Ha Lugar
Apuntes para una residencia en Roma.
Propuesta compositiva para delinear un paisaje sonoro interpretando un espacio arquitectónico.

Manuel Contreras
Compositor en Residencia
Real Academia de España
Roma

RESUMEN. *Ha Lugar* es un proyecto compositivo que se enmarca en un programa de residencia artística en la Real Academia de España en Roma[1], a través del cual desarrollo mi labor creativa, actuando sobre las relaciones entre composición musical y lugar.

Sienta sus bases en la observación de un sitio característico de la ciudad en donde se emplaza la residencia: el Pantheon de Roma, pieza esencial de la arquitectura antigua. Ciertos elementos que pudieron estar en la base del trabajo arquitectónico han sido interpretados y modelados en forma de proyecto compositivo, de cara a la escritura de tres piezas para distintas conformaciones, proponiendo una suerte de metodología de trabajo interdisciplinario de profunda abstracción.

Palabras clave: composición; música; arquitectura; Pantheon.

La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es a veces edificar arquitecturas audibles (John Cage)[2].

Introducción y contexto general

Como nunca antes, la creación musical contemporánea experimenta una convivencia entre infinidad de enfoques radicalmente opuestos, ya sea surgidos en nuestro tiempo, o bien en épocas anteriores. Las músicas de hoy conviven con las del pasado, las de Europa con las de Latinoamérica y Asia, configurando un enorme panorama de matices, corrientes, usos (o abusos) y destinos, en medio del cual están los compositores, intentando dar una respuesta a las diversas cuestiones sociales, estéticas y técnicas del oficio. Junto a esta situación globalizada, está la irrupción de nuevas tecnologías y la

1. Beca otorgada en la Real Academia de España en Roma por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España.
2. Cage 1999.

tendencia a integrar diversos campos de acción para crear experiencias con múltiples niveles de estimulación.

Antes de cualquier connotación de tipo folclorista o nacionalista, la reflexión sobre el significado de ser un *compositor hispanoamericano en residencia* tiene que ver con coordenadas siempre en movimiento, con descubrimientos y conquistas equívocas y, más contemporáneamente, con la influencia y vinculación, a veces muy problemática, con los centros mundiales (casi siempre europeos) de la creación y el lenguaje. En definitiva, se vincula a un territorio y, por ende, a la lectura de ese territorio -de un lugar-. Este enfoque se alimenta de mi propia experiencia de formación musical en Chile y en Italia, e intenta ponderar estas dos realidades culturales tan lejanas y peculiares, pero con puntos de encuentro e intercambio. Mi recorrido por otras experiencias en Alemania y Francia me hacen mirar la creación musical como medio expresivo, comunicante, pedagógico y creador de cultura y autoconocimiento, más allá del solo rito del concierto.

El resultado final de estas reflexiones serán tres composiciones musicales. La peculiaridad de las piezas radica en que se trata de un trabajo generado a partir de un lugar, y de todo el sistema de hipótesis, observaciones e interpretaciones del elemento de referencia. En el proceso compositivo se aplicará un enfoque metodológico, descrito más adelante y tendiente a proponer mecanismos de composición musical como mapeo de un ámbito visual, espacial o natural. En la residencia se reflexiona así sobre la vinculación entre disciplinas de diversas modalidades sensoriales.

Objetivos

¿Qué cosa permanece, entonces?, la aceleración de la adquisición
la diferencia entre el punto de partida y el punto de llegada. Hacer algo nuevo
en relación a algo dado, esto es lo interesante[3].
(Iannis Xenakis)

Este proyecto concibe la composición musical en tres etapas. Una primera fase, la *toma de contacto,* provee al trabajo de estímulos, ideas, influencias, intuiciones y analogías. Pueden ser imágenes, textos o dibujos, que se basan fundamentalmente en la observación y el estudio del edificio elegido. La segunda es la del *dispositivo mediador*, en donde se ordena, sistematiza y busca una organización musical a los elementos de la primera etapa, realizando una abstracción o transfiguración desde el ámbito no musical al musical. Un último momento de trabajo, la *escritura*, configura en técnicas compositivas precisas la información recibida en las etapas anteriores. Cada una de ellas representa distintos niveles de actividad, fantasía y poética.

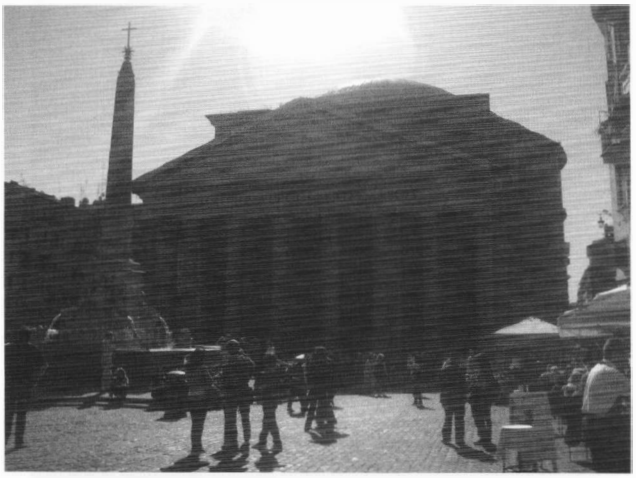
Es el espacio físico-arquitectónico el punto de partida que da pie a ciertas imágenes sonoras, constituyendo una especie de *programa* para la posterior creación de técnicas compositivas, no queriendo *representar* literalmente el edificio, sino más bien reconstruir un espacio acústico con las claves modeladoras de un espacio arquitectónico.

3. Xenakis, Iannis 2003.

Desde otra perspectiva, y junto con permitir una etapa de desarrollo profesional -vinculando una serie de técnicas compositivas con una metodología de investigación y análisis propia-, se apunta tanto a valorar la interacción de diversos lenguajes artísticos como a apreciar los elementos patrimoniales de una cultura, en un punto de partida para la proposición de nuevas obras y sintaxis. Así, se crean obras con claves modeladoras comunes surgidas de una abstracción y de un análisis profundos.

1)Toma de contacto. El Pantheon

El Pantheon de Roma ha sido atribuido tanto a Agripa como a Adriano. La controversia se debe a que fue este último quien lo reconstruyó, estableciendo modificaciones radicales -entre otras, un cambio de orientación hacia el norte-. Esta segunda versión, terminada hacia mediados del siglo II de nuestra era, es la que ha sobrevivido casi intacta hasta nuestros días. El estado del edificio es óptimo, y se trata de uno de los ejemplos de la Antigüedad mejor conservados en la ciudad de Roma.



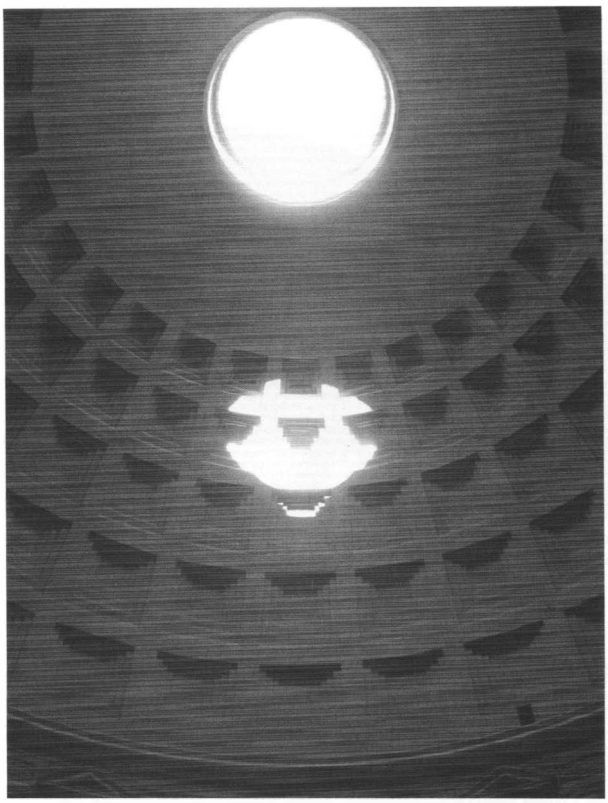
Pantheon. En primer plano el pórtico, seguido del *avancorpo* o segundo volumen, y atrás la *cella* cilíndrica (foto M. Contreras)

El Pantheon consiste básicamente en una cúpula "montada" sobre una nave (*cella*) con forma cilíndrica o de tambor, precedida por un pórtico con columnas que también posee un segundo volumen o *avancorpo*. La planta es a su vez circular, y su diámetro es igual al de la cúpula. Se trató de un edificio destinado al culto (a qué divinidades es también una cuestión no del todo unánime), aunque pasó tempranamente -hacia el siglo VII- a servir como basílica cristiana. Esto último explica que se haya salvado de saqueos y extracción de materiales -práctica frecuente para levantar nuevas construcciones, que afectó a sitios como el Coliseo o las Termas de Caracalla-. Hoy en día, el Pantheon alberga las tumbas de los reyes Vittorio Emanuele II y Umberto I, así como de los pintores Raffaello Sanzio y Vignola.

Las tres operaciones arquitectónicas fundamentales y más características del Pantheon pueden vincularse a una lectura religiosa y cosmogónica propia de la Antigüedad:

a) la cúpula, de dimensiones simétricas en cuanto al diámetro y a la altura, alegoría del mundo celeste.
b) la planta del edificio que, al poseer un perímetro idéntico al de la cúpula, resulta ser una proyección de ésta en un plano bidimensional y, por ende, una suerte de reflejo del mundo celestial en el ámbito terrenal.
c) el célebre óculo en el techo, único recurso para la iluminación natural del recinto. Mediante la luz, dicho elemento es el encargado de conectar los ámbitos superior e inferior del edificio, es decir, los mundos celestiales y terrenales, que se conjugan en la esfera virtual y perfecta inscrita al interior del espacio arquitectónico -esfera que, en la Antigüedad, simbolizaba la totalidad del universo-.

El óculo es también un elemento estructural, por cuanto libera las fuerzas concéntricas que presionan y aplastan con más intensidad a la cúpula en ese punto; al mismo tiempo, es éste el más débil de la estructura, debido a que está construido con materiales ligeros justamente para aligerar la presión sobre el muro perimetral de la *cella*: concreto, piedra caliza y piedra pómez.



Pantheon, cúpula y casetones al mediodía del equinoccio de invierno en el hemisferio norte, 21 de diciembre de 2011 (foto M. Contreras).

El óculo plantea además una modificación en el recorrido de la vista al ingresar al edificio, pues rompe la perspectiva horizontal del observador. Se genera en cambio un eje vertical, que atrae la percepción directamente hacia la cúpula y el óculo. El eje horizontal se anula también por la forma misma del edificio, simétricamente cilíndrica -una innovación más, por cuanto su planta corresponde a los antiguos recintos termales romanos y no a los templos clásicos.

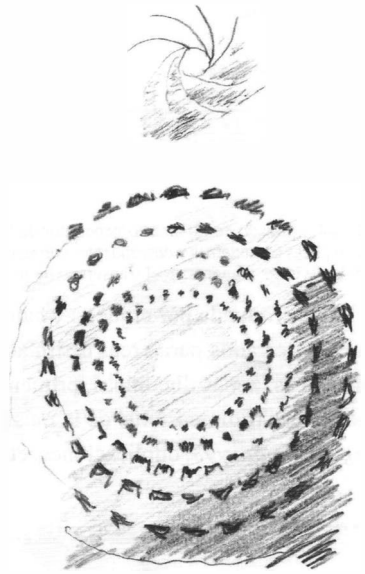
Otros elementos constructivos refuerzan una idea formal y una continuidad de procedimientos tendientes al equilibrio de fuerzas, ejes visuales y proporciones. Los casetones, por ejemplo, otorgan volumetría, profundidad y dinamismo a la luz que el óculo proyecta hacia el interior, contribuyendo a aligerar el peso de la inmensa cúpula -la más grande construida en la Antigüedad, solo superada por la Basílica de San Pedro, ya en el Renacimiento.

El inmenso peso de toda la estructura se distribuye progresivamente en diversos arcos de descarga dispuestos al interior de los muros de la misma cúpula y del muro del *avancorpo,* dirigido en su totalidad a ocho grandes pilares que, a su vez, están ahuecados.

Trabajo de campo

¿Por qué este proyecto debe ser realizado en Roma? Porque allí se encuentra el Pantheon, obviamente. Sin embargo, la gran cantidad de información disponible no amerita un traslado hasta la ciudad misma. ¿Por qué entonces es necesario estar allí? Para observar, dibujar, escribir, fotografiar, escuchar, contemplar las diversas situaciones que ocurren en el monumento a distintas horas del día. Los turistas, los conciertos de la tarde, la lluvia, el sol radiante; entender qué sucede con la luz sobre los casetones, quizás cuando hay polvo en suspensión en el edificio, e intentar comprender cómo la cúpula contiene y modela esa luz.

El dibujo da cuerpo a las intuiciones que surgen en la primera fase de una composición. El grosor de los trazos, las formas en relación, sugieren una idea sobre los materiales, su distribución y extensión, los sistemas de fuerzas en equilibrio, la densidad de las texturas, los recorridos posibles, las jerarquías de elementos articuladores, la geometría de las masas en juego y la relación entre diversas densidades.



Óculo, casetones, esferas lumínicas (dibujo de M. Contreras)

2) Dispositivo mediador entre el lugar y la composición

La observación debe ser atenta y reiterada.
(Juan Borchers)[4]

La transmisión automática desde la arquitectura a la composición comporta el peligro de la literalidad figurativa o de la mera estilización o teatralización. Se necesita un conector, un dispositivo que ponga en orden las observaciones del Pantheon, reagrupándolos en categorías de índole acústico, netamente compositivo. El siguiente sistema de coordenadas está basado en un método analítico y de introducción al diseño arquitectónico. Dicho sistema se utilizó en los primeros años de estudio de esta disciplina en Chile, y comprende cuatro ejes: *recorrido*, *jerarquía*, *geometría* y *lleno vacío*. En el presente proyecto, éstos sirven como base para ordenar las observaciones desde un ámbito al otro, y cada uno de ellos está ilustrado por los esquemas musicales preparatorios.

Recorrido. El recorrido que el pie o la vista realizan a través de un espacio (y que no siempre coincide), puede transformarse, en el ámbito musical, en los elementos que determinan la estructura, sea a nivel de macroforma o de pequeñas unidades sintácticas: una estructura por paneles, una disposición con secciones, una agrupación por categorías de sonido o timbre, etc.

4. Citado por Alejandro Aravena. Curso "Introducción a la Arquitectura". Pontificia Universidad Católica de Chile. Primer semestre 1997.

Jerarquía. Es un elemento constructivo (un muro, una fisura, un espacio vertical) que determina un modo de percibir o de habitar. En una composición será un proceso o un material que activa al resto de los parámetros para percibir un espacio acústico de una cierta forma. Ejemplos de jerarquía son una secuencia, una textura micro polifónica, un bloque de acordes con preponderancia de ciertos intervalos, un espectro armónico, etc.

Espectro armónico de Sol, utilizado como ámbito generador de frecuencias en la obra *Misa* compuesta durante la residencia. Las notas con plicas ascendentes y descendentes corresponden a los filtros primero y segundo, respectivamente, los cuales se alternan de diversas maneras en el transcurso de la pieza.

Densidad o Lleno-Vacío. Es determinada por el juego y cantidad de masas, ya sea entre espacios con pocos elementos o volúmenes cerrados para crear distintas profundidades y equilibrios. En música puede referirse a masas tímbricas, zonas dinámicas, primeros y segundos planos o transparencias de una faja sonora. Es el aspecto más tridimensional de la música, y comprende también los procesos de orquestación como *voicings, harmonizers*, duplicaciones, etc.

Fragmento de una versión preliminar para obra orquestal compuesta durante la residencia, donde es posible ver un juego de profundidades generados por texturas granulares en violines y violas, en contraposición a un plano secundario de extensos *glissandi* en violonchelos y contrabajos, así como a bloques de acordes en las maderas. Estos últimos evolucionarán por un sistema de enlaces por intervalo común.

Geometría. Rectas, curvas, espacios verticales, ortogonalidad, etc. En la música es la disposición espacio-temporal. La geometría *vertical* equivale a situaciones *sincrónicas*, acordes o bloques; la *horizontal* se vincula a lo *diacrónico*, como melodías o pedales; la *oblicua* corresponde a secciones contrapuntísticas, puntillísticas o en *glissando*. La geometría se vincula también con las características de un campo armónico (saturado en los extremos, divergente, convergente, polarizado, etc.), y con la transiente o *decay* del sonido.

3) La escritura

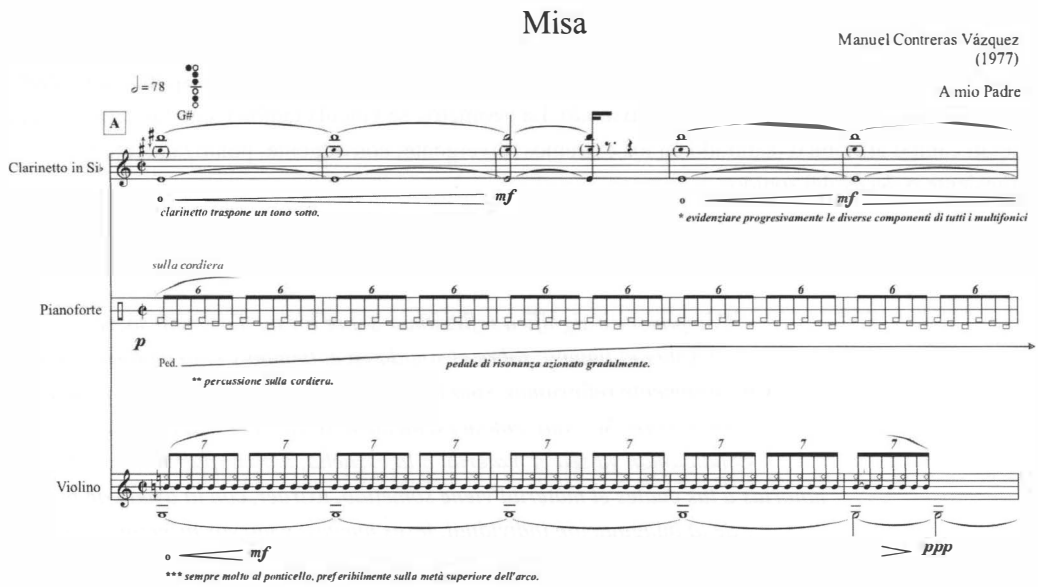
> *"Componer no significa reflexionar sobre los medios, sino sobre el sonido y sobre el tiempo, sobre el sonido en el tiempo y el tiempo en el sonido, y no solamente reflexionar, sino hacer experiencias concretas y transmitirlas en la obra. Se trata, entonces, de medirse siempre con las relaciones que condicionan ya sea el material o la escucha, o bien: partiendo de las leyes notorias a las cuales el material viene sometido, extraer, con la ayuda de la razón y de la imaginación individual, leyes nuevas y nuevos principios formales, sometiendo así el material a un nuevo control (...) de modo que estas relaciones, establecidas a priori, sean negadas y respetadas contemporáneamente".*
> (Helmut Lachenmann)[5]

Finalizado el trabajo de campo, tomando en cuenta las observaciones establecidas en el mismo edificio, y luego de haberlas dispuesto en las coordenadas de recorrido, jerarquía, geometría y lleno vacío, comienza el proceso de elaboración de mecanismos compositivos, la elección de las estrategias más adecuadas y la constatación de ideas y proposiciones con músicos, compositores y colegas de la misma academia.

Un primer fruto del trabajo realizado durante estos meses es la obra *Misa*, para clarinete en Si bemol, piano y violín. La pieza recoge algunos elementos observados durante las visitas al Pantheon; entre ellos, la luz que entra a través del óculo hacia el interior del edificio y su proyección en los casetones de la cúpula como idea base de la obra. Ello da pie a la proposición de una suerte de estelas que se despliegan de diversas formas, manteniendo su estabilidad inmutable tal como esa luz solar que se desplaza por diversos sectores de la cúpula durante el otoño, para comenzar a descender al suelo y a tocar incluso el *avancorpo* y la columnata hacia el solsticio de verano.

La trayectoria lumínica define una suerte de geometría oblicua, traducida a la obra en un desplazamiento constante de las secuencias melódicas que, a su vez, emanan de un único espectro de la nota sol. A continuación se explican e ilustran algunas observaciones puntuales que fueron trabajadas y llevadas a la partitura.

5. Von der Wied 2002.



Primera pagina de *Misa* (2012) basada en el estudio del Pantheon.

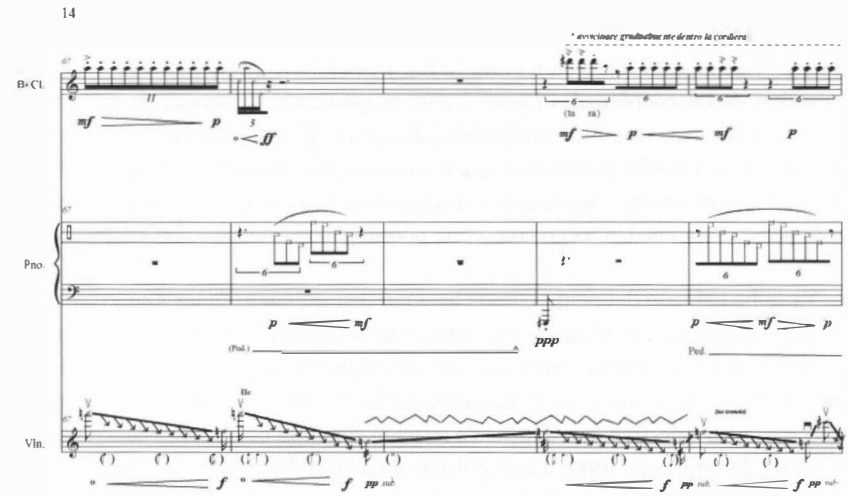
La ocupación del espacio acústico: registros de frecuencias. Una forma de interpretar esta oblicuidad radica en la convivencia de dos modos de desplazamiento del registro, así como de dos escalas o proporcionalidades temporales. A nivel de escala local, de compás a compás, el violín realiza insistentes y pequeños *glissandi* y células de armónicos naturales o de eventos con media presión sobre las cuerdas. Sin embargo en la escala temporal más global de la pieza mantiene un registro más bien estable, sobre el medio-agudo.

Por otro lado, el piano no presenta un desplazamiento gradual, sino un salto brusco desde la región más grave hacia el agudísimo, en coincidencia aproximada con la mitad de la obra, en una analogía con lo que pudiese ser la división del Pantheon en sus dos volúmenes principales: cella "cilíndrica" y pórtico "cúbico". El clarinete en tanto amalgama ambas escalas temporales, global y local, realizando un largo recorrido desde las regiones agudas hacia el registro *chalumeau*.

Profundidades de campo: transparencia. Vinculada a los niveles de claridad de perfiles melódicos, acordes y líneas, alternan en este caso situaciones de mayor definición, construidas con regiones cromáticas fundamentalmente por el piano. Contemporáneamente, el clarinete y violín despliegan una paleta microtonal, por sextos de tono, en concordancia con el espectro armónico en el cual se basa *Misa*, utilizando alternadamente los filtros aplicados al espectro de Sol. El devenir de pequeños pasajes cromáticos, alternado con secuencias, trinos, y multifónicos compuestos de microtonos genera una constante borrosidad desde el punto de vista de la frecuencia.

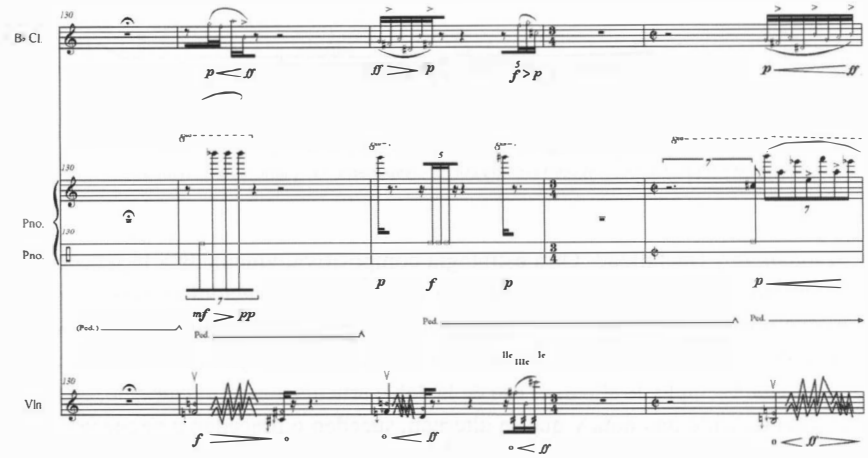
Ocupación de un amplio campo de registro y de diversas técnicas instrumentales en los últimos compases de *Misa.* Se perciben elementos microtonales como *soffiati* y trinos, en convivencia con el cromatismo del piano y los *glissandi* de armónicos naturales del violín.

Repetición, resonancia y fractalidad. Otra estrategia compositiva, vinculada a la *jerarquía* de una sección, se ha extraído del carácter fractal de ciertos elementos arquitectónicos como los casetones del Pantheon, que ponen en evidencia la corporeidad y profundidad de su cúpula. Aplicando esta observación al ámbito compositivo, se ha planteado una serie de comportamientos que se replican en pequeña y gran escala. Ejemplo de ello es el uso de la doble articulación en el clarinete, en fragmentos que repiten insistentemente una nota y que se alternan, suceden o preceden a pequeñas células del mismo instrumento o de otros, lo que se constituye en una forma de resonancia congelada o *freezing*. El violín y el piano también basan buena parte de su devenir en la insistencia y posterior desintegración de una o pocas alturas repetidas, o de pequeñas gesticulaciones que conforman objetos sonoros bien connotados. En el caso del piano, el elemento de frecuencia viene, por así decirlo, anulado, sea por el uso de registros extremos, donde se pierde la perceptibilidad de las notas, o bien por utilización del arpa, percutiendo cuerdas con las yemas de los dedos o apañando secuencias con las palmas sobre el registro agudo.



Un pasaje de resonancias congeladas en *Misa* a cargo de un doble *staccato* en el clarinete y pequeños y fugaces *glissandi* en el violín, contrapuestos un hormigueo tímbrico generado por la percusión de los dedos en las cuerdas del piano, el cual también es usado como amplificador del clarinete que se inserta dentro del arpa.

Siempre desde una perspectiva fractal, dicho comportamiento repetitivo influye en una concepción formal, planteándose una constante alternancia entre eventos de densidad sonora y otros más cercanos al vacío, o, desde la perspectiva de la actividad, alternando momentos de movimiento y otros estáticos, en una suerte de apneas o intersticios. La mayor parte de la obra se basa en esta alternancia, que será constantemente manipulada desde el punto de vista de su duración. Resonancias de *subtones* en el clarinete, oscilaciones microtonales de una nota tenida en el violín, o simplemente la acción del pedal de resonancia en el piano, cuya arpa viene usada como amplificador por parte del clarinete, son estrategias compositivas utilizadas en la generación de las apneas.



Un pasaje con pequeños bloques sonoros sincrónicos, separados por apneas en *Misa*.

Las próximas piezas

Habiendo ya concluido la primera obra y en pleno proceso de planificación de las siguientes composiciones, vale la pena destacar otros elementos observados en la primera fase de la residencia y que influenciarán algunas líneas de acción en la escritura de los trabajos restantes.

Materialidades y densidades. La relación entre la luz y el edificio sugiere dos materialidades que podrían ser inscritas en las coordenadas *Lleno- vacío*, proponiendo dos clases de masas, puestas en relación para generar diversos juegos de profundidad de campo. El material más sólido, el contenedor, podría vincularse a un elemento acústico de gran densidad, por ejemplo una cadena de *clusters* o bloques armónicos, o una simple secuencia enriquecida por un *voicing* a cargo del resto de los instrumentos o fuentes sonoras. Un juego como este podría generar una sección entera de la obra.

Polarización. Ya se ha hablado del óculo como elemento determinante de un *Recorrido* que la vista realiza al entrar en el edificio. Este fuerte eje vertical atrae la percepción inequívocamente, en un sentido. En el ámbito de una composición de mayores dimensiones, se planteará una especie de campo magnético que, en algunas secciones o momentos clave de la obra atrajese toda la audición, por ejemplo, hacia un campo armónico defectivo, que entrase en relación con otras colecciones de alturas más libres, generando especies de órbitas en torno a este polo de atracción. El uso de *glissandi* extensísimos y casi imperceptibles, como aquellos confiados a violonchelos y contrabajos en el bosquejo orquestal ya citado, podrá plantear una paradoja de la percepción en la cual el oído no sabrá bien hacia dónde o en qué medida se desplazan la frecuencias que, de todas formas, recibe como oscilantes e inestables.

Textura. Este concepto que, venido de las artes visuales, ha llegado ser parte de las categorías analíticas de la música moderna, ofrece grandes potencialidades al pensar, por ejemplo, en la arquitectura a microescala del Pantheon; en los muros llenos de porosidades fruto de múltiples saqueos, o bien en el suelo de mármol, liso en contraste. Estos dos adjetivos -liso y rugoso- podrían ofrecer una noción de orquestación puntillista que evoluciona hacia una trama micropolifónica y aparentemente estática con gran movimiento interno.

Precisiones finales

La labor compositiva emanada de esta residencia intenta adecuarse a sus nueve meses de duración, al edificio utilizado como punto de partida y a las observaciones surgidas en la fase 1. La riqueza y diversidad de aquellas conclusiones han hecho aconsejable no recargar en una sola pieza una cantidad excesiva de ideas, sino más bien distribuirlas en tres obras de formatos distintos. Ello también da pie a una exploración desde el punto de vista de las escalas o proporciones, temporales y de masas sonoras. Desde el punto de vista práctico, permite la planificación de conciertos en los que pequeñas piezas puedan ser ejecutadas independientemente.

Una obra para instrumento solo puede concentrar eficazmente diversas cuestiones respecto a la linealidad y al máximo aprovechamiento de recursos. Una posible respuesta es un instrumento muy ágil y con la cualidad de cambiar rápidamente -y de manera radical- el aspecto tímbrico, en el cual, por ejemplo, sea fácilmente practicable el concepto de polifonía subintelecta (diversos campos armónicos o registros interactuando en un solo instrumento, en rápida alternancia).

Adicionalmente, la utilización de efectos de aire puede predecirse como un potente transmisor de las observaciones surgidas en el Pantheon -condición particularmente dada a una flauta traversa-. La segunda obra de la residencia es entonces para este instrumento.

Por otra parte, ¿cómo dar la idea de masas, de profundidades de campo, de contraposición entre materiales etéreos y otros más pesados, y de campos armónicos defectivos en contraposición a otros? Una solución consistente será el uso de instrumentos similares, de una misma familia o decididamente duplicados, lo que permita una consistencia y grosor de estos y otros elementos musicales.

Los efectos de aire, fundamentales en la pieza para flauta traversa -presentes a través del *soffiato* en el clarinete y en las técnicas de media presión del violín en *Misa*- se amplificarán en una la tercera pieza, para dar pie a texturas masivas y complejas.

Agregar más instrumentos, como un set de percusiones con platillos y crótalos, construirá eficazmente una condición eólica del sonido en interacción con maderas y cuerdas. El concepto de resonancia, que ha constituido una clave de transición desde el espacio arquitectónico hacia el espacio acústico, podrá también desplegarse consistentemente en un orgánico de dimensiones mayores. La interacción de percusiones y bronces creará además densas masas tímbricas que contrasten con la ligereza de los eventos descritos para flautas y cuerdas.

En resumen, una obra de dimensiones medianas y en la que se despliegue una cierta densidad de observaciones hace necesaria una variedad y cantidad mayor de instrumentos, permitiendo confrontar,

homogeneizar y desarrollar diversas masas tímbricas. Las claves ya reseñadas motivan la elección de una orquesta como el instrumento más apto para la conclusión definitiva de esta residencia artística.

Finalmente, el principal beneficio de este itinerario de observación y creación es, en primer lugar, el refuerzo de una personalidad musical y cultural. Por otro lado, la exploración de fuentes o conexiones con otras artes o en el pasado, es uno de tantos medios conducentes a una búsqueda propia y al mismo tiempo con raíces. La capacidad de extraer observaciones y puentes entre diversos lenguajes o soportes expresivos, potenciando una interdisciplinariedad y una integración, obliga a una actitud crítica, activa y creativa, no solo limitada a producir, reproducir, enseñar y aprender un repertorio o unas determinadas técnicas compositivas (casi siempre importadas), sino que se plantee más bien la necesidad de reflexionar sobre las coordenadas en que se inscribe una obra. Esta residencia ha intentado explorar y resaltar estas capacidades, esenciales para los lenguajes contemporáneos.

Potenciar una actitud de mapeo de un territorio, en toda la naturaleza de la expresión, es fundamental para uno de los alcances más relevantes del arte: su potencialidad como vehículo de percepción del mundo, de autoconocimiento, expresión y comunicación activa entre los diversos actores de una sociedad.

Bibliografía de referencia

Belardi, Giovanni. *Il Pantheon. Storia, tecnica e restauro*. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. BetaGamma Editrice. Roma.

Bent, Ian. 1980. "La Metodologia dell'analisi", *Analisi Musicale* (Traducción de Claudio Annibaldi), Turín: Edizioni di Torino, pp 98-136.

Cage, John.1999. *Escritos al Oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

La Rue, Jean. 1970. "Sound", *Guidelines for style analysis*, New York: W.W. Norton & Company, Inc., pp. 23-38.

Lupi, Roberto. 1946. *Armonia di Gravitazione*. Roma: Edizioni de Santis.

Pérez Oyarzun, Fernando; Aravena Mori, Alejandro; Quintanilla Chala, José. 2007. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Saverio, Francesco. 2010. *Pantheon, la poetica dell'assoluto*. Disponible en http://florense.it/Architettura Mediterranea/Pantheon.asp (consulta 20 diciembre 2010).

Sánchez Montaña, Carlos. 2005. "El Panteón de Roma". *Vitrvvvivs versvs Agrippa*. Disponible en htpp://www.arqweb.com/viitrum/panteon.asp (consulta 29 diciembre 2010).

Summerson, John. 1981. *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Von der Wied, Jean.Noël. 2002. "La Musica del XX secolo". Lucca: Edizioni Lin.

Xenakis, Iannis. 2003. *Musica Architettura*. Bologna: Spirali.