



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Elogio al neogótico.
Resonancias entre Viollet-le-Duc, Satie y
Debussy

In praise of the neo-gothic.
Resonances between Viollet-le-Duc, Satie and
Debussy

Autor

Luis Ernesto Martínez Tartera

Directora

Lucía Carmen Pérez Moreno

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza
2020

(Este documento debe entregarse en la Secretaría de la EINA, dentro del plazo de depósito del TFG/TFM para su evaluación).

D./D^a. Luis Ernesto Martínez Tartera ,en

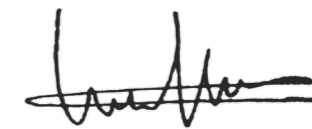
aplicación de lo dispuesto en el art. 14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)
Grado (Título del Trabajo)

Elogio al neogótico. Resonancias entre Viollet-le-Duc, Satie y Debussy

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 21/09/2020



Fdo: Luis Ernesto Martínez Tartera

Elogio al neogótico

Resonancias entre Viollet-le-Duc, Saite y Debussy



Grado en Estudios en Arquitectura
Autoría: Luis Ernesto Martínez Tartera
Dirección: Lucía Carmen Pérez Moreno
Curso: 2019 / 2020

Resumen

Música y arquitectura son dos grandes artes cultivadas desde hace milenios por el hombre. La creación de una pieza musical, cuidadosamente concebida, guarda una inevitable similitud con la edificación de una gran construcción, con la selección de materiales muy concretos. ¿Será entonces que los arquitectos tienen una parte inequívoca de músicos? ¿O será que los músicos construyen en sus obras del mismo modo que nosotros edificamos?

Situaremos el foco y toda nuestra atención en la Francia del siglo XIX, donde grandes personalidades como el arquitecto Viollet-le-Duc o los músicos Erik Satie y Claude Debussy trascendieron a los anales de la historia.

Mediante un análisis exhaustivo, descubriremos aspectos muy interesantes en dos de las obras musicales más importantes de estos autores y que guardan una referencia directa a la arquitectura; *Quatre Ogives* de Satie y *La Cathédrale Engloutie* de Debussy y las pondremos en relación con la más imponente de las obras de restauración encargadas a Viollet-le-Duc: la catedral de Notre-Dame de París.

Abstract

Music and architecture are two great arts cultivated for millennia by man. The creation of a music piece, carefully conceived, bears an inevitable similarity to the construction of a large building, with the selection of very specific materials. Could it be then that architects have an unmistakable part of musicians? Or is it that musicians create their music pieces in the same way that we build?

We will place the focus and all our attention on the France of the 19th century, where great personalities such as the architect Viollet-le-Duc or the musicians Erik Satie and Claude Debussy transcended the annals of history.

Through an exhaustive analysis, we will discover very interesting aspects in two of the most important musical works by these authors, which have a direct reference to architecture; *Quatre Ogives* of Satie and *La Cathédrale Engloutie* of Debussy and we will put them in relation to the most imposing of the restoration works commissioned from Viollet-le-Duc: the Notre-Dame cathedral of Paris.

Índice

0.0	Introducción	
I	Motivación y objetivos	P.1
II	Metodología y fuentes	P.3
1.0	Eugène Viollet-le-Duc	P.7
1.1	Viollet-le-Duc y la arquitectura neogótica	P.9
1.2	Restauración de Notre-Dame	P.13
1.3	Relaciones entre música y arquitectura por Viollet-le-Duc	P.15
2.0	Erik Satie: <i>Quatre Ogives</i>	P.19
2.1	Aspectos generales	P.21
2.2	Análisis musical	P.23
2.2.1	Primera Ojiva	P.25
2.2.2	Segunda Ojiva	P.27
2.2.3	Tercera Ojiva	P.29
2.2.4	Cuarta Ojiva	P.31
2.3	Estructura de la obra	P.33
3.0	Claude Debussy: <i>La Cathédrale Engloutie</i>	P.35
3.1	Aspectos generales	P.37
3.2	Análisis musical	P.41
3.2.1	Primera Parte: bajo las olas	P.41
3.2.2	Primera Parte: el alzamiento	P.45
3.2.3	Primera Parte: el esplendor de la catedral	P.49
3.2.4	Primera Parte: el hundimiento	P.51
3.2.5	Primera Parte: calma en las profundidades	P.53
3.3	Estructura de la obra	P.57
4.0	Metáforas arquitectónico-musicales	P.59
4.1	Ritmos, proporciones y estructura	P.59
4.2	Sonoridad medieval	P.63
4.3	Atemporalidad/trascendentalidad	P.63
4.4	La búsqueda de una perspectiva concreta	P.65
4.5	Conceptos y elementos arquitectónicos representados musicalmente	P.67
5.0	Conclusiones finales	P.71
6.0	Bibliografía	P.73

I Motivación y objetivos

El presente trabajo de fin grado pretende investigar relaciones entre la música y la arquitectura.

Principalmente existen dos grandes motivaciones que finalmente han hecho que me decante por esta línea de investigación; en primer lugar, soy pianista profesional (técnico de las enseñanzas profesionales de música en la especialización de piano por el conservatorio profesional de música de Zaragoza) y al encontrarme en el último año de estudios en arquitectura, creo que es la oportunidad perfecta para aunar mis dos pasiones.

En la lista de mis compositores favoritos de piano se encuentra, entre otros, Achille Claude Debussy, uno de los compositores más influyentes de finales del s. XIX y principios del s. XX, al que he tenido la posibilidad de interpretar a lo largo de mi formación musical trabajando varias de sus obras. Me llamó mucho la atención el título de una de sus piezas más conocidas: *La Catedral Sumergida*.

¿Por qué la titula así? ¿hace referencia a alguna catedral en concreto? ¿acaso Debussy convivió con algún arquitecto de catedrales? ¿se vería reflejado en algún estilo arquitectónico en concreto? Desde la antigua Grecia pasando por la Edad Media y llegando hasta nuestros días, conocemos la relación que existe entre la arquitectura y la música, y la importancia que tenían los templos como reflejo del estilo arquitectónico del momento. ¿Existirá esta relación en la obra de Debussy?

Comencé a buscar respuestas a todas estas preguntas, e inmediatamente me di cuenta de la magnitud del campo de investigación que se abría ante mí.

Muy pronto empecé a relacionarlo con otro músico coetáneo: Erik Satie, al cual no conocía tan bien como a Claude Debussy, así que investigué tanto su vida y su repertorio, como en especial, una obra que me llamó la atención también por su título: *Cuatro Ojivas*.

El hecho de que ambos compositores, que convivieron en la misma ciudad tuviesen obras cuyo título hacía una referencia clara a la arquitectura, me hizo preguntarme cuál era el estilo arquitectónico en auge en ese momento en Francia, o si había habido algún arquitecto en su momento el cual destacara más y que pudiera haber tenido cierta influencia en estas dos personalidades. Así es como llegué a Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y el movimiento neogótico francés.

De esta forma, el objetivo de mi trabajo de fin de grado consiste en conseguir encontrar y evidenciar las influencias o relaciones (si las hay)

entre la arquitectura y la música de este periodo analizando en profundidad estas dos obras musicales.

II Metodología y fuentes

Debido a la naturaleza multidisciplinar del trabajo que se basa en el análisis pormenorizado de las relaciones entre música y arquitectura en un determinado periodo, un determinado lugar y unos determinados autores, ha sido necesario acudir a una bibliografía específica, partiendo como base del tratado sobre arquitectura que escribió Viollet-le-Duc *Conversaciones sobre arquitectura*, del cual se ha extraído mucha de la información principal necesaria para el apartado del mismo, a su vez complementada por otras fuentes.

De esta forma, el trabajo queda dividido en cuatro grandes bloques, el primero, el referente a Viollet-le-Duc donde nos apoyaremos principalmente en su tratado previamente mencionado, como base para comprender mejor el movimiento neogótico y su percepción del mismo. También cobra gran importancia el apartado del mismo tratado en el que desarrolla las relaciones entre arquitectura y música.

No obstante, debido a la falta de documentación o bibliografía acerca de las dos obras musicales que trataremos en la segunda y tercera parte -*Quatre Ogives* y *La Cathédrale Engloutie*- ha sido una oportunidad para poner en práctica mis conocimientos musicales adquiridos en el conservatorio, de forma que los análisis musicales presentados en estas dos partes son de propia creación.

Para ello, he aplicado la metodología adquirida en mis años en el conservatorio, la cual consiste en realizar gráficamente el análisis encima de las partituras haciendo uso de diferentes colores y símbolos para evidenciar la estructura musical, así como los elementos a destacar.

De esta forma, en las partituras de las piezas de Satie, por ejemplo, aparecen unos corchetes de colores acotando y dividiendo las diferentes secciones que conforman partes de la estructura musical, en morado las llamadas frases principales, en verde las semifrases y dentro de estas las células motivicas en diferentes colores para diferenciarlas entre sí. En la obra de Debussy, aparecen señalados más que secciones divisorias, elementos metafóricos que dotan a la obra de un carácter específico, ya que cada obra es única y sería imposible aplicar la misma metodología para ambas.

Por último, en el cuarto apartado se ponen en relación todas las conclusiones sacadas de los apartados de análisis de las obras musicales con los conceptos y elementos arquitectónicos más característicos del neogótico poniendo de manifiesto la intrínseca relación entre arquitectura y música.

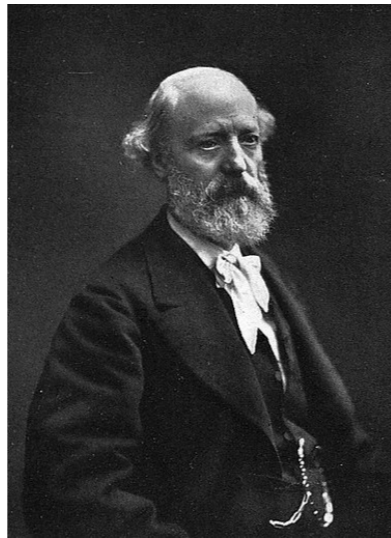


Fig. 1 / Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc
Nacido en París, 27-1-1814, muerto en Lausana, 17-9-1879

1.0 Eugène Viollet-le-Duc

Arquitecto, arqueólogo y escritor francés del siglo XIX, Viollet-le Duc (Fig. 1) fue una de las figuras de mayor relevancia por su papel en obras de restauración, así como la principal figura en el movimiento neogótico francés. Destaca especialmente su papel como teórico de arquitectura, escribiendo varios tratados a lo largo de su vida.

En su tratado *Conversaciones sobre la arquitectura* Viollet-le-Duc reivindica que la restauración debe siempre devolver el esplendor y buscar la forma original, no sólo conservando, sino recuperando el estilo perdido.

Esto implicaría que si, por ejemplo, faltaran elementos en un monumento o edificio a rehabilitar, el arquitecto es partidario de reconstruir o añadir esos elementos e incluso de sustituirlos por otros que, siguiendo el estilo, resultarían mejores en cuanto a función. De esta forma no solo se conserva lo construido sino que se reconstruye lo perdido.

Fue criticado y cuestionado por esta manera de entender la restauración, no obstante, se le encargaron rehabilitaciones tan icónicas como , entre otras, la de Notre-Dame de París, la catedral de su ciudad.

La percepción que tenía Viollet-le-Duc sobre la arquitectura gótica, el sùmun de los estilos arquitectónicos en su opinión, será uno de los principales temas que trataremos, así como la aplicación de esta visión en la restauración que realizó en Notre-Dame. Por último, trataremos la percepción que tiene el arquitecto con respecto a la música y la relación que existe entre ambas disciplinas.

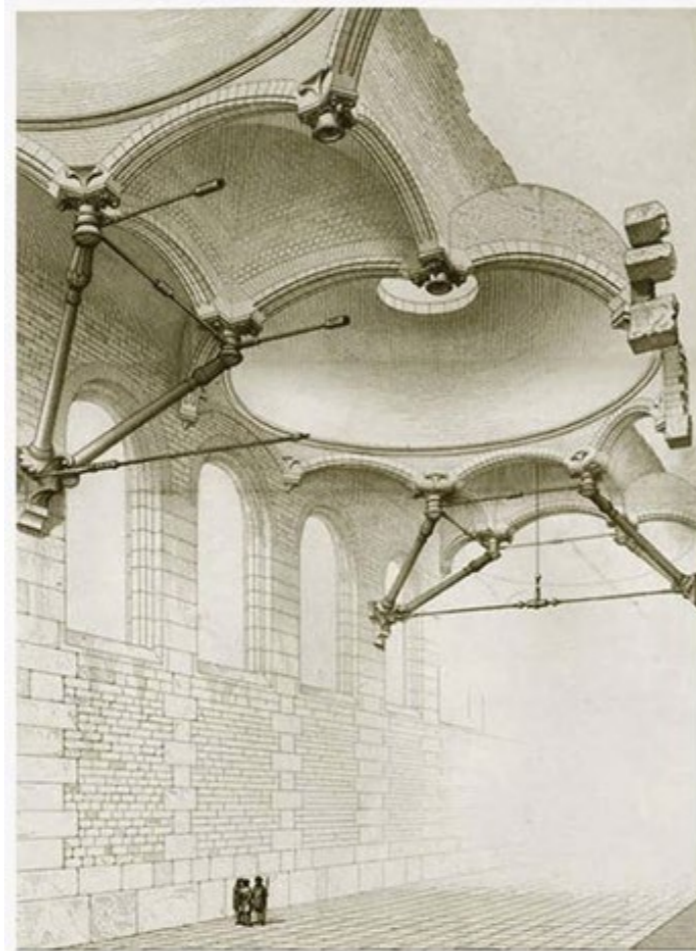


Fig. 2 / Dibujo de Viollet-le-Duc en *Conversaciones sobre la arquitectura*. Estructura metálica. Lámina XXII

1.1 Viollet-le-Duc y la arquitectura neogótica

Probablemente una de las obras más interesantes para el tema que nos ocupa es el tratado que escribió Viollet-le-Duc sobre arquitectura, el cual hemos mencionado previamente: *Conversaciones sobre la arquitectura* -dividido en dos tomos-. En este tratado, analiza detalladamente la evolución de los estilos arquitectónicos desde Grecia hasta el s. XIX explicando la lógica compositiva y constructiva que radica tras ellos de forma didáctica, para aprender a utilizar y aplicar esos conocimientos a la arquitectura del momento.

El arquitecto, nos propone la reincorporación del estilo gótico a nuestro tiempo ya que, en su opinión, posee ciertos valores que ningún otro estilo a lo largo de la historia poseía. Estos valores son según él capaces de expresar la espiritualidad característica del cristianismo de forma óptima, es decir, para Viollet-le-Duc, la vuelta a la arquitectura gótica mediante su neogótico supone la vuelta a los valores que mejor expresan el cristianismo frente a otros estilos arquitectónicos que, según él no son capaces de expresar estos valores de forma óptima.

En las secciones del tratado referentes al gótico, uno de los aspectos más básicos que quiere remarcar Viollet-le-Duc es la intencionalidad que tenían los arquitectos de mostrar la estructura desnuda, sin necesidad de ser cubierta o enmascarada por otros elementos ya que querían que fueran evidentes las complejas decisiones constructivas. Es decir, la estructura la considera bella y no necesita ir acompañada de ornamento para tener valor por sí misma.

Además, otros de los aspectos fundamentales del gótico que Viollet-le-Duc quiere recuperar son, entre otros, la verticalidad, la luminosidad o la monumentalidad de las catedrales.

Por otro lado, no todos los arquitectos que apoyaban el resurgir del gótico como cúspide de la arquitectura religiosa lo planteaban desde el mismo prisma que Viollet-le-Duc. La propuesta inglesa se basa en una aplicación literal del gótico, utilizando los mismos procedimientos y materiales que se utilizaban en la Edad Media, sin embargo, esta postura es muy criticada por Viollet-le-Duc que abogaba por la inclusión de nuevos procedimientos. De hecho, Viollet-le-Duc señala el impedimento que conlleva la forma tradicional de comprender la arquitectura o como la llama irónicamente él: la *sana doctrina*, ya que los que se mantienen fieles a ella, además de recurrir a las mismas formas para cada tipología sin haber una reflexión detrás, deben dejar de lado el uso de materiales

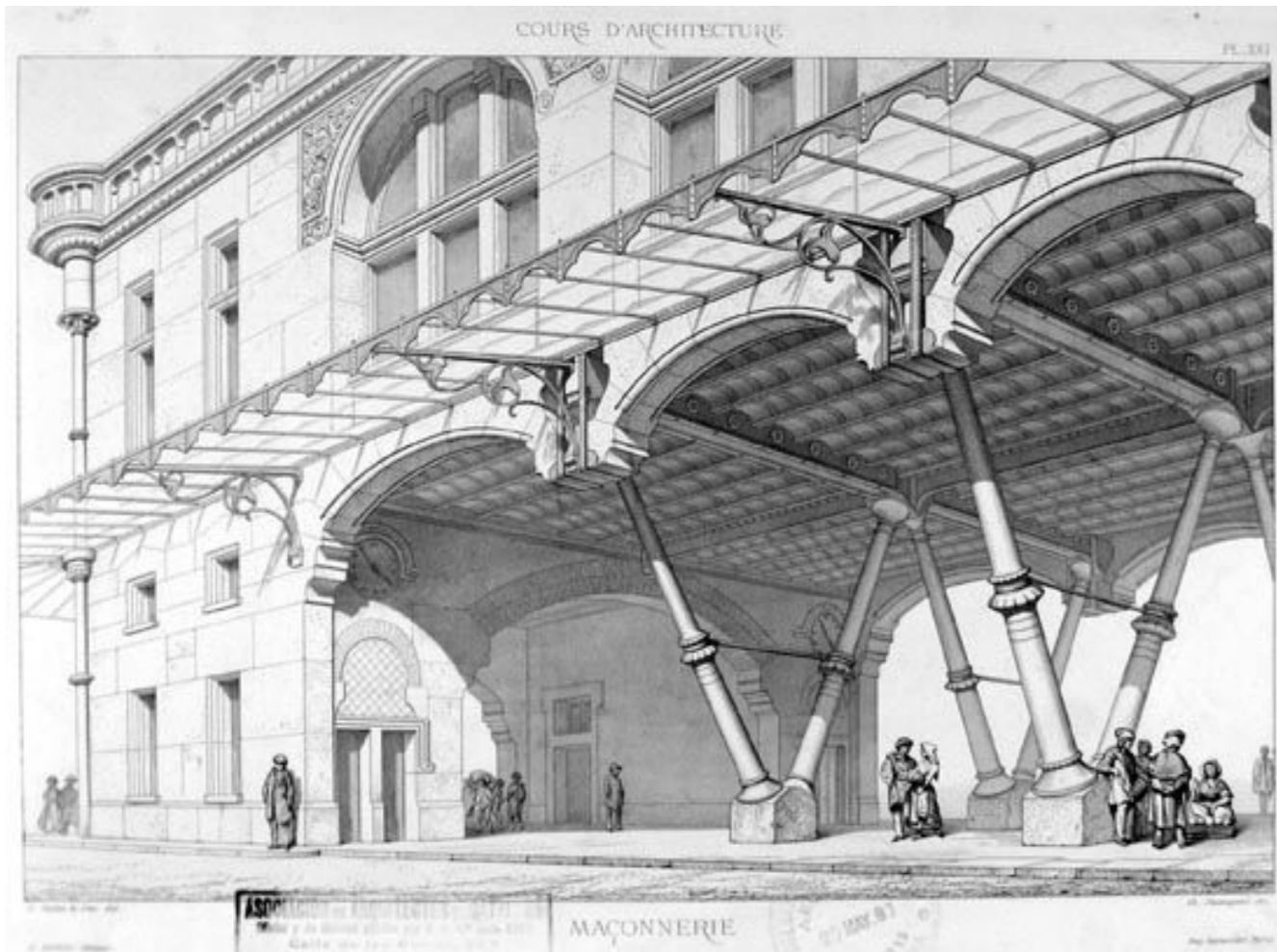
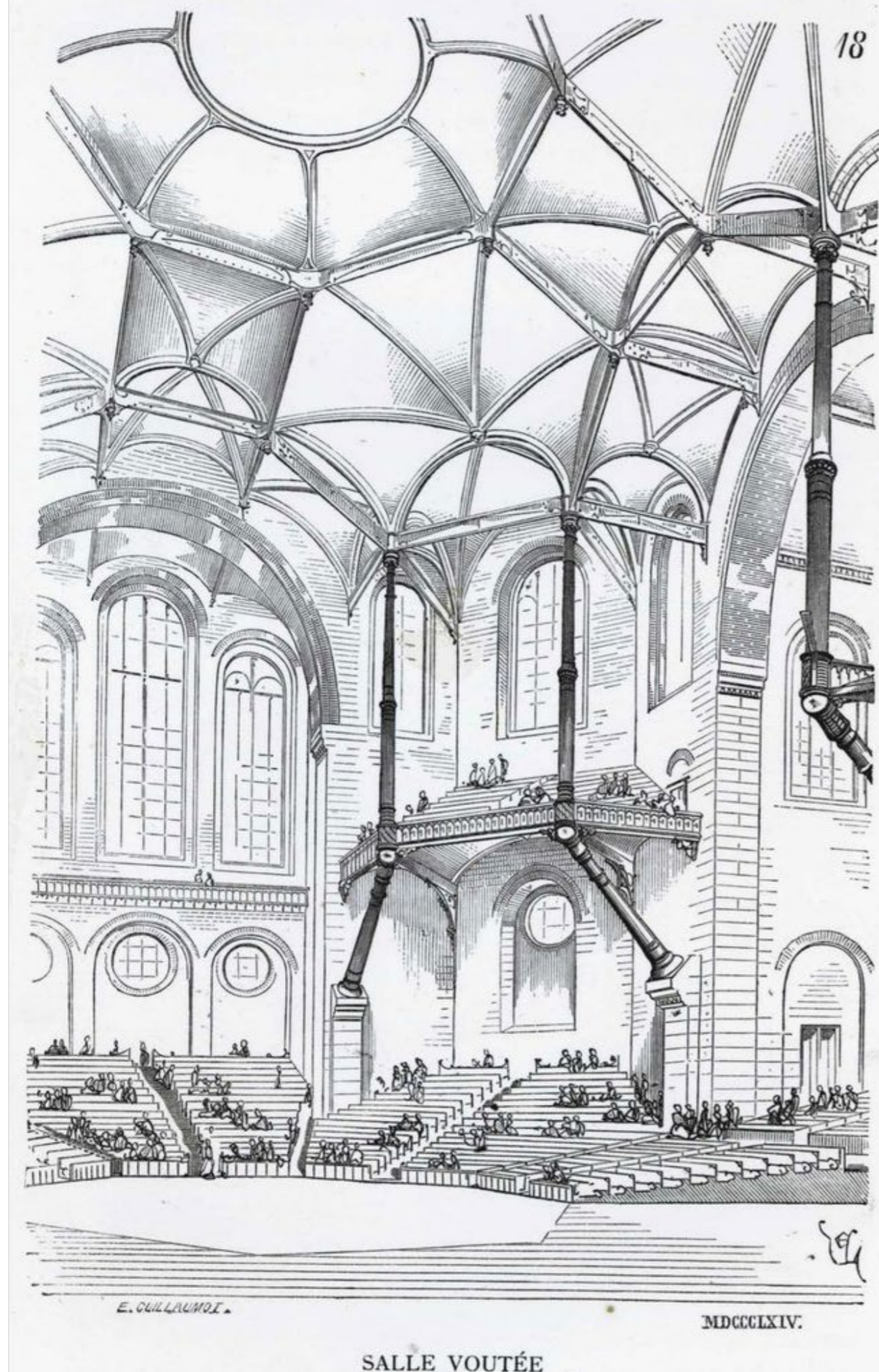


Fig. 3 / Dibujo de Viollet-le-Duc en *Conversaciones sobre la arquitectura*. Proyecto de mercado cubierto. Lámina XXXI



y medios que son abundantes en el s. XIX. Esto, según Viollet-le-Duc, carece de toda lógica, ya que resultaría un desperdicio no aprovechar aquellos medios más abundantes del momento, como es en su caso, el hierro y de ahí la importancia de desarrollar construcciones que incorporen estos nuevos recursos. Viollet-le-Duc, por tanto, critica la visión anclada en el pasado de algunos arquitectos que dice, con esa visión, no están siendo capaces de ver las virtudes del hierro como material estructural.

De hecho, en la conclusión final de su tratado Viollet-le-Duc insiste en la idea de que el arte solo será capaz de desarrollarse en su plenitud y mantenerse a un nivel elevado mientras exista esta conjunción entre la libertad y un estudio constante de los nuevos procedimientos que nos propone la evolución de la ciencia.

Viollet-le-Duc hace énfasis en la importancia que tiene destinar a cada material de una tarea y un tipo de elemento arquitectónico donde funcione correctamente, ya que sería erróneo tratar al hierro de la misma forma que a la piedra y por tanto designarle una misma tarea. Así, propone la búsqueda activa por parte de los arquitectos de una forma de empleo del hierro que se acomode a sus cualidades, características y fabricación, pero sin considerarse este un mero material de ornamento. De hecho, Viollet-le-Duc pone en valor las propiedades y características del hierro, que deben potenciarse y no disimularse. Además, insiste en la idea de que el hierro, utilizado en grandes construcciones, debe ser independiente de la mampostería puesto que sus propiedades son contrarias a las de esta y por tanto no trabajan bien juntos.

Uno de los ejemplos que propone de la posible aplicación del hierro como elemento estructural en la catedral sería el de las bóvedas góticas, que dice, parecen haber sido concebidas en previsión de este tipo de estructura. Los arcos que irradian desde un mismo eje o los nervios con forma curvilínea cóncava o de paraguas son elementos finos y alargados, que se prestan a su construcción en hierro, ya que este material tiene propiedades mucho más favorables que la piedra para estas formas. De hecho, el hierro permite casi por completo neutralizar el empuje de las bóvedas y permite dar la resistencia más que suficiente a los delgados puntos de apoyo.

Fig. 4 / Dibujo de Viollet-le-Duc en *Conversaciones sobre la arquitectura*. Salle Voutée.



Fig. 5 / Gabletes y pináculos



Fig. 6 / Fachada Oeste



Fig. 7 / Rosetón Sur



Fig. 8 / Dibujos de gárgolas por Viollet -le-Duc

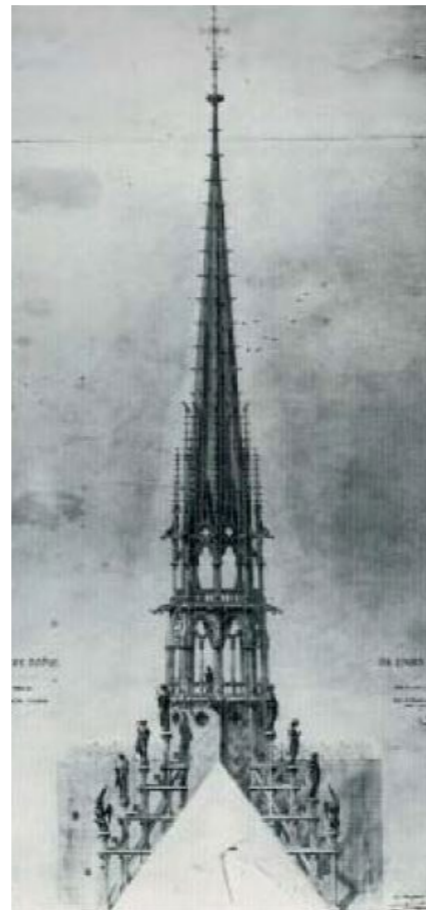


Fig. 9 / Dibujo de aguja para su reconstrucción

1.2 Restauración de Notre-Dame

La catedral de Notre-Dame es la obra de restauración más importante por la que se conoce a Viollet-le-Duc. En ella pone de manifiesto la admiración y profunda devoción que sentía por el gótico, convirtiendo a la catedral en una de las más famosas de todo el mundo.

Tras el abandono que sufrió la catedral durante los siglos anteriores y la consiguiente indignación por parte de los ciudadanos, es en 1843 cuando se presenta un concurso de restauración cuyos ganadores fueron Eugène Viollet-Le-Duc y Jean-Baptiste-Antoine Lassus.

En su restauración, Viollet-le-Duc consigue aplicar muchos de los conceptos tratados anteriormente, como por ejemplo la inserción de elementos que habían sido derruidos o que no existían y no solo la mera conservación del edificio.

Muchas fueron las mejoras y rehabilitaciones que se hicieron -sustitución de la piedra de los arbotantes, restauración de capillas, altares y las gárgolas (Fig.8), entre otras- pero nos centraremos únicamente en aquellas que se relacionan con conceptos del gótico tratados anteriormente. La inserción de gabletes en las ventanas, así como con la construcción de pináculos (Fig.5), constituyen un conjunto de elementos que enfatizan la verticalidad característica del gótico, una cualidad presente en ambas obras musicales como veremos más adelante.

Por su parte, la previsión para la fachada Oeste era colocar unos campanarios encima de las torres (Fig.6), para enfatizar también la verticalidad. Aunque fue una propuesta contemplada en inicio, finalmente fue descartada. Atendiendo a la cara Sur, la creación de su rosetón (Fig.7) va claramente ligada con la idea de luminosidad y pureza del gótico, que también vemos reflejado en sendas obras musicales.

Probablemente uno de los elementos más llamativos y en el cual nos vamos a fijar especialmente es la aguja de Notre-Dame, la cual fue derribada en el s. XVIII. Viollet-le-Duc y Lassus deciden seguir la imagen que tenían por un dibujo de **Garneray**¹ (Fig.9). Aunque tuvieron dudas respecto a la fiabilidad del documento gráfico, finalmente, tras la muerte de Lassus, Viollet-le-Duc prosiguió con su construcción añadiendo algunos cambios que se alejaban del dibujo original. La aguja de la catedral finalmente se erigió con noventa y seis metros de altura. No hay mejor ejemplo que plasme el concepto de verticalidad que este elemento arquitectónico extremadamente estilizado que se elevaba convirtiendo la catedral en un hito monumental. En el año 2019, la catedral fue envuelta en un incendio, el cual, hizo colapsar la emblemática aguja.

¹ **Ambroise Louis Garneray:** (1783-1857) corsario francés, pintor y escultor. Fue prisionero británico repatriado al final de las guerras napoleónicas.

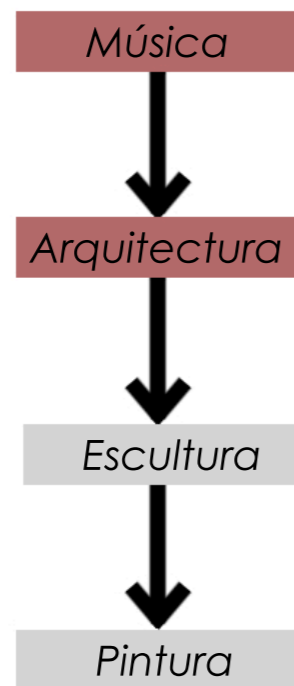


Fig. 10 / Esquema de jerarquía de las artes
(Elaboración propia)

1.3 Relaciones entre música y arquitectura por Viollet-le-Duc

No es de extrañar que un arquitecto de la talla de Eugène Viollet-le-Duc valorase y conociese la intrínseca relación que ha existido desde siempre entre la música y la arquitectura. De hecho, es en las primeras páginas de su tratado en las que nos explica la existencia de estas relaciones, poniendo de manifiesto la importancia que tienen.

Viollet-le-Duc propone el que en su opinión es el orden más lógico de las artes, colocando la música en primer lugar, seguida de la arquitectura y luego del resto de artes, ya que la relación entre estas dos primeras es más directa puesto que son artes cuyo origen no reside en la imitación de la naturaleza. Esta jerarquía de artes ya estaba presente en el pensamiento clásico, ya que, en la antigua Grecia, la imagen del “arquitecto” que tenemos hoy en día era bastante distinta y este debía conocer en profundidad todas las disciplinas artísticas -con especial importancia la música- para ejercer su labor de forma óptima. Así, Viollet-le-Duc (*Conversaciones sobre la arquitectura*, 1814-1879, p.11 y 12) sostiene que:

Así pues, aunque con muchas reservas, sostengo que aquí sólo hablaré de la MÚSICA, la ARQUITECTURA, la ESCULTURA y la PINTURA. Si las pongo en este orden es porque los hombres debieron de proferir sonidos antes que construir casas; porque debieron de construir casas antes que esculpir las, puesto que les urgía más; y porque debieron esculpir las antes que pintarlas.[...]

En cuanto a la poesía y la mímica, van necesariamente a la par con la música. Estas cuatro artes son hermanas, y las dos primeras, la música y la arquitectura, son mellizas puesto que, como se puede observar, su origen no reside en la imitación de los objetos naturales como ocurre con la escultura y la pintura.

Además de categorizar a la música y la arquitectura como artes “mellizas” explica que son las únicas artes capaces de hacer que el hombre pudiera desarrollar un espíritu creativo. Además, son las que sirven de herramienta al ser humano para, mediante forma o sonido, compartir y expresar conceptos. Esta idea cobra aún más fuerza si nos remontamos a la época clásica nuevamente, donde las grandes construcciones, como los templos de las divinidades, seguían una serie de proporciones y ritmos exactamente iguales a los de la música griega del momento, de ahí la importancia por parte del arquitecto de ser conocedor de estos ritmos o “modos” -que desarrollaremos más adelante en el apartado

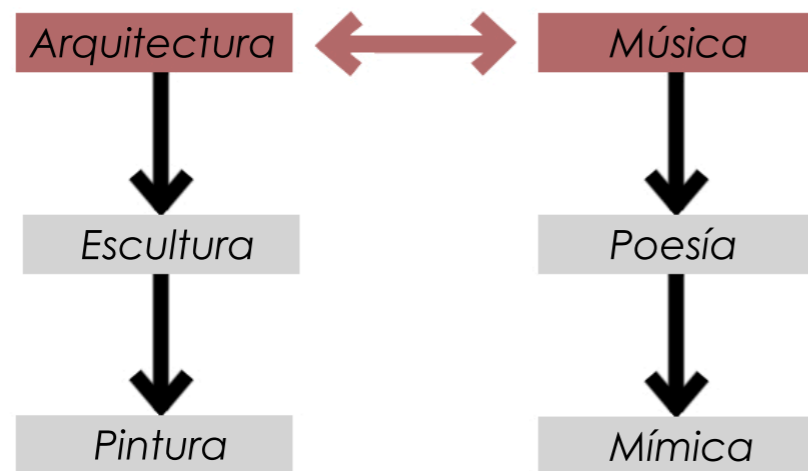


Fig. 11 / Esquema de relación de las artes
(Elaboración propia)

musical- , que servían de unidad de medida tanto para la música como para la arquitectura. De esta manera, el arquitecto (*Conversaciones sobre la arquitectura*, 1814-1879, p.13) afirma que:

No hace falta decir más para darse cuenta de que la música, junto a la poesía y la mímica -que son sus derivadas-, así como la arquitectura, son las únicas artes a través de las cuales el hombre primitivo desarrollo ciertas facultades creativas inherentes a su naturaleza, a su necesidad de propagar sus ideas, de conservar sus recuerdos o de compartir sus esperanzas, vinculándolas a un sonido o forma.

De esta forma podríamos realizar un esquema en el que categorizar las artes según Viollet-le-Duc. (Fig.11)

Como conclusión a este apartado, Viollet-le-Duc nos explica que el arte tiene varias formas de expresión (arquitectura, música, escultura, poesía...) y que al expresar un sentimiento lo pueden hacer con diversos lenguajes. No obstante, la impresión en el hombre, independientemente del lenguaje utilizado, será siempre la misma. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que mediante el arte podemos expresar un mismo sentimiento de diversas formas, según el lenguaje que utilicemos. Así, pueden existir obras musicales que nos evoquen los mismos sentimientos que nos evocarían catedrales y viceversa. De hecho, más adelante, cuando tratemos las obras musicales, veremos con claridad que este mensaje que Viollet-le-Duc sostiene es completamente cierto, ya que mediante una serie de herramientas, los compositores serán capaces de despertar en nosotros las mismas sensaciones que tendríamos al pasear por una catedral gótica mientras escuchamos sus obras. Así, Viollet-le-Duc (*Conversaciones sobre la arquitectura*, 1814-1879, p.17) asegura que:

El arte es una única fuente que se divide en diversos flujos [...] no hacen más que buscar distintas expresiones para un único sentimiento que se aloja en el alma de cualquier hombre bien dotado. Esto es tan cierto que el artista, sea lo que sea [...] es capaz de expresar con el lenguaje que le es propio [...] un sentimiento cuya naturaleza es común a todos ellos y de tocar una cuerda del alma que también les es común. Puesto que, si cada arte posee su lenguaje, las impresiones que hacen surgir en el hombre son limitadas y siempre se reproducen con independencia del lenguaje empleado. El arte actúa sobre los sentidos, y los sentidos hacen surgir por vías diversas una única serie de impresiones.

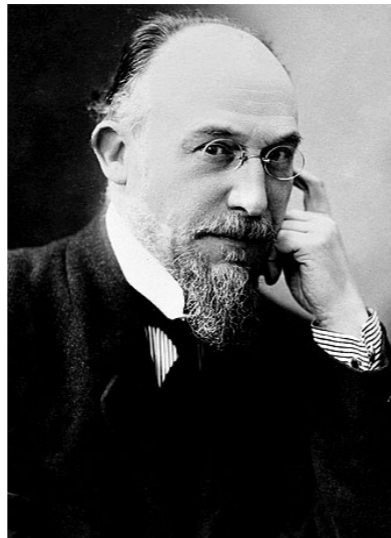


Fig. 12 / Alfred Erik Leslie Satie
(Nacido en Honfleur, 17-5-1866, muerto en París, 1-7-1925)

2.0 Erik Satie: *Quatre Ogives*

Erik Satie (Fig. 12) es quizás una de las figuras más incomprendidas de la historia de la música. Un compositor y pianista francés muy excéntrico cuya obra fue infravalorada por los críticos del momento. De hecho, solían escribir artículos satíricos mofándose de sus obras ya que las consideraban de muy baja calidad en comparación con el estilo romántico que se desarrollaba en Francia en su época.

Sería el tiempo quien le daría la credibilidad y el respeto merecidos por ser, quizás, un adelantado a su tiempo capaz de componer música innovadora, explorando aspectos y sonoridades de la misma que, hasta entonces, no se habían tenido en cuenta en la música europea.

La música de Satie es clara, desnuda, sin retórica, a menudo simple técnicamente y, sin embargo, inimitable, ya que -como uno de los precursores del minimalismo musical que se le considera- era capaz de realizar obras con un número de elementos muy limitado.

Es indiscutible que Satie, al vivir en París la mayor parte de su vida, estuvo influenciado por la arquitectura neogótica de edificios emblemáticos como la catedral de Notre-Dame, la mayor obra de Viollet-le-Duc. Esto se hace patente en concreto en un período de su vida -aproximadamente del 1891 al 1895- durante el cual compuso música religiosa o mística con reminiscencias del medievo. Esta vuelta a lo medieval que pretendía Viollet-le-Duc con el neogótico también la pretenderá, por tanto, Satie en su música, como podremos ver más detalladamente en el análisis de la obra.

Antes de su período religioso, en 1886, compuso la obra *Quatre Ogives*, que le sirvió para explorar estas sonoridades medievales que aplicaría en el periodo siguiente. Esta es la obra que vamos a analizar a continuación para intentar encontrar aspectos o relaciones arquitectónicas, ya sea en su concepción, estructura o elementos.

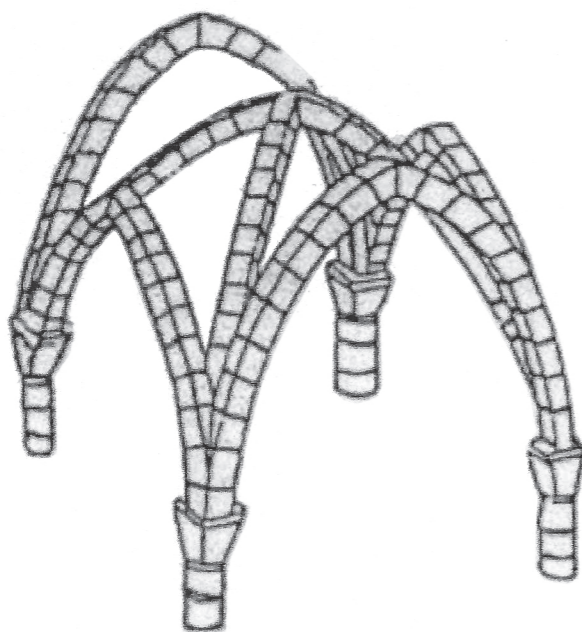
Erik SATIE

(1866-1925)

Quatre Ogives

pour piano (ou orgue)

(1886)



Les Éditions Outre-montaises, 2008

Fig. 13 / Portada del libreto *Quatre Ogives*
Edición Outre-montaises, 2008

2.1 Aspectos generales

Se trata de un conjunto de 4 piezas que conforman la obra *Cuatro Ojivas*, la cual constituye la primera obra con estilo medieval de Satie, con sonoridades reminiscentes de los cánticos gregorianos (de los cuales era estudioso) e inspirada en las formas de los arcos ojivales o apuntados de la catedral de Notre-Dame, en París. De hecho, fue el mismo Satie quien dijo que tuvo la ocurrencia de esta obra al pasear contemplando las ojivas de esta catedral, como si la amalgama de sonidos desordenados que tenía en su cabeza, cobrara sentido y orden al visualizar estos arcos.

Así pues, la obra nace como el elogio a la catedral, a la contemplación de la misma, partiendo desde el más básico de sus elementos. Es una obra de un simplismo rotundo, sin ornamentos ni coros, para fijar nuestra atención en la simpleza y austeridad del elemento característico básico del gótico, la ojiva.

Pertenece por tanto al tipo de música que podríamos categorizar como **programática**², ya que el mismo título de la obra nos sugiere la idea de un elemento físico real el cual, las sonoridades de la misma, intentarán evocar en nuestra mente.

Las piezas están escritas sin **compás**³ ni **líneas divisorias**⁴. Esta era una característica de la música medieval que escribían los clérigos en los conventos, ya que el lenguaje musical, todavía muy primitivo por aquel entonces, carecía de estos signos de organización y la duración de los sonidos era aproximada, de tal forma que era el propio sonido el que sugería al intérprete cuánto debía durar o cuándo debían realizarse pausas. También el hecho que no exista compás, líneas divisorias ni ninguna medida de tiempo, salvo la indicación **agógica**⁵ de interpretarlo "Très lent", "muy lento" sumado a una larga duración de los sonidos dota a la pieza de un matiz intemporal, eterno, propio de las grandes edificaciones como es el caso de las catedrales.

Satie se posiciona -al omitir el compás y las líneas divisorias- en una postura completamente contraria al estilo que se desarrollaba hasta entonces en Francia y en el resto de Europa, mucho más academicista.

Centrándonos más en la simbología de la ojiva, podemos sacar en claro varios aspectos por los cuales Satie decide titular de esta forma a su obra.

La ojiva es el elemento estructural más básico de la catedral, la célula que se va repitiendo. Con un conjunto de cuatro ojivas, obtenemos como resultado un elemento estructural superior, la bóveda de crucería

2 Música programática o descriptiva: aquella que sugiere la idea de un objeto o lugar en el oyente al escucharla.

3 Compás: división rítmica en fragmentos de misma duración que se lleva a cabo en una obra musical.

4 Línea divisoria: línea vertical que separa compases diferentes en una obra musical.

5 Agógica: conjunto de indicaciones o modificaciones del tiempo, de la velocidad a la que se debe interpretar una obra.

(como aparece en la ilustración de la portada del libreto) (Fig. 13).

En consecuencia, con la multiplicación de bóvedas de crucería obtenemos la nave, a la cuál sumándole más naves obtenemos como resultado final la catedral. Esta obtención de elementos más grandes a partir de uno más pequeño la podemos ver reflejada en la obra y deja de manifiesto una serialidad sonora y estructural -como veremos más adelante en el análisis de la estructura de la obra-. También el aspecto de repetición continuada de una célula motivica.

Otro aspecto referencia la sencillez y a la vez la grandiosidad imponente de la forma de la ojiva capaz por sí sola de soportar grandes cargas de forma eficiente y simple. También la existencia de diferentes alturas sonoras, así como las diferentes alturas de las ojivas.

Además, la ojiva tiene un significado suficientemente autónomo como para a través de la música, generar en el oyente la idea de este elemento arquitectónico, ya que quizás sin esta referencia, sin este título, podría resultar demasiado abstracto.

2.2 Análisis musical

Al comienzo de cada pieza (Fig. 14) nos encontramos la indicación de agógica ``Très lent'', ``Muy lento''. Esta es una indicación común, a diferencia de las que utiliza en la muchas de sus obras, que suelen ser genuinas del compositor para dar una idea sobre algo o incluso algunas satíricas como, por ejemplo: ``tocar los embriones disecados como un ruiseñor con dolor de muelas''. Este hecho nos hace pensar que la utilización del ``Très lent'' quizás implica que el propio autor quiere dotar a la pieza de un aire más académico, más solemne y austero dotando así a sus ``cuatro ojivas'' de la seriedad que merecen.

A continuación, me dispongo a analizar una a una cada pieza de las que se compone la obra.

2

à J. P. Contamine de Latour

Première Ogive

Erik SATIE (1866-1925)

Très lent

Figadura de expresión musical en semifrasas

No hay líneas divisorias entre la obra

frase 1, expo. Tema

semifrasas

frase 2

frase 3

frase 4 (climac 2)

© Les Éditions Outre-Remontaises, 2008

Fig. 14 / Première Ogive, del libreto Quatre Ogives
Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical



Código QR para escuchar la pieza: Première Ogive

2.2.1 Primera Ojiva (Fig.14)

La primera ojiva está compuesta en una mezcla de **modos gregorianos**⁶ y **sonoridades pentatónicas**⁷. Gracias a esto, podemos recrear las sonoridades características del medieval, de los cánticos gregorianos, creando así una atmósfera que nos devuelve a esta era pasada, apogeo del gótico como estilo que mejor representa la religiosidad.

Además, durante toda la pieza podemos observar que todas las voces son simultáneas y paralelas (**rosa**), es decir que son acordes **unísonos**⁸.

Este recurso de hacer todas voces simultáneas, da idea de solemnidad y simula el sonido de un potente órgano de catedral. Todo el peso que tienen estos acordes emula la potencia sonora del órgano recorriendo todas las ojivas de la catedral.

Estructura de la ojiva:

Consta de cuatro frases fácilmente diferenciables ya que en la edición se colocan una en cada línea (**morado**). La primera de las frases es la exposición del tema musical, es decir, la melodía característica de la primera ojiva, mientras que las frases consecutivas serán repeticiones de este mismo tema más o menos ricas en armonía. Así la primera frase se nos presenta con **octavas**⁹ paralelas y escrita en piano (**p**), casi desnuda, libre de toda armonía para así fijarnos en la pureza de la melodía sin distracciones, sin ornamentos, para fijarnos en la mera forma de la ojiva, que por sí misma es un elemento digno de contemplación.

La frase segunda es idéntica a la primera, podemos ver que el **dibujo rosa** tiene la misma forma, pero es más rica armónicamente y, además, realiza un contraste brusco con la primera al estar escrita en fortissimo (**ff**), emulando así la capacidad sonora de los órganos de catedral.

La tercera frase es una repetición de la anterior, pero esta vez escrita en pianissimo (**pp**) para lograr contraste con la anterior, y también menos rica armónicamente.

Para finalizar, la cuarta frase es exactamente igual que la segunda, también escrita en fortissimo (**ff**) contrastando así con la tercera. De esta forma se acaba la primera ojiva de manera solemne y simétrica.

Asimismo, dentro de cada una de estas frases principales podemos diferenciar dos subfrases o semifrasas (**verde**) marcadas con **ligaduras de expresión**¹⁰ por el compositor. Estas semifrasas nos dividen la frase en dos mitades simétricas. Al ser el resto de frases repetición estructural de la primera, ocurre lo mismo en cada una de ellas.

Además dentro de cada una de las semifrasas podemos ver dos **células**

6 Modos gregorianos o eclesiásticos: provenientes de los modos griegos, son utilizados en la Edad Media y son la base del canto gregoriano.

7 Pentatonismo o escala pentatónica¹: es una escala o modo musical constituido por una sucesión de cinco sonidos diferentes dentro de una octava.

8 Unísono: se dice de los sonidos que se producen al mismo tiempo, que suenan a la vez.

9 Octava: distancia de ocho notas.

10 Ligadura de expresión: símbolo de línea curva entre dos o más notas que indica que esas notas deberían tocarse sin ningún tipo de separación y con intencionalidad expresiva.

3

la ligadura de expresión marca las semifrases à Charles Levadé

semifrases

Deuxième Ogive

frase 1 expo. Tema

C. D y final

Erik SATIE
(1866-1925)

© Les Éditions Outre-Septentrionales, 2008

Fig. 15 / Deuxième Ogive, del libreto Quatre Ogives
Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical



Código QR para escuchar la pieza: Deuxième Ogive

motívicas¹¹. En la primera semifrase, la célula motívica A (marrón) y la célula motívica B (amarillo) que presentan cada una un motivo diferente. En la segunda semifrase, la primera célula es exactamente igual a la célula A, sin embargo la segunda célula motívica presenta un variación de la célula B, así que la llamaremos célula B' (rojo). Cabe destacar que las células que se encuentran al final de la frase principal tienen una pequeña partícula final añadida (círculo gris).

2.2.2 Segunda Ojiva (Fig.15)

Continuamos con la segunda ojiva, también escrita utilizando una mezcla de modos gregorianos y sonoridades pentatónicas para crear esas sonoridades características del medieval. Podemos observar que como en la anterior, todas las voces son paralelas (rosa) y simultáneas para reforzar la idea de órgano majestuoso de catedral, y por tanto en todas frases se repiten las mismas sirenas sonoras¹².

Estructura de la ojiva:

Volvemos a ver repetida la misma estructura que en la anterior ojiva, es decir, cuatro frases principales (morado) con fuertes contrastes de dinámica entre ellas (p, ff, pp, ff) exactamente igual que en la anterior. La primera frase así como en la pieza precedente, nos expone el tema de la segunda ojiva desprovisto de armonía, únicamente la melodía con octavas paralelas, simple y libre de ornamento.

También apreciamos la subdivisión en semifrases (verde) marcadas mediante ligaduras de expresión, y a su vez, la subdivisión de estas mismas en células motívicas más pequeñas. Así, obtenemos, como en la anterior ojiva, la célula A (marrón) y la célula B (amarillo) con motivos diferentes cada una conformando la primera semifrase. Sin embargo, en la segunda semifrase las células motívicas no son repetición de las de la primera semifrase, variando así un poco la subestructura de esta ojiva. Tenemos por tanto dentro de esta semifrase dos células motívicas nuevas, la célula C (azul) y la célula D (rojo). Al terminar la célula D, tenemos nuevamente la partícula final (círculo gris).

11 Célula motívica: elemento mínimo con sentido musical que funciona como elemento generador de elaboraciones o estructuras superiores.

12 Sirena sonora: nombre que recibe la línea gráfica asociada a un sonido o fragmento musical que realiza un dibujo siguiendo las variaciones de altura de los sonidos.

4 Posible relación de proporcionalidad áurea entre este células y la célula cadencial. La 3ª se encuentra en la proporción áurea de todas ojivas.
à Clément Le Breton

Subfrases frase 1 exp. Tenor

Troisième Ogive

Erik SATIE (1866-1925)

Tres lent

p

ff

f

Célula cadencial

C-B

C-B'

Resolución final cadencial

frase 2

frase 3

frase 4 (música 2)

© Les Éditions Outremontaises, 2008

Fig. 16 / Troisième Ogive, del libreto Quatre Ogives
Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical



Código QR para escuchar la pieza: Troisième Ogive

2.2.3 Tercera Ojiva (Fig. 16)

La tercera ojiva está escrita en una mezcla de los **modos Dórico**¹³ y **Li-dio**¹⁴ es quizás la más diferente de todas y esto no es casualidad. Como podemos ver rápidamente tiene muchas similitudes con las ojivas primera y segunda como son las voces paralelas (**rosa**), estructura de cuatro frases principales (**morado**) o sonoridad medieval entre otras, pero en cuanto nos ponemos a analizar más detalladamente su estructura podemos ver cambios sustanciales.

Estructura de la ojiva:

Como hemos comentado anteriormente tiene cuatro frases principales (**morado**) una en cada línea como en las ojivas anteriores aunque presenta una pequeña diferencia en las indicaciones de **dinámica**¹⁵ (**p, ff, p, f**) en vez de (**p, ff, pp, ff**). Además, la subestructura de dos semifrases simétricas no se mantiene, ahora tenemos tres subfrases (**verde**).

Estas subfrases quedan definidas por las dos células motílicas de su interior, que son asimétricas. En la primera subfrase tenemos la célula motílica A (**marrón**) con un motivo ascendente y finaliza esta frase con una célula cadencial (**amarillo**) con un motivo descendente.

Hay que destacar que la duración de la célula cadencial (**amarillo**) se encuentra en proporción áurea con la duración de las células que se encuentran antes.

En la segunda subfrase (**verde**) se vuelve a repetir el mismo esquema que en la primera: una célula más larga con motivo ascendente, en este caso la célula B (**azul**) y la repetición de la misma célula cadencial (**amarillo**) con motivo descendente y en la tercera subfrase, mismo esquema, esta vez con la célula B' (**rojo**) y la célula cadencial (**amarillo**). Después tenemos la partícula final (círculo gris).

El hecho de que sea esta, la tercera ojiva, la que presenta unas características diferentes en relación con las otras, no es casualidad. Al crearse estos pequeños cambios subestructurales, hace que el oyente se percate de que es una ojiva diferente y le llama la atención. Esta llamada o "hito" que se consigue al alterar la estructura, coincide con la proporción áurea en relación a la duración total de la obra, sumando todas las ojivas. Así, esta ojiva se encuentra justo en la proporción áurea de la duración total de la obra.

13 Modo dórico: uno de los modos griegos que más adelante renombraron en la Edad Media pasando a llamarse modos gregorianos. Consistía en la unión de dos tetracordos descendentes de Mi' a Mi.

14 Modo lidio: constituye otro de los modos griegos que más adelante se adaptarían en la Edad Media transformándose en modos gregorianos. Consistía en la unión de dos tetracordos descendentes de Do' a Do.

15 Dinámica: conjunto de indicaciones que hacen referencia a la intensidad del sonido.

à Conrad Satie

5

Quatrième Ogive

Erik SATIE
(1866-1925)

The image shows a musical score for 'Quatrième Ogive' by Erik Satie, consisting of four systems of music. The first system is a single melodic line in treble clef, marked 'Très lent' and 'p'. The subsequent three systems are piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with handwritten notes and color-coded boxes. Handwritten notes include 'Célula A' (pointing to the first measure of the first system), 'C.B' (pointing to the first measure of the second system), 'C.A' (pointing to the first measure of the third system), 'frase 1 exposición' (pointing to the first system), and 'C-B' y final' (pointing to the final measure of the first system). Color-coded boxes in purple, yellow, green, and red delineate different structural units across the systems. The first system is enclosed in a purple box. The second system has yellow boxes around its first two measures and a green box around its last two measures. The third system has a green box around its first two measures and a red box around its last two measures. The fourth system has a red box around its first two measures and a purple box around its last two measures. The text 'Erik SATIE (1866-1925)' is written in the upper right of the first system.

© Les Éditions Outremontaises, 2008

Fig. 17 / Quatrième Ogive, del libreto Quatre Ogives
Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical



Código QR para escuchar la pieza: Quatrième Ogive

2.2.4 Cuarta Ojiva (Fig.17)

La cuarta y última ojiva a pesar de tener un tema propio y diferente, es una mímica exacta a la primera ojiva en todos los aspectos, tanto dinámicos como agógicos y como estructurales. De esta forma, volvemos a tener cuatro frases principales (morado) una por cada línea, dos semifrases marcadas por ligaduras de expresión (verde) y dos células motílicas dentro de cada una de ellas, en la primera semifrase célula A (marrón) y célula B (amarillo), y en la segunda semifrase, célula A (marrón) y célula B' (rojo).

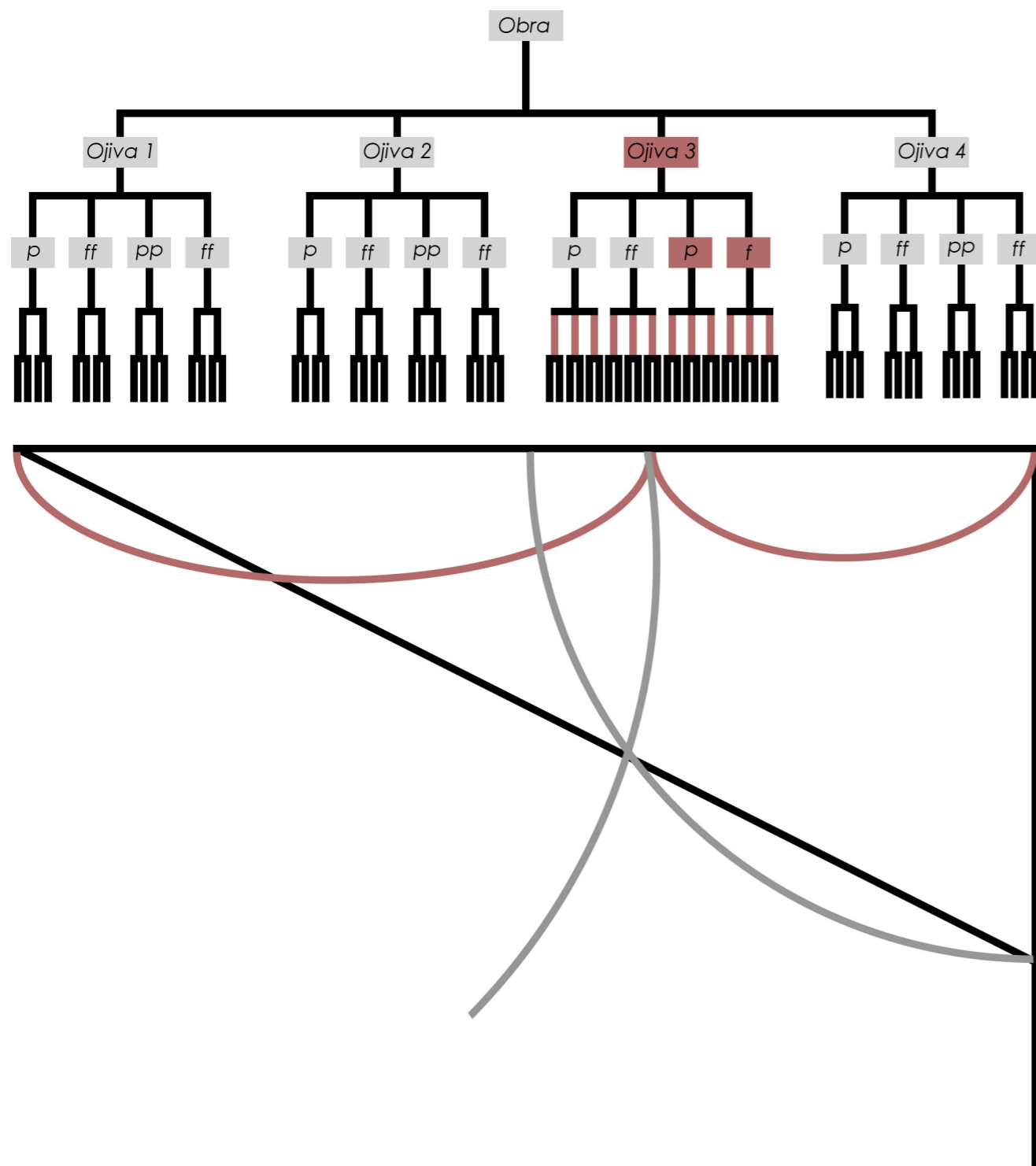


Fig. 18 / Esquema estructural de la obra *Quatre Ogives* con cálculo gráfico del segmento áureo
(Elaboración propia)

2.3 Estructura de la obra

A continuación, se presenta un esquema gráfico de la estructura de la obra (Fig.18) en el que podemos observar la división de la misma en cuatro ojivas, que a su vez se subdividen en cuatro frases principales, las cuáles se ramifican hasta llegar a cuatro células motivicas. De esta forma, tenemos una estructura de 4x4x4.

No obstante, el caso particular de la Ojiva 3 llama la atención por no seguir la misma dinámica ni subdivisión de semifrases. Y podemos comprobar que coincide con la proporción áurea de la obra tal y como podemos apreciar en el esquema.

Esta idea de construcción de elementos mayores a partir de pequeños mediante la repetición de estos es la que quería transmitir Satie en su obra, tal y como se construyen las catedrales, la repetición de "pedras" que generan ojivas, que generan bóvedas, que generan naves y que general la catedral.

Otra idea que nos transmite es que la simetría tanto en cada una de sus ojivas (4 frases: baja intensidad / alta intensidad, baja intensidad / alta intensidad) como en la obra en general (4 ojivas en total), e incluso en cada una de las frases (divididas por la mitad en semifrases, divididas una vez más por la mitad en células motivicas) hace referencia a la misma simetría de los arcos apuntados, simetría que es vital para el correcto funcionamiento de las ojivas.

Es fácil apreciar que la repetición es la herramienta que utiliza Satie en esta y en varias de sus obras. Su misión consiste en conseguir que el oyente entre en una especie de tedio hipnótico, gracias a una melodía pobre, desprovista de dramatismo y una repetición mecánica. Esta idea procede del descubrimiento por parte del compositor, en la exposición universal de París de 1889, de la música de algunas religiones orientales, los mantras budistas y la filosofía que radica detrás de ellos, que, mediante su repetición constante, conducen al despertar de la Kundalini, la burbuja que se encuentra en el final de la columna vertebral y que se supone, contiene el secreto de la felicidad y la paz interior.



Fig. 19 / Achille-Claude Debussy
Nacido en Saint-Germain-en-Aye, 22-8-1862, muerto en París, 25-3-1918

3.0 Claude Debussy: *La Cathédrale Engloutie*

Compositor y pianista francés íntimamente ligado a los poetas y pintores de su tiempo, Claude Debussy (Fig.19) fue la mayor figura de la música después de **Wagner**¹⁶ de su época e influyó profundamente en el carácter experimental de la música del s. XX.

Se trata del único compositor francés capaz, no solo de asimilar la sensibilidad wagneriana, sino también de transformarla. Igualmente, le atraía el canto gregoriano, que conoció a través de obras religiosas. La exótica música oriental que escuchó en la **exposición de París en 1889**¹⁷ también influyó en su repertorio. En esta exposición descubrió también el movimiento Art Nouveau.

Sus obras se funden siempre con temas tomados de la poesía y la pintura, de manera que muchas de sus obras las podemos clasificar como música programática. ``Me gustan las imágenes casi tanto como la música`` escribía Debussy en una carta a **Edgar Varèse**¹⁸ -otro famoso compositor de la época y amigo personal-.

El pianista se encontraba, además, entre uno de los pocos amigos de Satie. Es de hecho en 1891, a raíz de que Satie escribiera tres ciclos importantes para piano: las *Sarabandes*, las *Gymnopédies* y las *Gnos-siennes*, cuando comenzó su larga amistad con Debussy, la cual se hizo evidente al reconocer las influencias de Satie en Debussy y viceversa.

De igual manera que con Satie, el hecho de vivir en París influyó notablemente en la percepción que tenía de la arquitectura el compositor, relacionando los grandes monumentos con el estilo neogótico, con Notre-Dame como ejemplo indiscutible. Esta relación se manifiesta en la obra que, a continuación, analizaremos: *La Cathédrale Engloutie* o, en español, *La Catedral Sumergida*.

La música de Debussy influyó en los compositores del s. XX gracias al empleo de escalas exóticas que aportaban sonoridades completamente diferentes a las del momento, como podremos apreciar en la pieza.

16 Wilhelm Richard Wagner: (1813-1883) compositor, director, poeta, dramaturgo y teórico musical del romanticismo alemán muy influyente en tendencias musicales europeas.

17 Expo de París de 1889: su símbolo principal era la Torre Eiffel, esta exposición marcó un momento culminante donde nuevos adelantos de la industria y nuevas concepciones de la construcción se presentaban como el futuro más próximo. Además, la exposición contaba con diferentes pabellones de países en donde se exponían elementos característicos de estos como arte, o música tradicional entre otros.

18 Edgar Victor Achille Charles Varèse: compositor francés que acuñó el término de ``sonido organizado`` para hacer referencia a su estética musical.



Fig. 20 / Huida del rey Gradlon, por E. V. Luminais 1884
(Musée des Beaux-Arts, Quimper)



Código QR para escuchar la obra: La Cathédrale Engloutie

3.1 Aspectos generales

Vamos a comentar algunos aspectos generales necesarios para entender la obra en su totalidad.

La obra se basa en la historia de la ciudad mitológica de Ys. Conocemos su historia a través de este fragmento:

“Ys fue la más maravillosa e impresionante ciudad del mundo, pero rápidamente llegó a convertirse en la ciudad del pecado bajo la influencia de Dahut. Ella organizaba orgías y tenía el hábito de asesinar a sus amantes con la llegada del amanecer. San Guenolé censuró la corrupción de Ys y advirtió de la ira de Dios y el castigo, pero fue ignorado por Dahut y la población.

Un día, un caballero vestido de rojo llegó a Ys. Dahut le pidió que fuera con ella y una noche, él aceptó. Una tormenta comenzó en mitad de la noche, y se podían oír las olas golpeando contra la puerta del dique y las paredes de bronce. Dahut le dijo al caballero: “Deja que la tormenta azote, las puertas de la ciudad son fuertes y es el rey Gradlon, mi padre, quien porta la única llave, en su cuello”. Él respondió: “Tu padre el rey duerme, ahora tú puedes tomar su llave fácilmente.” Dahut robó la llave a su padre y se la dio al caballero, quien no era otro que el diablo. El diablo, o, en otra versión de la historia, la propia Dahut, a continuación, abrió la puerta.

Debido a que la puerta fue abierta durante la tormenta y había marea alta, una ola tan alta como una montaña entró en Ys. El rey Gradlon y su hija, montaron en Morvac'h, su caballo mágico. San Guénolé, se aproximó a ellos y le dijo a Gradlon: “¡Haz retroceder el demonio que está sentado detrás de ti!”. Inicialmente, Gradlon se negó, pero finalmente aceptó y empujó a su hija al mar (Fig.20). El mar engulló a Dahut, convirtiéndose en sirena.

Se dice que las campanas de la catedral de Ys todavía pueden escucharse con el mar en calma y que la catedral se alza de entre las aguas por las mañanas para luego volver a sumergirse. [...]

Debussy maravillado por esta historia decide plasmar el relato en su pieza ``la catedral sumergida`` de forma que divide su obra en estas 5 partes, las cuales analizaremos más adelante:

-Primera parte: bajo las olas. Tiene un carácter más descriptivo del paisaje en el que percibimos bajo el agua la catedral.

-Segunda parte: el alzamiento. La catedral comenzará poco a poco a alzarse entre la bruma y las aguas del mar e iremos viendo cada vez con mayor claridad su forma.

-Tercera parte: El esplendor de la catedral. Ya fuera del agua, podemos escuchar hasta el órgano de la catedral y contemplarla en toda su grandeza.

-Cuarta parte: la inmersión. Correspondería al hundimiento paulatino de la catedral.

-Quinta parte: calma en las profundidades. Corresponde al momento en el que la catedral se sumerge completamente y sólo percibimos ecos de sus sonidos y formas.

Fig. 21 / Página 1 de la obra La Cathédrale Engloutie (Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical)

3.2 Análisis musical

3.2.1 Primera parte: bajo las olas. (Fig 21)

(Compases del 1 al 13)

Como ya nos tiene acostumbrados Debussy, prefiere prescindir de las indicaciones de agógica convencionales escritas en italiano (allegro, moderato, lento, entre otros) para escribir él mismo las suyas, únicas para cada obra. En este caso tenemos un "Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)" es decir, "Profundamente tranquilo (En una niebla dulcemente sonora)". Gracias a esto, el compositor nos sugiere ya una atmósfera inicial que nos invita a imaginar un paisaje marítimo en una fría mañana. Además, lo acompaña con una indicación dinámica de pianísimo (pp) con la que refuerza la idea de quietud y sosiego del mar. Poco a poco, en el preludio se evocan imágenes de elementos arquitectónicos concretos.

Comenzamos la obra con un acorde de quintas y octavas que crea un sonido muy abierto (amarillo). A este tipo de acordes les llamaremos acordes campana o campanada, ya que ese tipo de sonoridad abierta y brillante simula el sonido de las campanas de catedral.

A continuación, tenemos una célula ascendente (flecha verde) de acordes paralelos (círculo gris) en la escala pentatónica de Sol M. El hecho de utilizar sonoridades pentatónicas, como hemos comentado, diferentes de las diatónicas, genera en el oyente una sensación parecida a como si estuviéramos utilizando modos gregorianos y, por tanto, tienen una sonoridad similar a la medieval.

Podemos observar claramente 3 voces o planos sonoros diferentes; el plano sonoro superior, el más agudo, (amarillo) es decir, las campanadas, va sonando de forma intermitente durante toda la obra imitando al repiqueteo típico de cuando se llama a misa; una voz intermedia la cual correspondería a los cánticos de clérigos -escrita con escalas o modos que nos devuelven al medieval, característica típica del neogótico- y un plano grave y profundo (azul) que consta de un acorde pedal¹⁹ que luego presenta una célula motívica (círculo azul) la cual se repite más adelante. Tanto la célula motívica como el acorde pedal van descendiendo lenta y escalonadamente (Sol, Fa, Mi). El hecho de que sean sonidos tan graves y además con un motivo descendente, hace alusión a los cimientos del edificio, profundos, que reposan en el fondo del mar. Este elemento referente a los cimientos dota de cierto estatismo a esta parte y

¹⁹ Acorde pedal o nota pedal: sonido, normalmente en el plano bajo sonoro, que se mantiene ininterrumpidamente como base mientras el resto se desarrollan por encima de él.

aparecerá más adelante en las partes 3 y 5 enfatizando la simetría de la pieza como veremos en el análisis de su estructura. Mientras los acordes pedal suenan, van apareciendo armonías diferentes que construyen otros modos gregorianos o escalas pentatónicas por encima ampliando la variedad y color de sonidos medievales.

A partir del compás 6, la armonía se simplifica reduciéndose a un solo sonido (Mi) en forma de acorde campana (**amarillo**), el cual se repite de forma clara y pura, hasta que aparece otra melodía (que llamaremos tema de las campanas), y va pasando de un plano principal a uno de fondo. La pureza de este pasaje sonoro, hasta el compás 13, hace referencia a la pureza de las líneas del gótico, desprovistas de ornamento, pero majestuosas. El fragmento termina con un acorde campana que cierra la primera parte, de forma que comenzamos y terminamos de la misma manera, sugiriendo simetría.

Fig. 22 / Página 2 de la obra La Cathédrale Engloutie (Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical)

3.2.2 Segunda parte: el alzamiento. (Fig.22)

(Compases del 14 al 27)

Comenzamos la segunda parte y si nos fijamos, ahora las 3 voces presentan una clara independencia rítmica (entre la mano izq. y dcha.) (rosa). Esto crea sensación de movimiento, de agitación. Esta sensación va claramente ligada al carácter que Debussy quiere darle a esta parte, en la que la catedral comienza a elevarse, es decir, comienza a moverse. Además, el motivo de la mano derecha (flecha verde) comienza a hacer un ascenso y descenso intermitente al que le irá acompañando paralelamente el motivo de la mano izquierda (flecha morada), emulando el vaivén de las olas creadas por la catedral al ir elevándose paulatinamente.

En el compás 16 modulamos a Si M. que es una tonalidad más brillante. Como hemos dicho, en esta parte la catedral comienza a alzarse y por lo tanto cada vez más y más luz irá entrando en su interior. Modular a esta tonalidad está íntimamente ligado con la idea de luz en la catedral gótica ya que al ser una tonalidad con una sonoridad más brillante da ese carácter luminoso tan importante en el gótico, ya que se relaciona la entrada de luz con la idea de Dios. La catedral ya se está alzando.

Aparece nuevamente una indicación genuina de Debussy "Peu à peu sortant de la brume", "Poco a poco elevándose entre la bruma". El sonido, comenzando con pianissimo, irá ganando intensidad conforme nos acercamos a la parte central (la parte 3). Además, encontramos una indicación "Augmentez progressivement (Sans presser)" que podríamos equiparar al "poco a poco accellerando". De esta forma, además de ganar intensidad, irá aumentando su velocidad conforme avanzamos. La catedral va subiendo y subiendo y cada vez podemos ver más, de ella.

Si nos fijamos en los motivos de ambas manos, apreciamos que ahora son sólo ascensos intermitentes, ya no hay descensos. Además, los motivos de la mano derecha (flecha verde) e izquierda (flecha morada) ya no son paralelos como al inicio de esta parte, sino que son simétricos, mientras la derecha asciende, la izquierda desciende, creando más distancia sonora entre ambas, abriéndose. Este recurso, que implica verticalidad es uno de los más importantes en esta parte, ya que a la verticalidad en esta obra se le da mucha importancia, va ligada metafóricamente al alzamiento y al emerger de la catedral, que es la idea principal de la pieza. Así, entendemos que Debussy le está dando muchísima importancia al concepto de verticalidad, tal y como los arquitectos góticos hacían, entendiéndola como un valor en sí misma.

Todo este pasaje en el que el sonido ha ido creciendo y creciendo -como la catedral que ha ido alzándose y alzándose- lo terminamos desembo-cando en el compás 22 en un acorde campana (amarillo). Además, el pasaje siguiente, está escrito en un modo **mixolidio**²⁰ de Sol y le otorga sonoridad medieval al mismo. Este pasaje constituye el cierre de la parte 2 con un sonido muy brillante y fuerte, luminoso, como las catedrales góticas, llenas de luz y de color. Iremos oyendo acordes campanada (amarillo) y motivos ascendentes (flecha verde) mientras transicionamos hacia la parte central de la obra, la parte 3, como si estuvieran celebrando que la catedral se hubiera alzado por completo.

20 Modo mixolidio: hace referencia a uno de los modos eclesiásticos medievales también llamado modo VII, *tetrardus authenticus* o modo auténtico de Sol.

Pasaje con **acordes paralelos** → **Cambia a Do modo mixolidio**

31

35

39

43

47

D

Sib

Lab

pp *expressif et concentré*

Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

mantiene pedal

escalaramiento - cimbras

Mismo tema de campanas inicial (solo)

Fig. 23 / Página 3 de la obra La Cathédrale Engloutie (Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical)

3.2.3 Tercera parte: el esplendor de la catedral. (Fig.23)

(Compases del 28 al 42)

Esta parte está escrita en la tonalidad de Do M. y Do mixolidio, que además de aportarnos ese aire medieval del que se caracteriza toda la obra, tiene la particularidad de ser una tonalidad muy majestuosa. Esta idea de majestuosidad es también propia del gótico ya que se buscaba que el fiel, en comparación con la monumentalidad de la catedral, se sintiera un ser pequeño, minúsculo en comparación a Dios.

Los acordes que aparecen en ambas voces (**rosa**) son paralelos y suenan al unísono. Este recurso de hacer la voz superior y la intermedia simultáneas sobre una nota pedal en el plano grave (**azul**), da idea de solemnidad y emula el sonido de un potente y majestuoso órgano de catedral. Todo el peso que tienen estos acordes simula la potencia sonora del órgano llenando de sonido todo el edificio. Nos da la idea de que el espacio de la catedral es gigante ya que el órgano también lo es.

Del compás 42 al 46 tenemos una secuencia con la función de puente hacia la parte 4. En esta secuencia el bajo replica de igual forma que al inicio el lento escalonamiento descendente, (**azul**) (Do, Si b, La b) con sonidos muy graves. Esto da estatismo y profundidad, recordando la idea de que una catedral tan grande tendrá unos cimientos igual de grandes y profundos. Mientras, suenan los acordes campana (**amarillo**) aportando brillantez y luminosidad.

52

56

59

63

67

Puente acorde
Reff7
P4y
P5
descenso total

Armonía de tonos enteros sugerida

Sonidos subacuáticos

Idea de reverberación y eco con el "vibrato" que realiza.

Fig. 24 / Página 4 de la obra La Cathédrale Engloutie (Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical)

3.2.4 Cuarta parte: el hundimiento. (Fig.24)

(Compases del 47 al 71)

La cuarta parte la comenzamos en un ambiente más tranquilo. En este fragmento utiliza como modo el eólico de Sol#. Aquí retomamos el tema de las campanas de la parte 1 pero con un toque mucho más sobrio, en un registro más grave. El cambio de ambiente se debe a que en esta parte la catedral comienza a hundirse de nuevo poco a poco.

Nos encontramos con una indicación del compositor "Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)", "Un poco más lento (Con una expresión creciente grandiosa). Esto hace referencia a la sensación de contemplación de la catedral, el elogio que Debussy hace al gótico en esta obra.

La melodía (ondas verdes) comienza despacio y pianissimo, es sinuosa como el oleaje del mar que se va tragando nuevamente, muy despacio, la catedral. Entre las curvas de la melodía, con ascensos (flecha verde) y descensos (flecha morada), que se asemejan a las de los arcos de la catedral, surge de manera intermitente el sonido de las campanas de la catedral (amarillo), aportando destellos de luz, conforme va creciendo y creciendo el sonido (a la par que la catedral se sumerge cada vez más rápido) hasta llegar al compás 61 (con un ff).

A continuación, nos encontramos con un puente²¹ de acordes de séptima (rojo) con un claro motivo descendente (flecha morada), que deja en evidencia la progresiva inmersión de la catedral.

Tras el puente de acordes (rojo) se conecta la parte 4 con la 5 gracias a otra parte intermedia (recuadro morado), un pasaje casi inaudible, la catedral se ha sumergido ya casi por completo y escuchamos unos acordes muy graves (azul) que nos sugieren sonidos subacuáticos, profundos. La especie de vibrato²² (recuadro verde) que a continuación se nos presenta con los grupos de corcheas mezcladas por el pedal²³ nos sugiere la idea de reverberación o de eco, característica de los espacios monumentales como esta catedral.

²¹ Puente musical: sección o fragmento de una obra cuya función es la de conectar partes diferenciadas de la misma.

²² Vibrato: efecto musical que consiste en la variación periódica de la altura de un sonido. En instrumentos como el piano se consigue el vibrato a través de la repetición alternada de dos notas cercanas.

²³ Pedal resonancia: dispositivo que sirve para alterar el sonido que produce el piano. Mientras se presiona, permite que las cuerdas sigan vibrando una vez percutidas, mezclando los sonidos y añadiendo una gran cantidad de armónicos de otras cuerdas que vibran por simpatía.

Musical score for 'La Cathédrale engloutie' with handwritten annotations. The score is divided into systems for measures 72-74, 75-78, 79-81, and 84-88. Annotations include: 'Modula a Do M para terminar', 'Nisuna idea de ecos graves al ser ligados con el pedal', 'además realiza la función de ostinato repetido constante como base bajo armónica', 'la idea cobra fuerza por un comentario del mismo compositor', 'Reinterpretación del órgano (bajo orgue)', 'Comme un echo de la phrase entendue précédemment', 'Flottant et sourd', 'Vuelta Do mixolidio', 'piu pp', 'Dans la sonorité du début', 'Quieta del inicio', 'Se va hundiendo en el mar.', and 'escalante cimarritas (... La Cathédrale engloutie)'. A pink box highlights a rhythmic pattern in measures 72-74, and a blue box highlights a descending line in measures 84-88.

Fig. 25 / Página 5 de la obra La Cathédrale Engloutie (Con anotaciones de elaboración propia para su análisis musical)

3.2.5 Quinta parte: calma en las profundidades. (Fig.25)

(Compases del 72 al 89)

En los siguientes compases modulamos a DoM y más adelante a Do mixolidio para continuar con la idea de sonidos medievales.

Podemos ver una célula motívica en la mano izquierda (recuadro morado) que realiza la función de **ostinato**²⁴ hasta el compás 83. Este pasaje se correspondería con la reinterpretación del tema del órgano en la parte 3, pero al encontrarse bajo el agua, su sonoridad ha cambiado, es más oscura y con este elemento ostinato de repetición, a modo de eco submarino. Esta idea cobra aún más fuerza gracias a las sugerencias interpretativas que el compositor deja escritas: "Flottant et sourd"; "Flotante y sordo"; "Comme un echo de la phrase entendue précédemment"; "Como un eco de la frase precedente".

La forma de onda ascendente y descendente del motivo (rosa), al mantenerse constante durante tantos compases nos hace entrar en una especie de trance sonoro, se vuelve un sonido de fondo sobre el que se construyen los demás, que llegado un punto dejamos incluso de percibir, como el sonido del oleaje marino.

En esta secuencia el sonido va muriendo poco a poco hasta que se vuelve un susurro.

Finalmente llegamos a los últimos compases de la obra. Del 84 en adelante volvemos a retomar el ambiente de quietud y fría calma inicial en la que se oyen los cánticos de los clérigos (círculo gris) y algunas campanadas (amarillo) cada vez más lejos. Podemos observar que a pesar de que el motivo ascendente de los clérigos (flecha verde) culmina en una campanada aguda (amarillo), acto seguido cae (flecha morada) a un acorde muy grave y profundo, pesado, pero no fuerte, un sonido redondo, como un eco de las profundidades. Esta secuencia la repite 3 veces, como el escalonamiento (azul) de las partes 1 y 3, indicando estatismo y finalizando en un grave y largo acorde que llena la atmósfera hasta que deja de ser audible, dándonos una idea de la inmensidad del tamaño de la catedral. Estos sonidos nos recuerdan a los pesados cimientos y contrafuertes del edificio que una vez completamente sumergido parece que se asienta del todo.

Nos encontramos al final de la obra, el título de la misma " (...La Cathédrale engloutie)".

Debussy suele escribir el título de sus obras al final de las mismas, para que una vez el intérprete las haya tocado, todas esas sonoridades que ha creado susurren la idea que se debe formar en la cabeza de cualquier

²⁴ **Ostinato**: repetición ininterrumpida de una serie de notas que funciona como base sobre la que otros sonidos se desarrollan.

oyente (incluido el mismo intérprete) en este caso, lo pequeños que somos como seres humanos en comparación a la grandeza y belleza de una catedral gótica como es, en este caso, la catedral sumergida de Ys.

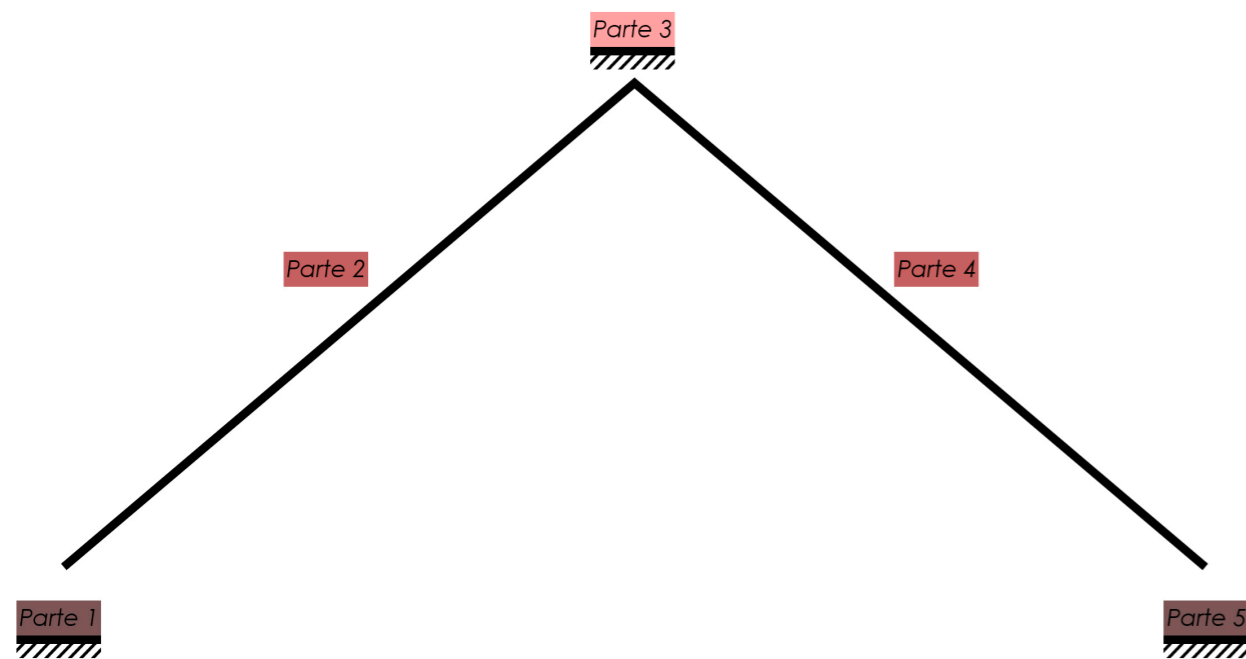


Fig. 26 / Esquema estructural de La Cathédrale Engloutie
(Elaboración propia)

3.3 Estructura de la obra

La simetría es uno de los conceptos que caracteriza al gótico y este se puede ver plasmado en la estructura de la obra ya que la parte 1, 3 y 5 coincidiendo con el inicio, centro y final de la obra, tienen elementos en común como es por ejemplo el escalonamiento descendente del bajo sonoro relacionado directamente con los cimientos de la catedral, la sensación de que son profundos y estáticos. Esta repetición del mismo recurso es intencionada y pone en evidencia la idea que Debussy tiene de marcar la simetría en su obra.

Asimismo, todas las partes guardan una cierta relación de igualdad entre sí ya que, eliminando los puentes y secciones de unión entre partes, vemos que tienen un número similar de compases (en torno a 14), por lo tanto, su duración es parecida.

Si nos fijamos en cada una de las partes podemos identificar claramente el esquema de la figura. (Fig 26)

En este esquema podemos apreciar que tanto la parte 1 como la 5 al corresponder con los momentos en los que la catedral está inmóvil y sumergida constituirían los vértices inferiores de la forma apuntada, siendo las partes 2 y 4 las de movimiento, ya sea ascendente o descendente de la catedral. Finalmente, las líneas se unen en el punto culminante de la obra, el vértice superior colocado en una posición central y correspondiente a la parte 3.

Las partes 1 y 5 por tanto tienen un carácter más estático y sosegado además de ir acompañadas con indicaciones de dinámica más suaves (sonidos poco intensos), con referencias claras a los cimientos de la catedral.

Las partes 2 y 4 tienen elementos que implican dinamismo, movimiento que va claramente relacionado con el ascenso y descenso de la catedral. Además, van creciendo en intensidad sonora o decreciendo según avanzan para dar esa idea de progresión.

La parte 3, donde contemplamos la catedral en su esplendor, inmóvil por un momento antes de comenzar su descenso, vuelve a presentar el elemento estático (cimientos) mientras suena el órgano de la misma, siendo esta, la parte con un sonido más fuerte, claro, brillante y nítido -ya que ha emergido- a la par que solemne y majestuoso. Todos estos conceptos que refleja Debussy en su obra son, obviamente, conceptos básicos del gótico: la entrada de luz o la monumentalidad que sentimos al contemplar las catedrales góticas fuera de escala en altura, con una verticalidad muy pronunciada que hace referencia directa a la metáfora de ascensión de la catedral que emerge del mar.

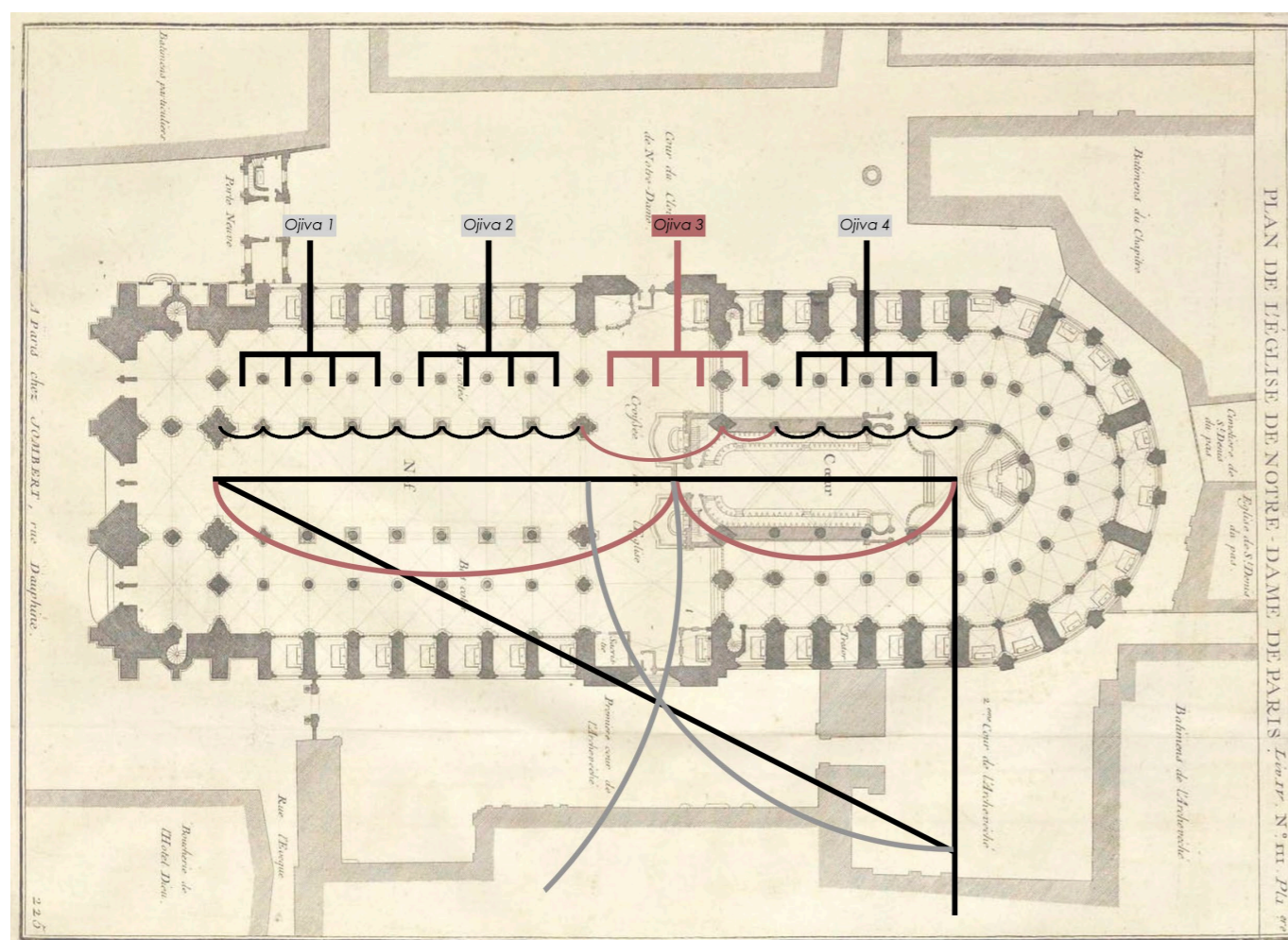


Fig. 27 / Superposición de esquema estructural de Quatre Ogives con la planta de la catedral de Notre-Dame de París (Elaboración propia sobre planta)

4.0 Metáforas arquitectónico-musicales

A través del análisis realizado nos hemos dado cuenta de la indudable intención por parte de los compositores de crear unas obras que elogian claramente la catedral gótica, es decir, podríamos comparar la intención de los compositores con la de Viollet-le-Duc de poner en vigencia de nuevo los valores que transmitía el gótico. Así, en los siguientes apartados, veremos cómo estos elementos que denominamos metáforas arquitectónico-musicales son la clave para entender la relación directa entre arquitectura y música.

4.1 Ritmos, proporciones y estructura

Las proporciones, han sido y son fundamentales en la historia de la arquitectura y la música. Desde la antigua Grecia tenemos constancia de la relación entre música y arquitectura, que se plasmaba a la hora de componer o construir. Mediante una serie de reglas de proporción, los llamados modos griegos, conseguían establecer un ritmo y unas proporciones que también estaba en la arquitectura. Esta relación fue un valioso legado para la profesión que continuó manteniéndose presente en las construcciones emblemáticas a lo largo de la historia.

Las proporciones en las catedrales góticas existen en la planta de las mismas, siguiendo un ritmo, y no en la altura, ya que como sabemos, se tiende a intentar alcanzar la máxima, puesto que el concepto de altura en sí, la verticalidad, es uno de los aspectos que, en el gótico, más nos acerca a la idea de Dios, cuanto más alta sea una catedral, más cerca estará de alcanzar la trascendencia. Así, las catedrales góticas presentan una escala no-humana en cuanto a las proporciones en altura, mucho más grandes y majestuosas. Sin embargo, en planta sí que pueden existir relaciones de proporción. De esta manera, analizando la planta de la catedral de Notre-Dame (catedral en la que Satie dice en sus memorias que se inspiró para escribir esta obra) descubrimos que en la obra "Cuatro Ojivas" existen varias relaciones de proporción. (Fig.27)

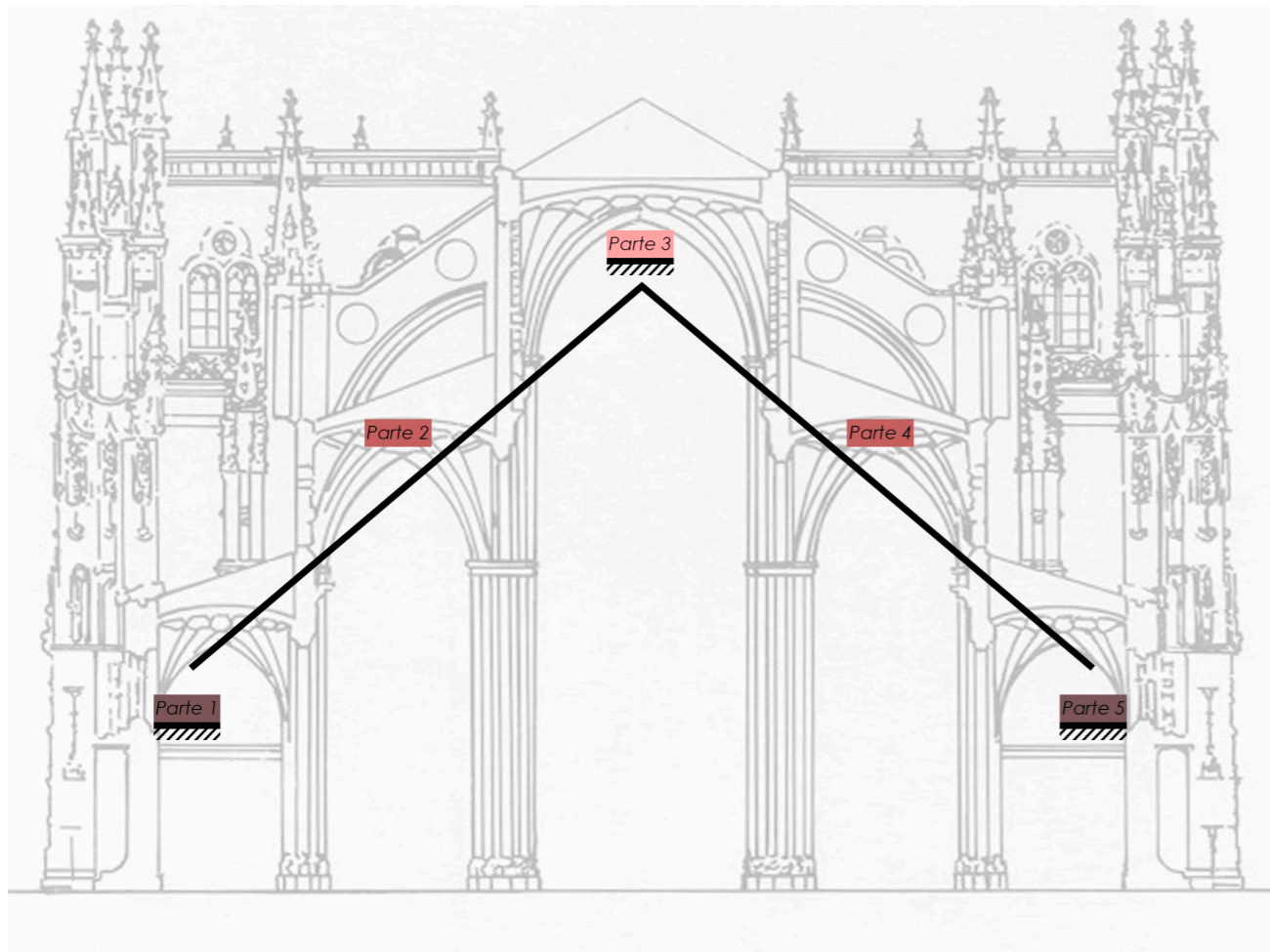


Fig. 28 / Superposición de esquema estructural de La Cathédrale Engloutie con sección de la catedral de Notre-Dame de París
(Elaboración propia sobre sección)

Si prescindimos del vestíbulo de acceso a la catedral y de la girola y tomamos el rectángulo restante observamos que la división por campatas de la catedral coincide con la división por frases de la obra, ya que las 4 primeras campatas corresponderían a las 4 primeras frases de la primera ojiva, las 4 siguientes con las 4 de la segunda ojiva, luego nos aparecería el transepto junto con una campata diferente al resto, correspondiente a la tercera Ojiva -la más distinta de todas y coincidiendo con la proporción áurea- y por último las 4 campatas restantes se corresponderían con las frases de la cuarta Ojiva. De esta forma podemos afirmar que las proporciones y estructura utilizadas en la construcción de la catedral son las mismas que utiliza el compositor en su obra.

En el caso de "La catedral sumergida" el hecho de que Debussy divida la obra en 5 partes, dándole mayor importancia a la central tampoco es casualidad. Esto nos recuerda a la idea de división en naves de la catedral, donde la nave central es más alta que las laterales, más luminosa e importante por ser el cuerpo central. De esta forma, podemos relacionar cada una de las partes con una nave, las partes 1 y 5, más sosegadas, corresponderían con las naves más externas y bajas, la 2 y la 4 con las intermedias, siendo la parte 3 la central y por tanto más brillante y majestuosa que las demás. Teniendo en cuenta que el compositor francés pasó gran parte de su vida viviendo en París no sería de extrañar que al componer esta obra tuviera en mente la idea de la catedral de Notre-Dame es decir, la de su ciudad, la cual también se compone casualmente de 5 naves. De esta forma, el esquema previo cobra aún más sentido. (Fig.28)

Nos damos cuenta entonces que ambos compositores, a pesar de tener obras muy diferentes, han tenido la misma catedral de referencia -lo que resulta lógico al ser la catedral de su ciudad -y uno de los referentes mayores de la arquitectura gótica en todo el mundo-. No obstante, la visión de la misma es muy diferente ya que uno ha utilizado sus proporciones en planta para organizar su obra y el otro sus proporciones en altura.

4.2 Rasgos medievales

Uno de los objetivos principales de los compositores es el de llevar al oyente a la catedral mediante el sonido, recrear en su mente las sonoridades eclesiásticas propias del gótico. Para conseguir esto, los compositores se bastan de dos herramientas:

1. **Modos:** los modos gregorianos o eclesiásticos (provenientes de los modos griegos) son un conjunto de sonidos ordenados en dos tetracordos (sonidos ordenados de cuatro en cuatro). Estos modos se utilizaban en la composición de la música eclesiástica durante el medievo, así que al recurrir a ellos y trabajar con sus sonoridades, conseguimos un sonido propio de esta época.
2. **Pentatonismo :** en varias de las ojivas, y en muchos pasajes de *La catedral sumergida* podemos apreciar la utilización de acordes pentatónicos. Esto se debe a que las sonoridades que nos ofrecen este tipo de acordes se alejan de la sonoridad propia de la escala **diatónica**²⁵, es decir, la que utilizan la mayoría de compositores. Mediante este recurso, los compositores están intentado huir de los **cromatismos**²⁶ propios de la sonoridad diatónica, para dar impresión de suavidad en el discurso melódico mediante la utilización de estas escalas pentatónicas o de tonos enteros. Esto genera muy pocas tensiones sonoras y por tanto le da al oyente la sensación de calma y contemplación propia de la catedral. Así, estas obras reflejan la influencia del neogótico francés o el movimiento neogregoriano en la arquitectura con sus líneas claras, sonidos de eco, y su sencilla pero rotunda armonía.

4.3 Atemporalidad/trascendentalidad

En ambas obras podemos apreciar que la figuración, es decir, la duración de los sonidos, es bastante larga, unido a la velocidad a la que se deben interpretar las mismas obras nos encontramos con obras lentas, que desdibujan el concepto de duración, y nos trasladan a un ambiente religioso de eternidad. Perdurar en el tiempo es también lo que los arquitectos buscan al construir catedrales, la idea de que el templo de Dios, es decir, la catedral, es inamovible, eterna y que pase lo que pase permanecerá.

25 Sonoridad diatónica: sonoridad propia de la escala diatónica, formada por intervalos de segunda consecutivos. Es la escala en la que la mayoría de música clásica está compuesta.

26 Cromatismo: término musical que referencia el uso de los sonidos intermedios o semitonos de la escala diatónica. El cromatismo afecta a la estructura melódica dando lugar a las notas alteradas (bemoles y sostenidos) que dotan a los sonidos de cierta expresividad o tensión.



Fig. 29 / La Catedral ideal según un dibujo de Viollet-le-Duc

4.4 La búsqueda de una perspectiva concreta

Escuchando la obra de Satie podemos identificarla claramente con un lento paseo a través de la catedral, comenzando por la ojiva primera -durante 4 campanas-, pasando por la segunda -durante otras 4-, atravesando la tercera ojiva -la correspondiente al transepto- y finalmente llegando a la cuarta ojiva - las 4 últimas campanas frente a la girola-. De esta manera Satie nos coloca claramente dentro de la catedral, recorriéndola, y de hecho las proporciones utilizadas para la obra, como hemos visto previamente, son exactamente las que corresponderían a este paseo en planta.

Sin embargo, en el caso de "la catedral sumergida" las proporciones utilizadas son en altura, la distinta relación entre la altura de las 5 naves de Notre-Dame, que se traslada a la distinta intensidad de las 5 partes de la pieza musical. De esta manera, la forma de ver la catedral para Debussy es frontal, o exterior como mínimo, con cierta distancia, para apreciar la diferencia de alturas de las naves. El hecho de que la catedral de Ys emerja de las aguas y luego se sumerja en ellas, nos coloca como espectadores fuera de la misma, contemplándola desde el exterior. Así, el espectador, peregrino o fiel, queda asombrado por su belleza y no puede hacer otra cosa más que presenciar su grandeza desde la lejanía.

Esta perspectiva externa, a vista de pájaro, para contemplar la catedral en su totalidad, nos recuerda a los dibujos que realizó Viollet Le-Duc de, por ejemplo, la catedral de Lion o de su "catedral ideal" (Fig.29) en los cuales representa las catedrales góticas a vista de pájaro ya que, según él, era la mejor forma para representar el estilo gótico donde verdaderamente se podía contemplar toda la belleza de la catedral en su esplendor.



Fig. 30 / Campana Emmanuel

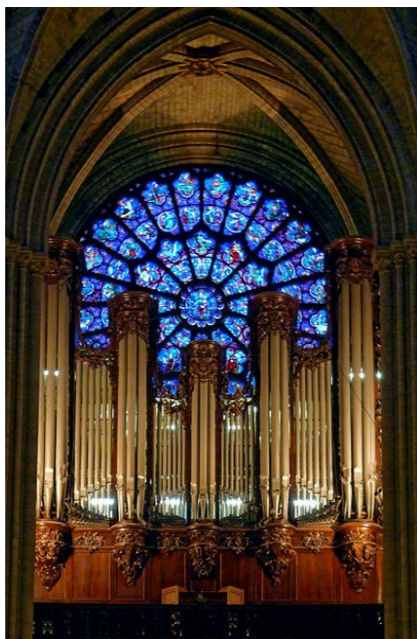


Fig. 31 / Órgano de la catedral



Fig. 32 / Ojivas de la catedral

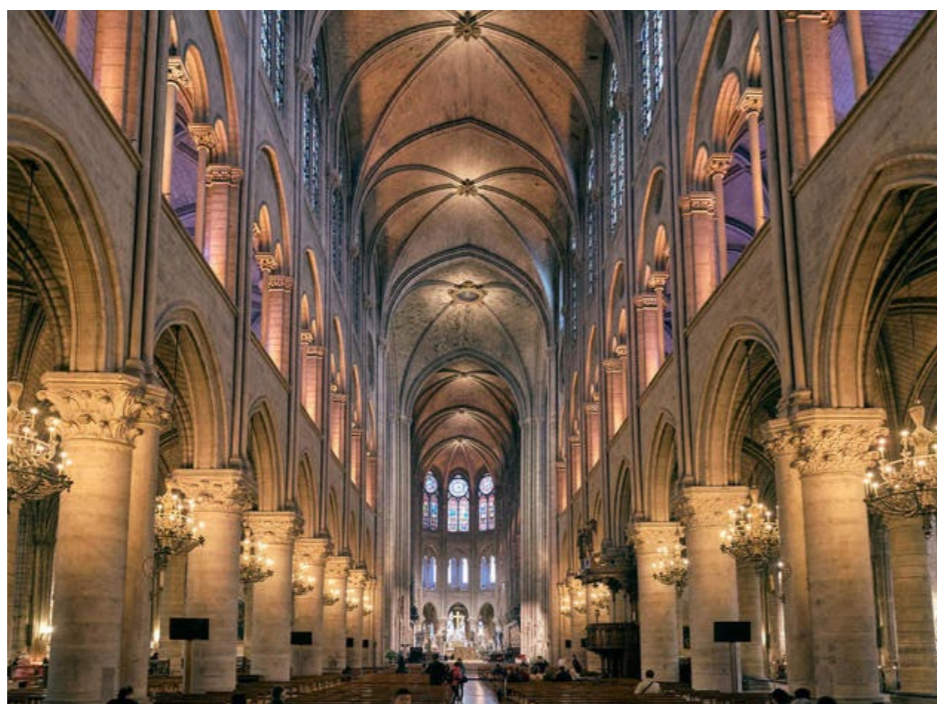


Fig.33 / Nave central de la catedral

4.5 Conceptos y elementos arquitectónicos representados musicalmente

Anteriormente hemos comentado el significado de algunos elementos que aparecen en las obras con claras referencias a conceptos arquitectónicos o elementos propios de las catedrales góticas.

Encontramos campanas (Fig.30) en *La Catedral Sumergida* dispersas por toda la obra. Acordes de sonoridades muy abiertas -quintas y octavas paralelas- más brillantes y que contrastan con el contexto que las rodea. Estos acordes son una referencia directa al repiqueteo de campanadas típico de las catedrales o iglesias. Además, el hecho de aportar más brillantez es, en cierto modo, una manera de arrojar luz a la catedral que, encontrándose bajo el agua, carece de esta luminosidad característica del gótico.

El órgano (Fig.31) es el instrumento de la catedral por excelencia, majestuoso y de una sonoridad potente. El órgano es la voz de la catedral. Probablemente, uno de sus elementos más importantes, ya que se ha de colocar estratégicamente para que el sonido se proyecte de forma óptima por ella. Y esta importancia arquitectónica se ve reflejada también en las obras de los compositores, ya que ambos tratan de imitar el sonido característico del órgano mediante recursos como la simultaneidad de los sonidos -unísonos-, los acordes potentes, las notas pedal mantenidas en el bajo o el uso prolongado del pedal de resonancia -pedal derecho del piano- para mezclar los sonidos entre sí. No hay que olvidar que las obras están pensadas para tocarse en piano mayoritariamente y de esta forma intentan replicar el sonido de este otro instrumento.

En la obra de Satie, son precisamente las ojivas (Fig.32) las protagonistas indiscutibles, un elemento arquitectónico que podemos encontrar representado tanto a nivel estructural de la obra como melódicamente -como ya hemos comentado en apartados anteriores-.

Los profundos cimientos de la catedral donde van a parar todas las cargas de la misma los podemos ver representados en la obra de Debussy mediante los acordes extremadamente graves que encontramos en varios pasajes de la misma. Esta pesadez que nos transmite su sonido emula a la perfección la idea de cimentación profunda mencionada.



Fig. 34 / Arbotantes y pináculos



Fig. 35 / Notre-Dame desde el exterior

Un concepto importante en el gótico es, también, la simetría, ya que se intentaba huir de lo asimétrico todo lo posible. Lo podemos ver representado claramente en la estructura de las obras -ambas con una estructura musical simétrica- o en el dibujo melódico que hace Satie en toda su obra y Debussy en algunos pasajes, donde las diferentes voces son paralelas en todo momento.

Sin embargo, si hablamos de conceptos arquitectónicos característicos en la obra del gótico, la verticalidad se convierte en uno de los más destacables. Se considera un valor per se en este estilo, ya que se relaciona directamente con la idea de divinidad. Alcanzar la máxima verticalidad se convierte en uno de los objetivos principales del arquitecto gótico. Para conseguirlo, tiene que desviar las cargas mediante arbotantes hacia los contrafuertes exentos para liberar así al muro de función portante y poder construir muros mucho más delgados y altos. Además, esto posibilita abrir huecos mayores permitiendo que el edificio sea más luminoso. Este concepto se ve reflejado en ambas obras mediante herramientas diferentes.

En las cuatro ojivas nos encontramos con variaciones en el registro sonoro entre frases. La primera frase está escrita en una tesitura más grave que la siguiente entendiendo así una progresión sonora ascendente -vamos de unos sonidos graves a unos agudos-.

En la obra de Debussy, sin embargo, la relación es mucho más directa, ya que el concepto de esta pieza es el emerger de la catedral de entre las aguas, la elevación de la misma. De esta manera se plasma la verticalidad abriendo las voces, es decir, creando mucha distancia sonora entre los graves -mano izquierda- y los agudos -mano derecha- en los pasajes referentes al alzamiento de la catedral. Además, durante toda la obra, han ido apareciendo motivos ascendentes -como el del cántico de los clérigos- que, de nuevo, evocan en el oyente esta sensación de elevación, el concepto de verticalidad.

La monumentalidad, otro de los valores del gótico, está directamente vinculada al concepto anterior, ya que al tener como objetivo alcanzar la máxima verticalidad posible obtenemos como resultado, a su vez, unas medidas desproporcionadas en altura, a escala no-humana, que consiguen hacer sentir al espectador la tremenda diferencia de tamaño entre él y la catedral. Una mujer u hombre minúsculo en comparación a la grandeza del templo de Dios. Esta grandeza se transmite al oyente mediante armonías solemnes y austeras, muy puras y desprovistas de ornamentos, pero grandiosas y capaces de crear una atmósfera de majestuosidad, como hemos ido evidenciando en el análisis de las obras.

5.0 Conclusiones finales

A través de este TFG, hemos realizado interesantes descubrimientos que prueban la existencia de relaciones entre la arquitectura y la música del siglo XIX en Francia. Estas relaciones las hemos constatado con ejemplos concretos de dos obras musicales en las que sus compositores han sido capaces de replicar la misma estructura que la de la mismísima catedral de Notre-Dame de París. También se han valido de numerosas herramientas para conseguir el mismo efecto de trascendencia y de vuelta al pasado que consigue la arquitectura neogótica.

Los modos gregorianos o eclesiásticos son una de las herramientas que se valen los compositores para crear sonoridades medievales que caracterizan a las obras musicales y nos llevan de vuelta a la Edad Media. Cabe destacar que estos modos musicales llevaban siglos en desuso, completamente al margen de la composición musical. Es por este motivo que, tanto Satie como Debussy, al utilizar de nuevo estos modos, trajeron de vuelta, no solo estas sonoridades, sino también los sentimientos que las acompañan, vinculándolos directamente con la arquitectura gótica. Así, podemos hacer una comparativa entre el regreso del gótico, a través del neogótico de Viollet-le-Duc, con el retorno de los modos gregorianos por parte de los compositores.

Estos modos no suponen por sí mismos innovaciones musicales, aunque hasta el momento no se hubieran reutilizado en ninguna obra. Es, sin embargo, una clara novedad la aplicación de acordes pentatónicos en las obras que, a pesar de ser innovaciones, cumplen la misma función que los modos eclesiásticos -llevarnos de vuelta a las sonoridades medievales-. De esta forma, podemos realizar un símil entre las innovaciones de los músicos, que consisten en la aplicación de un recurso nuevo para realizar la misma función que hacía uno antiguo, y el arquitecto Viollet Le-Duc, con su integración del hierro como nuevo material en la catedral para cumplir la misma función que antaño cumplía la piedra. Las sonoridades pentatónicas serían para Satie y Debussy en estas obras, lo que el hierro para Viollet Le-Duc en su neogótico.

6.0 Bibliografía

COLINS, Peter. *Changing Ideas in Modern Architecture: 1750-1950*. Londres y Montreal: McGill University Press 1965; versión española consultada: *Ideales de la Arquitectura Moderna: su evolución 1750-1950*; Barcelona: Gustavo Gili 1970; Traducción de Ignasi Sola-Morales Rubio.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *Notre-Dame de París*. París: Éditions de la Martinière, 1997. Versión inglesa consultada: *Notre-Dame de Paris*; Nueva York: Harry N. Abrams. Traducción de Jhon Goodman.

HONEGGER, Marc. *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Madrid: Espasa Calpe 1994. Revisado y presentado por Tomás Marco, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle (1854-1868)*. París A. Morel, Éditeur, Rue Bonaparte, 13 ; versión española consultada: *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI (1854-1868)*. Editada en 2007 por el Colegio de Aparejadores de Murcia.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture (1863-1872)*. París; versión española consultada: *Conversaciones sobre la arquitectura (Tomos I y II)*. Traducción de Maurici Pla.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. Versión inglesa consultada. Editada por M. F. Hearn

Artículos:

GARCÍA CALERO, Jesús. ``La leyenda de Ys, la ciudad celta tragada por las aguas que recuerda a París y sus inundaciones´´.

ABC (04/06/2016)

https://www.adc.es/cultura/arte/adci-leyenda-ciudad-celta-tragada-aguas-recuerda-paris-y-inundaciones-201606040157_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F#ancla_comentarios

Sitios web:

www.emtempranos.com.ar

<http://emtempranos.com.ar/publicacion/el-tratamiento-de-la-temporalidad-como-replanteamiento-de-la-forma-y-la-estructura-musical-en-la-obra-de-erik-satie/>

www.sobreleyendas.com

<https://sobreleyendas.com/2009/03/20/la-leyenda-de-la-ciudad-de-ys/>

www.pabloziffer.com

<https://www.pabloziffer.com/post/2017/10/17/debussy-an%C3%A1lisis-arm%C3%B3nico-la-catedral-sumergida>

www.es.qwe.wiki

https://es.qwe.wiki/wiki/Metropolitan_Church_of_Art_of_Jesus_the_Conductor

Imágenes:

https://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc

<https://escola.britannica.com.br/artigo/Viollet-le-Duc-Eug%C3%A8ne-Emmanuel/431470>

<https://www.thenewbarcelonapost.com/debussy-o-monsieur-croche-un-dialogo-musical/>

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/satie.htm>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ys_\(ciudad\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ys_(ciudad))

<http://francelegendes.doomby.com/pages/content/la-ville-d-ys.html>
(Huida del Rey Gradlon, por E. V. Luminais, 1884 (Musée des Beaux-Arts,

Quimper))

<https://aparisconelena.wordpress.com/2015/05/11/las-campas-de-notre-dame-1/>

<https://www.imer.mx/opus/el-gran-organo-de-notre-dame-se-salva-del-incendio/>

<https://www.culturagenial.com/es/catedral-notre-dame-de-paris/>

<https://www.pinterest.es/pin/635640934876453451/>

<https://www.pinterest.es/pin/467530005052450840/>

<https://www.stepienybarno.es/blog/2013/12/12/viollet-le-duc/>

<https://www.verpais.com/francia/isla+de+francia/paris/foto/80373/>

<https://mymodernmet.com/es/notre-dame-rosetones-incendio/>

<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/catedral-de-notre-dame/>