



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

ENTRE COLORES Y FORMAS NACEN ACORDES Y MELODÍAS

Composiciones musicales inspiradas en dos obras
pictóricas

Proyecto de título para optar al grado de licenciado en
artes, tecnología y gestión musical

MARCEL PATRICIO BRUNA VERGARA

Profesor Guía: CRISTIÁN LÓPEZ SANDOVAL

Valparaíso, Chile

2009

Dedicado a Karen, por apoyarme siempre...

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi familia; a mi mamá, mi papá, mi hermano y a Karen, por apoyarme en la decisión de hacer la música un eje central de mi vida. También quiero agradecer a mi profesor guía y a los que participaron desinteresadamente de este proyecto.



“Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público.”

Oliver Messiaen

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DEL ESTUDIO

I. Definición del Problema.....	12
II. Objetivo General.....	13
III. Objetivos Específicos.....	13
IV. Justificación del Problema.....	14
V. Requisitos.....	14

CAPÍTULO II

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. Sinestesia y asociaciones entre color y sonido.

1.1. ¿Qué es la Sinestesia?.....	16
1.2. Sinestesia y emociones.....	18
1.3. Investigaciones sobre el fenómeno de la sinestesia y la relación entre el sonido y el color.....	20
1.4. En búsqueda de una correspondencia entre los tonos del color y los tonos musicales.....	21

2. Compositores que se inspiraron en elementos extramusicales.....	24
2.1. Compositores que hallaron su inspiración en mitos y colores de la naturaleza	
2.1.1. Alexander Scriabin.....	25
2.1.1.1. Prometeo, El Poema del Fuego.....	26
Ejemplos en la partitura.....	32
2.1.2. Arnold Schoenberg.....	39
2.1.2.1. Farben.....	40
2.1.2.2. Schoenberg y Kandinsky.....	42
2.1.3. Oliver Messiaen.....	49
2.1.3.1. Couleurs de la cité céleste.....	51
Ejemplos en la partitura.....	52
2.1.3.2. Des canyons aux étoiles.....	58
Ejemplos en la partitura.....	59
2.2. Compositores que hallaron su inspiración en representaciones pictóricas de otros artistas	
2.2.1. Modest Mussorgsky.....	60
2.2.1.1. Cuadros de una exposición.....	61
Ejemplos en la partitura.....	63
2.2.1.2. Pinturas para una música inspirada en pinturas.....	82
2.2.2. Enrique Granados.....	84
2.2.2.1. Goyescas.....	85
2.2.3. Franz Liszt.....	87
2.2.3.1. Sposalizio.....	88
Ejemplos en la partitura.....	89

3. Analogía y representación en la imagen musical.....	92
4. Métodos enseñanza musical que utilizan elementos visuales.....	95
4.1. Música en colores.....	96
El método.....	97

CAPÍTULO III

PROPUESTA MUSICAL.....	103
1. “Nuestra mortaja de cada noche”.....	104
Percepción personal del compositor ante la obra.....	105
“Nuestra mortaja de cada noche” (Cuadro).....	106
Biografía del artista Patricio Bruna.....	107
Partitura de la obra.....	108
2. “Pájaro azul”.....	119
Percepción personal del compositor ante la obra.....	120
“Pájaro azul” (Cuadro).....	121
Biografía de la artista Karen Rosentreter.....	122
Partitura de la obra.....	123

CAPÍTULO IV

I. Conclusiones.....	131
II. Referencias bibliográficas.....	132
III. Anexos.....	135

RESUMEN

Es probable que las imágenes hayan sido fuente de inspiración para compositores de todas las épocas. La música tiene la habilidad para modular automáticamente las emociones y sentimientos frente a la percepción de lo visual.

A lo largo de esta tesis, queda evidenciado en diferentes trabajos cómo artistas han buscado a través de la pintura y la música nuevas formas de reformular sus realidades íntimas dentro de su campo semántico, recurriendo a la sinestesia. La experiencia que adquiere un creador a través de la expresión artística exitosa, lo lleva siempre hacia delante, hacia una nueva experiencia. El siguiente proyecto consiste en la realización de dos composiciones musicales, cuya motivación esta dada por la impresión y percepción íntima del músico ante dos obras pictóricas.

INTRODUCCIÓN

Todos los seres humanos perciben de modo único y diferente según sus experiencias de vida, a partir de ahí toda persona tiene la capacidad de crear y el deseo de crear es universal. Es indescriptible la forma en que el hombre relaciona sus experiencias emocionales con la lógica y sus habilidades para intelectualizarlas. En el arte, por ser esencialmente humano, también existen múltiples posibilidades de percepción y expresión para artistas y espectadores.

Las variaciones están dadas por las oportunidades en que se manifiesta la capacidad de crear. Pero en ellas juega un papel determinante la motivación, entendida como la conducta intencional u orientada hacia un objetivo, para satisfacer una necesidad.

En cualquier proceso de composición, la motivación es fundamental para la creación, el pintor Matisse afirma que “crear es expresar lo que se tiene dentro de sí”¹, y la concepción creativa debe ser siempre original e individual, dado que todo esfuerzo auténtico de creación es interior, parte de la sensibilidad misma del individuo, quien busca la posibilidad de experimentar algo nuevo, reformular una realidad. Esta concepción, esta creación, sea musical o de otra índole, implicará instancias de inspiración y motivación, y es tras estas nuevas instancias que va este proyecto musical.

El compositor puede sentirse motivado por circunstancias diversas al crear sus obras y el oyente tiene la capacidad de evocar ese tipo de fenómenos durante su experiencia con la música. Ésta, presenta una capacidad innata para representar fenómenos diversos (emociones concretas, situaciones anecdóticas, imágenes de tipo visual, ideas...) se piensa que la música “significa” esos fenómenos los que serían entonces el contenido significativo de la música.

1 Assad, Rolando y Aragón, Gabriela. *Tengo que componer. ¿Cómo hago?* <<http://www.feeye.uncu.edu.ar/web/posjornadasinve/area3/Didactica%20de%20la%20educacion%20superior/066%20-%20Aragon%20y%20Assad%20-%20Tucuman.pdf>> [Consulta: 28 Noviembre 2009]

Es sorprendente que el ser humano tenga la habilidad de establecer tantos tipos de asociaciones. No existe una manera “correcta” o una regla para crear una obra pictórica o musical. Éstas sólo emanan de un lugar específico del interior del artista. Desde una perspectiva biológica, este lugar se encuentra en el área del cerebro de los mamíferos que recibe el nombre de cerebro límbico².

En este proyecto se abordaran diferentes estudios en los que se han realizado experiencias sinestésicas o de cromatizar con colores obras musicales (por ejemplo, Scriabin con “Prometeo”), Kandinsky y Schoenberg y su trabajo en el ambiente artístico, también se presentan compositores que crearon música inspirados por pinturas de otros artistas. En el pasado se intentó, asimismo, establecer correlaciones entre sonidos y colores, sonidos y luz. Las postulaciones de equivalencias entre sonidos y colores no dejan de ser aventuras sin mayor fundamento válido tanto en lo físico como en lo estético. Sin embargo, a pesar de la opinión dominante de que las correspondencias entre el color y el sonido son subjetivas, se han hecho investigaciones y experimentos para encontrar correspondencias universales entre ambos desde antes del siglo XVII hasta hoy. Se han publicado textos sobre correspondencias entre el espectro de los colores y la escala musical, se han documentado casos de sinestesia, se han escrito ensayos sobre la filosofía de la percepción, se han ideado métodos de enseñanza musical que relacionan notas con colores, así como composiciones poéticas sobre las relaciones que podemos establecer entre diferentes tipos de percepciones.

La siguiente tesis: “Entre Colores y Formas, Nacen Acordes y Melodías”, busca crear dos composiciones musicales, bajo la motivación visual de dos obras pictóricas. Estas últimas serán la fuente de inspiración absoluta, en donde el músico frente a su percepción original e individual de lo que ve y siente, recurrirá a sus experiencias sinestésicas para crear las piezas musicales.

² Esta área es mucho más antigua que la corteza cerebral, donde residen la lógica, la razón y el lenguaje. Aún cuando el cerebro límbico o sistema límbico está tan desarrollado en el ser humano como su corteza cerebral, se lo ha menospreciado debido a su ubicación en el centro del cerebro; lejos, pues, de la superficie de la corteza, donde se aloja el pensamiento racional. Las emociones también tienen lugar en el sistema límbico, y hay razones para pensar que la sinestesia y las emociones están directamente relacionadas. Las emociones son lo que dotan de significado a la sinestesia y a cualquier percepción o sensación. Entonces la sinestesia vendría a ser una experiencia adicionadora, que combina dos o más sensaciones en una experiencia más compleja sin perder sus identidades originales.

CAPITULO I: ANTECEDENTES DEL ESTUDIO

I. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

La problemática central de esta tesis recae en la creación de dos piezas musicales, que están relacionadas y vinculadas a una nueva fuente de inspiración y motivación, la que será de una naturaleza extramusical.

II. OBJETIVO GENERAL

Por medio de la reinterpretación de dos obras pictóricas, que serán los recursos extramusicales de inspiración y motivación, crear dos composiciones musicales.

III. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar dos partituras correspondientes a cada pieza musical creadas en relación a las dos obras pictóricas escogidas.
- Producir un CD que contenga las maquetas sonoras de los temas compuestos.
- Interpretar en vivo las dos obras musicales creadas, proyectando mediante un data show las obras pictóricas que fueron la fuente de inspiración de las composiciones musicales.

IV. JUSTIFICACIÓN

Esta tesis es efectiva en iniciar la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración y motivación para la creación de obras musicales a través de elementos extramusicales, en este caso la pintura. De esta manera, el compositor se verá relacionado en gran medida a experiencias sinestésicas que pueden significar un excelente banco de recursos para el momento de concebir una obra.

El hecho de componer de elementos extramusicales obliga a plantearse ante una obra sin quedar ileso, generando una actitud reflexiva y de análisis ante lo que se ve, se interpreta y también se siente.

Con este estudio, se promueve la ejecución de trabajos interdisciplinarios que potencien en gran medida el contenido conceptual y emocional de los productos obtenidos, propiciando el desarrollo de proyectos educacionales y artísticos.

V. REQUISITOS

Para enfrentar la lectura de esta tesis, se presenta como requisito básico, el conocimiento de teoría y lectura musical.

CAPITULO II: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. SINESTESIA Y ASOCIACIONES ENTRE COLOR Y SONIDO

1.1. ¿QUÉ ES LA SINESTESIA?

Se pueden hallar expresiones sinestésicas en el arte de todas las épocas. En efecto, el arte sinestésico no es un género artístico, ni una técnica, ni tampoco se sustenta en una filosofía en particular. No existe una manera correcta o una regla para crear arte sinestésico. Éste se manifiesta como una obra que emana de un lugar específico del interior del artista. Desde una perspectiva biológica, este lugar se encuentra en el área del cerebro de los mamíferos que recibe el nombre de cerebro límbico. Esta área es mucho más antigua que la corteza cerebral, donde residen la lógica, la razón y el lenguaje. Aún cuando el cerebro límbico³ (véase imagen1) o sistema límbico está tan desarrollado en el ser humano como su corteza cerebral, se lo ha menospreciado debido a su ubicación en el centro del cerebro; lejos, pues, de la superficie de la corteza, donde se aloja el pensamiento racional. Entre las funciones identificadas del sistema límbico destacan: la memoria, el surgimiento de las emociones y el centro de relaciones sinestésicas⁴. Cuando un estímulo excita alguno de los receptores sensoriales, aún no está tan precisamente definido como para establecer si se trata de un olor o un sonido; la diferencia se halla en su esencia. Dentro del sistema límbico, estas esencias sensoriales pueden ser traducidas a cualquier tipo de percepción.

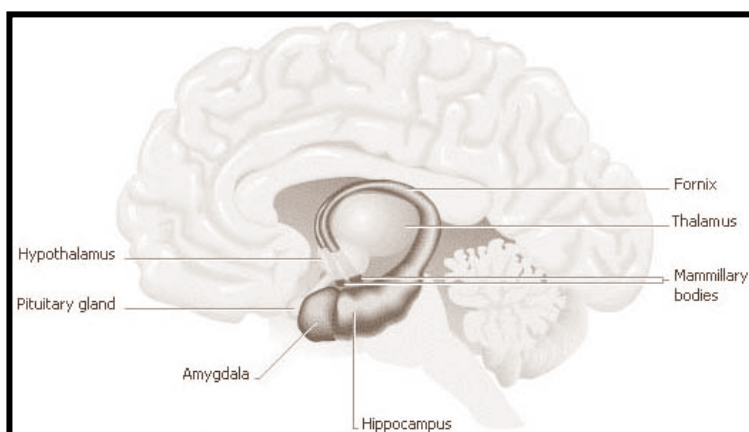


Imagen 1: Cerebro límbico. (Microsoft Encarta Enciclopedia: 2002)

³ El cerebro límbico se ha conocido también como el cerebro antiguo de los mamíferos. Anterior a la corteza cerebral, el cerebro límbico maneja las asociaciones sinestésicas, las emociones y la memoria, y alberga el sentimiento de convicción por el que un individuo se adhiere a ideas y creencias.

⁴ Las relaciones sinestésicas aluden a interferencias entre percepciones sensoriales, como la visualización de una canción o el tacto de un sabor.

Hay muchos estímulos que afectan de forma parecida, aunque se reciban desde receptores sensoriales diferentes. Dada la indefinición inicial del estímulo, ¿por qué mecanismo se clasifica lo que se percibe? Esto sucede en el área de la corteza cerebral especializada en el lenguaje y la lógica; el lugar que faculta a los humanos para distinguir entre diferentes aspectos de la realidad con la ayuda de palabras como “olor”, “sabor” o “color”. La siguiente cita del neurólogo estadounidense y experto en sinestesia Richard E. Cytowic permite clarificar las diferencias entre la corteza cerebral y el sistema límbico: “Sabemos desde hace mucho tiempo que las asociaciones entre diferentes localizaciones de la corteza cerebral están en la base del lenguaje. El mono no puede hacerlas. En los seres no humanos, las únicas asociaciones concebibles entre sentidos se dan entre una sensación emocional, por ejemplo el placer, y una sensación no emocional, por ejemplo visual, táctil... Sólo el humano tiene la habilidad de hacer asociaciones entre dos estímulos no emocionales; es por eso que podemos poner nombres a los objetos. El mono puede establecer una asociación entre el sentido del gusto (un sabor) y, digamos, un plátano, y el centro emocional en el sistema límbico registra una sensación tal vez parecida a lo que podemos definir en palabras como ‘¡mmmmm!’. Anatómicamente, ésta es la manera en que el cerebro humano se ha desarrollado: debido a las asociaciones entre las diferentes localizaciones de la corteza cerebral, tales como experimentar el sabor de un plátano y ponerle un nombre abstracto como ‘plátano’. A partir de aquí, otros hechos abstractos pueden asociarse lingüísticamente: los plátanos tienen mucho potasio, son cosechados por inmigrantes explotados, Carmen Miranda se los pone en su sombrero...” (Cytowic, 1993, p.96)

La diferencia entre cómo piensa un humano y cómo piensa, sin ir más lejos, un mono, se manifiesta en las asociaciones entre localizaciones de la corteza cerebral y en el modo en que los diversos niveles de percepción y pensamiento se comunican entre sí. Por ejemplo, aparte de que una persona pueda asociar el plátano con la música latina porque relaciona esta fruta con el sombrero de Carmen Miranda, tal vez el sabor, color, forma o el plátano en conjunto le provocan un estado anímico parecido al que le inducen ciertos ritmos latinos. Por el contrario, si una o todas estas cualidades suscitan un estado anímico opuesto al que acompaña esa música, la asociación se pierde.

1.2 SINESTESIA Y EMOCIONES

El doctor R. E. Cytowic, a través de sus estudios de sinestetas⁵, comprobó que la sinestesia es una experiencia muy común y que en algunos individuos se expresa de forma concreta, directa y consciente. Sucede que para algunas personas, los sinestetas, la experiencia de la sinestesia es más que una experiencia que ocurre dentro de sus cerebros; también se manifiesta como una percepción de algo fuera de su cuerpo, de manera que realmente pueden ver sonidos u oír colores. Investigando las razones y raíces de la sinestesia, el Dr. Cytowic encontró que la sinestesia tenía mucho en común con otros estados mentales alterados que experimentan personas bajo diferentes influencias.

Al examinar estos estados de conciencia y sus raíces biológicas, y conocer sus causas, emerge que la sinestesia sólo depende del hemisferio izquierdo del cerebro en una parte alejada de la corteza, ubicada concretamente en el sistema límbico (Cytowic, 1993, p.27). La sinestesia, como cualquier sensación, es sólo una percepción. Las emociones también tienen lugar en el sistema límbico, y hay razones para pensar que la sinestesia y las emociones están directamente relacionadas. Las emociones son lo que dotan de significado a la sinestesia y a cualquier percepción o sensación.

La región anatómica donde se encuentra la razón y la lógica es la corteza cerebral. Allí se nombran las cosas, se crean las enciclopedias los diccionarios y el lenguaje. Sin embargo, es otra instancia la que concede importancia a las cosas que se han creado: el cerebro límbico. Es allí donde la percepción adquiere su calidad emocional, donde las cosas, con o sin nombre, se vuelven relevantes; porque es nuestra reacción emocional la que confiere importancia a las cosas. Dado que es en el cerebro límbico de donde emanan las reacciones emocionales, cabe corregir que es allí donde las acciones que corresponden a la corteza cerebral, encuentran su motivación.

Así, una de las cosas más importantes que prueba la sinestesia, por estar su raíz en el sistema límbico, donde también las emociones tienen su

⁵ El término sinesteta se refiere a personas que experimentan la sinestesia.

origen, es que la experiencia más concreta y directa de la percepción, está conectada esencialmente a las emociones.

No es sólo que las emociones sean tan importantes; lo que es sorprendente en el ser humano es la forma en que relaciona sus experiencias emocionales con la lógica, y su habilidad para intelectualizar su experiencia. En el arte, por ser esencialmente humano, también existen múltiples posibilidades de percepción y expresión para artistas y espectadores. Es probable que la sinestesia, además de tener una raíz emocional, esté directamente relacionada con la memoria. Es la memoria la que propulsa las emociones, y gracias a ella se establecen relaciones entre las cosas. Un olor evoca un lugar, y tal vez este lugar a un momento, y este momento despierta una emoción, y esta emoción empuja a crear; todo esto puede ocurrir a un nivel totalmente subconsciente. En una experiencia de sinestesia audiovisual, las tres únicas cosas que se perciben a nivel consciente son el sonido, el color y las emociones que los entrelazan. A través de la creación inspirada en tal experiencia, se entra en estados que son indefinibles, puramente intuitivos o emocionales. No es importante si se está componiendo un lied o una fuga, igual que una persona, cada obra musical puede ser vista desde un número infinito de perspectivas, portadoras cada una de un significado distinto.

1.3. INVESTIGACIONES SOBRE EL FENÓMENO DE LA SINESTESIA Y LA RELACIÓN ENTRE EL SONIDO Y EL COLOR

A pesar de la opinión dominante de que las correspondencias entre el color y el sonido son subjetivas, se han hecho investigaciones y experimentos para encontrar correspondencias universales entre ambos desde antes del siglo XVII hasta hoy.

La teoría de la música cromática parece provenir de un concepto muy extendido durante el Renacimiento, y sistematizado por el teorizador musical jesuita Athanasius Kircher (1602 –1680), según el cual cada sonido musical tiene una traducción predeterminada a un cierto color. (Ibíd.: p.115)

A partir del siglo XVIII, se crearon muchos instrumentos adaptando dispositivos que hacían que, cuando el músico apretaba una tecla para una nota, se proyectara una luz de cierto color correspondiente a esa nota.

En 1890, se publicó en francés el libro “Audición cromática” (Suárez de Mendoza F., 1890), mientras que en 1927 apareció en alemán el texto “La audición cromática y el factor sinestésico de la experiencia” (Argelander A., 1927). Pese a las polémicas en torno a las correspondencias entre el color y otros sentidos hasta antes del siglo XIX, ya había cierto consenso sobre el fenómeno de las traslapaciones entre el color y otros sentidos. Guy Murchie se refirió a ese consenso en su libro “The Seven Mysteries of Life”: “A finales del siglo XVIII existía el acuerdo general de que los colores tenues son más ligeros y los colores oscuros más bruscos y pesados. El amarillo es resbaladizo, blando y ligero; el azul, suave y fresco; el rojo, cálido, pegajoso y tosco; el verde, aún más pegajoso; el índigo, pegajoso como la cola; el negro, como brea...” (Murchie, 1978, p.235)

1.4. EN BÚSQUEDA DE UNA CORRESPONDENCIA ENTRE LOS TONOS DEL COLOR Y LOS TONOS MUSICALES

El concepto de la relación entre el color y el sonido ha existido a lo largo de toda la historia. La leyenda de Orfeo hablaba del sonido y la música como el origen del universo, considerando el sonido como la base de cualquier percepción. Es en la secta del Orfismo de la antigua Grecia donde se encuentra la primera escala musical. Pitágoras, discípulo de esta secta, fue tal vez el primer pensador en buscar una correspondencia entre el color y las notas de la escala musical (Murchie G, 1978, p.235) y que supuestamente inspiró la que publicó Isaac Newton en 1704 (véase imagen 3). Desde entonces, han sido muchos los artistas y teóricos que han intentado encontrar correspondencias entre el color y el sonido. Fue en el siglo XVIII cuando la sinestesia llamó la atención de movimientos artísticos que buscaban una fusión sensorial en su expresión. A lo largo de la historia, la unión de los sentidos fue cada vez más apreciada como concepción de la literatura, la música y las artes visuales. Conciertos multi-modales de música y luz de colores (son et lumière), a veces incluyendo olor, fueron muy populares desde 1725, gracias a la invención del clavecín oculaire, un instrumento que proyectaba luces de colores en correspondencia con las notas musicales.

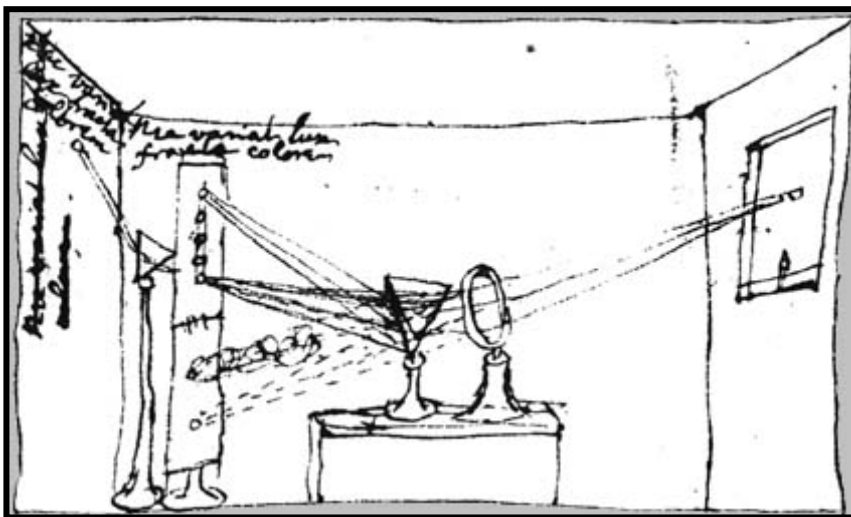


Imagen 2: Isaac Newton, dibujo del proceso para dividir el espectro de luz, siglo XVIII.

A principios del siglo XVIII Isaac Newton, a quien se debe la primera codificación del espectro cromático en forma circular (véase imagen 4), publicó una correspondencia entre las notas musicales y el arco iris, fijando un sistema de proporciones basado en medidas de la contracción y dilatación de la luz, y en las medidas de diferentes magnitudes de las notas de la escala musical⁶.

En el tratado sobre sinestesia del doctor G. T. L. Sachs y su hermana, escrito en 1812 (Sachs G. T. L., 1812), se encuentra la primera descripción del caso de un sinesteta. Sin embargo, en los círculos de la ciencia, el concepto de la unión de los sentidos que ahora se entiende por sinestesia, podría haber tomado cuerpo en un artículo de 1926 por el psicólogo alemán Von Hornbostel (Von Hornbostel, E. M. 1926, pp. 83-89), quien describió un estado físico que llamaba 'supersensual': un estado que nos une a la experiencia total de nosotros mismos (incluyendo cosas no sensuales) y al mundo que se experimenta como exterior a nosotros.

Compositores importantes como Bach y Schubert también establecían correspondencias entre el sonido y el color. Bach decía que la nota "fa-bemol" era un tono gris, y "mi-bemol" un verde amarillento. Schubert veía "sol-bemol" como un rojo dorado y "re-bemol" simplemente verde. Rimski - Korsakov veía a "mi" como blanco, y "sol" como azul gris sombra (véase imagen 3). Pese al aparente desacuerdo sobre los colores de las notas musicales, en la mayoría de los casos las notas agudas suelen provocar colores claros, mientras que las graves sugieren colores oscuros.⁷

⁶ La teoría de Newton sobre la correspondencia entre los colores del arco iris y la escala musical suponía que los grosores del aire entre los cristales (utilizados para la refracción del rayo luminoso), producen sucesivamente los siete colores, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta, en este orden, y son en sí mismos como las raíces cúbicas de los cuadrados de las ocho longitudes de una cuerda que dé las notas de una octava. (Newton, 1977, p.186).

⁷ Baird, Timothy, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral, Barcelona, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2004, p.35.

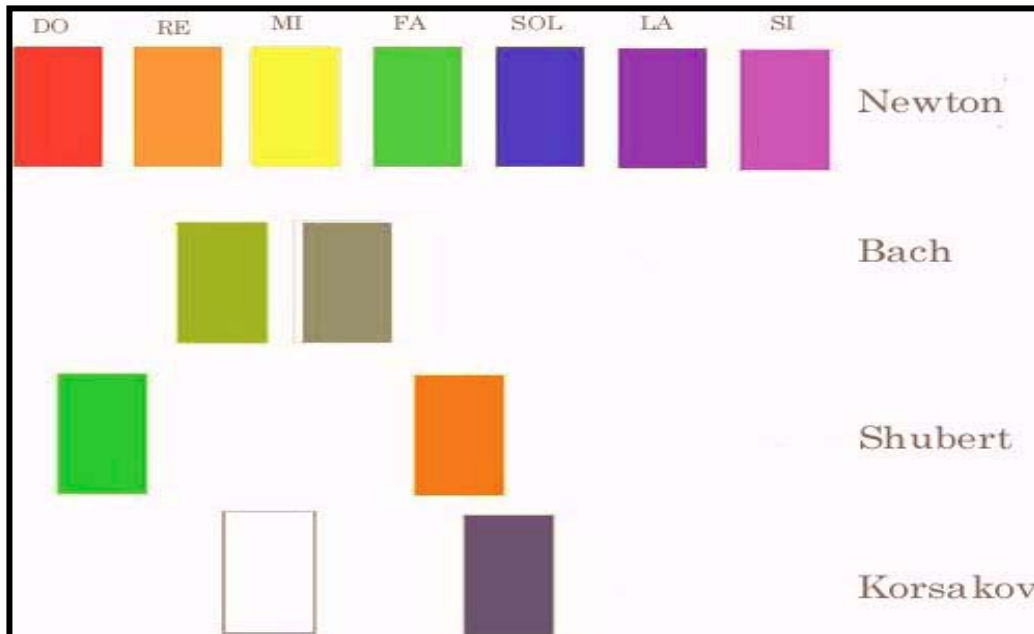


Imagen 3: Diferentes correspondencias de música cromática; Newton traducía Do=rojo Re=naranja Mi=amarillo Fa=verde So=azul La=indigo y si=violeta. Bach definía la nota “fa bemol” como un tono gris y “mi-bemol” verde amarillento. Shubert veía “so-bemol” como un rojo dorado y “re-bemol”, simplemente verde. Rimski Korsakov veía a “mi” como blanco, y “sol” como azul gris sombra.

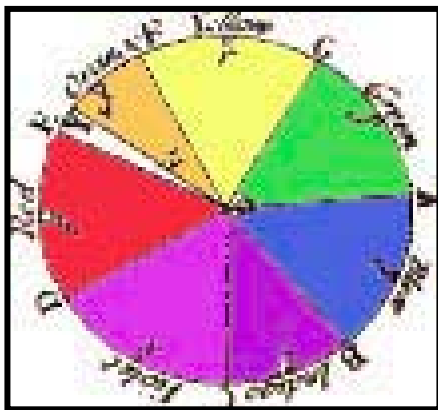


Imagen 4: Isaac Newton, Rueda de colores, 1704.

En 1790, Erasmus Darwin, abuelo de Charles Darwin, creó un clavicordio con linternas, un instrumento que creaba luz y sonido simultáneamente para tocar música.

2. COMPOSITORES QUE SE INSPIRARON EN ELEMENTOS EXTRAMUSICALES

En este capítulo se apreciarán a compositores que utilizaron un recurso extramusical, en este caso los estímulos visuales, ya sea para crear sus obras o representarlas visualmente mientras las composiciones eran ejecutadas. Son seis los compositores presentes en este capítulo, todos ellos reconocidos por su labor musical y por sus obras, que de una u otra manera apelaron a lo visual para la concepción de sus obras.

El primero en abordar es Scriabin, con su obra “Prometeo”, donde en la representación de la obra confluyen luces de colores que están sincronizadas con la música.

El color va a ser uno de los temas constantes en las obras de Schoenberg, quien, utilizando la imagen del agua, compondrá “Farben”. Posteriormente se hará una analogía entre los cuadros de Kandinsky y las obras de Schoenberg, donde la correlación de imagen y música se hará evidente en los tres períodos distintivos de estos dos artistas.

Otro compositor que compone desde los colores es Messiaen. En sus partituras escribe los colores que ve, los cuales se corresponden con ciertas armonías que escucha al momento de interpretar la obra. Se apreciará en estos exponentes un extracto de las partituras de las obras y los colores que se corresponden con la música.

Para finalizar se expondrán a tres compositores que se inspiraron en cuadros de artistas visuales para realizar sus obras. Liszt compondrá un movimiento de la obra “Años de peregrinaje” en base a un cuadro de Rafael, “El casamiento”. Mussorgsky creará una suite completa para piano inspirada en los cuadros de su amigo Víctor Hartmann, donde también se presentan cuadros de Kandinsky inspirados a su vez en la música de Mussorgsky. Y el compositor español Enrique Granados, también compondrá una obra completa para piano inspirada en los cuadros de Francisco Goya, donde se presentará el cuadro que dio origen a la obra. En los trabajos de Liszt y Mussorgsky se presentarán los motivos musicales principales, extraídos de la partitura, y el cuadro correspondiente que suscitó dicha obra.

2.1. COMPOSITORES QUE HALLARON SU INSPIRACIÓN EN MITOS Y COLORES DE LA NATURALEZA

2.1.1. ALEXANDER SCRIBIN

Compositor y pianista de origen ruso. Nació en Moscú en 1872 y murió en 1915, en la misma ciudad. Estudió piano a una temprana edad, tomando lecciones con Nikolái Zvérev que era al mismo tiempo profesor de Sergéi Rajmáninov. Estudió luego en el Conservatorio de Moscú con Antón Arenski, Sergéi Tanéyev, y Vasili Safónov, convirtiéndose en un pianista destacado.

Sus comienzos estuvieron influidos por Chopin y el Romanticismo tardío⁸, y a ese período inicial pertenecen sus obras para piano hasta el Op. 29, las dos primeras Sinfonías y el “Concierto para piano”. Su búsqueda de una expresión estática y contemplativa, que se corresponde con una concepción religiosa y mística del arte, le fue aislando de la música de sus contemporáneos; entonces, compuso la cuarta Sonata y la tercera Sinfonía, situadas en el periodo medio.

A partir de 1907, influenciado por la filosofía del Superhombre de Nietzsche y la teosofía⁹, prima en su obra la idea mesiánica de la función redentora e iluminadora de la música y así surgen; “Poema del Éxtasis”, sus seis últimas sonatas, “Prometeo” y “Misterio”, esta última obra quedó inconclusa por la temprana muerte del compositor. Estas composiciones están situadas en su período tardío.

⁸ El romanticismo es un término que alude a un conjunto de rasgos artísticos discernibles en la literatura europea hacia fines del siglo XVIII y tomando para describir un supuesto perfil similar en música, principalmente en el siglo XIX.

⁹ La teosofía, basada en teorías hindúes y budistas, es el estudio y práctica de filosofías centradas en el conocimiento de lo divino, y que proponen prácticas creativas conducentes a estados de éxtasis. Sus ideas básicas son la interconexión de todas las cosas del universo, que el alma humana es creativa en su esencia, al igual que el universo, y que el camino hacia la sabiduría divina pasa por el éxtasis, la intuición directa y las habilidades especiales de cada individuo.

2.1.1.1. PROMETEO, EL POEMA DEL FUEGO

Esta obra musical fue compuesta por Scriabin entre los años 1909 y 1910, "Prometeo, El Poema del Fuego" op. 60, es la quinta, última y más grande de sus sinfonías. Está hecha para orquesta, piano, trompetas y cuernos, campanas, órgano, coro y efectos de luces.

En su último período musical el compositor fue influido por Nietzsche (teoría del superhombre) y la teosofía, dando lugar a la creencia de que con su música tenía el poder de transformar a la gente, de elevar sus consciencias, e incluso de producir la iluminación. Como Beethoven, vio el arte como una forma de religión.

Scriabin basó su quinta sinfonía en la interpretación teosófica del antiguo mito griego de Prometeo. En el mito, Zeus le ordena a Prometeo a hacer al hombre del barro. A Prometeo le da lástima las condiciones de las criaturas que creó y roba fuego del cielo y se los da. Zeus castiga a Prometeo por su actuar, atándolo a una roca, pero finalmente es liberado por Hércules. El regalo del fuego por parte de Prometeo a los hombres, despertó la mente de la humanidad y, como en la historia de Adán y Eva, trajo la habilidad de pensar y actuar con libre albedrío.

El músico usó la idea de un proceso de materialización, evolución y desmaterialización, o liberación de la esclavitud de la materia, como el tema de su quinta sinfonía y "es la pieza musical teosófica más densa jamás escrita". (Bowers, 1973. p 192.)

El deseo de Scriabin de incorporar efectos de luces, halla su justificación en el reforzamiento de la propia música, "la impresión provocada por la música se potencia indescriptiblemente mediante este juego de colores." (Marc - Kandinsky, 1989, p. 113). El efecto de luces y colores se apodó Clavier à Lumières.

Como se mencionó anteriormente, "Prometeo" fue escrito para una gran orquesta, coro y un teclado que proyectaba luces de colores en vez de notas, llamado Clavier à Lumières o Tastiera per Luce. "Este *Poema del*

fuego fue la primera composición multimedia, llamada así por los efectos de luz en el score”. (Bowers, 1973, p. 191.)

Scriabin quiso que estos colores inundaran la sala del concierto, pero no fue posible en su estreno en 1911 en Moscú. Hubo que esperar hasta 1919 en Nueva York para que los colores se proyectaran en una pantalla, pero sólo de una manera muy básica, y no con los colores espectaculares que había visualizado el compositor.

El *Tastiera per Luce* está escrito para una partitura normal, y consta de dos líneas, cada una correspondiente a un color. “En el score, la línea superior del *Tastiera per Luce* denota la tonalidad¹⁰, y cambia cuando cada tonalidad cambia. La línea inferior es mística, una progresión en tonos enteros que representa la inspiración y exhalación de Brahman, la evolución de la raza por pasos.” (Ibid.)

Este fue un intento serio de relacionar sonido y color, mediante un sistema que el mismo Scriabin había desarrollado, relacionando una tonalidad específica con un color específico. “Scriabin debe ser aclarado, él no veía los colores como tonos individuales, sino como tonalidades y acordes. En *Prometeo*, él quería que las tonalidades se hicieran visibles mientras progresaban. Él quería centrar el ojo en las sonoridades del oído.” (Ibid. pp. 191-192.)

El sistema tonalidad – color es explicado y expuesto por el compositor ruso Leonidas Sabaneiev, mediante una tabla, en un ensayo extraído del libro “*El Jinete Azul*” (Véase tabla 1):

“Cada tono se asocia con un color correspondiente, cada cambio de armonía¹¹ tiene su correspondiente cambio de color. Todo ello descansa sobre la intuición sonocromática de la que dispone A. N. Scriabin.” (Marc – Kandinsky, 1989, p. 113)

¹⁰ Modo, especialmente en el efecto producido en el oyente por la observancia de un solo modo, como opuesta (en el siglo XX) a politonalidad (uso simultáneo de varias tonalidades) o atonalidad (al margen de la tonalidad).

¹¹ Combinación simultánea de sonidos de diferente frecuencia, de forma tal que sea musicalmente significativa.

Do	Rojo
Sol	Naranja – rosa
Re	Amarillo
La	Verde
Mi	Azul blanquecino
Si	Parecido a mi
Fa sostenido	Azul vivo
Re bemol	Violeta
La bemol	Violeta púrpura
Mi bemol	Como el acero con brillo metálico
Si bemol	Como el acero con brillo metálico
Fa	Rojo oscuro

Tabla 1: Scriabin correspondencias entre tonalidad y color.

A continuación se presenta el Clavier à Lumières esquematizado, cada nota representa la tonalidad del mismo nombre con su color correspondiente. (Véase imagen 5)

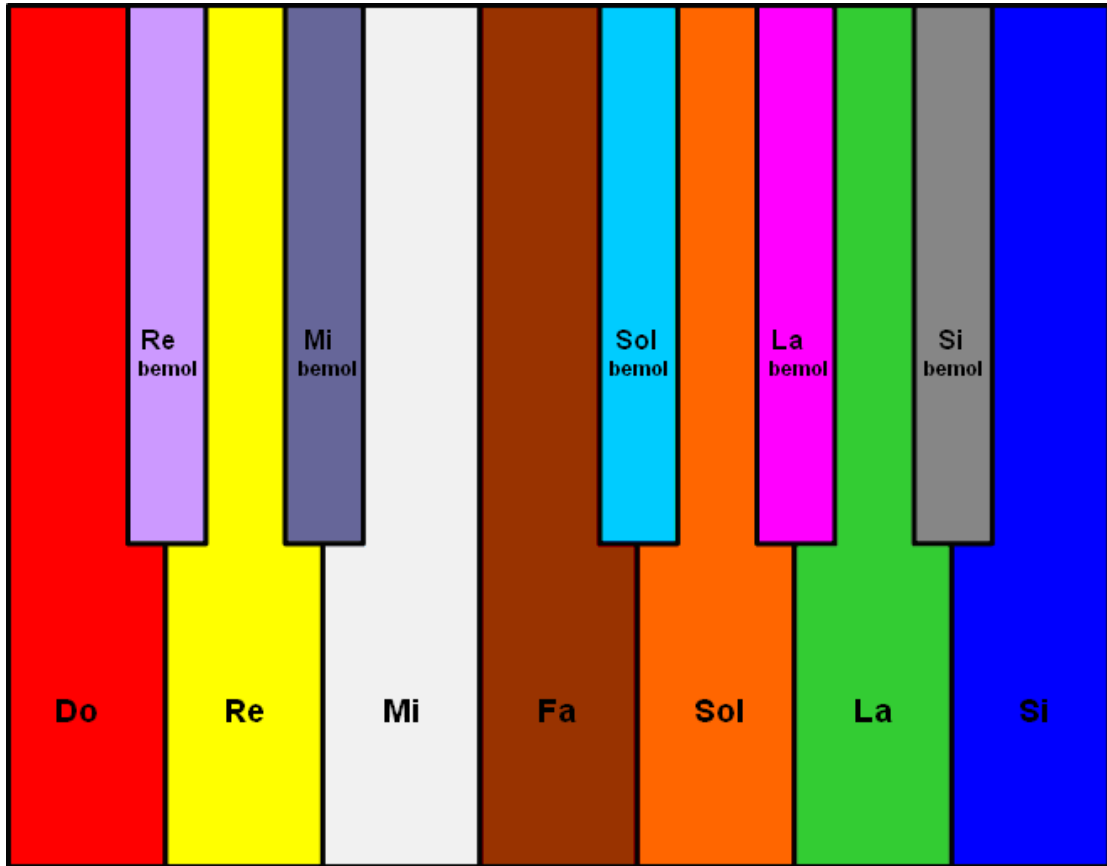


Imagen 5.

Este esquema con notación americana, es también presentado por el mismo compositor en el prefacio del score de la obra, para facilitar el uso del Clavier à Lumières (véase imagen 6)

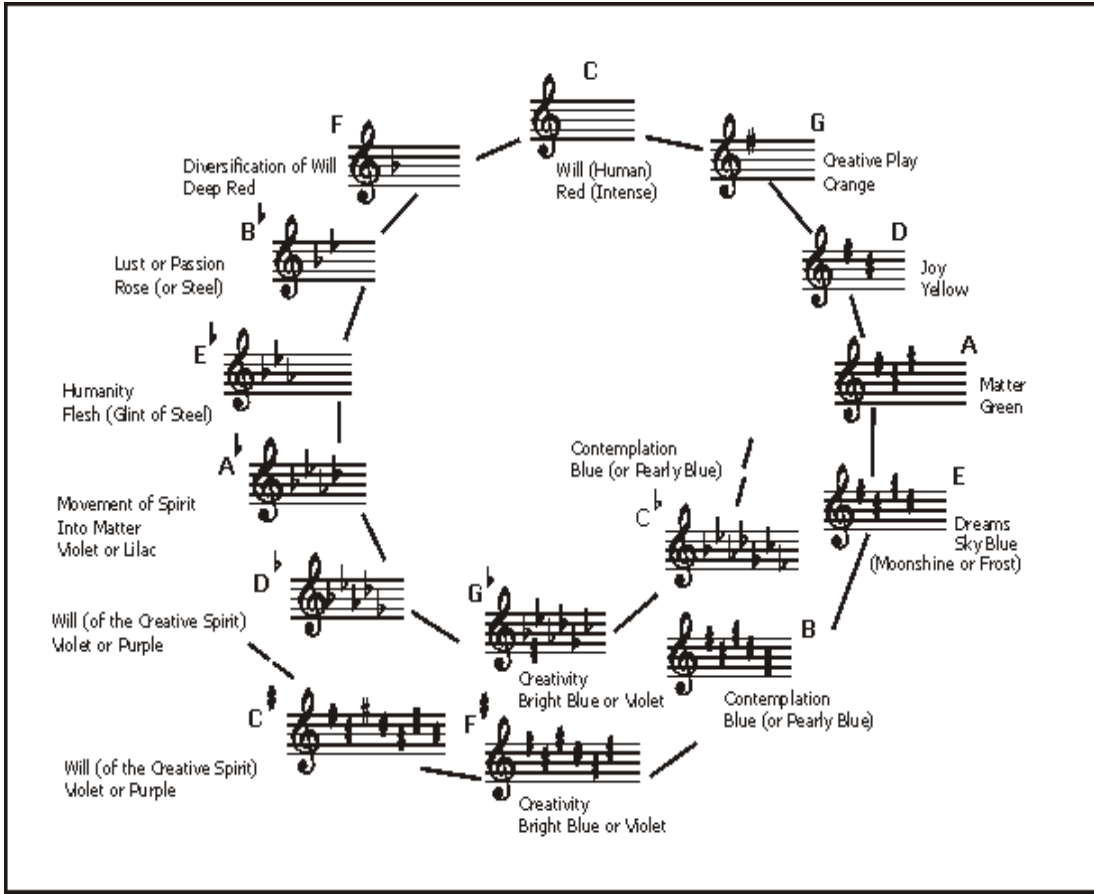


Imagen 6.

Cabe destacar que cada tonalidad la asocia a un estado del alma o a un estado emocional, y por consiguiente a un color^{12 13}. En la siguiente tabla se traduce la notación americana, el estado emocional y los colores correspondientes entre ellos de la imagen 6. (Véase Tabla 2)

¹² Es más, se cree que Scriabin era un sinesteta consciente, llegando al punto de afirmar que la música de Beethoven rara vez le evocaba colores, mientras que la de Rimsky-Korsakov le evocaba muchos más.

¹³ Nótese la relación de tonalidades con estados emocionales, esto es debido, quizás a que la experiencia sinestésica se hace más evidente cuando está ligado a emociones.

C	Do	Voluntad	Rojo intenso
G	Sol	Juego creativo	Naranja
D	Re	Alegría	Amarillo
A	La	Materia	Verde
E	Mi	Sueños	Azul blanquecino
B ó Cb	Si ó do bemol	Contemplación	Azul
Gb ó F#	Sol bemol ó fa sostenido	Creatividad	Azul brillante o violeta
Db ó C#	Re bemol ó do sostenido	Voluntad del espíritu creativo	Violeta o púrpura
Ab	La bemol	Movimiento del espíritu en materia	Violeta o lila
Eb	Mi bemol	Humanidad	Brillo del acero
Bb	Si bemol	Lujuria o pasión	Rosa (o acero)
F	Fa	Diversificación de la voluntad	Rojo profundo

Tabla 2.

EJEMPLOS EN LA PARTITURA

El compositor además de escribir la partitura para los instrumentos y el tastiera per luce, hizo una partitura cromática, donde escribió los colores que concibió para su obra. (Véase imagen 7)

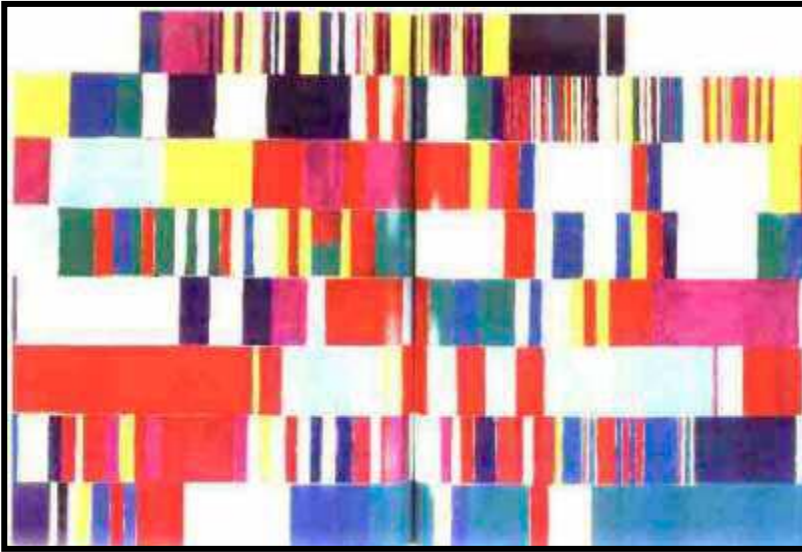


Imagen 7: Scriabin, Partitura cromática para “Prometeo”, 1910.

En los ejemplos siguientes se demuestra cómo el compositor concebía su obra con el juego de luces, se ha añadido la partitura del Clavier a Lumières, la cual está en la parte superior del full score, indicando el compás, los colores correspondientes a las notas y la imagen de la presentación de la obra. Además se indica los estados emocionales o espirituales, que trae consigo cada color y por consiguiente, cada tonalidad.

Compás 1: Fa sostenido; azul brillante, creatividad. La; verde, materia.

Luce. Lento. Brumeux. m. m. ♩ = 60. più lento a tempo

Flauto Piccolo.

Flauti I. II.

Flauto III.

Oboi I. II.

Oboe III.

Corno inglese.

8 Clarinetti in B.

Clarinetto Basso in B.

Fagotti I. II.

Fagotto III.

Contrafagotto.

8 Corni in F.

5 Trombe in B.

3 Tromboni e Tuba.

Timpani.

Cassa.

Piatti.

Tam-Tam.

Piano.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.



Imagen 8.

Compás 13: Fa sostenido; azul brillante, creatividad. Mi bemol; brillo de acero, humanidad.

The image shows a page of a musical score for a saxophone section. The score is written on multiple staves. At the top, the instruction "avec mystere" is written. Below the staves, there are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "ppp" (pianississimo). A section of the score is marked "I Solo". The score is enclosed in a black border.



Imagen 9.

Compás 15: Fa sostenido; azul brillante, creatividad. Do; rojo intenso, voluntad.

Musical score for Compás 15, featuring various instruments including Luce, Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon, Saxophone, Cor Anglais, Horns, Trumpets, Timpani, Cymbals, Piano, Violins, Viola, Cellos, and Double Basses. The score includes dynamic markings such as *pp*, *poco*, and *pp*.



Imagen 10.

Compás 49: Fa sostenido; azul brillante, creatividad. Re; amarillo, alegría.

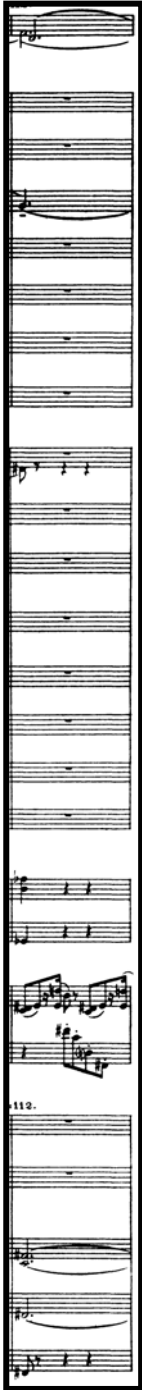


Imagen 11

Compás 602: Fa sostenido; azul intenso, creatividad.



A vertical sheet of musical notation for Compás 602. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The notation features various notes, rests, and dynamic markings, all rendered in black ink on a white background.



Imagen 12

Compás 89: Fa; rojo profundo, diversificación de la voluntad. La bemol; lila, movimiento del espíritu en materia.

38
que avec douleur M.M. $\text{♩} = 120$.

Luce.
Fl. I. II.
Ob. I. II.
Cl. I. II.
Fag. I.
Cor. I. II.
Cor. III. IV.
Arpa I.
Piano.
V. Solo.
V. I.
V. II. div.
Viola div.
Celli.



Imagen 13.

2.1.2. ARNOLD SCHOENBERG

Compositor, teórico musical, profesor, pintor y poeta de origen austríaco. Nace en Viena en 1874 y muere en Los Ángeles, Estados Unidos, en 1951. Es conocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal¹⁴, y especialmente por la elaboración de la técnica del dodecafonismo¹⁵ basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX. Además fue fundador de la Segunda Escuela de Viena.

Fuertemente influenciado por la corriente wagneriana, (Richard Wagner) que impregnó al fin del siglo XIX, las primeras composiciones de Schoenberg se sitúan en el postromanticismo, y presentan las características propias de esta época: orquestación recargada y composiciones que toman elementos de otros géneros artísticos, a menudo de la literatura (el sexteto de cuerda “La noche transfigurada” op. 4, el ciclo de canciones “Gurre Lieder”, el poema sinfónico “Pelleas y Melisande” op. 5 y la composición coral “Paz en la Tierra” op. 13)

Su música deja de situarse en el sistema tonal a partir de 1908, es decir, que a partir de ese momento su música se vuelve atonal (“Cuarteto para cuerdas” nº 2 op.10). Esta fase, fue conocida como “Libre atonalidad”.

Ya que necesitaba nuevos catálogos de material y de reglas para cada nueva composición, crea en 1921 su “Método de composición con doce sonidos”, también conocido como “dodecafonía”. Con este nuevo sistema Schoenberg creyó ser capaz de plantear una estructura interna teórica para cada obra. El compositor empleó el método dodecafónico en sus obras principales hasta el final de su vida.

¹⁴ Que no está en una tonalidad determinada, de allí atonalidad, atonalismo. (Schoenberg prefería el término cantonal, que indica la síntesis de todas las tonalidades más que la ausencia de ellas, pero nunca obtuvo aceptación general.) Como sistematización de la música atonal aparece la música dodecafónica.

¹⁵ Término utilizado para describir un método de composición en el cual los doce sonidos de la escala cromática (es decir, las siete notas blancas y las cinco negras del piano) se tratan como iguales, es decir, están sometidos a una relación ordenada que (a diferencia de la del sistema mayor-menor) no establece jerarquía alguna entre ellos.

2.1.2.1. FARBEN

Schoenberg crea sus “Cinco piezas para orquesta” op. 16, en 1909, donde cabe destacar la tercera pieza, la cual se le titula “Farben”, en ésta, el compositor trata de obtener la imagen de un lago por la mañana (de hecho su traducción es: “colores”), para esto, el vienés recurre al sonido de un solo acorde durante toda la pieza, pero va cambiando su orquestación, de modo que va cambiando continuamente el timbre del sonido. “Aquí nos vemos confrontados a un solo acorde el cual constantemente cambia, cada vez en una instrumentación diferente. Cada nuevo grupo de instrumentos entra (casi imperceptiblemente) antes de que el grupo anterior haya terminado de tocar el acorde, los resultados son un cambio continuo de color, igualmente notable por su desconcertante variedad y por su continuidad”. (Leibowitz, 1949, p.82)

Éstas, son palabras que coinciden con las de su propio creador: “El cambio de acordes debe sucederse con tanta suavidad, que no se haga notar ninguna acentuación de los instrumentos entrantes, sino que llame la atención meramente por el diferente color”. (Schoenberg y Kandinsky, 1987, p. 220)

También se presenta a continuación parte de la entrevista con el pianista y teórico musical estadounidense, Charles Rosen, la cual está incluida en un documental sobre las cinco piezas para orquesta, y por supuesto, “Farben”: “El experimenta con un tipo diferente de lógica para construir un efecto lógico con el color del sonido, y comienza, según recuerdo, con flauta bajas y un fagot y creo que un cuerno. Las flautas sostienen sus notas de esta manera, antes de que terminen entra el clarinete. Toca las mismas notas y se van las flautas. El clarinete sostiene vuelven las flautas, tocan esas notas. Se va el clarinete. No se debe oír el comienzo, ni la entrada de los instrumentos. *Pianississimo*, se oye el color del sonido que cambia sin que se note.”

En este ejemplo vemos claramente cómo Schoenberg se basa en un hecho extramusical, la imagen de un lago, para dar un punto de partida a su música.

También cabe destacar la manera en que intelectualiza su obra, la imagen del agua del lago es siempre la misma lo que cambia es la textura del agua. A continuación se incluye un extracto de las palabras del célebre director de orquestas inglés Simon Rattle, recogidas del documental “Music in 20th Century”: “En el tercer movimiento de sus Cinco piezas para orquesta, intentó demostrar de alguna manera que es absolutamente posible reflejar la técnica de la pintura en la música, tomando un único acorde que no se desarrolla cambiando la nota, sino cambiando la orquestación, de modo que surge una pulsación dentro y fuera del sonido. Quiere pintar la imagen de un día tranquilo a orillas de un lago, y orquestalmente nos transmite una imagen del agua de una tranquilidad inquietante.”

2.1.2.2. SCHOENBERG Y KANDINSKY

En esta sección se presentan las distintas etapas de Schoenberg y Kandinsky¹⁶, con el fin de establecer relaciones y comparaciones estilísticas y filosóficas entre las composiciones del músico vienés y las obras del pintor ruso.

➤ ETAPA TONAL DE SCHOENBERG Y FIGURATIVA DE KANDINSKY

La Noche transfigurada (Verklärte Nacht) de Schoenberg fue escrita en 1899. La música, según su autor, quiere expresar el paseo de un hombre y una mujer en medio del abrazo de la naturaleza. El compositor se basó en un poema de Richard Dehmel, poeta precursor del expresionismo¹⁷, representando las ideas poéticas casi como auténticos leit-motif¹⁸ wagnerianos. Lo más significativo y novedoso de la obra es su armonía fluctuante que, en muchos momentos, sitúa al oyente en un verdadero terreno de indefinición tonal. La obra está escrita en re menor, y así lo constata, además de la armadura de la obra, la presencia de un pedal inicial sobre el sonido “re” a cargo de la viola y el violoncello segundos. Sin embargo, y sin entrar en detalles técnicos, se debe admitir que a lo largo de los primeros compases se evita la sonoridad del acorde dominante, que asentaría de un modo directo la tonalidad de re menor, para emplear armonías mucho más vagas desde el punto de vista de la definición tonal. Además, ya en la segunda página se encuentra enseguida con cromatismos cada vez más persistentes que contribuyen también a desestabilizar la tonalidad de la pieza. Esta indefinición tonal se produce no sólo en el plano armónico, sino también en el melódico. De hecho, frente al perfil claro y

¹⁶ Wasily Kandinsky (1866-1944), pintor ruso cuya investigación sobre las posibilidades de la abstracción le sitúan entre los innovadores más importantes del arte contemporáneo. Desempeñó un papel fundamental, como artista y teórico, en el desarrollo del arte abstracto.

¹⁷ Término adoptado de la pintura y aplicado a la literatura, el drama y la música, y que se refiere a la expresión del estado de ánimo del artista por medio de símbolos externos que no están necesariamente en relación normal entre sí.

¹⁸ (alem., motivo guía), término utilizado (especialmente en las óperas de Wagner) para denominar a un tema musical que aparece de forma recurrente, que simboliza a un objeto, un personaje, un aspecto de carácter, etc.

diatónico del primer motivo (compás 3, viola 1 y violoncello 1), el segundo resulta mucho más ambiguo (compás 22 a 24, viola 1) (véase imagen 14):



Imagen 14.

Y también en la frontera se puede situar el cuadro “El jinete azul” (véase imagen 15) de Kandinsky, de 1903. Para Kandinsky resultaba prioritaria la búsqueda de modos de expresión pictórica que consiguieran, para las artes plásticas, lo que, desde su punto de vista, ya habían conseguido los poetas simbolistas y los músicos postrománticos como Wagner, Debussy y, sobre todo, Schoenberg. En “El jinete azul” se puede apreciar influencias impresionistas¹⁹ y fauvistas²⁰. De este modo, las primeras obras de Kandinsky muestran aún un figurativismo claro, si bien el color se presenta como elemento central del cuadro.

¹⁹ Término tomado de la pintura (aplicado por ej. a Monet, Degas, Whistler) y utilizado para describir las obras, por ej. de Debussy y Ravel, en la medida en que sus títulos parecen interpretar no un contenido narrativo o dramático (como los románticos) sino impresiones de tipo visual en un determinado momento.

²⁰ Fauvismo, movimiento pictórico de corta duración (entre 1904 y 1908, aproximadamente) que revolucionó el concepto del color en el arte contemporáneo. Los fauvistas rechazaron la paleta de tonos naturalistas empleada por los impresionistas a favor de los colores violentos, introducidos por los postimpresionistas Paul Gauguin y Vincent van Gogh, para crear un mayor énfasis expresivo.



Imagen 15: Kandinsky, “El jinete azul”, 1903.

➤ ETAPA EXPRESIONISTA DE SCHOENBERG Y KANDINSKY

Quizás fue en aras de la expresividad, del dictado de su “mundo interior”, por lo que Schoenberg eligió poemas del belga Albert Giraud como punto de partida para la composición de su obra “Pierrot Lunaire”. La octava pieza de la composición “Nacht” es un claro ejemplo de expresionismo musical y simbolismo literario.

Se trata de una visión lúgubre de la noche, llena de imágenes simbólicas, imágenes que son trasladadas a la música de muy diversos modos: la elección de los instrumentos (todos ellos graves, de timbre oscuro) o la representación directa de ciertas imágenes poéticas (ej., la expresión “de lo profundo de olvidados abismos se levanta un perfume” provoca todo un despliegue de intervalos ascendentes de séptima, y, por el contrario, la imagen del “vuelo pesado” de las mariposas que “se hunden como terrores invisibles” alcanza su equivalente musical con un gran descenso cromático hacia la región más grave de todos los instrumentos). Sorprende la economía de medios con los que trabaja Schoenberg. En realidad, todo el material musical se basa en una única célula ($3^a M / 3^a m$, presentada al inicio por el piano y a continuación por el violoncello y clarinete) de la que derivan otras dos (segunda menor como intervalo resultante de la diferencia de semitono

generada por la 3ª M-m y séptima disminuida como inversión de la tercera menor) (Véase imagen 16):

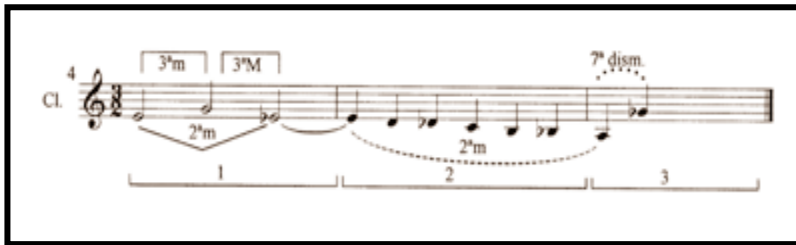


Imagen 16.

Tratar de buscar referencias tonales en esta pieza sería inútil. No sólo hay una total ausencia de relaciones tonales sino que, incluso, el tratamiento vocal evita también cualquier relación estética con las técnicas belcantistas²¹ de la tradición. Con tal fin, propone Schoenberg un “cantadohablado” (sprechgesang, sprechmelodie) muy a la medida de Albertine Zehme, la cual se encargó de la interpretación de la parte vocal en el estreno de la obra. En su condición de actriz no podía enfrentarse a un canto, en el sentido literal del término, pero sí a una dramatización muy propia del expresionismo.

Kandinsky pintó unas treinta y cinco Improvisaciones, iniciando la serie en 1909 con obras que aún presentaban elementos figurativos y ejecutando las últimas entre los años 1912 y 1914 en un estilo que habitualmente se denomina expresionismo abstracto²². Kandinsky dio a su Improvisación 26 el subtítulo de “Remo”.

²¹ Término utilizado por maestros, autoridades del canto, para referirse a la voz finamente cultivada, aludiendo especialmente a su adecuación a ágil aunque suave emisión vocal que exigen las óperas de Bellini, Donizeti, etc.

²² Expresionismo abstracto, movimiento pictórico de mediados del siglo XX cuya principal característica consiste en la afirmación espontánea del individuo a través de la acción de pintar. Existe una gran variedad de estilos dentro de este movimiento que se caracteriza más por los conceptos que subyacen en él que por la homogeneidad de estilos. Como su propio nombre indica, el expresionismo abstracto es un arte no figurativo y, por lo general, no se ajusta a los límites de la representación convencional.



Imagen 17: Kandinsky, Improvisación 26, 1912.

➤ **ETAPA DODECAFÓNICA DE SCHOENBERG Y ETAPA ANALÍTICA DE KANDINSKY**

Resulta curioso constatar cómo tanto la abstracción geométrica de Kandinsky como el dodecafonismo de Schoenberg son el resultado de una búsqueda de científicidad y asentamiento teórico de sus propias prácticas artísticas ya asumidas con anterioridad. En 1922 Kandinsky fue llamado por Gropius para incorporarse a la Escuela de la Bauhaus y poco después comienza a escribir su libro “Punto y línea sobre el plano” en el que se aprecia un esfuerzo importante por sentar las bases para una teoría científica del arte. Por su parte, Schoenberg permaneció siete años en un silencio compositivo, antes de que en 1923 surgiera su primera obra dodecafónica, y fue durante estos años cuando teorizó sobre los “nuevos principios de la construcción sonora” con el fin de fijar los principios científicos de un nuevo modo de componer. El fruto de estas reflexiones será su sistema dodecafónico cuya formulación se recoge en el libro “El estilo y la idea”.

Véase, a modo de ejemplo, la “Pieza para piano op. 33ª” de Schoenberg (Véase imagen 18). La pieza, compuesta en 1929, se desarrolla según los principios dodecafónicos que antes se ha comentado. Frente a los procedimientos absolutamente intuitivos que Schoenberg emplea en el “Pierrot lunaire”, la “Pieza para piano op. 33a”, está gestada con un sistema

fundamentalmente matemático en cuanto a la elección de alturas se refiere. Las series²³ derivadas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) se construyen también por procedimientos matemáticos, de modo que el compositor, en cierto sentido, renuncia a parte de sus decisiones creativas en favor de una construcción férrea, matemática y geometrizable.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Mäßig" by Liszt, Op. 120, numbered 130. The score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked "cantabile" and "p". The second system is marked "mf". The third system is marked "mf". The fourth system is marked "p" and "poco rit". The fifth system is marked "a tempo" and "mf". The piece is numbered 1 through 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 18.

²³ Orden en el cual el compositor elige ordenar los doce sonidos cromáticos comprendidos dentro de la octava, orden que sirve de base para la composición.

Y también hay mucho de matemática y geometría en la obra “En el azul” (Véase imagen 19), de 1925, en la que Kandinsky aplica sus nuevas teorías sobre los elementos pictóricos recogidas en el libro Punto y línea sobre el plano. El pintor distinguió entre dos tipos de composiciones: melódicas (generadas a partir de formas simples) y sinfónicas (composiciones de formas diversas que aparecen generalmente subordinadas a una forma principal). En el azul sería un tipo de composición sinfónica. En este cuadro, toda una serie de formas diversas emergen sobre un fondo azul en el que se disponen los elementos según un juego refinado de tensiones y distensiones. El resultado final es, pues, de un tranquilo equilibrio en el que se integra, incluso, la figura principal: el círculo rojo, equilibrado por los semicírculos y arcos que le rodean. La convivencia de formas rectilíneas y curvilíneas permiten crear una sutil “bisonancia” de tensiones frías (rectas) y cálidas (curvas) que se equilibran con la presencia del “punto” rojo, cuyo protagonismo, además, está realzado por las tonalidades blancas de su zona central que contribuyen a generar un cierto relieve y, por tanto, a sugerir un carácter tridimensional en la composición.



Imagen 19: Kandinsky, “En el azul”, 1925.

2.1.3. OLIVER MESSIAEN

Compositor, organista y ornitólogo francés. Nace en 1908 y muere en Francia en 1992. La música de Messiaen es rítmicamente compleja (él estaba interesado en los ritmos de la antigua Grecia y de orígenes hindúes), y se basa armónica y melódicamente en los modos de transposición limitada²⁴, que fueron una innovación propia de Messiaen. Muchas de sus composiciones representan lo que él llamó “los aspectos maravillosos de la fe”, mostrando su inquebrantable catolicismo. Viajó y escribió sus obras inspirado por diversas influencias tales como la música japonesa, el paisaje del Cañón de Bryce en Utah o la vida de San Francisco de Asís. El francés experimentó una cierta sinestesia manifestada como una percepción de colores cuando oía ciertas armonías. Durante un período muy corto, experimentó con el serialismo integral, en cuyo campo es citado a menudo como un innovador (“Mode de valeurs et d'intensités”). Su estilo absorbió muchas influencias musicales exóticas tales como gamelán de Indonesia, y también usó las ondas Martenot²⁵. El compositor estaba fascinado por el canto de los pájaros (“Catalogue d'oiseaux” y “Fauvette des jardins”); decía que los pájaros eran los mejores músicos y se consideraba a sí mismo tanto ornitólogo como compositor. Transcribía el canto de los pájaros en sus viajes por todo el mundo, e incorporó las transcripciones de estos cantos en gran parte de su música.

De forma explícita el francés menciona la palabra color en algunas de sus composiciones como “Chronochromie” (1959-1960) y “Couleurs de la cité céleste” (1963). Las referencias a la luz, el color y lo visual son constantes tanto en obras como en los títulos de los movimientos: “Cristo, luz del paraíso” noveno movimiento en “Éclairs sur l’Au-delà” (1988-1992), que se

²⁴ Los modos de transposición limitada son modos musicales descubiertos por el compositor francés Olivier Messiaen. Basado en la escala cromática occidental de doce notas, estos modos se componen de varios grupos simétricos, donde la última nota de cada grupo es la primera nota del siguiente. Después de cierto número de transposiciones cromáticas (es decir subiendo o bajando un semitono) cada modo no se puede transportar más allá, la transposición siguiente da por resultado exactamente las mismas notas que las primeras. Por ejemplo, el primer modo contiene las notas: Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, La#, Do; transportando este modo hacia arriba un semitono da: Do#, Re#, Fa, Sol, La, Si, Do#. Transportando esto un semitono más hacia arriba, daría: Re, Mi, Fa#, Sol#, La#, Do, Re que es exactamente las notas con las que se comenzó. Messiaen encontró maneras de emplear todos estos modos tanto armónica como melódicamente.

²⁵ Es un instrumento electrónico de ondas que toca una sola nota por vez.

podría traducir como Relámpagos del más allá, “Confusiones del arco iris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos” séptimo movimiento en “Quatuor pour la fin de temps”, “Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas séptimo movimiento en “Des canyons aux étoiles”.

Los textos que dejó el compositor acerca de su obra son aún más explícitos en las percepciones en “Vingt Regards sur l’Enfant Jésus”, para piano (1944), por ejemplo, Messiaen se refiere a cada movimiento con una combinación específica de colores: azul-violeta en el quinto, naranja, rojo y un poco de azul en el movimiento trece, rosa y malva en el catorce, etc. Esta será una constante en casi todos los comentarios que dejó de sus obras: junto a las explicaciones referidas a instrumentación, origen de la obra y significado, frecuentes entre los compositores, también deja las nada habituales descripciones detalladas de los colores que pueden verse, y los cambios de tonalidad de los mismos que tienen lugar, coincidiendo con la evolución de la música. “Con este uso se relaciona una sensación, que el experimenta en una forma muy intensa, de las correspondencias coloreadas de estas familias de acordes. Messiaen escribe en colores, no en el sentido en que Scriabin quería hacer corresponder luz y sonido, sino en un sentido sinestésico, en que el sonido despertaría en nuestro mundo sensorial individual una respuesta coloreada. En sus partituras, junto a ciertos acordes, describe el nombre de la combinación coloreada que les atribuye, para dar al oyente la clave de estas correspondencias” (Boulez, 2001, p. 289)

En el video documental musical “Music in the 20th century” se recoge una entrevista con el francés y explica cuales son los colores que ve cuando toca un acorde paralelo derivado del segundo modo de transposición limitada: do - do# - mib – mi – fa# - sol – la – sib. “Cuando oigo un acorde, veo, no con los ojos pero interiormente en mi cabeza, los colores correspondientes. Ahora tocaré un acorde paralelo. Así obtendré un azul violáceo, con toques de gris, un poco de azul cobalto y algo de azul prusiano, reflejos violáceos, dorado, rojo, rubí y estrellas negras y blancas. Pero el color dominante es el azul violáceo”

2.1.3.1. COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE

Compuesta en 1964, es una obra de un solo movimiento de 16 minutos de duración, está escrita para 3 clarinetes, pequeña trompeta en re, 3 trompetas, 2 cornos en fa, tres trombones, 1 trombón bajo, piano, xilófono, xilirimba, marimba, juego de cencerros, juego de campanas, 4 gongs y 2 tam-tams.

La composición está basada en cinco pasajes del libro del Apocalipsis, de hecho, su traducción literal es “Colores de la ciudad celeste”:

- 1- “Un arco iris rodeaba el trono...” (Apoc., IV, 3)
- 2- “Y los siete ángeles tenían siete trompetas...” (Apoc., VII, 6)
- 3- “Dio a la estrella la llave del pozo del abismo...” (Apoc., IX, 1)
- 4- “El pedazo de la ciudad santa es semejante al jaspe cristalino...” (Apoc., XXI, 11)
- 5- “Los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa: jaspe, zafiro, ágata, esmeralda, ónice, cornalina, crisólito, berilo, topacio, crisopraso, jacinto, amatista...” (Apoc., XXI, 19, 20)

En esta obra, el compositor escribe en la partitura los colores que ve en su mente cuando la música es ejecutada, a continuación se presentan ejemplos del score de la obra, para mayor entendimiento, los colores de la partitura han sido destacados en un recuadro.

EJEMPLOS EN LA PARTITURA

10, 2^a Clar.
3^a Clar.
Piano
Xylo.
Xylorim.
Mar.
Cenc.
Cloches
Gongs

2 3 3 2 3 2
16 32 16 16 8

41. *Lent* (♩ = 50)

3^a Clar.
1^a Trp.
10, 2^a Trp.
3^a Trp.
2 Cors
1^a Trbn.
2^a, 3^a Trbn.
Piano
Cenc.
Gongs

topaze jaune, chryseprase vert clair, et cristal.

* Ici: la couleur principale et le fond de la musique sont aux cuivres - les clarinettes restent au second plan.
A.L. 23.622

Imagen 20.

En este ejemplo podemos ver que el compositor escribe los colores que ve: topacio amarillo, crisopraso verde claro, y cristal. Al pie de página dice: el color principal del fondo de la música son los bronce, los clarinetes restantes quedan en segundo plano.

12 Un peu vif (♩ = 120)

Alleluia du 8^e dim. après Pentecôte

Piano

Xylo.

Xylorim.

Mar.

Cenc.

Cloches

Gongs

13 Très lent (♩ = 60)

1^{re}, 2^e Clar.

3^e Clar.

1^{re}, 2^e Trp.

3^e Trp.

2 Cors

1^{re}, 2^e Trbn.

Piano

Cenc.

Cloches

émeraude verte, améthyste violette -

topaze jaune, chrysoprase vert clair, et cristal -

* Ici: la couleur principale et le fond de la musique sont aux cuivres - les clarinettes restent au second plan.

** Les clarinettes au même plan que les cuivres.

A.L. 23.622

Imagen 21.

En el ejemplo podemos ver que el músico escribe los colores que ve: topacio amarillo, crisopraso verde claro, y cristal. Al pie de página dice: el color principal del fondo de la música son los bronce, los clarinetes restantes quedan en segundo plano.

Más adelante escribe: esmeralda verde y amatista violeta. Al pie de página escribe: los clarinetes están en el mismo plano que los bronce.

9

rouge, orangé, et or -

1^{re}, 2^e Clar.
 3^e Clar.
 1^{re} Trp.
 2^e Trp.
 1^{er} Cor.
 2^e Cor.
 1^{er}, 2^e Trbn.

Piano

rouge, orangé, et or -

Cenc.
 Cloches

14 Un peu vif (♩ = 126)

1^{re}, 2^e Clar.
 3^e Clar.

Piano
 Oiseau-cloche

Xylo.
 Xylorim.
 Mar.

Cenc.
 Cloches

* Les Clarinettes au second plan.

Imagen 22.

Acá el compositor escribe: rojo, naranja y oro.

15

24 *Très lent* (♩ = 80)

* Les clarinettes au même plan que les cuivres.

1^{re}, 2^e Clar.
3^e Clar.
1^{re}, 2^e Trp.
3^e Trp.
2 Cors
1^{re}, 2^e Trbn.
Piano
Cenc.
Cloches

emeraude verte,
améthyste violette

sardoine rouge

emeraude verte, bleu saphir, et or

rose, mauve, et gris

Imagen 23.

En esta página, el músico ve cuatro grupos de colores el primero es: verde esmeralda y amatista violeta. El segundo es ónice rojo. El tercero es: esmeralda verde, zafiro azul y oro. Y el cuarto es: rosa, malva y gris.

57

Extrêmement
lent (♩ = 40) Lent (♩ = 32) **76** Très lent (♩ = 60)

Alleluia du 8^e dim. après Pentecôte

orange, or,
blanc laiteux

76 violet

2 2 3 2 3 2
16 32 16 16

* Les clarinettes au même plan que les cuivres.
** Le gong joue *mf*, pour obtenir une résonance suffisante. Le Piano solo tient la pédale enfoncée, et laisse résonner en même temps que le gong, dont il colore ainsi les harmoniques - tous deux cessent ensemble, exactement sur l'accord suivant.

Imagen 25.

El grupo de colores acá son: naranja, oro y blanco lechoso.

2.1.3.2. DES CANYONS AUX ÉTOILES

Esta obra fue compuesta entre 1971 y 1974, encargada por Alice Tully, para conmemorar el bicentenario de la independencia de Estados Unidos. La composición consta de doce movimientos y dura entre 90 y 100 minutos, está escrita para: solos de piano, trompa, xylorimba y glockenspiel. Sección de cuerdas, vientos, bronce y percusión extendida.

En 1972, Messiaen realizó un viaje al principal lugar de inspiración para esta pieza, el Bryce Canyon y sus colores, un parque natural en el estado de Utah, al oeste de los EE.UU. Sus parajes rocosos rojizos y anaranjados, los diferentes estratos geológicos que podían verse en las paredes de los cañones, la vida natural simbolizada por los pájaros (una constante en la música del compositor francés), así como su límpido cielo nocturno cuajado de estrellas fueron las diferentes imágenes que Messiaen transformó en música.

Los movimientos de la obra son:

1. Le désert
2. Les orioles
3. Ce qui est écrit sur les étoiles
4. Le cossyphe d Heuglin
5. Cedar breaks et le don de crainte
6. Appel interstellaire
7. Bryce Canyon et le rochers rouge orange
8. Les ressucitçes et le chant de l çetoile Aldebaran
9. Le moquer plyglote
10. La grive des bois
11. Omao, leiothrix, elapaio, shama
12. Zion Park et la cité céleste

EJEMPLOS EN LA PARTITURA

A continuación se presenta un extracto de la partitura del séptimo movimiento, “Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas” (véase imagen 26). En éste movimiento, el francés se inspiró en los colores del paisaje de este parque, indicándolos en la partitura al momento de interpretar la composición, para mayor comprensión, los colores se han encuadrado.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The page number '167' is in the top right corner. The tempo is marked 'Modéré, lourd (♩ = 76)'. The score includes staves for Piccolo Flute, Flute 1 and 2, Flute in G, Horns 1 and 2, Cor Anglais, Piccolo Clarinet, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Bassoon 2, Trumpet 1 and 2, Horns 1 and 2, Trombone 1 and 2, Glockenspiel, Xylophone, Violins 1, 2, 3, 4, 5, 6, Alti 1 and 2, Violas 1 and 2, Cymbals, and III Claves. A box highlights the instruction '(rochers rouge-orange)' in the Cymbals part. The word 'Cloches:' is also present in the Cymbals part.

Imagen 26.

En el primer compás se puede apreciar los colores que ve el compositor: “rocas rojo-anaranjadas”.

2.2. COMPOSITORES QUE HALLARON SU INSPIRACIÓN EN REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE OTROS ARTISTAS

2.2.1. MODEST MUSSORGSKY

Pianista y compositor ruso, nació en Karevo, el 21 de marzo de 1839 y muere en 1881 en San Petesburgo.

Los trabajos de Mussorgsky, son de estilo romántico y se basa en temas musicales y folclore rusos. El ha sido la inspiración para muchos compositores rusos, incluyendo a Shostakovich y Prokofiev.

En 1868 compuso la ópera “Boris Godunov”, inspirada en la vida del zar ruso, pero fue rechazada por la compañía de ópera Mariinsky. Mussorgsky editó el trabajo, haciendo una versión final en 1872. La primera versión es considerada más oscura y más concisa que la segunda, pero también más cruda. Rimsky-Korsakov reorquestó la ópera en 1896.

“Khovanshchina” (1880) es una ópera más oscura, el compositor no la pudo terminar ni estrenar debido a su muerte, pero fue completada por Rimsky-Korsakov y se estreno en 1886 en San Petesburgo.

El trabajo más imaginativo y frecuentemente interpretado es el ciclo de piezas para piano, interpretando pinturas en sonidos, llamados “Cuadros de una Exposición” (1874). Esta composición, mejor conocida a través de la versión orquestada de Maurice Ravel, fue escrita en conmemoración de su amigo, el arquitecto Viktor Hartmann.

Una de las piezas más sorprendentes del músico es el trabajo orquestal de un solo movimiento llamado “Noche en el monte pelado” (1867).

Entre otras obras del compositor se encuentran un número de canciones, incluyendo tres ciclos de canciones: “La Habitación de los niños” (1872), “Sin sol” (1874) y “Canciones y bailes de la muerte” (1875).

2.2.1.1. CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

Es una suite hecha para piano en el año 1874. Esta obra fue inspirada en la exposición a la memoria de su difunto amigo, Víctor Hartmann, la muestra reunía cuadros, acuarelas, maquetas, decorados, lapiceros, etc.

“Modesto abandona todos sus trabajos en curso con el fin de traducir musicalmente las impresiones que le sugiere la exposición retrospectiva de Hartmann: éstas fueron los Cuadros de una exposición, una suite para piano que escribe de un tirón del 12 al 22 de Junio”. (Mancini, 1979, p. 101)

“Como género musical, es particularmente atrayente y nuevo. Representa con un colorido y relieve magníficos, por medio de una serie de fragmentos muy típicos, un grupo de pinturas de su amigo Hartmann. Son diez piecitas, poseedoras cada una de una fisonomía diferente, bien característica, cuyos asuntos oscilan geográficamente entre París, Limognes, Italia, Polonia o Rusia, y cronológicamente marchan de la Antigüedad a la época actual, pasando por la Edad Media. (García, 1943, p. 47)

Estos son los movimientos de la obra:

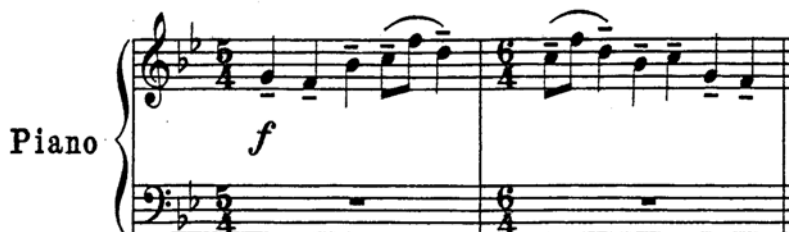
- Paseo
- Gnomus
- Paseo
- Il Vecchio castello
- Tullerías
- Bydlo
- Paseo
- Baile de los pollitos en sus cascarones
- Samuel Goldenberg y Schmuyle
- Paseo
- Limognes
- Catacumbas
- Paseo, Con mortuis in lingua morta
- Baba Yagá
- La gran puerta de Kiev

EJEMPLOS EN LA PARTITURA

A continuación se presentan seis de los diez cuadros que dieron origen a la composición, (los cuadros faltantes se perdieron con el paso del tiempo), con la explicación del origen de la obra y la apreciación musical de Roberto García extraído de su libro “Mussorgsky” (Ibid, pp. 47-51) y la partitura correspondiente a cada movimiento indicando su motivo principal.

➤ Paseo

Los distintos números están unidos casi siempre entre sí por cortos intermedios denominados “paseos”, siempre variados; idea original, que demuestra hasta que punto estaba despierta su imaginación musical a las posibilidades que ofrecía el sujeto. El primero de ellos es la introducción de la obra, basada sobre un tema de color bien ruso, una de sus mejores inspiraciones en la música instrumental, tranquilo, y dando muy bien la sensación de movimiento; Mussorgsky se ha querido describir a sí mismo vagando de un lado para otro, en la exposición plástica, tan pronto como una ligera indiferencia, como atraído por un cuadro importante; algunas detenciones de la marcha, o varios pasajes en tonos más sombríos, podrían dar a entender el estado de ánimo, triste y melancólico por la reciente desaparición de su amigo. (Ibíd., pp. 47-48)



➤ **Gnomus**

“El dibujo representa a un pequeño gnomo, dando pasitos torpes sobre sus piernecitas torcidas”. Es uno de los Fragmentos más personales y “modernos” de la colección; la intención descriptiva es evidente: movimientos irregulares espasmódicos, ritmos vacilantes, bruscas sacudidas, motivos alternativamente poderosos y mezquinos; termina el trozo con un trémolo alternado con pasajes rápidos en el bajo, de inquietante atmosfera. (Ibíd., p.48)



Imagen 28: Hartmann, “Gnomus”.

The Gnome

Allegro vivo (♩.92)

The musical score is divided into three systems. The first system is for piano, with a tempo marking of *Allegro vivo* (♩.92). It features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff* and *p rit.*. The second system continues the piano part with dynamics *ff a tempo*, *f*, and *sf*. The third system is for violin, showing a single melodic line with accents and dynamics *ff* and *sf*. Rehearsal marks are indicated by the symbol *rea.* and asterisks.

Imagen 29.

➤ **IL Vecchio castello**

Pinta un antiguo castillo medieval, ante el cual un trovador entona su canto. Se ha querido ver en este número una intención irónica, con su ritmo persistente, monótono (típico para las sonatas mussorgskianas) y la facilidad de la línea melódica. Pero hay un encanto innegable en esta simplicidad voluntaria y limitación de recursos. (Ibíd., p.48)

The Troubadour

Andante molto cantabile e con dolore (♩ = 60)

pp

una corda

7

Imagen 30.

➤ Tullerías. Disputas de los niños después de los juegos

Representa, como indica su título, el famoso parque parisién, con los tumultuosos juegos de los niños, vigilados por las niñeras; este motivo ha sugerido a Mussorgsky un “scherzo” gracioso y agradable, de elegante escritura pianística. (Ibíd., p.49)

Children Quarrelling at Play

Allegretto non troppo, capriccioso (♩ = 128)

p

Red. * Red. *

Imagen 31.

➤ **Bydlo**

Es uno de los números más significativos del ciclo. Un viejo carro polaco de enormes ruedas, arrastrado por bueyes, pasa y se pierde en la lontananza. Aquí la intención de transcribir musicalmente los diversos elementos es bien notoria; tanto el cansino andar de los animales, como el chirriar de las ruedas, están minuciosamente representados. Pero sobre ese marco sonoro, y teniendo también una explicación realista, se alza un canto folklórico –el que podría entonar el carrero- profundo, emocionante en su rústica nobleza, que se desarrolla sobre sí mismo y se eleva con irresistible impulso. (Ibíd., p.49)

The Ox-Cart

Sempre moderato pesante (♩ = 48)

pp

simile

Imagen 32.

➤ **Baile de los pollitos en sus cascarones**

Corresponde a un dibujo de Hartmann para el decorado escénico del “ballet” Trilby. Es otro pequeño “Scherzo”, hermano gemelos de Tullerías, y como éste, de una delicada factura instrumental. (Ibíd., p.49)



Imagen 33: Hartmann, “Baile de los pollitos en sus cascarones”.

Chicks

Allegretto scherzando (♩ = 150)

The image displays a musical score for the piece 'Chicks' by Franz Schubert. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system includes the tempo marking 'Allegretto scherzando (♩ = 150)' and the dynamic marking 'pp leggerissimo'. The second system features the dynamic marking 'pp'. The third system features the dynamic marking 'p'. The score is written in 2/4 time and includes both piano and left hand parts. The piano part is characterized by light, delicate textures, while the left hand provides a steady accompaniment.

Imagen 34.

➤ **Samuel Goldenberg y Schmuyle**

Escena del “gheto” de Varsovia, en donde se asiste al diálogo de dos judíos polacos, uno rico y el otro pobre. Es una excelente caricatura musical, en la que dos motivos bien definidos, representan gráficamente a los personajes: uno pomposo, lleno de importancia; el otro nervioso, suplicante; es posible seguir las peripecias de la discusión hasta que el judío rico despide al pobre. La pintura de ambiente ha sido igualmente muy bien realizada. (Ibíd., p.50)

Samuel Goldenberg



Imagen 35: Hartmann, "Samuel Godenberg".

Rich and Poor

Andante (♩ = 56)

f (quasi recitativo) *sf* *sf*

sf *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

Sust. Ped.

Imagen 36.

Schmuyle



Imagen 37: Hartmann, "Schmuyle".

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system features a treble staff with a complex, flowing melodic line containing several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. The instruction *cantabile con dolore* is written below the first measure. The second system continues the melodic and harmonic development, with a dynamic of *p*. The third system shows a change in dynamics to *mf*. The fourth system concludes with a dynamic of *pp* and the instruction *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) above the final measure.

Imagen 38.

➤ **Limognes. El mercado**

Mujeres disputando encarnizadamente en el mercado. Es de análogo espíritu, pero algo más animado e impetuoso que Tullerías; la discusión está caracterizada por un movimiento que por su propio impulso completa todo el fragmento. Hacia el final (“meno mosso, sempre capriccioso”), la transformación de valores le comunica mayor nerviosidad, sirviendo al mismo tiempo de puente con el número siguiente. (Ibíd., p.50)

The Market-Place

Allegro vivace sempre scherzando (♩ = 132)

f *p*

Imagen 39.

➤ **Catacumbae. Sepulcrum Romanum**

En este cuadro, Hartmann se había representado a sí mismo, recorriendo el interior de las catacumbas de París, a la luz de una linterna. En el manuscrito original, Mussorgsky ha escrito, encima del segundo fragmento (Con mortuis in lingua morta): “El espíritu creador de Hartmann difunto me lleva hacia los cráneos, los apostrofa – los cráneos se encienden suavemente en su interior”. Es un trozo más ambicioso que logrado: comienza con una serie de acorde “plaqués”, alternativamente fuertes y suaves, pero de una expresividad relativa a pesar de un intento evidente de búsqueda de sonoridades. Luego se presenta el tema del paseo, transformado; si bien la idea es muy ingeniosa, y podría haber dado lugar a alguna combinación original, el resultado es sólo mediano. (Ibíd., p.50)

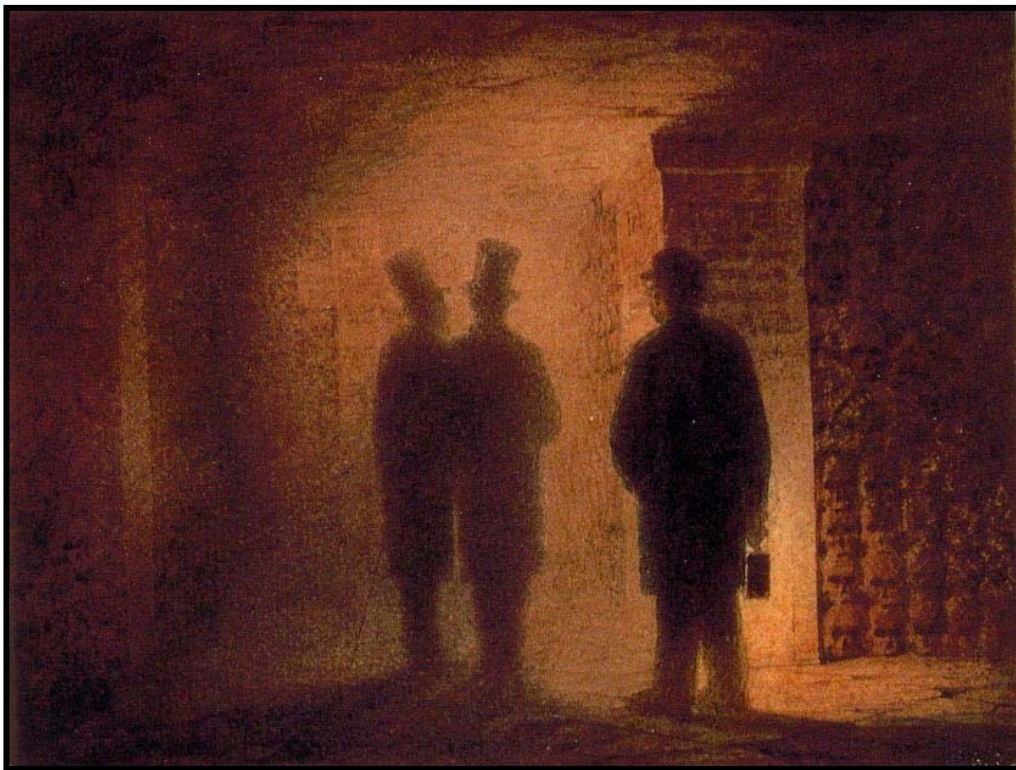


Imagen 40: Hartmann, “Catacumbae”.

In the Catacombs

Largo (♩ = 88)

The musical score for 'In the Catacombs' is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system has a tempo of Largo (♩ = 88). The first system includes dynamic markings of *ff*, *ff*, *p*, *ff*, and *p*. The second system includes *ff*, *p*, *ff*, *dim.*, and *pp*. The third system includes *ff*, *ff*, *p*, and *mf*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also some markings that look like 'Tea' with an asterisk, possibly a typo for 'Tad' or 'Tad'.

Imagen 41.

Motivo del paseo, transformado.

Poco meno mosso (♩ = 72)

The musical score for 'Motivo del paseo, transformado' is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a tempo of Poco meno mosso (♩ = 72). The first system includes a dynamic marking of *pp*. The second system includes a dynamic marking of *pp*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There is a marking '- una corda -' with an asterisk.

Imagen 42.

➤ **Babá yagá. La cabaña sobre patas de gallina**

En este número de alude a una bruja legendaria, que ha inspirado también a otros compositores rusos. Al dibujo de Hartmann, que representa un reloj en forma de cabaña, sobre patas de gallina, Mussorgsky le sumó, como recurso musical, el cortejo tumultuoso de la bruja. Es también de carácter descriptivo muy bien logrado, con su turbulenta cabalgata, de escritura orquestal, que cede el paso en la sección central a un pasaje misterioso, fantástico y, hecho extraño en nuestro compositor, cargado va de varias sugerencias. Pero es sólo un momento, la presentación del tema, y pronto reaparece el dinámico movimiento inicial, que conduce directamente al último fragmento de la serie. (Ibíd., p.51)



Imagen 43: Hartmann, “Cabaña sobre patas de gallina”.

The Old Witch

Allegro molto con brio, feroce (♩ = 104)

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a driving bass line with chords in the right hand. The second system is marked *sempre molto marcato* and *mf*. The third system shows a dynamic shift from *p* to *f* with a *cresc.* marking. The fourth system is marked *p* and features a complex, arpeggiated texture in the right hand. The fifth system continues with a *cresc.* marking and a similar arpeggiated texture. The key signature has two flats, and the tempo is marked *Allegro molto con brio, feroce* with a quarter note equal to 104 beats per minute.

Imagen 44.

➤ **La gran puerta de Kiev**

Es una transcripción sonora de un proyecto de Hartmann para la construcción de una puerta de acceso para la ciudad de Kiev, monumental, en estilo ruso antiguo, maciza, y coronada por una cúpula en forma de casco eslavo. La música representa con exactitud la imagen, por medio de poderosas y ricas sonoridades, a guisa de masas arquitectónicas, a veces algo laboriosas y grandilocuentes, pero en conjunto bastante bien logradas, con un gran crescendo que alcanza una imponente culminación. (Ibíd., p. 51)

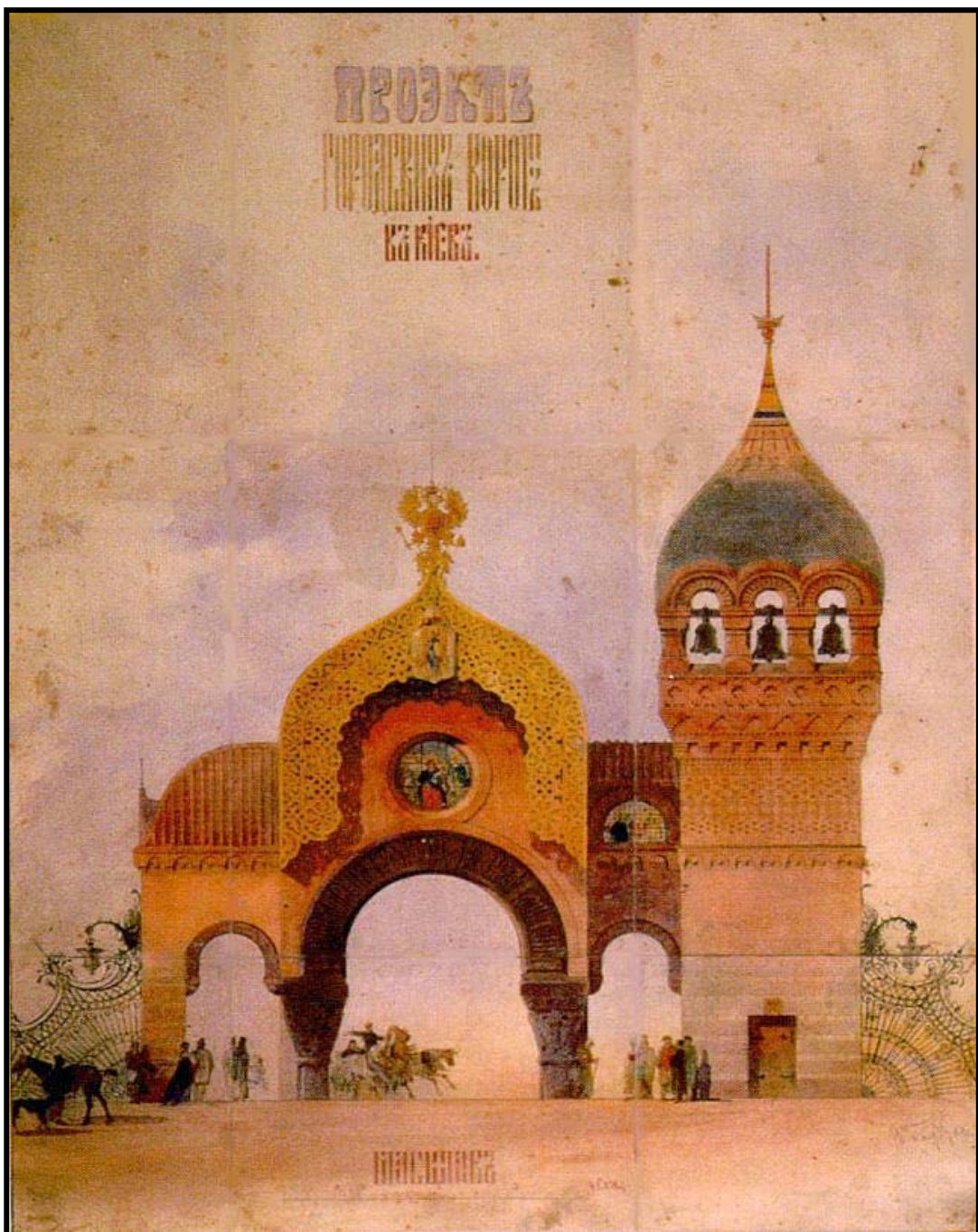


Imagen 45: Hartmann, "La gran puerta de Kiev".

The City Gates

Allegro maestoso, con grandezza (♩ = 92)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro maestoso, con grandezza' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has two flats. The score includes various dynamic markings: *f* (forte) at the beginning of the first system, *mf* (mezzo-forte) in the third system, *più f* (più forte) in the fourth system, and *ff* (fortissimo) in the fifth system. Performance instructions include 'all' (allegro) in the fifth system. The score features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some asterisks (*) at the end of the fourth and fifth systems.

Imagen 46.

2.2.1.2 PINTURAS PARA UNA MÚSICA INSPIRADA EN PINTURAS

Está claro que la música y la pintura son dos artes distintas, con cualidades muy diferentes. Pero al igual que Mussorgsky compuso “Cuadros para una exposición”, inspirado en la obra pictórica del ruso Viktor Hartmann, Kandinsky creó una serie de pinturas en guache, acuarela y tinta china sobre papel, para la escenografía de la composición de Mussorgsky, presentada el 4 de abril de 1928 en el Friedrich-Theater de Dessau.

“La escena teatral constituía para Kandinsky un espacio ideal para la redención de los límites entre las artes. Tuvo ocasión de desarrollar un experimento de orquestación efectiva de las artes, al aceptar el reto de escenificar la composición de Modest Mussorgsky Cuadros para una exposición, obra para piano que Maurice Ravel orquestó en 1922. La obra original de Mussorgsky pertenece a ese género particular de música inspirada en la pintura que, desde que Franz Liszt compusiera la pieza para piano Sposalizio, inspirada por la contemplación de los Desposorios de la Virgen, de Rafael, ha sido una modalidad musical de creciente importancia en la época moderna. Una exposición de dibujos y acuarelas del artista ruso Viktor Alexandrovich Hartmann, algunas de cuyas obras dan título a los movimientos de la composición, tiene su descripción musical en Cuadros para una exposición. Pero Kandinsky no conocía en absoluto la obra de Hartmann, y realizó una interpretación totalmente libre de la pieza...” (Arnaldo, 2003, pp. 308-309)

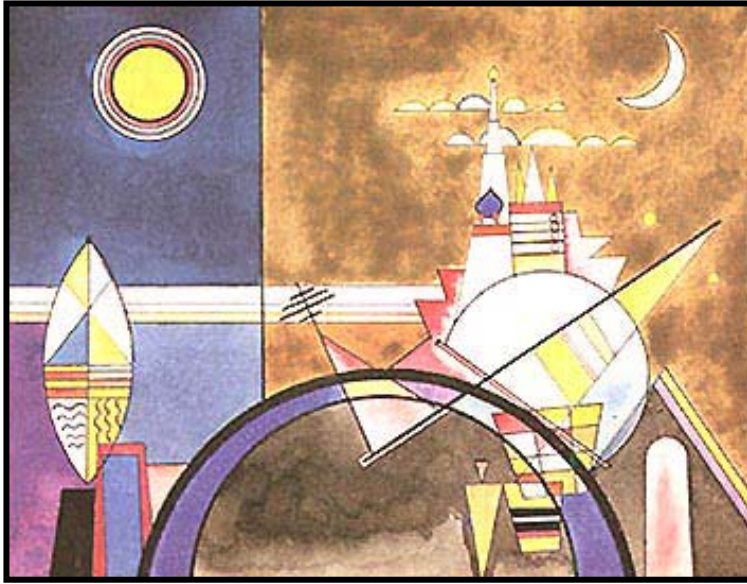


Imagen 47: Kandinsky, "La gran puerta de Kiev", 1928.

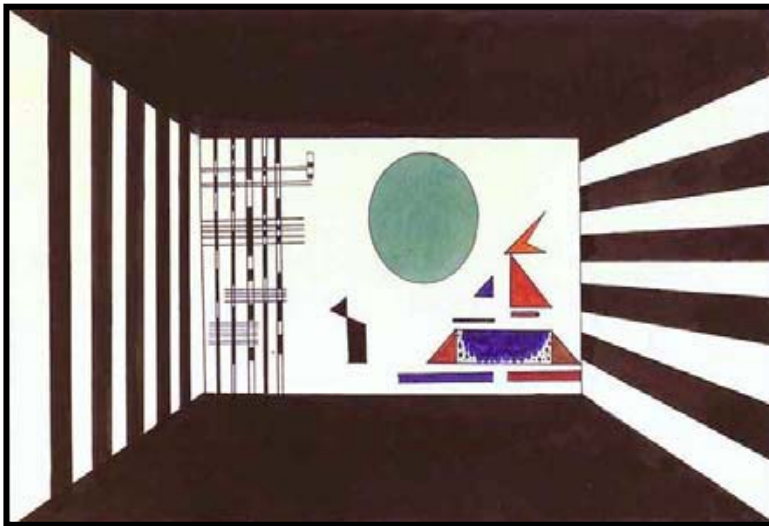


Imagen 48: Kandinsky, "Gnomus", 1928.

2.2.2. ENRIQUE GRANADOS

Compositor y pianista español nacido en 1867 y muerto en 1916. Por el carácter de su obra y por la época en que vivió es tenido como uno de los músicos nacionales españoles. Suele también encuadrarse también en el neo-romanticismo por su vinculación estilística con Chopin, Schubert, Schumann y Edvard Grieg.

El español escribió música para piano, cámara, canciones zarzuelas y un poema sinfónico basado en la Divina Comedia de Dante. Muchas de sus composiciones para piano han sido transcritas para la guitarra clásica: "Dedicatoria", "Danza nº 5" y "Goyescas". Granados fue una influencia importante para al menos otros dos compositores españoles, Manuel de Falla y Pablo Casals.

2.2.2.1. GOYESCAS

Ésta, es una suite para piano, creada en 1911. La composición es usualmente considerada la obra capital de Granados, y forma parte del repertorio Romántico estándar. La obra está inspirada por los cuadros del pintor español Francisco Goya, aunque las piezas de piano no han sido asociadas a ninguna pintura en particular.

“Si su intención era hacer una obra grande, no una nueva serie de pequeños cuadro, era natural que buscara su inspiración en un gran conjunto de escenas españolas. Pero no bastaba esto; el inteligente maestro sabía que era preciso una marcada personalidad, algo teatralmente español, para que su obra tuviera el color necesario. Algunos escritores habían tratado el asunto, un gran pintor lo había inmortalizado: Granados volvió los ojos a los dibujos de Goya.” (De Balardes, 1920, p. 181)

Si bien es cierto que la obra “Goyescas” no está inspirada en ningún cuadro en específico, si lo está la composición “El pelele”, subtítulo “Escena goyesca” y usualmente forma parte del programa de “Goyescas”.

➤ **El pelele**

En esta sección se presenta el cuadro que inspiró la composición.



Imagen 49: Goya, "El pelele", 1791.

2.2.3. FRANZ LISZT

Pianista y compositor de origen húngaro, nace en 1811 y muere en 1886. Liszt se volvió conocido a través de Europa por sus grandes dotes como intérprete durante el siglo XIX. Se ha dicho que él ha sido el pianista más técnicamente avanzado y quizás el más grande de todos los tiempos. También fue un importante e influyente compositor, un notable maestro de piano, un conductor que contribuyó significativamente al desarrollo moderno del arte, y un benefactor a otros compositores e intérpretes: Richard Wagner, Héctor Berlioz, Camille Saint-Saëns, Edvard Grieg y Alexander Borodin.

Como compositor, fue uno de los representantes más prominentes de la "Nueva Escuela Alemana". Él dejó un inmenso y diverso cuerpo de obra, el cual influyó a sus contemporáneos y anticipó algunas de las tendencias e ideas del siglo XX. Una de sus más notables contribuciones fue la invención del poema sinfónico, desarrollando el concepto de transformación temática como parte de sus experimentos en la forma musical y haciendo salidas radicales en la armonía.

2.2.3.1 SPOSALIZIO

Compuesta en 1838 para piano, es el primer movimiento de la obra "Años de peregrinaje: Italia". La obra está inspirada en los viajes que el compositor hizo por Italia y esta pieza está inspirada en el cuadro del pintor italiano renacentista Rafael Sanzio, "Sposalizio".

"Sin ser, como pudiera pensarse, música de programa, el segundo cuaderno de los Años de peregrinaje ve, en el mejor sentido de la expresión, la introducción de la literatura en la música y responde, en todo momento al espíritu con que Liszt había abordado a Italia y sus maravillas: Comentarios de Dante (Fantasía casi una sonata) y de Petrarca (Sonetos), pero también de Rafael (Sposalizio inspirado en el Casamiento de La Virgen)" (Gauthier, 1975, p.39)

EJEMPLOS EN LA PARTITURA

A continuación se presenta un extracto la partitura de la obra, el motivo principal que da origen a ésta, está en los compases 1 y 2. También se presenta la pintura en la que se inspiró Liszt.

I
Sposalizio

Andante

p

dolce

mf

ppp

una corda

dolcissimo

poco a poco piu di moto

3

17

poco a poco

20

cresc. ed accelerando

23

molto rinforz.

26

rit.
ff

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 17-19) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 20-22) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 23-25) shows a more rhythmic and harmonic texture. The fourth system (measures 26-28) concludes with a final cadence. Performance markings include 'poco a poco', 'cresc. ed accelerando', 'molto rinforz.', and 'rit. ff'. The page number '3' is located in the top right corner.

Imagen 50.



Imagen 51: Rafael, "Sposalizio", 1504.

3. ANALOGÍA Y REPRESENTACIÓN EN LA IMAGEN MUSICAL

Éste es un extracto de un ensayo que trata de la imposibilidad de representar musicalmente conceptos extramusicales como sentimientos, hechos u objetos, Margarita Schultz, la autora de este ensayo, propone el término de “analogía” en vez de “representación”.

Naturaleza de la Imagen Musical: Presencia y Alusión (Extracto)

“El concepto genérico *imagen musical* resulta problemático cuando se piensa en la multitud de acritudes y metas creativas de los compositores. Es suficiente imaginar que el creador puede proponerse componer, por ejemplo, una Sonata o un Tema con Variaciones, a diferencia de una Opera, un Lied, una Cantata. De todos modos, las dificultades conceptuales se originan en gran medida en la confusión entre *representación* y *analogía*: el problema de la imagen musical está anclado en esa confusión.

Fuera de los casos de *representación* de sonidos, la música sólo puede expresar la variedad de motivos inspiradores de las obras mediante analogías. La música occidental ha encontrado diferentes procedimientos técnicos para comunicar musicalmente nociones tales como: tensiones y distensiones, fuerza y debilidad, vehemencia y calma, rapidez y lentitud, aceleración y retardo, precisión métrica y espontaneidad libre (en este caso el 'rubato'). Como es imaginable, numerosos fenómenos y situaciones del mundo físico, psíquico, conceptual tienen cabida expresiva en esas estructuras cualitativas que acabo de enumerar. Pero, hablar por ello de *representación*, en esas circunstancias, es extender injustificadamente el significado del término.

Propongo como más adecuado el concepto de '*analogía*'. La representación compromete semejanzas que la música no está en condiciones de producir. La palabra '*analogía*' contiene en sí el componente de la diferencia junto con el de la semejanza, es más prudente y más justa para describir la situación. La fuerza o la debilidad de un sentimiento, la de una situación anecdótica, como el ánimo de Pedro después de haber negado

a Jesús pueden ser presentados musicalmente, pero se trata siempre del procedimiento de la analogía.

La música posee recursos propios para manifestar fuerza o debilidad, tensión o distensión, pero está lejos de representar situaciones concretas con sus medios sonoros. Pensemos, entonces en analogías de funcionamiento. La noción de representación (hasta con sus fragilidades conceptuales) puede dejarse para aquellas situaciones en las que la música *representa*: las que se mantienen dentro del dominio de lo sonoro. En esos casos, poco frecuentes en la historia de la música, los elementos representativos son incorporados, de todos modos, en una estructura musical. Como en el ejemplo del sonar de las campanas en la Obertura 1812 de Peter I. Tchaikovsky. Más aún, esas campanas que resuenan en la obra musical son signos de carácter icónico, aluden a otras campanas, figuran como imágenes auditivas perceptibles auditivamente.

Al comienzo propuse una vinculación entre el problema de naturaleza de la imagen musical y el problema del significado en música. El acercamiento a los conceptos expresados por los compositores deja, a mi modo de ver, este resultado: la complejidad de los procesos psíquicos que forman la experiencia del sujeto (creador musical) encierra una dependencia de tales procesos respecto de los valores estético-musicales. Quiero decir que cualquier núcleo de experiencia que sea un contenido de conciencia debe pasar por la elaboración musical antes de poder ser comunicado (ante todo en el producto de una partitura).

Así, la secuencia del proceso comunicativo musical puede describirse esquemáticamente del siguiente modo:

- a) vivencias y experiencias del creador,
- b) concepción de imágenes musicales,
- c) producción de las obras (escritas o grabadas),
- d) ejecución (por intérprete o 'directa'),
- e) recepción de imágenes musicales por el oyente,
- f) vivencias y experiencias psíquicas del oyente.

La imagen musical producida o recibida está en el centro mediador del proceso y no puede faltar.

Quiero reiterar una idea desarrollada anteriormente: si acaso el oyente puede realizar un proceso de sustitución relativa (tomar la audición musical como estímulo para experiencias no musicales: narrativas, visuales, sentimentales) no sucede lo mismo con el compositor. El compositor está obligado a elaborar un discurso sonoro con ese material de motivación extra musical que puede eventualmente incitarlo. El compositor produce, inventa, modifica, rectifica, corrige, rehace organizaciones sonoras, *formas sonoras en movimiento*, como dijo Hanslick y describió acertadamente Hegel. ..”²⁶

²⁶ Schultz, Margarita. 2004. *Naturaleza de la Imagen Musical: Presencia y Alusión*. <<http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=401&Itemid=40>> [consulta: 11 de Julio 2009]

4. MÉTODOS DE ENSEÑANZA MUSICAL QUE UTILIZAN ELEMENTOS VISUALES

En esta sección se presenta el método de enseñanza musical “Música en colores”, el cual emplea elementos visuales para el entendimiento de las nociones musicales básicas.

4.1. MÚSICA EN COLORES

Uno de los métodos que por excelencia combinan la gráfica con el sonido, es el de Estela Cabezas; “Música en Colores”, el cual fue diseñado para la enseñanza musical, asignando a cada nota un color, y la duración del sonido con medidas proporcionales a la del cuadrado. Este método tiene que ver más con una manera distinta de situar la escritura tradicional de la música y no está ligado a una composición basado en el color de manera específica.

A continuación se presenta un extracto de la introducción de dicho método, el cual explica las nociones básicas de éste. (Cabezas, 1980, p.14)

- **EL MÉTODO**

El método consiste en asignar colores a cada una de las siete notas de la escala musical. La elección de colores para cada nota se hizo cuidadosamente, con el propósito de presentar a los niños colores bien diferenciados evitándoles toda posibilidad de confusión. Después de numerosos ensayos, investigación y estudio se llegó a la conclusión que los colores primarios, azul, amarillo y rojo, debían darse a las notas del acorde fundamental: Do- MI – SOL; Y colores que resultan de combinar dos de ellos – verde- anaranjado y violeta- para las notas restantes: RE – FA – LA; y para la nota “SI” que es la séptima nota “sensible” de la escala, se le asignó el color celeste, como un color de menos intensidad, teniendo en cuenta que existe el semitono entre la notas SI y DO, a cuya última nota se le dio el color azul.

El valor de las notas se representa sobre un plano cuadrado, donde el cuadrado y sus múltiplos, representan medidas de tiempo. Cada medida está relacionada con el cuadrado que representa la unidad de tiempo, vale decir, al valor de la nota “negra”.

Se comienza por la negra para relacionarla con valores enteros con la blanca, la blanca con punto, y la redonda, por cuanto el niño comprende mejor los enteros y sus múltiplos que las fracciones.

Todo esto se realiza en forma didáctica en papel cuadrado o papel para gráficas, sus cuadrículas permiten representar o graficar las diferentes alturas del sonido por el nivel de colocación de los colores. Los niños visualizan la escala y melodías sencillas y llegan al solfeo rítmico y melódico sin mayor esfuerzo. A cada ejercicio de solfeo en papel cuadrado se le hace corresponder el mismo anotado en la pauta. Este proceso se complementa con las fichas correspondientes del juego de valores.

A continuación se presenta un resumen de las lecciones dictadas en el libro, que tienen por objetivo explicar las bases de este método.

En la lección 1, se presentan los siete colores que se han elegido para individualizar a cada una de las notas de la escala musical (Véase imagen 52).

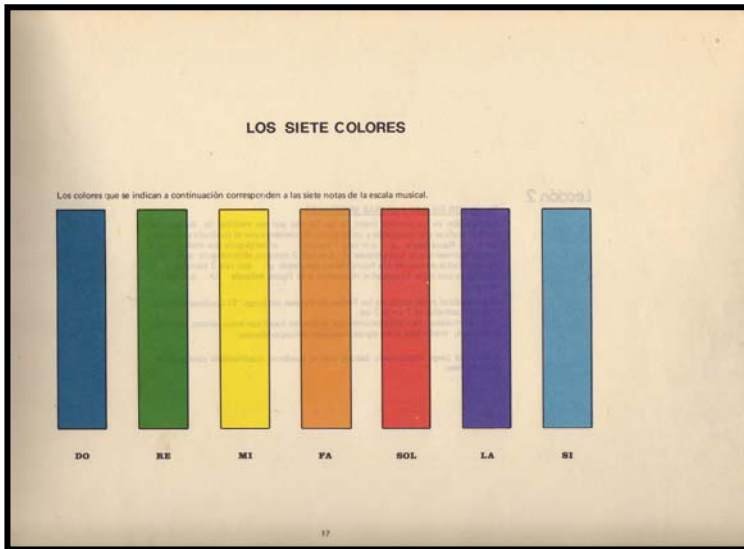


Imagen 52.

Siguiendo con la segunda lección, se establece el valor de las figuras musicales, donde se pueden graficar con cuadrados y rectángulos (Véase imagen 53).

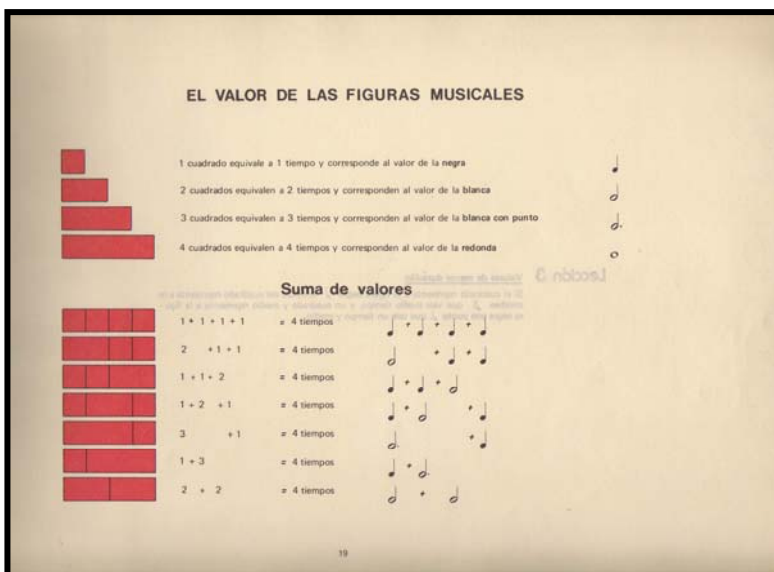


Imagen 53.

Luego, en la lección 3 se establecen valores de menor duración, recurriendo a la gráfica del cuadrado y su división o fracción. (Véase imagen 54)

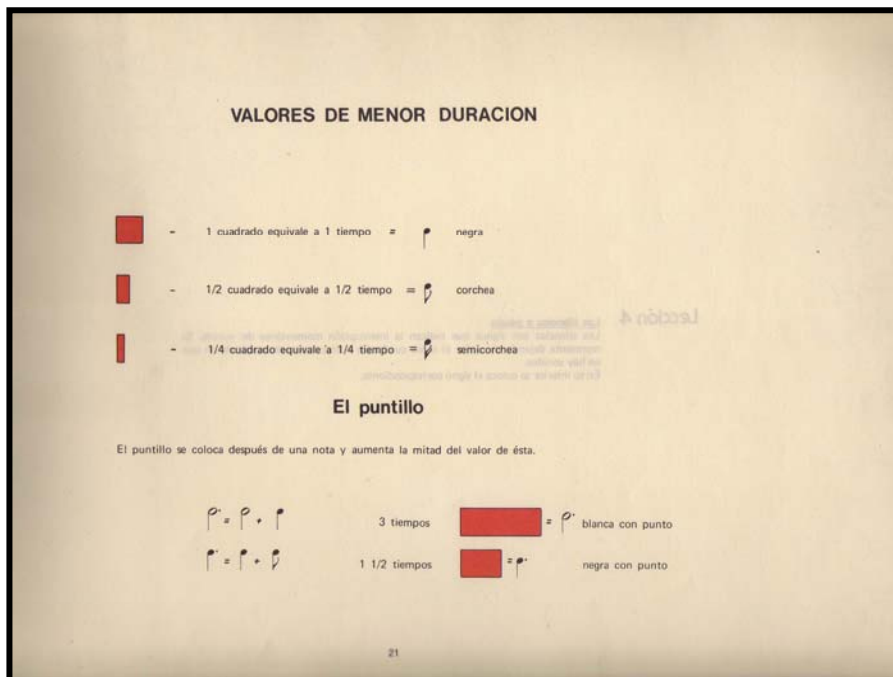


Imagen 54.

Los silencios serán tratados en la lección 4; éstos, son signos que indican la interrupción momentánea del sonido. Se representa dejando sin color el o los cuadrados o fracciones del cuadrado donde no hay sonidos. En el interior del cuadrado se coloca el signo correspondiente (Véase imagen55).

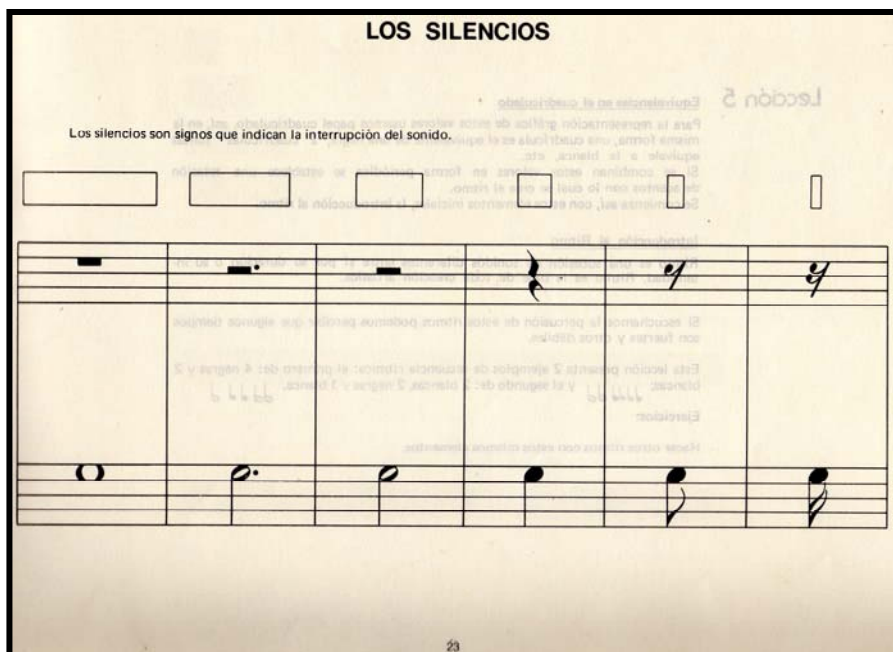


Imagen 55.

En estas cuatro lecciones se establecen los principios básicos de altura y duración del sonido, en conjunto con sus posibilidades gráficas.

Lección 5, si se combinan los valores de las figuras y sonidos en forma periódica, se establece una relación de acentos con los cual se crea el ritmo. Ritmo es una sucesión de sonidos diferentes entre sí, ya sea por su duración o su intensidad. Si escuchamos la percusión de estos ritmos, podemos percibir que unos, son tiempos débiles y otros, fuertes (Véase imagen 56)

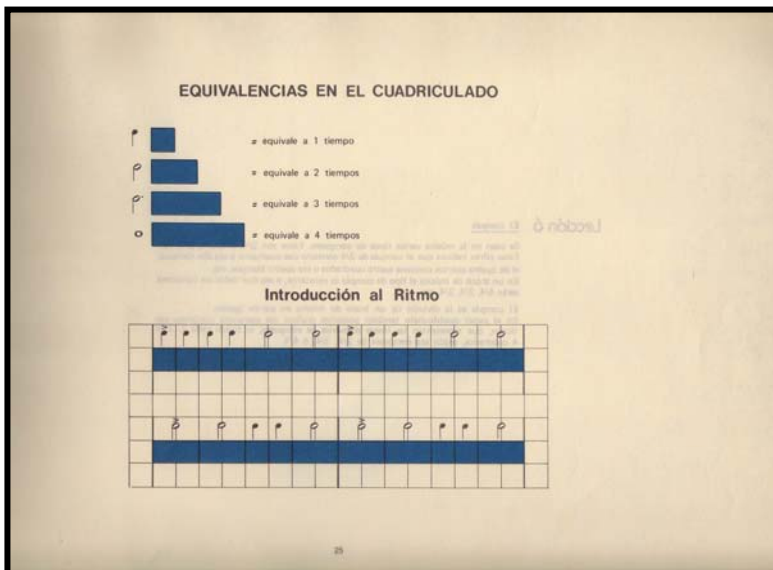


Imagen 56.

En la lección 6, se define el compás como la división de un trozo de música en partes iguales. El compás se grafica en papel cuadrado cada 2, 3, ó 4 líneas verticales, para representar métricas de 2/4, 3/4 ó 4/4, respectivamente. (Véase imagen 57)

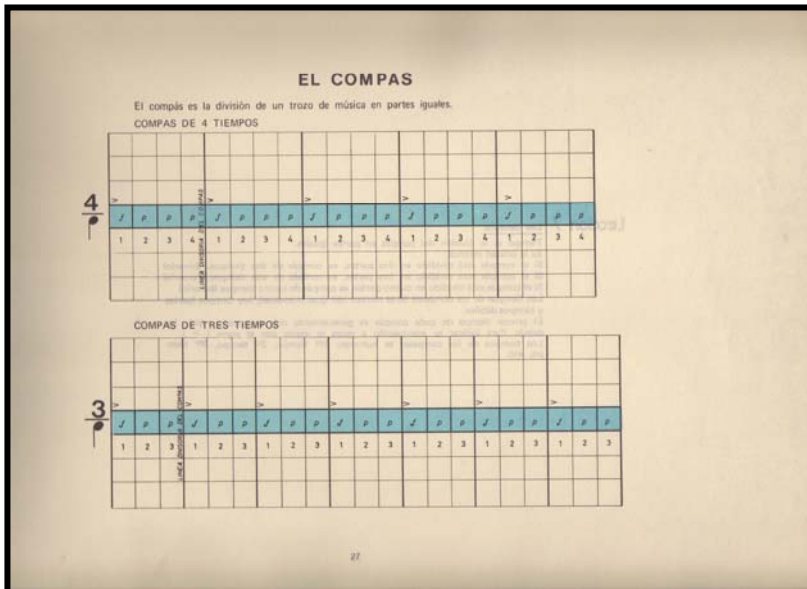


Imagen 57.

Una vez definido el compás se define a continuación el tiempo en la lección 7; tiempo es la división del compás en partes iguales, es la unidad métrica. (Véase imagen 58)

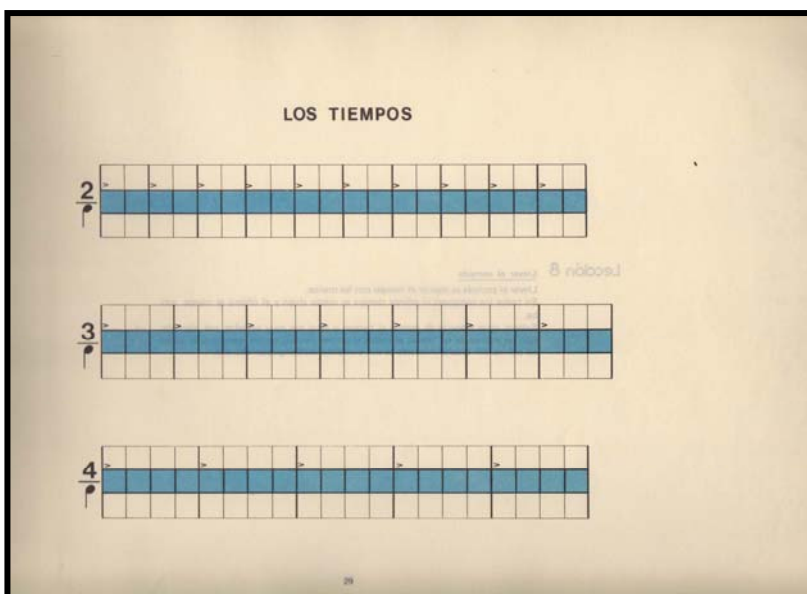


Imagen 58.

En las lecciones 5, 6, y 7, se trabajan con conceptos mas complejos y derivados del valor métrico del sonido como lo son; ritmo, compás y tiempo.

CAPITULO III: PROPUESTA MUSICAL

En este capítulo se llevará a cabo el objetivo principal de este proyecto, que consiste en la realización de las dos composiciones musicales inspiradas en los dos cuadros de diferentes artistas.

Este proceso creativo se llevará a cabo de manera similar como lo hicieron algunos compositores expuestos en esta tesis (Scriabin, Messiaen, Rimsky-Korsakov), quienes hicieron una relación entre sonido y color, ya sea inspirándose en el color u anotando en las partituras los colores que veían al momento de que fuese ejecutada su música. Se relacionará cada color de la pintura a un acorde en específico para la concepción de las piezas musicales, y al igual que el compositor francés, Oliver Messiaen, en la partitura se anotarán las correspondencias que se han hecho entre acordes y colores. Además, al igual que los músicos Mussorgsky, Granados y Liszt, se ha constituido un motivo principal que refleje la idea substancial de la pintura.

Se debe destacar que la relación entre colores y acordes se hará de manera arbitraria, los colores se escogieron para hacer una relación superficial y bajo ninguna circunstancia representa la manera real en que el músico ve los colores, si no más bien, un punto de partida para la misma música.

Quizás más importante aún, resulta la impresión del cuadro sobre el compositor y qué emociones le suscita la obra pictórica, para así tratar de plasmarlas en las composiciones (Véase capítulo 1, sobre sinestesia), de esta manera, se hablará de las impresiones y emociones producidas por el cuadro, para poner en contexto, entender y por sobre todo sentir la composición.

1. NUESTRA MORTAJA DE CADA NOCHE

Esta composición se halla inspirada en el lienzo del pintor chileno, Patricio Bruna (Véase imagen 60). La obra está escrita para quinteto: Trompeta, saxo alto, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y piano.

Para concebir esta pieza, como se ha dicho en la introducción de este capítulo, se han relacionado cada color presente en el cuadro con un acorde específico. En este cuadro los colores son dos: **azul** y blanco marfileño. Estos dos colores han sido vinculados a los acordes G#sus 4 b9 nat6 y D maj 7 #11, respectivamente (véase tabla 3), la analogía entre colores y acordes se hizo de manera arbitraria.



 Azul	G#sus 4 b9 nat6
 Blanco	D maj 7 #11

Tabla 3

El motivo principal de la obra está dado por la guitarra, desde el compás 33 hasta el compás 42, este motivo en una primera instancia se ha “coloreado” con el acorde de G#sus4b9 6 (azul), para luego serlo con Dmaj7 #11 (blanco marfileño) desde el compás 95 hasta el compás 98.

Percepción personal del compositor ante la obra.

Como se había mencionado antes, quizás más importante aún, resulta la emoción que me provoca el cuadro, para así poder plasmarlo en la música. La emoción que me suscita es de misterio, de algo que está a punto de revelarse pero que nunca se revelará del todo y al igual que en un sueño donde pareciera no haber tiempo ni relación continúa del relato, se está en una monotonía constante. Además, veo el carácter de las figuras potenciado por el color escogido, como si se tratasen de sombras, sugiriendo el título del cuadro un “sueño sombrío”, donde la palabra “mortaja” se ve relacionada con la muerte y a su vez el cuadro lo está con el hecho de soñar, donde cada vez que soñamos, morimos.

Es así, cuando me encontré enfrentado a la obra visual por primera vez, surgiendo en mí la incertidumbre de cómo componer siguiendo mis inclinaciones y percepciones de lo visto. Es en ese instante que el cuadro me resultó un tanto monótono y poco diverso en relación a los colores escogidos por el pintor, sin embargo, esa misma monotonía y simpleza, me abrió un nuevo campo de apreciación, en donde las figuras humanas dispuestas en la obra, se ven representadas como sombras.

En la introducción, del compás 1 hasta el compás 23, se presenta la música mediante un motivo sombrío que refleje el carácter de la obra pictórica, sin embargo el motivo principal, que será repetido un sin fin de veces para reflejar la monotonía de la obra, esta dado por la guitarra (compás 33), éste nace del arpegio del piano que repite constantemente (compás 25). Para tratar de dar una cierta de movilidad a este motivo, decidí que se presentara con los timbres sonoros de la guitarra, para luego serlo por la trompeta, y finalmente por todo el conjunto. En la segunda sección del color blanco se repite el motivo principal pero “coloreado” con el otro acorde (D maj7) (compás 95) para evitar la monotonía el motivo se vio desarrollado brevemente hacia un clímax, clímax que vuelve a la monotonía inicial, pero esta vez, alternando entre los dos acordes antes mencionados.



Imagen 59: Patricio Bruna, "Nuestra mortaja de cada noche", 2008.

Biografía del artista Patricio Bruna Poblete.

Nace en Valparaíso, Chile, 1959.

Maestro en arte con mención en pintura, 1987, Escuela de Bellas Artes de Valparaíso, Chile.

Posee un extenso currículum de participación en exposiciones colectivas e individuales (más de 200), tanto en Chile como en el extranjero (Méjico, Argentina, Uruguay, Cuba). Su obra esta representada en el Museo de Bellas Artes de Valparaíso, Chile, y en el museo "GUAMAN POMA" de la ciudad de Entre Ríos, Argentina, como así mismo, en numerosas colecciones particulares.

En 1994 forma parte del grupo "Pintores Portugueses de Valparaíso", realizando con este histórico referente porteño, hasta 1997, exposiciones colectivas en las principales ciudades del país, como también en Buenos Aires y Santa Fe, Argentina.

El año 2003 comienza a escribir sistemáticamente, y a desarrollar (en paralelo a su pintura) una propuesta escritural en poesía.

Desde 2007 a la fecha forma parte del "Centro de Investigaciones Poéticas Casa Azul". Con este grupo (que aborda el trabajo artístico interdisciplinario como una poética en su sentido más amplio) ha publicado su poesía en las revistas "Ánfora" y "Botella del Náufrago", de Valparaíso, y en diversos medios de soporte electrónico. A fines de 2008 publica en "Antología Irregular En Tonos Blanco Y Azul", una coproducción entre chilenos y españoles, lanzada primeramente en España.

"Dibujos de la Sombra; Poesía & Gráfica" (treinta textos poéticos y treinta obras gráficas de propia autoría, en donde cada poema dialoga con una respectiva gráfica), es su primer poemario.

Nuestra Mortaja de Cada Noche

Marcel Bruna

Trumpet in B \flat

Alto Saxophone

Electric Guitar

p rubato

Bass Guitar

Piano

10

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

a tempo

Bass

p

Pno.

19

Musical score for measures 19-25. The score includes staves for Tpt., Alto Sax., E. Gtr., Bass, and Pno. The Alto Sax., E. Gtr., and Bass parts feature a melodic line starting at measure 19 with a dynamic marking of *mf*. The Pno. part is mostly silent until measure 25, where it begins with a *pp rubato* marking. Pedal markings are present at the end of the section.

26

Musical score for measures 26-31. The score includes staves for Tpt., Alto Sax., E. Gtr., Bass, and Pno. The Pno. part features a rhythmic accompaniment starting at measure 26 with a dynamic marking of *a tempo*. Pedal markings are present throughout the section.

31

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mf

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

36

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

41

Tpt. *cup mute*

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

46

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

51

Musical score for measures 51-54. The score is written for five instruments: Tpt. (Trumpet), Alto Sax. (Alto Saxophone), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass (Bass), and Pno. (Piano). The key signature has one sharp (F#). The Tpt. part features a melodic line with a long note in measure 53. The Alto Sax. and E. Gtr. parts have sparse notes, mostly in the first two measures. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Pno. part has a rhythmic accompaniment in the right hand and chords in the left hand. Below the piano part, there is a section labeled 'Ped.' with eight measures of a simple rhythmic pattern.

55

Musical score for measures 55-58. The score is written for five instruments: Tpt. (Trumpet), Alto Sax. (Alto Saxophone), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass (Bass), and Pno. (Piano). The key signature has one sharp (F#). The Tpt. part has a melodic line with a long note in measure 55. The Alto Sax. part has a melodic line with a long note in measure 56. The E. Gtr. part has sparse notes, mostly in the first two measures. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Pno. part has a rhythmic accompaniment in the right hand and chords in the left hand. Below the piano part, there is a section labeled 'Ped.' with eight measures of a simple rhythmic pattern.

59

open

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

ff

ff

ff

ff

sfz

sfz

Ped. Ped. *ff*

64

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Rubato

p

sfz

sfz

70

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

79

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

p

A Tempo

mf

87

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mf

mf

Ped. _____

BLANCO

Dma^{7#11}

94

cup mute

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

ff

Ped. _____ Ped. _____ Ped. _____ Ped. Ped. Ped. _____

100

Musical score for measures 100-104. The score includes parts for Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Piano (Pno.). The piano part features a series of chords with a 'Ped.' (pedal) marking under each measure. The bass line has a melodic line with a slur over measures 101-102 and another slur over measures 103-104. The alto saxophone and trumpet parts have melodic lines, with the trumpet playing a more active role in measure 100.

105

Musical score for measures 105-109. The score includes parts for Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Piano (Pno.). The piano part features a series of chords with a 'Ped.' (pedal) marking under each measure. The bass line has a melodic line with a slur over measures 105-106 and another slur over measures 107-108. The alto saxophone and trumpet parts have melodic lines, with the alto saxophone playing a more active role in measure 105. The piano part has a dynamic marking of 'sfz' (sforzando) in measure 109, and the bass part has a dynamic marking of 'p' (piano) in measure 109.

110

Musical score for measures 110-114. The score is written for five instruments: Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 110 starts with a dynamic of *f* for the Trumpet. The Alto Saxophone has a dynamic of *mp* in measure 114. The Electric Guitar and Bass have a dynamic of *p*. The Piano part has a dynamic of *p*. A *Ped.* marking is present at the bottom of the piano part.

115

Musical score for measures 115-119. The score is written for five instruments: Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Piano (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 115 starts with a dynamic of *f* for the Trumpet. The Alto Saxophone has a dynamic of *mp* in measure 119. The Electric Guitar and Bass have a dynamic of *p*. The Piano part has a dynamic of *p*.

120 rit.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Tpt. (Trumpet), the second for Alto Sax., the third for E. Gtr. (Electric Guitar), the fourth for Bass, and the fifth for Pno. (Piano). The score begins with a tempo marking of 120 and a 'rit.' (ritardando) instruction. The Tpt. part has five measures of whole rests. The Alto Sax. part has five measures of quarter notes: G4, A4, B4, G4, A4. The E. Gtr. part has five measures of chords: G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4. The Bass part has five measures of chords: G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4; G#4, A4, B4. The Pno. part has five measures: the first four measures have a melody in the right hand (G#4, A4, B4, G#4, A4) and a bass line in the left hand (G#4, A4, B4); the fifth measure has a full chord in the right hand (G#4, A4, B4) and a bass line in the left hand (G#4, A4, B4). A 'Ped.' (pedal) marking is at the end of the Pno. staff.

Tpt.

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Ped.

2. PÁJARO AZUL

La pieza musical fue motivada por el lienzo de la artista Karen Rosentreter (véase imagen 60). La obra está compuesta para: saxo alto, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y piano.

Tal como se ha dicho en la introducción de este capítulo y en el escrito de la obra anterior, se han relacionado los colores presentes en la pintura con los acordes de la obra, cabe destacar que la relación de los acordes y colores se han hecho de manera arbitraria, y tal relación se ha hecho para dar un punto de partida a la música. La relación de estos elementos sólo ha tomado en cuenta los colores planos y no sus matices. (Véase tabla 4). Los colores-acordes se anotaron en la partitura. Para la constitución de estas analogías, se utilizó el sistema cromático de Scriabin (véase tablas 1 y 2), pero en vez de relacionar cada color a una tonalidad, se relacionó a un modo.

 Azul	Fa sostenido – 7b6
 Rojo	Do maj 7 #11
 Violeta	Re bemol 7 alt
 Naranja	Sol maj 7 #11
 Amarillo	Re – maj 7
 Verde	La – 6

Tabla 4

La célula principal o motivo está dado por la guitarra y el saxo, desde el compás 22 al 29.

Percepción personal del compositor ante la obra.

En cuanto a mi impresión del cuadro, está relacionado con la movilidad, debido a los potentes colores escogidos por el artista, o las figuras geométricas y angulosas de la que se vale para representar el pájaro, ya que es una alegoría de pájaro, y tal como en una alegoría se ha querido hacer una analogía de ella con el motivo principal. También por el mismo hecho de que el cuadro represente una rápida movilidad, he realizado la pieza musical en tempo rápido (negra igual 175).

El pájaro es una criatura generalmente asociada a la libertad, un animal que está en constante asecho ante una amenaza, entre intentos por escapar y salir del peligro. Es aquí donde mi composición toma mayor fuerza, en el instante mismo en que empieza este juego dialéctico entre el cazador y el cazado.

En mi cabeza y en mi música, desde el compás 1 hasta 16 se representa el ambiente natural en que vive el pájaro, cuando empieza la base de la música, dada por el piano y el bajo, es cuando se hace evidente el peligro y el asecho, asociado al azul envolvente de la obra (compás 18). El juego dialéctico entre el ave y el cazador se da cuando la guitarra y el saxo empiezan a hacer un contrapunto desde el compás 37 hasta el compás 61. En mi percepción nunca sabré si el pájaro es finalmente capturado, sólo traté de reflejar la catarsis de la dialéctica descrita anteriormente (compás 103 hasta el final).

En mi impresión de la obra creo que el artista, hizo un mero juego del color por el color, esto se ve directamente reflejado en la partitura, donde el uso de variados acordes también representa un juego de la música por la música.

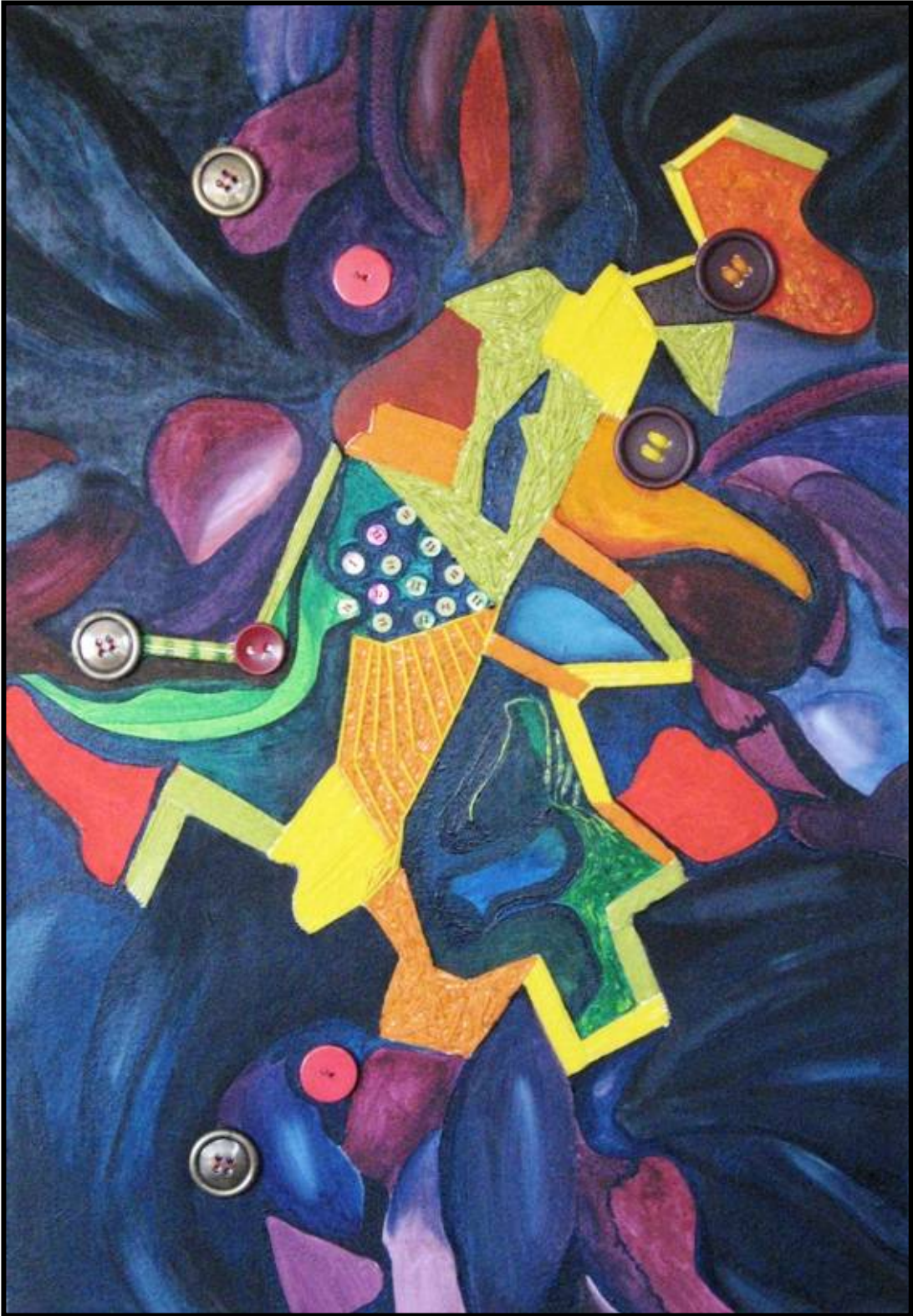


Imagen 60: Karen Rosentreter, "Pájaro azul", 2007.

Biografía de la artista Karen Rosentreter Villarroel.

Nace en Valparaíso, Chile, el 30 de octubre de 1985. Profesora de Artes Visuales, licenciada en educación de la Universidad de Playa Ancha. En conjunto con la pedagogía, se desempeña como artista plástica realizando diversas exposiciones de pintura dentro de la región de Valparaíso. Desde febrero de 2008 a la fecha, forma parte del Centro de Investigaciones Poéticas Grupo Casa Azul, desarrollándose en la escritura de poemas y cuentos, realizando además, lecturas audiovisuales, en las que armoniza en su trabajo lo literario con lo visual, acompañada de música en vivo.

Antecedentes Artísticos.

- Exposiciones colectivas de Arte, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, año 2004
- Exposición colectiva de grabado, Sala Espacio Centenario, Villa Alemana, año 2006
- Exposición colectiva de pintura, Sala Espacio Centenario, Villa Alemana, año 2006
- Exposición individual de pintura, Centro Artesanal Gulmué, Olmué, año 2008
- Exposición individual de pintura, Club Teatro Mauri, Valparaíso, año 2008
- Exposición individual de pintura, Galería de Arte Mirenart, Valparaíso, año 2008-2009

Pájaro Azul

Marcel Bruna

Alto Saxophone

Electric Guitar

Bass Guitar

Piano

9

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

17

Azul
F#m⁷b¹³

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

23

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Rojo
Cma7#11

28

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mp

mp

mp

Ped.

Violeta
Db7alt

33

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mf

Ped.

Rojo
38 Cma7#11

Violeta 3
Db7alt

Alto Sax. *mp*

E. Gtr. *mf*

Bass *mf*

Pno. *mf*

Ped. Ped.

Alto Sax. *ff*

E. Gtr. *f*

Bass *f*

Pno. *f*

Ped.

Naranja
Gma7#11

Alto Sax. *f*

E. Gtr.

Bass

Pno.

51

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Ped.

55

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

59

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

1.

sfz

66 *Naranja* *Azul* *Naranja* *Azul* *Naranja*
Gma7#11 F#m7b13 Gma7#11 F#m7b13 Gma7#11

Alto Sax.
E. Gtr.
Bass
Pno.

75 *Azul* *Naranja* *Azul*
F#m7b13 Gma7#11 F#m7b13

Alto Sax.
E. Gtr.
Bass
Pno.

Red.

84

Alto Sax.
E. Gtr.
Bass
Pno.

Red. *Red.* *Red.*

Azul
F#m7b13

93

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Red.

99 Cma7#11

Verde Am13

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

ff

ff

Red.

104

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

mp

mp

108

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

111

Alto Sax.

E. Gtr.

Bass

Pno.

CAPITULO IV

I. CONCLUSIONES

Se ha visto a lo largo de esta tesis, cómo los compositores pueden hacer uso de elementos visuales para inspirarse y crear una obra musical y se ha comprobado, que ciertas obras musicales han sido creadas con la intención de tratar un tema sensorial distinto a la experiencia sonora, a favor de la experiencia visual. Una pintura provoca una impresión y ésta puede quedar plasmada en una obra musical, este proceso creativo de componer está fundamentado con la experiencia de la sinestesia, cuya experiencia, amplía la fuente de recursos extramusicales al momento de realizar una composición.

Si bien es cierto, la música y la pintura son lenguajes artísticos totalmente independientes y distintos entre sí, es posible vincularlos para obtener una nueva producción artística, en este caso, a través de la reinterpretación de las obras pictóricas para obtener una nueva música.

Los trabajos experimentales en que se vinculan la gráfica a la música, han sido de utilidad para los avances en nuevas metodologías educativas artísticas.

Fue posible la realización de la propuesta de las dos composiciones musicales por medio de una intelectualización y percepción íntima del músico ante las obras pictóricas escogidas, también, se logró concebir las partituras de las obras y las maquetas de las piezas musicales para presentarlas en este proyecto.

II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Argelander, A., *Das Farbenhören und der Synästetische Faktor Der Wahrnehmung*. Jena, Fischer, 1927.
2. Arnaldo, J., *Analogías Musicales; Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, La fundación colección Thyssen-Bornomisza y La fundación Caja Madrid, 2003.
3. Baird, Timothy, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis doctoral, Barcelona, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2004.
4. Balardes, Guillermo, *Enrique Granados*. Barcelona, Editorial artes y letras, 1920.
5. Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
6. Bowers, Faubion, *The new Scriabin, Enigma and answers*. New York St. Martin press, 1973.
7. Cabezas, Estela, *Música en colores*. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1980.
8. Cytowic, Richard, *The Man Who Tasted Shapes*. New York, G. P. Putman's sons, 1993.
9. Díaz de la Fuente, A., *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Tesis doctoral, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía, 2005.
10. Encarta 2009, Microsoft.
11. García, Roberto, *Mussorgsky*. Buenos aires, Ricordi americana, 1943.

12. Gauthier, André, *Liszt*. Madrid, Espasa-escalpe, 1975.
13. Jacobs, Arthur, *Diccionario de música*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1995.
14. Kandinsky, Vasili y Marc, Franz, *El jinete azul*. Barcelona, Paidós, 1989.
15. Leibowitz, René, *Schoenberg and his school*. New York, Philosophical library, 1949.
16. Liszt, Franz, *Années de pèlerinage, deuxième année, Italie*. Munich, Ed. Ernest Hertrich, 1978.
17. Mancini, Roland, *Mussorgsky*. Madrid, Espasa – Escalpe, 1979.
18. Messiaen, Oliver, *Couleurs de la cité céleste*. Paris, Alphonse-Leduc, 1966.
19. Messiaen, Oliver. *Des canyons aux étoiles*. Paris, Alphonse-Leduc, 1978.
20. Murchie, Guy, *The seven mysteries of life*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1978.
21. Mussorgsky, Modest, *Pictures at an exhibition*. New York, G. Schirmer, 1950.
22. Newton, Isaac., *Óptica, tratado de las reflexiones, inflexiones y colores de la luz*. Madrid, Alfaguara, 1977.
23. Sachs, G. T. L. *Historiae naturalis dourum leucaetiopum: auctoris ipsius et sororis Rius*. Solisbaci: Sumptibus Bibliopolii Seideliani, 1812.
24. Schoenberg, A. y Kandinsky, W.. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid, Alianza, 1987.
25. Scriabin, Alexander. *Prometheus: the poem of fire*. London, Edition Eulenburg, 1965.

26. Suárez de Mendoza, F., *L'audition coloreé*. Paris, Octave Donin, 1890.

PUBLICACIONES EN LINEA

1. Galeyev, B y Vanechkina I. *Was Scriabin a Synaesthete?*
<http://prometheus.kai.ru/skriab_e.htm> [consulta: 14 Julio 2009]
2. Schultz, Margarita. 2004. *Naturaleza de la Imagen Musical: Presencia y Alusión*.
<<http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=401&Itemid=40>> [consulta: 11 de Julio 2009]
3. Wikipedia. *Clavier à lumières*.
http://en.wikipedia.org/wiki/Clavier_%C3%A0_lumi%C3%A8res>
[consulta: 14 Julio 2009]
4. Wikipedia. *Modos de transposición limitada*.
http://es.wikipedia.org/wiki/Modos_de_transposici%C3%B3n_limitada
[consulta: 28 Noviembre 2009]

VIDEOGRAFÍA

1. Youtube. Scriabin: Prometheus, The Poem of Fire (1/2). <<http://www.youtube.com/watch?v=KARilfbnHDA>> [consulta: 20Julio 2009]
2. Youtube. Scriabin: Prometheus, The Poem of Fire (2/2). <http://www.youtube.com/watch?v=gt3_amr3fOg&feature=related> [consulta: 20Julio 2009]
3. Documental, *Orchestral Music of XX century, by Simon Rattle, chapter 3, colour.*

III. ANEXOS

Esta tesis cuenta con un CD de audio, en el cual se encuentran las maquetas de las dos composiciones, el CD se halla en la cara inferior de la tapa posterior.