama una simbiosis concreta espacio-temporal transferible de manera categórica a las percepciones humanas de las proporciones temporales o transitorias.

La arquitectura es arte. Al igual que la música, ella requiere de un espíritu que exige su materialización en la transformación e

1 La palabra vivencia "Erlebnis" fue usada por el filósofo historicista (o vitalista) alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911). Dilthey es también el acuñador del término "Weltanschauung", vertido al castellano como "concepción del mundo".

2 Se hace referencia al principio o unidad mínima que en suma configura un todo. Es de suponer que un ladrillo no es el *motus* o acto volitivo arquitectural pero si un elemento determinante en la configuración de la estructura.

innovación de los materiales que conformarán y harán realidad la estructura concebida con suma antelación en el papel de trabajo. Dicha estructura, independientemente de su funcionalidad, no debe estatizarse, abandonando toda posibilidad artística que por extensión es la personificación inmanente del arquitecto. Éste, sin alejarse de su misión como diseñador de espacios, concibe la fórmula precisa que le da su experiencia para integrarla al medio y hacer de la vida de las personas más habitable o transitable, en su justa misión como transformador de ámbitos.

Por otra parte, es de suma importancia establecer que el arte en su totalidad siempre obedece a parámetros estéticos de acuerdo a las diversas corrientes metódicas³ que establece la época y el medio social, de tal manera, que tocaría al artista elegir entre el gran abanico de posibilidades existentes; pero se debe tener cuidado en no hacer de éstas una apología, en detrimento de la concepción primigenia del pensamiento individual y estilístico del yo creador.

La contemporaneidad ha establecido sus reglas en una sociedad que sobrevive a monólogos de aquellos que defienden una verdad absoluta en torno a la hermenéutica del arte, donde sólo prevalece el punto de vista de los que creen saberlo todo, sin dar oportunidad a nuevas búsquedas que desahoguen en nuevos discursos que recojan la diversificación de las tendencias del lenguaje. Es de suponer que la libertad en el arte no se hace manifiesta hasta tanto no se haya entendido de manera sistemática el estudio de los procesos y transformaciones que la misma ha sufrido en el transcurrir de los tiempos en relación a épocas, estilos y técnicas de configuración de la obra de arte. El hecho de romper patrones pre establecidos no da derecho a desvincularse del pasado tomando en cuenta que para poder proyectar una nueva tendencia se hace necesario mirar siempre hacia atrás y entender que esa tendencia es producto de un pensamiento anterior, que ha evolucionado y que toca ahora darle un nuevo curso, reinventando lo inventado como transforma-

3 Hoy en día la diversificación del método, más que al procedimiento, afecta en el estilo del artista al reflejar éste en la obra de arte el testimonio individual de sus propias convicciones.

dores de una corriente que se ha quedado suspendida en los vientos de la historia y que sobrevive a nuestra propia existencia.

Dicho esto, conviene establecer ahora que el caos forma parte también del hecho artístico, no como reflejo de una tesis del desorden absoluto sino más bien como argumento de un lenguaje polisémico que vivifica la realidad de nuestro entorno, donde se van desarrollando los logros y carencias con que nos ha tocado enfrentar el rol para el que fuimos hechos en el gran teatro de la vida. Es en el caos de donde se comienza a labrar las fortalezas del espíritu, desde lo más profundo de nuestras miserias hasta lo más sublime de nuestras convicciones.

Basándonos en las lecturas de Octavio Paz (1994:30) de que los arquitectos podrían confundir la palabra arquitectura con poesía y seguramente sus obras serían mejor resueltas, nos da la idea de un caos del desorden, sí, desorden, atribuible a la insensibilidad del medio en el que nos desenvolvemos y en detrimento del hecho artístico en su magnitud; ya que por desgracia para nuestro tiempo no toda obra construida es arquitectura, así como no toda arquitectura está totalmente construida.

Simplemente un ladrillo, simplemente un motivo, es lo que nos invita a constituirnos en propulsores de un argumento original que nos haga partícipes de la universalidad del arte desde nuestra individualidad creativa, que nos haga sentir y entender que de ninguna manera somos un elemento perdido en las soledades cósmicas.

Para poder establecer una relación consecuente entre la música y la arquitectura, es pertinente concretar los principios comunes que guardan estos dos tipos de arte. La música es el arte de las interacciones y fluctuaciones sonoras donde la configuración del sonido se establece y se desarrolla en proporción a determinado período temporo-espacial, generando diversidad de combinaciones tímbricas de acuerdo a las características acústicas del o los instrumentos (incluyendo la voz humana) que las generen.

La arquitectura es arte de espacio, donde el diseño es el punto de partida para poder materializar la estructura como consecuencia de la reflexión oportuna del arquitecto ante la mesa de dibujo en-

tendiendo que de él dependerá, al igual que el compositor cuando concibe la partitura, la inequívoca resolución, determinación y consecución de su obra.

Toda arquitectura está sujeta a una concordancia ordenada y específica de sus partes, que consiste en el hecho de que no puedes agregar ni quitar nada, ni cambiar nada, sin que la misma se torne menos satisfactoria.

Leonardo da Vinci y Lucca Pacioli entendieron que, en el ordenamiento de la naturaleza misma y la configuración del ser humano existía un principio arquitectónico inherente a la concepción de todo lo que nos rodea, un vértice convergente de todo proceso formal al cual denominaron *Divinae Proportione*⁴ conocida también como sección áurea. Ellos reconocieron en este punto, sobre todo Leonardo da Vinci, un investigador de la naturaleza, ingeniero, arquitecto, escultor, músico y mucho más, que esto no sólo se trataba de un bello principio de las construcciones matemáticas y arquitectónicas, sino del principio de la vida. La sección áurea forma parte de nuestra cotidianidad y ésta también se encuentra presente en la totalidad del arte como argumento de proporcionalidad y equilibrio estructural.

En la antigua Grecia y Roma la música formaba parte de las artes cosmogónicas, concretamente del *quadrivium*⁵, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía de allí que las relaciones y especulaciones entre la música, cosmología y metafísica sean propias de todo el pensamiento occidental y las mismas han continuado sin interrupción hasta nuestros días. El propio Pitágoras, seguido por Platón, establece proporciones numerales y geométricas y las vinculaciones que las unen a la música como reveladora de una estructura perfecta e intermediaria entre sus niveles, niveles que rebasan toda autosuficiencia desintegradora en lo referente a la visualización apócrifa de las individualidades inherentes al ser, pero

4 La Divina Proporción está ligada al equilibrio absoluto del universo a la razón de Phi en cuanto a relación de magnitud entre minus respecto del todo.

5 Conocido también como conjunto de las cuatro disciplinas de la ciencia de los números del cual la música formaba parte.

contrarias a su naturaleza cosmogónica como parte fundamental del bioritmo cósmico.

Ante tal situación de compenetración y extrapolación legítima del bioritmo, López Q. nos ofrece un ejemplo comparativo de cómo éste se sucede en la obra cinematográfica *Le Déjeuner sur l' herbe*, (*Desayuno sobre la hierba*) de Jean Renoir (1874 -1979), hijo del gran pintor impresionista Pierre Auguste Renoir (1841-1919).

En la serenidad de la tarde, un pastor erguido sobre una roca empieza a tocar en su flauta una melodía, y todos los elementos del paisaje se acompañan a su ritmo, primero dulce y moroso, luego arrebatado. La naturaleza entera -árboles, arbustos, hierbas, hombres y vestidos, animales e insectos- se embriaga de ritmo y se entrega a un movimiento frenético, una suerte de tormenta que parece desbordarlo todo. Pero, al cesarse el ritmo musical de la flauta, la conmoción cósmica cede proporcionalmente, hasta alcanzar el nivel anterior de tranquilidad (1977: 145).

Pero no es sólo eso, estas proporciones establecen también las normas de la arquitectura y las artes visuales, el plano de la ciudad, el metro poético, y se reflejan en todos los aspectos culturales e institucionales, pues estos patrones conforman la estructura base de la cultura de las sociedades, sobre todo en aquellas mal denominadas subculturas decadentes por no equipararse a los prototipos determinantes de la cultura occidental. Éstas toman los ritmos y las proporciones como leyes que todo el universo refleja a su manera, las cuales fijan y limitan, y por lo tanto hacen posible la permanente ejecución del concierto cósmico.

En tal sentido, la música y la arquitectura son inseparables y es en el análisis de la forma donde encontramos la herramienta primordial para poder entender el proceso interno de la música. Este proceso no debe observarse como la suma y ordenación de sonidos sino como un fenómeno que tiene vida propia y que su lógica organización opera en los cimientos arquitectónicos de toda estructura. Los cimientos arquitectónicos tienen que ver con la sujeción de sus componentes en un todo perfecto y convergente, dando lugar a una

nueva visión integradora de estas dos artes en una misma realidad constructiva “la música del espacio y el espacio de la música”.

La experiencia de la frecuentación de la partitura enseña que por cuidadoso que sea su estudio, es extremadamente difícil agotar plenamente su conocimiento aún restringiéndolo al puro aspecto signico. Cuando se pasa al nivel de las relaciones estructurales, y por ende al de sus significados musicales, dicha imposibilidad crece enormemente. En este punto la objetividad del análisis se manifiesta en la subjetividad latente presente en toda música, pasando de tal modo a un estudio superior en el cual del análisis surge la síntesis interpretativa (López, 1991: 18).

De esta manera, el empleo del análisis permite la asimilación de los elementos estéticos y técnicos tales como: estructura, dinámica, funcionalidad, factura, tematismo, entonación, el timbre (como situación de registro), características de proceso, género estilístico y evolución histórica de la forma, a través de los cuales se determina la condición arquitectónica de la totalidad, donde el antagonismo de la estructura se hace necesario como argumento de confrontación y contraste⁶ (dialéctica de la Música) entre la naturaleza interpretativa y la conceptualización de la composición.

Para poder enfrentar la síntesis interpretativa⁷, se hace necesario un estudio minucioso de la partitura que genere en el intérprete la conciencia hermenéutica, que justamente se traducirá en poder estructurador en cuanto a ensamble y configuración. Mientras los intérpretes no dominen las obras, este ensamblamiento y esta configuración serán defectuosas.

A continuación se procede a analizar el “*Kyrie de la misa brevis Op.39*” de mi autoría, en el que se reseñan algunas consideraciones respecto a estructura (principio arquitectónico de la música) e interpretación.

6 El principio Dialéctico de la obra de arte esta sujeto a la confrontación de dos ideas distintas que generan el conflicto y determinan el contraste.

7 Cuando se interpreta, el proceso comunicacional que se establece entre el intérprete y el espectador es generado por la deducción lógica de la partitura en su totalidad no limitando al mero aspecto signico el hecho interpretativo.

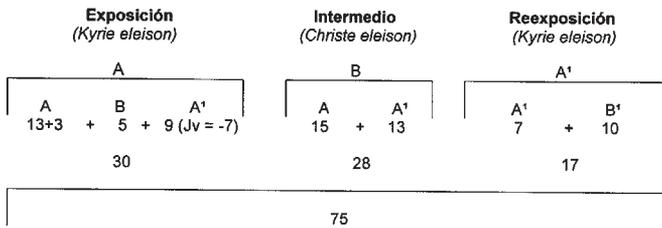
Cuando se habla de interpretación es conveniente reflexionar que la partitura musical no es otra cosa que un mapa donde se encuentra gráficamente representado el sonido y el silencio, como parte esencial del componente melódico, conjuntamente con una serie de asociaciones relativas a la dinámica, la estructura, componente armónico, rítmica y metricidad los cuales están allí esperando a ser vivificados por los intérpretes. Pero tal vivificación no debe concebirse de manera literal sin antes establecer un diagnóstico preciso de toda la estructura ya que podría correrse el riesgo de reproducir deficientemente y de manera dispersa el discurso, contenido en el texto musical, en detrimento de la propia interpretación. En tal sentido, es de suma importancia saber desvincular de manera proporcional y parcial la longitud real de dichos sonidos y silencios⁸ plasmados en la partitura. Este principio comenzó a emplearse con los inicios de la interpretación musical y se le conoce como Agógica.

De factura polifónica, este *Kyrie* se caracteriza por la individualidad melódica de las cuatro voces, y su fundamento opera en el contrapunto estricto a la usanza renacentista con la particularidad de que el planteamiento armónico se desvincula de los cánones estilísticos de dicha época, de acuerdo al tratamiento y desenvolvimiento sonoro.

Desde el punto de vista arquitectónico de la macro forma, ésta se organiza en base a una estructura tripartita compleja, donde sus partes individuales correspondientes se constituyen de una exposición de estructura tripartita simple, un intermedio de contraste bipartito y una reexposición también de tipo bipartita denominada igualmente reprise inconclusa.

El texto comprende tres momentos, de acuerdo a su naturaleza sintáctica, *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*, y es a partir de éste que se determina el principio arquitectónico en relación a la organización total de la estructura.

8 También el silencio debe interpretarse, no como ausencia total de sonido sino como elemento fundamental del discurso.



Es sumamente importante destacar que el material temático de las partes individuales, sobre todo en la exposición y la reexposición de la primera estructura, están sustentadas por el predominio de dobles contrapuntos donde encontramos en primer lugar una relación fundamental predominante que establece el tratamiento de la funcionalidad y verticalidad interválica correspondiente a la entidad horizontal de las melodías.

Misa Brevis Op.39
Kyrie

Franklin Pire
y Rafael Márquez Pires

The image shows a musical score for the Kyrie section of 'Misa Brevis Op.39'. It features four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score includes a tempo marking of quarter note = 60. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic. The Contralto part has lyrics 'Ky - ri - e - ele - i - son, e - le - i -'. The Tenor part has lyrics 'Ky - ri - e - ele - i - son'. The Bass part has lyrics 'Ky - ri - e - ele - i - son e - le - i - son e - le - i -'. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

En segundo término una relación derivada de la exposición, la cual preserva el material temático primario y el plan tonal, pero bajo otro *Index Verticalis*⁹, es decir, las voces cambian de lugar, estableciéndose así un contrapunto de tipo vertical reexpositivo de la primera estructura.

9 El *Index Verticalis* es el indicador de la suma de las diferentes combinaciones y transposiciones interválicas, en forma vertical, de las melodías contenidas en una obra polifónica.

DE LA MÚSICA A LA ARQUITECTURA

S
 e - le - i - son e -
 CALT.
 son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e -
 T
 e - lei - son e - le - i - son e - lei - son e - - - -
 B
 son, e - - - - - lei - son, e - - - - - le - i - son e - - - -

S
 le - - - i - son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son, e -
 CALT.
 le - - - i son, Ky - - - ri - e e - le - - - i son
 T
 lei - son, Ky - ri - e e - lei - son e - le - i - son e -
 B
 le - - - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, e -

Los compases catorce, quince y dieciséis actúan como conectivos asociados a partes del material temático del tenor y la contralto de los dos compases iniciales, anticipando así la aparición de la estructura de contraste o intermedio de la primera estructura.

S
 lei - son, Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e
 CALT.
 e - le - - - i - son, Ky - ri - e Ky - ri - e
 T
 le - i - son Ky - ri - e - lei - son
 B
 le i - son.

nueva relación, derivada de la primera, correspondiéndole al bajo desde el compás veinticuatro hasta el compás treinta. La contralto cede al tenor la melodía de la primera relación pero manteniendo el mismo ámbito interválico ($JvII=0$) desde el compás veintitrés al treinta. El tenor se traslada una octava ascendente ($JvIII=-7$) y le corresponde a la soprano a partir del compás veintitrés al treinta. El bajo se traslada una octava ascendente ($JvIV=-7$) tocándole ahora a la contralto desde el compás veintidós al compás treinta respectivamente.

25

S
son, Ky - ri - e - - - lei - son e - lei - son e -

CAlt.
son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - - -

T
son, Ky - ri - e - - - e - lei - son, e - le - i - son e - le - i - son - - -

B
son, Ky - - - ri - e - - - e - le - i -

27

S
le - - - i - son e - - - le - i - son e - le - i -

CAlt.
lei - son, e - - - le - i - son e - - - le - - - i -

T
e - le - i - son e - le - i - son e - le - - - - i -

B
son e - le - i - son e - le - i - son e - le - - - i -

Esta fase reexpositiva tiene la particularidad, aunque prácticamente es el mismo material temático de la primera sección, de diferir con ésta debido al desplazamiento de su componente interválico dando sensación de variedad dentro de la totalidad como resultado de la inversión de las voces que en un principio constituyan

S
le - i - son, Chris - tee - le - i - son

CAIT.
Chris - tee - le - i - son, Chris - te e - lei - son, Chris - te

T
e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

B
e - le - i - son, e - le - i - son

Desde el compás cuarenta y uno al cuarenta y cinco se advierte una ampliación periódica de cierre de esta primera fase, donde las cuatro voces del coro prácticamente suspenden la dinámica característica del desplazamiento polifónico predominante para dar paso a un tipo de facturación homofónica en oposición a la anterior, estableciéndose así un contraste dentro del contraste.

S
Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

CAIT.
Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

T
Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

B
Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son

El *piu mosso* del compás cuarenta y seis corresponde a la segunda sección de esta estructura individual cuyo argumento temático se encuentra supeditado a las características particulares de registro de las voces masculinas reafirmando así, lo dicho anteriormente, cuando se hacía referencia a estructuras antagónicas en relación al contexto tímbrico. La <divisi> de las cuatro voces del coro masculino refuerzan aún más el contenido dramático del texto

Christe eleison (Cristo ten piedad), por lo tanto, es imprescindible lograr una mayor intensidad sonora respecto al pp del cluster ubicado en el compás cuarenta y cinco que, como dije anteriormente, constituye el cierre de la primera sección de la segunda fase.

45

S
son_

Alt.
son_

T
più mosso
son_ Chris - te e - le - i - son, Chris -

B
son_

50

T
te e - le - i - son_ Chris - te e -

B

54

T
le - i - son_ e - lei - son_ Chris - tee - le - i - son_

B

La reexposición inicia en el compás cincuenta y nueve, repitiendo el contenido temático de la exposición, pero con la particularidad de que su primera fase se presenta bajo el principio de doble contrapunto, modulando la segunda fase que corresponde al contraste de esta tercera sección bajo un ámbito tonal de la menor. El volumen, de acuerdo a la dispersión de la factura, viene dado por la diversidad de concentraciones tímbricas referidas a la situación de registro de las voces sonantes desde el compás sesenta y cinco al setenta y uno.

DE LA MÚSICA A LA ARQUITECTURA

Tempo primo

S
Ky - ri - e e - lei - son e - le - i - son, e -

CAlt.
Ky - ri - e e - - - le - - - i - son, e -

T
Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son, e -

B
Ky - - - ri - e e le - - - i - son

S
le - i - son

CAlt.
le - i - son

T
le - i - son, Ky - rie Ky - rie

B
e - le - - - i - son Ky - - - ri - e Ky - ri -

S
le - i - son

CAlt.
le - i - son

T
le - i - son, Ky - rie Ky - rie

B
e - le - - - i - son Ky - - - ri - e Ky - ri -

55

S Ky - ríe - lei - son *f* Ky - ri - ee - lei - son Ky - ri - ee - lei -

CAlt. Ky - ri - e *f* Ky - ri - ee - lei - son lei - son Ky ri - ee - lei -

CAlt. 2 Ky - ri - e *f* Ky - ri - ee - lei - son e - lei - son Ky - ri - ee - lei -

T Ky - ri - e *f* Ky - ri - e - e - lei - son Ky - ri - e - e - lei -

T2 Ky - ri - e *f* Ky - ri - ee - lei - son e lei son Ky ri ee - lei -

B e *f* Ky - ri - ee - lei - son Ky - ri - ee - lei -

59

S son e - le - i - son e - le - i - son e - lei -

CAlt. son e - le - i - son e - lei - son e - lei -

T son e - lei - son e - lei - son e - le - i -

T2 son e - le - i - son e - lei - son e - le - i -

B son e - le - i - son e - le - i -

El cierre se inicia en el compás setenta y dos, su fundamento temático descansa en la repetición de la ampliación periódica de la primera fase de la segunda sección, pero reafirmando la tonalidad inicial de Re menor

72 *morendo*

S
son e - le - i - son Ky - ri - e

CA
son e - le - i - son Ky - ri - e

T
son e - le - i - son Ky - ri - e

B
son e - le - i - son Ky - ri - e

La dificultad de esta obra se centra precisamente en su contexto de facturación polifónica, en la diversidad métrica, configuración estructural y dilación eurítmica, así como en relación a verticalidad y simultaneidad de las voces, que generan en esta obra resoluciones elípticas en favor de la variabilidad tonal. Por otra parte la técnica compositiva de este *Kyrie* se remonta a la antigua escritura del contrapunto de tradición renacentista con la particularidad de que el tratamiento y características de asonancia no se concentran en la rigidez estilística de dicho período. No obstante, se deben conocer los principios de organización y características estructurales en la evolución histórica del canto polifónico para poder abordar con responsabilidad su interpretación, que pueda transferir al espectador no sólo el argumento acústico de la asociación sonora sino la contemplación de la estructura en su misma génesis, en otras palabras, la visualización del sonido en correspondencia con el ordenamiento arquitectural de la obra.

Contemplatio

Contemplar, no es simplemente el estado absorto de la visión contemplativa sino que va mas allá, abstraerse ante la obra de arte no significa abandonarse en los argumentos subjetivos que nuestra mente pueda interpretar sino que esa interpretación debe responder también a las demostraciones objetivas de dicho discurso donde se plantee un intercambio retributivo e interactivo de las entidades en cuestión.

Cuando contemplamos a un gran intérprete concentrado en la ejecución de una obra, asistimos en todo rigor al proceso genético de la misma. Al desplegar sus formas en el tiempo la obra musical se va realizando punto por punto ante nosotros dejando al descubierto la estructura, en su proceso de configuración y ensamblamiento. De ahí el peculiar atractivo que presenta contemplar-a lo largo de los ensayos como van tomando cuerpo las formas y se configuran éstas en períodos y se ensamblan éstos en tiempos (López, 1977:142).

La concepción en las artes del espacio no simplemente es concomitante a la elaboración, sino que también establece una línea umbilical que involucra al mismo tiempo a la interpretación, cuando el creador se hace simultáneamente realizador e intérprete. La realidad es esa; no podemos nosotros revivir el proceso mediante el cual un pintor, un escultor y un arquitecto crean sus obras, ya que tales consecuencias quedan moldeadas en la materia de una vez y para siempre corroborando un hecho, innegable a la vista de todos, que no es más que su realización y la interpretación concreta que éste le da en el momento preciso de la creación. En tal sentido, López establece al respecto que el escultor, el pintor y el arquitecto posean en alto grado la condición de artesanos, en el noble sentido de modeladores inmediatos de los materiales expresivos (recordemos la profunda emoción y el coraje con que Miguel Ángel trabajaba el mármol).

En lucha con la resistencia, el artista operario modela una obra y ésta queda estampada, ejecutada de una vez para siempre. Esta circunstancia implica la gran ventaja de anular el riesgo propio de la ejecución libre, pero conlleva la desventaja de verse privada de las aportaciones que hacen los intérpretes no sólo al conocimiento de la obra sino a su misma realidad interna. La obra de arte es dialógica. Dialoga con los creadores, los intérpretes y los contempladores.

Ante la obra de arte, el contemplador no es un ser retraído, sino que su condición es de correspondencia absoluta, como decodificador del lenguaje particular de la misma, cuando este se sitúa ante ella sin ninguna reticencia y se establece el inexorable dialogo

de entidades entre el espectador y la obra. De igual manera el autor antes citado plantea:

Las artes del espacio, al vincular la realización y la ejecución, prescinden de los intérpretes haciendo imposible el acto interpretativo. Su única fuente de gradual enriquecimiento es el diálogo entre el espectador y la obra. De ahí la importancia que debe concederse a la contemplación de los monumentos arquitectónicos, las exposiciones y la crítica del arte. En ellos tiene lugar el diálogo creador entre el contemplador y la obra, y esta se enriquece con la multiplicidad de perspectivas que surgen en el mismo. Cuando un artista crea una obra, realiza un gesto creador. En la arquitectura, la pintura y la escultura, tal gesto creador produce un resultado aparentemente inerte. “Aparentemente”, por que las obras arquitectónicas y las artes plásticas encierran un dinamismo particular correlativo a la trama de ámbitos que fundan. Todo ámbito y todo complejo de ámbitos encierra en sí un peculiar dinamismo pues ámbito significa entidad relacional y la relacionalidad se traduce en dinamismo. En la música se prescinde de todo intento de representar figurativamente realidades y situaciones de la vida cotidiana, y se concede el valor primordial a la configuración del tiempo y el espacio.

La diversidad que muestran las distintas artes, tocante al gesto creador, nos orienta en orden a la integración e interacción concreta de las diversas formas de arte. Esta interacción integradora es posible porque tales formas coinciden en su tarea fundamental; la creación de ámbitos.

El tránsito del espacio al ámbito se da, análogamente, en los acontecimientos lúdico-artísticos. Para aquel que ignora la técnica de la ejecución pianística, un teclado de piano se reduce a un espacio formado por la sucesión monótona de pequeñas placas en blanco y negro, dispuestas conforme a un cierto orden en línea horizontal. Inalterable, mudo, irritantemente igual, imposible en su serena facha pulcra, el teclado se extiende de un costado a otro del piano como una larga franja de objetos inermes, alicaídos, que no deja adivinar rasgo alguno que delate un hábito de estructura y vida interna.

Visto de modo objetivista, el teclado de un instrumento cuya técnica se desconoce desorienta y aburre.

Muchos son los que suelen preguntar a los intérpretes del piano, y sobre todo de órgano, ¿cómo no se pierden ante semejante dédalo de notas exactamente iguales? Los compositores intérpretes con su inigualable poder intuitivo advierten con nitidez las virtudes de este cajón; y el teclado se convierte en una fuente inagotable de ámbitos diversos, conjugables con gran libertad, y constituye en consecuencia, un campo abierto de posibilidades y sorpresas. De ahí que al compositor y al intérprete la sola vista del teclado lo enardezca. A este respecto, López plantea:

Sus teclas yuxtapuestas en sucesión aparentemente indefinida y árida se pueblan de presencias e invitan al diálogo. Es la presencia viva, siempre incitante de las innumerables formas entre la maraña de la teclas al conjuro de esa especie de simbiosis fecunda entre el instrumento y el artista cuando éste se sitúa frente a aquel en actitud creadora. En virtud de tales formas las teclas cobran sentido y ordenación. Para el intérprete sensible, el teclado es un espacio cargado de dinamismo y de relaciones cualitativas que se oponen a toda banal nivelación. Todo aquí es significativo. El teclado viene a ser de este modo un bosque lleno de promesas y sorprendentes aventuras estéticas. El pianista al levantar la cubierta del piano, siente como una apelación que lo invita a una labor cocreadora de ámbitos que parecen estar latentes en el teclado que, a la vista está, se halla muy por encima del nivel objetivista en que aparece como mera sucesión monótona de teclas en blanco y negro (1997:242).

El piano de aduladoras teclas en su naturaleza sonora va al encuentro de la música, y de la música a la arquitectura coexistiendo, a la luz del pensamiento creador, con nuestras búsquedas que no es otra cosa que el lenguaje inexorable de las emociones vivientes.

Sólo poéticamente es como el hombre habita la tierra. Una obra de arte no es exclusivamente un cuadro en un museo, va mucho más allá de su representación. La arquitectura es un arte y por lo tanto sus obras deberían ser obras de arte. Como tales, no son

completas por sí mismas, aisladamente, sino dentro de un conjunto de relaciones que la trascienden y la integran al mundo, un mundo como conciencia que da cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de los otros seres existentes. Nada más exacto para expresar esto que la misma materialidad de las obras de arquitectura. Y -aunque pueda parecer exagerado-, la casa donde el señor X quería habitar, debía ser una obra de arte. Pero el señor X no era un artista, sino un científico y no sabía nada de construcción ni reglamentación. Lo único que sabía era que tenía una necesidad, como una voluntad de espíritu que se elevaba y que sería resuelta, puesta en la tierra con la pesantez de la arquitectura. Lo que buscaba era poder contemplar su casa, fusionándose con ella como en una unión mística y lograr que los demás dialogaran con ella.

Goethe decía que la arquitectura era música congelada, Homero Aridjis, música petrificada. Mi consideración es que la arquitectura encierra un dinamismo particular cuando el contemplador se enfrenta a la estructura y descubre que tal pesantez se diluye al apreciar la multiplicidad de perspectivas que el desplazamiento de la línea sugiere. El estatismo desaparece cuando se contempla sin el rigor que sugiere estar allí parado en confabulación con el espacio ocupado, en un diálogo sostenido a distancia de perspectiva, dándonos la posibilidad de entender lo absoluto del movimiento, aparentemente inalterado, e invitándonos a desplazar, recorrer y cohabitar la realidad espacio-temporal del biorritmo cósmico.

Referencias

- ANSERMET, Ernest (1971). *Ecrits sur la musique*. Neuchâtel.
- DAVINCI, Leonardo (1976). *Tratado de Pintura*. Edición preparada por Ángel González. Editora Nacional Madrid.
- EIMERT, Herbert (1952). *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- LÓPEZ, Hugo (1991). *La partitura de Orquesta. Reflexiones y Métodos*. Talleres Gráficos Universitarios. Mérida-Venezuela.
- LÓPEZ, Quintas (1977). *Estética de la creatividad*. Ediciones Cátedra. Madrid.